

Of Mimicry and (Western) Art

Dekolonialisierungstendenzen okzidentaler Kanonbildung in der iranischen Gegenwartskunst

Julia Allerstorfer

Für ihre Installation mit dem Titel *Moments of Glory* gestaltete die Künstlerin Leila Pazooki Schriftzüge aus bunten Neonröhren, in denen sie prominente Namen des euro-amerikanischen Kunstkanons in Ländern oder Regionen des Nahen und Mittleren Ostens, Asiens, Afrikas oder Südamerikas verortet: Zu lesen ist etwa *Indian Damien Hirst*, *Dali of Bali*, *Middle Eastern Louise Bourgeois* oder auch *Iranian Jeff Koons* (Abb. 1).

Abb. 1 Leila Pazooki, *Moments of Glory*, 2010, Neoninstallation, variable Größe, Courtesy Collection Nadour, Paris/Düsseldorf.



Der ironisierend-satirische Unterton dieser plakativ angelegten Formulierungen und skurril anmutenden Gegenüberstellungen ist offensichtlich. Pazookis künstlerische Auseinandersetzung verweist auf die grundlegende Problematik

häufig unreflektierter Analogienbildungen, die nicht nur im Bereich des globalen Kunstmarktes, Ausstellungsbetriebs und der zeitgenössischen Kunstkritik, sondern auch im akademischen Feld der Kunstwissenschaft feststellbar ist. In einer Werkbeschreibung von Pazookis Installation stellt V erane Pina daher auch die berechtigten Fragen: »Is this laziness on the part of the critic unable to grasp an artwork outside of his own value system? Is it the desire to assert the supremacy of the Western art scene over the rest of the world?« (Pina 2020: o.S.)¹ Derartige Vergleiche erm oglichen eine Eingliederung in okzidentale Norm- und Wertesysteme und folglich eine Konsolidierung der kulturellen und ästhetischen Hegemonie des Westens.² »Es ist schließlich auch viel leichter«, so Karin Bellmann:

»Kunst lediglich an jenen Standards zu messen, die sich in der westlichen Kunstgeschichtsschreibung durchgesetzt haben, als sie im Licht der spezifischen kulturellen Bedingungen zu betrachten, unter denen sie entstanden ist, was womöglich ganz andere Sichtweisen erm oglichen würde.« (Bellmann 2013: 41)

Die zum methodischen Repertoire der Kunstgeschichte zählende Konstruktion von Analogien und Affinitäten sowie die damit einhergehende Kategorisierung nach okzidental Kriterien befördert die Produktion von Differenzen zwischen zwei ohnehin ungleichen Partner*innen: Künstlerische Werke von nicht-westlichen Kunstschaaffenden werden in dieser Hinsicht als zeitlich verzögerte Nachfolgeproduktionen von etablierten bzw. historischen Kunstbewegungen und Stilen im (selbstverständlich) euro-amerikanischen Raum bewertet und nicht selten mit kontrovers diskutierten Begriffen wie Einfluss, Imitation oder Adaption in Verbindung gesetzt. Da gerade iranische Künstler*innen häufig »westlichen Prototypen« gegenübergestellt werden, so der Kunsthistoriker Foad Torshizi, werde ihr kreatives Potenzial in den Schatten einer ohnehin dominanten Kunstgeschichtsschreibung gestellt, die Kunstwerke aus Regionen des Globalen Südens seit jeher marginalisiert und aus dem Kanon exkludiert hat (Torshizi 2012: 550f.).³ An der

-
- 1 Aufgrund ihres Vergleichs von Pazookis Werk mit frühen Neonarbeiten von Bruce Nauman bleibt die Autorin jedoch selbst einem okzidental kunsthistorischen Referenzsystem verhaftet.
 - 2 Geografisch unscharfe Begriffe und Adjektive wie Westen/westlich und Osten/östlich sowie die stärker kulturell-religiös geprägten Termini Orient und Okzident sind problematisch, werden im Beitrag aufgrund ihres häufigen Gebrauchs jedoch ohne Anfuhrungsstriche oder Kursivsetzung verwendet. Während die Bezeichnung Osten die Länder des Ostens, das Morgenland bzw. den Nahen und Mittleren Osten (Iran inkludiert) umfasst, bezeichnet der Westen bzw. die westliche Welt die Westmächte, im politisch-kulturellen Sinn also Westeuropa und Nordamerika.
 - 3 So werden Künstlerinnen wie Shirin Neshat und Shadi Ghadirian mit Cindy Sherman oder gar Marcel Duchamp verglichen (Torshizi 2012: 550f.). In einem Interview im Rahmen der Ausstellung *Iran Inside Out*, die im Jahr 2009 im Chelsea Art Museum stattfand, behauptete

kunstwissenschaftliche Literatur kritisiert er die Tendenz, »to portray [...] Iranian art as tethered to long-established ethnic, religious and national traditions« (ebd.: 550) sowie die Ablehnung, »to interpret such artworks as equally advanced in comparison to current Western art practices and styles« (ebd.). Diese Ausschlusspraxis iranischer Kunstschafter*innen aus kritischen Debatten der Gegenwartskunst beruhe auf einem grundlegenden ethnischen und rassischen Differenzdenken, »forcing them to serve as manifestations of the rest of the world in the infamous equation of the *West and the rest*« (ebd.: 557). Bezogen auf den globalen Kunstmarkt und das Ausstellungswesen bezeichnet der Kurator und Kunstkritiker Tirdad Zolghadr die hegemonial-exotisierenden Strategien im Umgang mit nicht-westlichen bzw. iranischen Künstler*innen treffend als »ethnic marketing« (Zolghadr 2006). Über das ethnographisch motivierte Interesse an iranischer Kunst und die mitunter herablassende Haltung von Kurator*innen äußert sich die iranische Künstlerin und Galeristin Rozita Sharafjahan: »There was this thirst to see Iranian art and say, ›Bravo, they can also paint... look what they've done!‹« (Sharafjahan zit.n. Faramarzi 2019: o.S.). Verurteilt werden jedoch nicht nur die neoorientalistisch konnotierten Bestrebungen des Okzidents, sondern auch bestimmte künstlerische Diskurse und Praktiken in der modernen und zeitgenössischen iranischen Kunst selbst. Das hohe Maß an Selbstkritik spiegelt sich beispielsweise in der Reflexion von Prozessen der Selbst-Exotisierung und der Anpassung an den Geschmack und die Erwartungshaltungen des globalen Kunstmarktes wider. Der Kunsthistoriker Hamid Keshmirshakan beschreibt diese wie folgt:

»Exoticism in a strong or radical sense could direct the work's internal rationale and what even governs the aesthetic choices of an artist towards an unrealistic and derivative product which has been shaped purely for the interests of the ›others‹.« (Keshmirshakan 2010: 491)

Im Zusammenhang mit einer rein für die kommerzielle Kulturkonsumption produzierte, auf Stereotypen basierende Kunst, mit der eine Stigmatisierung der orientalisierten »Anderen« einhergeht, betrachtet der iranische Künstler Barbad Golshiri den Exotismus als

»the representation and production of ideological commodities and symbolizing parts of a culture for consumption by those consumers who wish to reinforce their identical positive identities by way of stigmatizing others.« (Golshiri 2009: o.S.)

Sowohl Pazookis Lichtinstallation als auch die in der Folge angeführten Beispiele weisen auf Irans kontroverses Verhältnis zum Westen und die bis heute andauernde

der Kurator Sam Bardaouil, dass der iranische Künstler Vahid Sharifian der »Jeff Koons of Iran« sei (Kennedy 2009).

Brisanz der Orientalismus-Okzidentalismus-Debatte hin. Als Spielball geopolitisch und ökonomisch motivierter Interessen unterschiedlicher Kolonialmächte galt das »semikolonisierte« Land seit jeher als Projektionsfläche für orientalistische Fantasien und Fremdkonstruktionen. Die Modernisierungsbestrebungen nach europäischem Vorbild unter der Dynastie der Qajaren (1796–1925) und insbesondere der Pahlavi (1925–1979) verweisen andererseits auf eine bestimmte Faszination für westliche Errungenschaften und darüber hinaus auf die Genese spezifischer Okzidentbilder. Im Gegenzug zu den neokolonialen und kulturimperialistischen Interventionen im Verlauf des 20. Jahrhunderts entwickelten sich im Kontext (links-)intellektueller und islamistischer Bewegungen wirkmächtige ideologische Okzidentalismuskurse. Neben Synthetisierungsversuchen von scheinbar konträren Auffassungen umfassten diese vor allem Haltungen kritischer Distanz und Ablehnung bis hin zu einer Dämonisierung der Westmächte, die schließlich für den Erfolg der Islamischen Revolution im Jahr 1978–1979 ausschlaggebend waren. Im Feld der Kunst und visuellen Kultur Irans ist der Kontakt mit der Moderne⁴ in ähnlicher Weise durch Ambivalenzen und Widersprüche gekennzeichnet. Diese manifestieren sich in einer kontinuierlichen Diskrepanz zwischen Modernisierungstendenzen nach westlichen Vorbildern und kulturellen Authentizitätsbestrebungen im Sinne einer Iranisierung der Kunstproduktion und der Revitalisierung von »irano-islamisch-schiitischen« Elementen. So sind die verschiedenen Phasen des Modernismus ab den 1940er Jahren bis hin zur postrevolutionären Kunst vielmehr durch selektive Adaptionen und kreative Umformulierungen als durch bloße Übernahmen von euro-amerikanischen Kunstströmungen und Stilrichtungen geprägt. Auch in der Gegenwartskunst ist eine Art Balanceakt zwischen globalem Positionierungsstreben und dem Widerstand gegen eine kulturelle Globalisierung im Sinne einer (erneuten) Okzidentalisierung spürbar. Ausgehend von diesem Spannungsverhältnis werden in meinem Beitrag künstlerische Praktiken der iranischen Gegenwartskunst⁵ behandelt, die sich mittels unterschiedlicher

-
- 4 Der Moderne-Begriff ist ein problematischer, da er eng mit dem europäischen Kolonialismus, seinem Universalitätsanspruch und Eurozentrismus verwoben ist: »The emergence of modernity is co-terminous with the emergence of Euro-centrism and the European dominance of the world effected through imperial expansion.« (Ashcroft/Griffiths/Tiffin 2007: 131) Im Kontext der Kunstgeschichte wird für eine Entmonopolisierung westlicher Traditionen sowie für eine sowohl zeitliche als auch geografisch-geopolitische Diversität einer multiplen und globalen Moderne plädiert (vgl. Holert 2016: 14–15; Naef/Maffi/Shaw 2020).
- 5 Unter den Bezeichnungen »iranische Gegenwartskunst« oder »zeitgenössische iranische Kunst« werden in der Regel nicht nur künstlerische Produktionen in Iran, sondern auch jene außerhalb Irans – in migratorischen Zusammenhängen bzw. der globalen iranischen Diaspora – subsumiert. Künstler*innen der iranischen Diaspora pflegen häufig ein dialogisches Verhältnis zu ihrer Heimat, während sie sich gleichzeitig mit den lokalen kulturellen Gegebenheiten ihrer Aufenthaltsländer auseinandersetzen: »The Iranian Diaspora, like all migrant communities, looks both westward and eastward, to the present and the past, to the

Aneignungsformen in ironisch-kritischer Weise mit dem Primat des westlichen Kunstkanons auseinandersetzen. Im Fokus stehen hier Werke der iranisch-kanadischen Künstlerin Simin Keramati (geb. 1970 in Teheran/Iran) und des iranisch-deutschen Künstlers Shahram Entekhabi (geb. 1963 in Borujerd/Iran). In ihrem malerischen Zyklus *The Blue Backgrounds* greift Keramati auf berühmte Gemälde der Kunstgeschichte oder populäre Fotografien der Alltagskultur zurück und integriert Selbstbildnisse (Abb. 2–5).

