



Die Poesie der Existenz; Malerei von Yari Ostovany

Ausstellung im Bochumer Kulturrat e.V. (10. Mai – 31. Mai 2002). Kurator: Christoph Kivelitz.

Yari Ostovany (*1962 Teheran / Iran)

www.yariostovany.com

Publikation der Rede auf der Website Yari Ostovany

www.yariostovany.com/press/kivelitz_d.html

Publikation der Rede in englischer Übersetzung von Loep Lameer

The Poetics of Existence; Paintings of Yari Ostovany

www.yariostovany.com/press/kivelitz_e.html

Informationstext für die Presse

Yari Ostovany über sein Schaffen

„Ich ziele in meiner Arbeit auf einen Dialog, oder auch auf eine Fuge, zwischen dem Innen und dem Außen, innerhalb derer ein Sinn für etwas Ganzheitliches sich abzuzeichnen beginnt. [...] Ich bin zudem daran interessiert, das symbiotische Verhältnis zwischen Persischer Kunst und Westlicher Kunst zu untersuchen. Erstere ergibt sich aus meiner eigentlichen Herkunft, letztere bildet die künstlerische Tradition, in der ich ausgebildet worden bin. Mein Interesse zielt nicht so sehr auf eine Synthese der Stile, als vielmehr darauf, das jeweilige visuelle Vokabular auf möglichst grundlegende und abstrakte kulturelle Muster zurückzuführen. Dies nutze ich als Ausgangspunkt für meinen Versuch, eine Synthese zu vollziehen, und zwar eine Synthese aus der Bildsprache, die in beiden kulturellen Kontexten gleichermaßen sichtbar wird. [...] In meinem Werk strebe ich danach, die Poesie der Existenz zu berühren, eine Poesie, die eben nicht linear ist und die oberhalb und jenseits der Grenzen einer geometrisch gefassten Logik anzusiedeln ist.“

Über die Ausstellung

Yari Ostovany zeigt im Kulturmagazin Lothringen Werkgruppen aus seinem jüngeren Schaffen, das sich auf verschiedenen Ebenen mit der Erfahrung eines kulturellen Gedächtnisses auseinandersetzt und gleichzeitig die Sehnsucht anschaulich werden lässt, eine solche Erfahrung zu realisieren. In Bildzyklen umkreist der Künstler assoziativ mythisch geprägte Motive, in denen die Frage nach dem Ursprung und der Sinnhaftigkeit des

Lebens aufgeworfen wird. Hierzu gehören die „Vogelgespräche“ und die Figur des Ikarus. Zwei weitere Bildzyklen versteht der Künstler als Hommage an Goya und Ezra Pound, die ihn wesentlich in seiner gleichwohl abstrakten Bildsprache beeinflusst haben.

Die „Vogelgespräche“ beziehen sich auf eines der klassischen Werke der Sufi-Literatur, verfasst von Farid du-din Attar, einem der großen Sufis, die im Persien des 12. Jahrhunderts wirkten, lehrten und dichteten. Der Held seines berühmten Buchs, der Wiedehopf, denkt und fühlt wie ein Sufi, für den das einzig Wesentliche im Leben die direkte, unmittelbare Erfahrung Gottes ist. Als sich eines Tages sämtliche bekannten und unbekannt Vogelarten der Erde versammeln und von der Notwendigkeit sprechen, einen eigenen König zu haben, weiß er Rat. Den König gebe es doch längst, den in größter Verborgenheit lebenden Vogel Simurgh, der den Vögeln ebenso nahe sei wie sie ihm fern. Zu ihm, ihrem König, wolle der Wiedehopf seine Mitvögel führen, allein die Reise sei lang und gefährlich. Offensichtlich ist der Simurgh ein Symbol für Gott, die verschiedenen Vogelarten symbolisieren die unterschiedlichen Menschentypen. Die Reise führt die Vögel nun durch sieben mystische Täler, die jedes einer Stufe auf dem Weg zu Gott, einem inneren Zustand des Gottsuchenden entspricht, durch Durst, Hunger, Hitze, Kälte, äußere und innere Feinde. Schließlich sind es gerade dreißig, die ihrer Absicht treu geblieben sind und nun vor den Toren des sagenhaften Simurgh stehen. Ein gewaltiger Glanz durchdringt sie, der sie von allen ihren bisherigen Handlungen reinwäscht. Und in dieser Neugeburt erkennen sie, dass sie, die dreißig Vögel (persisch: „si-murgh“) nicht getrennt vom großen Simurgh sind, dass er in ihnen ist, sie in ihm. Mit der Erkenntnis dieser fundamentalen Einheit, ausgedrückt im berühmtesten Wortspiel der persischen Literatur, schließen Reise und Buch.

