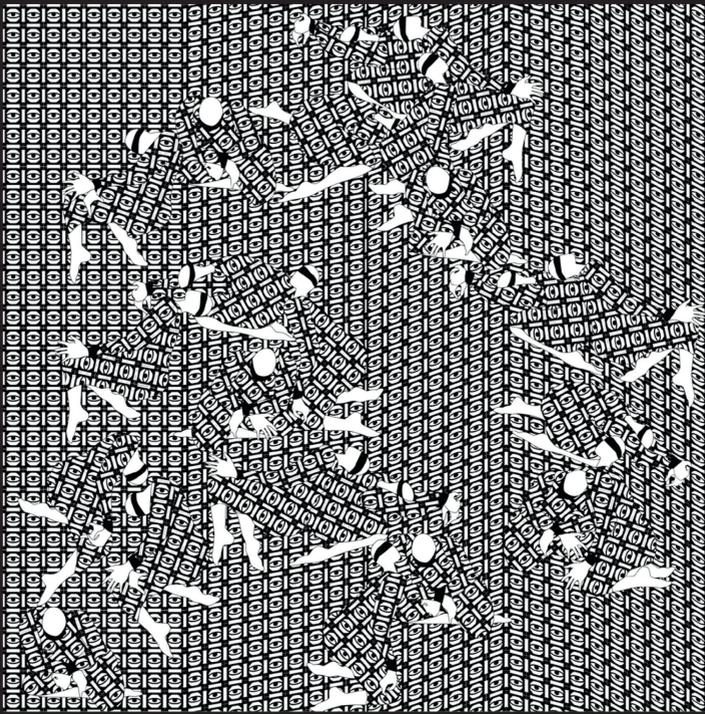


Susanne Winder

DAS ORNAMENT ALS DENKFIGUR

Ornamentale Strukturen
im künstlerischen Werk
von Parastou Forouhar



Aus:

Susanne Winder

Das Ornament als Denkfigur

**Ornamentale Strukturen im künstlerischen Werk
von Parastou Forouhar**

Juli 2021, 238 S., kart., 19 SW-Abb., 24 Farbabb.

45,00 € (DE), 978-3-8376-5819-4

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5819-8

Das Ornament ist in der gegenwärtigen Kunst weltweit vermehrt präsent. Doch klassische Begriffe der westlichen Bildtradition können die künstlerischen Praxen im Umgang mit Ornamenten nicht erschließen.

Susanne Winder sucht in ihrer kunstwissenschaftlichen Analyse nach einem tragfähigen Ornamentbegriff für die Gegenwartskunst, der exemplarisch am Werk der iranisch-deutschen Künstlerin Parastou Forouhar entfaltet und im Vergleich zu anderen Arbeitsweisen (z.B. von Imran Qureshi) vertieft wird. Unter Bezugnahme auf Michel Foucaults Schriften untersucht sie die Zusammenhänge von Ornament, Ordnung und Macht.

Susanne Winder (Dr. phil.) ist Assistenzprofessorin für Kunstwissenschaft am Institut für Geschichte und Theorie der Kunst an der Katholischen Privat-Universität Linz, Österreich.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5819-4

Inhalt

Entstehungsprozess des Buches und Danksagung	7
Bemerkungen zur Transkription	9
Die Studie im Überblick	11
1. Einleitung	13
1.1 Einführung, Standortbestimmung und Problemlagen	13
1.2 Fragestellungen und Kapitelübersicht	21
1.3 Forschungslage zum Œuvre Parastou Forouhars. Kompaktübersicht	25
2. Ornament. Ausgangspunkt, Forschungslage und vorläufige Begriffsbestimmung	29
2.1 Das Ornament in der »westlichen« Tradition. Einführung	30
2.2 Das Ornament. Vorläufiger Arbeitsbegriff	37
2.2.1 Ornament – Muster. Versuch einer Abgrenzung	38
2.3 Das Ornament vor dem Hintergrund einer »Global Art History«. Forschungslage	39
3. Der strategische Einsatz ornamentaler Strukturen in Forouhars Œuvre	47
3.1 Werkgruppe der digitalen Zeichnungen. Beschreibung und erste Analysen	48
3.1.1 Die Rolle des Ornaments in Forouhars restlichem Œuvre	72
3.2 Digitale Zeichnung. Qualitäten und Mythen der Medien	75
3.3 Bezüge zur Tradition der persischen Malerei	85
3.3.1 Behandlung von Raum und Still-Legung von Zeit. Ein Vergleich	97
3.4 Zusammenführung der analysierten Darstellungsmodi	101
3.5 Forouhars Bezugnahmen auf das traditionelle Bilderbe im Spiegel der jüngeren und jüngsten Entwicklungen iranischer Kunst	104
3.6 Imran Qureshi und Parastou Forouhar. Ein Vergleich	115

4. Das Ornament im Spiegel aktueller Kunstpraxen. Theoretische Annäherungen	123
4.1 Ornament und Ordnung	124
4.1.1 Der Kosmos-Begriff. Ordnung und das historische Ornament	124
4.1.2 Ornament und Ordnung heute. Philosophische und kunsttheoretische Auseinandersetzungen	133
4.2 Ordnung und Macht. Das Ornament als Denkfigur	141
4.2.1 Das Denken von Macht bei Michel Foucault	142
4.2.2 Ordnung und Macht in Forouhars Werken	151
4.2.3 Die Darstellung von Gewalt und Folter in Forouhars Zeichnungen	153
4.2.4 Der Faktor Zeit in Forouhars Bildfindungen, der Faktor Zeit in der Folterpraxis. Eine Parallele	155
5. Zusammenführende Betrachtungen	159
5.1 Vorschläge zu einem neuen Ornamentbegriff	172
6. Literaturverzeichnis	175
7. Anhang	191
7.1 Kurzbiografie Parastou Forouhar	191
7.2 Kurzbiografie Imran Qureshi	194
7.3 Auszüge aus den Interviews mit Parastou Forouhar aus den Jahren 2013 und 2017.....	196
8. Bildteil inkl. Abbildungsnachweis	205

Entstehungsprozess des Buches und Danksagung

Das vorliegende Buch ist die überarbeitete und aktualisierte Version meiner Dissertationsschrift, die ich Ende 2017 im Fachbereich Kunstwissenschaft an der Katholischen Privat-Universität Linz (KU-Linz) eingereicht habe. Die Defensio erfolgte im Juni 2018, nachdem die Arbeit mit den Gutachten meiner Betreuerin Univ.Prof.ⁱⁿ DDr.ⁱⁿ Monika Leisch-Kiesl (Institut für Geschichte und Theorie der Kunst, Fakultät für Philosophie und für Kunstwissenschaft an der KU-Linz) sowie der Zweitgutachterin Univ.Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Silvia Naef (Unité d'arabe, Universität Genf) approbiert war.

Mein größter Dank gilt Monika Leisch-Kiesl, die nicht nur meine Dissertation betreut und mir in allen Phasen dieses Projektes wertvolle Ratschläge zu verschiedenen Herangehensweisen gegeben hat, sondern die ich vor allem auch dankend als Mentorin auf meinem wissenschaftlichen Weg ansehe.

Danken möchte ich weiters Parastou Forouhar, die mir viel ihrer Zeit in Form von Gesprächen, Interviews und Bereitstellung von Bildmaterial gewidmet hat. Silvia Naef möchte ich für ihr differenziertes Zweitgutachten danken, dessen Anmerkungen ich bedacht und in der vorliegenden Publikation berücksichtigt habe.

