

VORWORT

Zu Beginn von Parviz Tanavolis künstlerischer Laufbahn, Ende der 50er Jahre, hatte sich Mohammad Resa Schah nach der Auseinandersetzung mit dem iranischen Premier Mohammed Mossadegh (1951-53) in seiner Position als Alleinherrscher wieder etabliert. 1957 rief der Schah den bald gefürchteten iranischen Geheimdienst SAVAK ins Leben, dessen Auftrag in der Überwachung kritischer Kräfte im In- und Ausland bestand. Anfang bis Mitte der 60er Jahre erlebte die iranische Bevölkerung eine durch liberale Reformen gekennzeichnete innenpolitische Phase, die unter dem Begriff „Weiße Revolution“ in die Geschichte einging. In jenen Jahren absolvierten die später einflussreichsten Künstler im Iran ihre Ausbildung: Viele von ihnen studierten an dem innovativen „College of Decorative Arts“, an dem Tanavoli die Bildhauerklasse unterrichtete. Im selben Zeitraum entwickelte sich im Kreise der Künstler um Tanavoli der „Saqqakhaneh Stil“, die Kunstströmung, die bis 1979 iranisches modernes Kunstschaffen prägen sollte. Tanavoli war an der Entstehung des Stils maßgeblich beteiligt und gehört zu einem seiner berühmtesten Vertreter. Der Höhepunkt in Kreativität und Produktivität von Tanavolis Schaffen lässt sich für Mitte der 70er Jahre festhalten, in einem Zeitraum als die despotische Macht des Schahs zur Einschränkung und Aussetzung aller bürgerlicher Rechte führte.

Die verschiedenen gesellschaftspolitischen Ereignisse fanden in Tanavolis wie im Kunstschaffen anderer iranischer bildender Künstler keinen direkten Niederschlag. Hintergrund für diese unpolitische Haltung in der Kunst bildete nicht die staatliche Repression und Zensur, sondern die überlieferte Bestimmung Bildender Kunst im Iran, in deren Tradition sich Tanavoli und die meisten iranischen Gegenwartskünstler stellten. So befasste sich die iranische Miniaturmalerei zu keiner Zeit mit der Abbildung der Wirklichkeit, sondern zeigte komponierte Sujets, deren Umsetzung von der Ästhetik der Strichführung, der Farbharmonie und den gesellschaftlich-moralischen Wertvorstellungen bestimmt wurden. Diese Maßstäbe fanden im 19. Jahrhundert Eingang in die schrittweise Einzug haltenden westlichen Kunststile Realismus und Impressionismus. In den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts schließlich adaptierten einige iranische Künstler eine neue Auffassung künstlerischen Schaffens ohne dabei die tradierte Bestimmung aufzugeben: die subjektive Interpretation des Bildgegenstandes durch den Künstler. Tanavoli und seine Künstlergeneration stellten diese Auffassung in den Mittelpunkt ihrer Tätigkeit und setzten sich intensiv mit ihren subjektiven Assoziationen und Gedankengängen sowie mit ihrem Gefühlsleben auseinander. Um diesen persönlichen Themen Ausdruck

zu verleihen, stellten sich Tanavoli und die Saqqakhaneh-Künstler nicht in die westliche Kunsttradition mit ihrer Expressivität und Ungegenständlichkeit. Stattdessen wandten sie sich der volkstümlichen iranischen Bild- und Schrifttradition zu, die sie neu interpretierend zu ihrer Bildsprache machten. Diese Art der Formgebung setzte sich zusammen aus religiös-volkstümlichen Symbolen und Kalligrafien, aus einer spezifischen Farbigkeit, aus Motiven persischer Poesie und Legenden sowie aus tradierten Bildästhetiken. Diese moderne Bildsprache wurde erkannt als ein spezifischer iranischer Kunststil und erhielt die Bezeichnung Saqqakhaneh Stil. Unter den iranischen Künstlern fand diese Stilrichtung Verbreitung und avancierte zur bestimmenden Kunstentwicklung des Landes im 20. Jahrhundert.

Tanavolis Werk, das für den Iran eine neue, in seiner Subjektivität bisher wenig bekannte Themen- und Bildsprache zeigt, stieß bei den iranischen Betrachtern häufig auf Unverständnis. In den 50er und 60er Jahren war den wenigsten Iranern ein solches Maß an künstlerischer Individualität in Form und Inhalt bekannt. Die kunstinteressierte Öffentlichkeit schätzte weithin den seit Ende des 19. Jahrhunderts üblichen Realismus und Impressionismus mit seinen idealisierten Genreszenen, Landschaftsansichten und Stillleben. Tanavolis künstlerische Arbeiten dagegen hatten seine inneren Erlebnisse zum Thema, die er zwar mit bekannten Metaphern und Allegorien zum Ausdruck brachte, die er aber neu auffasste und in einem außerhalb der iranischen Sehtradition sich befindenden Stil umsetzte. Zahlreiche Ausstellungsbesucher, die viel Bekanntes in dem von Tanavoli neu geschaffenen Kontext erkannten, glaubten, der Künstler würde über die Inhalte spotten.

