

Maximilian Lehner

Synchronie in Basel Abbas' und Ruanne Abou-Rahmes *And yet my mask is powerful*

Anhand mehrerer Werkbeispiele, welche in den hier diskutierten Analysen der Kunsthistorikerinnen Claire Grace, Kerstin Silja Pinther und Christine Ross mit Rücksichtnahme auf die Schichtung von bzw. Widersprüchlichkeit in den verwendeten Zeitebenen hin besprochen wurden, fragt dieser Text nach einer weiteren möglichen Strategie: Während in den beschriebenen Kunstwerken beim Rückgriff auf Archive eine Alternative für ein historisch definiertes Narrativ herausgearbeitet wird, ist in der hier thematisierten Arbeit von Basel Abbas und Ruanne Abou-Rahme, *And yet my mask is powerful*, eine weitere Perspektive zu erkennen. Wenngleich das Anliegen der beiden Künstler*innen schon durch ihren biografischen Hintergrund als Palästinenser*innen in der Diaspora gerahmt ist und damit eine gängige Lesart der Arbeit im Sinne einer alternativen Geschichte evoziert, wendet – unter anderem – das teilweise fiktionalisierte Archiv als künstlerische Strategie die Repräsentation zeitlicher Sukzessionslogik gegen etablierte Modi zeitlicher Strukturierung. Dieser Text soll anhand des Unterschieds zwischen Anachronie und Synchronie, wie er von der Queer-Studies-Theoretikerin Elizabeth Freeman beschrieben wurde, zeigen, wie der erstgenannte Strang an Arbeiten durch Gegenerzählungen eine Korrektur des Historischen, der letztere aber durch die Gleichzeitigkeit und damit einhergehende Identifikation mit dem Aktuellen eine Revision der Idee davon, welche Rolle die Relation zu anderen Zeiten und Narrativen immer spielt, anstrebt.¹

1. Synchronie und Anachronie

Elizabeth Freeman entlehnt das Begriffspaar der Synchronie und Anachronie aus der Linguistik.² Synchronie Analysen dienen zur Darstellung der Verwendung von Sprache zu einem bestimmten Zeitpunkt, der Gegensatz wären diachrone Analysen, die die Veränderung dokumentieren. Anachronie basiert auf der Vorstellung von Geschichte als chronologischem Voran-

schreiten. Wie Julia Kristeva in *Women's Time* analysiert, ist diese Vorstellung analog der Monumentalzeit von Mythen gedacht, in denen nie etwas zur falschen Zeit passiert: der Fortschritt ist die Konstante.³ Anachronie bietet durch das Aufblitzen unrealisierter Möglichkeiten eine politische Kraft, diese in die Gegenwart zu übersetzen. Freeman verwendet die Begriffe also nicht als Gegensätze, sondern als zwei Formen, die Vergangenheit aus der Gegenwart heraus zu verstehen, und übersetzt sie in den Kontext von Analysen der Chrono-Biopolitik – einem Foucault entlehnten und von Dana Luciano geprägten Diskurs darüber, wie internalisierte Formen der Zeitlichkeit individuelle Leben kontrollieren bzw. umgekehrt über die Normierung und Festsetzung bestimmter Zeitzyklen politische Macht ausgeübt werden kann.⁴

Synchronie liegt in körperlich-kulturellen Formen der Synchronisierung wie gleichen Arbeitszeiten oder darin, dass bestimmte Lebensereignisse zu einem bestimmten Alter gehören. Ebenso zeigt sie sich abstrakt in der Institutionalisierung einheitlicher Kalender bis zu synchron wahrgenommenen Aktivitäten wie dem Schwur auf die Flagge in US-amerikanischen Schulklassen, der durch die Pseudo-Synchronität die Zugehörigkeit zur Einheit der Nation hervorheben soll.⁵