Meiner Kollegin Julia Allerstorfer-Hertel danke ich sehr für den produktiven und frischen wissenschaftlichen Austausch und ihre wertvollen Literaturhinweise v.a. zum Thema Transkulturalität.

Univ.Prof. Dr. Markus Ritter (Professor für Islamische Kunstgeschichte an der Universität Wien) danke ich für die Aufnahme in sein Seminar über die persische Malerei im Sommersemester 2013, durch das ich wichtige Spezialliteratur zur persischen Miniaturmalerei kennengelernt habe.

Vielen Personen und Institutionen, die mir bei der Beschaffung von Bildmaterial behilflich waren, ist zu danken, besonders der Galerie Martin Janda, Wien, sowie Frau Hanna Schoenhof von der Galerie Thaddaeus Ropac Salzburg.

Bemerkungen zur Transkription

Die Umschrift von Eigennamen und feststehenden Begriffen entspricht der in der deutschen sowie englischen Forschungsliteratur vorgefundenen Schreibweise. Auf eine wissenschaftliche Transkription, die diakritische Zeichen verwendet, wurde zugunsten der einfacheren Lesbarkeit des Textes verzichtet.

Die Studie im Überblick

In der gegenwärtigen Kunst ist das Ornament weltweit wieder vermehrt präsent. Diesem Phänomen haben in den letzten Jahren einige Ausstellungen, vereinzelt auch Tagungen, Forschungsnetzwerke und Publikationen Rechnung getragen. Angesichts der aktuellen künstlerischen Äußerungen versagen klassische, der »westlichen« Bildtradition verpflichtete Ornamentbegriffe, denn sie können die künstlerischen Praxen im Umgang mit dem Ornament nicht erschließen.

Die vorliegende Studie fragt nach dem strategischen Einsatz des Ornaments in der Gegenwartskunst und geht diesem exemplarisch am Werk der iranisch-deutschen Künstlerin Parastou Forouhar nach. Es wird gezeigt, dass Forouhar, wie auch weitere KünstlerInnen, mit dem Ordnungsprinzip des Ornaments arbeitet. Somit wird eine Verquickung von Ornament und Ordnung relevant, die sich bei Forouhar zusätzlich als Machtanordnung zeigt. Dass sich der Einsatz des Ornamentalen dabei nicht in einer dekorativen, geografisch-kulturellen Verortung erschöpft, sondern Relevanz als Denkfikur bekommt, wird durch detaillierte Analysen der digitalen Zeichnungen Forouhars sowie der ortsspezifischen Installationen Imran Qureshis herausgearbeitet und theoretisch fundiert. Mit dieser Studie wird auch gefragt, wie sich die Kunstwissenschaft angesichts der Globalisierung des Faches positionieren kann und ein Weg vorgeschlagen, der den Veränderungen Rechnung trägt.

In der Analyse des strategischen Einsatzes ornamentaler Strukturen in Forouhars Œuvre werden Bezüge zur Tradition der persischen Malerei aufgewiesen und im Spiegel der jüngeren und aktuellsten iranischen Kunst thematisiert. Dabei wird die Rolle des Digitalen in Forouhars Bildfindungen beleuchtet sowie spezifische Qualitäten der Zeichnung besprochen. Eine theoretische Annäherung an den Ornamentbegriff vor dem Hintergrund aktueller Kunstpraxen wird mithilfe kunsttheoretischer und philosophischer Ansätze

vorangetrieben und nimmt sowohl das historische sowie das heutige Ornament in den Blick. Durch Michel Foucaults Schriften wird einer Verbindung des Ornaments mit Ordnung und Macht nachgegangen. Dieser Beitrag zu einem neuen Ornamentbegriff stellt zugleich einen Ansatz zum Vergleich des Ornaments im globalen Kunstkontext vor.

1. Einleitung

1.1 Einführung, Standortbestimmung und Problemlagen

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts scheint das Ornament wieder Konjunktur zu haben. Es ist zu beobachten, dass Alltagsgegenstände, Luxusgüter, Stoffe, ja sogar Menschen wieder ornamental geschmückt sein dürfen, ohne dass der Vorwurf des Verbrechens laut wird, wie vor über hundert Jahren bei Adolf Loos, oder sogleich von Kitsch die Rede ist. Aber auch in der gegenwärtigen Kunst – weltweit – wird das Ornamentale vielfach eingesetzt,¹ wobei ihm verschiedene, so scheint es, neue Funktionen zugesprochen werden. So wird das Ornament unter anderem als kritisches Reflexionsmittel der Gegenwartskunst beschrieben und als subversives Element,² das von KünstlerInnen für politische Stellungnahmen benutzt wird,³ aber auch als Möglichkeit zum Aufbrechen alter Hierarchien und Ordnungen.⁴ Die Hoffnung, dass das Orna-

-
- 1 Vgl. Ausstellungskatalog [im Folgenden abgekürzt d. AK] Die Macht des Ornaments (Belvedere, Wien, 20.01.-17.05.2009), hg. v. Agnes Husslein-Arco u. Sabine B. Vogel, Wien 2009, sowie AK Political Patterns. Ornament im Wandel (ifa-Galerie, Berlin, 08.07.-03.10.2011, ifa-Galerie, Stuttgart, 21.10.-18.12.2011), hg. v. Sabine B. Vogel u.a., Berlin/Stuttgart 2011, AK Ornamental Structures (Stadtgalerie Saarbrücken, 20.08.-30.10.2010), hg. v. Lida v. Mengden u. Ernest W. Uthemann, Saarbrücken 2011 sowie Tietenberg, Annette (Hg.), Muster im Transfer. Ein Modell transkultureller Verflechtung?, Köln/Weimar/Wien 2015.
 - 2 Vgl. Vogel, Sabine B., Schönheit und Schrecken, Konflikte und Kontroversen. Ornament heute, in: AK Political Patterns, 8-16, hier 12. Judith Bihl hat diesen Aspekt detailliert für die ägyptische Gegenwartskunst herausgearbeitet, s. Bihl, Judith, Muster der Ambivalenz. Subversive Praktiken in der ägyptischen Kunst der Gegenwart (Image 96), Bielefeld 2017.
 - 3 Vgl. Vogel, Schönheit und Schrecken, 12.
 - 4 Vgl. Tietenberg, Annette, Vom Zirkulieren der Muster. Ein Modell transkultureller Verflechtung, in: dies. (Hg.), Muster im Transfer, 7-20.

ment als nonverbales Kommunikationsmittel global verstanden werden und somit als Brücke zwischen Kulturen fungieren könne, wird ebenfalls an verschiedenen Stellen einmal mehr, einmal weniger laut geäußert,⁵ wobei auch die Kritik daran nicht auf sich warten lässt.⁶

Diese Studie untersucht das Ornamentale in der gegenwärtigen Kunst entlang der Werke einer iranisch-deutschen Künstlerin. Parastou Frouhar hat eine spezifische Ausdrucksform entwickelt, die sich das Ornamentieren von Flächen zunutze macht. Der Frage, wie das Ornament in der heutigen Kunst eingesetzt wird, wird exemplarisch an den digitalen Zeichnungen Frouhars, aber auch im Vergleich zu weiteren künstlerischen Positionen der Gegenwart, nachgegangen. Diese Untersuchung zeigt, dass der Ornamentbegriff, um Gegenwartskunst charakterisieren zu können, neu gedacht werden muss und leistet einen Beitrag zu einem neuen Ornamentverständnis.