In seinen Videoarbeiten *Globe* (Abb. 6) und *Self-Portrait as a Fountain* (Abb. 7) re-inszeniert Entekhabi einen Klassiker der Filmgeschichte und stellt eine Farbfotografie von Bruce Nauman nach. Während die »Vorlagen« in diesen Arbeiten trotz der markanten Veränderungen identifizierbar bleiben, spiegeln die Fotografie *Like Every Day* (Abb. 8) von Shadi Ghadirian (geb. 1974 in Teheran/Iran) sowie die Videoarbeiten *Mehmet* (Abb. 9) von Entekhabi oder *I am not a female artist from the Middle East in exile, I am an artist* (Abb. 10) von Keramati okzidentale Zuschreibungen an orientalische bzw. orientalisierte »Andere/Fremde« wider. Vorgeschlagen wird, die appropriativen Zugänge in den Werken mit Homi K. Bhabhas Konzept der Mimikry als eine subversive visuelle Strategie zu betrachten. In die Aneignungen und (verfälschten) Imitationen von Klassikern der Kunstgeschichte sind Abweichungen vom »Original« in Form von körperlichen Selbstinszenierungen als Störmomenten eingeplant, die sich als parodistischer Spiegel und produktive Dekolonialisierungsmethode des okzidental-inklusive Kunstdiskurses interpretieren lassen.

Okzidentalismusdiskurse zwischen Faszination und Feindbild

Dass der Okzidentalismus nicht einfach als ablehnende Einstellung gegenüber dem zum Feindbild hochstilisierten Westen (vgl. Buruma/Margalit 2004) und damit gewissermaßen als Gegenposition zum Saidschen Orientalismuskonzept⁶ betrachtet werden kann, ist bereits vielfach diskutiert worden. Einen differenzierten Zugang vertritt etwa Fernando Coronil, dem zufolge Okzidentalismus »not the reverse of Orientalism but its condition of possibility, its dark side (as in a mirror)« (Coronil 1996: 56) sei und der diesen als »ensemble of representational practices that participate in the production of conceptions of the world« (ebd.: 57) bezeichnet, mit

legacy of tradition and the ever-pressing immediacy of the present and, ultimately, relates back to national practices within Iran itself [...].« (Downey 2009: o.S.)

- 6 Edward Said beschreibt den Orientalismus als eurozentrischen Denkstil und epochenübergreifenden Diskurs im Zeitalter des Kolonialismus und Imperialismus, infolgedessen der Orient als das »Andere« und »Unterlegene« des Okzidents konstruiert wird. Die grundlegende Differenz zwischen den negativ besetzten Oriental*innen und der positiv und fortschrittlich bestimmten westlichen Zivilisation legitimiere die koloniale Macht- und Herrschaftsausübung (Said 1978).

dem »the reproduction of existing asymmetrical power relations« (ebd.) fortgeführt werde. Wie der Orient ist auch der Okzident ein dynamisches Konstrukt, »a concept, a product of imagination, and a discursive tradition« (Jouhki/Pennanen 2016: 2). In dieser Hinsicht beschreibt Xiaomei Chen Okzidentalismus als eine diskursive Praxis

»that by constructing its own Western Other, has allowed the Orient to participate actively and with indigenous creativity in the process of self-appropriation, even after being appropriated and constructed by Western Others.« (Chen 2001: 935)

In Rekurs auf Coronil verstehen Gabriele Dietze, Claudia Brunner und Edith Wenzel Okzidentalismus als »theoretische, politische und epistemische Perspektive« (Dietze/Brunner/Wenzel 2010: 13) zur Hinterfragung von asymmetrischen Macht- und Herrschaftsverhältnissen. Ähnliche okzidentalismuskritische Ansätze schwingen auch in den zuvor angeführten künstlerischen und kunsttheoretischen Positionen mit.

Eine Auseinandersetzung mit dem Okzidentalismusbegriff in Iran des 20. und 21. Jahrhunderts⁷ macht deutlich, dass dieser nicht nur auf den populären Diskurs »Feindbild Westen« reduzierbar ist, sondern ein sehr breites Bedeutungsspektrum aufweist. Zunächst erscheint jedoch die Frage legitim, inwiefern das Thema Okzidentalismus – und in der Folge das Aufgreifen eines Konzeptes der postkolonialen Theorie für einen Analyseversuch der iranischen Gegenwartskunst – für ein Land von Relevanz ist, das in formaler Hinsicht niemals eine Kolonie war. Auch wenn im 19. und 20. Jahrhundert keine einschneidenden und dauerhaften territorialen Besatzungen durch europäische Kolonialmächte vorgenommen wurden, wird Iran aufgrund der ökonomischen und politischen Einflussnahme und Fremdsteuerung durch Russland, Großbritannien und später die USA bis zur Islamischen Revolution als »semikolonialisiert« bezeichnet.⁸ Insbesondere während der Regentschaft Mohammad Reza Schah Pahlavis (1941–1979) intensivierten sich die politischen Interventionen: Nach der Nationalisierung des iranischen Erdöls und dem darauf folgenden, durch Großbritannien und die USA organisierten Staatsstreich gegen

7 Die Geschichte der Beziehungen zwischen Iran und dem Westen ist selbstverständlich älter und lässt sich bis auf die Epoche der Safaviden (1501–1736) und der Qajaren (1796–1925) rückdatieren (vgl. Bakhshandeh 2015: 3).

8 Nach den massiven Gebietsverlusten infolge der Russisch-Persischen Kriege (1722–1828) und des Britisch-Persischen Kriegs (1856/1857) sei Iran durch mehrere Konzessionen von Großbritannien ökonomisch »semikolonialisiert« worden (Ramazani 2008: 5). Es gibt zahlreiche Beispiele für diese Einflussnahmen u.a. die Konzessionsverträge mit ausländischen Mächten oder etwa die Teilung Irans in verschiedene Einflusszonen im Rahmen des Vertrags von Sankt Petersburg zwischen Großbritannien und Russland im Jahr 1907, ohne die persische Regierung darüber in Kenntnis gesetzt zu haben (Bakhshandeh 2016: 4–6).

Premierminister Mohammad Mossadeq im Jahr 1953, wurde das Land von der Bevölkerung weitgehend als Klientelstaat der USA betrachtet: »[...] and Iranians began to regard the United States as a neo-colonial power in their country.« (Ghanea-Bassiri 2010: 258) Aufgrund der spezifischen historischen Konstellation der Simitkolonialisierung, der neokolonialen Interventionspolitik und der kontinuierlichen (kultur-)imperialistischen Durchdringung bis hin zur Islamischen Revolution sind postkoloniale Theorien gleichermaßen auch für Iran von Bedeutung. Die Komplexität der Okzidentalismuskurse ist in engem Zusammenhang mit der politischen Geschichte des Landes im 20. und 21. Jahrhundert zu betrachten. Im iranischen Kontext ist Okzidentalismus, so Ehsan Bakhshandeh, »a model of relationship between East and West« (Bakhshandeh 2016: 151) und »a mode of ›ideological representation‹ that might paradoxically have both positive and negative orientations« (ebd.). Als (eine mögliche) Reaktion auf den Orientalismus handle es sich um ein vielfach ideologisch aufgeladenes Konzept, das vor allem mit dem Antikolonialismus, dem Antiimperialismus und der Antiverwestlichung bzw. dem Antiamerikanismus in Verbindung steht (ebd.: 151f.). Dieser »Iranoccidentalism« (ebd.: 151) habe sich während den 1950er und 1970er Jahren formiert und sei nach 1979 in die revolutionären Ideologien der Islamischen Republik Iran eingeflossen (ebd.: 149). Bakshandeh differenziert weiter zwischen einem »State Occidentalism« und einem »Non-state (public or media) Occidentalism«: Das erste Modell bezieht sich auf die durch den Staat für Iraner*innen konstruierten, negativen und stereotypen Westbilder, während das zweite die sowohl positiven als auch negativen und manchmal stereotypen Westbilder beschreibt, die von den öffentlichen oder staatlichen Medien sowie Intellektuellen produziert werden (ebd.: 153f.). Die in Iran nach wie vor verbreitete Abneigung gegenüber dem Westen führt der Autor neben den oben genannten Faktoren auf die pejorativ gefärbten Okzident-Repräsentationen in der Presse und den Medien zurück (ebd.: 148). Diese ablehnende, mitunter auch feindselige Gesinnung hat sich auch in der visuellen Kultur und Kunst niedergeschlagen. Paradebeispiele dafür sind etwa die antiamerikanischen Graffiti an der Wand der ehemaligen US-Botschaft in Teheran. Im Zuge eines historischen Rückblicks auf die iranische Moderne und die unterschiedlichen Umgangsformen mit dem Westen unterscheidet Ali Mirsepassi zwischen drei Phasen:

»(1) an uncritical embrace of modernity as a Western model designed to totally replace Iranian culture; (2) a shift to a leftist paradigm of modernity critiquing imperialism and capitalism; and (3) the turn towards Islamist discourses of authenticity.« (Mirsepassi 2000: 13)

Das breite Bedeutungsspektrum des Okzidentalismus reicht in groben Zügen also von einer gewissen, sich in den Modernisierungsbestrebungen und Reformbewegungen manifestierenden Faszination für die westliche Moderne, den kritischen, anti-westlichen bzw. antikolonialen Haltungen mit der Extremform *gharbzade*-

gi (*westoxification*) bis hin zu den ambivalent diskutierten Begleiterscheinungen kultureller Globalisierungsprozesse in der Gegenwart.

In der Folge ist es von Interesse, diese unterschiedlichen Diskurse im Kontext der gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Transformationen zu verorten und dabei einen Blick auf die Entwicklungen der Bildenden Kunst im 20. und 21. Jahrhundert zu werfen. Während der Dynastie der Qajaren und speziell der Regentschaft von Nasir al-Din Shah Qajar (1848–1896) sowie dessen erstem Premierminister Amir Kabir wurde eine Reihe von westlichen Technologien wie u.a. das moderne Postwesen, Bank- und Transportsystem, der Zeitungsverlag oder auch die Fotografie und Kinematographie eingeführt. Trotz der mitunter heftig kritisierten Konzessionsvergaben an europäische Staaten oder Russland hatten die engen Westbeziehungen durchaus positive Effekte für die iranische Gesellschaft, da der Schah moderne demokratische Regierungsformen kennenlernte, die später für die von Teilen der Bevölkerung und des Klerus getragene Konstitutionelle Revolution (1905–1911) ausschlaggebend waren (Bakhshandeh 2016: 3f.). Mit der Industrialisierung und Modernisierung seit dem 19. Jahrhundert wurden das traditionelle Kunsthandwerk sowie indigene Ausdrucksmodi und Kunstformen sukzessive durch europäische Techniken und Stile verdrängt. Demnach ist es auch schwierig, die Kunstproduktionen der Region nach wie vor der ohnehin umstrittenen Kategorie »Islamische Kunst« zuzuordnen (Naef 2009: 26). Die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts wurden durch die Schule des Kamal al-Mulk (alias Mohammad Ghaffari, 1848–1941) bestimmt, der sich als Wegbereiter der modernen Kunst in Iran dezidiert von persischen Malkonventionen distanzierte, europäische Meister kopierte und einen akademisch-naturalistischen Stil einführte.⁹ Diese umfassenden Adaptionen von kulturellen Elementen bzw. Kunstströmungen aus Europa zeugen von einer bestimmten Faszination und damit von einer Variante des Okzidentalismus, die durch ein eher positiv konnotiertes Bild vom Westen bestimmt ist. Ramin Jahanbegloo zufolge spiegeln die Imitationen der westlichen Moderne jedoch eine unkritische und unreflektierte Haltung wider:

»Heavily and somehow uncritically influenced by the ideas of the European Enlightenment, the first generation of Iranian intellectuals of the late Qajar period [...] called for nothing less than imitating and surrendering to Western modernity.« (Jahanbegloo 2004: xii)

Bereits zu diesem Zeitpunkt kristallisieren sich zwei divergierende Positionen gegenüber dem okzidental Modernitätskonzept heraus: Die vollständige Anpassung an westliche Standards als »the only way to fill in the gap that existed

9 Layla S. Diba argumentiert, Ghaffari nicht nur als Repräsentanten des europäisch-akademischen Stils zu betrachten, sondern als »the Persian equivalent of French painters of modern life such as Gustave Courbet, Edouard Manet and Henri Fantin-Latour« (Diba 2012: 652).

with the West and also the unique way to escape existing social ills« (ebd.) oder die Ablehnung derselben, wenn diese nicht mit islamischen Prinzipien oder indigenen gesellschaftlichen Charakteristika kompatibel sind (Bakhshandeh 2016: 27). Da sich der Schah und die herrschenden Eliten verhältnismäßig mehr für technologische Aspekte und weniger für soziokulturelle Errungenschaften interessierten (ebd.: 30), lässt sich durchaus von einer selektiven Adaption der westlichen Moderne sprechen. Im Bereich der Kunst ist ähnliches feststellbar. Layla S. Diba führt an, dass man im 19. Jahrhundert konstant darum bemüht war, koloniale Institutionen an lokale Traditionen und Anforderungen anzupassen. Insbesondere der bereits erwähnte Kamal al-Mulk hätte den akademischen Realismus regelrecht absorbiert und wäre aufgrund seiner künstlerischen Kompetenz und Innovationskraft kein bloßer Kopist europäischer Malerei. Faktoren wie diese, so Diba, »enabled him to transcend mere mimicry« (Diba 2012: 659). Seine Werke repräsentierten eine stilistische Entwicklung »from a European modernism to an authentic Iranian modernism«, »a style which was informed by nationalistic discourses current in intellectual and political circles« (ebd.: 645).