Anachronie bietet, so Freeman, die Möglichkeit, die Gegenwart politisch neu zu interpretieren, weil sie einen Bruch in der Fortschrittslogik aufzeigt. Genauso bietet aber die negativ konnotierte Synchronie dieses politische Potenzial. Sie kann durch Synchronisierung von Ereignissen die Sukzession durchbrechen. Bei Freeman etwa, wenn Vergangenes als synchron mit der Gegenwart präsentiert wird. Lip-Synching und Die-Ins sind ihre Beispiele, die zu einer Synchronisation mit historischen oder zukünftigen Akteur*innen oder Ereignissen und damit zu überzeitlicher Zusammengehörigkeit abseits von Familienabstammung oder Nationalidentität führen.⁶

2. And yet my mask is powerful

Basel Abbas' und Ruanne Abou-Rahmes *And yet my mask is powerful* wurde seit 2016 in mittlerweile drei Teilen immer wieder neu arrangiert. Die Arbeit wird als Rauminstallation mit einer Vielzahl an Objekten und unterschiedlichen Medien jeweils in neuen Arrangements präsentiert. Zentrales Element der Arbeit ist ein Video, welches im Folgenden genauer im Verhältnis zur Installation analysiert wird.

Abbas und Abou-Rahme versuchen, die Installation jeweils mit monochromer Wandgestaltung umzusetzen.⁷ Der erste Teil⁸ ist ein grüner Raum, in dem mehrere ähnliche Videos zeitversetzt als 5-Kanal-Installation mit Sound laufen und nur einige Werkzeuge auf kleinen Sockeln aus Betonziegeln sowie an die Wand gelehnte Bretter diese ergänzen (siehe Abb. 1).



Abb. 1: Installationsansicht, *And yet my mask is powerful*, Alt Bomon-tiada, Istanbul 2017.

Das Video⁹, welches in unterschiedlicher Form Teil dieser Installationen war, begleitet eine Gruppe junger Menschen zu den Ruinen ihrer zerstörten Heimatdörfer im Westjordanland. Die Kamera folgt dabei als Handkamera in Normalperspektive und zeigt die Gruppe von hinten in Halbtotale, etwa in einem Abstand, den die Personen untereinander einnehmen. Auf diese Weise integriert sich die Kamera für die Betrachter*innen in die Gruppe. In den Szenen, wo die Protagonist*innen auf eine Erhöhung oder in eine Höhle steigen, bleibt die Kamera unten und blickt zu ihnen nach oben bzw. folgt ihnen in die Höhle mit dem Blick nach unten. Unterbrochen wird diese Erzählebene von einzelnen Einstellungen (Personen sitzend in der Gruppe, Aufnahmen des Waldes bei Nacht oder Personen mit den Masken in der Hand oder vor einem Gesicht), welche sich meist als einzel-

ne Frames über das Hauptbild legen. Zusätzlich liegt eine Textebene in Rot über dem Bild, einzelne Zeilen aus Adrienne Richs Gedicht *Diving into the Wreck*¹⁰ bilden den Text – teilweise über dem Bild, teilweise auf Schwarz. Im Originaltext sucht ein*e Taucher*in nach einem versunkenen Schiff, der Blick durch die Tauchermaske ermöglicht ihm*ihr den Zugang zu einer alten Erzählung. Die Zeilen des Gedichts sind nicht in ihrer Originalabfolge, sondern wurden von den Künstler*innen ausgewählt und neu sortiert. Manchmal folgt die Bildebene dem Gedicht: nach „I am going down“ (ab Minute 5:42) geht es in die Höhle, bei „I am she, I am he“ (ab Minute 5:05) sieht man männliche und weibliche Darsteller*innen mit derselben Maske, bei „blacking out“ (ab Minute 6:27) folgt schwarzes Bild. An dieser Stelle laufen die Kanäle in der Installation synchron, dann folgt der Titel der Arbeit. Im Sound kommen viele Elemente vor, die man aus dem Dub kennt: Halfnahmen ohne den Initialsound, invertierte Sounds sowie sich stetig beschleunigende Wellenformen, die ab einem bestimmten Punkt als ein Ton wahrgenommen werden.



Abb. 2: Videostill *And yet my mask is powerful*.

