

Im Oktober 1977 eröffnete in Teheran das Museum für zeitgenössische Kunst (TMOCA). Außerhalb des Irans ist das Museum, vor allem seit der abgesagten Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie 2017, für seine bedeutende Sammlung westlicher moderner Kunst bekannt.¹ In der Islamischen Republik Iran hingegen spielt die Sammlung für die Ausstellungsaktivitäten des Museums nur eine untergeordnete Rolle. In den vierzig Jahren seiner Geschichte hat das Museum ganz unterschiedliche Ideen und Vorstellungen von Kunst propagiert. Gegründet unter der Pahlavi Monarchie (1925–1979) diente das Museum dem Sammeln und Ausstellen von moderner Kunst als ein Zeichen der erfolgreichen Modernisierungs- und Säkularisierungsbestrebungen unter Mohammad Reza Shah. Nach der Iranischen Revolution wurde das Museum zu einem symbolischen Raum, der für die Revolutionäre die Dekadenz der Pahlavi Monarchie verkörperte und zugleich dazu diente, die neue Ideologie in Form von Propagandakunst zu verbreiten.

Hierbei stellt sich die Frage, welche Eigenschaften des Museums diese ideologischen Vereinnahmungen zweier gegensätzlicher politischer Systeme möglich machten? Im Folgenden wird argumentiert, dass die unterschiedliche staatliche Vereinnahmung der spezifischen Architektur des Museums, die aus einer Synthese traditioneller iranischer Elemente und industrieller Architektur besteht, zurückzuführen ist. Für die Pahlavi Monarchie stellte der Museumsbau eine Möglichkeit der Visualisierung der eigenen Politik dar. Einerseits sollte die regionale brutalistische Architektursprache des Museums die erfolgreiche Modernisierung der Pahlavi Monarchie repräsentieren. Während andererseits die Referenzen zu iranischer Wüstenarchitektur die vorislamischen Errungenschaften des persischen Großreichs glorifizieren und eine Tradition des Säkularismus konstruieren sollten. Die architektonische Erscheinung des Museums und seine Ähnlichkeit zu alten iranischen Lehmstädten korrespondiert gleichzeitig aber auch mit der Ideologie der Revolution. Die ideologische Kernbotschaft der Revolution war die Rhetorik von der Rückkehr zu einem wahren und authentischen Selbst, die vor allem von den Theoretikern Jalal al-e Ahmad und Ali Shariati geprägt wurde, welche aus einer anti-kolonialen Perspektive die westliche Hegemonie im Iran kritisierten.

Die Architektur des TMOCA

Das Museum für zeitgenössische Kunst in Teheran (Muze-ye honarha-ye moaser-e Tehran), das international unter seiner englischen Abkürzung TMOCA (Tehran Museum of Contemporary Art) bekannt ist, liegt im Laleh Park in der Nähe des Stadtzentrums Teherans. Das Museum wirkt durch eine Aneinanderreihung kubischer Module wie eine setzkastenartige Festung (Abb. 1). Der Eindruck der Festung wird verstärkt durch massive Mauern, die in ihrer Außengestaltung eine prominente



1 Tehran Museum of Contemporary Art (Muze-ye honarha-ye moaser-e Tehran), Kamran Diba und Nader Ardalan, 1974–1977, Außenansicht, Fotografie vor 1979.

Zweiteilung aus einer Steinfassade und Sichtbeton haben, als auch durch das Fehlen von Fenstern oder architektonischen Öffnungen, die Einsicht in das Innere des Museumsbaus gewähren könnten. Die Gelb- und Brauntöne erinnern an iranische Lehmstädte, wie beispielsweise Yazd und Kashan, die vor allem in Wüstengebieten zu finden sind. Die alten Stadtkerne dieser Wüstenstädte dienten dem Architekten Kamran Diba als Inspiration, um in seinen Planungen eine Synthese zwischen traditionellen Elementen iranischer und moderner industrieller Architektur herbeizuführen.

Die einzigartigen Silhouetten dieser Städte, die einerseits durch die antiken, auf dramatische Weise geformten, lehmüberzogenen Windtürme oder «Badgirs», andererseits durch ihre moderne von Oberlichtern illuminierte Industriearchitektur gekennzeichnet sind, waren die Inspiration zu den Lichtfängern, die die markante Dachlandschaft des Teheraner Museums prägen sollten.²

Die bewegte und wellenartige Landschaft aus braunen Metaldächern wird aus der Kombination der viertelkreisförmigen Dächer der Module und der Kombination unterschiedlicher Gebäudehöhen erzeugt. Direkt im Anschluss an den Eingangsbereich befinden sich vier hohe Lichtfänger, die durch ihre Höhe die anderen Gebäu-

deteile überragen. Die quadratische Anordnung der Türme erschafft eine Vierung, in der die halben Kuppeln zueinander zeigen, während die senkrechten abgedunkelten Fensterseiten nach außen zeigen und als Lichtfänger für den Innenraum des Museums fungieren. Diese vier Türme verleihen dem Museum durch ihre Höhe und Zentralität seine charakteristische äußere Erscheinung (Abb. 2).

