

Frederik Hetmann

Die Kategorien „Glaubwürdigkeit“ und „Solidarität“ im Werk von Akbar Behkalam

Zunächst einmal soll klargestellt werden, wer hier redet: kein Sachverständiger, kein Kunsthistoriker, kein Akademieprofessor, kein Kunsthändler, kein Angehöriger der internationalen Kunstmafia, vielmehr ein Laie, ein Dilettant (diletta = sich ergötzen, dilettante = jemand, der an etwas Freude hat). Jemand auch, der ein paar Radierungen des Künstlers besitzt, ein Ölbild, der mit diesen Bildern lebt.

Der hier spricht und schreibt ist also Publikum, ist einer der anonymen Adressaten, für die (so behaupte ich einmal) ein Maler seine Bilder heute zu malen pflegt.

Mir scheint diese Feststellung nicht nur ein Gebot der Ehrlichkeit. Mit ihr wird auch eine bestimmte Perspektive auf die Bilder vorgegeben, die leider häufig in Ausstellungskatalogen fehlt... nicht die des Allesbesserwissers, sondern die des Fragenden, des Vermutenden, dessen auch, der seine Unsicherheit, den mangelnden Überblick, das fehl-lende Fachwissen im Sinne von Nomenklatur der als Einzäunungs- und Ablagevorrichtung gezimmerten Kästchen, gern eingesteht. Jemand, den... ja, was nun... vor die Bilder von Malern von heute treibt? Neugierde? Das Bedürfnis, in dieser Kunstgattung Bewußtseinslandschaften zu entdecken, die in jener anderen, von einem selbst praktizierten, so nicht vorkom-

men? Die Lust, sich von Farben und Formen berühren zu lassen, dadurch Verhängtes, Abgesunkenes, Halbbewußtes in sich ins Bewußtsein zurückzuholen... sich bestärkt zu sehen in einem Gedanken, Empfindungen, die nuschwach pulsierend glühen, die aber nun von einem mächtigen Atem, der von einem Bild ausgehen kann, angefacht werden, so stark unter Umständen, daß sich daraus Taten ergeben, Konsequenzen für die Existenz des Betrachtenden.

Ich habe Akbar Behkalam's Gemälde zuerst auf Postkarten in einem alternativen Laden in einer westdeutschen Universitätsstadt gesehen... zwischen Recycling-Papier, Dörrobst, Müesli-Mischungen und biologisch angebautem Wein. Diese Bilder – es waren Reproduktionen des sogenannten „Persepolis“-Zyklus (1977/78) – waren in ihrer Aura so stark, daß sie unter Banal-Alltäglichem sich nicht nur behaupteten, sondern einen Anspruch geltend machten, der sich nicht abweisen ließ, der immerhin so stark und bohrend war, daß ich darauf auch den persönlichen Kontakt mit dem Maler, der in einer anderen Stadt lebte, zunächst telefonisch, dann auch direkt, gesucht habe.

Manch eines dieser Bilder ist jederzeit in der Erinnerung belebbar: eine Reihe Gefangene, mit dem Gesicht zur Wand aufgestellt, die Hände

hinter dem Kopf verschränkt. Darüber, darunter, daneben: Männer aus einer früheren Zeit, gekrönte Häupter, Könige, Feldherren, aufeinander zugehend. Vielleicht eine Friedensdelegation. Schattenschrift auf der Ruine des chauvinistisch mißbrauchten, Jahrtausende alten Bauwerkes. Werden die Schattenbilder, die Traumprojektionen, die sich, für Maler späterer Jahrhunderte dechiffrierbar, in die Betonwände der Gebäude aus unserer Epoche einätzen, die Bilder anonym Exekutierter sein?

Zwei Frauen: ihre Gesichter nichts als ein Schrei. Schrei der Klage. Auch die hochgerissenen Hände ein Schrei. Und vor ihnen, verschnürt, verummmt, mumiengleich, als gelte es zu verhindern, daß sie selbst in diesem Zustand noch Zeugnis ablegten – zwei Tote. Hinter den klagenden Frauen – eine Leiste mit Fotografien. Jene Opfer des Widerstandes, die schon früher gefallen sind, die auf der Flucht. „Dein Vater wird gesucht/sie hetzen ihn mit Hunden . . .“ Zeilen aus den Liedern der Resistance hier und dort fallen einem ein. Ein jeder dieser Männer, so weiß man, wüßte eine schaurige Geschichte zu erzählen. Elektroschock, gesteigt. Aus einem fahrenden Auto heraus erschossen. Die Augen ausgebrannt, kastriert, gemartert, bis ihnen die Seele aus dem Mund entflohen.