Parastou Frouhar wurde 1962 in Teheran geboren, gehörte zu den ersten (Kunst-)StudentInnen der Teheraner Universität nach der Islamischen Revolution, ging 1991 für ein Aufbaustudium nach Deutschland und lebt seitdem in Deutschland. Immer wieder bricht sie zu Reisen in den Iran auf, was vor allem mit dem Tod ihrer Eltern zu tun hat: Die Eltern von Parastou, Parwaneh und Dariush Frouhar, beide oppositionelle Politiker, die sich für demokratische Strukturen und die Trennung von Staat und Religion im Iran aussprachen, wurden 1998 ermordet.⁷ Es handelte sich um politisch motivierte Morde, die in Serie verübt wurden.⁸ Parastou Frouhar kehrte bislang jedes Jahr in ihr Heimatland zurück, um zunächst einen fairen Prozess zur Aufklärung der Morde anzustrengen. Dieser Prozess wurde später von internationalen Men-

5 Vgl. Brüderlin, Markus, Einführung. Ornament und Abstraktion, in: *AK Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog* (Fondation Beyeler, Riehen/Basel, 10.06.-07.10.2001), hg. v. Ernst Beyeler u. Markus Brüderlin, Köln 2001, 16-27, sowie Vogel, Schönheit und Schrecken, 10 und 12. Annette Tietenberg hat diese Tendenzen ebenfalls festgestellt, s. Tietenberg, *Vom Zirkulieren der Muster*, 7-20.

6 Vgl. Schade, Sigrid, *Das Ornament als Schnittstelle. Künstlerischer Transfer zwischen den Kulturen*, in: dies.u.a. (Hg.), *SchnittStellen*, Basel 2005, 169-195.

7 S. dazu folgende Pressemeldung: Iranian killers spared death penalty, in: *BBC News online* 29 Jan, 2003, http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/2704023.stm [Stand: 03.08.2020].

8 S. dazu z.B. den Wikipedia-Artikel: Chain murders of Iran, https://en.wikipedia.org/wiki/Chain_murders_of_Iran [Stand: 03.08.2020].

schenrechtsbewegungen als Farce bezeichnet,⁹ da die Aufklärung vertuscht und die eigentlichen Verantwortlichen nicht zur Rechenschaft gezogen wurden. Die jährliche Reise in ihr Heimatland führt Forouhar bis heute fort, um eine Gedenkveranstaltung zur Erinnerung an ihre Eltern und an die Ereignisse von 1998 abzuhalten, wobei sie immer wieder Druck und Drohung, Schikanen und Repressalien des iranischen Staates ausgesetzt ist.¹⁰ Im Dezember 2016 wurde Forouhar offiziell der »Propaganda gegen das System« und der »Beleidigung von Sakrosanktem« beschuldigt; sie musste zu einer Anhörung vor Ermittlungsrichtern des Teheraner Revolutionsgerichts erscheinen, wo sich zeigte, dass sich die vagen Blasphemievorwürfe auf ihre Kunstwerke (s. dazu auch Kap. 3.1.1) beziehen.¹¹ Diese Anklage führte 2018 zu einer sechsjährigen Haftstrafe auf Bewährung aufgrund angeblicher Blasphemie und Propaganda.¹²

Forouhars Kunst wurde stets in enger Verbindung mit dem Tod ihrer Eltern sowie ihren eigenen politischen Aktivitäten thematisiert.¹³ Wie auch

9 Vgl. Iranian killers, in: BBC News online 29 Jan, 2003.

10 S. dazu auch: Forouhar, Parastou, Interview mit Bamdad Esmaili, 01.12.2011, in: Iran Journal, Online-Magazin, <http://iranjournal.org/politik/gedenken-in-einem-verbarrikierten-haus> [Stand: 03.08.2020] sowie Forouhar, Parastou, Das Land, in dem meine Eltern umgebracht wurden. Liebeserklärung an den Iran, Freiburg/Basel/Wien 2011.

11 Informationen aus der E-mail-Aussendung eines Freundes Parastou Forouhars an ihren Emailverteiler zur Zeit der Geschehnisse sowie Forouhar, Parastou, Interview mit der Verfasserin, 21.04.2017 (Audio-aufzeichnung des Skype-Interviews), beides im Archiv der Verf., ein Auszug des Interviews befindet sich im Anhang. Das Gerichtsverfahren wurde von der deutschen Tagespresse verfolgt, s. dazu z.B. Magel, Eva-Maria, Iranische Künstlerin Parastou Forouhar muss vor Gericht im Iran, in: Online Ausgabe der FAZ vom 20.11.2017, www.faz.net/aktuell/rhein-main/kultur/iranische-kuenstlerin-parastou-forouhar-muss-vor-gericht-im-iran-15300704.html [Stand: 03.08.2020].

12 S. dazu die betreffende Meldung im Iran Journal, Online-Magazin vom 15.02.2018: <https://iranjournal.org/news/iran-haftstrafe-parastou-forouhar> [Stand: 03.08.2020] sowie Bloch, Werner, Blasphemie im Iran. Die Mullahs und der Zorn Gottes, auf der Website von Deutschlandradio: https://www.deutschlandfunk.de/blasphemie-im-iran-die-mullahs-und-der-zorn-gottes.886.de.html?dram:article_id=407980 [Stand: 03.08.2020].

13 S. dazu: AK Tausendundein Tag. WerkRaum.14: Parastou Forouhar (Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart, Berlin, 10.05.-29.06.2003), hg. v. Staatliche Museen zu Berlin, Köln 2003, AK Parastou Forouhar. Art, Life and Death in Iran (Leighton House Museum, London, 01.10.-05.11.2010), hg. v. Rose Issa, London 2010 sowie nahezu sämtliche Beiträge der Kunstkritik, eine Auswahl findet sich auf Forouhars Website, <http://parastou-forouhar.de/texte/> [Stand: 03.08.2020].

nicht – sie selbst macht auf ihrer Website immer wieder auf die Ermordung der Eltern aufmerksam. In der Vergangenheit stellte sie oftmals eine künstlerische Arbeit mit dem Titel *Dokumentation* aus, eine Installation mit Dokumenten zur Aufklärung der Morde. Zudem lassen sich ihre künstlerischen Werke auch als Kritik an gesellschaftspolitischen Zuständen, speziell auch im Iran, auslegen. Es ist weder möglich noch sinnvoll, die furchtbare Zäsur in Forouhars Leben bei der Thematisierung ihrer Kunst auszuklammern, jedoch überlagerte dieser Aspekt bislang in vielen Fällen eine eingehende kunstwissenschaftliche Analyse (s. dazu Kap. 1.3).

Parastou Forouhars digitale Zeichnungen verwickeln in ein lustvolles Betrachten (s. Abb. 1-6). Die geschwungenen ornamenthaften Bilder bereiten ein besonderes sinnliches Vergnügen, das in dem Verfolgen eines rhythmischen Formengewirrs besteht. In seiner Kleinteiligkeit zwingt es die RezipientInnen geradezu, die Arbeiten sozusagen mit dem Auge abzutasten, um die gesamten Bildinhalte erfassen zu können. Die spielerisch anmutenden Zeichnungen, die die Künstlerin als Tafelbilder an die Wand hängt oder aber weiterverarbeitet zu Daumenkinos, Tapeten, Stoffmustern, Brettspielen, Kurzanimationen, die wiederum Bestandteile von Installationen sein können, sind aber nicht nur liebreizend. Erst nach einiger Zeit erkennt man in dem Gewirr der Oberflächen Folterszenen, Momente der Brutalität und menschlichen Leids – schematisierte Figuren, Täter und Opfer, ohne individuelle Züge.

