

**Unedited History: Iran 1960–2014**

Ausstellung im Musée d'art moderne de la Ville de Paris (Mai–August 2014)

Die Ausstellung *Unedited History* im Musée d'art moderne de la Ville de Paris stellte den Versuch dar, die moderne Geschichte Irans anhand ihrer visuellen Kultur nachzuerzählen, die in einer enormen Fülle an Material in Form von Malerei, Poster, Film, Grafik und Fotografie repräsentiert wurde.<sup>1</sup> Die Ausstellung war in drei chronologische Kapitel gegliedert: Der erste Teil umfasste die 1960er Jahre bis zu den Anfängen der iranischen Revolution 1978, die zweite Sequenz dokumentierte die Bildproduktion während der Revolution und des Iran-Irak Kriegs zwischen 1979 und 1988 und die letzte Sektion zeigte zeitgenössische künstlerische Positionen von 1989 bis ins Jahr der Ausstellung 2014. Kuratiert wurde das Projekt unter anderem von Catherine David, die durch ihre langjährige Arbeit sicherlich dazu beigetragen hat, dass arabische und iranische Kunst, auch wenn nur marginal, mittlerweile Bestandteil des westlichen Kunstdiskurses sind.<sup>2</sup> Die Ausstellung hat Beachtung verdient, dennoch wirft dieses Projekt einige Fragen auf und stellt Problematiken dar, die nicht nur spezifisch auf Iran zu beziehen sind, sondern die auch für das Forschungsfeld der *Other Modernities* essentiell sind, das nicht-westliche moderne Kunstproduktion und deren Historiografie umfasst.

Im Folgenden möchte ich darstellen, dass der Ausstellung trotz ihres vermeintlich innovativen Ansatzes ein konservativer und eurozentrisch geprägter Begriff von Modernität zu Grunde liegt. Dies führt zur Konstruktion einer national geprägten Geschichtsschreibung, obwohl in diesem Kontext KünstlerInnen unter dem Label Iran versammelt wurden, die sowohl im Ausland, als auch im Inland leben und arbeiten. Gleichzeitig wurde ein historiografisches Narrativ in Paris, dem Zentrum der westlichen modernen Kunst, weitab vom ursprünglichen Produktionsort erschaffen, damit stellt sich auch die Frage nach der Legitimation der Sprecherposition. Welches Zielpublikum soll damit angesprochen werden, und bedient somit der kunsthisto-

riografische Anspruch vielleicht bestimmte Markt Zwecke?

Aus diesem Grund wäre es dringend erforderlich gewesen, Kriterien und Machtstrukturen offen zu legen, wie sie beispielsweise James Clifford für einen kritischen Zugang zu ethnografischen Sammlungen formuliert hat: «What criteria validate an authentic cultural or artistic product? What are the differential values placed on old and good creations? What moral and political criteria justify 'good', responsible, systematic collecting practices?»<sup>3</sup>

An diesem Ausstellungsprojekt wurde deutlich, dass nicht-westliche moderne Kunst, auch wenn sie in prominenten Institutionen ausgestellt wird, hierarchisch europäischer oder nordamerikanischer Kunst häufig nicht gleichgestellt ist. Die hier vertretene Kunst, wie aus dem Einführungstext deutlich wird, hatte die klare Funktion als Zeugin der modernen Geschichte Irans zu dienen. Laut Ausstellungstext sei der Titel *Unedited History* als kinematografische Metapher zu verstehen und präsentiere eine ungeschnittene Rohfassung, Fragmente und Montagen einer modernen iranischen Geschichte, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit und Totalität erheben möchte.<sup>4</sup> Dennoch schwingt im Ausstellungstitel der unzensurierten Geschichte ein Anspruch auf Authentizität mit und dies ist auch ein interpretativer Akt, wie jede Form von Geschichtsschreibung. «To that end, we need to approach the subject without reference to the investment or the effects of fashion, both of which are part of contemporary Iranian art and can lead artists, institutions and the art market to invent and exploit their own exoticism.»<sup>5</sup>