Jenseits der Leiste fällt der Blick auf einen Platz. Gerade müssen Schüsse gefallen sein. Wenn der Platz leer sein wird, werden zwei Menschen zusammengekrümmt auf ihm liegen geblieben sein. Jene beiden Toten, über die im Vordergrund des Bildes die Frauen schon Klage erheben. Um das Bild, vom Maler selbst gezogen, ein Rahmen. Mulmendes Grau. Reich der Kröte. Halb im Schatten stehen sie dicht an dicht: die Schahs, die Generäle, die Pinochets, die Jaruszelskis, die Haigs. Unsere Welt, stellt das Bild fest, ist von todeslüsternen Offizieren umstellt. Das ist hier gemalt worden. Aus der oberen Leiste sieht man Gewehre, Helme, Bajonette hervorragen. Unten gibt es keine solche Leiste. Da stehst du unmittelbar vor den beiden Toten, stehst gleichzeitig unter jenen, die um sie klagen, deren Schrei gellend im Ohr. Ein Geräusch, das die bestimmte Farbe entstehen läßt.

Von diesem Bild bzw. von den Assoziationen, die es auslöst, kann ich die Botschaft ableiten, die einen aus Akbar Behkalams Bildern unabweisbar anspringt.

Um diese Botschaft mit Worten einzukreisen, muß ich etwas weiter ausholen.

Ich frage: Warum erschüttert den Betrachter die künstlerische Darstellung einer Szene, die der Zeitgeschichte entnommen ist, die er aber

vielleicht durch die Massenmedien schon kennt?

Und noch eine Frage taucht auf: Es gab im 19. Jahrhundert eine Schule von Historienmalerei. Ist Akbar Behkalam ein Historienmaler aus den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts?

Was ist die Ästhetik von Bildern, deren Thema fast immer die Verfolgung, die Gefährdung der Menschlichkeit ist?

Bleiben wir bei dem Stichwort „Historienmalerei des 19. Jahrhunderts“. Was macht den Unterschied aus? Auf den Bildern der Maler aus der Hoch-Zeit des Imperialismus war die Tendenz durchgehend laudatorisch, verklärend: Heil dir im Siegerkranz.

Die Bilder von damals spiegeln ein Geschichtsverständnis, dem zufolge Geschichte von großen Männern gemacht und gelenkt werde, ein Rollenbewußtsein, demnach der Malerei, wie überhaupt der Kunst, immer eine staatstragende und regimebestätigende Funktion zukomme. Ganz anders aus diesen Bildern aus dem Berlin der 70er und 80er Jahre, gemalt von einem Perser, der aus einer turkosprachigen Minderheit seines Landes stammt.

Nirgends ist da ein Großer. Als Hauptthema stellt sich dar: Massen stoßen zusammen. Polizisten, verummmt in Rüstungen, bar jeder Individualität.

Demonstranten: drängende, flüchtende Menschenblöcke, flutende, verwehende Menschengruppen, bei genauerem Hinsehen sich dennoch aus erkenntlichen und mit Sorgfalt betrachteten Individuen zusammensetzend.

Thomas Meissl, der 1983 in Wien neben Akbar Behkalam's Bildern glanzlose dokumentarische Fotos des Massakers von Chaitila (des arabischen Flüchtlingslagers in Beirut) ausstellte, dachte im Zusammenhang mit der Ästhetik solcher Kunstwerke über die Kategorie der Glaubwürdigkeit nach und schrieb:

„Glaubwürdigkeit wäre in diesem Sinn Verlangen, die Ansicht der Wirklichkeit ausschließlich dem Kunstwerk und nicht der es durch die Geschichte begleitenden manipulativen Ambition zu überlassen.“ Zu einer so verstandenen „Glaubwürdigkeit“ gehört, daß eine solche Kunst sich selbstverständlich kritisch gegenüber den Mächtigen, dem Staat, den Regimen, den Gewaltausübenden verhalten muß.

