

BORDERLINES

Von den Schnittstellen der Kulturen und anderen Grenzen

Sabine Dorothee Lehner

Vor dem Hintergrund ihrer bi-kulturellen Herkunft untersucht Adidal Abou-Chamat in den letzten Jahren zunehmend biografisch unterfütterte Grenz-Erfahrungen, tastet mit künstlerischen Mitteln Schnittstellen zwischen Fremdem und Vertrautem ab und analysiert kulturelle Demarkationslinien. Zunehmend wird ihr Erinnerungsarbeit nahe an der eigenen Biografie wichtig, rücken selbstreferentielle Prozesse rund um das Thema hybrider Identitäten in den Mittelpunkt.

Ging es in früheren 'Photo-Skulpturen' der Künstlerin vorwiegend um die Konstruktion des 'Anderen' im Rahmen der Genderproblematik, fokussieren ihre neueren Arbeiten Maskierungen und Grenzüberschreitungen, Rollenbilder und Projektionen besonders im Hinblick auf 'ethnic differences', seziiert sie facettenreich den weiterhin hochaktuellen 'kolonialen Blick'. Reflexionen zu kultureller Identität, Beheimatung und Fremdheit prägen die neuen Arbeiten. Bevorzugt wird mit Strategien der ironischen Verschiebung und selbstbewußten Subversion operiert. Stereotypen werden gerne in pointierter Modifikation aufgegriffen und bis zur Kenntlichkeit verfremdet. Zu Zeiten multikultureller Durchdringungen und modisch verordneter Cross Culture betreibt Adidal Abou-Chamat eine sehr persönliche anthropologische Spurensicherung, dekodiert verräterische Zeichen und schält behutsam die komplexen dialektischen Zusammenhänge zwischen exotisierender Bewunderung und vielschichtiger Diskriminierung heraus.

Ganz in diesem Sinne skizziert die fünfteilige Arbeit "**Enunciation**" von 2001 in dichten Bildern und im Modus der ironischen Unmißverständlichkeit zentrale Aspekte arabischer Identität. Dabei färben auf die programmatisch wirkende *enunciation* deutlich die benachbarten Begriffsinhalte *denunciation*, brandmarkendes Anprangern oder Verurteilen, sowie *renunciation* als Verzicht und Abkehr ab.

Die im Titel zum Ausdruck gebrachte 'Kundgebung' scheint von der im ersten Bild der Serie gezeigten weiblichen Rückenfigur auszugehen, offensichtlich einer Frau aus dem islamisch-arabischen Kulturkreis im strengen schwarzen Mantel und einem verhüllenden Kopftuch (1) von leuchtender Farbigkeit. Die anonyme, gewissermaßen 'gesichtslose' Rückenfigur, bei der es sich wohl um ein verborgenes Selbstportrait der syrisch-deutschen Künstlerin handelt, ist gewissermaßen als wegweisendes Intro der Serie konstruiert und bietet der Betrachterin eine ideale Projektionsfläche.

Das nächste Teilbild zeigt einen üppig mit typisch orientalischen Blätterteig-Süßigkeiten bestückten Teller. Irritierende Besonderheit ist dabei, daß die Gebäckstücke mit rotem

Zuckerguß beschriftet sind und sich anhand der aufgeführten Begriffe - rund um den Schlüsselbegriff *me* - ein ganzer psychischer Kosmos voller Problemnuancen entfaltet. Termini der Marginalisierung wie *displaced* (im Sinne von 'verschleppt, vertrieben, heimatlos'), *abjection* (mit dem Tenor demütigender Ausgegrenztheit), *alien* (im Sinne von 'absoluter Fremdartigkeit') und *lonely* (für 'abgeschieden und einsam') stoßen an Stichworte, die Sehnsüchte, Bedürfnisse und Ängste wie *love, desire, symbiotic, need* oder gar *death* und finden sich wiederum konterkariert durch Begrifflichkeiten der Reaktion und Kompensation wie *mean, greed, hate*. Ein hochkomplexer Circulus Vitiosus wird mutig als 'bunter Teller' aufgetischt: Die Süßigkeiten werden gleichsam als Ersatzbefriedigung serviert, werden vorgeführt als zwar kurzfristig probater, allerdings wenig nachhaltiger und auf die Dauer ein wenig gefährlicher Ansatz, im nicht nicht nur übertragenen Sinn 'den Kummer in sich hineinzufressen'.

Nächstes Sujet in dieser thesenhaften Bilderfolge sind die auf dem Schoß verschränkten Hände einer bereits vom Leben gezeichneten Frau, die das Motiv von 'Gebundenheit' durchdeklinieren. So tragen die Hände zum einen verblasste Spuren der im arabischen Raum üblichen Henna-Tatoos (2), die ornamentalen Schmuck mit der Kraft des Abwehrzaubers verbinden, Zeichen für kulturelle Bindung sind. Zum anderen sind beinahe gebetsriemenhaft (3) dicke Strähnen langen schwarzen Haares durch die Finger geflochten. Das lange Frauenhaar wird dabei zum irritierenden Kippmoment zwischen der Symbolik weiblicher Macht und dem Gefangensein in einer Kultur, die durch ihr striktes Verschleierungsgebot für die Unsichtbarkeit weiblicher Haare in der Öffentlichkeit sorgt (4). Zu guter Letzt greift die linke die rechte Hand am Handgelenk, blockiert sich die Frau durch Verinnerlichung einer restriktiven Kultur selbst - sind ihr ganz offensichtlich die Hände gebunden.

Die verbleibenden beiden Motive gehören zusammen: Sie spiegeln in schönster Wörtlichkeit den mutigen Versuch, 'in eine andere Haut zu schlüpfen', illustrieren das offensichtlich nicht unproblematische Anprobieren einer fremden Farbidentität. Im einen Bildfalle trägt eine dunkelhäutige Frau einen weiße Haut simulierenden Latexhandschuh, während in der korrespondierenden Szene blasse Beine bis zum Knöchel in zu großen, ganz offensichtlich 'geborgten', schokoladenbraunen Latexfüßen stecken, sodaß augenscheinlich bei beiden unüberbrückbare Paßschwierigkeiten mit dem fremden Körper auftreten. In verzweifelter Komik demonstriert die surreal akzentuierte Bildparabel den schwierigen Versuch, erfolgreich in die Kultur des 'Anderen' einzutauchen.

Die im Jahr 2001 entstandene zweiteilige Cibachrome-Arbeit "**Projective memories (Frantz Fanon, Josephine Baker)**" zeigt lebensgroß eine weibliche neben einer männlichen Figur und strahlt in ihrer bemerkenswerten Mischung aus Witz und Pathos die Qualität eines

ethnologischen Altars aus. Dargestellt werden zwei farbige Symbolfiguren des postkolonialen Diskurses, die als kulturell hybridisierte 'Standbilder' in programmatischer Frontalität inszeniert sind, pathetisch hinterlegt mit digital erzeugtem Leuchtblau. Die beiden 'Leitfiguren' sind jedoch als Projektionsflächen weißer Vorurteile und Begehrlichkeiten gleichsam nur zitiert, werden in konsequenter Komik vorgeführt als das Exoten-Bild, das sich die weiße Welt von ihnen gemacht hat: Im Falle des Freiheitskämpfers in der intellektuell-potenten Variante, im Falle der schwarzen Tänzerin in seiner lasziv-erotischen Ausformung. Auf der einen Seite des Diptychons posiert in stolzer Statuarik ein mit den Insignien kolonialherrlicher Macht ausgestatteter Patriarch in europäischem Anzug, wie ein Großwildjäger auf sein Gewehr gestützt. Die heroisch inszenierte Figur steht stellvertretend für den in den 60er Jahren verstorbenen intellektuellen Repräsentanten farbiger Macht, Frantz Fanon (5), der europäische Bildung dazu benutzte, um den algerischen Freiheitskampf zu unterstützen. Auf der anderen Seite korrespondiert inhaltlich und formal eine zeitgenössisch anverwandelte Josephine Baker-Paraphrase (6) mit goldblonden Rastazöpfchen, deren mit Blumendraht improvisierter Bananenrock in ironischer Brechung die exotisch-erotische Strahlkraft des berühmten Vorbildes aus der Charlestownzeit herbeizitiert.

Im neunteiligen Zyklus "**Borderlines**" (2000-2002) wird - wieder nach Art eines Storyboards - die Visualisierung eines locker assoziierten, aber thematisch stringenten Ideen-Mosaiks versucht. Facettenreich finden sich gesellschaftliche Nahtstellen verhandelt, rund um das Thema des 'kolonialen Blicks', mit seinen fatalen Abgrenzungsformen und Unterdrückungsmechanismen. Inszeniert werden starke Bilder, die gefährlich einfache Definitionen 'ethnischer Differenz' als allzu bequeme Projektionen entlarven und das Fremde aus dem Blickwinkel seiner zeitgenössischen Hybridisierung zeigen.