Die Involvierung durch scheinbar harmlose Ornamentgebilde und das Konfrontieren der BetrachterInnen mit Leid und Tod, mithin das Thematisieren von Menschenrechtsverletzungen und gesellschaftspolitischen Missständen, kann als Konstante in Forouhars Arbeit bezeichnet werden, die den Ausgangs- und Angelpunkt meiner Untersuchung bildet. Der strategische Einsatz des Ornaments bildet das Zentrum der Fragestellungen, deshalb gilt das Hauptinteresse den digitalen Zeichnungen sowie Objekten und Installationen, die auf digitalen Zeichnungen basieren. Nicht im Fokus stehen somit Forouhars Fotoarbeiten, Objektorbeiten und installative, mit Schrift gestaltete Räume, die nicht aus den digitalen Zeichnungen entwickelt wurden. Um den Bezug auf das gesamte Œuvre im Blick zu halten, werden die weitgehend ausgeklammerten Arbeiten in einem eigenen Kapitel thematisiert (s. Kap. 3.1.1).

Die besondere, aber für unsere Zeit symptomatische Herausforderung der Studie besteht in dem Umstand, dass Forouhar – wie so viele KünstlerInnen heute – nicht eindeutig einem kulturellen Kontext zugeordnet werden kann.

Kunstgeschichtliche Orientierungspunkte wie geografisch-kulturelle Einordnungen und Begrenzungen sind zwar hilfreich, bieten jedoch keine ausreichenden Untersuchungsmodelle. Natürlich lässt sich fragen, ob es überhaupt berechtigt oder sinnvoll ist, diesen biografischen Aspekt in Forouhars künstlerischen Äußerungen so stark zu gewichten. In Beantwortung dieser Frage konzentriert sich diese Untersuchung nicht auf Künstler-Biografien, sondern rückt die Analyse der künstlerischen Arbeiten in den Mittelpunkt: Wenn Bezüge zu verschiedenen Kultur- und Bildtraditionen relevant für die Thematisierung der Werke werden, wie es in der (gegenwärtigen) Kunst oftmals der Fall ist, sind diese und die dafür nötigen kunstgeschichtlichen sowie gesellschaftlichen Hintergründe selbstverständlich zu analysieren. Problematiken, die aktuell mit geografisch-kulturellen Zuschreibungen verbunden sind, werden in Kap. 3.5 beleuchtet.

Mit der genannten Vorgangsweise wird ein Weg eingeschlagen, der Beachtung nimmt auf die aktuellen Entwicklungen und Herausforderungen des Fachs Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft, das sich der Thematik der Globalisierung nicht verschließen kann. In der Debatte rund um den Begriff einer »Global Art History«¹⁴ wird versucht, aktuellen Entwicklungen wie transkulturellen¹⁵ Transferprozessen, globalisierten Kunstmärkten, der Frage nach Machtbestrebungen und Vormachtstellungen innerhalb der Wissensproduktion, der Kanonbildung, schlicht allen mit der Kunst in Verbindung stehenden institutionalisierten Handlungsweisen, die sich mit den wichtigen, doch

14 Ein nicht unumstrittener Begriff, der verschiedene Ansätze kennt, doch hat er den Vorteil, die aktuellen Herausforderungen rund um die Globalisierungsprozesse und deren Auswirkungen mit einem Wort zu umreißen.

15 Wie Monica Juneja und andere AutorInnen ausführen, wurde der Begriff Transkulturalität bzw. Transkulturation erstmals 1970 von dem Anthropologen Fernando Ortiz verwendet und in den 1990er Jahren v.a. durch den deutschen Philosophen Wolfgang Iser geprägt, s. Juneja, Monica, Interview mit Mariachiara Gasparini, veröffentlicht am 16.12.2013 auf der Homepage des Cluster of Excellence Asia and Europe in a Global Context der Universität Heidelberg, www.asia-europe.uni-heidelberg.de/de/aktuelles/nachrichten/detail/m/interview-with-prof-monica-juneja.html [Stand: 03.08.2020] sowie Reichardt, Dagmar, Zur Theorie einer transkulturellen Frankophonie. Standortbestimmung und didaktische Relevanz, in: Cévaudan, Paul u.a. (Hg.), *PhiN, Philologie im Netz*, 38/2016, 32-51, <http://web.fu-berlin.de/phin/phin38/p38tz.htm#fn2> [Stand: 03.08.2020].

unbequemen Fragen und Forderungen der Postcolonial Studies konfrontiert sehen, Rechnung zu tragen.¹⁶

Der Begriff Transkulturalität erscheint im Rahmen der vielfältigen Globalisierungsprozesse für die aktuelle Forschung besonders relevant. Transkulturalität in der Prägung von Wolfgang Welsch betont vor allem den Aspekt gegenseitiger Durchdringung und Durchmischung gegenwärtiger Kulturen.¹⁷ Diesem Forschungsfeld wurde in rezenten kunstwissenschaftlichen Untersuchungen durch Fragestellungen nach dem Konstrukt »Orient«, Fragen nach visuellen Strategien von KünstlerInnen aus dem Nahen und Mittleren Osten¹⁸, deren Kunst sich als »orientalisch«, »fremd« und »exotisch« am europäischen Kunstmarkt erweist, und Fragen nach Identitätskonzepten nachgegangen, die u. a. mithilfe postkolonialer Theorien und genderspezifischer Analysen zu beantworten versucht werden.¹⁹ Die genannten Fragerichtungen nach den Dichotomien »West/Ost« bzw. »Orient/Okzident«, denen in Hinblick auf Forouhars künstlerische Arbeiten vermutlich auch in zwei laufenden Dissertationsprojekten nachgegangen wird (s. Kap. 1.3) und die in ersten wichtigen Teilanalysen für einzelne Kunstwerke Forouhars bereits vor-

16 Vgl. dazu die Ausführungen in folgendem Sammelband: Allerstorfer, Julia/Leisch-Kiesl, Monika (Hg.), »Global Art History«. Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft (Linzer Beiträge zur Kunstwissenschaft und Philosophie 8), Bielefeld 2017, besonders: Allerstorfer, Julia, The West and the Rest? De- und postkoloniale Perspektiven auf Kunst und Kunstgeschichte(n), a. a. O., 29-46.

17 Vgl. Welsch, Wolfgang, Was ist eigentlich Transkulturalität?, in: Kimmich, Dorothee/Schahadat, Schamma (Hg.), Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität, Bielefeld 2012, 25-40.

18 Die Bezeichnungen Naher und Mittlerer Osten sind nicht einheitlich verwendete geografische Begriffe. Im Rahmen dieser Arbeit wird deshalb Naher und Mittlerer Osten gemeinsam gebraucht. Die Länder Iran und angrenzende Regionen, die verschiedentlich zum Nahen und Mittleren Osten gezählt werden, stehen im Fokus der Studie.