Wenngleich der Titel einen direkten Zusammenhang mit den Zeilen von Adrienne Rich suggeriert, erschließt sich der Ursprung der Bedeutung der Masken nur über den Begleittext – oder in der weiteren Variante der Arbeit, einem Künstlerbuch.¹¹ Darin beschrieben ist der Ausgangspunkt der Beschäftigung mit den Masken: eine Ausstellung im Israel Museum in Jerusalem 2014,¹² die mehrere dieser neolithischen Masken aus dem Westjordanland zeigten. Manche davon befinden sich in der Sammlung dieses Museums, die meisten sind Teil von Privatsammlungen in den USA, Frankreich, England und Israel.



Abb. 3: Installationsansicht, *And yet my mask is powerful*, Kunstverein in Hamburg 2018.

Die zweite Installation kehrt den sich wiederholenden Textteil des Videos, in dem es heißt „first the air is blue then green“ (Minute 5:54 bis 5:60), um: Die Wände sind nun anstatt grün zum größten Teil in einem dunklen Blau gehalten, die Videos treten gegenüber der Fülle an unterschiedlichen Objekten im Raum in den Hintergrund. Wir erkennen die Pflanzen aus dem Video wieder, ebenso sind 3D-gedruckte Varianten der Masken sowie Bilder ihrer Vorlagen aus dem Museumskatalog Teil der Installation. Diese sind als Screenshots mit dem Bildschirmfenster einer Mac OS-Oberfläche ausgeführt. Auf dieser Ebene der Screenshots finden wir noch weitere Textteile, Kriegsbilder, maskierte Kämpfer der palästinensischen Befreiungsfront, Google-Bildersuchen nach ähnlichen Objekten wie den Masken, Fotografien der Pflanzen der unterschiedlichen Orte und vieles mehr. Eine weitere Objekt-Gruppe, die in der Installation verteilt ist, sind Kopien aus dem israelischen Ausstellungskatalog zu den Masken, die von den Künstler*innen kommentiert und ergänzt wurden, und Kopien von Landkarten. Zu den vorhin erwähnten Pflanzen gesellen sich noch Steine, Äste, Bierdosen und verkohlte Äste, die teilweise auf den Paletten, die in dieser Version die Betonziegel als Display ergänzen, teilweise aber auf dem Boden angeordnet sind. Eine weitere Ebene sind undatierte Tagebücher und Zeichnungen von der auf diese Weise dokumentierten Reise, die aber auch Kommentare zu den zerstörten Dörfern enthalten.

In der dritten Version der Arbeit wird die zweite variiert, das Video wird dabei nur noch am Rand auf einem kleinen Bildschirm gezeigt.

3. Erzählungen mit Gegenarchiven

Eine ähnlich komplexe Vermengung unterschiedlicher Ausgangsobjekte und -kontexte präsentiert die Kunsthistorikerin Claire Grace in ihrer Analyse von Group Materials *Timeline: The Chronicle of US Intervention in Central and Latin America*, einer Installation von 1984, die wohl einen der Höhepunkte künstlerischer Proteste gegen die Einmischung der USA in El Salvador und Nicaragua, wo militärisch gegen linke Guerilla-Organisationen vorgegangen werden sollte, darstellt. Die Installation erstreckte sich im P.S.1 Contemporary Art Center (heute MoMA PS1) in Queens, New York, entlang einer roten Zeitleiste auf mittlerer Wandhöhe, welche am Boden mit einer parallelen Spur aus gemahlenem Kaffee ergänzt wurde. Diese wie auch ein Haufen frischer Bananen und Tabakblätter an der Wand sowie Kupferplatten und Baumwollbahnen verwiesen auf die Handelsbeziehungen zwischen den USA und unterschiedlichen Ländern Südamerikas. Die Zeitleiste von 1823 bis 1984 ordnete Zeitungsartikel, Fotos, Banner der Sandinistischen Befreiungsfront und Namen von Organisationen, die zwischen den USA und Südamerika agierten, sowie Kunstwerke von zeitgenössischen Künstler*innen und ältere Arbeiten, welche einzelne Aspekte der internationalen Beziehungen zwischen den USA und südamerikanischen Staaten thematisieren sollten. Ein Flyer der Gruppe Committee in Solidarity with the People of El Salvador dokumentierte aus deren Archiv die militärischen Interventionen der USA in Südamerika von 1868 bis 1983. Hinzu kam ganz oben eine Arbeit von Bill Allen, die er für Group Materials Projekt *Subculture* 1983 angefertigt hatte und die auf jedem Bild einen Ländernamen sowie die Jahreszahl des Einmarsches von US-Truppen enthielt.¹³