Aus unauflösbar ineinander verwobenen und miteinander verschmelzenden Farbschichten gestaltet Yari Ostovany meditative Räume, in denen sich assoziativ Erinnerungen und Vorstellungen erschließen. Vertikale Linienverläufe und horizontal gestaffelte Strukturen dienen der rhythmischen Gliederung eines Tiefenraums, der durch einen jeweils vorherrschenden farblichen Grundton atmosphärisch gestimmt ist.

Einführungsrede (10. 5. 2002)

Die Poesie der Existenz; Malerei von Yari Ostovany

Yari Ostovany setzt sich in seinem Schaffen auf verschiedenen Ebenen mit der Erfahrung eines kulturellen Gedächtnisses auseinander. In Bildzyklen umkreist der Künstler assoziativ mythisch geprägte Motive, in denen die Frage nach dem Ursprung und der Sinnhaftigkeit des Lebens aufgeworfen wird. Hierzu gehören die „Vogelgespräche“ und die Figur des Ikarus. Zwei weitere Bildzyklen versteht der Künstler als Hommage an Goya und Ezra Pound, deren Gedankenwelt ihn wesentlich in seiner abstrakten Bildsprache beeinflusst hat.

Die „Vogelgespräche“ beziehen sich auf eines der klassischen Werke der Sufi-Literatur, verfasst von Farid du-din Attar, einem der grossen Sufis, die im Persien des 12. Jahrhunderts wirkten, lehrten und dichteten. Der Held seines berühmten Buches, der Wiedehopf, denkt und fühlt wie ein Sufi, für den das einzig Wesentliche im Leben die direkte, unmittelbare Erfahrung Gottes ist. Als sich eines Tages sämtliche bekannten und unbekannt Vogelarten der Erde versammeln und von der Notwendigkeit sprechen, einen eigenen König zu haben, weiss er Rat. Den König gebe es doch längst, den in grösster Verborgenheit lebenden Vogel Simurgh, der den Vögeln ebenso nahe sei wie sie ihm fern. Zu ihm, ihrem König wolle der Wiedehopf seine Mitvögel führen, allein die Reise sei lang und gefährlich. Offensichtlich ist der Simurgh ein Symbol für Gott, die verschiedenen Vogelarten wiederum symbolisieren die unterschiedlichsten Menschentypen. Die Reise führt die Vögel nun durch sieben mystische Täler, von denen jedes einer Stufe auf dem Weg zu Gott, einem inneren Zustand des Gottsuchenden entspricht, durch Durst, Hunger, Hitze, Kälte, äussere und innere Feinde. Schließlich sind es gerade dreißig, die ihrer Absicht treu geblieben sind und nun vor den Toren des sagenhaften Simurgh stehen. Ein gewaltiger Glanz durchdringt sie, der sie von allen ihren bisherigen Handlungen reinwäscht. Und in dieser Neugeburt erkennen sie, dass sie, die dreißig Vögel (persisch: „si-murgh“) nicht getrennt vom grossen

Simurgh sind, dass er in ihnen ist, sie in ihm. Mit der Erkenntnis dieser fundamentalen Einheit, ausgedrückt im berühmtesten Wortspiel der persischen Literatur, schließen Reise und Buch

Yari Ostovany zielt nicht auf eine Wiedergabe dieser Erzählung im Sinne einer Illustration oder symbolischen Vergegenwärtigung, Um dies in seinen eigenen Worten zu sagen: „*In meinem Werk strebe ich danach, die Poesie der Existenz zu berühren, eine Poesie, die eben nicht linear ist und die oberhalb und jenseits der Grenzen einer geometrisch gefassten Logik anzusiedeln ist.*“

