

## **KHALED BARAKEH: DIE BLAUE STUNDE (16.11.18–13.01.19, MUSEUM FÜR KUNST UND GEWERBE HAMBURG)**

---

Jüngst ging sie wieder durch die Presse, die Frage nach dem richtigen und dem falschen Umgang der Kunst mit dem Leid. Der österreichische Künstler Christoph Büchel präsentierte ein Schiffswrack, mit dem 2015 mehrere Hundert Flüchtlinge aus Afrika vor Lampedusa ertrunken sind, auf der Biennale von Venedig 2019 als Kunstwerk. Abgesehen davon, dass in der alten Schiffswerft des Arsenalen ein Wrack auf den ersten Blick nicht ohne weiteres als Werk erkennbar war, ging es in der Debatte vor allem um den Zeugnis- und den Kunstwert des Schiffes: Sensibilisiert das Schiffswrack für das Schicksal der Migranten oder setzt es ihr Leid dem Voyeurismus des Publikums aus? Und: Darf man einen – auch finanziellen – Mehrwert erzeugen mit einem Werk, dessen Bedeutung sich einzig aus seinem Reliquiencharakter speist, ohne die geringste künstlerische Transformation? Ist das Teilhabe, Aneignung oder schlicht Trittbrettfahrerei?

— Der syrische Künstler Khaled Barakeh hat 2013 für seine Arbeit *Regarding the Pain of Others* eine Totenbahre aus Syrien nach Jordanien schmuggeln lassen, von wo aus sie, in Einzelteile zerlegt, nach Deutschland verschifft und dort zu einem Kunstwerk wurde: Einige Teile hat Barakeh zu einem auf dem Rücken liegenden Thron zusammengesetzt und den Rest, säuberlich in Reih und Glied, als Fragmente auf dem Boden angeordnet. Bretter und rostige Nägel sind das Material, aus dem das Zeugnis des Leids wie die Insignie der Macht gemacht sind, mit dem Barakeh in einem symbolischen Akt den Toten ihre Würde zurückgibt. Der Titel der Arbeit zitiert die berühmte Schrift Susan Sontags (2003), in der sie das Spannungsfeld zwischen ebendieser Würde der Toten und dem Voyeurismus der Lebenden in der Kriegsfotografie auslotet – ein Titel, der wie eine unausgesprochene Frage über allen Arbeiten des 1976 in Damaskus geborenen Künstlers steht.

— Für seine Ausstellung, die im vergangenen Winter im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe zu sehen war, hat Barakeh hingegen einen poetischen Titel gewählt: „Die Blaue Stunde“ – das ist die Zeit vor Sonnenauf- und nach Sonnenuntergang, wenn die Welt in quecksilbriger Melancholie in einen Dämmer Schlaf versinkt. Der Titel steht in krassem Gegensatz zu den Inhalten, um die seine Auseinandersetzung kreist: Krieg, Exil, Folter und Flucht. „Die Blaue Stunde“ klingt fast sanft, sie



umschreibt Räume des Übergangs, ein Unterwegs, ein Dazwischen, zwischen Heimat und Fremde, zwischen Furcht und Hoffnung. Eine melancholische Betrachtung von Migration, die kein Zustand auf Zeit ist, sondern ein Durchgang – auf Dauer gestellt: Selbst diejenigen, die irgendwo ankommen und eine neue Heimat finden, tragen die Wanderungen zwischen den Welten weiterhin in sich. Der Titel, so scheint es, entrückt den Sachverhalt leidvoller Kriegserfahrungen und migrantischer Lebensbedingungen ins Poetische, und auch hier stellt sich die Frage, ob diese Entrückung eine Verharmlosung bedeutet oder eine Rezeption erst möglich macht.

Barakehs Arbeiten zeichnen sich durch eine Zurückhaltung aus, die nicht nur inhaltlicher, sondern auch formaler Natur ist. Er wählt eine strikt konzeptuelle und minimalistische künstlerische Sprache. Geradezu emblematisch sind zwei Serien zu den Opfern des syrischen Bürgerkrieges: *The Untitled Images* (2014) besteht aus gefundenen Fotografien verschiedener syrischer Kriegsschauplätze, die Menschen mit Toten in den Armen zeigen. Barakeh hat die leblosen Körper weggenommen, an ihrer Stelle sieht der Betrachter nur eine weiße Silhouette. Die wirkmächtige Bildformel der christlichen Pietà – der den Leichnam ihres Sohnes beweinenden Gottesmutter – ist durch diese Auslöschung auf den

Abb. 1: Khaled Barakeh, *The Untitled Images*, 2014

Punkt gebracht: Sie bleibt wirksam, da die Umrisse das Verstehen gewährleisten, verliert aber den Beigeschmack des Voyeuristischen und des Kitschigen, ist sie doch durch diese Auslöschung ein Stück weit ins Abstrakte überführt – und damit das Einzelne ein Stück weit ins Allgemeine. Die buchstäblichen Leerstellen bieten dem Betrachter Freiraum für Eigenes, ermöglichen es ihm, selbst eine Haltung zu entwickeln. Mit einem Wort: Die *Bildformel* tritt gegenüber dem *Bildinhalt* in den Vordergrund. In *Relentless Images* (2018) hat er Fotografien syrischer Folteropfer auf die Metadaten heruntergebrochen, die nichts mehr mit dem eigentlichen Bild zu tun haben, sondern rein technischer Natur sind: Dateiname, Datum, Dateityp und Größe – eine weitere Stufe der Abstraktion, die das Bild in seinen Rahmenbedingungen, und zwar denjenigen größtmöglicher Neutralität, nur noch indirekt aufruft.