Die Bildserie beginnt mit einer Szene, die das patriarchalische Geschlechterverhältnis orientalischer Prägung in ein adäquates symbolisches Bild umsetzt. Auf einem Orientteppich (der wohl vor allem für den privaten häuslichen Bereich, vielleicht aber auch für den 'sakralen Raum' eines Gebetsteppichs steht) ruht hübsch ordentlich ein Paar größerer, offenbar männlicher Pantoffeln. Unmittelbar hinter dem Teppich, in hierarchiekonform gebührendem Abstand sind kleinere bestickte Schuhe plazierte, die offensichtlich pars pro toto das weibliche Pendant dazu bilden. Einprägsam wie auf einer Lehrtafel demonstriert die Künstlerin die Grenzziehung zwischen den in arabisch-moslemischen Ländern deutlich getrennten männlichen und weiblichen Lebensbereichen.

In der letzten Szene wird das Pantoffelmotiv schließlich wieder aufgenommen. Der Kreis schließt sich mit dem Bild eines angedeuteten arabischen Bestrafungsrituals, der *falaka*, der

das ausgestreckte Opfer mit entblößten Füßen zeigt und zwangsläufig archaische Redensarten wie 'unter dem Pantoffel stehen' oder 'versohlt werden' assoziieren läßt. Zudem eine eindrückliche Erinnerung an das dem muslimischen Mann in der vierten Koransure seinen Frauen gegenüber prinzipiell eingeräumte Züchtigungsrecht. Die nächste Szene wird durch die Vergrößerung einer Fotografie aus den späten Fünfzigern bestritten, die eine junge blonde Frau mit fröhlichem Kleinkind zeigt, das wie ein saudischer Miniatur-Scheich herausgeputzt ist. Ein biografisches Foto, das die deutsch-syrische Künstlerin als Baby auf dem Schoß ihrer Mutter zeigt, in der entsprechenden Verkleidung eines vom arabischen Vater ersehnten Stammhalters.

In der Folge sind noch zwei 'dokumentarische' Schwarzweiß-Aufnahmen aus dem museal-exotisierenden Ausstellungskontext eines Völkerkundemuseums (7) eingefügt, die mit ihrer sacht manipulativen Perspektivierung arabischer Lebenswelten ebenfalls noch den liebgewonnenen - hier ethnologisch verbrämten - 'kolonialen Blick' verkörpern: So werden mit unterschwelliger Hybris arabische Frauen in nachgestellten Alltagssituation als gesichtslose verschleierte Dummies gezeigt, vorgeführt als leere Formen ohne Inhalt. Nach der räumlichen und hierarchisch angedeuteten Grenzziehung zwischen den Geschlechtern, werden nun aus amüsant zivilisationskritischer Perspektive Mentalitätsunterschiede zelebriert. In arabischen Ländern als 'Fortschrittsfetisch' begriffene westliche Badezimmer werden in den meisten Fällen weniger praktisch genutzt, als vielmehr eher zu Repräsentationszwecken verwendet. Um dies zu unterstreichen sind Badezimmerspiegel und Klodeckel mit rührenden Blumengirlanden geschmückt, die den Status des – die 'überlegene' westliche Zivilisation symbolisierenden – hygienischen Vorzeigeobjekts hervorheben. Gewissermaßen als Kulturzitat taucht schließlich im Spiegel eine miniature die Reflektion einer Frau im schwarzen Tschador (8) auf, die als optische Bestätigung kultureller Grenzziehung und Indikator eines identitätsstiftenden Anders-Seins fungiert.

Die nächste Station der elliptisch konstruierten Bildgeschichte scheint ein Film Still aus einem arabischen Road Movies zu zitieren. Die kurze unspektakuläre Rast eines altmodischen petrolfarbenen Chevrolet-Pickup auf staubiger Landstraße, am Rand einer Oase, skizziert lediglich Atmosphäre und läßt dem Betrachter viel Raum für eigene Projektionen.

Als kruden dramaturgischen Kontrast präsentiert Abou-Chamat im Anschluß - in blutroter Schrift auf bettlakenweißes Tuch gestickt - ein Zitat aus dem Schlüsselwerk des farbigen Theoretikers Frantz Fanon, eines frühen Exponenten der Kolonialismusdebatte: *"...by loving me she proves that I am worthy of white love, I am loved like a white man, I marry white culture, white beauty, white whiteness..."* (9) Bezogen auf eine Liebesbeziehung wird hier aus der Perspektive eines (im kolonialen Kontext mit seiner stigmatisierenden Hautfarbe

unzufriedenen) Farbigen die weiße Haut der Liebsten als adelnde Trophäe bezeichnet, die dem dunklen Geliebten das triumphal aufwertende Gefühl von ersehnter Ebenbürtigkeit verleiht, verbunden mit der die eigene Identität verleugnenden Hoffnung, als Bonus Sozialprestige in Form von 'abfärbender' weißer Identität gleich mitzuheiraten.

Das im Close-up gezeigte Portrait einer bronzefarbenen Männerbrust mit dichter grauer Behaarung ist unterhalb des Jochbeins mit der Stempelschrift *mother* gebrandmarkt, die in den alten Körper förmlich eingewachsen scheint. - Angespielt wird damit unmißverständlich auf die Tatsache, daß sich im arabischen Raum traditionell Frauen in ihrer gesellschaftlichen Rolle vor allem über ihre Söhne definieren und ihren männlichen Nachkommen ungleich mehr Zuwendung zukommen lassen als den Töchtern, während Männer - deren traditionelle geschlechtsspezifische Rolle bezeichnenderweise zwischen Dominanz und Infantilität oszilliert - üblicherweise auch noch im Erwachsenenalter mit besonderer Liebe an ihren Müttern hängen (10), quasi lebenslänglich deren Prägestempel tragen.

Eindrücklich wird in diesem besonders kraftvollen Einzelbild die im orientalischen Kulturkreis auffallend ausgeprägte Verquickung von Machismus und Mutterverehrung auf den Punkt gebracht, die spezifisch Identität stiftende Interdependenz zwischen Söhne-Müttern und Mutter-Söhnen herausgearbeitet.

“The past continues speaking to us“ (11) simuliert die ephemere Übergangssituation eines Hotelaufenthalts, verkörpert das Prinzip des Woanders-Seins – hier gleichsam als Moratorium zwischen einer zurückgelassenen, noch nostalgisch-präsenten Vergangenheit im Heimatland und einer noch kaum begonnenen, vermutlich nicht konfliktlosen projektiven Zukunft an einem neuen Ort. Erste Informationen über das im Hotel abgestiegene Paar werden über die im Zimmer verteilten 'sprechenden' Habseligkeiten vermittelt. Anhand der Garderobe (kaftanähnliche Gewänder), typischer Toilettenartikel (wie Rosenwasser und Kajalstift), arabischer Briefe und levantinischer Süßigkeiten kann der neugierige Betrachter zunächst detektivisch tätig werden und aufgrund der Indizien Vermutungen anstellen, über das imaginäre Paar in fremder Umgebung, das - auf der Suche nach neuer Heimat – offensichtlich noch Herkunftserinnerungen kultiviert und sich mit nostalgischen Reminiszenzen orientalischer Alltagskultur umgibt, gewissermaßen auf engstem Raum versucht, eine Art 'Heimatinsel' zu bilden (12).

Stellvertretend für die beiden abwesenden Protagonisten fungieren zwei über dem Doppelbett montierte Videoschirme, auf denen beziehungsreich kleine Koffer abgestellt sind. Hier skizzieren ein Mann und eine Frau aus dem arabischen Kulturkreis abwechselnd ihre Lebensgeschichte. Die Frau ist die Künstlerin selbst, die von den beträchtlichen Schwierigkeiten erzählt, die sie Anfang der Sechziger Jahren erlebte, als sie als kleines Kind aus Arabien nach Deutschland kam – berichtet von einem Kondensat von Vorurteilen,

Ablehnung und eigenen Abgrenzungsversuchen. Murat, als männlicher Gegenpart, algerischer Berber (13) und Schriftsteller (für den Lebensunterhalt auch Nachtportier), erzählt im Gegenzug seine spezifische Migration Story, spricht über seine zehn Jahre in Deutschland und die ambivalenten Erlebnisse in der Diaspora. Auf dem Toilettenspiegel in der Zimmerecke steht als programmatische Headline das resumeebildene Motto "the past continues speaking to us", während im Fenster, quasi als Erinnerungssikone, ein blaustichiges Groß-Dia aufscheint, das eine arabische Straßenszene mit verschleierten Frauen im Riad der Fünfziger Jahre evoziert.