Die sich so bildende Kategorie ist eng verbunden mit einer anderen, der der Solidarität. Auch sie muß – angesichts der Verschleißerscheinungen, denen dieses Wort ausgesetzt gewesen ist – genauer definiert werden. Es kann darunter heute nur noch eine Parteilichkeit verstanden werden, die sich nicht mehr auf eine Ideologie

oder Klasse, sondern direkt auf den Menschen bezieht, und hier wieder auf die existentiellen Grundsituationen von Verfolgung, Exil, Flucht, Widerstand gegen repressive, Humanität mit Füßen tretende Macht.

Indem etwas längst Triviales (Folter, Repression, Flucht, Demonstration) mit einer differenzierten künstlerischen Aura versehen wird (in diesem Zusammenhang gewinnt Akbar Behkalam maltechnische Sorgfalt eine besondere Bedeutung) greift eine ästhetische Kategorie über in eine ethische (nicht moralische) Qualität. Ethik ist Anweisung dazu, wie denn richtig zu leben sei. Diese Bilder treffen darüber eine Aussage, indem sie unbedingte Solidarität für „die unten“, die Flüchtenden, die Verfolgten, die Gefolterten, die ins politische Asyl Ausgesetzten beanspruchen.

Erst wenn eine solche extreme Solidarität geübt würde, scheinen sie zu sagen, wäre eine Kehre (ich wähle bewußt dieses, und nicht das reaktionär besetzte Wort „Wende“) aus der Zielrichtung auf eine finale Katastrophe zu, zu erwarten.

Es sind gerade die bei Behkalam eher seltenen intim-privaten Bilder, die etwas von der Spannung verraten, die in diesem Maler aufgebaut ist und nie abreißt, und aus der sich das Drängen und Fordern nach Solidarität speist.

Nehmen wir jenes Familienporträt des Künstlers mit seiner Frau und seinem kleinen Sohn aus dem Frühjahr des Jahres 1983. Die drei Personen sind in einer zunächst vielleicht merkwürdig anmutenden, auf jeden Fall aber nicht zufälligen Konstellation an den rechten unteren Bildrand gerückt. Das Gesicht des Malers selbst ist nur zur Hälfte zu sehen. Die Frau beugt sich mit einer fast verkrampften Schutzhaltung über das Kind. Der Blick aber fällt durch das Fenster auf eine Straße, in der Menschen entweder gegen eine Mauer anrennen oder vor etwas auf der Flucht sind.

Ein anderes Bild mit einer ähnlichen Motivkonstellation stammt aus dem Juli des Jahres 1983. In einer in zarten Gelb- und Brauntönen gehaltenen Fläche (die Farben scheinen Zärtlichkeit, aber auch eine einschließende Bedrohung zu evozieren) erscheint eine Frau mit einem kleinen Kind auf dem Arm. Die Gestik und Körperhaltung sind intim, ja fragil. Aber durch dieses Bild hindurch, mit unabwendbarer, unerbittlicher Starrheit, marschiert ein Soldat mit Helm und Schild.

Zu der ästhetischen Kategorie der Glaubwürdigkeit und der ethischen der Solidarität in den Bildern Akbar Behkalam gehört auch eine zunächst als merkwürdig empfundene Ambivalenz.

Die bestimmte geographische und zeitgeschichtliche Situation ist jeweils deutlich zu erkennen (man denke an die „Persepolis“-Bilder, an „Es werden mehr“ oder an das eingangs beschriebene Bild „Die Revolution beginnt“, aber auch die Bilder aus dem Berlin des Jahres 1981). Diese Bilder lassen aber darüber hinaus zu, in ihnen eine nicht nur hier oder dort sich ergebende Situation wahrzunehmen, sondern die Szene als eine der Grenzsituationen unserer Welt schlechthin zu lesen.

Die Exekutionswand von Persepolis gab es nicht nur im Persien des Schahsystems; ähnliche Gruppen, Massen, Wellen, Wolken, Cluster und Massen von Menschen stürmten nicht nur in Teheran, sondern auch in der Bronx, in Berlin und in Damaskus. Es bilden sich so Archetypen unserer Zeit heraus: der Flüchtende, der Gefolterte, der Demonstrant. Sie werden zu neuen Bildhelden.