— Mit diesen radikalen Reduktionen öffnet Barakeh nicht nur einen Freiraum für den Betrachtende. Er formuliert auch sein grundsätzliches Anliegen: nämlich die Frage nach dem Funktionieren *von* und nach unserem Umgang *mit* Bildern, nach der Darstellbarkeit von Leid, dem Voyeurismus der Massenmedien, der Unantastbarkeit menschlicher Würde, dem Recht am eigenen Bild – und damit, wie Erinnerung und Gedenken im Geflecht dieser vieldiskutierten und –kritisierten Aspekte überhaupt möglich sind. Diese moralischen, politischen und juristischen Dimensionen werden jedoch nicht *per se* verhandelt. Weder sichert sich Barakeh durch Diskurse ab, noch zieht er sich aufs Dokumentarische oder Biografische zurück. Im Gegenteil, er setzt sich dezidiert mit dem Werkbegriff auseinander und mit der Frage nach der künstlerischen Stellungnahme. Diese Fragen sind einem subtil geführten künstlerischen Dialog eingeschrieben, der sich, in der Folge von Minimal und Concept Art, mit der Repräsentationskritik auseinandersetzt.

— Minimal Art und Konzeptkunst der 1960er Jahre stellen eine reduzierte Formensprache bereit, die sich im weitesten Sinne gegen eine Überbetonung der Inhaltlichkeit von Kunstwerken richtete und letztlich als Bewegung gegen den Expressivitätskult gestischer Malerei der 1950er Jahre zu verstehen war. Diese gleichsam ernüchterte Formensprache steht bei Barakeh in deutlichem Gegensatz zu den hoch emotionalen Themen, die er aufgreift, und trägt entscheidend dazu bei, dass man sich als Betrachtende nicht moralisch mobilisiert fühlt. Sie greift selbst dort, wo er im Sinne



Abb. 2: Khaled Barakeh, *Relentless Images*, 2018

gestischer Expressivität Spuren des Leids inszeniert: *Damascus* (2013) zeigt Verletzungen eines Freundes nach einem Polizeiverhör in fünf übereinandergelegten schwarz-weißen Prints, die aussehen wie gestische Malerei. Mit dem Wissen um ihre Herkunft wandelt sich die Lesbarkeit als heroische Malergeste des Abstrakten Expressionismus in das erschütternde Zeugnis körperlichen Leids, in dem die ursprüngliche, existenzielle Codierung körperlicher Aktion in transformierter Form immer noch durchscheint. In ähnlicher Weise spielt die Arbeit *Tears on a Pillow* (2018) mit der Codierung gestischer Malerei, die tatsächlich aber von Tränen aufgelöste Make-Up-Spuren zeigt.

— Die strikte formale Zurücknahme schafft darüberhinaus auch Raum für Repräsentationskritik. Sie entzündet sich nicht nur an der Grundfrage der Darstellbarkeit menschlichen Leids und dem Voyeurismus der Medien, sondern auch an unterschwelligem Herrschafts- und Machtstrukturen, die sich unter anderem in Form kultureller Klischees verbreiten. So scheint Barakehs skeptischer Umgang mit Bildern seiner Herkunft aus dem islamischen Kulturkreis und der Tradition des Bildverbots geschuldet zu sein. Und in einigen ornamentalen Chiffren mag man orientalische Kalligraphie erkennen, doch auch das wird wohl eher durch das Wissen um die Herkunft des Künstlers nahe gelegt.

— Barakeh nimmt die Herausforderung dieser kulturellen Projektionen an und begegnet ihr mit spielerischem Ernst. *One Hour is Sixty Minutes and Vice Versa* (2009) zeigt eine Uhr mit hindu-arabischen Ziffern, die gemäß der Lesrichtung arabischer Schrift verkehrt herum läuft und im Spiegel – im Sinne ‚westlicher‘ Richtungsweisung – wieder ‚gerade‘ gerückt wird. Auch mit Arbeiten wie *Damascus* oder *Tears on a Pillow* dreht er die Erwartungshaltungen um, indem er westliche Codes mit anderen Inhalten füllt.