In Adidal Abou-Chamats Multiple "**Identity change kit**" (1999) wurde dem Käufer durch ein Set 'ethnisch signifikanter' (14) Gesichtsbausteine, wie Nasen und Mündern, Kinn- und Wangenpartien aus fleischfarben-bräunlichem Latex, inklusive Mastix und Remover die potentielle Möglichkeit geboten, sich ein komplett anderes Gesicht zu basteln und hinter selbst gewählten Teilmasken zu verschwinden. Nach Herzenslust konnten Merkmale charakteristischer rassenspezifischer Differenz - also klischeehaft stilisierte asiatische, kaukasische, negroide Züge - ausprobiert werden. Im Grunde erteilte die Künstlerin damit die Lizenz zur lustvollen Dekonstruktion des eigenen Aussehens, verschaffte ihrem Publikum die seltene Möglichkeit, in die eigenen Gesichtszüge korrigierend einzugreifen, optisch deviantes Aussehen zu korrigieren, vermittels Retusche oder Mimikry gar 'eine andere Identität' anzunehmen.

Bei der im klassischen Büstenformat präsentierten zweiteiligen Arbeit "**Other looks**" (2000) wurde schließlich die untere Gesichtshälfte zweier Probandinnen mit den Mitteln der Maskenbilderei verfremdet. Beide Frauen hatten die prometheische Gelegenheit, sich im Zeitalter 'physischer Korrigierbarkeit' (15) - an persönlichen Wunschbildern orientiert - umgestalten zu lassen, die eigenen Gesichtszüge vermittels individuell gefertigter Latexmasken nach eigenen Angaben (à la vollere Lippen, schmalere Nase, kleinerer Mund) plastisch umgeformt zu bekommen. Da die Schnittstellen zwischen Körper und (in artifiziell Graubeige gehaltenem) 'Prothesenteil' nur unzureichend kaschiert bleiben, scheint im kompositen Aufbau der modifizierten Portraits auch eine Allegorisierung des von Lacan entlehnten kunstfeministischen Begriffs der *Suture* assoziierbar. Die plastischen Latex-Artefakte bedeuteten einen Eingriff in die Physiognomie, der zwar unblutig verlief, doch dennoch 'einschneidend' das Aussehen der Opfer veränderte.

In der prototypischen Leuchtkasten-Arbeit "**Skin-deep**" (von 2002/3) wird eine Schwarze im Halbportraitformat präsentiert, die sich mit einer hellen Handschuh-Hand an den Hals greift (16). Der surreale Verfremdungseffekt der weißen Hand an schwarzem Arm, der eine irritierende Nahtstelle simuliert und an die Bildmetamorphosen eines René Magritte erinnert,

macht die gesellschaftliche Rolle dieses 'Fremd-Körpers' transparent, zeigt die Überlagerung von Identitäten und bringt die traurige Frage nach 'Ebenbürtigkeit' auf den Punkt. Der rosige Silikon-Handschuh fungiert gleichsam als Farbfetisch: die (im Grunde nur 'oberflächlich' übergestreifte) weiße Haut ist Bedrohung und zugleich trophäenhaftes Objekt der Begierde. Zur Dekonstruktion freigegeben wird eine visuelle Epistemologie, die Hautfarbe als Konstruktionsmittel hierarchischer Differenz vorführt. Somit wird das Portrait zu einer gelungenen Allegorie der kulturellen Kontamination und des Hybriden, visualisiert in ironischer Pointierung gewissermaßen das mit "Black Skin - White Masks" (17) betitelte Hauptwerk des bedeutenden farbigen Rassismus-Theoretikers Frantz Fanon. Markant inszeniert erscheint im genannten Kontext die symptomatische Ambivalenz zwischen Anziehung und Abstoßung, Begehren und Ekel, Black Pride und Selbsthaß. Dem weißen Blickraster scheint sich die schwarze Frau im wahrsten Sinne des Wortes schon anverwandelt zu haben. Sie zeigt sehr eindrücklich ein 'nach außen geblendetes Manipuliertsein', demonstriert die Gefahr verletzter Authentizität und gebrochener Identität. Der durch gesellschaftliche Realität erzeugte Wunsch, weiß zu sein wird konterkariert durch den symptomatisch selbstzerstörerischen Würgegriff der weißen Hand. Konsequenter findet sich ein 'kolonialer Körper' als stigmatisierte Projektionsfläche und semiotisierter Lieblingsfetisch des ausgrenzenden Blicks präsentiert, im Gegenzug wird die farbige Identität durch den Kontrast eher gestärkt (18).

Auch die jüngste Serie mit dem programmatischen Titel "**In between**" (2005) kombiniert vor variantenreich blauem Hintergrund (19) sieben Einzelbilder, die in mehrdeutiger Brechung Phänomene aus unterschiedlichen Lebensbereichen arabischer Frauen fokussieren. Die erste fotografische Inszenierung zeigt - in einer die Körpermitte heranzoomenden Bildeinstellung - eine prototypisch westlich, mit Blue Jeans gekleidete junge Frau, die am Hosengürtel befestigt, possierlich drapiertes martialisches Gerät trägt: Die Pistole ist mit dem rot-weiß-gewürfelten Stoff eines Palästinensertuches (20) bezogen ist und wird damit zum - Gewalt ästhetisierenden - Mode-Accessoire von eher diffuser Widerständigkeit verniedlicht, entkoppelt von konkreter Bedeutung. Die offensichtlich aus Gips gestalteten eierförmigen Handgranaten auf der anderen Seite des Hosenbundes bilden ein optisches Gegengewicht. Macht und Potenz werden folglich mit Attrappen phallischer Symbole ausgedrückt. Auf Bildebene zu beobachten ist ein subversives Spiel mit der Ikonografie des Krieges. In diesem Bezugsnetz fühlt sich der Betrachter darüber hinaus ein wenig an arabische Selbstmordattentäterinnen erinnert, die zynischerweise erst im Rahmen der Ziele eines 'Heiligen Krieges' die sonst übliche Geschlechter-Hierarchie durchbrechen dürfen.

Das nächste Bild in der Storyline verhält sich dazu assoziativ-komplementär und zeigt eine weibliche Figur in einem irritierend oszillierenden Zustand zwischen Verhüllung und Entblößung. Der tschadorartige schwarze Schleier verhüllt die Gesichtszüge einer noch jungen Frau mit geschlossenen Augen, die ihren Blick quasi nach innen gekehrt hat. Im provozierendem Kontrast dazu ist der Brustbereich vollkommen unverdeckt. Was zunächst an die Geschwüre einer bösartigen exotischen Hautkrankheit erinnert, entpuppt sich bei genauerem Hinsehen als weibliche Brust, die ganz aus zitzenhaft multiplizierten Latex-Brustwarzen besteht (21) und die Fruchtbarkeitssymbolik einer Diana von Ephesus zu paraphrasieren scheint. In surreal zugespitzter orientalischer Fabulierlust soll hier wohl auf suggestive Weise der Aspekt nährender Mutterschaft betont werden. Ein dramaturgisch kalkuliertes Kippmoment sorgt dafür, daß erotisch Besetztes durch maßlose Übertreibung enterotisiert wird, ja in seiner hypertrophierten 'Nippeligkeit' ursprünglich Stimulierendes abstoßend gemacht wird. Vorgeführt wird die faszinierend dialektische Folgerichtigkeit von Hypersexualisierung und Desexualisierung. Auf die Spitze getrieben wird hiermit das Konzept der verhüllten, weggesperrten, unsichtbar gemachten arabischen Frau, die vor gegebenem patriarchalischen Hintergrund in durchaus gottgefälliger Weise auf ihre möglichst effiziente biologisch-sexuelle Rolle reduziert und - im Interesse der Effizienz - in ihrer Funktionalität verbessert werden könnte.

Einen authentisch-dokumentarischen Kontrast dazu bildet erneut ein Schwarzweißfoto aus autobiographischem Kontext: In den Fünfziger Jahren an der syrischen Mittelmeerküste aufgenommen, wird die blonde Mutter der Künstlerin, als junge Frau im knappen Grace-Kellyhaften Schneiderkostüm gezeigt, wie sie - damals frisch verheiratet und in der abgebildeten Umgebung recht 'exotisch' - etwas verloren auf der Hafensperrpromenade sitzt, in wirkungsvollem Kontrast neben zwei neugierig glotzenden Mädchen in Beduinentracht. Ein charmantes und hübsch beiläufig eingefangenes Kulturschock-Statement mit persönlichem Bezug, das zeigt, daß die viel strapazierte Kategorie des 'Anderen' stets kontextabhängig ist.

