Eröffn.d.Ausst.: „ZOYA SADRI – Malerei, Zeichnungen und Plastiken“ im Stadtmuseum GG, 24.September 2015

Das Internet kennt kein Vergessen. Die Ausstellung, deren Einladungskarte uns, meine sehr verehrten Damen und Herren, informiert über den Namen der Künstlerin sowie das, was es zu sehen gibt: Malerei, Zeichnungen und Plastiken, diese Ausstellung ist im digitalen Veranstaltungskalender der Kreisstadt Groß-Gerau immer noch angekündigt als „Begegnung der Kulturen“. Offenbar ein Arbeitstitel. Er erweckt den Eindruck, als träfen hier deutsche und diverse fremdländische Künstler mit Werken aufeinander. Die Einladungskarte nun mit ihren nüchtern-sachlichen Daten hat damit aufgeräumt. Und die Exponate der zugehörigen Einzelausstellung belegen, daß Zoya Sadri jeder bloßen Begegnung der Kulturen einen Siebenmeilenschritt voraus ist. In ihrem Schaffen und – es kann nicht anders sein – in ihrem Herzen umarmen, durchdringen, befruchten sich längst die Kulturen, streben einem Punkt von Verschmelzung zu. So wie es in Goethes umfangreichstem Gedichtzyklus, dem von intensiver Lektüre persischer Lyrik, insbesondere des Hafis, inspirierten „West-Östlichen Divan“ heißt:

Wer sich selbst und andre kennt,
Wird auch hier erkennen:
Orient und Okzident
Sind nicht mehr zu trennen.

Zoya Sadris Schaffen löst dieses Versprechen ein und leiht ihm Anschaulichkeit. Denn es ist ihr gelungen, das aus dem Geburtsland mitgebrachte geistig-seelische Erbe in einer künstlerischen Sprache vorzutragen, die beiden, Okzident wie Orient, Rechnung trägt.

Was keine geringe Leistung ist. Als sie 1987 nach Deutschland kam, emigriert, um dem Regime der Mullahs und ihrer engstirnigen Auslegung von Religion und Gesellschaft zu entrinnen, war sie geprägt von ästhetischen Standards, die nachgerade charakteristisch sind für Kunst unter Bedingungen von Revolution und allumfassendem Umbruch hin zu einem totalitären System. An der Akademie von Teheran hatte sie zwar Ölmalerei studiert und somit eine aus dem Westen importierte Technik – traditionelle persische Malerei, namentlich die Miniaturmalerei, benutzt ja Tuschfarben auf Papier. Die Leinwände im Iran unterm Stempel Ayatollah Khomeinis dagegen konnten gar nicht groß genug sein, um der herrschenden Weltsicht Bild und Platz zu geben, den idolisierten Staatsführern, den erregten Volksmassen, den heroischen Märtyrern. Das unweigerlich damit verbundene heftige Pathos war, wie Fotos ihrer Frühwerke zeigen, tief eingesickert auch in Zoya Sadris Praxis. Schwer erträglich für

ein europäisches Publikum, das von zeitgenössischer Kunst eher das Gegenteil von Pathos erwartet: Ironie. Ein Grund übrigens, warum Künstler mit migrantischem Hintergrund hierzulande oft in Gefahr einer „doppelten Ausgrenzung“ geraten.

Ein bereits in Deutschland gemaltes, vergleichsweise Monumentalformat lässt das Frühwerk noch ahnen. Vielfigurig, auf Schwarz, Weiß und Grau reduziert und, vor allem, übertragen in expressive Gebärdensprache und Deformation. Im Gegensatz jedoch zu manchem Kollegen, den die Umstände aus dem Orient in den Westen trieben, hat sich Zoya Sadri sichtlich von allem, was zu dick aufgetragen ist, gelöst. Da ich noch gut vor Augen habe, wie sie mir vor zwanzig Jahren – sie beendete damals gerade ihr Aufbaustudium in Mainz – erstmals auffiel, erinnere ich mich auch einzelner von ihr zu Gruppenausstellungen eingereichter Arbeiten: offenkundige Versuche, sich unter den im neuen Umfeld vorgefundenen, pluralistischen Auffassungen von Kunst erste Orientierung zu verschaffen. Bildserien, Themen in Variationen, stilistisch recht unterschiedlich, bis hin zur Aufgabe des wiedererkennbaren Gegenstands. Von dem vorhin angesprochenen Pathos blieb übrig, in den besten Beispielen, eine hohe Intensität, etwa in einer Reihe vergrößert wiedergegebener weiblicher Köpfe, ohne Passfoto-Genauigkeit und trotzdem unverkennbar, man spürte es mehr als man es sah, Selbstporträts.