Nationale Herkunft, in Form von Rückgriff auf Motive oder Ikonografie der persischen Kunst und Kultur, durfte also nur in Form von dezidiert Kritik an den jeweiligen politischen Gegebenheiten, wie es beispielsweise in den Revolutionspostern geschieht, eine Rolle spielen. Dabei wurden gerade in den 1960er und 1970er Jahren auf dem Feld der bildenden Kunst, Fragen nach der nationalen Identität ausgetragen. Dieses Phänomen lässt sich allerdings nicht nur für den iranischen Kontext beobachten, sondern ist ein Phänomen nicht-westlicher mo-

derner Kunst, die sich oftmals im Rahmen antikolonialer Bewegungen entwickelt hat.<sup>6</sup> Besonders in den Jahren nach 1953, als die demokratisch gewählte Regierung des Ministerpräsidenten Mohammad Mossadegh, mithilfe eines CIA-Coups gestürzt und Mohammad Reza Schah als Herrscher wieder eingesetzt wurde, mehrten sich antikoloniale und antiimperialistische Stimmen, die letztendlich ausschlaggebend für die theoretische Fundierung und den Erfolg des revolutionären Gedankens waren. Gerade im iranischen Kontext wird deutlich, dass die Berufung auf die Nation zur Konstruktion von Modernität diene und vor allem eine staatliche Inszenierung war, um Anschluss an westliche Industrienationen zu finden. Dies kann vor allem bei nicht-westlichen Ländern zu fragwürdigen Repräsentationsmodellen führen, wie Timothy Mitchell darlegt: «If modernity is not so much a stage of history but rather its staging, then it is a world particularly vulnerable to a certain kind of disruption or displacement. No representation can ever match its original, especially when the original exists only as something promised by a multiplicity of imitations and repetitions. Every act of staging or representation is open to the possibility of misrepresentation, or at least of parody or misreading.»<sup>7</sup>

Die erste Sektion der Ausstellung trug den Titel *The years of 'modernization' 1960–1978* und zeigte unter anderem Arbeiten von Bahman Mohassess und Behjat Sadr. Mohassess Werke bildeten den dramaturgischen Auftakt der Ausstellung, denn «Bahman Mohassess, a key figure was probably the first Iranian artist to escape the dilemma about identity that most of his fellow artists were experiencing.»<sup>8</sup> Er stellt einsame, isolierte Figuren dar, die durch ihre Deformierungen nur kaum mehr an menschliche Formen erinnern. Dass gerade die iranische Kunstgeschichte extrem von Migrationsbewegungen geprägt ist, wird durch einen Blick auf die KünstlerInnenbiografien deutlich, wird in der Ausstellung aber leider überhaupt nicht thematisiert. Mohassess beispielsweise emigrierte nach den politischen Ereignissen von 1953 nach Rom, wo er 1968 seinen dauerhaften Wohnsitz aufnahm. Es scheint, dass die Künstlermythen des einsamen und

unverstandenen Genies, die sich um seine Künstlerpersönlichkeit ranken, attraktiv machen.<sup>9</sup> Auch die Künstlerin Behjat Sadr qualifizierte sich aufgrund ihrer «modernen» Ausdrucksweise, um in diesem Kontext präsentiert zu werden. Allerdings möchte ich hier argumentieren, dass ihre Arbeiten durchaus auch als Kommentar auf iranische Themen gelesen werden können, nämlich als kalligrafische Abstraktionen, die durch die dunkle Ölfarbe, ganz deutlich auf den wichtigsten iranischen Rohstoff das Erdöl, referieren. Die Gewinne aus dem Ölgeschäft waren für den Pahlavistaat wichtigste Einnahmequelle für alle Modernisierungsbestrebungen, die beispielweise auch den Kunstbereich finanzierten.

Das Projekt *Archeology of the Final Decade* des Kurators Vali Mahlouji, das als eine Art Forschungsplattform konzipiert ist, trat in der ersten Sektion der Ausstellung positiv hervor, weil es mit einer weniger rigiden Vorstellung von iranischer Moderne operierte. Der erste Teil war ein Archiv verschiedener Ephemera zur Dokumentation des *Shiraz Arts Festival*, welches von 1967–1978 in der antiken Kulisse von Persepolis unter der Schirmherrschaft der Kaiserin Farah Diba stattfand und bisher kaum erforscht war. Ob das Festival wirklich als utopischer Raum fungierte, indem sich verschiedene internationale Produktionen gleichberechtigt gegenübergestellt waren, sei dahin gestellt.<sup>10</sup> Allerdings scheint es eine Bestätigung der von Talinn Grigor vertretenen These zu sein, dass das Engagement der Kaiserin für Kunst und Kultur als eine «feminized version of modernity» zu verstehen ist und sie mit ihren Förderinstrumenten nicht nur staatskonforme Ausdrucksformen förderte, somit ist die Vorstellung von Kunst versus Staat für eine iranische Moderne nicht haltbar.<sup>11</sup>