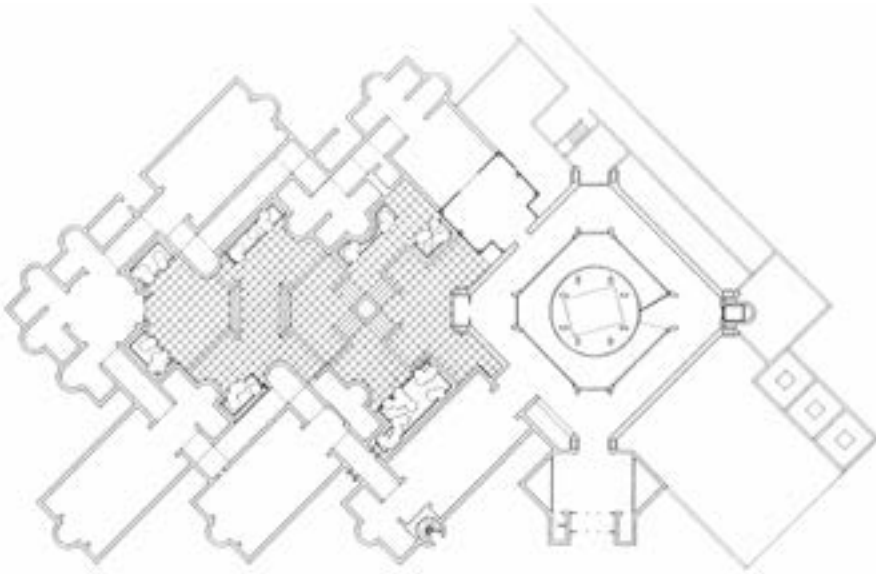
In der Innengestaltung des Museums wurde weitgehend auf lokale architektonische Elemente verzichtet. Das Innere des Museums ist in der Formgebung des Brutalismus konzipiert und weist daher die typische Dominanz des Sichtbetons auf. Der anthrazitfarbene Beton macht den Innenraum des Museums sehr dunkel, denn nur wenig Licht fällt durch die abgedunkelten Oberlichter der Windtürme ein. Eine monumentale Rotunde, die sich in der Vierung der Windtürme befindet und sich bis in das Untergeschoss des Gebäudes erstreckt, ist das zentrale architektonische Element des Museums. In der Rotunde befinden sich acht Säulen, welche die vorderen Eckpfeiler der Windtürme andeuten.

Die einzelnen Galerien sind nicht einsehbar, da sie spiralförmig um die Rotunde angeordnet sind.

Als BesucherIn bewegt man sich in Abwärtsrichtung durch das Museum. Die prominente Museumsarchitektur gibt die Gehrichtung der BesucherInnen durch das Gebäude vor. Der Rundgang beginnt in der ersten von insgesamt sieben Galerien, die von der Rotunde aus betreten wird. Die einzelnen rechteckigen Galerien sind durch Gänge miteinander verbunden, die teilweise wiederum zu eigenen Ausstellungsräumen werden. Dadurch ergibt sich ein kanalartiges Geflecht der architektonischen Struktur, die die BesucherInnen in einer zirkulierenden Abwärtsbewe-



2 Tehran Museum of Contemporary Art (Muze-ye honarha-ye moaser-e Tehran), Kamran Diba und Nader Ardalan, 1974–1977, Außenansicht, Fotografie vor 1979.



3 Tehran Museum of Contemporary Art, Kamran Diba und Nader Ardalan, 1974–1977, Grundriss.

gung durch das labyrinthartige Gebäude führt (Abb. 3). Der Museumsbesuch endet im Untergeschoss der Rotunde. Von dort aus führt eine Rampe entlang der Rotunde hinauf, zurück zum Ausgang.

Die Gründung des Museums

Auf dem Fundament der Rotunde befindet sich das dauerhaft installierte Kunstwerk *Matter and Mind* von Noriyuki Haraguchi, das 1977 bei der *documenta 6* ausgestellt und für das TMOCA angekauft wurde. Die Arbeit besteht aus einem rechteckigen Metallbecken, welches der Künstler mit gebrauchtem Motoröl füllte. Durch seine ortsspezifische Installation und die Verwendung des Öls wird das Kunstwerk zum metaphorischen Fundament, auf dem die Institution gebaut wurde. Denn es waren vor allem die Einnahmen aus dem Ölgeschäft, die den Museumsbau und den Erwerb der Sammlung in den 1970er Jahren möglich machten.³ Forderungen nach einem zeitgenössischen Museum wurden bereits in den 1960er Jahren vonseiten der KünstlerInnen laut, die das Fehlen von öffentlichen Ausstellungsinstitutionen bemängelten. Um diese institutionelle Lücke zu schließen, wurde im Jahr 1967 Kamran Diba, Cousin der Kaiserin Farah Diba und Leiter des Architekturbüros DAZ, mit dem Entwurf eines zeitgenössischen Museums beauftragt. Mit dem Bau des Museums wurde aus finanziellen Gründen allerdings erst 1974 begonnen. Nach drei Jahren Bauzeit eröffnete das Museum im Oktober 1977 zum Geburtstag der Kaiserin.⁴

Das Geld aus dem Ölgeschäft ermöglichte nicht nur den Bau des Museums für zeitgenössische Kunst, sondern auch den Ankauf der Sammlung. Mithilfe nationaler und internationaler KuratorInnen erwarb das Büro der Kaiserin (*daftar-e makhsus-e shahbanu*) die berühmte Sammlung des TMOCA auf dem internationalen Kunstmarkt.⁵ Das Museum wurde von Anfang an «entlang der Achsen von iranischer und europäisch-amerikanischer Kunst konzipiert.»⁶ Die Sammlung der Kunstwerke des Museums sollte dazu dienen, «den iranischen Künstlerinnen und