Die von der Dynastie der Pahlavi (1925–1979) forcierten Nationenbildungsprozesse und nationalen Identitätspolitik in Form eines staatlich geförderten Ethno-Nationalismus (vgl. Ashraf 2006) beinhalteten zahlreiche Modernisierungs- und Säkularisierungspläne. Reza Schah Pahlavi (reg. 1925–1941) verfolgte ein radikales soziokulturelles, ökonomisches und auf technologischen Erneuerungen basierendes Reformprogramm mit dem Ziel, einen modernen Staat aufzubauen und eine Zentralisierung des Regierungssystems zu stärken. Diese Umstrukturierungen wurden von Teilen der Bevölkerung als positiv konnotierte Verwestlichung im Sinne einer Weiterentwicklung und nationalen Integration rezipiert, umfassten jedoch auch negative Reaktionen, insofern man sie als unterdrückend, korrupt oder als Zeichen einer fehlenden Authentizität empfand (Abrahamian 2008: 91). Die Reformpolitik wie die sogenannte Weiße Revolution im Jahr 1963 und die engen Verbindungen zum euro-amerikanischen Raum wurden durch den letzten Schah, Mohammad Reza Pahlavi (reg. 1941–1979), fortgesetzt. Seit den 1940er Jahren formierten sich mit der kommunistischen Tudeh-Partei (seit 1941), der Nationalen Front (seit 1949) und der Vereinigung der kämpfenden Geistlichkeit (seit 1977) mehrere Oppositionsbewegungen gegen das autoritäre Schah-Regime und seine repressiven Modernisierungsprojekte. Das Erstarken des politischen Islam kann als Abwehrhaltung gegenüber den Verschwörungen und Interventionen der westlichen Großmächte, als antiimperialistischer Widerstand (Haghighat 2010: 99; Kohn/McBride 2011: 35–38) bzw. als »alternative to oppressive Western models of modernization« (Mirsepassi 2000: 13) interpretiert werden.¹⁰ Neben antikolonialen,

10 Folgende Ereignisse haben wesentlich zur Intensivierung der Divergenzen mit dem Westen beigetragen: Die Okkupation Irans durch Großbritannien und die Sowjetunion 1941, der Sturz

antiglobalistischen und sozialistischen Initiativen werden islamische Bewegungen häufig als okzidentalistisch beschrieben (Joukhi/Pennanen 2016: 4). Die rigide anti-westliche Haltung findet in dem persischen Begriff *gharbzadegi* ihren Ausdruck, der von dem Philosophen Ahmad Fardid geprägt und nach einem im Jahr 1962 durch Jalal Al-e-Ahmad publizierten Aufsatz als politischer Slogan popularisiert wurde (Al-e Ahmad 1981). Ins Englische übersetzt bedeutet *gharbzadegi* so viel wie *westoxification*, *occidentosis* oder *west-struckness*, wodurch Modernisierung und Verwestlichung mit einer Krankheit gleichgesetzt werden, die Al-e Ahmad als Folgeerscheinung des negativen Einflusses durch den Westen sowie der Propagierung westlicher Identitätskonzepte und säkularer Lebensstile betrachtet (Kohn/McBride 2011: 41). Gemeinsam mit extremistischen Ideologien des schiitischen Islam trugen antiokzidentale Diskurse wie diese letztendlich zum Erfolg der Islamischen Revolution in den Jahren 1978–1979 bei. Nach der Konstituierung der Islamischen Republik Iran Ende März 1979 durch Ayatollah Khomeini und der Restauration der Scharia 1981 dominierte ein radikaler antiwestlicher Populismus, der sich etwa in der berühmten, gegen die USA gerichteten Bezeichnung *Great Satan* manifestiert (vgl. Khomeini 1979). Im Feld der Kunst ist seit den 1940er und 1950er Jahren mit dem Aufgreifen des Impressionismus, Expressionismus, Kubismus und der abstrakten Kunst eine erste Phase moderner künstlerischer Bewegungen zu verzeichnen. Eine Konsequenz der Identitätsfindungsprozesse und Suche nach einer Nationalkunst der iranischen Modernist*innen war zudem der Versuch einer »Iranisierung« der Kunstwerke. Die Tendenz, traditionelle Bildmotive wie etwa präislamische oder islamisch-schiitische Elemente mit modernen westlichen Stilrichtungen zu kombinieren, erfuhr innerhalb der folgenden Dekaden eine Intensivierung. Eine zweite Phase des Modernismus wird in den Zeitraum von Mitte der 1950er bis in die 1970er Jahre datiert (Keshmirshekan 2009: 12–15). Die Orientierung an euro-amerikanischer (meist abstrakter) Kunst und die Betonung der nationalen Bildmotivik aus der Volkskultur und schiitischen Votivkunst führte in den 1960er Jahren zur Formation der avantgardistischen und neotraditionalistischen Schule *Saqqā-khaneh*. Die von dieser Bewegung angestrebte Synthese aus »modern« und »traditionell« sollte den spezifischen Charakter der iranischen Kunst repräsentieren (Keshmirshekan 2005: 607–630). Weitere, auf ähnliche Prinzipien rekurrierende Strömungen der 1970er Jahre waren beispielsweise *Easternism*, *Gnosticism* oder *Naqqashi-khatt* (kalligraphische Malerei). Mit der Islamischen Revolution 1979 erfolgte eine Zäsur, die in einer

des Premierministers Mohammad Mossadeq durch eine CIA/MI6-Operation nach der Nationalisierung der iranischen Erdölindustrie 1953, die Besetzung und Geiselnahme der US-amerikanischen Botschaft in Teheran durch iranische Student*innen im November 1979 sowie der zunehmende Ost-West-Antagonismus während des Iran-Irak-Krieges (vgl. Haghighat 2010: 99).

auf irano-islamisch-schiitischen Traditionen basierenden, plakativ-propagandistischen Revolutionskunst in der Art eines Sozialistischen Realismus kulminierte und bis in die erste Phase der postrevolutionären Kunst während des Iran-Irak-Krieges (1980–1988) andauerte. Die Berufung auf traditionelle kulturelle Werte und die Proklamation einer sich deutlich von der westlichen unterscheidenden, irano-islamischen Kunst setzte sich bis in die frühen 1990er Jahre fort (Keshmirshekan 2009: 23–28). Dass der künstlerischen Moderne in Iran und anderen Staaten des Nahen und Mittleren Ostens lange Zeit wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde, liegt daran, wie Silvia Naef es auf den Punkt bringt, dass diese alternativen oder »anderen« Modernen meist als unspektakuläre Imitationen westlicher Vorbilder bewertet wurden. Indem man diese Kunstproduktionen als kreative und kontextspezifische Formationen kultureller Transferprozesse betrachtet, könne »the Western idea of modernity as the West's exclusive belonging« infrage gestellt und »the ›missing modern« in der globalen Kunstgeschichtsschreibung ergänzt werden (Naef 2016: 1011). Von iranischen Kunsthistoriker*innen wie etwa Ruyin Pakbaz werden künstlerische Produktionen der iranischen Moderne als bloße Imitationen ohne innovatives Potenzial, als Ausdruck einer Verspätung oder gar als Plagiat der westlichen Moderne kritisiert (Pakbaz 1974: 5). Dass sich die Adaption okzidentaler Kunstdiskurse ausschließlich auf eine formal-ästhetische Ebene konzentrierte und daher lediglich als Formexperiment mit der westlichen Moderne zu beurteilen wäre, sei ein gängiger Diskurs, so Kathrin Nahidi, der auch von der offiziellen Staatspolitik Mohammad Reza Schahs instrumentalisiert worden sei:

»The crucial link between formalism and modernism's instrumentalization as political sign of Iran's modernity decisively shaped the reception of this art production until today and locates it into a political vacuum.« (Nahidi 2020: 45)

Dieser dominanten formalistischen, entpolitisierten Perspektive entgegnet Nahidi mit einer dezidiert politischen Lesart der modernen iranischen Kunst, indem sie in Rekurs auf Al-e-Ahmad's *gharbzadegi*-Konzept ausgewählte Werke mit der Metapher der Krankheit analysiert. Da diese ihr soziopolitisches Umfeld mitreflektieren, handle es sich auch nicht um bloße Abbildungen eines generellen Modernitätskonzeptes (ebd.: 59). In einer zweiten Phase der postrevolutionären Kunst (1988–1997) dominierte ein auf irano-islamischen, schiitischen Traditionen beruhender Neotraditionalismus, der mit den stilistischen Trends und Kunstbewegungen der 1960er und 1970er vergleichbar ist. Im Zuge der Umbruchsstimmung in den frühen 1990er Jahren, die 1997 in der Präsidentschaftswahl des Reformisten Mohammad Khatami (reg. 1997–2005) kulminierte, erfolgte eine Auseinandersetzung mit den unaufhaltsamen Globalisierungsprozessen, dem Umgang mit westlichen Einflüssen und der Bewahrung von kultureller Identität (Keshmirshekan 2009: 28f.). Charakteristisch für diese Diskussionen ist das vielzitierte Spannungsverhältnis zwischen

Tradition und Moderne, das Daryush Shayegan in seinem 1992 erschienenen Buch *Cultural Schizophrenia* als Konflikt zwischen zwei differenten Wissenssträngen beschreibt, der eine Bereicherung darstellen, jedoch auch zu mentalen Deformationen führen könne (Shayegan 1992: vii). Ein Wendepunkt fand in der dritten Phase der postrevolutionären Kunst statt, die 1997 mit dem Präsidentschaftsantritt Mohammad Khatamis eingeleitet wurde und im Zeichen von konstruktiven und liberalen Diskursen, Reformen (*Khordad*-Bewegung) und dem Dialog zwischen Zivilisationen stand. Der Zeitraum bis 2005 war durch das Aufkommen einer neuen Künstler*innengeneration, die Organisation von Ausstellungen und Biennalen und der Verbreitung neuer Medien und Kunstrichtungen im Rahmen der sogenannten New Art-Bewegung gekennzeichnet. Auch wenn von offizieller Seite nach wie vor konservative, islamisch-traditionelle bzw. islamisch-zeitgenössische Kunstströmungen proklamiert wurden, ist in dieser Periode vor dem Hintergrund der zunehmenden Globalisierung eine deutliche Öffnung und ein Interesse für die zeitgenössische Kunstszene im Westen spürbar (Keshmirshekan 2009: 33ff.). Die internationale Wahrnehmung von Iran wurde in den nächsten Jahren maßgeblich durch mehrere folgenschwere Ereignisse und politische Umbrüche geprägt. Nachdem der US-amerikanische Präsident George W. Bush nach den Anschlägen von 9/11 mit *Axis of Evil* einen wirkmächtigen politischen Slogan geprägt hatte, wurde neben Nordkorea und Irak auch Iran als terroristischer Schurkenstaat diffamiert. Darüber hinaus verschärfte sich nach der Präsidentschaftswahl des antiamerika-nisch gesinnten, als konservativer Hardliner bekannten Mahmud Ahmadinejad im Jahr 2005 der Konflikt um das iranische Atomprogramm (vgl. Pick 2019). Ab diesem Zeitpunkt wurden erneut traditionelle, islamische, revolutionäre und anti-westliche Ideologien proklamiert. Die Haltung gegenüber Kunst und Kultur sowie ihre religiöse und politische Instrumentalisierung kann mit der ersten Phase nach der Islamischen Revolution verglichen werden (Keshmirshekan 2009: 35ff.). Die zahlreichen Todesopfer und Inhaftierungen im Zuge der Niederschlagung der Grünen Bewegung, der Massenproteste und Demonstrationen nach der erneuten Wahl Ahmadinejads zum Staatsoberhaupt im Jahr 2009 rückten die Regierung und insbesondere die religiöse Führung in ein schlechtes Licht und verschärften ein weiteres Mal die Opposition und tiefe Kluft zwischen einem »demokratischen Okzident« und »autokratischen Orient«. Auch nach dem Präsidentschaftsantritt des als moderat geltendem Hassan Rouhani 2013 bleibt das Verhältnis zum Westen und speziell den USA angespannt. Mit der Amtsübernahme der iranischen Staatspräsidentenschaft durch den ultrakonservativen Ebrahim Raisi im Jahr 2021 hat sich diese Situation nicht verändert.