Durch die Übersetzung der Zeitleiste in eine Rauminstallation sowie die parallele Führung von mehreren Chronologien, die sich in diese Zeitleiste einordnen, steht ein einheitliches Geschichtsnarrativ infrage. Ebenso sind es die künstlerischen Beiträge, historisch wie zeitgenössisch, die sich potenziell auf viele der Ereignisse auf dieser Zeitleiste beziehen können und so Bezüge quer durch den Raum ermöglichen und das skulpturale Element in der Mitte, eine Boje, die für einen Protest einige Wochen vor der Ausstellung im Außenraum platziert wurde, einbinden. Wie Claire

Grace aber anmerkt, ist eben diese Kritik an der Darstellung von Geschichte nur möglich, weil sich die Installation *Timeline* als Chronologie der Ereignisse präsentiert und die Ereignisse lediglich auf die Zeitleiste aufträgt.¹⁴ Die Einordnung in diese bekannte ästhetische Form – oder vielmehr ein ‚visuelles Paradigma‘ – ermöglicht erst die Kritik an dieser Vorstellung von nur einer möglichen sukzessiven Anordnung der Geschichte, der einheitlichen geschichtlichen Fortschrittsvorstellung, die wir eingangs besprochen haben.

Kerstin Silja Pinther beschreibt Zineb Sediras *Gardiennes d'images*, eine 3-Kanal-Videoinstallation von 2009.¹⁵ Eine Doppelprojektion von 19 Minuten und ein 30-minütiges Interview zeigen Safia Kouaci, die Witwe eines Fotografen, der während des Algerienkrieges auf Seiten der *Front de Libération Nationale* aktiv war. Während das Interview die Biografien der beiden, ihre Flucht aus Frankreich und ihre politischen Aktivitäten sowie Beziehungen zu Protagonist*innen dieses Krieges in den Fokus rückt, scheint für Pinther die Doppelprojektion von größerer Bedeutung: Safia Kouaci erzählt darin von ihren Problemen, das Foto-Archiv ihres verstorbenen Mannes zu erhalten, gleichzeitig werden die Fotografien im linken Teil der Projektion gezeigt und Fotoalben und Ordner durchgeblättert. Die individuelle Wut über das Zurücklassen dieses Archives im Interview steht den Fotografien gegenüber, die zu den wenigen bekannten Dokumentationen der algerischen Seite dieses Krieges zählen. Durch das angenommene Monopol der *Section photographique de l'armée* ist es die Fragilität dieser Bilder, die in der Videoarbeit ins Zentrum rückt: Die Bilder des Algerienkrieges sind üblicherweise aus diesen Archiven, Kouacis Bilder werden zwar mittlerweile nicht mehr so selten gezeigt, allerdings sind sie nicht datiert und meist wird er auch nicht als Fotograf genannt. Pinther rückt das Dokumentarische als Wunsch der Künstlerin ins Zentrum, vor dem Hintergrund, dass diese auch selbst Gegenarchive anlegt und betreut. Die Videoarbeit nimmt dies zum Ausgangspunkt: Gezeigt wird eine nichtbeachtete Seite der Dokumentation dieses Krieges und dies zusammen mit ihrer Bewahrerin, die die Unsicherheit des Archivs auch durch ihre eigene Unzufriedenheit, dafür verantwortlich zu sein, sowie

durch ihr Alter und die Brüchigkeit ihrer Stimme zum Ausdruck bringt. Hierzu trägt die Synchronführung von Interview und Archiv maßgeblich bei.