Künstlern eine Plattform zu bieten, ihnen direkten Zugang zu Werken der internationalen Gegenwartskunst zu verschaffen und ein Haus zu stiften, in dem die Erzeugnisse beider Kulturkreise nebeneinander bewahrt und ausgestellt werden sollten.»⁷

Die Förderung von Kunst und Kultur geschah aber nicht nur aus reinem Mäzenatentum, sondern verfolgte mehrere politische Ziele. Nach dem vom amerikanischen Geheimdienst finanzierten Staatsstreich und der Absetzung des demokratisch gewählten Ministerpräsidenten Mohammad Mossadegh im Jahr 1953 und der Wiedereinsetzung Mohammad Reza Shahs, fürchtete die Pahlavi Regierung eine weitere Politisierung der Gesellschaft.⁸ Alle kulturellen Bereiche wurden streng überwacht. Eine Strategie, um Kunst- und Kulturproduktion unter staatliche Kontrolle zu bringen, war deren Institutionalisierung und Vereinnahmung durch die Monarchie: «the evolution of national museums and monuments as public spaces reserved for the display and consumption of high art was buttressed by the institution of monarchy, as the leading patron of that culture.»⁹

Die Gründung des Museums war auch Teil der Kulturpolitik der sogenannten weißen Revolution, einem radikalen Modernisierungsprogramm des Shahs, das darauf abzielte, Iran zu einem westlichen Industriestaat zu machen.¹⁰ Kunst diente nicht nur auf innenpolitischer Ebene als ein Symbol für die Fortschrittlichkeit Irans, sondern auch außenpolitisch. Im Kampf gegen den sowjetischen Sozialismus war Iran ein enger Verbündeter der westlichen Mächte während des Kalten Kriegs.¹¹ Die Wertschätzung, Förderung und Sammlung von moderner Kunst diente dem Iran auf machtpolitischer Ebene dazu, Anschluss an die westlichen Nationen zu finden. Denn gerade während des Kalten Kriegs war abstrakte Kunst und insbesondere amerikanische moderne Kunst ein wichtiger ideologischer Faktor, um eine mutmaßliche westliche Überlegenheit gegenüber dem sozialistischen Osten zur Schau zu stellen. Abstrakte Kunst wurde oftmals instrumentalisiert, eine nationenübergreifende, gemeinsame westliche Identität zu konstruieren. Dadurch wurde die Abstraktion zu einer Metapher, die als ein gemeinsames Projekt des Westens universelle Werte von Freiheit und Liberalismus verkörperte.¹²

In diesem globalpolitischen Kontext lässt sich das Projekt des Museums für zeitgenössische Kunst in Teheran verorten. Die Idee von Kunst als einer universellen Sprache war dabei behilflich, Irans «world-class status» zu vollenden, wie der Architekt und Kritiker John Morris Dixon in einem Artikel schildert:

For a bustling city that already has the requisite high-rise offices and apartments, freeways, bosky suburbs, and plans for rapid transit, this museum could be seen as one more essential of world-class status. Not that Tehran would be culturally impoverished without Western institutions. Though a relatively new city – looking very much like Houston transferred to the high desert setting of Albuquerque – it already has rich collections of antiquities.¹³

Aus Dixons Beschreibung der iranischen Hauptstadt wird deutlich, dass Teheran kurz vor der Revolution kaum mehr von amerikanischen Großstädten zu unterscheiden war. Das Hauptziel der Pahlavi Monarchie, den iranischen Staat in einen säkularen Nationalstaat zu transformieren, schien damit für einen kurzen historischen Augenblick geglückt zu sein.

Architektur, Herkunft und Nationalität in der Pahlavi Zeit

Im 20. Jahrhundert wurde Architektur für beide Pahlavi Kaiser, Reza Pahlavi Shah (1925–1941) und seinen Sohn Mohammad Reza Shah (1941–1979), ein wichtiges

Element, um ihre royale Herrschaft zu legitimieren. Architektur wurde ein identitätsstiftendes Ausdrucksmittel, das die spezifischen Konzepte von Herkunft und Nationalität, die von der Pahlavi Regierung propagiert wurden, visuell umsetzte.

Die Geschichte der Pahlavi Monarchie beginnt mit Reza Khan, einem Anführer der Kosakenbrigade, der durch seine geschickten politischen und militärischen Schachzüge im Jahr 1925 vom Parlament zum Schah von Persien ernannt wurde.¹⁴ Zur Legitimation seiner Thronfolge konstruierte Reza Shah eine imaginäre Kontinuität zum antiken persischen Großreich, da er keinen erblichen Anspruch auf den Thron hatte.¹⁵

1935 ordnete Reza Shah die Umbenennung Persiens in Iran an. Die Bezeichnung Iran stammt von *Iranshahr* (Reich der Arier) und wurde im dritten Jahrhundert im sassanidischen Reich aus machtpolitischen Gründen verwendet.¹⁶ Reza Shahs großes Interesse an der präislamischen Vergangenheit diente dazu, die Macht der Ulema, des Klerus, zu schwächen, um Iran in ein säkulares und modernes Zeitalter zu führen. Der neue Name Iran diente auch zur Etablierung eines Nationalstaats und zur Konstruktion einer «imagined community» auf Basis einer gemeinsamen nationalen Identität.¹⁷ Denn der eurozentrische Name Persien umfasste nicht alle Gruppen im heterogenen Vielvölkerstaat, wohingegen die Bezeichnung Iran «culturally inclusive» war.¹⁸