— Barakeh wahrt dabei auch den längst globalisierten, westlichen konzeptkünstlerischen Ansätzen gegenüber eine Distanz, in der man seinen Lehrer Simon Starling wieder erkennen kann. Sein Meisterstudium bei dem Briten bildete die letzte Station seiner Ausbildung, die Barakeh von der Kunsthochschule in Damaskus über die Funen Art Academy im dänischen Odense bis an die Frankfurter Städelschule führte und ihn mit den verschiedensten künstlerischen Auffassungen vertraut machte. Starling nutzt die Konzeptkunst zur Beleuchtung geradezu absurder Wirtschafts- und Warenkreisläufe und treibt ihr damit ein Stück weit ihre eigene Ernsthaftigkeit aus: Er macht sozusagen mit konzeptkünstlerischen Mitteln die konzeptuellen Schwächen von Systemen deutlich.

Im Zentrum von Barakehs Arbeiten wird ein Wille zur Selbstbehauptung spürbar, ein Wunsch nach Handlungsfähigkeit eines Künstlers, der mit dem Leid anderer kein Geschäft machen, sondern einen Raum für Gedenken öffnen möchte. Seine Freiräume trotz er dabei nicht nur den innerkünstlerischen Diskursen, sondern auch den eigenen, migrantischen Lebensbedingungen ab. Das eigene Ausgeliefertsein an politische Machtstrukturen reflektiert er in *I Haven't Slept for Centuries* (2018), einer bis zur Unkenntlichkeit verdichteten Überlagerung unzähliger Stempel bewilligter und abgelehnter Visa und Passierscheine aus dem Pass des Künstlers. Diesem zu einem Sinnbild geronnen Irrgarten bürokratischer Willkür setzt er mit *Self Portrait as a Power Structure* aus dem selben Jahr einen Akt radikaler Selbstermächtigung entgegen, der schon fast an Dokumentenfälschung grenzt: Nach den Visa seines Passes hat er die dazugehörigen Stempel nachbilden lassen, mitsamt aller Fehler des Originals – und zwar des originalen Druckbildes, nicht des Stempels selbst – aus dem jeweils landestypischen Holz. Mit dieser Geste bringt er das Verhältnis von Eigenem und Fremdem im Gewand kunsttheoretischer Diskurse von Original und Reproduktion, von Authentizität und Aneignung spielerisch auf den Punkt. Ernsthaft, aber nicht verkrampft, humorvoll, aber nicht lustig, würdevoll, aber nicht pathetisch – so ließe sich Barakehs Umgang mit Themen und Formen beschreiben, der sich in gleich bleibender Distanz zu ideologischer Vereinnahmung und kultureller Klischeebildung aus allen Richtungen hält und dennoch – natürlich, möchte man fast sagen – ihre Wurzeln in seinem künstlerischen und kulturellen Durchgang durch verschiedenste Formen der Repräsentation und Fragen nach dem Bild hat.



Abb. 3: Khaled Barakeh, *I Haven't Slept for Centuries*, 2018



Abb. 4: Khaled Barakeh, *Self Portrait as a Power Structure*, 2018

// Abbildungsnachweise

Abbildung 1: Khaled Barakeh, *The Untitled Images*, 2014, Digitalprint auf Papier, 21×30 cm

© Khaled Barakeh

Abbildung 2: Khaled Barakeh, *Relentless Images*, 2018, Tinte auf Papier, je 42×55,6 cm, Ausstellungsansicht *Aufheben*, Galerie Heike Strelow, Frankfurt a.M., 2019 © Khaled Barakeh

Abbildung 3: Khaled Barakeh, *I Haven't Slept for Centuries*, 2018, Digitalprint auf Papier, 200×139,5 cm, Ausstellungsansicht *The Blue Hour*, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 2018

© Khaled Barakeh

Abbildung 4: Khaled Barakeh, *Self Portrait as a Power Structure*, 2018, Holz- und Plastikstempel, versd. Größen, Ausstellungsansicht © Khaled Barakeh

// Literatur

Sontag, Susan (2003): Regarding the Pain of Others. New York, Picador 2003

// Homepage des Künstlers

<https://www.khaledbarakeh.com>

// Über die Autorin

Veronika Schöne ist freie Journalistin, Autorin und Dozentin, u.a. für die Freunde der Kunsthalle (Betreuung der Programmsparte Advanced) und für die Sammlung Falckenberg, Hamburg. Veröffentlichungen u.a. Simon Starling, in: Zusammenhänge herstellen, Ausst.-Kat. Kunstverein Hamburg 2002; Die Hände in Unschuld waschen. Zur Geschichte des Pontius Pilatus, in: Neue Rundschau 4/2003. Die Weißheit der Kunst, in: W. Ullrich, J. Vogel (Hrsg.): Weiß. Ein Grundkurs, Frankfurt/Main 2003. The End of the Sublime, in: Bernhard Prinz: Latifundia, Göttingen 2010; Bild – Ornament, Gesicht, Maske, Spiegel, in: Weißer Schimmel, Ausst.-Kat. Sammlung Falckenberg 2010. Dissertation „Zufall und Schöpfermythos in der Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg“ (erscheint vorauss. 2020).

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und das Institute for Cultural Studies in the Arts der Zürcher Hochschule der Künste

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting / Marianne Kooß / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann // [www.fkw-journal.de](http://www.fkw-journal.de)

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>

