

Sibylle Heim

Kunstfiguren: Stellvertreteridentität – Selbstermächtigung – Disidentifikation

Warum erschaffen sich Künstler*innen eine Kunstfigur? Diese Frage lässt sich an dieser Stelle gewiss nicht abschließend beantworten. Eine Motivation ist aber sicherlich, Dinge mittels einer Kunstfigur erfahren, sagen und tun zu können, die sie als Privatperson und auch als Künstlerpersönlichkeit nicht in der gleichen Weise erfahren, sagen oder tun könnten. Die Kunstfigur übernimmt also eine stellvertretende Funktion. Die These des vorliegenden Artikels ist, dass Kunstfiguren als Stellvertreteridentitäten betrachtet werden können, die Künstler*innen ein Empowerment ermöglichen. Wie das möglich ist und welche Selbstermächtigungsstrategien Künstler*innen mit der Erschaffung einer Stellvertreteridentität entwickeln, soll im Folgenden am Beispiel der Kunstfiguren Jilet Ayşe von Idil Baydar und Marcus Fisher von Oreet Ashery aufgezeigt werden.

Bei beiden Kunstschaffenden hat die Motivation, eine Kunstfigur zu kreieren, sowie die Art und Weise, wie diese gestaltet ist, mit der eigenen Biografie zu tun. Dennoch unterscheiden sich ihre Kunstfiguren von ihnen als Privatperson und Künstler*in: Sie haben eine eigene Geschichte, einen anderen Namen und differieren im Aussehen und Verhalten. Im Sinne der in der Einleitung dieses Bandes besprochenen Kriterien, die eine Kunstfigur ausmachen, sind Jilet Ayşe und Marcus Fisher fiktive und auch eigenständige Persönlichkeiten, bei denen dennoch ein ständiges Oszillieren zwischen der Kunstfigur und der realen Person sichtbar und sogar konstituierend ist. Zudem sind sie als Kunstfiguren in ihrem Handlungsspielraum nicht an einen bestimmten Inhalt oder Kontext gebunden und können in unterschiedlichen Medien und Zusammenhängen agieren.¹

Die beiden Beispiele wurden ausgewählt, da sie ausgehend von ihrer eigenen Lebensgeschichte und Identität sowie aus der Erfahrung von Ausgrenzung und Diskriminierung heraus eine Stellvertreteridentität in Form einer Kunstfigur kreiert haben. Beide Künstler*innen tun dies aber mit sehr unterschiedlichen ästhetischen Strategien und performativen Praktiken, die im Folgenden näher betrachtet werden sollen.

1 Siehe Einführung, S. 17–20.

„Ich muss ganze Tag über mein eigenes Klischee spielen“ – Jilet Ayşe

Jilet Ayşe (Abb. 1) ist die Kunstfigur von Idil Baydar. In einem Porträt in der *taz* wird Jilet Ayşe als „das Fleisch gewordene Klischee einer türkischen Gettobraut aus Problemerlin“² eingeführt – Jilet Ayşe selbst bezeichnet sich gerne auch als „Integrationsalbtraum Nr. 1“.³



Abb. 1 Idil Baydar,
Jilet Ayşe.

Die Künstlerin Idil Baydar ist als Kind türkischer Eingewanderter in Deutschland geboren und aufgewachsen. Nach eigenen Aussagen hat sie sich in ihrer Kindheit als Deutsche identifiziert. Die Kunstfigur Jilet Ayşe sei als Reaktion auf die Erfahrung entstanden, „migrantisiert“ zu werden. Also aus Wut darüber, dass die Herkunft auf einmal – spätestens, wenn es darum geht, einen Platz in der Gesellschaft zu erhalten – eine Rolle spiele.⁴ Diese Wut sei ein Motor gewesen, und so sagt Idil Baydar im Interview mit der *taz*: „Ich habe irgendwann die Fäden dicke gehabt und gedacht: Ihr wollt eure Kanakin? Ihr kriegt eure Kanakin.“⁵

Als künstlerisches Mittel, um dieser Wut in der Gestalt der Kunstfigur Jilet Ayşe Ausdruck zu verleihen, wählt sie den Humor, mit dem sie sich im Spektrum zwischen Sozialsatire, Kabarett und Comedy bewegt. Wie viele andere Comedians, Kabarettist*innen und Komi-