Die Bilder des Zyklus „Vogelgespräche“ stellen sich als konkrete Gestaltungen dar, in der Farb- und Formbildungen als autonome Erfahrungswerte zur Erscheinung gebracht sind. Der Künstler vermittelt keine Aussage im Sinne einer Botschaft, die der Betrachter lesend-schauend, intuitiv oder im Einsatz seines Verstandes zu entschlüsseln hat. Im Bildentwurf schafft er eine Wirklichkeit, die sich in der Anschauung des Betrachters je neu formt und eine je neue Ausprägung findet. Aus unauflösbar ineinander verwobenen und miteinander verschmelzenden Farbschichten gliedert Yari Ostovany meditative Räume, in denen sich assoziativ Erinnerungen und Vorstellungen erschließen. Vertikale Linienverläufe und horizontal gestaffelte Strukturen dienen der rhythmischen Organisation eines Tiefenraums, der durch jeweils vorherrschende farbliche Grundtöne atmosphärisch gestimmt ist. Verdichtungen im Farbauftrag, in den Vordergrund drängende Tiefenschichten, durch Kratzen, Schaben oder zeichnerisch aufgetragene Formbildungen vermitteln Ahnungen von Zeichenhaftigkeit und Bedeutsamkeit. Behutsam artikuliert sich hier das Bedürfnis, sich in einer Mitteilung kundzutun, den eigenen Gedächtnisraum zu öffnen und die individuelle Erfahrung auf eine universale Ebene zu weiten. Aufwachsende, organisch anmutende Gebilde verbinden sich mit Kreuzformationen, chaotisch sich entfaltende, impulsive Gestik steht neben geometrisch gefassten Ordnungen, Ornamentales stößt auf Narratives, Diffuses auf klare Konturen, um so unterschiedliche Möglichkeiten bildlicher, symbolischer und zeichenhafter Darstellung zu erproben und zu vergegenwärtigen.

Seine Kunst empfindet Yari Ostovany als eine ganz persönliche Erkundungsreise, als ein Experiment, in dem er vorherrschende und etablierte Wahrnehmungs- und Denkweisen herauszustellen und zu durchbrechen sucht. Seine Arbeit begreift er als Dialog, der, dem musikalischen Ordnungsprinzip der Fuge vergleichbar, Inneres und Äußeres, gegenläufige und gleichgerichtete, sich überlappende und verschmelzende Schichten der Wahrnehmung in einem Spannungsverhältnis zusammen führt. Er untersucht die kulturellen Traditionen seines Herkunftslandes, des Iran, und gleichermaßen die des Westens, denn seine künstlerische Ausbildung erfolgte in US-amerikanischen Kunsthochschulen. Doch Yari Ostovany strebt in seiner künstlerischen Arbeit nicht danach, Gegensätze und Besonderheiten der persischen und der westlichen Kunst in einer Synthese zu verschmelzen. Ihm geht es vielmehr darum, im jeweiligen visuellen Vokabular möglichst grundlegende und abstrakte kulturelle Muster aufzuspüren. Aus den motivischen und gestalterischen Bezügen, die der Künstler in dieser Analyse an die Oberfläche bringt, entwickelt er eine Ausdrucksform, die sich nicht zeichnerhaft auf die beiden kulturellen Kontexte bezieht, sondern beiden gleichermaßen in je unterschiedlicher Weise und Ausrichtung eingeschrieben ist.

Die persisch-islamische Kunst ist wie auch die jüdische Kunst ganz entscheidend durch das alttestamentarische Gebot bestimmt, Gott nicht in menschlicher Gestalt zu repräsentieren: „... *Du sollst dir kein Bildnis machen ...*“. Da es also keine figurativen Darstellungen gibt, geht die islamische Kunst von grundsätzlich anderen Voraussetzungen aus als die antike und mittelalterliche Kultur des Christentums. Künstler stellen sich eher auf abstrakte Gestaltungsmittel ein, auf Linie, Farbe und Textur. Nur in Ausnahmefällen werden eine individuelle Figur oder ein Emblem Gegenstand der kontemplativen Betrachtung; meistens richtet sich diese auf rahmende Arabesken oder geometrische Einfassungen. Schon seit der Antike legt sich die westliche Kunst auf die menschliche Figur und das Verhältnis der bildlichen Darstellung zu einer Erzählung fest. Die islamische Kunst hat dieses klassische Erbe aufgegeben und die künstlerische Erzählung der Dichtkunst überlassen. Bilder haben die Bedeutung, über emblematische Bezüge auf die Welt der Ideen anzuspüren. Während es in der antiken Kultur darum ging, bestimmte Textpassagen zu illustrieren, wird hier der Betrachter aufgefordert, innerhalb eines durch das jeweilige Thema vorgegebenen Rahmens frei zu assoziieren. Die nicht-figürliche islamische Kunst ist auf der formalen Ebene durch das Streben nach Ausgleich, Kontrolle und Gleichmaß bestimmt und als solche ganz entschieden selbst-bezüglich.