Nachdem einige Facetten des Okzidentalismus wie die (verhaltene) Faszination in Form einer (selektiven) Adaption der westlichen Moderne oder die kritischen, anti-westlichen bzw. antikolonialen Haltungen diskutiert wurden, soll zuletzt auf die bereits erwähnten Globalisierungsprozesse und ihre Konsequenzen für die Gegen-

wartskunst eingegangen werden. Auch für Iran ist die ganz allgemein formulierte, kulturwissenschaftliche Fragestellung relevant, ob Globalisierungsprozesse eine »am Konsumverhalten westlicher Industriegesellschaften orientierte ›Einheitskultur‹ befördern, oder ob sie durch die Eröffnung neuer Kommunikationspotentiale und die Überwindung ethnischer und nationaler Grenzen Raum für kulturelle Vielfalt schaffen« (Schulze-Engler 2005: 59). Jahanbegloo plädiert für einen dialogischen Austausch zwischen Iran und der globalisierten Moderne, der dichotome Verhaltensmuster wie Imitation oder Ablehnung ablösen und einen konstruktiv-transformativen Prozess in Gang setzen würde: »In this cross-cultural, ›exotopic‹ dialogue, modernity is no more reduced to the status of a simple instrumental object or rejected as a dangerous enemy of the Iranian identity.« (Jahanbegloo 2004: xxii). Dieser transkulturelle Dialog findet sich insbesondere im Bereich der zeitgenössischen Kunst. Als positive Aspekte der kulturellen Globalisierung gelten der transnationale Austausch und Kontakt, die Partizipation in globalen Institutionen und dem Kunstmarkt sowie die Präsenz iranischer Künstler*innen in internationalen Ausstellungen und Kunstevents. Darüber hinaus, so Keshmirshekan, sei durch die Organisation von Ausstellungen westlicher und asiatischer Kunst in Iran eine offene Atmosphäre entstanden »in which Iranian artists are determined to stand alongside their western counterparts and be part of the current artistic trends in contemporary Western art« (Keshmirshekan 2007: 345f.). Zugleich stehen die Kehrseiten der Globalisierung wie etwa die alldurchdringende Okzidentalisation im Sinne einer »Kulturindustrie des Westens« (Osterhammel/Petersson 2007: 11) und weltweiten »Vorherrschaft der amerikanischen Massenkultur auf Kosten tradierter Vielfalt« (ebd.) zur Diskussion. Ein Blick auf die Geschichte Irans im 20. Jahrhundert hat gezeigt, dass die Ablehnung und Proteste gegen den westlichen Imperialismus immer wieder in ideologisch unterschiedlich aufgeladene Verteidigungsbestrebungen lokaler und regionaler Traditionen und Qualitäten mündeten. Indem der Fokus auf die eigene kulturelle und nationale Identität gerichtet wird, ist diese kritische Distanz zu übermächtigen, okzidental Globalisierungseffekten auch in der iranischen Gegenwartskunst spürbar. Beanstandet wird neben den exotisierenden Zuschreibungen durch westliche Kunstinstitutionen und den Kunstmarkt vor allem die unreflektierte Adaption oder Kopie von internationalen Kunstformen und Stilen, anstatt auf lokale kulturelle Gegebenheiten einzugehen. Ziel sei es, eine Balance »between external influences and local elements« (Keshmirshekan 2007: 353) herzustellen. Diese Forderung nach einem Gleichgewicht zwischen externen Einflüssen und internen Elementen ist im Rahmen der Globalisierungskritik weit verbreitet. In Verbindung damit steht der Begriff der »Glokalisierung«, der die enge Verwobenheit des Globalen mit dem Regional-Lokalen andeutet und mit dem Roland Robertson die komplexen Aneignungsformen und die Entfaltung von Globalisierungsprozessen in lokalen Zusammenhängen beschrieben hat (Robertson 1998: 192–220). Neben dem starken Interesse für regionale Traditionen und soziopoliti-

sche Umstände sowie dem Bedürfnis nach Kontextsensibilität und Ortsspezifität ist für iranische Künstler*innen in gleicher Weise der Aspekt der globalen Zeitgenossenschaft bzw. das »becoming international or global« (Keshmirshekan 2011a: 79) von Bedeutung: »Hence the Iranian visual artists are striving to establish and integrate with the art world internationally: a continued search which contributes to the world of contemporary art.« (Keshmirshekan 2011b: 62) Wie die iranische Gegenwartskunst diesem Balanceakt zwischen globalem Positionierungsstreben und dem Widerstand gegen eine kulturelle Globalisierung begegnet, und welche konkreten Strategien sich im Umgang mit dominanten Okzidentalisierungsdiskursen finden, ist Thema des nächsten Abschnittes.

Of Mimicry and (Western) Art. Positionen der iranischen Gegenwartskunst

In der zeitgenössischen iranischen Kunst ist das Bedeutungsspektrum des Begriffs Okzidentalismus vielfältig. Eine Variante, die für meinen Beitrag weniger von Interesse ist, bezieht sich auf einen Gegendiskurs zur kulturellen Globalisierung im Sinne eines okzidental Ethnozentrismus im Zeitalter des Post-Orientalismus. Kunstrichtungen aus dem euro-amerikanischen Raum werden entweder vollständig abgelehnt, oder in formalästhetischer Hinsicht übernommen, mit indigenen Motiven oder Techniken einer irano-islamischen Kunst kombiniert und inhaltlich mit »authentischen« kulturellen Werten aufgeladen. Die letztgenannte Methode wurde und wird nach wie vor von staatlicher Seite für religiöse und politische Zwecke genutzt, da sie den Verwestlichungsprozessen mit »cultural authenticity, historical specificities and artistic identity and traditional values, particularly of Islam or the so-called ›Irano-Islamic‹ Shiite traditions« (Keshmirshekan 2010: 492) starke Akzente entgegenzusetzen meint. Im internationalen Ausstellungskontext finden sich mehrere Beispiele für eine durch die Islamische Republik Iran propagierte, offizielle »Staatskunst«. So standen etwa die Präsentationen im iranischen Pavillon im Zuge der 53. und 54. Biennale von Venedig 2009 und 2011 in der Kritik. Karin Schulze führte an, dass 2009 das *Zentrum für Bildende Kunst des Ministeriums für Kultur und islamische Orientierung* für die Ausstellung verantwortlich war:

»Der Text im Biennale-Katalog wird von der Formel ›Im Namen Gottes‹ eingeleitet und die gezeigte Kunst – etwa ein bronzener Phoenix, der goldene Eier ausbrütet – wirkt wie ein Remake überlebter Formen europäischer Nachkriegskunst.« (Schulze 2009: o.S.)

2011 beschrieb Nicole Scheyerer die im iranischen Pavillon ausgestellte »Staatskunst« als »Tiefpunkt der Biennale« und bezog sich dabei insbesondere auf eine Fotoinstallation des Künstlers Morteza Darehbaghi, die Porträts von als Märtyrer

bezeichneten Opfern des Iran-Irak-Krieges zeigte (Scheyerer 2011: o.S.). Daraus folgte sie: »Der Mullah-Staat führt den Länderpavillon als Propagandaveranstaltung ad absurdum.« (Ebd.) Die Instrumentalisierung von zeitgenössischer Kunst für repräsentative nationale Absichten der zuständigen staatlichen Behörde setzte sich auch im Rahmen der 56. Biennale fort: Paradoxerweise inkludierte die in einer Pressemitteilung veröffentlichte Teilnehmer*innenliste des iranischen Pavillons die als Staatskritikerin bekannte Künstlerin Parastou Forouhar, ohne ihre Zustimmung eingeholt zu haben, weswegen sie in einer öffentlichen Stellungnahme protestierte (vgl. Khalifa 2015; Forouhar 2015). Eine weitere Spielart des Okzidentalismus in der iranischen Gegenwartskunst ist wiederum eine Reaktion auf dominante kulturelle Globalisierungsprozesse nach okzidentalem Vorbild und erinnert an historische Phasen der Modernisierung seit der Dynastie der Qajaren und Pahlavi. Im Zentrum steht hier die Frage nach konkreten Umgangsformen mit wirkmächtigen westlichen bzw. euro-amerikanischen Kunstdiskursen, denen man sich nicht gänzlich entziehen kann/will und gleichzeitig nicht »schutzlos« ausliefern möchte. Einer der wesentlichen Kritikpunkte bezieht sich auf die unreflektierte, kontextunspezifische und wenig innovative Übernahme, Nachahmung oder Kopie von okzidental Kunsttrends. Wie eingangs skizziert, kommt der Vorwurf der Imitation sowohl von iranischer als auch westlicher Seite: Zum einen wird die Praxis der Selbstorientalisierung und Exotisierung der Kunstwerke sowie die Assimilation an die Erwartungshaltungen und Standards des globalen Kunstmarktes beanstandet. Zum anderen geht es um eine Praxis der Kunstkritik, die neben orientalisierenden und exotisierenden Zuschreibungen häufig dazu tendiert, Kunstwerke von iranischen Künstler*innen ihren euro-amerikanischen »Prototypen« gegenüberzustellen. Dabei wird auf polarisierende Bewertungskriterien recurriert, die die Differenz zwischen Original und Replik, Autorschaft und Plagiat, Innovation und Rückständigkeit, Moderne und Tradition, Säkularismus und Theokratie etc. ein weiteres Mal festschreiben.

Als eine besonders ausgeprägte Variante des Okzidentalismus soll dieser Topos der Nachahmung in der Folge im Kontext zeitgenössischer künstlerischer Praktiken näher beleuchtet werden. Hier lässt sich zwischen zwei Strategien unterscheiden: Bei der ersten handelt es sich um den Vorgang der Kopie von einem ausgewählten Kunstwerk aus dem euro-amerikanischen Raum, das als Vorlage fungiert und trotz der vorgenommenen Transformationen identifizierbar bleibt. Ein Effekt der subtilen oder auch plakativen Abweichungen vom nach wie vor erkennbaren »Original« ist die Ironisierung von Begriffen wie Autorschaft, Künstlergenius oder Meisterwerk. In diesem Zusammenhang werden Werke aus dem malerischen Zyklus *The Blue Backgrounds* der iranisch-kanadischen Künstlerin Simin Keramati und die Videoarbeiten *Globe* und *Self-Portrait as a Fountain* des iranisch-deutschen Künstlers Shahram Entekhabi diskutiert.

Abb. 2 Simin Keramati, Andy Warhol, Me and Caravaggio aus der Serie The Blue Backgrounds, 2014, Acryl und Pailletten auf Leinwand, 114 x 152 cm.



Abb. 3 Simin Keramati, Marina Abramovic is present, Me and Vermeer's glass of wine aus der Serie The Blue Backgrounds, 2015, Acryl und Pailletten auf Leinwand, 142 x 172 cm.



Abb. 4 Simin Keramati, John Lennon, Me, New York City and Heech by Parviz Tanavoli aus der Serie The Blue Backgrounds, 2017, Acryl und Pailletten auf Leinwand, 81 x 114 cm.



Abb. 5 Simin Keramati, Velasquez, Picasso, me and Naseeruddin Shah's wives aus der Serie The Blue Backgrounds, 2017, Acryl auf Leinwand, 137 x 101 cm.