Die nächste Bildstation greift erneut den ambivalent besetzten Bereich der Reinlichkeit im arabischen Kulturkreis auf. Das Vorurteil vom 'schmutzigen Araber' trifft auf die minutiösen Reinlichkeitsvorschriften im Islam und auf die generelle Ambivalenz in der Wahrnehmung des weiblichen Körpers zwischen 'rein' und 'unrein'. Bildprotagonist ist hier eine Waschmaschine, die (vor dem Hintergrund orientalischer Schmuckfreude und im Zusammenhang weiblich geprägter Häuslichkeit) durch einen rüschenbesetzten rosigen Überwurf mit Herzapplikation kitschig und sehr feminin herausgeputzt ist und mit einer üppigen Plastikblumenranke geschmückt wurde. Faszinierend formuliert ist das Kippmoment der erotischen Inszenierung, indem - in Analogie zur Frau in der islamisch geprägten Welt - das geschätzte Haushaltsgerät gleichzeitig verhüllt, das heißt vor fremden Blicken

spielerisch in Schutz genommen, aber gleichzeitig in seiner Kostbarkeit schmückend betont und strategisch enthüllt wird. Die amüsierte Betrachterin wird mit einem Zivilisationsfetisch konfrontiert, der nahezu verliebte Wertschätzung erfährt und verblüffenderweise beinahe wie eine verschleierte jungfräuliche Braut (oder alternativ: eine begehrenswert geschmückte Odaliske) in Szene gesetzt ist, wobei der Schlitz im vorderen Bereich der anspielungsreich verhüllten Maschine (durch den man die halbgeöffnete Wäschetrommel sieht) durchaus obszöne Qualitäten zu entwickeln vermag und sich der Eindruck aufdrängt, man könne einen Blick auf das Allerheiligste der Familie erhaschen (22).

Das folgende Bild erzählt seine herangezoomte Geschichte diesmal ganz wörtlich genommen 'auf dem Buckel einer Frau'. Auf einen fleischigen weiblichen Rücken bräunlichen Inkarnats prangt eine stattliche Tätowierung, die in kräftigen Konturen die vertikalisierten Umrisse der arabischen Halbinsel (23) zeigt. Ein gewissermaßen eingebranntes panarabisches Bewußtsein, das sich auf dem weiblichen Körper als Erinnerung zu materialisieren scheint. Naturgemäß stellt sich die Frage, wer der Adressat dieses (an alltags verborgener Stelle befindlichen) Symbols ethnisch-kultureller Identität sein könnte: Ist es zur Freude eines fundamentalistischen Ehemanns, der sich in intimen Momenten von der großarabischen Idee beflügelt sehen möchte, bietet das geographische Schema Anhaltspunkte für den Plausch unter politisch interessierten Frauen im Hammam oder dient es der persönlichen Erbauung des weiblichen Individuums, das sein 'Gezeichnet-Sein' nur in gespiegeltem - dann gewissermaßen die eigene arabische Identität reflektierenden - Zustand zu sehen vermag?

Schlüsselbild dieser Serie, die lustvoll Vorurteile aufgreift und Brechungen zelebriert, ist ein den üblichen 'Ausschnitt' modifizierendes Brustbild, das anonymisierend und blickverweigernd erst unter der individuierenden Augenpartie ansetzt, in stolzer Statuarik eine orientalische Frau mit Halsschmuck zeigt. Diese Frau ist die Künstlerin selbst, die sich ironisch-selbstbekennerisch mit einer prächtigen 'Klischeekette' präsentiert, die (in schwarzer Schrift auf Goldblech) die ontologisch einordnenden Begriffe *fanatic*, *arabic*, *female* und *queer* nebeneinander reiht. Adidal Abou-Chamat treibt augenzwinkernd ihre - tägliche Außenwahrnehmung spiegelnde - Selbststilisierung auf die Spitze, indem sie sich auf Bildebene sehr pointiert als inoffizielle Allegorie des 'Ganz-Anderen' darstellt: Marginalisiert und bestaunt als Frau lesbischer Ausrichtung, von Vaterseite arabischen Blutes, in ihrer Jugend Trotzkistin und auch als Künstlerin (die sich vorwiegend unbequemen Themen widmet) potentiell 'fanatisch'. Selbstbewußt markiert sie sich als die in verschiedenen Kontexten nahezu schon klischeehaft Differenten, die *in between*, zwischen allen Stühlen Sitzende.

Die letzte Station der nebeneinander gestellten ikonisch gefaßten Thesen bildet - hellrot auf ultramarinfarbenem Grund - ein Wort in arabischer Schrift (24), *haram* - was soviel wie 'verboten', 'unmoralisch' oder 'tabu' bedeutet und eng mit Idee und Bedeutung des 'Harems' zusammenhängt, dem für Frauen reservierten Wohnbereich in einem arabischen Haushalt, zu dem Männer generell keinen Zugang haben. Durch die Kalligraphie wird folglich ein streng reglementiertes System von Pflichten und Verboten evoziert, eine Welt, in der gerade weibliche Wesen ständig an ihre Grenzen stoßen.

In der zweikanaligen Videoarbeit "**Twins – Hertha and Polly**" von 2002 setzt sich Adidal Abou-Chamat ebenfalls mit Identität, Individualität und Zugehörigkeit auseinander, wird anhand des genetischen Sonderfalls von eineiigen Zwillingsschwestern einem seltenen Ähnlichkeitsverhältnis am Rande der Analogie nachgespürt, das überspitzt formuliert einem Abklatschverfahren der Natur entspricht (25). Zunächst geht es um ein experimentelles Spielen mit Abbildlichkeit und Wiederholung, da ja immer die eine der anderen Ebenbild zu sein scheint - beide einander lebenslänglich als 'Schatten' oder Doppelgänger verbunden sind. (26)

Hier handelt es sich jedoch - im Gegensatz zu den aus der Literatur bekannten symbiotischen Geschwisterpaaren im Kinder- oder Adoleszentenalter - um die ungleich spannendere Variante der in die Jahre gekommenen Zwillingsschwestern, deren ähnliche Anlagen sich im späteren Leben getrennt entwickeln konnten, macht es Spaß im Rahmen dieses Doppelportraits auf Unterschiede zu achten, das jeweils Individuelle herauszufiltern. Konkret handelt es sich um Mutter und Tante der Künstlerin, deren Lebenswege sich trennten, als beide heirateten und ihren Männern im einen Fall nach Arabien, im anderen nach Amerika folgten. Ähnlich wie in der Videoarbeit „The Past Continues Speaking to Us“ sprechen die beiden fast identisch gekleideten Frauen - deren schicksalshafte optische Redundanz in strenger Frontalität präsentiert wird - immer abwechselnd, auf getrennten Bildschirmen. Während die eine erzählt, schaut die andere schweigend in die Kamera (27). - Vor dem Hintergrund dieser spezifisch engen Verwandtschaft und der daraus resultierenden besonderen Verbundenheit der Zwillinge werden, nach den noch kongruenten Erlebnissen der Kindheit, zwei ganz verschiedene und ungewöhnliche Lebenswege erzählerisch dokumentiert. Somit ein gelungener biografisch motivierter Versuch der 'Zwillingsforschung' mit den Mitteln der Kunst, der die Anteile von Vererbung und Formung durch die Lebensumstände skizziert. Durch die gewählte puristische Konfrontation gelingt es zu zeigen, daß das Leben auch eineiige Zwillinge optisch modifiziert, das vorgeblich Deckungsgleiche ins Individuellere entzerrt wird und im Detail doch unterschiedliche Charaktere zum Vorschein kommen - da ja bekanntlich erst das Ähnliche den Blick genügend schärft für die feineren Unterschiede.

Aus dem Bereich der familiären Identität stammt auch das 20 minütige Video **“Ashraf“** (2004), das parallel zur klassischen Nacktheit einer antiken Büste einen erstaunlich muskulösen alten Herren mit arabischen Gesichtszügen zeigt, der wie eine archaische Verkörperung individueller Mnemosyne wirkt. Es handelt sich dabei um den 1920 im syrischen Aleppo geborenen Vater der Künstlerin, mit Vornamen Ashraf (i.e. ‘der Ehrenwerte’) (28), der ernst und schweigend, in stolzer Regungslosigkeit in die Kamera blickt. Aus dem Off hört man seine Stimme, die - gleichsam in einem inneren Monolog - mit markantem Akzent und in orientalischem-assoziativem Erzählmodus aus der ‘heroischen Zeit’ seines Lebens berichtet, als wollte er mit seinen Geschichten einen ‘Erinnerungsteppich’ knüpfen. Äußerst statusbewußt erzählt er aus der eigenen Biographie, vor allem von seiner Herkunft aus einer angesehenen Grundbesitzerfamilie, seinen Studien- und Militärfahren in Deutschland ab 1941, von seiner bizarren (keineswegs ideologisch motivierten), durchaus konfliktreichen Ausbildung zum Offizier im Lande der Nazis (29). Gerne berichtet er - mit besonderem Stolz und einem Hauch von Eitelkeit - von seinem Erfolg als gutbezahltes Aktmodell nach dem Krieg (genannt der ‘Arabische Schmelzer’), der Wahl zum ‘Mister Berlin’ und schließlich vom Kennenlernen der deutschen Ehefrau. Dokumentarisch eingefangen ist hier das Fragment eines interessanten Lebens, individuell geprägt von Diaspora und kultureller Zerrissenheit.