- 2 Itzek, Joanna: Porträt einer besonderen Berliner Göre. Die Schwester der Integrationsnutte, Webseite *taz*, <https://taz.de/Portraet-einer-besonderen-Berliner-Goere/!5098932>, 08. 03. 2012 (Zugriff am 03. 09. 2020).
- 3 Kusch, Regina: Idil Baydars „ghettolektuelles Kabarett“: Integrationsalbtraum Nr. 1, Webseite Deutschlandfunk, https://www.deutschlandfunk.de/idil-baydars-ghettolektuelles-kabarett-integrationsalbtraum.844.de.html?dram:article_id=471906 (Zugriff am 07. 10. 2021).
- 4 Bürger, Britta im Gespräch mit Schauspielerin und Kabarettistin Idil Baydar: „Das ist anstrengend, permanent diese Migrantenrolle zu erfüllen“, Webseite Deutschlandfunk Kultur, https://www.deutschlandfunkkultur.de/schauspielerin-und-kabarettistin-idil-baydar-das-ist.970.de.html?dram:article_id=436976 (Zugriff am 18. 08. 2020).
- 5 Itzek 2012.

ker*innen mit Migrationserfahrung arbeitet sie mit Klischees, Stereotypen und Vorurteilen in Bezug auf interkulturelle Differenzen. Wenn Jilet Ayşe in einem Auftritt sagt: „Ich muss ganze Tag mein eigenes Klischee spielen. Alles was ich dir hier erzähle, hast du dir ausgedacht über mich“,⁶ spricht sie den Akt der Identitätszuschreibung von außen an. Gerade in Bezug auf Migrant*innen sind solche (kulturellen und kollektiven) Zuschreibungen nicht selten negativ konnotiert.

Die Islamwissenschaftlerin Riem Spielhaus befasst sich am Beispiel von Humorist*innen muslimischer und migrantischer Herkunft mit Formen des Humors, die negative Zuschreibungen verarbeiten und daraus neue und oft auch ironische Selbstbilder kreieren.⁷ Sie zeigt auf, wie negative Benennungen und Markierungen als empowerndes Moment genutzt und mit den Mitteln des Humors als gesellschaftskritische Stellungnahme verstanden werden können:

Inversion und Übertreibungen, die Umkehrung von Stereotypen und negativen Zuschreibungen und deren Wendung in positive Attribute werden dabei zu Mitteln, um auf die Markierung als *Andere* in öffentlichen Debatten zu reagieren. Die Komik von als Migranten und Muslimen Markierten ist damit nicht allein Mittel zur Identitätsschaffung, sondern als Technik der Subversivität gegenüber Zuschreibungs- und Ausgrenzungspraktiken [sic! Anm. der Autorin].⁸

Spielhaus bezieht sich auf die Subjektivationstheorie der Philosophin Judith Butler, um diese Technik der Subversivität zu beschreiben.⁹ Demnach ist die Akzeptanz von negativen Zuschreibungen durch verletzende Begrifflichkeiten und damit die Unterordnung unter den vorherrschenden Diskurs die Voraussetzung, damit sich ein Subjekt sprachlich konstituieren und somit auch positionieren kann. Ein Subjekt wird durch Benennung, die Butler als „Anrufung“¹⁰ bezeichnet, überhaupt erst ins Leben gerufen.¹¹ Indem wir beispielsweise als Frau, als Mutter oder auch als Kanakin angesprochen werden, werden wir zur Frau, Mutter oder Kanakin. Das heißt, wir werden durch Namen, Bezeichnungen und Identitätskategorien zu dem gemacht, was wir sind.¹² Solche ‚Anrufungen‘, selbst wenn – oder vielleicht gerade weil – sie stereotypisierende, ausschließende und auch verletzende Züge haben, können

6 Webseite YouTube *taz.lab* 2016: <https://www.youtube.com/watch?v=KYrryngkR0g>, 00:05:24 (Zugriff am 03. 05. 2022).

7 Spielhaus, Riem: Deutschland, wir müssen reden! Integrationsdebatten in der kabarettistischen und Stand-Up Performance von Humoristen muslimischer Herkunft, in: Leontiy, Halyna (Hg.): (Un)Komische Wirklichkeiten. Komik und Satire in (Post-)Migrations- und Kulturkontexten. Wiesbaden: Springer Fachmedien (Erlebniswelten) 2017, S. 113–131, hier S. 114.

8 Ebd., S. 128.

9 Ebd., S. 120–121.

10 Judith Butler greift dabei auf die Theorie der Anrufung von Louis Althusser zurück, vgl. Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate (Anmerkungen für eine Untersuchung), in: Ders. (Hg.): Ideologie und ideologische Staatsapparate: Aufsätze zur marxistischen Theorie. Hamburg/Berlin: VSA (Positionen, Bd. 3) 1977, S. 108–153.

11 Butler, Judith: Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung. Deutsche Erstausgabe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 8.