Für die freie Rezeption tradierter Inhalte und Formen fehlte den meisten iranischen Betrachtern die Erfahrung. Um das moderne Kunstschaffen Tanavolis und der anderen Saqqakhaneh Künstler nachvollziehen zu können, hätte es einer öffentlich ausgetragenen Debatte bedurft, die bis Ende der 60er Jahre aber nicht geführt wurde. Die Kunstkritik beschränkte sich auf eine unverbindliche, vom persönlichen Urteil des Rezensenten geprägte Rhetorik. Eine auf Analyse und Interpretationen gestützte Bewertung dagegen hätte die bis dahin wenig vertraute Subjektivität in der Kunst und ihre neue Vielfalt vermitteln können. Die meisten iranischen Betrachter dagegen hingen bis Mitte des 20. Jahrhunderts und darüber hinaus, wie die Kritik an Tanavoli zeigte, der aus der Miniaturmalerei überlieferten Kunstauffassung an, nach der die Maxime von Kunst Schönheit ist.

Der mit Ende der 60er Jahre einsetzende Erfolg des modernen Kunststil Saqqakhaneh steht über seinen ästhetischen Reiz hinaus im Zusammenhang

mit drei gesellschaftspolitisch relevanten Themenbereichen der 60er und 70er Jahre im Iran. Es handelt sich hier um Vorstellungen und Erwartungen an die nationale Unabhängigkeit, um den Stellenwert der Religion und um das Kunstengagement der Pahlavis.

Die anfängliche Ablehnung des Saqqakhaneh Stils und seine in den 60er Jahren erfolgreiche Durchsetzung spiegelt das ambivalente Verhältnis der kunstinteressierten Öffentlichkeit, die iranischen Oberschicht, zu westlichen Errungenschaften und zu Vorstellungen von nationaler Souveränität wieder. Die Oberschicht tendierte dazu, generell westliche Entwicklungen positiv zu bewerten. Das in den 60er und 70er Jahren stark gestiegene Angebot ausländischer Waren und Technologien provozierte neben dem steigenden Wohlstand aber auch ein Gefühl der Unterlegenheit. Diese Erfahrung wurde gestützt von historischen und aktuellen Erlebnissen mit der militärischen und technischen Überlegenheit des Westens und seinem wachsenden politischen und kulturellen Einfluss. Der Saqqakhaneh Stil hingegen verkörperte eine iranische Eigenentwicklung, in der die Rezeption iranischer Tradition und Geistesgeschichte im Mittelpunkt stand. Diese Kunstströmung bediente die Hoffnung und Erwartung, dass westliche Entwicklungen nicht von vornherein den Maßstab zu bilden haben.

Die Bewunderung und Honorierung der Saqqakhaneh Werke durch die iranische Oberschicht ging interessanterweise einher mit der Akzeptanz und Anerkennung zweier Bereiche persischer Kultur, die bis dahin als minderwertig und als nicht beachtenswert galten. Die religiös-volkstümliche Tradition und das Kunstschaffen der Qāğārendynastie, die beide den Saqqakhaneh-Künstlern zu vielfältiger Inspiration dienten, wurden nun als persische Kunstentwicklungen anerkannt. Mehrere Ausstellungen sowie Museumsgründungen in den 70er Jahren in Teheran belegen diese Entwicklung.

Der Bezug auf die Religion gründete sich bei Tanavoli und den anderen Saqqakhaneh-Künstlern nicht auf einer besonders tief empfundenen Religiosität. Im Gegenteil, die religiöse Volkskunst wurde im künstlerischen Verarbeitungsprozess säkularisiert und in einem veränderten, von modernen Vorstellungen geprägten Zusammenhang verwendet. Aber die Künstler waren offen gegenüber dem Islam und schätzten seine Spiritualität. Sie ließen sich von ihrer direkten Umgebung anregen, in der die tradierten Religionsriten Teil des Alltags waren. Die Modernisierungsmaßnahmen der Pahlavis seit den 20er Jahren hatten keine umfassende Säkularisierung der iranischen Gesellschaft nach sich gezogen.