Das Doppelkanal-Video **“Sweet Barbie“** (2004/5) hat Kult-Qualitäten: Elf köstliche Minuten lang zeigt es, wie vier verschiedene Frauen vor poppig gemusterter gelber Wand ‘nackte’ Barbiepuppen (30), die in Originalgröße massiv aus Schokolade gegossen wurden, auf sehr unterschiedliche Weise verspeisen, sich die Naschvariante der weltberühmten sterilen ‘Bombshell mit Wespentaille’ geradezu rituell einverleiben, gewissermaßen das transportierte unsinnliche Ideal ‘in effigie’ auffressen. Die Palette der vergnüglichen Verzehrvarianten reicht - gemäß dem bewährten Motto *variatio delectat* - von sinnlich langsamem Knabbern und genüsslichem Abschlecken der Finger, über schüchternes Nagen und offensichtlich langsam überdrüssig werdendes Kauen bis zu wunderbar diszipliniert-systematischem Verzehr. Bemerkenswert ist dabei die seltsam kannibalische Lust, mit der die Zelebrandinnen der Puppe den Kopf abbeißen oder die zierlichen Gliedmaßen benagen (31). Im Grunde wird mit dieser Arbeit die 1996 entstandene (beim ersten Hinschauen puristisch-minimalistische) Installation “take a bite of“ konsequent weitergedacht, in der bereits 40 ordentlich aufgereichte Barbies, aus weißer und schwarzer Schokolade, den schon von Karl Marx warnend apostrophierten “Liebesblick der Ware“ demonstrierten. Der “Sweet Barbie-Film“ entzückt durch mehrere raffiniert verflochtene Allusionsstränge, die unterschiedliche Implikationen amüsant verknüpfen. So ist Schokolade, mit ihren aus den

ehemaligen Kolonialgebieten stammenden Bestandteilen Zucker und Kakao, die klassische 'Kolonialware' (32), die sich beispielsweise schon früh in der Werbefigur (33) des (possierliche Exotik signalisierenden) Sarotti-Mohren materialisiert hatte.

Zudem ist das Verspeisen von Schokolade, mit ihrer auf der Zunge schmelzenden Konsistenz, ein überaus sinnliches Vergnügen, das mit seiner unwiderstehlichen Süße - gerade für Menschen ohne Idealfigur - zu einem süchtigmachenden und 'sündigen' Genußmittel werden kann. Überdies enthält Schokolade Phenylethylamin, eine amphetaminähnliche Substanz, die sich angeblich auch im Blut von Verliebten finden läßt und gelinde Euphorie auszulösen vermag - was sie demnach zu einer idealen Ersatzbefriedigung macht (34).

Zum einen handelt es sich um eine wunderschön subversive Idee, die für ihre weiblichen Idealmaße berüchtigte Puppe ausgerechnet aus Schokolade herzustellen, die dem Erreichen ebendieser figürlichen Perfektion doch eher im Weg steht. Zum anderen ergibt sich eine trotzig Geste selbstbestimmter Frauen, demonstrativ ebendiese Kalorienbombe mit den scharfen Kurven vor laufender Kamera zu verspeisen, im mitreißenden Rhythmus von Lindsey De Pauls unwiderstehlich anzüglichem 70er-Jahre-Ohrwurm "Sugar me, Baby", und damit demonstrativ das erwartete Verhaltensmuster, sich um der eigenen Schönheit willen zu kasteien, lüstern zu durchbrechen. Eine hübsche Pointe, daß die eine Dunkelhäutige unter den Frauen kontrastierend eine Barbie aus weißer Schokolade verzehrt – sodaß die in 'Mohrenkopf' und 'Negerkuß' süß verharmloste rassistisch-kolonialistische Alltagspraxis mit probater Ironie auch einmal umgedreht wird. (35)

In dem 4,5 Minuten dauernden Video "**Freudian Slip**" (36) wird noch einmal die Problematik weiblicher Identität ironisch aufs Korn genommen und tief in die Klischees der Genderkiste gegriffen: Eine amazonenhaft-androgyne, irgendwie alterslose nackte Frau ist mit einem eindrucklichen bodenlangen Schamhaarschweif (37) von rotbrauner Farbe ausgestattet, den sie in ruhiger Kontemplation und mit den lässigen Bewegungen eines milden Abwehrzaubers zu meditativer elektronischer Musik rhythmisch im Kreise schwenkt. Ihr Aussehen zitiert zwittrig-zentaurenhafte (38) Zügellosigkeit, ist ins Animalisch-Mythische gewendet, mit gewissen Anklängen an mythologische Gerüchte um die legendäre Königin Zenobia. Das hypertrophe Vitalität signalisierende Schamhaar (39) verweist naturgemäß auf Freuds 'Penisneid' und die von Lacan weitergedachte Makeltheorie der ihren 'Mangel' verbergenden weiblichen Scham. Durch die geheimnisfördernde Maskerade wird - gleichsam in einem dialektischen Umkehrschluß des titelgebenden 'Freudschen Versprechers' - lustvoll dekonstruierend an der postulierten weiblichen 'Leerstelle' angeknüpft. Abou-Chamats geschwänzte Performandin scheint somit beinahe zur gegen den Strich gebürsteten Verkörperung einer 'phallischen Mutter' zu werden. Ihr Haarschweif dient nicht mehr als

Verhüllungsmaterial einer (in Relation zur 'männlichen Norm') imaginierten Kastrationswunde, sondern gerinnt zu einem kapitalen weiblichen Potenzsymbol – zeichnend wird auf Bildebene die selbstbewußte Genese vom Topos symbolischen Mangels zum erotischen Fetisch vorgeführt. Mit einem Augenzwinkern darf außerdem spekuliert werden, ob hier nicht doch ein Fall von Hypertrichose vorliegt oder ob in kühner Assoziation auf das haarige Märchen von 'Rapunzel' (40) angespielt wird.

“Bodies”, eine 2004 entstandene Fotoarbeit auf zwei Aluminiumtafeln, konfrontiert erneut mit einer Szenerie von beunruhigender Doppeldeutigkeit: In wüstenhaft öder Landschaft sind drapierte Tücher als zentrale monochrome Farbinseln inszeniert, die jeweils einen bewegungslos auf dem Boden liegenden menschlichen (vermutlich weiblichen) Körper verhüllen. Ob sich unter dem Faltenwurf orientalischer Stoffe Tote (41) oder - der Haltung nach - vielmehr Schlafende abzeichnen, wird offengelassen. Die bunten Decken zitieren zum einen den zentralen orientalischen Schleierfetisch, der schützend verhüllt, den Blicken entzieht, geheimnisvoll macht - symbolisieren hier aber wohl auch ein 'Stück Heimat', markieren ein Minimum an persönlichem Umfeld, an Privacy in unwirtlicher Umgebung. Der detektivische Betrachterblick konstatiert indes einen hervorragenden nackten Fuß, sowie die Abwesenheit dramatischer Spuren. Durch das Verhüllen von Details wird jedoch die vollplastische 'Körperhaftigkeit' der menschlichen Umriss betont, das Auge bemüht sich, die Hülle zu durchdringen, versucht sich ein Bild von der Situation zu machen, ringt um Sichtbarkeit und Transparenz. So wird auch in diesem Bildfalle strategisch mit irritierenden Kippmomenten gearbeitet, zelebriert Abou-Chamat ihre 'menschlichen Stilleben' als rituell bedeckte Körper, in dem Spannungsfeld von Unterstreichen und Verstecken, von Präsenz und Absenz, Leben und Tod. (42)

Das Foto-Diptychon **“Nomadic couple”** (2004) kombiniert ein junges interkulturelles Paar unter dem Vorzeichen der kulturellen Hybridisierung, der synkretistischen Verschmelzung widersprüchlicher Codes, der optischen Nicht-Seßhaftigkeit, die die verschiedensten transitären Einflüsse zu absorbieren versteht. Das eine der wiederum streng frontalen Portraits zeigt einen schwarzen jungen Mann mit massiver Goldkette um den Hals, dessen (vermittels Kontaktlinsen) strahlend blauer Blick seinen hübschen negroiden Zügen einen irritierenden Akzent verleiht. Das Gegenstück präsentiert parallel dazu eine mitteleuropäische junge Frau, die ihrem Gesicht durch nicht ganz perfekte Schminkkünste (Nô-Lidstrich und verkleinertes Kirschmündchen) die entfernte Anmutung einer Geisha verleiht. Das die eigene Person in Abgrenzung definierende 'Andere' ist hier - ohne feste Grenzziehungen - spielerisch vereinnahmend in die eigene Identität eingebendet.

Demonstriert wird die im Rahmen globalisierter Jugendkultur und Crossover-Mode beliebig gewordene Verfügbarkeit von zitierfähigen wechselnden Zeichen, die zu einer generellen semantischen 'Kreolisierung' führt, die es ermöglicht, sich mit ein paar Handgriffen nach Lust und Laune täglich neu zu erfinden, dem wohlbekannten langweiligen Spiegelbild einen frech verfremdenden Twist, einen modischen 'colonial turn' zu verleihen - verbunden mit der leisen Hoffnung durch die kleinen Maskierungen, diesem Quentchen applizierter Fremdheit auch im Inneren ein wenig 'anders' zu werden.

