

## **Einführung zu *Shaky Ground* von Rose Stach und Adidal Abou-Chamat**

im Kunst- und Gewerbeverein Regensburg am 02.12.2022

Meine Damen und Herren, herzlich Willkommen auch noch mal von mir zur Ausstellung *Shaky Ground* von Rose Stach und Adidal Abou-Chamat. Vielen Dank, Herr Dr. Haber, dass Sie die beiden Künstlerinnen schon so wunderbar vorgestellt haben. Das gibt mir die Möglichkeit, gleich in medias res zu gehen und ich möchte das mit einer kurzen Sequenz aus einem Song von den Temptations tun, der 1975 veröffentlicht wurde und der den Titel der Ausstellung trägt: *shaky ground*.

Der Song ist deshalb interessant, weil die deprimierende Geschichte, die er erzählt, mit einer solchen Energie und einer solchen Tanzlust vorgetragen wird, dass die Frage aufkommt, ob die erschütterten Lebensverhältnisse, also der *shaky ground* des Lebens, neben allem Schmerzvollen nicht auch jedesmal völlig unbekannte Ressourcen an Energie, Selbstermächtigung und Kreativität freilegt. Zumindest wenn man sich diesen Erschütterungen stellt.

Die 60er und 70er Jahre, in denen die meisten von uns geboren wurden oder jung gewesen sind, waren eine Zeit, in der viele gesellschaftliche Befreiungsbewegungen, auf die wir uns heute immer noch beziehen, ihren Anfang nahmen: Die Black Power-Bewegung, der feministische Aufbruch, die Anti-Kriegs-Bewegung, all die gesellschaftlichen Utopien, die sich damit beschäftigten, wie frei und solidarisch eine Gesellschaft eigentlich leben will.

Wenn man davon ausgeht, dass viele von uns im Lauf des Lebens irgendwann wieder auf *die* Dinge stoßen, die sie bereits in frühen Jahren mit Begeisterung verfolgt haben, könnte dies ja auch für ganze Generationen gelten.

Mir scheint, dass die Themen, mit denen sich Rose Stach und Adidal Abou-Chamat auseinandersetzen, durchaus in dieser Tradition stehen und momentan besonders relevant sind, weil wir an einem turning point stehen, an dem sich entscheiden wird, ob die bestehende Ordnung einfach weiter bestehen soll oder ob wir in der Lage

sind, an seinerzeit mit utopischer Energie aufgeladene Begriffe wie Freiheit, Toleranz, Differenz und Solidarität zeitgemäß anzuknüpfen.

Herbert Marcuse schrieb bereits 1955 in „Triebstruktur und Gesellschaft“ (*im Original: Eros und civilization.*) „Je näher die reale Möglichkeit rückt, den Einzelnen von den ehemals durch Mangel und Unreife gerechtfertigten Einschränkungen zu befreien, desto mehr steigert sich die Notwendigkeit, diese Einschränkungen aufrecht zu erhalten und immer funktionstüchtiger zu gestalten, damit sich die bestehende Ordnung nicht auflöst. Die Zivilisation muss sich gegen das Traumbild (im Original: specter, also Gespenst) einer Welt verteidigen, die frei sein könnte.“

Ohne hier natürlich jetzt näher auf diese Dialektik von potentieller Freiheit und ihren inhärenten Gegenkräften eingehen zu können, die Marcuse in seinem Text entwickelt, will ich nur seinen Begriff der „surplus repression“, der zusätzlichen Unterdrückung, herausstreichen, den er für diejenigen Einschränkungen verwendet, „die keine für die Existenz von Kultur überhaupt notwendige [sind], sondern der Organisation der Herrschaft des Menschen über den Menschen [dienen]“, also alle Einschränkungen, die bestimmte Gruppierungen von Menschen ihrer Freiheit, Würde, Souveränität und Kraft berauben um eigene Machtmonopole zu stärken.

Mir scheint, die beiden Künstlerinnen, deren Arbeiten wir heute sehen, setzen auf jeweils sehr komplexe Weise bei der Aufdeckung und Erschütterung dieser surplus-Repressionen an und nutzen unsere aktuell vielleicht wieder einmal besonders unsichere Bodenhaftung dazu, die Verhältnisse darauf eben wirklich zum Tanzen zu bringen. Mitunter sogar buchstäblich.