Getragen wurden die Konzepte einer iranischen nationalen Identität, die bis in die Antike zurückreicht, insbesondere von der Archäologie und europäischen ArchäologInnen, die im Iran Ausgrabungen leiteten. Ernst Herzfeld, der mit der Ausgrabung von Persepolis betraut wurde, erklärte 1925 beispielsweise, dass das «wahre» iranische kulturelle Erbe aus der vorislamischen Zeit stamme: «Since the Aryan tribes, or more precisely because of them, this country is called «*Iranshahr*», that is about nine centuries before Christ, and the true ancient heritage of Iran dates from that period».¹⁹ Archäologie, Orientalismus und die Idee von kulturellem Erbe wurden in der Pahlavi Zeit wichtige Agenten der Modernisierung, wie Talinn Grigor darlegt:

Modern Iran's relationship to its patronage provided ideological justification for Iran's place in the network of modern nations and for the political struggles aimed at radical secular reforms, territorial integrity, and national unity. In short, Iran's cultural heritage was modern Iran's political *raison d'être*.²⁰

Auch Mohammad Reza Shah, der die Nachfolge Reza Shahs im Jahr 1941 antrat, sah sich als legitimer Thronfolger des antiken Persiens. Ähnlich wie sein Vater trieb Mohammad Reza Shah die Modernisierung, Technologisierung und Industrialisierung des Irans zielstrebig voran. Der ideale iranische Nationalstaat sollte aus einer Synthese antiker Dynastien und westlichem Fortschritt bestehen. Um diese vermeintlich erfolgreiche Synthese zur Schau zu stellen, wurde 1971 die 2500-Jahr-Feier der iranischen Monarchie abgehalten.²¹ Als Ort der Feierlichkeiten diente die Ausgrabungsstätte Persepolis. Die Ruinenstadt wurde zu einer antiken Zeltstadt umgestaltet, damit die internationalen Staatsgäste die antike Opulenz und Größe des persischen Großreichs nacherleben konnten. Um gleichzeitig auch die erfolgreiche Modernisierung zu zelebrieren, fand der zweite Teil der Festlichkeiten in der Hauptstadt Teheran statt. Zu dieser Gelegenheit wurde das Denkmal Shayad Aryamehr eröffnet, um 2500 Jahre *tamadon-e bozorg*, die große Zivilisation des Irans, zu repräsentieren.²² Das Monument spielt mit präislamischen architektonischen Referenzen und markiert wie ein großes Stadttor den westlichen Zugang zur Stadt.



4 Das Denkmal Shahyad Aryamehr, Hossein Amanat 1969–1971, nach der Revolution umbenannt in Freiheitsturm (*burj-e azadi*).

Geplant wurde der Denkmalkomplex, der zusätzlich zum Turm noch ein Museum beherbergt, von dem Architekten Hossein Amanat (Abb. 4). Das integrierte Museum hatte die Funktion, das ehrgeizige Reformprogramm der Weißen Revolution zu illustrieren, die Mohammad Reza Shah 1963 auf den Weg gebracht hatte, um sein Land zu reformieren.²³ Das Denkmal Shahyad Aryamehr, das nach der Revolution in Freiheitsturm (*burj-e azadi*) umbenannt wurde, erlangte einen hohen symbolischen Wert, wie Grigor darlegt:

Until the dawn of the Iranian Revolution, Shahyad acted as the architectural manifesto of the king's monarchy and the vision for Iran's future. It became the symbol of the modern nation, marching forward, captured in the dynamic form of the landmark and connected to the past with the general configuration of the plan and the elevation along with the decorative details and prototypes. As in the nation, in Shahyad the new and the old were omnipresent: a gate to the Great Civilization (*darvazeh-ye tamaddon-e bozorg*).²⁴

Die Erfindung einer Museumsarchitektur

Auch der Entwurf des Museums für zeitgenössische Kunst vereinigte in seiner Architektur das Neue mit dem Alten. Der Museumsbau propagiert damit ein spezifisches Konzept von Modernität, in dem Tradition und Moderne nicht in einem dialektischen Verhältnis stehen, sondern einen lokalen Modernismus erschaffen. Um einen intensiveren Dialog beim Entwurf des Museumsgebäudes mit internationaler Architektur zu etablieren, wurden mehrere Konferenzen im Iran abgehalten. 1970 wurden unter anderem Louis Kahn, Paul Rudolf und Buckminster Fuller eingeladen, ihre Arbeiten und Entwürfe bei der Konferenz *The Interaction between Tradition and Technology* in Isfahan vorzustellen. Besonders Louis Kahns Ausführungen über das Verhältnis von Tradition, Geschichte und Design waren für iranische ArchitektInnen wie beispielsweise Nader Ardalan sehr wichtig.²⁵

Die Innengestaltung des Museums macht deutlich, dass die Architekten bewusst an westliche Museumsbauten anknüpften, wie beispielsweise an Frank Lloyd Wrights Entwurf des Guggenheim Museum in New York.²⁶ Beide Museen sind



4 Tehran Museum of Contemporary Art, Kamran Diba und Nader Ardalan, 1974–1977, Blick auf die Rotunde, Fotografie 2017.

in ihrer Anlage sehr skulptural und weisen als architektonischen Protagonisten die Rotunde auf (Abb. 5). Der Charakter der Fabrik, die ab den 1960er Jahren zu einem bevorzugten Ausstellungsort für zeitgenössische Kunst wurde, sowie die architektonische Integration von Kinemathek, Auditorium und Bibliothek, betonen die zeitgenössische und partizipative Ausrichtung des Museums. Damit versuchte Kamran Diba eine strukturelle Ähnlichkeit mit dem Museum of Modern Art in New York herzustellen, die sich zudem auch im Namen und der markanten Abkürzung TMOCA findet.