12 Vgl. Villa, Paula-Irene: Judith Butler. Frankfurt a. M.: Campus-Verlag (Campus Einführungen) 2003, S. 39.

nach Butler als empowerndes Element genutzt werden.¹³ Spielhaus fasst es wie folgt zusammen: „Erst durch die Einlassung auf die Bedingungen des Diskurses, die Unterordnung unter ihn und seine Begrifflichkeiten, wird Stimmgewalt und Einflussnahme auf eben diesen Diskurs möglich.“¹⁴

Dieser Vorgang kündigt sich an, wenn Idil Baydar zu den Beweggründen für die Entstehung von Jilet Ayşe sagt: „Ihr wollt eure Kanakin? Ihr kriegt eure Kanakin.“¹⁵ Ganz im Sinne Butlers macht sich Baydar die ‚Anrufung‘ als Kanakin zu eigen. Indem sie diese ausgrenzende und abwertende Bezeichnung und die damit verbundenen Zuschreibungen annimmt, wird sie handlungsfähig und kann in kreativer Weise damit umgehen. Sie kreiert eine Kunstfigur, die solche abwertenden Zuschreibungen und Klischees nicht nur thematisiert, sondern verkörpert und überhöht. Angefangen bei den grundsätzlichen Gestaltungs- und Wiedererkennungsmerkmalen von Jilet Ayşe: Sie trägt gefakte Markensportklamotten, spricht Kiezdeutsch, ist stark geschminkt, trägt viel und auffälligen Schmuck sowie eine hochgesteckte Frisur. Zudem ist sie laut, zuweilen aggressiv und verwendet viele Schimpfwörter. Gestik, Mimik und Körpergestaltung werden stark überzeichnet.¹⁶ Die Kunstfigur Jilet Ayşe hat sich über die Jahre weiterentwickelt: Während die äußerlichen Merkmale weitgehend gleich oder ähnlich geblieben sind, hat Baydar Jilet Ayşe zu Beginn viel stärker in schauspielerischer Art und Weise dargestellt. Vor allem in ihren frühen YouTube-Videos verkörpert Jilet Ayşe das klischeehafte Bild der integrationsunwilligen Jugendlichen mit Migrationshintergrund, die nicht richtig Deutsch sprechen können.

In einem der ersten YouTube-Videos von Jilet Ayşe aus dem Jahr 2012 mit dem Titel *Ich bin voooll sauer!*¹⁷ beispielsweise beklagt sie sich wütend über ihre Schwester, die ihr vorwerfe, dass ihr türkischer Freund nicht gut für sie sei. Sie schimpft, dass die Schwester glaube – nur weil sie aufs Gymnasium geht und einen deutschen Freund hat – das Recht zu haben, sich in ihr Leben einzumischen. Wütend schleudert sie ihrer Schwester und dem Publikum die Gründe entgegen, warum ihr cooler türkischer Freund, der immerhin noch ein richtiger Mann sei, dem deutschen ‚schwulen Opfer-Freund‘ ihrer Schwester vorzuziehen sei: Zum Beispiel sei er sehr schlau, weil er schon an die Zukunft denke, in der sie planen, gemeinsam einen Spätkauf aufzumachen und mit acht oder neun Kindern Kindergeld zu bekommen, und er ihr jetzt schon durch seine ‚Dies und das‘-Geschäfte tolle Klamotten kaufe. Und nur weil er sie hin und wieder schlage, sei er doch kein schlechter Mann. Im Gegenteil: Das täten

13 Butler, Judith: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, vor allem S. 10, 250, 254.

14 Spielhaus 2017, S. 121.

15 Itzek 2012.

16 Vgl. Kothoff, Helga: Overdoing Culture. Sketch-Komik, Typenstilisierung und Identitätskonstruktion bei Kaya Yanar, in: Hörning, Karl H.; Reuter, Julia: Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis. Bielefeld: transcript (Sozialtheorie) 2004, S. 184–200, hier S. 194.

17 Webseite YouTube Channel Jilet Ayşe, *Ich bin voooll sauer!!!*, <https://www.youtube.com/watch?v=EkdO9bVL0hk> (Zugriff am 19. 09. 2021).

richtige Männer, denn die Frauen verdienten das nun mal, wenn sie frech seien und viel redeten.

In dem Video werden Klischees wie die des gewalttätigen türkischen Mannes, der duldsamen Frau, der türkischen Großfamilie, die auf Sozialhilfe angewiesen ist, und das Einmischen der Familie bei privaten Angelegenheiten auf die Spitze getrieben. Auf diese Weise wird das überzeichnete Bild, das von Türk*innen oder anderen Migrant*innen existiert, inszeniert¹⁸ und die Konstruertheit und auch Absurdität solcher generalisierenden Bilder durch das bewusste In-Szene-Setzen sichtbar.