Das Großbild-Dia "**Zarah with black candle**" (2002) im breiten Stahlrahmen zeigt vor nachtblauem Hintergrund ein androgyn wirkendes, farbiges junges Mädchen im hautfarbenen Oberteil, das mit ernstem Blick eine nackte dunkelhäutige Figur in der Hand hält, ein wunderbar geschmackloses Nippes mit signalrot betonten sekundären Geschlechtsmerkmalen. Die infame Pointe besteht nun darin, daß diese - jegliche political correctness ignorierende - spießige 'Mohrenpuppe' (realiter ein modifizierter Flohmarktfund) aus Wachs besteht und über ihrem krausen Haar ein Flämmchen züngelt. Diese gleichzeitig sexistische und rassistische Travestie einer Votivkerze in der Hand des äthiopisch-deutschen Teenagers wirkt wie die obszön profanisierende Paraphrasierung einer Schwarzen Madonna (43), deren zotige Fetischisierung frösteln macht. Ein Bild von ikonenhafter Kraft, das mit mutiger Ironie pejorative Rollenvorgaben vehement hinterfragt und eine dialektische Verschränkung von kolonialem Blick und postkolonialem Diskurs zeigt.

Der Ende 2005 entstandene Videofilm mit dem anspielungsreich-ironischen Titel "**Fleshdance**" zeigt eine vertraute orientalische Szenerie: Zu schmachtender arabischer Musik (44) tanzt mit sinnlicher Grazie eine attraktive Bauchtänzerin mittleren Alters (eigentlich eine glutäugige Georgierin namens Olga) mit weichen schlangenhaften Bewegungen im klassisch-ägyptischen Stil - barfuß auf einem roten Teppichquadrat - den berühmten weiblichen Solotanz. Auf den zweiten Blick jedoch kippt das scheinbar bekannte, wohlige Haremsfantasien nährende Geschehen, vollzieht sich eine beeindruckende Metamorphose: Das Tanzkostüm der Tänzerin, bestehend aus knappem Oberteil und langem geschlitztem Rock, ist aus einem stabilen Military-Camouflage-Stoff genäht, aus rohem Rindfleisch wurde der blutrote 'Teppich' zusammengesetzt und gerät unter den Füßen der weibliche Macht repräsentierenden Bauchtänzerin langsam aus der Form. Adidal Abou-Chamat inszeniert ihre ganz eigene Version einer 'Tausendundeine Nacht reloaded'! Die ursprüngliche Inkarnation des Verführerischen vollzieht - in Pervertierung der wörtlichen Übersetzung - den Schritt zur 'Fleischwerdung', kippt peu à peu ins aggressive Manisch-Martialisches. Eros bekommt Gesellschaft von Thanatos, Verführungs- und

Abscheustrategien werden verstörend gekoppelt, Ekelgrenzen (45) mutig überschritten, der provokante Flirt mit dem Tabubruch ist präzise geplant.

Der Titel geht phonetisch nahezu mit dem des zu Beginn der 80er erschienenen zeitgeistprägenden Musik- und Tanzfilm "Flashdance" (46) konform, hier allerdings mit der Bedeutungsverschiebung zu *Flesh* gleich 'nacktes Fleisch' (47), nun in der Bedeutung von tanzender weiblicher Körperlichkeit. Wobei das leblos-blutige Gegenstück in Form von Rindersteaks präsent ist und tabubrechend mit Füßen getreten wird. Ein eindrückliches Bild von gewalttätiger Schönheit, in dem die im Nahen Osten latent schwelende Gewalt und deren heroisierend ästhetische Inszenierung in den Medien, zusammen mit deren dämonisierender Rezeption im Westen auf den Punkt gebracht ist. Erneut wird ins Bewußtsein gerückt, daß in den patriarchalischen Gesellschaften des Nahen Ostens, die den weiblichen Bevölkerungsanteil nach wie vor in vielen Lebensbereichen ausgrenzen, Frauen zunehmend in den Kontext von Gewalthandlungen integriert werden, islamistische Selbstmordattentäterinnen - als schwarze Witwen oder 'Bräute Allahs' - keine Seltenheit mehr sind.

Die 2005 entstandene Installation "**Che**" gleicht hingegen einem Ort säkularer Heiligenverehrung, in dem Che Guevara die Rolle einer antiimperialistischen Heilsgestalt spielt. Dabei verbindet das Environment sehr persönliche Begeisterung mit dem Konsumphänomen devotionalienhafter Fanartikel. Abou-Chamat untersucht das Phänomen der Idolatrie, beleuchtet ein zum bildverehrenden 'Götzendienst' angeschwollenes Fanverhalten mit künstlerischen Mitteln. Interessant wird in diesem Zusammenhang das Verhältnis zwischen Sein und Schein, Realität und Imagination, Wirklichkeit und Simulation. Ernesto (Rafael) Guevara de la Serna, genannt Che (48) wurde 1928 in Argentinien geboren und im Herbst 1967 bei einem Scharmützel mit bolivianischen Regie-rungsgruppen erschossen. Ausgebildet als Arzt, wurde er - 1957 in den Rang eines Commandante der Rebellenarmee M-26-7 erhoben - zum kubanischen Revolutionär, zum Politiker und charismatischen Anführer im Guerillakampf. Obwohl ihm zu Lebzeiten auch gravierende politische Fehler unterliefen, glänzte er durch idealistische Aufopferungsbereitschaft und den unbedingten Willen, 'die Revolution' voranzutreiben. Sich bereits früh selbst stilisierend, gab er sich Mühe, seinen Lebenswandel an dem proklamierten Idealbild vom 'Neuen Menschen' zu orientieren und verstand es, publikumswirksam Askese mit leidenschaftlichem Engagement zu verbinden. Gefördert durch seinen frühen Heldentod wurde er zu der herausragenden und glamourösen Märtyrergestalt einer transnationalen Unabhängigkeits- und Befreiungsbewegung. In Lateinamerika, vor allem auf Kuba, gilt Che bis heute vielerorts ungebrochen als Volksheld und sentimental ver-klärtes revolutionäres Idol. Aber auch im Westen wurde der gutaussehende Bilderbuch-Revolutionär zur Popikone, war sein Konterfei

im kulturellen Gedächtnis der modernen westlichen Gesellschaft gespeichert worden, avancierte er in den 60er und 70er Jahren zum romantisch verklärten Role Model und erlebt gerade in den letzten Jahren ein - streckenweise inhaltlich völlig dekontextualisiertes - Revival als Kultfigur. So taucht sein zum beliebig verfügbaren Motiv gewordenen, vollständig ikonisiertes Abbild in den letzten Jahren wieder verstärkt auf Postern, T-Shirts, Alltags-Nippes auf, hat sich ein richtiggehender, auch auf e-bay florierender, 'Devotionalienhandel' etabliert, der den Image-Markenartikel Che Guevara in Form von Trivial-Kuriosa vermarktet und sammelwütigen Afficionados ein weites Betätigungsfeld bietet.

So ziert Che Guevara im Rahmen von Abou-Chamats Installation eine unübersichtliche Vielzahl von Büstenhaltern und Parfumflaschen, Schals und Handtüchern, die sich neben Rucksäcken, Aschenbechern und einem Fußabstreifer behaupten. Damit wird eine unreflektiert-libidinöse Nähe zum Sehnsuchtobjekt angedeutet und der Revolutionär fröhlich 'im Zeitalter seiner industriellen Reproduzierbarkeit' verortet. Ergänzend sprengt ein im Wandbildformat erstelltes, schnell gemaltes Konterfei des Verehrten den Maßstab. Parallel zu den Mechanismen religiöser Verehrung ist eine relativ streng standardisierte Kanonisierung zu beobachten, die sich weitgehend auf 'das eine' Portrait Che Guevaras bezieht, das - im März 1960 von 'Korda' Guterrez aufgenommen und variantenreich verbreitet - ikonenhafte Berühmtheit erlangte und das Bild vom strahlenden Kämpfer zum Markenartikel machte. Abou-Chamat nimmt eben dieses zur verklärten Pop-Ikone gewordene Klischee wiederum beim Wort und setzt die Idee des Kopierens, der seriell gewordenen Reproduktion augenfällig um, indem sie einen schnöden Fries von musterbildenden Che-Köpfen an die Wand stempelt.

Wichtiges Puzzleteil der Che Guevara-Installation ist ein von Abou-Chamat 2004 in Havanna gedrehter kurzer Dokumentarfilm, in dem Kubaner verschiedenster Altersstufen ihr besonderes Verhältnis zu Che schildern und teils rührende Statements abliefern, indem sie passende Lieder anstimmen oder selbstgefertigte Zeichnungen vom Commandante präsentieren.