Irgendwann im Laufe der seither verstrichenen Zeit sah ich dann Arbeiten von ihr, vor denen mir schlagartig klar wurde: jetzt ist sie künstlerisch ins Eigene gekommen. Jetzt greift sie zu für die Moderne, oder sagen wir vorsichtiger: zu für die Westkunst typischen Verfahren, Materialien, Haltungen nicht mehr zwecks Experiment und äußerlicher Einübung, sondern aus Notwendigkeit, sprich: weil es der einzig bildnerisch plausible Weg ist für die Aussage, die sie treffen will. Jetzt sind aus Collage und Installation, aus Pop Art und Arte Povera und Individueller Mythologie vertraute Strategien Teil ihrer ureigenen, authentischen, unverwechselbaren künstlerischen Ausstattung geworden. Ich will das näher beleuchten anhand der Serie „Großmutterhaus“, wo Zeichnung sich so verdichtet, daß sie partienweise zu Malerei wird. Wo Schwarzweiß und Farbe, konkrete Figur und abstrakte Form dank Verwendung von Transparentpapier ins Wechselspiel treten und eine geheimnisvolle Vielschichtigkeit zaubern, eine Vielschichtigkeit, welche dem Charakter des per Vergangenheit Entrückten gemäß ist: ein Labyrinth von Räumen hinter Räumen, verbunden durch seltsam kippende Spitzbogen-Portale, durch die Phantome eher als Menschen von Fleisch und Blut schweben, darunter, per Größe abgehoben von den Erwachsenen, ein Kind, das die ganze Umgebung offenbar riesig anmutet wie ein Palast. Ein Palast der Erinnerung... Doch es muß dies nicht

eine individuelle, es kann quasi eine kollektive Erinnerung sein. Nicht von ungefähr lautet der Titel ja nicht: „Das Haus der Großmutter“. Zusammengezogen zu einem Wort, verweist das vielleicht weniger auf eine bestimmte Person, ein bestimmtes Gebäude als vielmehr auf einen allgemeinen Zustand, entrückt, ja, und in der Heraufbeschwörung zugleich nah. Wohl äußert sich da Sehnsucht, doch angenehm frei von Sentimentalität.

Die Freiheit der Kunst und die Freiheit des Individuums – beide bedingen sich gegenseitig. Von beiden läßt sich im heutigen Iran nur träumen. Das hat sich seit Khomeinis Tod kaum geändert, wie jeder bestätigt bekam, der den diesen Sommer in unseren Kinos angelaufenen Film „Taxi Teheran“ des Regisseurs Jafar Panahi gesehen und über die repressiven Umstände seiner Entstehung den Kopf geschüttelt hat, bestätigt bekam. Umso bewundernswerter, mit welch pfiffig-subversiven Einfällen die Bevölkerung Reglement und Zensur zu unterlaufen gelernt hat. Als ich vor ein paar Jahren einige iranische Städte bereiste, war ich voll der Bewunderung für die jungen Frauen, die um jeden Millimeter Haar ringen, den sie unterm verordneten Kopftuch hervorblitzen lassen, stets bei Risiko, von der Sittenpolizei auf offener Straße ergriffen und per Grüner Minna aufs nächste Revier verfrachtet zu werden. Zoya Sadri musste das Kopftuch sieben Jahre tragen. Kein Wunder, dass es zum Thema einer Bildserie wird. Genauer, der Tschador, der seine Trägerinnen uniform und anonym macht, tendenziell unsichtbar. Es ist nicht übertrieben zu sagen: mit ihrer Ausreise nach Deutschland ist Zoya Sadri dem Bedürfnis gefolgt, wieder sichtbar zu sein.