Christine Ross beschäftigt sich mit einer Videoarbeit von Melik Ohanian von 2007 mit dem Titel *September 11, 1973 – Santiago Chile 2007*.¹⁶ Diese Arbeit synchronisiert den Putsch des Allende-Regimes 1973 mit dem Chile von 2007, indem sie die Sound-Ebene einer populären Dokumentation von Patricio Guzmán aus den 1970er Jahren mit Bildern kombiniert, die 2007 von Ohanian an denselben Schauplätzen gedreht wurden. In Christine Ross' Interpretation dieser Arbeit wird der Bruch zwischen den beiden Zeitebenen zentral, da er nicht nur kognitiv, sondern auch in der Wahrnehmung – dem gleichzeitigen Verarbeiten von Bild- und Soundebene – bewältigt werden muss. Die Simultansetzung von Vergangenheit und Gegenwart durch Bild und Ton setzt die Wahrnehmung der Zeitebenen gleich und forciert dadurch eine eternalistische Sichtweise; Ross glaubt, dass die ontologische Voraussetzung der Interpretation dieser Arbeit eine solche sein muss, die die Ebenen von Vergangenem und Gegenwärtigem als gleich wahr annimmt.

Das in der Dokumentation von Guzmán enthaltene Archiv zur politischen Entwicklung des Landes lässt die Geschichte präsent, die Bildebene von 2007 ermöglicht aber die Neuverhandlung der Zusammenhänge und Brüche zwischen beidem durch die Betrachter*innen. Dies geschieht, so Ross, durch die Überforderung des Multitaskings in der Arbeit: Sobald man die asynchronen Ebenen identifiziert hat, ist es nicht möglich, sich auf beide gleichermaßen zu konzentrieren, in beiden Ebenen entstehen Lücken. Da beide nur auf einer Sinnesebene arbeiten, entstehen zusätzlich zu den Fehlstellen auch neue Überschneidungen und Ergänzungen. Die Synchronisierung der beiden Ebenen erzeugt eine Dissonanz in der Wahrnehmung, die Betrachter*innen zwingt, neue zeitliche Beziehungen zu erdenken und selbst neue Ebenen der Narrativität einzuführen. Damit wird jede*r Betrachter*in bei Ross zur*m dritten Zeugen*in in der Arbeit, neben Guzmán und Ohanian, die mit dem Archiv und dem neu gefilmten Material den Rahmen für diese dritte Zeug*innenperspektive bilden. Mit Ross' Annahme, dass diese beiden Zeug*innenschaften als zeit-

lich wahrgenommen werden, geht einher, dass im Spiel der Betrachter*innen zwischen den beiden anderen Zeitebenen, eine neue Interpretation und damit ein Sinn von Zukünftigkeit für historische Fragestellungen entsteht. Christine Ross sieht diesen Sinn von Zukünftigkeit, der entstehen könnte, im Begriff der Demokratie: Der mit 1973 entstehende Bruch in Chile, der Ausgangspunkt dieser Arbeit ist, wird zum Marker für die Aussetzung der demokratischen Zeit, welche die Betrachter*innen durch das Spiel in der Wahrnehmung wieder einsetzt.¹⁷

Dieser Schluss aus der Rezeption der Arbeit setzt allerdings bei dem Vorurteil an, dass Zeit, die unter totalitärer Kontrolle ‚synchronisiert‘ wird, nicht vergehen würde¹⁸ und erst wieder einsetzt, wenn ein Land sich in Richtung Demokratie bewegt. Ebenso ignoriert die Interpretation die möglicherweise mitgemeinten Individualschicksale, die in den Bildern und im Sound vorkommen, während das intellektuelle Spiel mit der Wahrnehmung, das die Betrachter*innen im Museum vornehmen sollen, Zeit als Element einer demokratischen Gesellschaft wieder möglich machen soll – und den*die Betrachter*in damit über die einzelnen Temporalitäten stellt – im Gegensatz zur vorhin gezeigten Arbeit Zineb Sediras, die eben diese individuelle Fragilität nutzt, um auf die Bruchstellen im Archiv zu verweisen und dies über die Synchronisation innerhalb der Arbeit schafft.