Zweifellos haben dabei Akbar Behkalams persönliche Erfahrungen eine wichtige Rolle gespielt. Er erlebte 1979 die Revolution, die zum Sturz des Schahs führte, im Land mit. Er erzählt heute noch begeistert von der Aufbruchstimmung der ersten Wochen, die damals in Persien herrschte und zu großen Hoffnungen auf eine positive Entwicklung zu berechtigen schien. Er

sah dann – nun zwar als Beobachter aus der Ferne – aber doch wiederum direkt durch das Schicksal von Verwandten, Freunden und Kollegen mit dem Lauf der Ereignisse verbunden und über sie betroffen – wie sich eine Freiheitsbewegung in eine von menschenverachtendem Fanatismus bestimmte Diktatur verwandelte, in der die Perversion der Religion triumphierte, die elementarsten Gebote der Menschlichkeit rüde und rücksichtslos verletzt und die Ausübung von Künsten, sofern diese nicht einen religiösen oder einen das Regime des Ayatolla Chomeini verherrlichenden Bezug haben, verboten wurden. Mit Akbar an einem Buch über seinen Lebenslauf und seine Bilder über ein Jahr hin zusammenarbeitend, habe ich miterlebt, wie ihn die Nachrichten aus Persien umtrieben, wie sie sich in ihn einbohrten, wie sich Betroffenheit, Bestürzung, Zorn, Ekel langsam in Bildmotive umzusetzen begannen, bis es im Frühjahr 1984 zu einer wahren Bilderflut kam, an der die Verarbeitung der tragisch verlaufenden Entwicklung in Persien deutlich ablesbar wurde. Dabei ist die Perversion des Religiösen gewissermaßen ein neues, bisher in seinem Œuvre nicht auftauchendes Thema.

Wie tief die Erschütterung durch diese Vorgänge gewesen ist, ja, daß sie vielleicht sogar eine ein-

schneidende Bewußtseinsveränderung bewirkt hat, wird sich vielleicht erst recht beurteilen lassen, wenn die Bilder der nächsten zwei, drei Jahre gemalt sein werden.

Schon jetzt läßt sich sagen, daß die Malweise des Künstlers sich verändert hat.

Während viele seiner Bilder aus der Zeit Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre sich dadurch auszeichnen, daß die Szene in ein überscharfes, fast bin ich geneigt zu schreiben: in ein überreales Licht getaucht ist, fällt nun eine Verhangenheit auf, verbunden mit einer zugespitzten Expressivität.

Ich bringe diesen Vorgang mit den Erfahrungen der politischen Entwicklung in Persien in Zusammenhang. Ich sehe darin den Versuch, sich für die Ungeheuerlichkeiten, die unter dem Regime Chomeinis alltäglich wurden, entsprechend härtere Ausdrucksmittel zu verschaffen.

Es kommt mir beim Betrachten dieser Bilder manchmal so vor, als lägen zerrissene Farben der eigentlichen Szene wie ein Vorhang auf, als würde dem Beschauer nun zugemutet, genauer hinzuschauen, mehr von der Gefühlsbewegung in Gestik und Mimik der dargestellten Personen abzuleiten.

Es scheint mir schließlich wichtig, darauf hinzuweisen, daß der Künstler nach einer Phase, in

der die Themen vorwiegend aus seiner Berliner Umwelt kamen, nun wieder in seine Heimat zurückschaut. Seine Bilder, sehen wir sie uns nur genau genug an, lassen uns manches von dem, was sich dort abspielt, besser und vor allem differenzierter begreifen.

Es ist noch mehr Trauer in diesen Bildern, noch mehr Empörung. Hinzugekommen scheint mir Skepsis.

Es gibt Kenner von Behkalams Œuvre, die den mit diesen neuen Bildern eingeschlagenen Weg als einen Irrweg ansehen, der, wie sie meinen, von den besten eigenständigen Qualitäten dieses Malers zunächst einmal fortführe.

Ich bin nicht dieser Meinung. Ich sehe in diesen neuen Bildern, die mir als der Anfang einer Phase erscheinen, welche sich noch weiter differenzieren wird, die unumgängliche Reaktion eines Künstlers, in dessen Gesamtwerk die Kategorien Glaubwürdigkeit und Solidarität von zentraler Bedeutung waren und weiterhin sind.