Die Ausführung des Museumsbaus in einer regionalen Formgebung des Brutalismus demonstriert, dass die Architekten auf einem internationalen Level arbeiten und mit den aktuellen Diskursen der Architektur vertraut waren. Denn sowohl Kamran Diba, als auch Nader Ardalan, die Architekten des TMOCA, absolvierten ihr Studium an amerikanischen Universitäten. Nach ihrem Studienabschluss kehrten Diba und Ardalan in den Iran zurück, wo sie mit öffentlichen Bauaufgaben betraut wurden.²⁷ Gemeinsam mit dem Architekten Hossein Amanat repräsentieren sie eine neue Generation von ArchitektInnen, die mit ihrer Hinwendung zum Traditionalismus die früheren ArchitektInnen, die vor allem dem Internationalen Stil verpflichtet waren, ersetzen. Die Integration einer regionalen Formsprache zeigt auch, dass die lokalen Gegebenheiten beachtet wurden, um eine neue Architektur zu schaffen: «Brutalism, as an equally global and regional movement, is the architecture of nation building.»²⁸ Für das Projekt der Nationenbildung sind «invented traditions» oftmals notwendig, um eine Kontinuität mit der Vergangenheit herzustellen und um dadurch den neu etablierten Nationalstaat zu legitimieren.²⁹ Damit lässt sich der Museumsbau auf architektonischer Ebene auch als ein frühes Beispiel des kritischen Regionalismus lesen. Kritischer Regionalismus ist für den Theoretiker Kenneth Frampton eine «architecture of resistance», die universalistische Konzeptionen von Modernität kritisiert, wie er 1980 in einem Artikel darlegt: «The fundamental strategy of Critical Regionalism is to mediate the impact of universal civilization with elements derived indirectly from the peculiarities of a particular place.»³⁰

Die Architektur des Museums kann jedoch kaum als Widerstand gegen das herrschende System verstanden werden. Finanziert und in Auftrag gegeben von der Monarchie, wurde die Architektur dazu instrumentalisiert, die Vorwürfe der revolutionären TheoretikerInnen, die der Pahlavi Familie eine Verwestlichung unterstellten, zu entkräften.³¹ Auf politischer Ebene ließ sich die Synthese aus traditionellen und modernen architektonischen Elementen einwandfrei in die Logik des Pahlavi Staates integrieren. Die Außengestaltung und die Struktur des Museumsgebäudes sind eine Reminiszenz an die Stadt Yazd, die vor allem als Stadt der Windtürme (*shahr-e badgirha*) bekannt ist.³² Yazd ist das Zentrum des zoroastrischen Glaubens, der präislamischen Religion der antiken Herrscher Persiens, wie beispielsweise Kyros dem Großen, der für Mohammad Reza Shah ein wichtiges historisches Vorbild war. Der Rückgriff auf Zoroastrismus war nicht religiös motiviert, sondern diente dazu, die kulturelle Bedeutung des Islams zu mindern und eine Tradition des Säkularismus im Iran zu konstruieren.³³ Konstruierte und imaginierte nationale Traditionen werden mit Referenzen zu scheinbar universalistischer Museumsarchitektur verflochten, um ein Gebäude zu konstruieren, das die erfolgreiche Modernisierung des Irans zur Schau stellen sollte.

Die Architektur des TMOCA erfüllt Framptons Anspruch, topografische Besonderheiten des Ortes zu reflektieren. Das geschieht durch die visuelle Integration von *qanat* (Aquäduktsystem) und *badgir* (Windtürme) in der Museumsarchitektur. Diese Architekturen oder architektonischen Strukturen fungieren oftmals als Hilfsmittel, um mit den klimatischen Bedingungen zurechtzukommen und eine bewohnbare Umgebung zu erschaffen. *Qanat* ist ein jahrtausendealtes unterirdisches Kanalsystem zur Bewässerung und zum Transport von Trinkwasser, das sich durch das ganze Land erstreckt. Dieses Wassersystem hat eine hydraulische Struktur und funktioniert auf Basis der Schwerkraft.³⁴ Betrachtet man das Museum, so zeigt sich, dass *qanat* hier als Vorbild für den Grundriss des Kunstbaus dienen. Denn ähnlich wie das Wasser, das aus dem Mutter-

brunnen entspringt und seinen Weg durch das Tunnelsystem findet, fließen auch die BesucherInnen in zirkulierenden Bewegungen durch die labyrinthartigen Gänge des Museums. Gleichzeitig ist die Metapher des Fließens auch ein wichtiger Topos in der modernistischen Architektur, der sich bei Le Corbusier oder Bruno Taut finden lässt.