Das wahre Herzstück des Environments bildet schließlich ein halbes Dutzend inszenierter Fotografien zum Thema (mit assoziierten Fan-Statements (49)). In "Nina" steht eine junge Frau vor einer großen Plakatwand, in der unter dem (ernsthaftere Parolen süffig auf den Kopf stellenden) Motto "Luxus ist ein Menschenrecht", ein Zigarre rauchender Latino in Kampfanzug und Pantoffeln auf dem Sofa sitzt und Zeitung liest - somit die groteske Situation des Revolutionärs am Feierabend zum Lachen bringt (50). "Rosenheim" zeigt wiederum einen korpulenten Mann in den Fünfzigern in seinem etwas spießigen Wohnzimmer, den das schwarze Barett auf dem Kopf als Hardcore-Fan ausweist - während das Foto "Helmut" einen reiferen Biker auf seiner schweren Harley abbildet, dessen Che-T-Shirt den Versuch unternimmt, ihm einen Hauch von freiheitsliebender Revoluzzer-Attitude

zu verleihen. "Eckart" verkörpert daraufhin die Variante des Alt-Achtundsechzigers mit Hornbrille, dem ein dünner Zigarillo im Mundwinkel klebt (wohl die parodistisch anmutende Anspielung auf kubanische Zigarren) und auf dessen Kravatte ein Konterfei des Commandante prangt - ein Versatzstück, das vielleicht ein wenig an die Ideale der eigenen Jugend anknüpft und die verquaste Sehnsucht nach einem 'wildem Leben' transportiert, das von der eigenen Biografie vermutlich meilenweit entfernt ist. Am charmantesten dann schließlich "Siegfried Hoch" mit angegrautem Bart und Kappe, der - dunkel gewandet - mit erhobenem Weißbierglas ernst in die Kamera blickt: Als Schlüssel der leicht pathetischen Pose fungiert diesmal das programmatisch verzierte Bierglas.

In "Jakob", "Lea" und "Marie" sind hingegen drei junge Leute einer Generation portraitiert, die im Grunde kaum mehr Persönlich-Inhaltliches mit dem zur Popikone mutierten Revolutionär verbindet. Sie tragen jeweils Kleidungsstücke, die mit feschen Applikationen des Che-Guevara-Logos (hier nurmehr einem beliebig gewordenen Pattern aus dem großen Bilderpool) verziert sind. Im Falle eines modischen T-Shirts schien es gar notwendig, den darauf gedruckten Che-Guevara-Kopf mit der Schrift 'Cuba' zu ergänzen...

Anmerkungen:

- (1) Vgl. arabisch *hidschâb* für Vorhang oder Schleier, der Schicklichkeit und Geheimnis wahrt.
- (2) Vgl. den persischen Parallelbegriff *mehndi*.
- (3) Es geht an dieser Stelle nur um die optische Anmutung von jüdischen *Tefillin*, die jedoch aus einem ganz anderen, religiösen Kontext stammen und zudem auf andere Art gewickelt werden.
- (4) Vgl. in diesem Zusammenhang den archaischen Brauch, sich als Ritual der Totenklage die Haare auszureißen oder abzuschneiden.
- (5) Frantz Fanon (1925-1961) stammte aus Martinique und war, nach einem in Frankreich absolvierten Studium, Chef der psychiatrischen Abteilung eines Krankenhauses in Algier, bevor er sich als politischer Aktivist engagierte. Als führender Theoretiker schwarzen Bewußtseins hinterließ er das politische Essay "Les Damnés de la Terre" (1961), zu dem Sartre ein Vorwort geschrieben hatte, als Vermächtnis und antikolonialistisches Manifest.
- (6) Josephine Baker (1906-1975) stammte aus St. Louis/Missouri, wurde im Paris der 20er Jahre mit ihrer *Révue nègre* bekannt und ab 1926 durch ihren komisch-sinnlichen 'Tanz mit dem Bananenrock' (der in München 1929 als unsittlich verboten wurde!) berühmt. Mit ironischem Selbstbewußtsein mohrenpuppensüß die Augen rollend, gilt sie als eine der sinnlichsten Performerinnen ihrer Zeit und wurde als *Black Venus* exotische Projektionsfläche einer ganzen Generation.
- (7) Die Ausstellungsfotos stammen aus dem Kontext der 1989 im Münchner Völkerkunde!museum gezeigten Jemen-Ausstellung.
- (8) Der Spiegel scheint den ausgrenzenden Blick der Umwelt zu reflektieren und der optischen Bestätigung ihres Anders-Seins zu dienen.

- (9) Vgl. "Black Skin, White Masks", Beginn von Kapitel III, "The Man of Color and the White Woman".
- In den letzten Jahren erlebte Fanons theoretisches Werk eine auffällige Renaissance; so nahm beispielsweise Okwui Enwezor im Rahmen seiner postkolonialistisch geprägten documenta 11 direkten Bezug auf den Gründervater einschlägiger Überlegungen.
- (10) So liegt gemäß dem Propheten Mohammed "der Schlüssel zum Paradies zu Füßen der Mütter".
- (11) Ursprünglich wurde "The past continues speaking to us" 2000 als Installation gezeigt; sinnfälligerweise im Rahmen der Ausstellung "Zimmer frei", die im - zum Ausstellungsort umfunktionierten - Münchner Hotel Mariandl stattfand.
- (12) Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf Sophie Calles Arbeit "The Hotel" (1981), in der die Künstlerin anhand der aufschlußreichen Kulisse aus Hotelzimmer und verstreuten Reise-Utensilien - in Abwesenheit der Hotelgäste - interessante Charakterportraits erstellt.
- (13) Berber sind in Algerien eine unterdrückte Minderheit.
- (14) Bereits die fünfteilige Arbeit "Speaking the other" (1999) stellte prêt-à-porter Mundmodelle der Ausformung 'negroid', 'jüdisch', 'mittelasiatisch' und 'Hottentotte' vor, die die Künstlerin nach der Vorlage des 1938 in Hitler-Deutschland erschienenen Buches "Darstellungen rassischer Unterschiede" fertigen ließ, um die dort aufgeführten Klassifizierungen und Rassenunterschiede transparent zu machen und analysierender Dekonstruktion preisgeben zu können.
- (15) Verwiesen sei hier auf schönheitschirurgische Verbesserungsleistungen, die in einschlägigen TV-Shows wie "The Swan" exhibiert werden. Vor dem Hintergrund verbreiteter Dysmorphophobie wird dort ein nahezu beliebig perfektionierbares Aussehen suggeriert.
- (16) Vgl. hierzu ein Bild aus dem Kontext der siebenteiligen Serie „Stolen glances“ 1998x Mit ähnlicher, wenngleich spiegelverkehrter Büßergeste greift sich eine alte Frau hier mit einem Handschuh aus blutrot-rohem Rindfleisch an die Kehle - wobei in diesem Falle eine bemerkenswerte Allegorie der Vergänglichkeit gelang.
- (17) 1952 erschien das französische Original "Peau Noire, Masques Blancs". An dieser Stelle handelt es sich um den Titel der 1967 erschienenen englischen Übersetzung.
- (18) Vgl. meine Ausführungen zu dieser Arbeit in: Gabriele-Münter-Preis 2004.
- (19) Die Farbe Blau verkörpert ganz nebenbei - gemäß orientalischer Tradition - die Kraft des Abwehrzauber gegen 'böse Geister'.
- (20) Das Palästinensertuch entspricht der traditionell von Männern getragenen *Kufiya* und gilt als Symbol antikolonialistischer Selbstbestimmung.
- (21) Erinnert sei hier an Abou-Chamats in unterschiedlichen Konfektionsgrößen erhältliches Multiple "Nipple shirt" (1999) - ein fleischfarbenes Tanktop aus Latex, dem multiple Brustwarzen appliziert sind.
- (22) In diesem Zusammenhang sei an die im niederländischen Barock übliche Praxis erinnert, kostbare Bilder im Alltag mit einem Vorhang vor Blickgewohnheit und Fliegendreck zu schützen und das Zurückschlagen des Blickschutzes als besonderen und kostbaren Moment zu inszenieren, der nicht jedem zu jeder Zeit vergönnt war.
- (23) Die arabische Halbinsel, samt den weitgehend von früheren Kolonisatoren festgelegten Landesgrenzen, besteht aus Libanon, Syrien, Jordanien, Irak, Kuwait, Katar, den Vereinigten Arabischen Emiraten, Oman, Jemen und Saudi-Arabien.