In Anlehnung an das von Mieke Bal geforderte Metamuseum, bei dem es gilt, den «eigenen ideologischen Standort» kritisch zu hinterfragen, hätte eine selbstreflexive Ausstellung das Potenzial gehabt, drängende Fragen zu klären.<sup>12</sup> Statt transkulturelle Verflechtungsprozesse zwischen Iran und Frankreich, Teheran und Paris zu thematisieren, wurde eher versucht, eine genuin nationale Geschichte zu konstruieren. Frankreich fungierte in der iranischen

Geschichte vor allem für die Monarchen als Denkfigur und Vorbild für einen säkularen Staat. Im Hinblick auf die Revolution, die in diesem Kontext als ein modernes Phänomen beschrieben wird, war Paris von enormer Bedeutung, denn von dort aus operierten einige der ideologischen Anführer. Ali Shariati, der mit seiner Befreiungstheologie eine Synthese aus linkem und islamischem Gedankengut erschaffen hat, hatte in Paris studiert und formulierte seine Thesen unter dem Einfluss von Existentialismus, Marxismus und Antikolonialismus. Einer der wohl berühmtesten iranischen Exilanten ist Ayatollah Khomeini, der aus seinem Pariser Exil operierte und seine Ansprachen per Kassetten in den Iran schicken ließ, die dort begeistert aufgenommen wurden und die enormen Proteste der Bevölkerung schließlich dazu führten, dass der Schah mit seiner Familie 1978 den Iran verlassen musste.

Der Spaziergang durch die turbulente Geschichte Irans endete mit den digitalen Architekturzeichnungen von Arash Hanei, die den Betrachter in das heutige Teheran versetzen sollten. Doch dieser Plan ging nicht zwingend auf, denn zu viel blieb ausgeklammert und das zu Grunde liegende narrative Muster einer modernen widerständigen Kunst lässt sich, ohne Blick auf Produktionsbedingungen, nicht einfach auf den iranischen Kontext übertragen.

## Anmerkungen

**1** Der Besuch der Ausstellung und die Rezension entstanden im Rahmen des vom Schweizer Nationalfonds (SNF) geförderten Projekts *Other Modernities – Practices and Patrimony of Visual Expression outside the West*. Das Dissertationsprojekt *Perspektiven zu iranischer Kunsthistoriographie* der Autorin ist Teil des SNF Projekts.

**2** Das KuratorInnenteam setzte sich zusammen aus Catherine David, Odile Burluraux, Morad Montazami, Narmine Sadeg und Vali Mahlouji.

**3** James Clifford, «On collecting art and culture», in: *The predicament of culture, Twentieth century ethnography, literature and art*, hg. von James Clifford, Harvard 1988, S. 215–251, hier S. 221.

**4** *Unedited History: Iran 1960–2014, Introduction des commissaires*, Ausst.-Kat., Paris 2014, S. 8–15. Dies war vor allem ein Versuch *Unedited History* von anderen Projekten, wie beispielsweise der Ausstellung *Iran Modern*, die 2013 in der Asia Society in New York stattfand und einen möglichst vollständigen Überblick über moderne Kunstproduktion bis hin zur Revolution von 1979 zu geben versuchte, abzugrenzen.

**5** Dieser Text stammt aus dem einführenden Wandtext der Ausstellung.

**6** Monica Juneja und Christian Kravagna, «Understanding Transculturalism», in: *Transcultural Modernisms*, hg. v. Model House Research Group, Berlin 2013, S. 22–25, hier S. 25.

**7** Timothy Mitchell, «The stage of modernity», in: *Questions of Modernity*, hg. v. Timothy Mitchell, Minnesota 2000, S. 1–34, hier S. 23.

**8** Dieses Zitat stammt aus der Wandbeschriftung der Ausstellung.

**9** Die ebenfalls in der Ausstellung vertretene Künstlerin Mitra Farahani hat 2013 den Film *Fifi howls from happiness* über den Künstler Bahman Mohassess gemacht, der zu seiner Wiederentdeckung beigetragen hat.

**10** Vali Mahlouji, «L'espace contesté: la métapolitique du Festival des arts de Shiraz-Persépolis», in: Ausst.-Kat, Paris 2014 (wie Anm. 4), S. 52–59.

**11** Talinn Grigor, *Building Iran: Modernism, Architecture and National Heritage under the Pahlavi Monarchs*, New York 2009, S. 184.

**12** Mieke Bal, *Kulturanalyse*, Frankfurt 2002, S. 78.