19 S. dazu z. B. Göckede, Regina/Karentzos, Alexandra (Hg.), Der Orient, die Fremde. Positionen zeitgenössischer Kunst und Literatur, Bielefeld 2006 sowie Allerstorfer, Julia, Representing the Unrepresentable, Strategien der De/Konstruktion von »Identität« in der zeitgenössischen iranischen Videokunst am Beispiel von Simin Keramati und Shahram Entekhabi (Dissertation aus der Studienrichtung Kunstwissenschaft an der Katholischen Privat-Universität Linz), Linz 2014, überarbeitete Fassung von 2018: Dies., Visuelle Identitäten. Künstlerische Selbstinzinzierungen in der zeitgenössischen iranischen Videokunst, Bielefeld 2018.

liegen²⁰, stellen nicht das Hauptinteresse dieser Studie dar und finden dort Berücksichtigung, wo Überschneidungen mit der Frage nach dem Ornament vorliegen (wie in Kap. 3.3 und 3.5).

Standortbestimmung und Problemlagen:

Die Untersuchungen im Bereich des Transkulturellen, wie die Analyse möglicher Bezüge zur traditionellen persischen Malerei, die bei Forouhar durch die zeitgenössische Technik des Digitalen konterkariert werden, resultieren weniger aus dem Vorsatz, »Global Art History« zu betreiben, sondern aus der genuin kunstwissenschaftlichen Notwendigkeit heraus, die kunstgeschichtlichen, kulturellen sowie gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen und Verflechtungen für die thematisierten Kunstwerke zu untersuchen und zu erarbeiten. Mit dieser Vorgehensweise wird ein Weg eingeschlagen, der die Forderungen einer im Aufbruch befindlichen wissenschaftlichen Disziplin ernst nimmt und transkulturelle Fragestellungen nicht ignoriert, sondern als selbstverständliche Perspektive der Kunstwissenschaft ansieht. In der Beschäftigung mit transnationalen und transkulturellen Phänomenen begegnet freilich das Problem, dass nur die wenigsten WissenschaftlerInnen in allen Kulturkontexten, die zur Untersuchung stehen, fach- und sprachkundig sind. Die vorliegende Untersuchung wurde von einer österreichischen mit der Kunst des euro-amerikanischen Raumes wohlvertrauten Kunstwissenschaftlerin mit kunstwissenschaftlich-philosophischem Studium ausgeführt, welche kein Farsi spricht, die iranische und islamisch geprägte Kunst(-geschichte) überblicksmäßig kennt und vorbereitende Studien in diesem Feld unternahm. Diese gezielt so ausdrücklich ausgewiesene Standortbestimmung lässt die Rahmenbedingungen und Grenzen der Studie erkennen, die darin liegen, eventuell vorhandene persisch-sprachige Literatur nicht recherchieren zu können bzw. den öffentlichen theoretischen Diskurs im Iran zu bestimmten Themen zu verfolgen, was für ein Kapitel der Studie sehr interessant gewesen wäre (s. Kap. 2.3). Eine weitere Grenze besteht in dem Umstand, soweit es die islamisch geprägte Kunst anbelangt (Kap. 3.3), nicht mit dem Hintergrundwissen einer Spezialistin auf dem Gebiet dienen zu können, sondern Fragen aus der ausgewiesenen Perspektive heraus zu stellen – selbstverständlich auch jene, die auf unbekanntes Terrain führen.

20 Vgl. Karentzos, Alexandra, Unterscheiden des Unterscheidens. Ironische Techniken in der Kunst Parastou Forouhars, in: Göckede/Karentzos, *Der Orient, die Fremde*, 127-138 sowie die Beiträge in: *AK Tausendundein Tag*.

Klar gesagt werden muss an dieser Stelle auch, dass es die zeitgenössische Kunst ist, die im Fokus dieser Studie steht, und die Kunst der Tradition in erster Linie als Hintergrundfolie interessiert. Die Standortbestimmung lässt jedoch darauf hoffen, frische und ungewöhnliche Erkenntnisse in der Beschäftigung mit einer iranisch-deutschen Gegenwartskünstlerin zu Tage zu befördern, die sich das Ornamentieren von Flächen auf ganz spezielle Weise zu eigen gemacht hat, indem sie auf die Bildtradition ihres ursprünglichen Heimatlandes nicht in direkter Weise rekurriert, sondern mit spezifischen Kompositionsprinzipien arbeitet, wie sie auch in der Tradition der persischen Malerei zu finden sind, und diese in ihrer Bearbeitung gleichsam kommentiert. Die benannte Forschungsperspektive auf Forouhars Arbeiten bietet neben einer genauen formalen Analyse die Möglichkeit zu einer tiefen theoretischen Durchdringung ihres Werkes und einen fundierten Rahmen, innerhalb dessen das Ornament als Macht(-anordnung) analysiert und mit philosophischen sowie kunstwissenschaftlichen Theorien konfrontiert werden kann.

Ansporn für die vorliegende Unternehmung waren, neben der Eindrücklichkeit von Forouhars Zeichnungen, zwei Ausstellungen²¹, die das Ornament in der Gegenwartskunst thematisierten und vorstellten, »[...] wie Künstlerinnen und Künstler aus dem arabischen, dem südasiatischen und dem europäischen Raum, aber auch aus Nordamerika heute das Ornament als künstlerisches Stilmittel benutzen.«²² In den Katalogbeiträgen ist davon die Rede, dass das Ornament im Wandel begriffen ist und heute vermehrt dazu eingesetzt wird, politische Inhalte in einem zunächst harmlos anmutenden »Kleid« zu transportieren, womit die brisanten politischen Inhalte umso schärfer vorgebracht werden.²³ Die Kuratorin der beiden Ausstellungen, Sabine Vogel, sieht das Ornament in der aktuellen Kunst als Gradmesser unserer Zeit:

»Gewalt und Hoffnung, Schönheit und Schrecken – in der aktuellen Sprache des Ornaments gehören diese Pole genauso eng zusammen wie Tradition und Jetztzeit. [...] Das Ornament ist heute nicht mehr harmlos, sondern voller Widersprüche. [...] Im Ornament, so legen es die Werke der Kunst nahe, spiegelt sich unsere angespannte Weltsituation wider.«²⁴

21 S. dazu AK Die Macht des Ornaments sowie AK Political Patterns. Als Kuratorin beider Ausstellungen fungierte Sabine B. Vogel.

22 Husslein-Arco, Agnes, Vorwort, in: AK Die Macht des Ornaments, 7-8, hier 7.

23 Vgl. Barsch, Barbara/Fischer, Ev, Vorwort, in: AK Political Patterns, 6-7, hier 7.

24 Vogel, Schönheit und Schrecken, 8-16, hier 9-10.

Vogel kommt zu dem Schluss, dass Ornamente heute immer häufiger eingesetzt werden, um Kritik zu üben: »[...] an einengenden, weiblichen Rollenmustern, an totalitären, politischen Systemen; an vereinheitlichenden Verhaltensmustern, Erwartungen und Konventionen.«²⁵ Diese aktuellen Pulsmessungen zum Ornament in der Gegenwartskunst aufnehmend, werden im folgenden Kapitel die Fragestellungen und das methodische Vorgehen vorgestellt.