Adidal Abou-Chamats Arbeit *"Dreaming of..."* zeigt eine Person in schwarzer Vollverschleierung, also mit Niquab und Abaya, in anspruchsvollen Ballettposen. Nur die Augen, die Hände und die Füße sind sichtbar, also die Außenorgane, die mit der Welt in Kontakt treten. Die gezeigte Person kann sehen, tasten, berühren, kann sich fortbewegen, ist aber selbst verhüllt und könnte ggf. auch nur durch die Hülle berührt werden. Gleichwohl liegt ein ungeheurer Ausdruck in der körperlichen Präsenz des oder der Tanzenden.

Sowohl die umfassende Verschleierung, als auch die Ballettposen und die Spitzenschuhe offenbaren - gerade in ihrem unwahrscheinlichen Zusammenspiel - die tiefe Ambivalenz und gegenseitige Verstärkung dieser polaren Welten.

Im Kontext des Balletttanzes, der so sehr vom gewohnten Anblick des muskulösen, biegsamen, anmutigen Körpers der Tanzenden lebt, erscheint die Verhüllung möglicherweise enttäuschend und genusseinschränkend. Blickt man aber ein klein bisschen unvoreingenommener auf die Fotos, so entdeckt man eine andere Anmut, etwas Fließendes, etwas weniger Konturiertes, etwas, das in eigentümlichem, aber durchaus ansprechendem Gegensatz zum klassischen Ballett steht und das umgekehrt die Präzision und Kontrolliertheit der Bewegungen eher verstärkt als untergräbt.

Plötzlich weichen die gängigen Zuordnungen auf von unfreier Verschleierung einerseits und freiem Ausdruckstanz andererseits oder auch von ritueller Verhüllung einerseits und restriktivem Drill andererseits, und unsere Wahrnehmung selbst sieht - über alle Vorurteile hinweg – erst einmal etwas anderes. Und eigenes. Es zeigen sich neue Möglichkeiten der Wahrnehmung oder zumindest der Irritierbarkeit.

Mir scheint, die vielschichtige Verknüpfung von Disparatem ist eine grundsätzliche Herangehensweise die Adidal Abou-Chamat in ihren Arbeiten verwendet. Sie löst einzelne Elemente erstarrter Rollenbilder, eherner Traditionen und scheinbar homogener Zugehörigkeit aus ihren Kontexten heraus und verknüpft sie mit gegensätzlichen Kontexten - oft nicht weniger starrer Rollenverhaftung. Dadurch entsteht ein irritierender Wirkungszusammenhang, den Sie beim Gang durch die Ausstellung in mehreren ihrer Arbeiten erleben werden.

Abou-Chamats Kataloge tragen die Titel : *Inbetween, Transgression, Transitions, Borderlines* - es geht also um Ränder, Zwischenbereiche, Übergänge.

Man kann dieses Zwischen-sein einerseits natürlich von den behandelten Themen her verstehen, Adidal Abou-Chamat beschäftigt sich thematisch in ihren Arbeiten mit genealogischen, geschlechtlichen, ethnischen, religiösen und kulturellen Übergangsbereichen, mit Zwischensphären und Ausgrenzungsphänomenen, immer

mit dem Anspruch, eindimensionale Zuordnungen zu erschüttern. Und hier sind wir am Punkt. Man kann ihre Arbeiten nämlich andererseits auch vor allem vom Betrachter her verstehen, also von den Zwischenbereichen her, in die Abou-Chamat die Betrachter ihrer Werke führt und ihnen (also uns) – ohne Rückzugsmöglichkeit ins Unbeteiligte - den sicheren Boden entzieht.

In dieser betrachterbeanspruchenden Wirkung *treffen* sich Adidal Abou-Chamats und Rose Stachs Arbeiten, wie wir im Weiteren sehen werden.

Aktuelle (bzw. *immer* aktuelle) Problemthemen wie eine einseitige Erinnerungskultur, blinde Flecken, Ausgrenzung, Gewalt, Aneignung, Verharmlosung, subtile Macht- und Überlegenheitsgesten werden von beiden Künstlerinnen so inszeniert, dass sich Ambivalenzen, Brüche und alternative Sichtweisen zeigen können, von denen man auch als kritischer Betrachter einige nicht unbedingt bereits griffbereit hatte.

*Shaky ground* ist also keineswegs nur der Teppich, der einem unter den Füßen weggezogen wird – das auch – sondern auch der fliegende Teppich, auf dem man im Zweifel Schwindelfreiheit einüben kann.