Lara Baladis 3-Kanal-Videoinstallation *Alone, Together ... In Medias Res* von 2012, die wiederum von Kerstin Silja Pinther behandelt wurde,¹⁹ zeigt eine lose Chronologie der Aufstände in Ägypten im Jahr vor der Entstehung der Arbeit. Wie ein Archiv sammelte Baladi Material online, darunter Videos von YouTube und aus anderen Social Media- sowie Nachrichtenkanälen und auch private Aufnahmen, um diese später chronologisch aneinanderzureihen. Ebenso in diese Abfolge reihen sich Vorträge und Songs sowie Ausschnitte aus Filmen. So folgt sie zwar der Chronologie der ägyptischen Aufstände, präsentiert diese aber in einem überladenen Kontext und damit so, wie sie in der medialen Präsentation möglicherweise wahrgenommen wurden. Teilweise sind in einer der Projektionen mehrere Nachrichtensendungen zu sehen, teilweise

erscheinen die später in den Medien verwerteten Bilder der Revolution, die heute ikonisch für diese geworden sind, parallel in ihrem Originalkontext. Die Zusammenstellung an Material, die sich ständig mit Filmen und anderem Content aus dem Internet mischt, macht das Problem deutlich, eine solche medial vermittelte und über Bilder befeuerte Revolution zu archivieren, und zeigt gleichzeitig, mit welchen Ablenkungen diese Betrachtung immer schon einhergeht. Pinther sieht in der Arbeit Baladis die Frage nach der Filterfunktion digitaler Medien verkörpert und ebenso die Möglichkeit zu nicht-definitiven Narrativen angelegt.²⁰ Diese Möglichkeit ähnelt der oben besprochenen Installation von Group Material, da sie wieder durch die Gleichzeitigkeit der Elemente entsteht und damit zwar eine Synchronität des Ablaufes, aber multiple Perspektiven zeigt.

4. Synchronie als Alternative

Im Gegensatz zu den oben beschriebenen Arbeiten wird die Geschichte der Masken im Israel Museum Jerusalem bei Basel Abbas und Ruanne Abou-Rahme lediglich zu einer Ausgangssituation, die in der Installation selbst kaum thematisiert wird. Die Logik einer künstlerischen Auseinandersetzung mit einem Archiv, in der die Materialien im zweiten Teil präsentiert werden, bringt lediglich assoziativ ein Archiv zutage – eines, das im strengen Sinn gar nicht als solches existiert. Wie im Beispiel von Group Material festgestellt, funktionieren diese Verweise über die ästhetische Ähnlichkeit zur künstlerischen Präsentation von Archiven – die Form dieses ‚visuellen Paradigmas‘ lässt in diesem Fall sogar erst die Assoziation einer möglichen Geschichtlichkeit der Objekte zu. Entgegen Christine Ross' Idee der zeitlichen Klammer, die im Spiel der Betrachter*innen mit den unterschiedlichen Bezügen eine Möglichkeit von Zukünftigkeit sieht, wird die Referenz auf ein fiktives Archiv lediglich zum Verweis auf die stets präsente Vorstellung der Sukzession von Geschichte, aus welcher die Anachronie einen Ausbruch ermöglichen soll.

Während Anachronie bei Basel Abbas und Ruanne Abou-Rahme am ehesten über die dargestellten Masken eine Rolle spielen könnte, liegt die Stärke darin, alle Ebenen ihrer Erzählung zu synchronisieren. Tun sie dies in der ersten Version von *And yet my mask is*

powerful über die Mehrkanal-Videoinstallation, in der auf allen Screens dieselben Bilder aufflackern und immer wieder synchron laufen, sowie über die Akteur*innen im Video, die durch die Masken ineinander und in die Installation übergehen – und damit ähnlich der Rolle Safia Kouacis in *Gardiennes d'images* den Kontext an die individuelle Zeitlichkeit zurückbinden –, so geht die zweite Version weg von dieser Ebene des wahrnehmungsbeeinflussten Gefühls der Synchronisation. Die Darstellung, die in ihrer Form der künstlerischen Präsentation von individuellen Auseinandersetzungen mit Archiven folgt, evoziert sofort das Denken an eine Sukzession in der Geschichte, die den Anfang bei diesen Masken hat. Ohne Jahreszahlen präsentiert und mit der Möglichkeit für Besucher*innen zu verstehen, dass die offenbar ältesten Elemente der Installation neue Fälschungen sind, die gehackt und 3D-gedruckt wurden, ziehen die Künstler*innen alles auf die Ebene der Synchronie und verweisen auf die Gegenwart der repräsentierten Diskurse.