1.2 Fragestellungen und Kapitelübersicht

Die vorliegende Studie fragt nach dem strategischen Einsatz des Ornaments in der Gegenwartskunst. Mittels verschiedener kunsttheoretischer sowie philosophischer Ansätze wird versucht, das Ornamentale exemplarisch am Werk einer iranisch-deutschen Künstlerin, Parastou Forouhar, und im Vergleich zu anderen gegenwärtigen Positionen, wie v.a. des pakistanischen Künstlers Imran Qureshi, zu analysieren. Die Frage nach dem Ornament stellt sich angesichts Forouhars Arbeiten auf verschiedenen Ebenen: Zum einen benutzt die Künstlerin es als formales Mittel bildnerischer Gestaltung, in das sie narrative Elemente durch die Darstellung von schematisierten menschlichen Figuren einflieht. So gelingt es ihr mithilfe des mimetischen Prinzips von Folter, Mord und Tod zu erzählen und diese Inhalte gleichzeitig in dem Liniengewirr des Ornaments zu präsentieren und zu verbergen. Wie in den Analysen von Alexandra Karentzos festgehalten, zeigt Forouhar mithilfe des Ornaments den »westlichen Blick« auf das »Orientalische« auf, mit dem sie in ihren Bildfindungen zu spielen und den sie zu durchkreuzen weiß.²⁶

Das Ornament in Forouhars Werk kann zum anderen aber auch zeichenhaft gelesen werden, womit das Thema Macht und Gewalt auf andere Weise als in mimetischer Darstellung virulent wird, denn es lässt sich die Frage stellen, ob zwischen dem formalen Aufbau des Ornaments und der Struktur von Machtverhältnissen und/oder Gewalt²⁷ Parallelen gezogen werden können.

25 Ebd., 12.

26 Vgl. Karentzos, Alexandra, Im Geflecht der Differenzen, in: *Feministische Studien Nr. 2* (2003), 254-264 sowie dies., Tausend Tode Sterben. Erwachen aus dem Märchen-
traum, in: *AK Tausendundein Tag*, 35-40. Vgl. dazu auch Kleinschmidt, Monique, *Der reflektierte Blick. Zeitgenössische Positionen iranischer Künstlerinnen und Künstler zwischen Orient und Okzident*, Saarbrücken 2007 (zugl. Magister-arbeit 2006 an der HS für bildende Künste, Braunschweig), 74-75.

27 Auf die Unterscheidung von Macht und Gewalt wird in Kap. 4.2.3 eingegangen.

Das Ornament, so die Ausgangsthese, ist in Forouhars Werk Methode. Es wird als künstlerische Strategie eingesetzt und ist in diesem Sinne bedeutungsgenerierende Struktur der Werke, das auf formaler sowie auf inhaltlicher Ebene imstande ist, Beziehungsgefüge zu etablieren und Spannungen in sich aufzunehmen. Das Ornament in ihrem Werk scheint der für eine lange Zeit in der (abendländischen) Kunstgeschichte tradierten Theorie als »keineswegs [...] wesensnotwendige Qualität am jeweils geschmückten Gegenstand«²⁸ eine Abfuhr zu erteilen.

In dieser Studie geht es mir darum, aufzuzeigen, welche Strategien Forouhar in Verwendung des Ornaments einsetzt, festzustellen, welches Ornamentverständnis ihrer künstlerischen Praxis zugrunde gelegt werden kann und weiter zu fragen, ob die Ergebnisse dieser Analysen zu einem neuen Ornamentbegriff führen und durch welche Theorien dieser gestützt werden kann. Dazu braucht es zum einen eine Untersuchung zum Begriff des Ornaments, zum anderen eine Analyse der künstlerischen Praxis Forouhars in ihrem Umgang mit ornamentalen Strukturen. Kapitel 2 widmet sich der Klärung des Ausgangspunktes und der Forschungslage hinsichtlich des Ornaments. Der Ornamentbegriff, sowohl der »westlichen« Tradition als auch vor dem Hintergrund einer »Global Art History«, wird diskutiert und ein vorläufiger Arbeitsbegriff zum Ornament vorgelegt, der auch die Kunst islamisch geprägter Länder im Blick haben soll. Diese Unternehmung erscheint wesentlich, da Parastou Forouhar in ihren Werken auf die persische Maltradition anzuspielen scheint, die in ihren Bildfindungen jedoch keine Tradierung erfährt, sondern durch den Einsatz der digitalen Technik konterkariert wird.

Im nächsten Schritt, den das 3. Kapitel umfasst, wird der strategische Einsatz ornamentaler Strukturen in Forouhars Werk analysiert, um herauszuarbeiten, welches Ornamentverständnis zeitgenössischen künstlerischen Praxen zugrunde gelegt werden kann. Das Herzstück dieses Kapitels besteht darin, zu analysieren, ob und in welcher Weise von Bezugnahmen Forouhars auf die persische Miniaturmalerei gesprochen werden kann und wie sie mit dem Ornament zusammenhängen (Kap. 3.3). In diesem Kapitel wird herausgearbeitet, dass die Bezugnahmen weniger in direkten Übernahmen des traditionellen Formvokabulars bestehen, sondern im Arbeiten mit bestimmten

28 Kroll setzt »den Topos vom Ornament als ›bloßer‹ Zutat« mit Leon Battista Alberti an, Kroll, Frank-Lothar, Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts (Studien zur Kunstgeschichte 42), Hildesheim/Zürich/New York 1987, 6-8, hier 7.

Darstellungsmodi, wie etwa einem Kompositionsprinzip, das eine »dialektischen Seh-Erfahrung«²⁹ evoziert, wie der Kunsthistoriker David Roxburgh es für die persisch geprägte Miniaturmalerei beschrieben hat, oder in einer spezifischen Darstellungsweise von Handlungen, die in der persischen Kunst zu finden ist und die Forouhar einsetzt, um Überzeitlichkeit im Sinne des Immerwährenden, sich ewig Wiederholenden zu suggerieren (Kap.3.3.1). Eine Zusammenschau der eingesetzten Darstellungsmodi in Kap. 3.4 zeigt, dass die Künstlerin ein stringentes Konzept verfolgt, bei dem die Wahl der Technik, Bezüge zur Tradition sowie die Art der Darstellung fest ineinander verzahnt sind und sich gegenseitig verstärken, besonders was die beschriebenen Aspekte von »Generalisierung und Anonymisierung«, »Wiederholung und Wiederholbarkeit« sowie »Zeit« angeht. Das übergeordnete Konzept, das Forouhar die Möglichkeit bietet, ihre Strategien zu verbinden, stellt das ornamentale Prinzip dar. In Kap. 3.5 wird nach möglichen Bezügen oder Verbindungen zur jüngeren und jüngsten iranischen Kunst gefragt, die ebenfalls mit dem Bilderbe ihrer Kultur arbeiten. Mit dieser Untersuchung soll eine im Rahmen dieser Studie nicht zu erhebende Theoriebildung zum Ornament aus dem iranischen Wissenschaftsbereich zumindest teilweise kompensiert und die Vor- und Rahmenbedingungen für Forouhars künstlerische Arbeitsweise erarbeitet werden. Die Technik des Digitalen, die zum einen auf die Gegenwart verweist, zum anderen als Errungenschaft des euro-amerikanischen Raumes gilt, bildet einen Kontrapunkt in Forouhars Werken, der in Kap. 3.2 beleuchtet wird. In dieser Analyse und Kontextualisierung von Forouhars Œuvre werden Fragen nach den Qualitäten und dem Ort des Digitalen genauso gestellt, wie die Zuordenbarkeit von Forouhars Werken zur Digitalen Kunst oder eher einem zeitgenössischen Verständnis der Zeichnung diskutiert wird. Um die Frage nach dem Ornament in der gegenwärtigen künstlerischen Praxis auszuweiten, erfolgt in Kap. 3.6 ein Vergleich der Arbeitsweise Forouhars mit Imran Qureshis Einsatz des Ornamentalen, einem in Pakistan ansässigen Künstler.