Die Architekten Kamran Diba und Nader Ardalan haben in ihrem Entwurf weitere Elemente iranischer Architektur umgesetzt. Das Museum ist von außen nicht einsehbar und nur durch den Haupteingang zugänglich. Diese Form der introvertierten Architektur, die durch ihren spiralförmigen Grundriss einen abgeschlossenen Innenhof erzeugt, ist ein Charakteristikum islamischer Architektur. Die Integration islamischer Prinzipien war vor allem für Nader Ardalan, der mit Kamran Diba für die Planungen des TMOCA verantwortlich war, eine wichtige Strategie für eine vernakulare Architektur. 1973 publizierte er mit Laleh Bakhtiar *The Sense of Unity. The Sufi Tradition in Persian Architecture*. Die Rückkehr zu islamisch geprägten Traditionen in der Architektur bot für Ardalan und Bakhtiar die Möglichkeit, eine gesellschaftliche Utopie zu verwirklichen: «In the art and architecture of a traditional society the principles of the traditional inspire man's creative energies and integrate the whole of a society into a totality.»³⁵

Die Idee der Rückkehr zum Selbst, die Nader Ardalan und Laleh Bakhtiar für die Architektur forderten, wurde zu einer der wichtigsten philosophischen Ideen im vorrevolutionären Iran. Nach dem Sturz des demokratisch gewählten Premierministers Mohammad Mossadeq im Jahr 1953 erreichten Diskurse über Modernisierung, Anti-Imperialismus und Anti-Kolonialismus neue Dimensionen. Einer der Wortführer war Jalal al-e Ahmad, der 1962 seinen Essay *Gharbzadegi*, der oftmals als *Westoxification* ins Englische übersetzt wird, veröffentlichte.³⁶ In diesem Text artikuliert er eine Kritik an der westlichen Hegemonie im Iran und diagnostiziert eine Infizierung Irans vom Westen. Al-e Ahmad und andere revolutionäre Kritiker wie beispielsweise Ali Shariati stellten sich nicht per se gegen das Projekt der Modernisierung. Sie forderten jedoch eine Modernisierung auf kultureller und ideologischer Basis einer «authentischen» islamischen Kultur. Die Idee der Rückkehr zum Selbst (*bazgasht beh khish*) wurde ein zentraler Begriff und trug maßgeblich zur Mobilisierung der Massen und zum Erfolg der Iranischen Revolution bei.³⁷

Die Architektur des TMOCA ist somit durchaus als eine Antwort auf die architektonischen und soziopolitischen Diskurse ihrer Zeit zu sehen und das Gebäude lässt sich durch seine vernakulare Architektur in die Formensprache des kritischen Regionalismus einordnen. Allerdings stellt sich hierbei schon die Frage, ob es sich tatsächlich um eine «architecture of resistance» handelt?³⁸ Und wenn ja, wogegen richtet sich der Widerstand genau? Die Inkorporation von nationalen Elementen geschah von iranischen ArchitektInnen oftmals «through the lense of cultural essentialism, they helped promote the notion that the Orient could only valorize itself through Western tropes. These modern traditionalists condemned Westernization while embracing the Western episteme.»³⁹

TMOCA in der Islamischen Republik Iran

Eröffnet als Prestigeobjekt der Pahlavi Regierung im Herbst 1977, sollte das Museum der Beweis sein, dass Iran seine einstige Rückständigkeit aufgeholt hatte und bereit war, seinen legitimen Platz in der westlichen Weltordnung einzunehmen. Das Museum war nur ein knappes Jahr geöffnet, als der Shah und seine Familie im Januar 1979 aufgrund der revolutionären Unruhen den Iran für immer verließen.

Seit 1979 fungiert das Museum in der Islamischen Republik Iran als eine wichtige staatliche Institution, die wie ein Seismograph politische und gesellschaftliche Verhältnisse widerspiegelt. Obwohl die Iranische Revolution in der Geschichte des Landes einen entscheidenden Wendepunkt darstellt, die auch die Ausstellungspolitik des Museums stark beeinflusst hat, ist das Museum zumindest architektonisch in seinem Originalzustand erhalten geblieben. Das Museum für zeitgenössische Kunst konnte durch seine zentrale Lage und eine Architektur, die sich auf nationale Traditionen bezieht, dazu benutzt werden, die Ideologie der neu gegründeten Islamischen Republik zu verbreiten. Mit einer Architektur, die eine Rückkehr zu einer iranischen Identität versprach, stand das Museum im Einklang mit einer nationalen Architektur, die von der Islamischen Republik gefördert wurde.⁴⁰

Zwar wurde die Architektur der Pahlavi Zeit im neuen Staatssystem willkommen geheißen, die ArchitektInnen galten jedoch als politische Erzfeinde und waren gezwungen ins Exil zu gehen. Gerade die ArchitektInnen, die mit an der modernen Infrastruktur des Pahlavi Staats gebaut hatten, unter ihnen Kamran Diba, wurden denunziert wegen ihrer ›verwestlichten‹ Entwürfe und ihre Kooperation mit dem kaiserlichen Regime.⁴¹

Nur wenige Monate nach der Revolution eröffnete das Museum erneut und «emerged as an ideological arena, visibly juxtaposing Islamic values and principled character to the memory of Pahlavi Westernization and decadence.»⁴² Während dieser Zeit wurde kaum mit der Sammlung euroamerikanischer und iranischer moderner Kunst gearbeitet, denn das Museum «was intended to support the State and memorialize the revolution and martyrs for the country, as well as link struggles against the United States and Israeli imperialism.»⁴³ Die Kulturpolitik dieser Zeit verfolgte die Islamisierung aller kulturellen Bereiche, um den revolutionären Geist in der Gesellschaft zu verankern.⁴⁴ Ein weiteres wichtiges Ziel war die Tilgung aller sichtbaren Spuren der Pahlavi Vergangenheit: «The destruction of the Pahlavi ethos, one that both kings had cultivated since 1921, and their replacement of this with an Islamic-Shi'a culture was one, if not the most significant, goal of the Iranian Revolution.»⁴⁵