So auch auf den Teppicharbeiten, die Rose Stach hier ausstellt. Auf fünf der gezeigten sog. Orientteppiche werden durch schwarze Übermalung Formen herausgelöst, die *Battleground*, *Heli*, *Stonethrower*, *Souvenir (AK47)* und *Under my Pillow* heißen.

Durch die Übermalung mit schwarzer oder weißer Farbe werden auf den Teppichen Waffen und Kriegsgerät sichtbar. Eigentlich fast, als hätten sie darauf gewartet, bunt und glamourös hervorzutreten, ähnlich harmlos und wirkungsvoll wie die Waffen, die uns täglich als Impulsgesten in Filmen, Nachrichten, Redewendungen, Computerspielen etc. umgeben. Sie spiegeln die Unbedarftheit und den unwirklichen Bezug derjenigen (also der meisten von uns), die noch nie unmittelbar in den tödlichen oder verletzenden Kontakt mit Waffen gekommen sind.

Gleichzeitig verweisen die Teppiche natürlich großflächig auf sehr reale Krisenherde sowohl im nahöstlichen Raum, einem ihrer Herkunftsorte - als auch darüber hinaus auf sämtliche andere aktuelle Kriegsschauplätze dieser Erde.

Was scheinbar weit weg ist, rückt uns mit den Teppichen nahe. Sowohl räumlich-metaphorisch bis in unsere Phantasien von Behaglichkeit hinein, als auch zeitlich-anthropologisch bis hin zu den Ursprüngen unserer Menschheit. Den Stonethrower hat es vermutlich ganz zu Beginn der Menschheitsentwicklung bereits gegeben. Dass die elaborierteren Waffen „nur“ technisch verfeinerte Geräte für den selben Impuls sind, uns gegenseitig die Köpfe einzuschlagen, wird auf Stachs Tapisserien eindrücklich sichtbar.

Ich muss bei den Teppichen, die ja durchaus einen großen ästhetischen Genuss bedeuten und erst im zweiten Erleben Gänsehaut bereiten (zumindest geht es mir so), immer an zwei Stellen bei Rilke denken, die eine ist: „Das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang, den wir gerade noch ertragen“ und „Vielleicht ist alles Schreckliche im Grunde das Hilflose, das von uns Hilfe erwartet.“

Stachs Teppiche sind für mich eine sehr subtile Darstellung dieses Zusammenhangs von Kunst als Darstellung des gerade noch Aushaltbaren und der transformierenden „Hilfe“, die das Schreckliche selbst aus dieser Darstellung empfängt.

Diese Bewegung zeigt sich auch in Stachs Arbeit *Tapestry with the image of a human*. Der Knüpfteppich aus dem Stoff von Rettungs-, Warn- und Helferwesten ist ein sensibles Reenactment der Trauerarbeit, die nach dem Völkermord an den Armeniern 1915, stattgefunden hat. Rose Stach hat die beiden originalen Teppiche auf die sie sich mit ihrer Arbeit bezieht und auf denen man die beinahe kindlichen Abbildungen jeweils einer Frau und eines Mannes sieht, im Historischen Museum von Armenien in Jerewan entdeckt und war berührt von den zerzausten Knüpfarbeiten, die so gar nicht zu der sonstigen Pracht der ausgestellten Exponate passen wollten. Sie erfuhr, dass die beiden Teppiche damals aus den Kleidern der Getöteten gefertigt wurden. Das war für die Angehörigen eine Form der Trauerarbeit, durch die die ermordeten Frauen und Männer ihren Platz im armenischen Gedächtnis bekamen und

in Form ihrer verarbeiteten Kleider noch „anwesend“ waren. Viele von ihnen hatten kein Grab, das besucht werden konnte.

Auch hier eilten die Hilflosen ihrer eigenen Hilflosigkeit gegenüber dem Schrecklichen zu Hilfe, indem sie Objekte herstellten, die die Funktion des gerade noch Aushaltbaren übernahmen. Objekte, die die Situation gerade noch aushaltbar machten, ohne sie völlig abspalten oder verrückt zu werden zu müssen oder selbst zu Grunde zu gehen.

Diese Möglichkeit der Erinnerungsarbeit nimmt Rose Stachs Teppich auf und überträgt sie in aktuelle Erfahrungsräume im Sinne eines: Ecce homo – sieh da, ein Mensch! In Stachs Teppich verknüpfen sich die Stoffwesten der heutigen Helfer und Rettungsaktionen weltweit mit der Ungeheuerlichkeit der armenischen Geschichte zu einem Erinnerungsbild, das auffordert, den bzw. DIESEN Menschen (ecce homo) auch wirklich zu sehen.