Das Verkohlte und der Schutt sowie die Videodokumentation der bereits überwucherten Ruinen wie auch die Geschichte der Masken prangern das Vorgehen Israels in der Region an. Ähnlich der medialen Überladung aus Baladis Arbeit zeigen die Screenshots und Anordnungen aber eine Logik, die mit Überforderung durch eine Vielzahl unterschiedlicher, sich eventuell widersprechender oder unklarer Narrative arbeitet. Die Synchronisierung dieser überträgt das politische Potenzial, das Elizabeth Freeman in der Synchronie sieht, aus dem Sozialen in die Objekte des fiktiven Archivs, die plötzlich – aufgeladen über die visuelle Form des echten Archivs, das die sukzessive Entwicklung darstellt – eine parallele Wahrnehmung mehrerer Narrative möglich machen. Strukturell funktioniert die Arbeit insofern gegen die Vereinnahmung der Erzählung durch eine Seite und für die Offenheit des gegenwärtigen Diskurses für eine Vielheit an Narrativen, die ihn prägen – selbst wenn die Künstler*innen selbst wohl für eine Stärkung einer Seite votieren würden.

Endnoten

1. Der hier vorliegende Text ist Teil des Dissertationsvorhabens des Autors am Institut für Kunst in gegenwärtigen Kontexten und Medien der Katholischen Privat-Universität Linz (Professorin Ilaria Hoppe). Manche Ideen, die hier angelegt sind, werden in diesem ausführlicher entwickelt und kontextualisiert.

2. Vgl. Elizabeth Freeman, *Synchronic / Anachronic*, in: Joel Burges/Amy J. Elias (Hg.), *Time. A Vocabulary of the Present*, New York 2016, S. 129–143.
3. Vgl. Julia Kristeva, *Women's Time* [übers. v. Alice Jardine/Harry Blake], in: *Signs*, Bd. 7, Heft 1, 1981, S. 13–35.
4. Vgl. Freeman, *Synchronic / Anachronic* (wie Anm. 2), S. 130.
5. Vgl. ebd., S. 132f.
6. Vgl. ebd., S. 138–140.
7. Die monochrome Raumgestaltung in grün bzw. blau bezieht sich auf die weiter unten erwähnte Gedichtzeile von Adrienne Rich (siehe Endnote 10): „first the air is blue then green“ (E-Mail der Künstler*innen an den Autor am 14.12.2022).
8. Siehe baselandruanne.com/And-yet-my-mask-is-powerful-Part-1, 21.11.2022.
9. Die achteinhalbinütige Version, die Teil dieser Installation war, wurde dem Autor von den Künstler*innen als Einzeldatei zur Verfügung gestellt. Wenn genannt, bezieht sich der Timecode immer auf diese Version.
10. Adrienne Rich, *Diving into the Wreck [1971–1972]*, in: dies., *Collected Poems. 1950–2012*, New York 2016 (ePUB).
11. Basel Abbas/Ruane Abou-Rahme, *And Yet My Mask is Powerful*, New York 2017.
12. Siehe museum.imj.org.il/exhibitions/2014/face-to-face/en/index.html, 21.11.2022.
13. Claire Grace, *Counter-Time: Group Material's Chronicle of US Intervention in Central and South America*, in: *Afterall. A Journal of Art, Context, and Enquiry*, Heft 26, 2011, S. 27–37.
14. Ebd., S. 33–34.
15. Kerstin Silja Pinther, *Artists' Archives and the Sites of Memory in Cairo and Algiers*, in: *World Art*, Bd. 6, Heft 1: *At Work in the Archive*, 2016, S. 169–185 (doi.org/10.1080/21500894.2016.1156566, 20.11.2022).
16. Christine Ross, *The Past is the Present; It's the Future Too. The Temporal Turn in Contemporary Art*, London u.a. 2012, S. 211–258 (bzw. als fast identische Variante Christine Ross, *The Suspension of History in Contemporary Media Arts*, in: *Intermedialités / Intermediality*, Bd. 11: *Travailler (Harun Farocki) / Working (Harun Farocki)*, 2018, S. 125–148, online verfügbar unter erudit.org/fr/revues/im/2008-n11-im3117/037541ar, 21.11.2022).
17. Vgl. ebd., S. 258.
18. Zu dieser Denkfigur vgl. Maria Hlavajova/Simon Sheikh (Hg.), *Former West: Art and the Contemporary After 1989*, Cambridge (MA)/London/Utrecht 2016.
19. Vgl. Pinther, *Artists' Archives* (wie Anm. 15), S. 172–174.
20. Vgl. ebd., S. 174.