Während Jilet Ayşe in dem erwähnten Video-Beispiel „auf aggressive Weise interkulturelle Themen mit Bezug auf ihren Lebensalltag kommentiert“,¹⁹ befasst sie sich in ihrem Bühnenprogramm *Ghettolektuell* mit dem Thema Aggression, indem sie interkulturelle Unterschiede anspricht. Sie vergleicht das Aggressionsverhalten von Deutschen und Türken und unterscheidet die Verhaltensweisen in aktiv-aggressiv und passiv-aggressiv. Als Beispiel nennt Jilet Ayşe den deutschen „Raschel-Opa“, der im Bus mit der Zeitung raschele und „laut“ die Augen verdrehe, wenn sie hinter ihm am Handy schimpfend und fluchend mit ihrer Cousine spreche. Während ein Türke einfach sagen würde: „Op, op, op, nicht so laut. Wer denkst du wer du bist? Mach mal aus, dieses Scheiß-Telefon. Ich telefonier‘ gerade“ – da wisse man wenigstens, woran man sei.²⁰ Anhand dieses Beispiels spricht sie interkulturelle Differenzen an und zeigt auf, wie solche Momente von gegenseitigen Vorurteilen geprägt sind. Jilet Ayşe führt dabei nicht nur die Klischees der Türken vor, sondern dreht den Spieß auch um, indem sie ihrerseits Klischees der „Almans“ oder „Kartoffeln“ – wie sie die Deutschen gerne bezeichnet – verwendet. Durch die Darstellung und Hervorhebung ethnischer Differenzen werden diese Klischees gewissermaßen bestätigt, jedoch in einer Art und Weise, die zur Reflexion über die Praktiken der Differenzierung anregen soll.²¹

Bei Live-Auftritten wird Jilet Ayşe zuweilen auch gegenüber dem Publikum angriffiger und direkter. Wenn sie beispielsweise einen Zuschauer, den sie als „Alman“ identifiziert, als „genetischen Nazi“ bezeichnet oder wenn sie an eine Zuschauerin gewandt sagt: „Wer ist dafür verantwortlich, wenn ich dich Fotze nenne, du oder ich? Du, weil du eine Fotze bist, oder ich, weil ich dich so bewerte – das ist die Frage.“²² Damit stellt sie das Klischee nicht nur dar oder zeigt gegenseitige Vorurteile auf, sondern wendet die abwertende Bezeich-

18 Spielhaus 2017, S. 127.

19 Jablonski, Nils: Wer bist du wer du denkst!? Interkulturelle Komik des Stereotyps, in: Diekmannshenke, Hajo; Neuhaus, Stefan; Schaffers, Uta (Hg.): Das Komische in der Kultur. Marburg: Tectum Verlag (Reihe Dynamiken der Vermittlung. Koblenzer Studien zur Germanistik, Bd. 1) 2016, S. 449–463, hier S. 459.

20 Webseite YouTube *Comedy Central Presents: Jilet Ayşe*, <https://www.youtube.com/watch?v=TtsP-KkPjgo>, 00:15:05–00:17:18 (Zugriff am 19. 09. 2021).

21 Auf das Problem, dass Komik, die mit Stereotypen arbeitet, auch immer Gefahr läuft, diese nicht nur zu hinterfragen, sondern selbst zu reproduzieren, verweist Jablonski 2015, S. 457. Vgl. auch Kotthoff, Helga; Jashari, Shpresa; Klingenberg, Darja: Komik (in) der Migrationsgesellschaft. Konstanz/München: UVK Verlagsgesellschaft 2013, S. 16–17.

22 Webseite YouTube *Freiheit für Böhmermann. IDIL BAYDAR als JILET AYŞE*, <https://www.youtube.com/watch?v=LaJdowSYcwo&t=2s>, 00:00:46 und 00:01:48 (Zugriff am 19. 09. 2021).

nungspraxis explizit an. Da auch das Publikum Ziel von abwertenden Bezeichnungen wird, wird diese Praxis nicht nur sprachlich verhandelt, sondern für das Publikum im Rahmen dieses künstlerischen Kontextes direkt erfahrbar gemacht.