Bei der Serie *The Blue Backgrounds* (Abb. 2–5) handelt es sich um ein Projekt aus den Jahren 2014 bis 2017, mit dem Keramati nach ihrer Migration von Teheran nach Toronto begann. Wie im Titel angedeutet, ist in allen sechs Acrylmalereien der Bildhintergrund in Blautönen gehalten. Ein weiteres verbindendes Moment ist die Inszenierung von Momentaufnahmen fiktiver Begegnungen zwischen berühmten Personen der globalen Kunst- und Musikwelt und der Künstlerin selbst. Ausschlaggebend dabei ist, dass sie auf ein transkulturelles Bildarchiv rekurriert, das Gemälde der europäischen und iranischen Kunstgeschichte oder populäre Fotografien der Alltagskultur umfasst. Diese Basismaterialien werden neu arrangiert, modifiziert und durch eigenständige Bildfindungen ergänzt. Keramati zitiert Gemälde wie Caravaggios *Der ungläubige Thomas* (nach 1601) oder Vermeers *Das Glas Wein* (um 1661), um darin einmal in Form eines dreifachen Selbstporträts mit Andy Warhol und ein anderes Mal mit Marina Abramovic im Rahmen ihrer Performance *The Artist Is Present* (2010) zu interagieren (Abb. 2–3). Ein weiteres Gemälde, in dem die Künstlerin neben der Rockikone John Lennon posiert, basiert auf einer Fotografie von Bob Gruen aus dem Jahr 1974 (Abb. 4). Die Differenz zwischen Orient und Okzident wird hier in gewisser Hinsicht auch durch die Bekleidung zum Ausdruck gebracht: Das persische Schriftzeichen *heech* (übersetzt: nichts) auf Keramatis T-Shirt nimmt Bezug auf ein konzeptuelles Anliegen und Motiv des iranischen Bildhauers Parviz Tanavoli (geb. 1937 in Teheran/Iran), während auf dem T-Shirt des Musikers »New York City« zu lesen ist. Das Gemälde *Velasquez, Picasso, me and Naseeruddin Shah's wives* ist andernorts bereits ausführlich mit Blick auf raumtheoretische Überlegungen, Kulturkontakte und Metaphern wie Hybridität und Dritter Raum analysiert worden, um Keramatis Bildkonzeption als produktive Verhandlungsform von Bedeutung und Identität auszuweisen (Allerstorfer 2019: S. 50–58). Hier greift die Künstlerin die Grundkomposition von *Las Meninas* (1656) von Diego Velázquez auf und integriert eine *Meninas*-Interpretation Pablo Picassos aus dem Jahr 1957 sowie Bilder von Haremsdamen des persischen Herrschers Nasir al-Din Schah Qajar (Abb. 5). Beide spanischen Maler und Ikonen der europäischen Kunstgeschichte präsentieren sich hier als Urheber ihrer Kunstwerke im Vordergrund, während Keramati auf einer Treppe hinter einer halbgeöffneten Tür im Bildhintergrund erscheint. In einem Interview äußert sich die Künstlerin dazu wie folgt:

»Here, I am an unknown observer trying to expose the connection between these two legends of the art world, and the differences and similarities that I could have with them, along with my background, gender and current situation. The image of my historical background is hanging there on the wall above the door I am holding, and the two artists are on the same page. Here I am somehow asking you to see the diversity that I am dealing with in my mind.« (Keramati/Allerstorfer 2018: 153)

Die Wahl eines der meist diskutiertesten Werke der Kunstgeschichte als Vorlage und die vorgenommenen Transformationen und Ergänzungen sind im Zusammenhang mit der von Keramati geäußerten Diversität sowie den patriarchalischen und okzidentalischen Machtstrukturen und Hierarchien in der Kunstgeschichtsschreibung und globalen Kunstwelt zu betrachten. In Bezug auf den Nachahmungstopos sind neben der kreativen Verarbeitung und Umgestaltung unterschiedlicher Bildquellen vor allem Aspekte wie die Selbstinszenierung und Interaktionsformen mit anderen Bildprotagonist*innen von Interesse, die als markanteste Unterschiede im Vergleich zu den »Originalen« wahrgenommen werden. Zu den Hauptcharakteristika in Keramatis multidisziplinärem künstlerischen Schaffen zählt die kontinuierliche Thematisierung der eigenen Person in Form von Selbstdarstellungen und die damit verknüpfte Frage nach Visualisierungsstrategien. Die jeweils medienspezifischen Qualitäten nutzt sie in ihren Malereien, Mischtechniken, Zeichnungen und Videoarbeiten produktiv für Selbstinszenierungen, wobei Körper und Identität häufig durch visuelle Entzugsstrategien oder gewaltsame Konfrontationen mit diversen Bildelementen dekonstruiert werden (Allerstorfer 2018: 157–218). Mit ihrem Selbstporträt im *Las Meninas*-Bild nimmt Keramati selbst eine Gegenüberstellung mit westlichen Größen der Kunstgeschichte vor und repräsentiert sich inmitten von Velázquez und Picasso als Urheberin ihres Gemäldes.

Abb. 6 Shahram Entekhabi, *Globe*, 2013, Still, HD Video (3:35 min).



Auch Shahram Entekhabi setzt sich kritisch mit der westlichen Film- und Kunstgeschichte auseinander, wenn er in seinem Schwarz-Weiß-Video *Globe* (2013) Charlie Chaplins berühmte Szene *Dance to world domination* aus dem satirischen Film *Der*

Große Diktator (1940) reinszeniert (Abb. 6). In einem räumlichen Setting, das an das Ausstellungskonzept eines White Cube erinnert, performt der Künstler elegante sowie theatrale, an den klassischen Balletttanz angelehnte Bewegungen, wirft den Globus in Form eines blauen Ballons in die Luft und fängt ihn wieder auf. Gegen Ende der Videoarbeit scheint er das Interesse an seiner Aktivität verloren zu haben, da er der Weltkugel mit einer resignativ-entnervten Miene einen Fußtritt verpasst und den Schauplatz verlässt. Körperliche Selbstinszenierungen, nachahmende Rollenspiele und Maskeraden zählen zu den zentralen Bildstrategien Entekhabis, der seit den frühen 1980er Jahren in Berlin lebt und in den letzten Jahren zahlreiche künstlerische und kuratorische Projekte in Iran realisiert hat.¹¹ In vielen seiner Video-Performances, Arbeiten im Rahmen der Aktionskunst und Life Art oder Fotografien greift er auf den eigenen Körper als performatives Medium zurück, um Konstruktionen und Zuschreibungen von Identität, Alterität sowie ethnische Differenz zu kommunizieren. Entekhabis Biografie, die durch mehrfache Ortswechsel gekennzeichnet ist, hat die thematischen Schwerpunkte seiner transnationalen künstlerischen Praxis zwischen den Bildwelten von Orient und Okzident nachhaltig beeinflusst: »I would say I have always observed the West with my Eastern eyes.« (Entekhabi 2009: o.S.) Ein bedeutendes Sujet in seinem Œuvre sind daher auch die von ihm entwickelten und verkörperten, stark überzeichneten Figuren des Migranten, die er in unterschiedlichen situativen Kontexten im urbanen Raum agieren lässt, mit versteckter Kamera filmt und dabei insbesondere an den Interaktionen mit der Stadtbevölkerung interessiert ist (Allerstorfer 2018: 219–274). Im Video *Globe* schlüpft der Künstler in die Figur des Adenoid Hynkel, eine der beiden filmischen Rollen von Charlie Chaplin, und wiederholt die als Parodie auf Adolf Hitler, seinen Größenwahn und seine imperialistischen Machtbestrebungen erkennbare Darbietung Chaplins im Film. Der puristische und entkontextualisierte Schauplatz unterstützt die Wirkung von Entekhabis Inszenierung, die zu einem scheinbar autonomen und höchsthetischen Akt stilisiert wird. Die Anspielung auf den White Cube im Video kann im Zusammenhang mit Peter Weibels Kritik an demselben betrachtet werden, den er als Synonym für die Exklusionsstrategien des euro-amerikanischen Kunstbetriebs und die hegemonialen Praxen einer »weißen Kunst« bezeichnet hat (Weibel 1997: 11). Diese Logik scheint Entekhabi umzukehren, indem er den Raum mit der Nachahmung einer filmischen Parodie besetzt. An anderer Stelle wurde bereits darauf hingewiesen, dass seine Reinszenierung von einer der wohl berühmtesten Satiren auf Faschismus und Nationalsozialismus als ironisch-

11 Hinzuweisen ist hier auf die im Jahr 2015 von Shahram Entekhabi und Asieh Salimian gegründete Plattform Factory TT, im Rahmen derer zahlreiche künstlerische Projekte, Ausstellungen und edukative Programme in iranischen und europäischen Städten realisiert wurden: <http://factorytt.com/index.html> [letzter Zugriff am 16.11.2020].

kritischer Kommentar zu hierarchischen Strukturen, ungleichen Machtverhältnissen und Ausschlusspraktiken in globalen, postkolonialen Kontexten interpretierbar ist (Allerstorfer 2017: 41f.).

Abb. 7 *Shahram Entekhabi, Self-Portrait as a Fountain, 2013, Still, Single Channel Video Loop (4:21 min).*



Eine weitere Videoarbeit ist *Self Portrait as a Fountain* (2013), in der Entekhabi auf die gleichnamige Fotoarbeit von Bruce Nauman aus den Jahren 1966/1967 Bezug nimmt (Abb. 7). Ebenso wie Nauman inszeniert er sich im Dreiviertelprofil mit nacktem, im Brustbereich abgeschnittenen Oberkörper vor einem schwarzen Hintergrund. Auch die Pose mit dem leicht angehobenen Kopf, den angewinkelten Armen und den ausgestreckten Handinnenflächen ist nahezu identisch. Während formale Gestaltungskriterien wie die körperliche Fragmentierung und die durch Lichteffekte erzielte Fokussierung auf den Künstlerkörper ähnlich organisiert sind, ersetzt Entekhabi den Wasserstrahl, der in hohem Bogen ausgespielt wird, durch Blut. Dieses, so heißt es in einer Kurzbeschreibung, »nimmt ironischen Bezug auf die Vorstellung des ›Sich-Verströmens‹ der Künstlerpersönlichkeit in der Kunstproduktion« (Entekhabi 2013: o.S.). Darüber hinaus transferiert er Naumans fotografisches Bild in das Medium Video und erzielt hier durch Loop und auditive Untermalung in Form von plätscherndem Wasser völlig andere Effekte. Mit der angedeuteten Endlosschleife und der repetitiven Sequenz des Ausspeiens eines Blutstrahls scheint Entekhabi Naumans Bildkonzeption, in der dieser mit dem Bild des Künstlers als Brunnenfigur eine Ironisierung der klassischen Skulptur

und traditioneller Standbilder intendierte (van Bruggen 1988: 15), ein weiteres Mal zu karikieren. Offensichtlicher als Nauman erzielt Entekhabi mit seiner Selbstinszenierung als Brunnen eine Dekonstruktion der Gattung des repräsentativen Künstlerporträts und der im »weißen« Künstlermythos verankerten Vorstellungen von Autorschaft, quellender Schöpferkraft, prophetischem Wissen und schier grenzenloser Inspiration.

Eine zweite Strategie im Kontext der okzidentalismuskritischen Diskurse rund um die Nachahmungsthematik bezieht sich auf Formen der Wiederholung und/oder Verarbeitung von westlichen Perspektiven und Projektionen auf den Orient bzw. Iran. Da in diesen künstlerischen Produktionen Stereotypen als Bildmotiv zum Einsatz kommen, werden sie zuweilen als Anbietung an okzidentale Erwartungshaltungen betrachtet, die den Exotismus befördern. Eine andere – und vielleicht auch differenziertere – Interpretation ist, dass die (Selbst-)Exotisierung und das Spiel mit kulturellen Stereotypen strategisch mobilisiert werden, um durch stilistische Mittel wie etwa die Überzeichnung Kippbilder zu generieren, die klischeebehaftete und abwertende Attributionen dekonstruieren können. Für diese Variante finden sich zahlreiche Beispiele. Häufig wird etwa auf den Tschador-Hype, das übersteigerte Interesse an der traditionell-konservativen iranischen Schleierform und die damit verbundenen Geschlechterrollen, reagiert: Eine Studiofotografie der Serie *Like Every Day* (2001–2002) von Shadi Ghadirian zeigt einen floral gemusterten Tschador vor neutralem Hintergrund, in dessen Faltenwurf der beiden Stoffenden am Brustbereich ein gelber Plastikhandschuh platziert ist (Abb. 8).