- (24) Das koranische Bilderverbot bedingt, daß Kalligraphie im Grunde die traditionelle 'Bildende Kunst' im islamischen Raum ist.
- (25) Nach gleichem Prinzip existiert - als Vorgängermodell - auch eine Fotoarbeit, die die Schwestern in anderem Outfit zeigt.
- (26) Exkurs: Bei dem Stichwort Zwillinge denkt man unwillkürlich an Kinderbücher, in denen sich Zwei wie ein Ei dem anderen ähneln (wie Erich Kästners zum Klassiker gewordenen "Doppeltes Lottchen" oder Enid Blytons "Hanni und Nanni"), an die (im deutschen Showbiz der 60er, 70er Jahre omnipräsenten) Kessler-Zwillinge und an die mythischen Geschwister-Duos vom Kaliber der alttestamentarischen Brüder Esau & Jakob, der Romgründer Romulus & Remus oder des astralmythischen Dioskurenpaars Castor & Pollux. Überdies bilden Zwillingskonstellationen in zahlreichen Spielfilmen willkommenen Anlaß für janusköpfige Doppelrollen, die sich (wie in dem - 1920 unter der Regie von Lubitsch entstandenen - Film "Kohlhiesls Töchter", dem noch drei Remakes folgten) besonders gut für komische Verwicklungen eignen, auf der Grundlage der unerwarteten 'Doppelung' eines Individuums.
- (27) Einem Regieeinfall folgend singen sie jedoch dann am Ende gemeinsam ein Lied, "Die Gedanken sind frei"...
- (28) Der Vater der Künstlerin, der in dem Video "Ashraf" von der eigenen Biografie erzählt, tauchte bereits in früheren Arbeiten auf: In den "Portraits I" von '98 trug er eine verfremdende Strumpfmaske, in der Arbeit "Projective Memories" verkörperte er die Figur des Frantz Fanon.
- (29) Im Grunde aus einem diffusen Widerstand gegen die Franzosen geboren, die seinerzeit als Kolonialherren im Heimatland Syrien saßen zum einen, und da ihm in der Folge die Engländer aus politischen Gründen die Fortführung seiner Ausbildung an der Militärakademie verweigerten, zum anderen.
- (30) 1959 erstmals von der amerikanischen Firma Mattel auf den Markt gebracht, diente Barbie als Role Model für kleine Mädchen, die sich von deren unrealistischen Kurven (die Proportionen 39x18x33 Inch entsprechen in etwa den Maßen 99-46-84 cm) und ihrer modischen Konsumfreude inspirieren lassen sollten. Seit 2003 macht in der arabischen Welt eine 'islamisch geprägte' Gegen-Barbie namens Fulla (i.e. 'Jasminblüte') der Originalpuppe Konkurrenz. In China gefertigt und von dem syrischen Unternehmen New Boy Design Studio (Damaskus) auf den Markt gebracht, entwickelte sich die Puppe zum Verkaufsschlager. Fulla hat weniger Oberweite als ihr westliches Vorbild, verbirgt ihre Formen unter einem langen Mantel und trägt naturgemäß ein Kopftuch; wie bei ihrem Vorbild sind ergänzende Accessoires, wie ein pinkfarbener Gebetsteppich in reicher Auswahl vorhanden.
- (31) Im Zusammenhang des 'kannibalistischen Aspekts' sei Fruit Chans Film "Dumplings" (2004) angeführt; beleuchtet wird hier die Variante von Wan-Tan-Teigtaschen, die mit dem Fleisch von menschlichen Embryonen gefüllt sind und als Wundermittel gegen das Altern gelten.
- (32) Die der Schokolade zugrundeliegenden Kakaobohnen wurden erstmals 1528 von den spanischen Conquistadoren nach Europa gebracht.- Nicht vergessen werden sollte, daß auch heute noch zur Kakao-Ernte sogenannte 'chocolate slaves', Kinder-Arbeiter zwischen 8 und 13 Jahren eingesetzt werden.
- (33) Das Sarotti-Mohrchen existiert als Werbefigur seit 1918.

- (34) Zur Rolle von Schokolade als klassischer Ersatzbefriedigung singt bereits 1959 Trude Herr, mit dem berühmten Schmollen in der Stimme: „Ich will keine Schokolade, ich will lieber einen Mann...“
- (35) Vgl. zum Thema Schokoladen-Skulptur: Jana Sterbaks Installation „Catacombes“ (1992), in der sie einen Totenschädel samt verschiedenen Gebeine auf dem Boden arrangiert. Oder die mit Leckspuren gestalteten Selbstportraitbüsten der amerikanischen Künstlerin Janine Antoni, aus weißer Seife und brauner Schokolade, mit dem Titel „Lick and Lather“ (1993). Erinnert sei außerdem an Helen Chadwicks Installation „Cacao“ (1994), in der sie einen Schokolade-Brunnen zeigte.
- (36) Den gleichen Titel trägt die 1995 entstandene Arbeit des von David Hammons: Das Objekt besteht aus einem transparent-fleischfarbenen Négligé, unter dem - fatalerweise in der wörtlich genommenen 'Slip-Region' - eine Art Totem-Maske sichtbar wird. Eine witzige Anspielung auf Sigmund Freuds 1913 erschienene Schrift „Totem und Tabu“, deren Thematik sich - samt dem schönen Untertitel „Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und Neurotiker“ - spielerisch in das Objekt übersetzt findet.
- (37) Vgl. hierzu das lange wasserfallartige Schamhaar in einem Close-up-Ausschnitt der Serie „Stolen Glances“ (1998); angemerkt sei in diesem Zusammenhang auch die bemerkenswerte Besonderheit japanischer Schamhaartoupets.
- (38) Vgl. hierzu im Bereich der griechischen Mythologie - neben den angeführten Pferdemenchen – auch andere heteronormative Mischwesen wie lüsterne Faunweibchen, Satyrgestalten oder kryptide Sphingen.
- (39) Erinnern möchte ich an dieser Stelle an Jana Sterbak „Tricholotilomania I“ (1993): Der Titel rekuriert auf den Zwang, sich Haare auszureißen; das Objekt besteht aus gewelltem Frauenhaar, das von einem phallischen Glasknauf zum zierlichen Peitschchen zusammengefaßt wird.
- (40) In dem Märchen 'Rapunzel' läßt bekanntlich die in einem Turmzimmer eingesperrte Protagonistin ihr ellenlanges (Haupt-)Haar aus dem Fenster hängen, um den obligatorischen Prinzen in ihr Turmgemach klettern zu lassen.
- (41) Erinnert sei in diesem Zusammenhang daran, daß Leichentücher im Orient üblicherweise aus ungefärbtem Leinen gefertigt sind.
- (42) Vgl. meine ähnliche diesbezügliche Analyse im Katalog des 2004 verliehenen Gabriele-Günther-Preises.
- (43) Schwarze Madonnen (wie die S.M. von Tschenschow oder von Altötting) bezeichnen Marienstatuen, deren Schwärze durch Bemalung, Patina oder Kerzenruß entstanden ist. Gleichzeitig wird aber die dunkle Farbe auch biblisch mit dem Hohenlied 1,5 begründet: „Ich bin schwarz, aber schön“. Teilweise wird die Schwärze aber auch mit der Hautfarbe der Bevölkerung in Verbindung gebracht, wie in den synkretistischen Mischreligionen Südamerikas beobachtet werden kann.
- (44) Vgl. z. B. das seit Jahrzehnten sehr populäre „Ya habibdi“.
- (45) Vgl. hier das weite Feld der Ekelgrenzen auslotenden Richtung der Abject Art, deren Leitmotiv faszinierter Abscheu ist. In diesem Zusammenhang sei auch nachdrücklich an frühere Arbeiten der Künstlerin erinnert, die sich intensiv mit dem Werkstoff Fleisch auseinandersetzen, wie „Swimming suits“ (1996) and „Stolen glances“ (1998) . Kurz verweisen möchte ich auch auf einige

andere Künstler, die mit dem gleichen heiklen Material arbeiten, vgl. z.B. Helen Chadwicks "Enfleshing" (1989), Jana Sterbaks fleischbezogener "Chair Apollinaire" (1996) oder auch die tragischen Fleischskulpturen eines Thomas Lehnerer (1990-95).

(46) Der damals zeitgeistprägende Film "Flashdance" erschien 1983, Regie führte Adrian Lyne.

(47) Der Begriff 'Fleisch' ist im Deutschen doppeldeutig, da im Gegensatz zu anderen Sprachen das gleiche Wort gilt, sowohl für das Atmend-Lebende, wie für das eßbar-blutige Tote; vgl. hingegen *flesh-meat*, *chair-viande*. Im Zusammenhang der komplexen 'Fleisch-Thematik' möchte ich auf meine Analyse in "Masken des Begehrens" verweisen, Ebersberg 1999.

(48) "Che" ist ursprünglich ein unspezifischer spanischer Anrede- und Füllpartikel, der einem 'heh' oder 'gell' entspricht und in Südamerika angeblich als beliebter Spitzname für Argentinier fungiert.

(49) So äußert - unter vielen anderen interessanten Stellungnahmen - ein Che-Fan namens Herbert Stark durchaus pointiert: "Che Guevara sah gut aus und ist jung gestorben. Dies funktioniert immer gut für einen Mythos, einen unsterblichen Star."