Gleichzeitig zeigen sich in all diesen Szenen künstlerische Strategien, die nach der Theaterwissenschaftlerin Hanna Voss als ästhetische Entdifferenzierungen beschrieben werden können.²³ Sie führt diese Bezeichnung in Abgrenzung zu dem Begriff der ethnischen Differenzierung ein, den sie synonym zum Begriff der Ethnisierung verwendet:

Bei diesem Akt der Differenzierung werden die aufgrund bestimmter Kennzeichen als einer bestimmten Ethnie angehörig identifizierten Menschen im Zuge einer Identitätszuweisung auch mit bestimmten körperlichen, kognitiven oder mentalen Eigenschaften, Weltbildern, Einstellungen und einem daraus resultierenden Verhalten assoziiert.²⁴

Voss geht es in ihrer Untersuchung darum, Stücke im Gegenwartstheater hinsichtlich ihres Potenzials, Fremdethnisierungen durch ethnische Identitätszuweisung zu reflektieren und offenzulegen, zu überprüfen. Sie nennt dieses Potenzial ästhetische Entdifferenzierung. Diese kann sowohl durch eine intellektuelle als auch performative Reflexion geschehen. Eine intellektuelle Entdifferenzierung geschieht dann, wenn die dargestellten Ethnisierungen durch Momente auf der Ebene der Handlung und der Rede oder mittels Komik und Überreibung gebrochen werden und damit zur Reflexion anregen. Eine performative Entdifferenzierung kann durch verschiedene theatrale Strategien erreicht werden, z.B. wenn die Gleichzeitigkeit vom phänomenalen Leib der Schauspieler*innen und ihrem semiotischen Körper ausgestellt wird und damit ein Umspringen in der Wahrnehmung zwischen Schauspieler*in und Figur herbeigeführt wird.²⁵

Während bei Idil Baydar als Jilet Ayşe vor allem die intellektuelle Strategie der Entdifferenzierung beobachtet werden kann, ist bei Oreet Ashery als Marcus Fisher die performative Entdifferenzierung durch die Gleichzeitigkeit von phänomenalem Leib und semiotischem Körper ein sehr zentrales Moment.

„There Was Always This Distance Between Him and Himself“ – Marcus Fisher

Wenn man dieses Bild (Taf. III) aus der im Jahr 2000 entstandenen fotografischen Reihe *Self Portraits as Marcus Fisher*²⁶ sieht, mit der Oreet Ashery den Grundstein für ihre Arbeit mit der Kunstfigur Marcus Fisher legte, ist man gleich in medias res: Die Betrachtenden sehen das Bild einer aufgrund ihrer Kleidung als jüdisch-orthodoxen Mann einzustufenden Person, die auf ihre entblößte weibliche Brust schaut. Diese dargestellte Geschlechterambivalenz hat

23 Voss, Hanna: Reflexion von ethnischer Identität(szuweisung) im deutschen Gegenwartstheater. Marburg: Tectum Verlag (Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft, Bd. 26) 2014.

24 Ebd., S. 14.

25 Ebd., S. 80.

26 Webseite Oreet Ashery, <http://oreetashery.net/site/work/self-portraits-as-marcus-fisher/> (Zugriff am 28. 04. 2022).

vor dem Hintergrund des orthodoxen Judentums, das in sehr vielen Bereichen eine strikte Trennung der Geschlechter vorschreibt, eine besondere Brisanz. Allein das Tragen von Kleidung des anderen Geschlechts ist im orthodoxen Judentum verboten.²⁷ Das Bild wirft zum einen viele Fragen hinsichtlich der Verknüpfung von Gender und Religion auf und thematisiert zum anderen den Blick auf das ‚Fremde‘, welches das orthodoxe Judentum aus westlicher, säkularer Perspektive darstellt. Diesen Fragen und Themen geht Oreet Ashery in ihrer künstlerischen Arbeit mit Marcus Fisher nach.

Oreet Ashery ist eine in Israel geborene und mit 19 Jahren nach England ausgewanderte interdisziplinär arbeitende Künstlerin. Mit ihren Installationen, Objekten, Video-, Internet- und Textarbeiten und ihrer Live-Art-Praxis hinterfragt sie ideologische, soziale und geschlechterspezifische Konstruktionen vor dem Hintergrund des gesellschaftlichen und kulturellen Kontextes.

Als einen Auslöser für die Entstehung der Kunstfigur Marcus Fisher beschreibt Ashery die Nachwirkung des Moments, als einer ihrer engsten Jugendfreunde den Kontakt zu ihr abbricht, da er zum orthodoxen Judentum übergetreten ist und somit keinen freundschaftlichen Kontakt mehr zu einer Frau haben darf. Als Marcus Fisher wollte sie versuchen, diese von Männern dominierte Welt des orthodoxen Judentums zu verstehen, indem sie ein Teil davon wurde.²⁸