Abbildungen

Abb. 1: Installationsansicht, *And yet my mask is powerful*, Alt Bomontiada, Istanbul 2017. © Basel Abbas & Ruane Abou-Rahme, mit freundlicher Genehmigung der Künstler*innen.

Abb. 2: Videostill *And yet my mask is powerful*. © Basel Abbas & Ruane Abou-Rahme, mit freundlicher Genehmigung der Künstler*innen.

Abb. 3: Installationsansicht, *And yet my mask is powerful*, Kunstverein in Hamburg 2018. © Basel Abbas & Ruane Abou-Rahme, mit freundlicher Genehmigung der Künstler*innen.

Zusammenfassung

Anhand eines Beispiels des Künstlerduos Basel Abbas und Ruane Abou-Rahme sowie mehrerer künstlerischer Auseinandersetzungen mit Archiven bzw. der Erstellung von ‚Gegenarchiven‘ werden in diesem Vortrag die von Elizabeth Freeman in den Queer Studies weiterentwickelten Konzepte von Synchronie und Anachronie in den Bereich von Video und Videoinstallation übertragen. Das Archiv repräsentiert als Referenzpunkt in Arbeiten von Zineb Sedira, Melik Ohani-

an und Lara Baladi die Sukzessionslogik gegenüber anderen Möglichkeiten zeitlicher Strukturierung. Abbas' und Abou-Rahmes Installation *And yet my mask is powerful* synchronisiert historische, aktuelle und fiktive Objekte und Narrative, visuell ähnlich einem Archiv. Anhand dieser Arbeit lässt sich argumentieren, dass die Ebene der Synchronie – wie von Freeman suggeriert – parallellaufende, nicht einheitliche Narrative sowie Zeitverhältnisse außerhalb einer Sukzessionslogik zulässt.

Autor

Maximilian Lehner, Kurator und Kunstwissenschaftler, ist Mitgründer des Produktionsbüros The Real Office. Kunst und Realität (RO) in Stuttgart und war von 2016–2022 Universitätsassistent am Institut für Kunst in gegenwärtigen Kontexten und Medien der Katholischen Privat-Universität Linz. Neben Projekten mit RO kuratiert(e) er Ausstellungen für ElectroPutere (Bukarest), Galerija Štuc (Ljubljana), Salzburger Kunstverein, Fünfundzwanzig (Salzburg), Jutro/Blok Nova Baza (Zagreb), sehsaal (Wien) und aqb (Budapest). Seine Texte wurden bei Artforum, BLOK, Kajet, Revista Arta und etc.magazine sowie in wissenschaftlichen Publikationen und Künstler*innenbüchern veröffentlicht. Lehner studierte Kunstwissenschaft und Philosophie in Paris, Stuttgart und Linz, absolvierte kuratorische Kurse an der Salzburger Sommerakademie, dem ECCA Cluj und verfolgt ein Studium am CuratorLab der Konstfack Stockholm.

Titel

Maximilian Lehner, Synchronie in *And yet my mask is powerful*, in: kunsttexte.de,

Nr. 2, 2023 (7 Seiten), www.kunsttexte.de.

DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2023.2.98878>