In Adidal Abou-Chamats Arbeit *Memory Lines* erleben wir ebenfalls einen berührenden und transformierenden Umgang mit der traumatischen Lebenserfahrung zweier Frauen.

Ausgangspunkt für diese Arbeit war das erste von einer Frau verübte Selbstmordattentat 2002 in einem Supermarkt in Jerusalem. Es kam dabei nicht nur die junge palästinensische Selbstmordattentäterin ums Leben, sondern auch eine fast gleichaltrige junge Israelin, die zufällig in diesem Supermarkt einkaufte.

Was in Wirklichkeit kaum möglich war, obwohl es den Versuch gab, findet in dieser fiktiven Arbeit statt: ein Gespräch, eine Annäherung, eine gemeinsame Trauer der beiden Mütter im Schmerz.

Man hört in dem Video die Stimmen beider Mütter, auf hebräisch und arabisch, die abwechselnd sprechen und ihre Trauer und ihren Verlust auszudrücken suchen. Gleichzeitig zu den Stimmen der Mütter sieht man verschiedene Filmsequenzen aus dem vergangenen Leben der beiden jungen Frauen.

Obwohl die beiden Mütter aufgrund der Sprachbarriere, aber auch aufgrund der

Unversöhnbarkeit der politischen Überzeugungen in Wirklichkeit kaum miteinander sprechen konnten, tun sie es im Video doch. Der halbfiktive Film, der die mögliche Versöhnungsarbeit nachstellt, vertraut darauf, dass trotz der Unfähigkeit oder Unmöglichkeit, miteinander zu sprechen, eine andere Form der Verbundenheit es möglich macht, von Mutter zu Mutter, jenseits von Schuld und Unschuld, von Opfer und Täter, den Schmerz über den Verlust des eigenen Kindes zu teilen.

Adidal Abou-Chamat entwickelt in ihren Arbeiten ein breites Spektrum an Methoden der Versöhnung und Selbstermächtigung. Eine ihrer Arbeiten trägt sogar diesen Titel: *Enunciation*.

In den 1970er Jahren gab es in der feministischen Bewegung verschiedene Methoden der weiblichen Self-enunciation, also des Selbstaudrucks im Sinne einer Selbstermächtigung, die damals neu waren. Tagebücher, Notizbücher, persönliche Aufzeichnungen traten aus der rein subjektiven Beschreibung privater Befindlichkeiten heraus und wurden *durch* ihre Veröffentlichung zu Dokumenten der politischen Erstarkung und Selbst-Befreiung der Frauen. Der gemeinsam veröffentlichte eigene Schmerz verband die Frauen miteinander und führte zu einer politischen Solidarisierung über alle Unterschiede hinweg.

Abou-Chamat nimmt diese Möglichkeit der Stiftung von Gemeinschaft durch eine Veröffentlichung des radikal Subjektiven auf und erweitert den ursprünglich feministischen Kontext auf einen Diskurs, der sich auf alle Formen der Ausgrenzung und Beschneidung des Rechts auf unvordenkliche Individualität bezieht.

Dementsprechend sind die Worte *me, love, alien, und drive* auf einem der Fotos der Serie besonders gekennzeichnet. Hier sind aus einem ganzen Teller voller ausgrenzender oder belastender Begriffsgebäckstücke diese 4 Worte als weißes Zuckergebäck herausgehoben. Die 4 Worte stehen für individuelle Freiheit und Selbstentfaltung und spiegeln sich in den anderen 4 Fotografien vielschichtig wieder: das ICH (me) als Voraussetzung, die einem aber doch immer verborgen bleibt, dargestellt in der Rückenansicht der Frau mit orangenem Kopftuch. Die Liebe (love) als Ermöglichung von Freiheit, trotz aller und über alle Beschränkungen hinaus, dargestellt als Liebesgeste einer dunkelhäutigen Frau mit weißem Handhandschuh.

Das Fremdheitsgefühl (alien) als das menschliche Grundgefühl, fremd in der eigenen Situation zu sein und, wie auf dem Foto, in fremden Schuhen, bzw. Füßen zu gehen. Was aber vielleicht DER Antrieb für jede Individuation ist. Und schließlich der Trieb/drive, der psychoanalytisch gesehen ja eher ein kulturelles und symbolisches Konstrukt ist, dessen labyrinthischen Verzweigungen wir folgen müssen. So oder so. Wie der in unseren Haaren gespeicherten Geschichte, siehe Foto, die wir uns ordnend um die Finder legen, um darin die Erinnerung an unser eigenes Begehren und die eigene Berührbarkeit wieder zu finden.