Abb. 8 Shadi Ghadirian, *Like Every Day* #16, 2001–2002, C-Print, 50 x 50 cm, 10 Editionen.



Die Integration von Haushalts- und Reinigungsutensilien kann zunächst als plakativer Verweis auf die häusliche, sprich »weibliche« Domäne gedeutet werden. Aufgrund der Hyperakzentuierung des symbolträchtigen Stoffes und der Kombination mit Ready-Made-ähnlichen Objekten ist der ironisierend-humoristische Unterton in den Bildern allerdings ein pointierter. Daher scheint sich Ghadirian auch bestimmten okzidentalischen Imaginationen und klischeehaften Lesearten zu widersetzen, die den Tschador als visuellen Signifikanten für die Entindividualisierung und Unterdrückung der unterprivilegierten, verschleierte iranischen Frau betrachten.

Abb. 9 *Shahram Entekhabi, Mehmet, 2005, Still, HD Video (1:12 min).*



Zwei weitere künstlerische Positionen, die im Kontext der Aneignungsformen und Visualisierungsstrategien von okzidentalischen Fremdbildkonstruktionen diskutiert werden sollen, sind zwei Videoarbeiten von Shahram Entekhabi und Simin Keramati. *Mehmet* ist eine von insgesamt vier Videoarbeiten aus dem Jahr 2005, in denen Entekhabi unterschiedliche Typen des männlichen Migranten entwickelte, die von ihm selbst im urbanen Kontext Berlins inszeniert wurden (Abb. 9). Diese stereotypen Charaktere spiegeln abwertende Zuschreibungen an den »Fremden« wie Chauvinismus, Fanatismus, Terrorismus und Kriminalität wider, die insbesondere nach 9/11 in westlichen Gesellschaften eine Intensivierung erfuhren (Becker 2008: 30f.). *Mehmet* ist ein kurdischer Aktivist (Entekhabi 2008: 22), der im Video mit einem schwarzen Kanister in der Hand eine stark befahrene Straße entlanggeht und an einer Bushaltestelle stehenbleibt. Er scheint kurz zu zögern, öffnet im nächsten Augenblick die Verschlusskappe des Behälters und schüttet den flüssigen Inhalt, bei dem es sich wohl um Benzin handelt, über seinen Kopf. Der Mann lässt den leeren Kanister fallen und entzündet ein Streichholz. An dieser Stelle endet das Video. Erschreckend und verstörend ist nicht nur der Akt des Selbstmordes, sondern auch

die Tatsache, dass er scheinbar »übersehen« wird, da sein Umfeld keine Reaktion zeigt. Dass Gewalt nur angedeutet und suggeriert wird, kann im Zusammenhang mit dem von Entekhabi intendierten psychologischen Spiel mit Erwartungshaltung und tatsächlichem Ereignis betrachtet werden. Als stereotype Figur wiederholt und repräsentiert *Mehmet* das medial weit verbreitete Klischeebild des/der gewaltbereiten Selbstmordattentäter*in, das in westlichen Gesellschaften je nach politischer Stimmung auf muslimische Migrant*innen projiziert wird. Durch die überzeichnete und ungeschminkte Inszenierung konfrontiert der Künstler die Betrachtenden, denn, wie er selbst meint: »Ein Klischee muss zunächst bedient werden, bevor es unterlaufen werden kann.« (Entekhabi 2007: 63)

Abb. 10 *Simin Keramati*, *I am not a female artist from the Middle East in exile – I am an artist*, 2014, *Still*, Video (3:35 min).



Eine andere Arbeit, in der es weniger um die Nachahmung bzw. Visualisierung von Stereotypen, sondern um eine emanzipatorische Selbstbehauptung geht, ist Simin Keramatis gut fünfzehnminütiges Video *I am not a female artist from the Middle East in exile, I am an artist* (2014). Die Künstlerin ist hier in Frontalansicht bis zu den nackten Schultern vor einem weißen Hintergrund sichtbar und fixiert mit ihren dunkel geschminkten Augen die Betrachter*innen mit einem eindringlichen Blick (Abb. 10). Während sie in dieser einen Pose verweilt und eine Zigarette raucht, wird ihr Selbstporträt immer wieder unscharf und droht zu verschwimmen. Eine zentrale Bedeutung kommt der tonalen Ebene zu, auf die Keramati in subtiler Weise zu reagieren scheint. Diese setzt sich aus einer Abfolge von unterschiedlichen Musik-

stücken und Radiobeiträgen zusammen und nimmt dabei auf die politischen Umbrüche in Iran des 20. und 21. Jahrhunderts Bezug: Neben einer Komposition von Johann Sebastian Bach und einem Lied der berühmten iranischen Sängerin Goo-gooosh sind Revolutionslieder aus den Jahren 1979 und 2011, Aufnahmen vom Iran-Irak-Krieg und Trauerzeremonien im Rahmen der Ashura-Gedenkfeiern oder auch Songs von Queen und Neil Young zu hören. Das nach etwa drei Minuten einsetzende und immer stärker werdende Nasenbluten, das bis zum Ende des Videos anhält und Keramatis untere Gesichtshälfte blutüberströmt hinterlässt, ist wohl im Zusammenhang mit den Beiträgen aus der postrevolutionären Zeit und den Kriegswirren zu deuten. Angesichts der zweiten Variante des Nachahmungstopos ist der Werktitel zentral, mit dem die Künstlerin auf eine Äußerung von Jean-Michel Basquiat recurriert:

»[...] I came across this phrase that Jean-Michel Basquiat once said about himself: ›I am not a black artist, I am an artist‹. Clearly, this phrase accomplished what I was looking for. Here my kind of frustration is the same as Basquiat's, alongside some more complicated issues though.« (Keramati/Allerstorfer 2018: 150)

Ähnlich wie der schwarze US-amerikanische Künstler thematisiert Keramati ethnische Etikettierungen und verweist auf stereotype Zuschreibungen an die »andere«, orientalische bzw. orientalisierte Künstlerin, die auf kulturellem Differenzdenken und exotischen Fantasien basieren:

»Most of the time I find it offensive when all those art critics and art journalists consider my gender and the place that I come from as a major point in order to talk about my art. I find it offensive when people look at me as an exotic product of the Middle East.« (Ebd.)

Diese Erwartungshaltungen werden im Video jedoch nicht befriedigt, da Simin das Klischeebild einfach nicht erfüllt und sich als selbstbewusste und zugleich verletzte Frau und Künstlerin in frontaler Pose und konfrontierendem Blick präsentiert.

Für eine Analyse der künstlerischen Strategien im Umgang mit Okzidentalismen und den eng damit verwobenen Orientalismuskursen eignen sich als theoretische Modelle die postkolonialen Konzepte der Appropriation und vor allem der Mimikry. Bestimmte Aspekte in den zur Diskussion stehenden Werken lassen an Prinzipien der konzeptuellen US-amerikanischen Kunstrichtung Appropriation Art denken, mit der die Aneignung fremder Bildlichkeit als postmoderne künstlerische Methode eingeführt wurde. Douglas Crimp zufolge, der die Aneignungsformen von vorwiegend fotografischen und filmischen Bildern als »processes of quotation, excerptation, framing, and staging« (Crimp 1979: 87) beschrieb, geht es weniger um die Suche nach Ursprüngen, sondern vielmehr um das Offenlegen von Bedeutungs- und Repräsentationsstrukturen, wenn er meint: »underneath each picture there is always another picture« (ebd.). Appropriation Art kann daher

»als kritisch-subversive Position, als Mittel der Dekonstruktion des modernen Mythos des Originals und des autonomen, selbstreferentiellen Kunstwerks« (Zuschlag 2012: 128) betrachtet werden. Insbesondere die ablehnende Haltung gegenüber der Authentizität, Originalität und Mythenbildung rund um Kunstwerke des euro-amerikanischen Kanons ist ein verbindendes Moment. Im Gegensatz zu einem der zentralen Anliegen der Appropriation Art, bereits existierende Arbeiten hinsichtlich ihres Formats, ihrer Technik, Motivik und ihres Stils möglichst exakt zu kopieren, um eigenständige Kunstwerke herzustellen (ebd.: 127), wird die »originale« Bildvorlage von Kunstschaffenden wie Keramati und Entekhabi markanten Transformationen unterzogen: Indem sie ihre Selbstbildnisse oder Selbstinszenierungen integrieren oder damit den Platz der ursprünglichen Bildprotagonisten einnehmen, unterscheiden sich ihre konzeptuellen Zugänge und Strategien von jenen der Appropriation Art.

Geeigneter erscheint daher die Verwendung des Begriffs im Rahmen der Postcolonial Studies. Hier beschreibt er, wie postkoloniale Gesellschaften jene Elemente und dominanten Diskurse der imperialen Macht übernehmen, die sich für die Artikulation der eigenen kulturellen Identität und für den Widerstand gegen neokoloniale Kontrollmechanismen als nützlich erweisen (Ashcroft/Griffiths/Tiffin 2007: 15). Ziel dieser Aneignungen, die sich nicht auf Sprachen beschränken, sondern viele andere kulturelle Bereiche betreffen, ist »to express widely differing cultural experiences, and to interpolate these experiences into the dominant modes of representation to reach the widest possible audience« (ebd.: 15f.). Diese Intention ist selbstverständlich auch für die Domäne der visuellen Kultur und Kunst zutreffend. Mimikry ist ein weiteres Konzept der postkolonialen Theorie, das sich als kritische Denkfigur für eine Auseinandersetzung mit Okzidentalismen und den künstlerischen Strategien von Keramati und Entekhabi eignet. Als »eine der schwersten zu fassenden und gleichzeitig effektivsten Strategien der kolonialen Macht und des kolonialen Wissens« (Bhabha 2000: 126) beschreibt Homi K. Bhabha die Mimikry in seinem 1984 veröffentlichten Aufsatz (Bhabha 1984: 125–133). In Anlehnung an Jacques Lacan und Sigmund Freud sowie die Figur des *mimic man* des Schriftstellers V. S. Naipaul entfaltet er hier das Konzept der kulturellen Mimikry. Diese beschreibt er als ambivalenten Vorgang der Kopie, Wiederholung und Nachahmung von Symbolen und Zeichen der kolonisierenden Macht durch Kolonisierte. Jedoch handelt es sich nur um eine scheinbare bzw. partielle Anpassung, da sich die kolonisierten Subjekte durch ihre kulturelle Differenz weiterhin absetzen und lediglich Teile des Kolonialdiskurses übernehmen. Aufgrund dieser antagonistischen Position kommt es auch nicht zu einer vollständigen Assimilation (Struve 2013: 143ff.). Bhabha zufolge ist »Mimikry Ähnlichkeit und Bedrohung in einem« und hat auf die »Autorität des kolonialen Diskurses eine ebenso tiefgreifende wie verunsichernde Wirkung« (Bhabha 2000: 127):

»Mimikry ist also das Zeichen einer doppelten Artikulation, eine komplexe Strategie der Reform, Regulierung und Disziplin, die sich den Anderen »aneignet« (*appropriates*), indem sie die Macht visualisiert. Die Mimikry ist jedoch auch das Zeichen des Un(an)-geeigneten (*inappropriate*), eine Differenz oder Widerspenstigkeit, die die dominante strategische Funktion der kolonialen Macht auf sich konzentriert, die Überwachung intensiviert und für normalisierte Arten des Wissens und disziplinäre Mächte eine immanente Bedrohung darstellt.« (ebd.: 126f.)