Nicht wenige hier im Stadtmuseum Groß-Gerau gezeigten Gruppen von Arbeiten lassen sich lesen als Bewältigung bestimmter biographischer Stationen mit den Mitteln der Kunst. Metaphern des Eingesperrtseins wechseln ab mit solchen des Ausbruchs, des Aufbruchs. Neben der weiblichen Silhouettenfigur spielt traditionelle persische Ornamentik in ihrer Vielfalt darin eine große Rolle, von Zoya Sadri auf ihre Formen – präzis symmetrische Ranken, Blumen, eher aus dem Handgelenk geworfene Spiralwirbel – hin analysiert, bis besagte Formen im Bilde Eigengewicht, Eigensinn gewinnen. Manchmal erst auf den zweiten Blick fällt auf, wie sie ihren Bildern mit den minuziösen Schnipseln, die dabei herauskommen, wenn sie iranisch- oder deutschsprachige Zeitungen zerreißt, erst mal eine Grundierung verleiht. Bevor sie auf solch reliefhafter Oberfläche mit Zeichnung und Malerei fortfährt, um eine eigene Art Mischtechnik zu entwickeln. Und, natürlich, die Ergebnisse zusätzlich mit Wirklichkeit aufzuladen, mit dem, was „da draußen“ passiert: bei dieser Künstlerin ist das Private immer politisch! Wie auch die weltbewegenden Ereignisse in ein stilles privates Idiom übersetzt wer-

den. Womit wir angelangt wären bei der Schrift. Für den hiesigen Betrachter signalisiert die Invasion der schwungvoll gekurvten persischen Schriftzeichen ins Bild am auffälligsten, dass er dem Zeugnis nicht nur eines Künstlerindividuums, sondern, kollektiv, eines ganzen Kultur- und Geschichtskomplexes gegenübersteht, dessen Zeichensystem er nur zum Teil versteht. Manchmal sind es bloß einzelne Worte, aus Literatur wie Alltag genommene Schlüsselbegriffe, die Zoya Sadri wählt. So auf den über einem Gerüst von Draht, einer sogenannten Armierung, gespannten Papiermaché-Objekten und -Installationen: „Mondschein", „Mutter und Kind", „Zuhause", „Warum, Gott?" Es gibt durchaus den Punkt, wo die konkreten Worte in freie Kalligraphie übergehen. Dann wieder gibt es zusammenhängende Texte, etwa Gedichte der 1967 tödlich verunglückten Lyrikerin Forugh Farrochsad. Diese, eine zu Lebzeiten höchst kontrovers diskutierte und im heutigen Iran nicht mehr aufgelegte, dennoch unter der Hand viel gelesene Autorin, hatte sich die Auflehnung gegen die der Frau konventionell zugewiesene Rolle zum Anliegen gemacht und ist zur Erneuerin der Dichtung ihres Landes geworden.

Es hat sogar seinen politischen Akzent, wenn Zoya Sadri sich jüngst malerisch und plastisch, in Zusammenführung aller bisher genannten Techniken, mit einem uralten Buch auseinandergesetzt hat. Die Rede ist von dem vom Dichter Firdausi (um das Jahr 1000 unserer Zeitrechnung) verfaßten „Buch der Könige" - dem „Schahname", darin, freilich in üppig sagenhaft ausgekleideter Gestalt, die Geschichte Irans von den Uranfängen bis zur Eroberung durch die Araber ausgebreitet wird (letztere ab 642 nach Christus). Just in der Wahl des Themas steckt ein Körnchen Widerstand, das Zoya Sadri einstreut nochmals gegen die Weltsicht jener erzkonservativ frommen Eiferer, die alles vor und außerhalb des Koran als heidnisch denunzieren, mit dem Bannfluch belegen, im schlimmsten Fall mit Ausmerzung bedrohen. In seinen Kommentaren zum West-Östlichen Divan pries Goethe das Schahname als „wichtiges, ernstes, mythisch-historisches Nationalfundament". In dessen rund 60.000 Doppelversen wogt ein einziger Kampf der Heroen des Guten gegen die Mächte der Finsternis, die vorzugsweise in Erscheinung treten als dämonische Mischwesen. Eines davon stellt Zoya Sadri mittels Papiermaché vor uns hin, als mannshohes gehörntes und geschwänztes Gegenüber.

Anknüpfend an die Illustrationen in den zahllosen persischen Schahname-Manuskripten, übernimmt das gleichnamige Sadri-Triptychon die Gesamtkonzeption, die dort gilt für Bild, Rahmen und Schrift. Ja, die Schrift ist in der persischen Kunst integraler Teil des Bildes. Dargestellt ist fraglos die Episode, wo der Sagenheld Rostam im Zweikampf unwissentlich –