In Abou-Chamats Fotoarbeit *"Zarah with black candle"* sehen wir ein äthiopisch deutsches Mädchen, das mit einer Kerze im Stil christlicher Kommunion- bzw. Firmungsriten vor einer blauen Wand steht. Das Mädchen blickt ernsthaft. Es ist diese ernsthafte Unschuld, die angesichts der brennenden Kerze unter die Haut geht. Sie hält ein schwarzes, dem westeuropäischen Geschmack angepasstes mit allen Attributen der erotischen Aufladung versehenes Kerzenmädchen in der Hand, auf deren Kopf die Flamme brennt. Beim Betrachten vermengen sich Assoziationen von pfingstlichen Feuerzungen mit solchen von Inquisition und kitschigem Exotismus. Die mit der Kerze angedeutete Zugehörigkeit zu einer Glaubensgemeinschaft verdreht sich im selben Augenblick durch die Wahl der Kerze ins Herabwürdigende.

In *"Bittersweet"* wiederum zeigt eine dunkelhäutige Frau Schokoladenhände, die in Antwerpen ein beliebtes Souvenir sind. Hände als Souvenir gehen zurück auf den Gründungsmythos der Stadt Antwerpen, in dem ein Riese den Schiffen Richtung Nordsee bei Nichtbezahlen der Maut die rechte Hand abhackte und Silvius Brabo, der spätere Stadtpatron, diesen Riesen besiegte und ihm seinerseits die Hände abhackte und sie in den Fluss warf.

Soweit so makaber.

Was die Schokoladenhände aber zum zynischen Relikt eines nicht vorhandenen Geschichtsbewusstseins macht, ist die Tatsache, dass das Abhacken der Hände und Füße eine der grausamen Strafpraktiken gegenüber den zur Zwangsarbeit verpflichteten kongolesischen Menschen während der belgischen Kolonialherrschaft Ende des 19. Jhd. war.

Der Gründungsmythos der Stadt Antwerpen wiederholte sich hier bizarr am anderen Ende der Welt: Antwerpen entsteht aus den abgeschlagenen Händen des fremden Riesen und die Kolonie wird aufrecht erhalten mit den abgeschlagenen Händen und Füßen der Zwangsarbeitenden.

Diese mythischen und realen Geschichten werden in den Schokoladenhänden quasi plakativ aufrechterhalten und gleichzeitig in völliger Geschichtsvergessenheit ungebührlich verharmlost. Abou-Chamats Arbeit treibt diese Dialektik an ihren schmerzhaften Rand und bricht mit deren ignoranter Bedenkenlosigkeit.

Wie gerne wir ausblenden und arglos genießen wollen, zeigt auch die Serie „*Clouds*“ von Rose Stach. Auch hier ist ihre Herangehensweise die der Übermalung. Aber während bei den Teppichen die Form der jeweiligen Waffen durch Übermalung des restlichen Teppichs hervortritt, würde man auf den unübermalten Fotos der *Cloud*-Serie Detonationen von Sprengkörpern sehen, Explosionswolken, gesprengte Orte, Orte der Gewalt. Übermalt aber sehen die *Clouds* Arbeiten bei oberflächlicher Betrachtung fast wie romantische Schneelandschaften aus oder wie abstrakte Farbspiele. Stach konfrontiert die Betrachtenden mit einer Art inszeniertem Vexierbild, in dem der Terror des Krieges quasi überdeckt wird von der vorgeführten Beschwichtigung seiner medialen Vermarktung.

Überlagerung und Doppelbödigkeit sind auch zentrale Elemente in Stachs Arbeit „*Wandlung*“, einem Film der auf der Projektionsfläche eines Orientteppichs gezeigt wird.

In dem Film werden sich drehende Sufitänzer gezeigt, deren Ziel in diesem spirituellen Tanz ist es, sich in eine Art Trance zu drehen, um mit ihrem Gott in Verbindung zu treten.