Die neue Ausrichtung des Museums materialisierte sich in den Ausstellungen, die nun Revolutionskünstler zeigten, die die Ziele und Ideale der Iranischen Revolution ins Bild setzten. Während des Iran-Irakkriegs (1980–1988) wurden auch Fotografien ausgestellt, welche die Schrecken des Krieges dokumentierten. Nach Ende des Krieges ist eine Verschiebung der Museumsaktivitäten zu beobachten. Biennalen wurden wieder abgehalten und auch mit der Sammlung wurde wieder vermehrt gearbeitet. Seit der Reformära unter dem Präsidenten Seyyed Mohammad Khatami (1997–2005) und unter dem Direktor Ali-Reza Sami-Azar wurde das Museum zu einem wichtigen Ort für Austausch und Zusammenkünfte für zeitgenössische KünstlerInnen. Mit der Wahl konservativer Kräfte im Jahr 2005 und der Ernennung Mahmoud Ahmadinejads zum Präsidenten wurde die Liberalisierung des Museums allerdings weitestgehend rückgängig gemacht. Der konservative Wandel spiegelte sich auch in der Museumspolitik des TMOCA. Das Museum konzentrierte sich erneut vermehrt auf revolutionäre Malerei und religiöse Kunst. Gleichzeitig lässt sich aber auch beobachten, dass moderne iranische Kunst weiter an Bedeutung gewann und das Museum die nationale Moderne aktiv in die offizielle Kulturpolitik integrierte. Ähnlich wie die Architektur des Museums wurde so letzten Endes auch die Kunst einer iranischen Moderne nachträglich in die Ideologie der islamischen Republik integriert.

Anmerkungen

- 1 Mohammad Salemy und Stefan Heidenreich liefern in einem *e-flux*-Artikel eine aufschlussreiche Analyse der abgesagten Ausstellung. Entgegen der allgemeinen Berichterstattung sei die Absage auf die Proteste der KünstlerInnen und Kulturschaffenden in Teheran zurückzuführen, die gegen die intransparente Museumspolitik im Iran demonstrierten. Mohammed Salemy u. Stefan Heidenreich, «Vultures over TMOCA? What's behind the cancellation of the Berlin exhibition from the Collection of Tehran Museum of Contemporary Art», in: *e-flux*, 2016, <https://conversations.e-flux.com/t/vultures-over-tmoca-what-s-behind-the-cancellation-of-the-berlin-exhibition-from-the-collection-of-tehran-museum-of-contemporary-art/5438>, Zugriff am 23. Februar 2018.
- 2 Kamran Diba, «Die Entstehung des TMOCA. Ein persönlicher Bericht», in: *Die Teheran Moderne. Ein Reader zur Kunst im Iran seit 1960*, hg. v. Dorothee Brill, Joachim Jäger u. Gabriel Montua, Berlin 2017, Reader, Berlin, Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, 2017, S. 24–37, hier S. 26.
- 3 Farah Diba Pahlavi, «The Artworks Belong to Iran and the Iranian People. DW Interview with Iran's Former Empress, Farah Diba Pahlavi», 2017, in: Deutsche Welle, <http://www.dw.com/en/the-artworks-belong-to-iran-and-the-iranian-people-dw-interview-with-irans-former-empress-farah-diba-pahlavi/a-37144623>, Zugriff am 14. Januar 2017.
- 4 Alisa Eiman, «Shaping and Portraying Identity at the Tehran Museum of Contemporary Art (1977–2005)», in: *Performing the Iranian State. Visual Culture and Representations of Iranian Identity*, hg. v. Staci Gem Scheiwiller, London/New York 2013, S. 83–99, hier S. 87.
- 5 Ebd., S. 85.
- 6 Dorothee Brill, Joachim Jäger u. Gabriel Montua, «Die Teheran Moderne. Eine kurze Einführung in das Buch», in: Brill/Jäger/Montua 2017 (wie Anm. 2), S. 14–18, hier S. 14.
- 7 Ebd., S. 14.
- 8 2017 veröffentlichte das US-Außenministerium einen detaillierten Bericht über die Beteiligung US-amerikanischer Geheimdienste am Putsch gegen Mohammad Mossadegh.
- 9 Talinn Grigor, *Building Iran. Modernism, Architecture, and National Heritage under the Pahlavi Monarchs*, New York 2009, S. 137.
- 10 Helia Darabi, «Tehran Museum of Contemporary Art as a Microcosm of the State's Cultural Agenda», in: *Contemporary Art from the Middle East. Regional Interactions with Global Art Discourses*, hg. v. Hamid Keshmirshakan, London 2015, S. 221–245, hier S. 222.
- 11 Roham Alvandi, *Nixon, Kissinger, and the Shah. The United States and Iran in the Cold War*, Oxford 2014, S. 7–27.
- 12 Frances Stonor Saunders, *Who Paid the Piper? CIA and the Cultural Cold War*, London 1999, S. 1–7.
- 13 John Morris Dixon, «Tehran Museum of Contemporary Art. A Cultural Hybrid», in: *Progressive Architecture*, May 1978, Nr. 5, S. 68–71, hier S. 68.
- 14 Ali M. Ansari, *Modern Iran. The Pahlavis and After*, London 2007, S. 25–26.
- 15 Talinn Grigor, «Kingship Hybridized, Kingship Homogenized. Revivalism under the Qajar and the Pahlavi Dynasties», in: *Persian Kingship and Architecture. Strategies of Power in Iran from the Achaemenids to the Pahlavis*, hg. v. Sussan Babaie u. Talinn Grigor, London 2015, S. 219–254, hier S. 234.
- 16 Sussan Babaie u. Talinn Grigor, «Introduction», in: Babaie/Grigor 2015 (wie Anm. 15), S. XVII–XXIII, hier, S. XVIII.
- 17 Benedict R. Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 2. Aufl., London 1991.
- 18 Ansari 2007 (wie Anm. 14), S. 103.
- 19 Ernst Herzfeld, zitiert in Talinn Grigor, «Recultivating 'Good Taste'. The Early Pahlavi Modernists and Their Society for National Heritage», in: *Iranian Studies*, 2004, 37, Nr. 1, S. 17–45, hier S. 27.
- 20 Grigor 2009 (wie Anm. 9), S. 9.
- 21 Ansari 2007 (wie Anm. 14) S. 218.
- 22 *Shayad Aryamehr* (persisch) lässt sich ins Deutsche übersetzen als Denkmal des Shahs, Licht der 'Arier' (Anmerkung d. Autorin).
- 23 Grigor/Babaie/Grigor 2015 (wie Anm. 15), S. 245.
- 24 Ebd., S. 245.
- 25 M. Reza Shirazi, *Contemporary Architecture and Urbanism in Iran. Tradition, Modernity, and the Production of 'Space-in-Between'*, Cham 2018, S. 56–57.
- 26 Diba 2017 (wie Anm. 2), S. 25.
- 27 Kamran Diba studierte Architektur und Soziologie an der Howard University in Washington. Nach seiner Rückkehr in den Iran gründete er DAZ Consulting Architects and Engineers. Diba entwarf neben TMOCA noch weitere wichtige Projekte im Iran, wie zum Beispiel das Niavaran Cultural Center, Teheran (1970–78), Shustar New Town (Wohnsiedlung), Shustar, Iran. Von 1976–87 war er zudem Direktor des TMOCA. Nader Ardalan studierte Architektur an der Universität Harvard. Nach seiner Rückkehr in den Iran war er unter anderem an den Entwürfen für TMOCA beteiligt. Er plante auch das Center for Management Studies in Teheran (1972). Vor der Iranischen Revolution emigrierte Ardalan in die USA. Er verfasste zahlreiche Artikel zum Thema vernakulare Architektur und ist verantwortlich für internationale Architekturprojekte.