Nach den fotografischen Selbstporträts war es Oreet Ashery ein Bedürfnis, Marcus Fisher in Kontakt mit der Außenwelt zu bringen und ihn sichtbar werden zu lassen.²⁹ So begann sie mit Interventionen im öffentlichen Raum, wobei sie als Marcus Fisher vor allem Orte aufsuchte, an denen sich orthodoxe Juden normalerweise nicht aufzuhalten, wie z. B. den Londoner Stadtteil Soho, ein türkisches Männercafé in Berlin, einen öffentlichen Strand in Tel Aviv oder Schwulenbars in London. Diese Interventionen wurden heimlich gefilmt. Kurze Ausschnitte davon sind in der 16-minütigen Mockumentary *Marcus Fisher's Wake*³⁰ zu finden. Auf zwei Momente innerhalb dieses Filmes soll im Folgenden Bezug genommen werden: auf die Interventionen in Soho und im türkischen Männercafé.

Dass es sich bei diesem vermeintlich jüdischen jungen Mann um eine weibliche Künstlerin handelt, wissen zwar diejenigen, die sich den Film anschauen, nicht aber die Menschen vor Ort. Für diese ist Marcus Fisher ein männlicher orthodoxer Jude, und in dieser Erscheinung steht er für konservative, weltfremde, männlich dominierte Werte und Strukturen. Obwohl oder vielleicht gerade weil Soho sich als liberales, diverses und weltoffenes Viertel versteht, wird Marcus Fisher dort als Fremdkörper wahrgenommen. Im Film sieht man Marcus Fisher in einem Café sitzend, während die Kommentarstimme aus dem Off beschreibt,

27 Garfield, Rachel: Oreet Ashery. Transgressing The Sacred, in: Webseite Academia, https://www.academia.edu/4534572/Oreet_Ashery_Transgressing_the_Sacred, 2001, S. 3 (Zugriff am 09.09.2021).

28 Ashery, Oreet: In and Out of Love with Marcus Fisher. An Alter Ego and an Art Project, vgl. Webseite Oreet Ashery, <http://oreetashery.net/site/wp-content/uploads/2000/03/Jewish-Masculinities.pdf> (Zugriff am 20.06.2022).

29 Ebd.

30 Webseite Vimeo *Marcus Fisher's Wake*, <https://vimeo.com/225137415> (Zugriff am 19.09.2021).

dass er sich deplatziert und entfremdet gefühlt habe. Dieses Gefühl sei zusätzlich verstärkt worden, weil die Leute um ihn herum sein Sich-fremd-Fühlen wahrgenommen und ihn dadurch noch mehr entfremdet hätten. Die Stimme führt weiter aus: „Some people just move freely between different states and different identities. But that's not him. He felt like he was too lost already for that. There was always this distance between him and himself, that was difficult to take.“³¹ Damit wird zum einen dem Gefühl von Marcus Fisher Ausdruck verliehen, in seiner Identität nicht frei zu sein, nicht dazugehören und sich in und mit sich selbst fremd zu fühlen. Zum anderen schwingt in der Aussage Ironie mit, da die Betrachtenden des Filmes wissen, dass Marcus Fisher von der Künstlerin Oreet Ashery verkörpert wird und sehr wohl mit verschiedenen Identitäten gespielt wird.

Beim Besuch des Männercafés in Berlin ist Oreet Ashery als Marcus Fisher in doppelter Hinsicht fehl am Platz: zum einen als jüdischer Gast in einem türkisch-arabischen Umfeld, zum anderen als Frau in einem Männercafé. Die Kommentarstimme aus dem Off beschreibt, dass Marcus Fisher in diesem Café zwar mit Belustigung, aber freundlich aufgenommen worden sei – im Gegensatz zu seinen Erfahrungen in Soho, wo man ihn teilweise nicht einmal bedient habe – und es folgt der ironische Kommentar: „He felt good with them, since they had respect from men. From men being men. No matter what culture or religion as long as you are a decent kind of guy, they respected you.“³² Die in diesem Kommentar bereits enthaltene Infragestellung von Geschlechterrollen und -bildern erhält mit dem Wissen, dass die Kommentarstimme von dem*der genderqueeren, intersexuellen Künstler*in Del LaGrace Volcano gesprochen wird, noch eine weitere Ebene.³³ Geschlecht erscheint als etwas Relatives, Konstruiertes, das abhängig ist vom jeweiligen Kontext, der Sprache und dem Blickwinkel der Betrachtung.