Der unter religiösen Vorzeichen vollzogene Regimewechsel 1979 lässt heute zum Teil Aktivitäten im Zusammenhang mit dem schiitischen Islam als Zurückweisung des modernen Lebens und als antiwestliche Stellungnahme bewerten. Die Saqqakhaneh-Künstler jedoch besaßen keine politisch motivierte Einstellung zur Religion. Mit den Bezügen auf die volkstümlichen Religionsriten brachten sie in einer eher universellen Hinsicht Vorstellungen von der zeitlosen Intaktheit einer vormodernen Gesellschaft zum Ausdruck. Tanavoli bezog sich in seinem Werk konkreter auf die Auswirkungen der Modernisierungsmaßnahmen. Er empfand sie als einen besonders deutlichen Einschnitt im traditionellen Handwerk: handgefertigte Produkte verloren gegenüber industriell hergestellten Fertigwaren an Bedeutung. Tanavoli bedauerte diese Entwicklung und brachte seine Stellungnahme dazu mit vielfältigen Rezeptionen handwerklichen Könnens in seinen Kunstwerken zum Ausdruck.

Die Saqqakhaneh Kunst entfaltete sich im Iran ab Mitte der 60er Jahre. Geradezu antizyklisch zur schrittweisen Einschränkung bürgerlicher Freiheiten feierte sie ihre Höhepunkte Anfang bis Mitte der 70er Jahre. Noch nie zuvor repräsentierten so zahlreich privat und öffentlich geführte Kunstgalerien die lebendige Kunstszene des Landes. Kommentiert wurden Ausstellungen und Aktivitäten von einer Vielzahl persisch-sowie englisch- und französischsprachiger Kulturmagazine. Eine wesentliche Ursache für die ungestörte Entwicklung der Gegenwartskunst im Iran war das Engagement Farah Pahlavis für die Bildende Kunst im Iran. Ihre Teilnahme an den Vernissagen der Saqqakhaneh Künstler wie auch anderer zeitgenössischer Künstler im Iran kam einer direkten Förderung gleich. Ihr persönlicher Einsatz wirkte vorbildhaft auf die sich in Ausprägung befindliche bürgerliche Mitte und Oberschicht im Iran. Farah Pahlavi erwarb zahlreiche Werke moderner Künstler und ließ sie entweder in den Palästen aufstellen oder übergab sie den verschiedenen von ihr gegründeten Sammlungen. Tanavoli genoss ihre besondere Aufmerksamkeit, mehrere seiner Arbeiten befinden sich heute in den inzwischen als Museum zugänglichen privaten Räumlichkeiten der Pahlavis.

Farah Pahlavis Engagement entsprach dem Regierungsstil ihres Ehemannes Mohammed Resa Schah: Statt eines richtungsweisenden Kulturprogramms, von dem breite Bevölkerungsschichten profitiert hätten, herrschten persönliches Ermessen und Einzelentscheidung vor. Auf ihre persönliche Initiative ging das Errichten mehrerer Museumseinrichtungen zurück, die dann die von ihr gegründeten Sammlungen aufnahmen. Als besonders

prächtig fiel der Bau für das Museum für Gegenwartskunst aus, das neben einer ähnlichen Einrichtung in Tel Aviv damit das zweite Museum für moderne Kunst im Nahen und Mittleren Osten war. Der Schah konnte sich mit den Aktivitäten seiner Frau einverstanden erklären, denn in mehrfacher Hinsicht profitierte er von diesen Ergebnissen: An den hohen Einnahmen des Landes aus der Ölförderung in den 70er Jahren konnte auf diese Weise die protegierte bürgerliche Mittel- und Oberschicht partizipieren, indem ihr repräsentative öffentliche zugängliche Institutionen zur Verfügung gestellt wurden. Die Teilnahme Farah Pahlavis an Ausstellungseröffnungen wirkte wie eine bürgernahe Repräsentation der Monarchie, eine wirksame Maßnahme in den innenpolitisch spannungsgeladenen Jahren der 70er. Darüberhinaus konnte die sichtbare Unterstützung der Bildenden Kunst dem herrschenden System einen demokratischen Anstrich verleihen und der Monarchie eine zeitgemäße Erscheinung geben.

Tanavolis Wirken als Bildhauer und Maler zwischen 1953 bis 1979 geschah in einem Zeitraum, als die iranische Gesellschaft im Fokus von Monarchie und Modernisierung einem großen Wandel unterlag. Sein Erfolg setzte sich gegen diese Entwicklung durch und wurde auch von ihr getragen. Als Wegbereiter und einer der bedeutendsten Künstler des Saqqakhaneh Stils gelang es ihm, im Iran eine eigenständige künstlerische Moderne zu etablieren.