- 28** Oliver Elser, «Just What Is It That Makes Brutalism Today So Appealing? A New Definition from an International Perspective», in: *SOS Brutalism. A Global Survey*, hg. v. Oliver Elser, Philip Kurz u. Peter Cachola Schmal, Zürich 2017, S. 15–19, hier S. 16, Ausst.-Kat., Frankfurt am Main, Deutsches Architekturmuseum, 2017.
- 29** Eric Hobsbawm, «Introduction. Inventing Traditions», in: *The Invention of Tradition*, hg. v. Eric Hobsbawm u. Terence Ranger, Cambridge 1983, S. 1–14, hier S. 13.
- 30** Kenneth Frampton, «Towards a Critical Regionalism. Six Points of Architecture of Resistance», in: *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, hg. v. Hal Foster, Washington 1983, S. 16–30, hier S. 21.
- 31** Grigor 2009 (wie Anm. 9), S.183.
- 32** S. Roaf, «BĀDGĪR», in: *Encyclopædia Iranica*, Online Edition, <http://www.iranicaonline.org/articles/badgir-traditional-structure-for-passive-air-conditioning>, Zugriff am 04.02.2017.
- 33** Janet Kestenbergh Amighi, «ZOROASTRIANS IN IRAN iv. Between the Constitutional and the Islamic Revolutions», in: *Encyclopædia Iranica*, Online Edition, 2016, <http://www.iranicaonline.org/articles/zoroastrians-in-iran-parent>, Zugriff am 04.02.2017.
- 34** Reza Daneshmir u. Catherine Spiridonoff, «Subterranean Landscape. The Far-Reaching Influence of the Underground Qanat Network in Ancient and Present-Day Iran», in: *Architectural Design*, 1. Mai 2012, 82, Nr. 3, S. 62–69, hier S. 65.
- 35** Nader Ardalan u. Laleh Bakhtiar, *The Sense of Unity. The Sufi Tradition in Persian Architecture*, Chicago 1973, S. 3.
- 36** Jalal Al Ahmad, *Gharbzadegi. Westruckedness*, übers. v. John Green u. Ahmad Alizadeh, Costa Mesa 1997.
- 37** Hamid Dabashi, *Theology of Discontent. The Ideological Foundations of the Islamic Revolution in Iran*, New York 1993, S. 144.
- 38** Frampton 1983 (wie Anm. 30).
- 39** Grigor 2009 (wie Anm. 9), S. 165.
- 40** Farshad Farahi, «World of Similitude. The Metamorphosis of Iranian Architecture», in: *Architectural Design*, 1. Mai 2012, 82, Nr. 3, (wie Anm. 26), S. 52–61, hier S. 59.
- 41** Talinn Grigor, *Contemporary Iranian Art. From the Street to the Studio*, London 2014, S. 126–127.
- 42** Eiman 2013 (wie Anm. 4), S. 92.
- 43** Ebd.
- 44** Hamid Keshmirshakan, «Reclaiming Cultural Space. The Artist's Performativity versus the State's Expectations in Contemporary Iran», in: *Performing the Iranian State. Visual Culture and Representations of Iranian Identity*, hg. v. Staci Gem Scheiwiller, London/New York 2013, S. 145–155, hier S. 146.
- 45** Grigor 2014 (wie Anm. 41), S. 37.