Auf eine bildliche Verdichtung, die nicht in Aussagelosigkeit, sondern in einer weit ausgreifenden, universalen Metaphorik mündet, zielt auch der Abbau optischer Unterscheidungsmerkmale, so wie er sich in der westlichen abstrakten Kunst seit Malewitsch vollzogen hat. Dieser ikonoklastische Akt zerstört die vielfältigen Möglichkeiten des Unterscheidens bis auf einen einzigen Kontrast. Die differenzarme innere Struktur verweist auf eine ebenso umfassende und absolute Realität. Die im Gedanken einer grenzenlosen Totalität komprimierte Wirklichkeit besitzt kein mögliches sprachliches Prädikat mehr. Der Suprematismus von Malewitsch versucht, die Kultur zu den universellen, kosmischen Wahrheiten zurückzuführen und merzt deswegen alle Unterscheidungsmerkmale aus. *„Die schöpferische Tätigkeit aber kennt keine Begrenzungen, keine Schranken. Sie ist in ihrem Wirken wie das Universum grenzenlos und kann daher zum ‚Nichts‘, zur ‚ewigen Ruhe‘ gelangen.“*

Dem „Weißen Quadrat auf weißem Grund“ von Malewitsch korrespondieren in der US-amerikanischen Kunst der 50/60er Jahre die „Abstract Paintings“ von Ad Reinhardt, in denen die Primärfarben sich in der Überlagerung nahezu in der Ununterschiedenheit einer schwarzen Fläche auslöschen. Auch der amerikanische Künstler der Nachkriegszeit zielt auf das Absolute: *„Der eine Maßstab in der Kunst ist Einheit und Schönheit, Richtigkeit und Reinheit, Abstraktheit und extreme Feinheit. Das Eine, was sich über die beste Kunst sagen lässt, ist die Atemlosigkeit, Leblosigkeit, Todlosigkeit, Inhaltlosigkeit, Formlosigkeit, Raumlosigkeit und Zeitlosigkeit. Das ist immer das Ziel und Ende der Kunst.“*

Doch gerade dieser Anspruch zielt auf eine allumfassende Totalität, in der in säkularisierter Form eine Gottesvorstellung aufgehoben ist. In einer vor- bzw. metasprachlichen Erfahrung soll sich dem Betrachter etwas Numinoses, begrifflich nicht Fassbares, doch intuitiv Gewusstes oder Geahntes offenbaren. Die Versöhnung des Besonderen mit dem Allgemeinen scheint in der individuellen Erfahrung greifbar und möglich zu werden. Doch gerade hier bringt Yari Ostovany Zweifel an. Der bloße Akt der Negation aller außer-bildlichen Bezüge vermag kaum im Sinne einer Katharsis den verlorenen Ursprung zur Anschauung zu bringen. Er begibt sich umsichtig auf eine Spurensuche, in der hieroglyphische, bildhafte oder auch emblematische Zeichen gleichsam schattenhaft zur Erscheinung gebracht werden, um im chaotischen Geflecht aus den verschiedensten symbolischen Ordnungen für sich selbst wie auch für den Betrachter mögliche neue Orientierungen und Bezugssysteme zu entwerfen und assoziativ zur Entfaltung zu bringen. Die Sehnsucht nach Ursprung versetzt den Betrachter mit jedem Bild in neue Gedächtnisräume und vermittelt der Erinnerung damit neue Perspektiven. Die Entschlüsselung der Bilder und Codes vollzieht sich in einer Spiralbewegung, die auf einen Mittel- und Endpunkt zielt, ohne je diese Erfüllung erreichen zu können. So finden auch wir uns in der Lage, den gedachten Gehalt der Bilder sprachlich fassen zu müssen, wo dieser sich doch dem geometrisch-logischen Verstand entzieht. Diese paradoxe Situation ist auszuhalten.