Die Ambivalenz der Mimikry, die sich in Bhabhas Wendung »*fast dasselbe, aber nicht ganz*« (ebd.: 132) manifestiert, zeigt sich darin, dass sowohl Ähnlichkeiten als auch Unähnlichkeiten produziert werden. Die paradoxe Gleichzeitigkeit von Angleichung und Abweichung, die Ideen von Authentizität und Essenzialität brüchig machen und die Autorität der Kolonialmacht verunsichern, beschreibt Karen Struve wie folgt:

»Einerseits werden spezifische Aspekte des mächtigen Anderen täuschend ähnlich zu den eigenen gemacht; andererseits bleibt – ähnlich wie bei der Übersetzung – immer ein unerreichbarer Rest übrig, der sich im »*aber doch nicht ganz*« oder im »*fast dasselbe*« ablesen lässt.« (Struve 2013: 144)

Die Schlagkraft der Mimikry als eine unbewusst hergestellte, streitbare Strategie liegt nicht in der Etablierung einer Identität, sondern in der performativen Zurschaustellung der Ambivalenz kultureller Differenzen sowie in der Irritation und Unterwanderung der Kolonialmacht (Bonz/Struwe 2006: 149f.). In den vorgestellten Positionen der iranischen Gegenwartskunst sind deutliche Bezugnahmen auf den dominanten Kanon der euro-amerikanischen Kunst und kulturelle Diskurse des Okzidents feststellbar. Da es sich hier jedoch um keine »originalgetreuen« Imitationen, sondern um partielle Aneignungsformen handelt, wird das Potenzial der Mimikry als subversive Strategie des Widerstandes gegen westlich-hegemoniale Exklusivitätsansprüche und Metaerzählungen im Feld der Kunstgeschichte genutzt. Die Unvollkommenheit dieser Nachahmungen im Sinne der Phrase »*fast dasselbe, aber nicht ganz*« resultiert aus den Wiederholungen mit Differenz: Die Einplanung von Abweichungen und die visuellen Eingriffe in Form von körperlichen Selbstinszenierungen der Kunstschaffenden entpuppen sich als Störfaktoren, die das Originalitätskonzept der Vorlagen bzw. Ursprungsbilder irritieren, auf Exklusionsmechanismen und Unsichtbarkeitsregime hinweisen und aufgrund der visuellen Präsenz von neuen Protagonist*innen alternative Deutungsangebote liefern.

Dekolonisierung okzidentaler Kunst und Kunstgeschichte: Mimikry als emanzipatorische Verwertungsstrategie

Als wirkmächtiger okzidentalistischer Diskurs innerhalb der iranischen Gegenwartskunst wurde der Nachahmungstopos anhand ausgewählter künstlerischer Positionen besprochen. Betrachtet man die vorgestellten Arbeiten mit dem postkolonialen Konzept und der kritischen Denkfigur der Mimikry, kann der Vorwurf einer bloßen Imitation entkräftet werden. Als emanzipatorische (Bild-)Verwertungsstrategie trägt sie maßgeblich zu einer Dekolonisierung der eurozentristisch fundierten Kunst und Kunstgeschichtsschreibung bei.

Als eine erste visuelle Strategie im Umgang mit dieser Thematik wurde die Kopie von Werken des euro-amerikanischen Kunstkanons mit markanten Abweichungen genannt. Dieser Vorgang ist vergleichbar mit einem radikalen Remix oder einem Sampling, im Zuge dessen eine Alternativversion zum (monokulturellen) »Original« geschaffen und das kulturell »Andere«, das Ausgeschlossene bzw. Verdrängte zum Bildinhalt wird. Für ihre Malereien der Serie *The Blue Backgrounds* wählt Keramati berühmte Werke der europäischen Kunstgeschichte als Vorlagen, die sie in formaler Hinsicht modifiziert, mit eigenen Bildkonzepten kombiniert und dabei stets ihr Selbstbildnis integriert. Auch wenn sämtliche Referenzen relativ rasch decodierbar sind, unterscheiden sich die Gemälde aufgrund der genannten transformativen Eingriffe deutlich von ihren ursprünglichen Vorlagen. In ihren Werken kreierte die Künstlerin neue Raum-Zeit-Gefüge, die als hybride Zone für transkulturelle Begegnungsmomente und Ort für produktive Verhandlungsspielräume für Differenzen betrachtet werden können. Indem sie Masternarrative wiederholt, sich darin einschreibt und diese auch verändert, »stellt sie einen elitären und exklusiven Kanon infrage und erweitert diesen um eine alternative und innovative Position: Als Bildprotagonistin partizipiert sie in und an der Kunstgeschichte und bricht damit mit hegemonialen Ordnungsprinzipien und Zentrum-Peripherie-Strukturen.« (Allerstorfer 2019: 57). In Shahram Entekhabis Videoarbeiten *Globe* und *Self-Portrait as a Fountain* entfaltet sich das Potenzial der Mimikry in der performativen Offenlegung kultureller Differenz, die sowohl den Autorschafts- als auch Originalitätsgedanken unterläuft, Irritationen evoziert und neue Bedeutungszusammenhänge produziert. Besonders nachdrücklich ist der parodistische Aspekt in *Self-Portrait as a Fountain*, da bereits Nauman mit dem Rollenspiel und der Imitation von Gesten und Gestaltungsweisen aus anderen Kunstrichtungen operiert. Bis auf das Medium und den Austausch des Wassers durch Blut ist den beiden Arbeiten gemein, »dass sie als ironische Maskeraden mit der Offensichtlichkeit der ›Fälschung‹ operieren« (Entekhabi 2013). Die schier endlose Wiederholung einer bereits in der Fotografie vollzogenen Wiederholung einer Tätigkeit führt, wenn man so möchte, ad absurdum.

Eine zweite Strategie operiert mit der Wiederholung und Verarbeitung von westlichen Vorstellungsbildern zum Orient. Indem die Künstler*innen unter-

schiedliche Stereotypen überzeichnen, überakzentuieren und als plakative Bildmotive inszenieren, können klischeehafte und diskriminierende Zuschreibungen dekonstruiert werden. Als charakteristische Beispiele wurden hier die Fokussierung auf iranische Bekleidungskonventionen und okzidentale Fremdbildkonstruktionen genannt und anhand der Fotografie *Like Every Day* von Shadi Ghadirian und des Videos *Mehmet* von Shahram Entekhabi diskutiert. Die Abweichung in den Nachahmungen von Vorstellungsbildern von Anders- und Fremdheit manifestiert sich hier in den performativ vorgetragenen, stark überzeichneten Maskeraden. Durch die Zurschaustellung der Ambivalenz kultureller Differenzen können die Konstruiertheit des »originären« Fremdbildes entlarvt und ethnische Zuschreibungen denaturalisiert und resignifiziert werden (Allerstorfer 2018: 267–272). Simin Keramatis Video *I am not a female artist from the Middle East in exile, I am an artist* ist als antidiskriminatorisches Statement zu betrachten, das exotisierenden Zuschreibungen und einer Reduktion auf Ethnie oder Herkunft entgegenwirken soll. Da sie hier auf Stereotypen und kulturelle Spezifika gänzlich verzichtet, erfüllt sie die Erwartungshaltungen an eine »iranisch-orientalische« Künstlerin nicht und kann sich daher auch von der Last westlicher Projektionen befreien.

Als streitbare Methode und visuelle Strategie ist die Mimikry eine besonders effektive Komponente der Dekolonisationsprozesse von eurozentristischer Kunst und Kunstgeschichtsschreibung. Dekolonisation bezeichnet die »Auflösung mehrerer interkontinentaler Imperien« im Zeitraum von ca. 1945–1975 und die damit verbundene »Delegitimierung jeglicher Herrschaft, die als Untertanenverhältnis zu Fremden empfunden wird« (Jansen/Osterhammel 2013: 7). Im kulturwissenschaftlichen Kontext bezieht sich der Begriff auf die epistemologischen Unabhängigkeits- und Selbstbestimmungsbestreben von der Last kolonialer Denkmuster, »das Zurückverlangen von Selbstdeutungshoheit« sowie »das Ringen um Selbstbestimmung und Handlungsmacht« (Gouaffo 2017: 132). Für das Feld der Kunstgeschichte prägte Viktoria Schmidt-Linsenhoff die Formel des »kolonial Unbewussten« (Schmidt-Linsenhoff 2005), um damit die Aufklärungsresistenz und Ignoranz des Faches gegenüber postkolonialen Theorien zu kritisieren. Eine Dekolonisierung des kunsthistorischen Blickes bedeute Schmidt-Linsenhoff zufolge die Bewusstwerdung des eigenen Standpunktes und der begrenzten Perspektive sowie eine kritische Überprüfung der Kriterien und Exklusionspraktiken der euro-amerikanischen Kanonbildung (ebd.: 34). Für die Disziplin besonders relevant seien die von Bhabha eingeführten Konzepte der Hybridität und Mimikry, die sich »gegen essentialistische Reinheitsphantasmen« (ebd.: 23) richten:

»Sie erlauben, 1. die kulturelle und künstlerische Produktivität des Kolonialismus im Rahmen von Unterdrückungs- und Gewaltverhältnissen zu erfassen und 2. die Kolonisierten nicht als passive Objekte der Repräsentation, sondern als Akteure der Kolonialkulturen in Subjektpositionen zu denken.« (Ebd.)

Die im Beitrag vorgestellten iranischen Künstler*innen rekurrieren auf das »Zeichenrepertoire des kolonialkulturellen Erbes in der Kunstgeschichte« (ebd.: 22) oder stereotype Orientkonstruktionen, um aus ihrer antagonistischen Position heraus diese Vorlagen zu imitieren, modifizieren und transformieren. Als ästhetische Praxis und dekoloniales Projekt kann die Mimikry auch mit Walter Mignolos »epistemische[m] Ungehorsam« (Mignolo 2012) betrachtet werden, wenn es um die Revision normativer okzidentaler Denk- und Regelsysteme geht. Die in den Kunstwerken strategisch vorgenommenen Abweichungen zum Original in Form von Selbstinszenierungen sind als diskursives Störmoment im wirkmächtigen okzidentalen Kanon interpretierbar. Sie sind es, die zu einer Subversion und schrittweisen Dekonstruktion hierarchischer Machtkonstellationen in der visuellen Kultur beitragen und Handlungsspielräume für Selbstbestimmung und Widerstand schaffen.

Literaturverzeichnis

- Abrahamian, Ervand (2008): *A History of Modern Iran*, Cambridge, UK/New York: Cambridge University Press.
- Al-e Ahmad, Jalal (1981): *Plagued by the West* [Gharbzadegi], Delmar, NY: Caravan Books.
- Allerstorfer, Julia (2017): »The West and the Rest? De- und postkoloniale Perspektiven auf Kunst und Kunstgeschichten«, in: Dies./Monika Leisch-Kiesl (Hg.), »Global Art History«. *Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft*, Bielefeld: transcript, S. 29–46.
- Allerstorfer, Julia (2018): *Visuelle Identitäten. Künstlerische Selbstinszenierungen in der zeitgenössischen iranischen Videokunst*, Bielefeld: transcript.
- Allerstorfer, Julia (2019): »The Blue Backgrounds. Der malerische Bildraum als hybrider Dritter Raum im Werk von Simin Keramati«, in: *kritische berichte* 47:2, S. 50–58.
- Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen (2007): *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*, Taylor & Francis e-library.
- Ashraf, Ahmad (2006): »Iranian Identity iv. In the 19th-20th Centuries«, in: *Encyclopædia Iranica* XIII, S. 522–530, <https://www.iranicaonline.org/articles/iranian-identity-iv-19th-20th-centuries> [letzter Zugriff am 2.11.2020].
- Bakhshandeh, Ehsan (2015): *Occidentalism in Iran. Representations of the West in the Iranian Media*, London/New York: I.B. Tauris & Co Ltd.
- Becker, Kathrin (2008): »Words about M«, in: Shahram Entekhabi (ed.), *One Person's Trash Is Another Person's Treasure, The Half-Yearly Magazine* 1, Humour and the Modern Clown, Zug: Fine Arts Unternehmen Books AG, S. 30–39.
- Bellmann, Karin (2013): »Leila Pazooki«, in: Hans Belting/Andrea Buddensieg/Peter Weibel (Hg.), *The Global Contemporary. Kunstwelten nach 1989* (Ausst.-Kat.

- Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe), Cambridge/Mass. et al.: MIT Press, S. 41.
- Bhabha, Homi K. (1984): »Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse«, in: *October* 28, S. 125–133.
- Bhabha, Homi K. (2000): »Von Mimikry und Menschen. Die Ambivalenz des kolonialen Diskurses«, in: Ders., *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenburg, S. 125–136.
- Bonz, Jochen/Struve, Karen (2006): »Homi K. Bhabha. Auf der Innenseite kultureller Differenz: ›in the middle of differences‹«, in: Stephan Moebius/Dirk Quadflieg (Hg.), *Kultur. Theorien der Gegenwart*, Wiesbaden: Springer Verlag, S. 140–153.
- Buruma, Ian/Margalit, Avishai (2004): *Occidentalism. The West in the Eyes of its Enemies*, New York: Penguin Press.
- Chen, Xiaomei (2001): »Introduction to Occidentalism«, in: Brydon, Diana (ed.), *Postcolonialism. Critical concepts in literary and cultural studies*, vol. 3, London: Routledge, S. 934–960.
- Coosje van Bruggen (1988): Bruce Nauman, Basel: Wiese.
- Coronil, Fernando (1996): »Beyond Occidentalism: Toward Nonimperial Geohistorical Categories«, in: *Cultural Anthropology* 11:1, S. 51–87.
- Crimp, Douglas (1979), »Pictures«, in: *October* 8, S. 75–88.
- Diba, Layla S. (2012): »Muhammad Ghaffari: The Persian Painter of Modern Life«, in: *Iranian Studies* 45:5, S. 645–659.
- Dietze, Gabriele/Brunner, Claudia/Wenzel, Edith (2010): »Okzidentalismus konkretisieren, kritisieren, theoretisieren«, in: Dies. (Hg.), *Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo-)Orientalismus und Geschlecht*, Bielefeld: transcript, S. 11–21.
- Downey, Anthony (2009): »Centralizing Margins and Marginalizing Centers. Diasporas and Contemporary Iranian Art«, in: Sam Bardaouil/Till Fellrath (eds.), *Iran Inside Out. Influences of Homeland and Diaspora on the Artistic Language of Contemporary Iranian Artists* (Ausst.-Kat. Chelsea Art Museum, New York/The Farjam Collection, Dubai), New York.
- Entekhabi, Shahram (2008): »Artist Statement. The Question of Visibility and Invisibility«, in: *ibid.* (ed.), *One Person's Trash Is Another Person's Treasure, The Half-Yearly Magazine 1, Humour and the Modern Clown*, Zug: Fine Arts Unternehmen Books AG, S. 17–27.
- Entekhabi, Shahram (2009): »Künstlerstatement: About me and my work«, www.entekhabi.org, bis 2011 abrufbar.
- Entekhabi, Shahram (2013), »Self-Portrait as a Fountain«, https://www.entekhabi.org/SelfPortrait_Fountain.html [letzter Zugriff am 20.11.2020].
- Forouhar, Parastou (2015): »Absage an den ›Pavillon der Islamischen Republik Iran‹ bei der 56. Venedig Biennale, 11.03.2015«, <https://www.parastou-forouhar.de/a>

- bsage-an-das-pavillon-des-islamischen-republiks-iran-bei-der-56-venedig-biennale/ [letzter Zugriff am 10.11.2020].
- GhaneaBassiri, Kambiz (2010): *A History of Islam in America*, New York: Cambridge University Press.
- Golshiri, Barbad (2009), »For They Know What They Do Know«, in: e-flux #08, <https://www.e-flux.com/journal/08/61377/for-they-know-what-they-do-know/> [letzter Zugriff am 18.10.2020].
- Gouaffo, Albert (2017), »Dekolonisierung«, in: Dirk Göttsche/Axel Dunker/Gabriele Dürbeck (Hg.), *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, S. 131–133.
- Haghighat, Seyed Sadegh (2010): »Iranian Identity in the West. A Discursive Approach«, in: *Journal of Third World Studies* XXVII:1, S. 85–105.
- Holert, Tom (2016): »Künstlerische Moderne«, in: Elke Gaugele/Jens Kastner (Hg.), *Critical Studies. Kultur- und Sozialtheorie im Kunstfeld*, Wiesbaden: Springer VS, S. 7–22.
- Jahanbegloo, Ramin (2004) (Hg.): *Iran. Between Tradition and Modernity*, Lanham: Lexington Books.
- Jansen, Jan C./Osterhammel, Jürgen (2013): *Dekolonisation. Das Ende der Imperien*, München: C.H. Beck.
- Jouhki, Jukka/Pennanen, Henna-Riikka (2016): »The Imagined West: Exploring Occidentalism«, in: *Suomen Antropologi* 41:2, S. 1–10.
- Kennedy, Randy (2009): »In Chelsea, Art Intersects With Reality of Iranian Conflict«, *The New York Times* vom 26.06.2009, <https://www.nytimes.com/2009/06/27/arts/design/27chelsea.html> [letzter Zugriff 21.10.2020].
- Keramati, Simin/Allerstorfer, Julia (2018): »I am not a female artist from the middle east in exile, I am an artist. Interview with the artist Simin Keramati«, in: Harald Pechlaner/Elisa Innerhofer (Hg.), *Künstler unterwegs. Wege und Grenzen des Reisens*, Baden-Baden: Nomos, S. 149–158.
- Keshmirshakan, Hamid (2005): »Neo-traditionalism and Modern Iranian Painting. The Saqqa-khaneh School in the 1960s«, in: *Iranian Studies* 38:IV, S. 607–630.
- Keshmirshakan, Hamid (2007): »Contemporary Iranian Art. The Emergence of New Artistic Discourses«, in: *Iranian Studies* 40:3, S. 335–366.
- Keshmirshakan, Hamid (2009): »Modern and Contemporary Iranian Art. Developments and Challenges«, in: Hossein Amirsadeghi (ed.), *Different Sames. New Perspectives in Contemporary Iranian Art*, London: Thames & Hudson, S. 10–37.
- Keshmirshakan, Hamid (2010): »The Question of Identity vis-à-vis Exoticism in Contemporary Iranian Art«, in: *Iranian Studies* 43:4, S. 489–512.
- Keshmirshakan, Hamid (2011a): »Globalisation and the Question of Identity. Discourses on Contemporary Iranian Art During the Past Two Decades«, in: *ibid.* (ed.), *Amidst Shadow and Light. Contemporary Iranian Art and Artists*, Hong Kong: Liaoning Creative Press Ltd, S. 64–81.

- Keshmirshekan, Hamid (2011b): »Reproducing Modernity. Post-revolutionary Art in Iran since the Late 1990s«, in: *ibid.* (ed.), *Amidst Shadow and Light. Contemporary Iranian Art and Artists*, Hong Kong: Liaoning Creative Press Ltd, S. 44–63.
- Khalifa, Yasmin (2015): »Kunst und Propaganda«, in: *Iran Journal*, 27.03.2015, <http://iranjournal.org/politik/kunst-und-propaganda> [letzter Zugriff 10.11.2020].
- Khomeini, Ruhollah (5 November 1979): *American plots against Iran* (Speech). Iranian Central Insurance Office Staff. Imam's Sahifeh. Qum, <https://web.archive.org/web/20160522133828/http://emam.com/posts/view/15718/Speech/> [letzter Zugriff 24.11.2020].
- Kohn, Margaret/McBride, Keally (2011): »Westoxification/Detoxification: Anti-Imperialist Political Thought in Iran«, in: *ibid.*, *Political Theories of Decolonization. Postcolonialism and the Problem of Foundations*, Oxford et al.: Oxford University Press, S. 35–54.
- Mignolo, Walter D. (2012): *Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*, Wien: Turia + Kant.
- Mirsepassi, Ali (2000): *Intellectual Discourse and the Politics of Modernization. Negotiating Modernity in Iran*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Naef, Silvia (2009): »»Moderne islamische Kunst« – Überlegungen zu einem problematischen Begriff«, in: Almut Sh. Bruckstein Çoruh/Hendrik Budde (Hg.), *Taswir. Islamische Bildwelten und Moderne*, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin: Nicolai, S. 26–30.
- Naef, Silvia (2016): »Visual Modernity in the Arab World, Turkey and Iran: Reintroducing the »Missing Modern««, in: *ASIA* 70:4, S. 1005–1018.
- Naef, Silvia/Maffi, Irene/Shaw, Wendy (2020): »»Other Modernities«: Art, Visual Culture and Patrimony Outside the West. An Introduction«, in: *Artl@s Bulletin* 9:1, S. 4–10.
- Nahidi, Katrin (2020): »Illness as Political Metaphor in Modernist Arts in Iran«, in: *Artl@s Bulletin* 9:1, S. 44–59.
- Osterhammel, Jürgen/Petersson, Niels P. (2007): *Geschichte der Globalisierung. Dimensionen, Prozesse, Epochen*, München: Beck.
- Pakbaz, Ruyin (1974): *Contemporary Iranian Painting and Sculpture*, Tehran: High Council of Culture and Art. Centre for Research and Cultural Coordination.
- Pick, Ulrich (03.11.2019): »Schurkenstaat und Satan. Die Geschichte der amerikanisch-iranischen Rivalität«, in: *Deutschlandfunk*, https://www.deutschlandfunk.de/die-geschichte-der-amerikanisch-iranischen-rivalitaet.724.de.html?dram:article_id=462527 [letzter Zugriff am 6.11.2020].
- Pina, Vêrane: »Leila Pazooki, Moments of Glory«, <https://nadour.org/collection/moments-of-glory/> [letzter Zugriff am 16.10.2020].
- Ramazani, Rouholla K. (2008): »Iran's Foreign Policy. Independence, Freedom and the Islamic Republic«, in: Anoushiravan Ehteshami/Mahjoob Zweiri (eds.), *Iran's Foreign Policy. From Khatami to Ahmadinejad*, Reading: Ithaca Press, S. 1–15.

- Robertson, Robert (1998): »Glokalisierung – Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit«, in: Ulrich Beck (Hg.), *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 192–220.
- Said, Edward W. (1978): *Orientalism*, New York: Pantheon.
- Schulze-Engler, Frank (2005): »Globalisierung und Globalisierungstheorien«, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften*, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 59.
- Scheyerer, Nicole (2011): »Neue Darlings der Kunstwelt«, in: *Der Standard*, 21.06.2011, <https://www.derstandard.at/story/1308186643012/biennale-neue-darlings-der-kunstwelt> [letzter Zugriff 10.11.2020].
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (2005): »Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte«, in: Irene Below/Beatrice von Bismarck (Hg.), *Globalisierung/Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg: Jonas, S. 19–44.
- Schulze, Karin (2009): »Venedig trägt Burka«, in: *Der Spiegel*, 15.06.2009, <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/islamische-kunst-venedig-traegt-burka-a-630454.html> [letzter Zugriff 10.11.2020].
- Faramarzi, Scheherezade (2019): »Beyond realism: Iran's photographers recreate images of nation«, in: *Middle East Eye*, 27.10.2019, <https://www.middleeasteye.net/discover/iranian-stage-photographers-circumvent-censors> [letzter Zugriff 17.10.2020].
- Shayegan, Daryush (1992): *Cultural Schizophrenia. Islamic Societies Confronting the West*, London: Saqi Books.
- Struve, Karen (2013): Zur Aktualität von Homi K. Bhabha. Einleitung in sein Werk (Aktuelle und klassische Sozial- und Kulturwissenschaftler|innen, hg. v. Stephan Moebius, Graz), Wiesbaden: Springer VS.
- Torshizi, Foad (2012): »The Unveiled Apple. Ethnicity, Gender, and the Limits of Interdiscursive Interpretation of Iranian Contemporary Art«, in: *Iranian Studies* 45:4, S. 550f.
- Weibel, Peter (1997): »Jenseits des weißen Würfels. Kunst zwischen Kolonialismus und Kosmopolitismus«, in: Ders. (Hg.), *Inklusion:Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie von Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, Ausst.-Kat. Steirischer Herbst 96, Reininghaus und Künstlerhaus Graz 1996, Köln: DuMont, S. 8–36.
- Zolghadr, Tirdad (ed.) (2006): *Ethnic Marketing*, Ausst.-Kat. Centre d'Art Contemporain/Geneva, Artspace 13 Vanak Str Tehran, Azad Gallery Tehran, Zürich: JRP|Ringier Kunstverlag AG.
- Zuschlag, Christoph (2012): »Die Kopie ist das Original. Über Appropriation Art«, in: Ariane Mensger (Hg.), *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Bielefeld: Kerber, S. 126–135.