Wir, die wir als Betrachtende nicht tanzen, werden durch unser Betrachten gleichsam mit in Bewegung versetzt. Die tanzenden Sufis auf dem reich gemusterten Teppich, übertragen die Erfahrung quasi physisch: „Es liegt in diesem Kreisen um sich selbst der Versuch, alles Körperliche als etwas Fremdkörperliches abzustreifen und durch gleichmäßige Bewegung ganz Ich zu werden“, schreibt Franz Werfel, der sich 1930 viel im Nahen Osten aufhielt, in seiner Erzählung „Die tanzenden Derwische“.

Wandlung ist eine Frage des in Bewegung Kommens. Des Loslassens des festen Grundes.

Unser letztes Loslassen dieses Grundes ist unser Tod. Für die Sufitänzer keine erschreckende Vorstellung, sondern Sinn ihrer Übung. Sie beginnen ihren Tanz in dunklen Umhängen, die für das irdische Gewand stehen und werfen im Lauf ihrer Tänze immer mehr dunklen Stoff ab, bis sie sich in weißen Gewändern drehen, die für das Grabtuch und damit für den Übergang in eine andere Ebene stehen. Ebenso die konischen Kopfbedeckungen, die weit aufragen und ebenfalls eine Verbindung zu Tod und Jenseits bedeuten. Interessanterweise ähneln die Hüte den Grabsteinen auf alten osmanischen Friedhöfen. Rose Stach bemerkte diese Ähnlichkeit und fotografierte für die Serie „*Übergang*“ die Grabsteine auf den alten Istanbuler Friedhöfen. Es stellte sich heraus, dass diese Ähnlichkeit dem mystischen Konzept der Sufis folgt, in dem sowohl die Hüte, als auch die Grabsteine als Brücken in die andere Welt fungieren.

Als Übergangsobjekte verweisen sie auf die heterotopen Räume, mit denen sie in Verbindung stehen: den Tanzraum und den Friedhof.

Für Foucault sind diese heterotopen Räume, im Gegensatz zu den reinen phantastischen Utopien, bestimmbare, reale Orte, die sich aber dennoch von den alltäglichen Räumen unterscheiden.

Diese Orte sind für ihn gleichsam Gegenräume, die „vollkommen anders sind, als die übrigen.“ Orte, die sich festgelegten Zwecken und eindeutigen Verwertbarkeiten entziehen. Orte, an denen die Möglichkeit besteht, sich an sich selbst als an eine andere oder einen anderen zu erinnern.

Auch die Wüste zum Beispiel ist ein solcher Ort. Rose Stach war auf ihrer Armenienreise in der Steinwüste unterwegs und hat dort Gefäße gefunden, die unter ihrem Blick wie aus der Zeit gefallene Relikte aus früheren Jahrhunderten erscheinen. „Wahrscheinlich“, so wieder Foucault, „schneidet jede menschliche Gruppe aus dem Raum, den sie besetzt hält, in dem sie wirklich lebt und arbeitet, utopische Orte aus und aus der Zeit, in der sie ihre Aktivitäten entwickelt, uchronische Augenblicke.“ Die ausgestellten *Öl- Trink- und Salbgefäße*, die Stach auf der Route fand, die auch die flüchtenden Menschen aus Syrien 2015, also 100 Jahre nach der armenischen Katastrophe, nahmen, sind ein solcher uchronischer Augenblick. Rose Stach

präsentiert die weggeworfenen Flaschen wie kostbare archäologische Fundstücke und erklärt damit die Hinterlassenschaften der Flüchtenden auf ihrer Wegstrecke gen Westen zu bewahrenswerten Artefakten einer Archäologie, die sich um Dinge und Ereignisse kümmert, die sich im alltäglichen Leben von Menschen abspielen - durchaus oft in Extremsituationen - und die dennoch selten erinnert werden.

Rose Stach und Adidal Abou-Chamat sind, wenn man so will, Archäologinnen vergessener, verdrängter, ignoriertes oder schlicht ungewusster Geschichten. Mit den Mitteln der Kunst betreiben sie eine anamnetische Praxis der Wiedererinnerung an sensible historische Themen, an die eigene Genealogie, an aktuell zu wenig oder auch allzu plakativ ins öffentliche Bewusstsein Gerücktes. Ihre Arbeiten machen Lust darauf, sich mit der Notwendigkeit des Immer-wieder-Genau-Hinschauens zu konfrontieren und stellen dabei für uns alle zur Debatte, was eigentlich unsere Gesellschaften, was uns Menschen, im Wesentlichen zusammenhält - und trennt.

Vielen Dank.

Claudia Pescatore  
pasearse.com