analog zum deutschen Hildebrandslied – seinen Sohn Sohrab tötet. Noch weiter zurück greifen Zoya Sadris Gemälde, die um die Symbolik des Mithras-Kults kreisen, der, aus Persien stammend, von römischen Legionären in alle Provinzen des Imperiums „exportiert“ wurde. Auch in die Rhein-Main-Region, wo die Künstlerin heute lebt, nachweisbar über mehrere bei Grabungen entdeckte, dem fremden Gott und seinen Mysterien geweihte Altäre. Wir haben nun im Obergeschoss des Museums den Glücksfall, die skulpturalen Relikte des Groß-Gerauer Mithras-Altars in der Sammlung zu haben, errichtet wohl um 200 nach Christus in der römischen Garnison, wo heute Groß-Gerau sich ausbreitet. Den Glücksfall, die Relikte als Kontrapunkt genutzt zu sehen für diejenigen der Sadri'schen Plastiken und Reliefs, deren archaische, ja archäologische Anmutung am stärksten ausgeprägt ist. Etwa die Reiterfigurenreliefs, wo dicker Draht die Zeichnung beisteuert. Oder der zu Recht kostbar unter einem Glassturz aufgesockelte, rundum elegant beschriftete Würfel. Der Glücksfall, er potenziert sich in diesem Ausstellungsaufbau also noch.

Losgelöst von allem, was erzählerisch unmittelbar eingeht, gelangen das Material armiertes Papiermaché und das Ausdrucksmittel Kalligraphie zur ästhetischen Eigenständigkeit in den plastischen Gebilden. Ob als in sich geschlossenes Wandobjekt, ob bohnenkettenartig verbunden zum von der Decke hängendem Ensemble, das sich theoretisch unendlich quer durch den Saal fortsetzen könnte – auf phantastische, nie vorherzusehende Weise krümmt sich hier lederige, knitterige Fläche, wird kühn Raum in Beschlag genommen. Wird Raum mit bewegten Zeichen in Rot und Blau gleichsam tätowiert. Ich will nicht so weit gehen, zu behaupten, auf diese Plastiken solle Zoya Sadri ihr ganze künstlerische Zukunft setzen. Wohl aber, daß sie damit ihre bislang freiesten Arbeiten vorgelegt hat, wirksam allein aus dem sinnlich Gegebenen – Volumen, Textur und Rhythmus, Linie, Farbe und Kontrast - und doch voll vitaler Kraft, voller Geheimnis.

Bald drei Jahrzehnte lebt und schafft Zoya Sadri unter uns. Exakt ebenso lang ist es her, daß, von Berlin aus, eine Ausstellung durch mehrere deutsche Städte tourte, betitelt „Das andere Land. Ausländische Künstler in der Bundesrepublik“. Als Leser des Katalogtexts nickte man zustimmend, wenn man auf die Feststellung stieß: „Das Leben der Ausländer in der BRD wurde lange Zeit einseitig unter wirtschaftlichen und arbeitsmarktpolitischen Blickwinkeln betrachtet. Die kulturellen und künstlerischen Beiträge wurden vielfach übersehen.“ Doch geht Zoya Sadri überhaupt noch als Ausländerin durch? Ich würde sie und ihr Oeuvre gerne für die gottseidank pluralistische deutsche Kunst reklamieren. Ein Verlust für die iranische

Kunst. Zoya Sadris Mosaikstein zu dem Pluralismus bezieht seine spezifische Färbung freilich aus dem „ständigen Blick dorthin zurück“, den besagter Katalog bei vielen seiner Künstler registriert. Dito einen lange das Emigrationsdatum überdauernden „Traum vom verlorenen Paradies“. Kann dieser Traum auch mal „Großmutterhaus“ überschrieben sein? Es wäre nur recht und billig, stammt unser Wort „Paradies“ doch aus dem Persischen, wo es ursprünglich für einen umhegten Garten steht.

Ihre eigenen Identitäts- und Nationalitätswechsel hat Zoya Sadri künstlerisch therapiert mit einer ganzen Gemäldeserie, wo Passfoto, Stempel und Eintragungen von Hand, wie man sie von derlei amtlichen Dokumenten gewohnt ist, „aufgeblasen“ sind ins Überdimensionale. Indiz ihrer Wichtigkeit für Leben und Überleben? Jedenfalls gibt mir die Serie das Stichwort, um meine Rede zu schließen mit einem Text aus Bertolt Brechts „Flüchtlingsgesprächen“. 1942 verfaßt, vor fast einem Menschenalter, ist er heute aktueller denn je: „Der Paß ist der edelste Teil von einem Menschen. Er kommt auch nicht auf so einfache Weise zustande wie ein Mensch. Ein Mensch kann überall zustande kommen, auf die leichtsinnigste Art und ohne gescheiten Grund, aber ein Paß niemals. Dafür wird er auch anerkannt, wenn er gut ist, während ein Mensch noch so gut sein kann und doch nicht anerkannt wird.“

© Dr.Roland Held, Darmstadt 2015