Das zeigt sich auch bei der Betrachtung der verschiedenen Beobachtenden-Positionen, mit denen der Film spielt. Zum einen ist da das unwissende Publikum, sind da die Passanten in Soho oder die Gäste im türkischen Männercafé, die Marcus Fisher als Repräsentanten eines jüdisch-orthodoxen Mannes lesen und ihn in dem jeweiligen Umfeld als Fremdkörper wahrnehmen. Zum anderen gibt es das wissende Publikum, das sich den Film anschaut und weiß, dass es sich um ein Kunstprojekt handelt und Marcus Fisher von der Künstlerin Oreet Ashery verkörpert wird. Die Theaterwissenschaftlerin Christiane Czymoch verweist in ihrer Analyse von *Marcus Fisher's Wake* zudem auf eine dritte Beobachtenden-Position: der Blick der Kamera, der sozusagen das nicht wissende Publikum dem wissenden vorführt und auch etwas Voyeuristisches in der Beobachtung des Außenseiters hat.³⁴ Auf diese Weise wird das wissende Publikum zudem Zeuge, wie das Umfeld und der „kontextabhängige Blick der

31 Webseite Vimeo *Marcus Fisher's Wake*, 00:05:18.

32 Ebd., 00:09:25.

33 Czymoch, Christiane: (Alp)Traumfrauen – Performative Reflexion von Gender in der britischen Live Art: Subversives Potenzial bei Kira O'Reilly, Bobby Baker und Oreet Ashery. Marburg: Tectum Verlag (Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft, Bd. 25) 2014, S. 108.

34 Ebd., S. 72–73.

Anderen“³⁵ an der Konstitution von Identität oder Identifikation aktiv beteiligt ist. Den Be- trachtenden des Filmes wird vor Augen geführt, wie Marcus Fisher als orthodoxer Jude vom unwissenden Publikum in Soho als nicht den westlichen Werten und freiheitlichen Anschau- ungen entsprechender Außenseiter ausgeschlossen und in einem Männercafé unhinterfragt als Mann akzeptiert wird, nur weil die Anwesenheit einer Frau dort nicht vorgesehen ist. Das wissende Publikum wird sich so der Identifizierungsmacht der Anderen bewusst und gleich- zeitig gezwungen, die Faktoren der Konstruktion von Identität zu hinterfragen.

In ihrer Arbeit mit Marcus Fisher entzieht sich Ashery allen eindeutigen Kategorisierun- gen und Differenzierungen und damit auch der Deutungshoheit durch die Anderen.

Die Künstlerin und Fine-Art-Professorin Rachel Garfield schreibt:

As Marcus Fisher, Oreet Ashery makes visible what is invisible and confuses the terms – man and woman; public and private; Jewish and gentile; orthodox and secular; East and West and more. In her transgressive acting out we are reminded that boundary markers are a form of social control. By blurring all boundaries Oreet defies social control. She embodies what is forbidden her and takes control.³⁶

Man könnte diese künstlerische Strategie auch als eine Form der Selbstermächtigung durch Disidentifikation beschreiben. Diese Terminologie hat unter anderem der in der Performance Studies und Queer Theory beheimatete Denker José Esteban Muñoz geprägt.³⁷ Der Begriff der Disidentifikation geht auf den Philosophen Henry Pêcheux zurück, der drei Modi be- schreibt, mit denen sich ein Subjekt innerhalb der Herrschaftsordnung positioniert und damit auch konstituiert: Das sogenannte ‚gute Subjekt‘ wählt den Weg der Identifizierung und Assimilation, während das sogenannte ‚schlechte Subjekt‘ die herrschende Ideologie ablehnt und sich ihr widersetzt. Als dritte Möglichkeit beschreibt Pêcheux die Disidentifikation, durch welche die dominante Kultur weder komplett angenommen noch komplett abgelehnt wird.³⁸ Muñoz benutzt diesen Begriff, um zu beschreiben, wie Minderheitengruppen – in seinem Fall die spezifische Gruppe der ‚queers of color‘ – künstlerische und kreative Wege finden, sich auf widerständige Weise mit der dominanten Kultur zu „dis-identifizieren“. Er schreibt: „Disidentifikation sollte nicht einfach zu einem dritten Begriff werden, sondern als eine Position verstanden werden, die eine Vielheit adressiert, eine Potentialität bestimmter Veränderungen. Disidentifikation ist ein gleichzeitiges Arbeiten an, mit und gegen domi- nante ideologische Strukturen.“³⁹ Diese Arbeit verortet Muñoz im künstlerischen Bereich, denn „es ist oftmals eine ästhetische Dimension, in der die Arbeit der Disidentifikation die

35 Ebd., S.68.

36 Garfield 2001, S.5.

37 Muñoz, José Esteban: *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. University of Minnesota Press (Cultural Studies of the Americas, Bd. 2) 1999.