Im letzten Schritt steht eine theoretische Annäherung an den Ornamentbegriff im Spiegel der aktuellen Kunstpraxen im Zentrum, die sich in Kapitel 4 findet. Auch in dieser Analyse erscheint es wesentlich, »westliche« und Kontexte der islamisch geprägten Kultur zu befragen, denn aktuelle künstlerische Positionen nehmen Bezug auf das historische Ornament ihrer jewei-

29 Roxburgh, David J., *Micrographia. Toward a Visual Logic of Persianate Painting*, in: *RES: Anthropology and Aesthetics* 43 (2003), 12-30, hier 30.

ligen Kulturen, agieren aber gleichzeitig in und mit ihren zeitgenössischen Rahmenbedingungen. In diesem Kapitel wird zum einen der Verbindung von Ornament und Ordnung auf einer theoretischen Ebene nachgespürt – diese besteht nicht nur in rein formaler Hinsicht, wie es exemplarisch an den Werken Forouhars und Qureshis zu sehen ist. Der Begriff Ornament geht auf die antike Wortbedeutung von Kosmos als einem wohlgeordneten Ganzen zurück, die die Vorstellung von einer Verbindung des Geordneten mit dem des Geschmückten/Schönen in sich trägt³⁰ (s. dazu auch Kap. 2). Ausgehend von einer Beschreibung der Kosmos-Vorstellung, soll die Bedeutung der Verbindung von Ornament und Ordnung mithilfe verschiedener kunsttheoretischer Ansätze untersucht werden, von denen jene der Kunsthistorikerin Gülru Necipoglu sowie des Künstlers und Kunsttheoretikers Jürgen Claus zum Ornament als wesentlichste Bezugspunkte für die benannte Fragestellung ausgewiesen werden. Zum anderen wird in Kap. 4.2 einer Verknüpfung von Ornament und Macht nachgegangen, denn der konzeptive Ansatz Forouhars weist die Ordnung und Einheitlichkeit des ornamentalen Systems als eine erzwungene und somit als eine gemachte auf. Damit wird die Frage nach den Voraussetzungen von Ordnung gestellt – eine starke Parallele zu Michel Foucaults Machtanalysen, die es herauszuarbeiten gilt. Foucaults Schriften werden dabei mit Forouhars konzeptiven Ansätzen gelesen und umgekehrt wird Forouhars strategischer Einsatz des Ornaments mit Foucault analysiert. Warum Foucaults Denkansätze darüber hinaus so reizvoll für die Untersuchung der künstlerischen Strategien Forouhars erscheinen, liegt auch in dem Umstand, dass beide in ihren Werken das Politische stets im Blick haben. Darüber hinaus wird in Kap. 4.2.4 nach einer Differenzierung der Begrifflichkeiten Macht und Gewalt, der Faktor Zeit in Forouhars Folter- bzw. Gewaltdarstellungen nochmals aufgegriffen und mit der Bedeutung von Zeit in der Folterpraxis, wie sie der Sozialforscher und Anthropologe Jörg Zirfas hervorgehoben hat, abgeglichen. Mit dieser Untersuchung kann gezeigt werden, dass Forouhar mittels ihrer künstlerischen Strategien den rituellen Charakter von Gewaltanwendung aufspürt und ihre visuelle Analyse von Ornament, Ordnung, Macht und Gewalt auf eine äußerst konsequente und tiefschürfende Weise vornimmt und zu sehen gibt. In Kapitel 5 werden die erarbeiteten Einzelergebnisse aufeinander bezogen und abschließende Überlegungen zu einem neuen Ornamentbegriff angestellt.

30 Vgl. Frisk, Art. κόσμος, 929 sowie Irmischer, Kleine Kunstgeschichte sowie Janke/Siegmann, Makrokosmos/Mikrokosmos II, 748-754.

1.3 Forschungslage zum Œuvre Parastou Forouhars. Kompaktübersicht

Bislang liegen keine kunstwissenschaftlichen Dissertationen vor, die Parastou Forouhars Werke schwerpunktmäßig untersuchen.³¹ Bisherige für die Kunstwissenschaft relevante Qualifikationsarbeiten zum Œuvre der Künstlerin sind rar und stellen v.a. die Frage nach kultureller Repräsentation in den Konstruktionen von »Ost« und »West«.³² Forouhars Kunst wird darüber hinaus stets eng in Zusammenhang mit ihrer Biografie und den politischen Geschehnissen im Iran untersucht und der politische Aspekt ihrer Arbeiten hervorgehoben. Vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit wurde den konkreten einzelnen Werken in ihrer Komposition, Auswahl der künstlerischen Techniken und Materialien geschenkt; die Rolle der digitalen Zeichnung innerhalb ihrer Arbeit wurde nur am Rande thematisiert. Dass sich die Funktion des Ornaments in Forouhars Bildfindungen nicht allein in ihrem geografisch-kulturellen Assoziationsangebot erschöpft, soll mit der vorliegenden Arbeit gezeigt werden.

31 In der Dissertation von Julia Allerstorfer über künstlerische Selbstinszenierungen in der zeitgenössischen iranischen v.a. Videokunst wird eine fotografische Arbeit Forouhars in der Frage nach Repräsentationskonzepten (künstlerischer) Identität analysiert: Allerstorfer, *Representing the Unrepresentable*, 209-10. In der Dissertation von Amor Marsé Taltavull über zeitgenössische iranische Kunst werden die von Forouhar mit kalligraphischer Schrift gestalteten Räume in einem Unterkapitel behandelt: Marsé Taltavull, *Amor, El discurso del arte iraní desde la perspectiva de los exilios. (1979-2012) Síntesis entre tradición y contemporaneidad*, Dissertation eingereicht am Institut für Kunstgeschichte der Universität Barcelona, Barcelona 2012. Des Weiteren werden in der Forschungsdatenbank für Kunstgeschichte Arttheses zwei laufende Dissertationen gelistet (begonnen 2008 und 2013), die bislang nicht abgeschlossen wurden und Parastou Forouhar als eine unter vielen Künstlerinnen in ihren Arbeitstiteln nennen. S. dazu auch nachfolgende Fußnote.

32 Eine detaillierte Übersicht über die Forschungslage mit Stand 2017, an der sich bis dato nichts verändert hat, liegt mit der an der KU-Linz eingereichten Dissertation vor: Winder, Susanne, *Das Ornament als Denkfigur. Beitrag zu einem neuen Ornamentbegriff in der gegenwärtigen Kunst entlang von Parastou Forouhars digitalen Zeichnungen*, Dissertation eingereicht an der Fakultät für Philosophie und für Kunstwissenschaft der Katholischen Privat-Universität Linz im Dezember 2017, 15-19.