38 Vgl. Muñoz 1999, S.11.

39 Muñoz, José Esteban: *Queerness's Labor oder die Arbeit der Disidentifikation*, in: Lorenz, Renate (Hg.): *Normal Love. Precarious Sex, Precarious Work*. Ausstellungskatalog Künstlerhaus Bethanien, Ber- lin 19.01.–04.03.2007. Berlin: b-books Verlag 2007, S.34–39, hier S. 35.

Mittel zu erstellen vermag, mithilfe derer minoritäre Subjekte sich eine neue Art, in der Welt zu sein, herstellen.“⁴⁰

Bereits als Kind in Jerusalem hat Oreet Ashery es als Verlust erlebt, aufgrund ihres Geschlechts von gewissen Bereichen der jüdischen Religion ausgeschlossen zu werden. Gerade weil es sich bei diesen den Männern vorbehaltenen Orten um Bereiche handelt, in denen die Macht des Wissens weitergegeben wird, aber auch „where all the fun and the privilege is!“⁴¹ Ihre Arbeit mit und als Marcus Fisher ist nicht nur als Kritik oder Aufbegehren gegen die hierarchischen Geschlechterpositionen im orthodoxen Judentum zu verstehen, sondern als Prozess, diese Welt zu verstehen und ihren eigenen Platz darin zu finden, indem sie Teil davon wird. Oreet Ashery schreibt: „For me Marcus is never about mocking, I never mean to mock, on the contrary; for me it is always about belonging, albeit a double edged belonging.“⁴² Da Asherys Mutter in einer orthodoxen jüdischen Familie aufgewachsen, von dieser aber als junge Frau geflohen ist, ist das orthodoxe Judentum in gewisser Weise Teil ihrer Familie und folglich unsichtbarer Bestandteil ihrer eigenen Identität. So schreibt Ashery, dass Marcus Fisher auch als „a queer return to that family“⁴³ verstanden werden könne.

Ziel der Arbeit Asherys ist also nicht, sich über orthodoxe Juden lustig zu machen oder diese Welt komplett abzulehnen oder komplett anzunehmen, sondern sie sich auf eine künstlerisch-subversive Art und Weise anzueignen.

Selbstermächtigung durch Kunstfiguren

Abschließend lässt sich festhalten, dass die künstlerische Arbeit mit einer Stellvertreteridentität in Gestalt einer Kunstfigur als eine Form der Selbstermächtigung gesehen werden kann, die beiden Künstlerinnen Idil Baydar und Oreet Ashery ermöglicht, selbst zu bestimmen, über was und wie erzählt wird. Gleichzeitig werden anhand ihrer Arbeit mit den Kunstfiguren Mechanismen der Konstitution und Konstruktion von Identität sichtbar und erfahrbar gemacht. Die künstlerischen Strategien und Mittel, die sie dafür nutzen, sind sehr unterschiedlich: Baydar beispielsweise verhandelt mit Jilet Ayşe interkulturelle Unterschiede und die abwertende, rassistische Praxis der Fremdethnisierung, indem sie mit dem künstlerischen Mittel des Humors arbeitet. Die damit verbundenen Themen geht sie sehr offensiv und pointiert an, sie stellt diese dar, spricht sie aus und macht sie für das Publikum unmittelbar erfahrbar. Ashery wählt einen anderen Weg: Ihre Stellvertreteridentität Marcus Fisher zeichnet sich durch eine gewisse Ambivalenz aus. Äußerlich als stereotype Repräsentation des jüdisch-orthodoxen Mannes gestaltet, ist Marcus Fisher auf allen anderen Ebenen widersprüchlich und uneindeutig: in der Geschlechtlichkeit, im Verhalten, in Bezug auf die Regeln seiner Religion, aber auch auf das Umfeld, in dem er sich aufhält.

40 Ebd., S. 35.

41 Ashery 2000, S. 2.

42 Ebd.

43 Ebd.

Während Baydar als Jilet Ayşe also vor allem interkulturelle Differenzen und die damit verbundenen Vorurteile betont, wird bei Ashery als Marcus Fisher eine eindeutige Kategorisierbarkeit in Frage gestellt und Grenzen und Differenzen verwischt. Bei beiden Künstlerinnen schwingen in ihrer Arbeit die Fragen mit: Wer bin ich? Beziehungsweise: Was macht mich zu dem, was ich bin? Und vor allem: Wer macht mich zu dem, der ich bin? Und was sind die Machtverhältnisse und Diskurse, die Identität konstituieren? Als Reaktion auf abwertende oder ausschließende Identitätszuschreibungen erschaffen sich beide eine Kunstfigur, die ihnen die Möglichkeit gibt, kreativ an, mit und gegen vorherrschende ideologische Strukturen zu arbeiten.