Weitere Literatur über und von Forouhar: Ausstellungskataloge, Beiträge in Sammelwerken und Monografien

Es gibt bisher wenige Ausstellungskataloge zu Einzelausstellungen der Künstlerin, zwei mit etwas ausführlicheren Textbeiträgen³³ sowie ein Künstlerbuch³⁴ (Bildband mit 20 doppelseitigen digitalen Zeichnungen) mit kurzer Texteinleitung. Kurzbeiträge über Forouhar in Katalogen zu Gruppenausstellungen sind zahlreich. Eine Publikation beinhaltet eine philosophische Auseinandersetzung mit künstlerischer Arbeit.³⁵ Für diese Studie wurden fünf GegenwartskünstlerInnen, unter ihnen Forouhar, zu ihrem Kunstschaffen und Kunstverständnis befragt.

Einen wichtigen Beitrag zu Parastou Forouhars künstlerischen Strategien in der Frage nach dem »Eigenen« und dem »Fremden« enthält der Sammelband *Der Orient, die Fremde*.³⁶ In dieser Publikation anlässlich einer kunst- und kulturwissenschaftlichen Tagung finden sich Beiträge mit interkulturellen, postkolonialen und genderspezifischen Fragestellungen zum Thema »Orient«, speziell auch der visuellen Repräsentation des »orientalisch Anderen« in zeitgenössischen Kunstwerken. In einem von insgesamt zehn Beiträgen werden Forouhars Kunstwerke explizit behandelt, hier geht es v.a. um die Frage nach kultureller Repräsentation und die Anspielungen in Bezug auf die Rolle der Frau in ihrem Werk. In diesem Beitrag verbindet Alexandra Karentzos Theorien der Postcolonial Studies und der Geschlechterforschung mit der Systemtheorie Luhmanns und macht sie für kunstgeschichtliche Untersuchungen und speziell für Forouhars Arbeiten fruchtbar. Die von den Postcolonial Studies aufgezeigten subversiven Strategien wie Ironie, Parodie und Mimikry, die als Widerstandsstrategien zur kritischen Hinterfragung von Dichotomien wie »männlich-weiblich« oder »heimisch-fremd« gekennzeichnet werden, verknüpft Karentzos mit dem, was Luhmann »Beobachtung zweiter Ordnung« nennt, was ihr ermöglicht, Forouhars Kunst wie folgt zu charakterisieren:

33 Vgl. AK Tausendundein Tag sowie AK Parastou Forouhar. Im Zeichen des Ornaments (Kunsthalle Göppingen, 13.05.-08.07.2018), hg. v. Werner Meyer und Melanie Ardjah, Kunsthalle Göppingen, Göppingen 2018.

34 Vgl. Parastou, Forouhar (Drawings), Blankevoort, Eefje (Text), Iranian Fall, [Iran 1998], Amsterdam 2008.

35 Vgl. Mühleis, Volkmar, Ein Kind lässt einen Stein übers Wasser springen. Zu Entstehungsweisen von Kunst, Paderborn 2011.

36 Vgl. Göckede/Karentzos, *Der Orient, die Fremde*.

»In der Kunst Parastou Forouhars werden Schematismen der alltäglichen Beobachtung des Fremden spielerisch, reflexiv und ironisch aufgegriffen und hinterfragt. Die Technik, mit der das geschieht, ist eine Beobachtung zweiter Ordnung: Diese legt die Demarkationslinien offen, mit denen der Orient konstruiert wird.«³⁷

Forouhar tritt in diesem Band auch als Autorin auf und schildert ihre Zeit an der Kunstuniversität in Teheran und die bildungs- wie gesellschaftspolitischen Veränderungen nach Ausrufung der Islamischen Republik Iran.³⁸

In Kunstmagazinen und Kunstzeitschriften finden sich überraschend wenige Artikel über die Künstlerin, ihr Name scheint eher in Ausstellungsbesprechungen (Gruppenausstellungen) auf, nur wenige Artikel beschäftigen sich gezielt und eingehend mit ihrem Werk. Von der Presse (v.a. Tages- und Wochenpresse) wird Forouhar vorwiegend in Verbindung mit ihren politischen Aktivitäten thematisiert.

Forouhar hat 2011 selbst ein Buch veröffentlicht, in dem sie über die politisch motivierte Ermordung ihrer Eltern, ihre Versuche, diese aufzuklären, ihre zahllosen Reisen in den Iran und die dortigen gesellschaftlichen und politischen Zustände schreibt.³⁹

Thematisierung von Forouhars ornamentalen Gestaltungen in der vorliegenden Literatur

Auch das Ornament in Forouhars Werk wird in der bestehenden Literatur besprochen und vornehmlich als Formelement zur geografisch-kulturellen Verortung charakterisiert,⁴⁰ das einer »westlichen« Stereotypisierung scheinbar entgegenkommt, um diese zu durchkreuzen (explizit bei Kleinschmidt, implizit bei Karentzos). Immer wieder werden in diesem Zusammenhang auch Forouhars eigene Aussagen in Bezug auf das Ornament zitiert⁴¹:

»In den altpersischen Miniaturen ist die Präsenz des Menschen, wie in einer von Fundamentalismus befallenen Gesellschaft, als Teil einer ›ornamenta-

37 Karentzos, Unterscheiden des Unterscheidens, 127-138, hier 138.

38 Vgl. Forouhar, Parastou, Andersdenkende, in: Göckede/Karentzos, Der Orient, die Fremde, 121-126.

39 Forouhar, Das Land.

40 Vgl. Kleinschmidt, Der reflektierte Blick, 74-75 sowie Becker, Lutz, Art, Death and Language, in: AK Parastou Forouhar, 16-19, hier 16.

41 S. z.B. Kleinschmidt, Der reflektierte Blick, 58 sowie Becker, Art, Death and Language, 16.

len< Ordnung zu begreifen. Eine individuelle Auffassung existiert nicht. Es wird der Versuch unternommen, eine trügerische Oberfläche aus wiederholten, miteinander harmonisierenden Mustern zu schaffen. [...] Eine harmonische Welt Darstellung, Zeichen der göttlichen Allmacht und ihrer Schönheit. Alles soll einer einzigen Aussage, einem einzigen Inhalt dienen: Gott ist groß und vollkommen. Diese unantastbare Harmonie ist nur mit Distanz zu genießen. Sie verbirgt ein großes Potential an Brutalität in sich.«⁴²

Forouhar interpretiert die ornamentale Ordnung in einem späteren Interview auch politisch, da sie Parallelen zwischen dem Ornament und einem politisch totalitären System sieht. »[...] beides mal [sic] wird jede Abweichung, wird Individualität zur Störung, zerstört die Ausgewogenheit und damit das System wie eine Laufmasche.«⁴³ In diesem Sinne wird das Ornamentale in ihrer Arbeit auch durchgängig als Kritik am repressiven iranischen Staatssystem gesehen.

Im folgenden Kapitel soll durch eine Analyse von Ausgangspunkt und der für die vorliegenden Fragen relevanten Forschungslage hinsichtlich des Ornaments eine vorläufige Begriffsbestimmung erarbeitet werden, die im Laufe der Studie immer wieder hinterfragt, ergänzt und, v.a. im 4. Kapitel vor dem Hintergrund aktueller Kunstpraxen, erweitert wird.

42 Forouhar, Parastou, Mit Schleier, ohne Schleier, Vortrag anl. des Symposiums »Fundamentalismus und Kunst«, Düsseldorf 17. März 2002, veröffentlicht auf der Website der Künstlerin, <https://www.parastou-forouhar.de/veiled-unveiled-parastou-forouhar-2004/>[Stand: 03.08.2020].

43 Forouhar, Parastou, Interview mit Sabine Vogel, in: AK Political Patterns, 34–36, hier 34.