

CAPTURING IRAN'S PAST

ZEITGENÖSSISCHE FOTOGRAFIE UND *CURATORIAL
ACTIVISM* IM MUSEUM FÜR ISLAMISCHE KUNST.
EIN ZWISCHENRUF

Agnes Rameder

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#2-2024, S. 439–456

<https://doi.org/10.11588/xxi.2024.2.104833>



ABSTRACT: *CAPTURING IRAN'S PAST*. CONTEMPORARY
PHOTOGRAPHY AND CURATORIAL ACTIVISM AT THE
MUSEUM OF ISLAMIC ART. AN INTERJECTION

Using the example of the exhibition *Capturing Iran's Past*, which was displayed in the Museum of Islamic Arts in Berlin, in 2019, I discuss problems that arise when contemporary art is exhibited in historical museums. By drawing on critical curatorial theory, analysis of exhibitions, and my own reflections as a co-curator of *Capturing Iran's Past*, I argue that these problems are grounded in the ignorance of contemporary art museums toward artists who are operating outside the geographical canon. Therefore, works of artists who are not based in Europe/North-America are often presented in ethnographic or Islamic museums, which work primarily with historical artifacts rather than contemporary art. However, these museums are practicing curatorial activism by providing space for these very artists.

KEYWORDS

Kuratorische Theorie; zeitgenössische Kunst; iranische Fotografie; Dekolonialisierung; Curatorial Activism.

Die Gruppenausstellung *Capturing Iran's Past* wurde von mir als Gastkuratorin in Kollaboration mit dem Museum für Islamische Kunst im Pergamonmuseum Berlin ko-kuratiert und präsentierte Arbeiten von vier zeitgenössischen Fotokünstler*innen,¹ die in ihren Werken das Nachleben verschiedener Zeiten der iranischen Vergangenheit im Heute reflektieren. Es handelte sich um eine Ausstellung zeitgenössischer Fotografie, die auf eine bestimmte Geografie Bezug nimmt. Daher ist *Capturing Iran's Past* ein anderer Ausstellungstypus als die anderen in diesem Themenheft untersuchten Weltausstellungen und internationalen Kunstausstellungen.

Der Zeitrahmen der Schau begann mit der Ankunft der Fotografie in Iran 1842, nur drei Jahre nach dem Aufkommen des Mediums in Frankreich, und endete in der Gegenwart.²

Shadi Ghadirian re-inszeniert in *Qajar* (1998) Porträtfotografien der Kadscharenzeit (1779–1925), durchbricht die Historizität jedoch jeweils durch ein Element der späten 1990er Jahre, etwa eine Boombox oder eine Kamera [Abb. 1], und verweist dadurch auf die Auswirkungen von Traditionen auf das heutige Leben. In *Nil Nil* (2008) [Abb. 2] hingegen arrangiert die Künstlerin militärische Gegenstände in Innenräumen, zum Beispiel einen Staubsauger in einem Armeerucksack, und thematisiert so die bis heute fortwirkenden Traumata des Iran-Irak-Kriegs, der von 1980 bis 1988 dauerte. Arman Stepanian integriert in den Serien *Gravestones* (1999) und *Doorbells* (2004) [Abb. 3] Studiofotografien aus dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert in zeitgenössische Kontexte, indem er sie mit Türen und Grabsteinen kombiniert, und erinnert damit daran, dass die Bedingungen unserer gegenwärtigen Situation von unseren Vorfahren geformt wurden. Najaf Shokri reflektiert die Wurzeln individueller und kollektiver Identität dadurch, dass er in *Irاندokht* (2006) und *The Registration Congregation of Iranian Men* (2006–2012) [Abb. 4] gescannte iranische Ausweispapierfotografien der 1950er–1960er Jahre präsentiert. Die vierte Künstlerin der Ausstellung, Taraneh Hemami, sammelte für *Hall of Reflections* (2000–2012) Familienfotos von Iraner*innen, die nach Kalifornien migriert sind, und transformiert diese Fotografien, die zwischen dem 19. Jahrhundert und den 1980er Jahren aufgenommen wurden, in Spiegelassemblagen, wodurch eine Sehnsucht nach einem früheren

1

Außer mir haben Margaret Shortle, Martina Müller-Wiener und Stefan Weber die Ausstellung kuratiert. Es handelte sich dabei um eine Kooperation mit drei Galerien in Teheran: der AG Galerie, der Silk Road Galerie und der Afrand Galerie. Die Dauer von *Capturing Iran's Past* war vom 7. November 2019 bis zum 26. Januar 2020. Siehe auch Museum für Islamische Kunst, *Capturing Iran's Past. Fotokunst – PhotoArt – نر عكاسی* (15.01.2022).

2

Mohammadreza Tahmasbpour, *Photography During the Qajar Era, 1842–1925*, in: Markus Ritter und Staci Gem Scheiwiler (Hg.), *The Indigenous Lens. Early Photography in the Near and Middle East*, Berlin 2018, 57–76.



[Abb. 1]

Ausstellungsansicht mit Shadi Ghadirian, Qajar #8 (links) und Qajar #19 (rechts), 1998, C-Print, je 60 × 90 cm und historische Objekte aus der Sammlung des Museums für Islamische Kunst aus dem 19. Jahrhundert, in der Ausstellung *Capturing Iran's Past* (07.11.2019–26.01.2020), Berlin, Pergamonmuseum © Zohreh Zehbari.



[Abb. 2]

Ausstellungsansicht mit Shadi Ghadirian, Nil Nil #14 (links) und #6 (rechts), 2008, C-Print, 76 × 114 bzw. 76 × 76 cm, der Mschatta-Fassade, 8. Jahrhundert und Khaled al Saai, Der Garten der Geschichte, 2018, Mixed Media, 800 × 200 cm, in der Ausstellung *Capturing Iran's Past* (07.11.2019–26.01.2020), Berlin, Pergamonmuseum © Taraneh Hemami.



[Abb. 3]

Ausstellungsansicht mit Arman Stepanian, *Doorbells 2* (links), *Gravestones 4* (Mitte) und *Doorbells* (rechts), 2004/1999/1999, C-Print, 100 × 70 cm und der Mshatta-Fassade, 8. Jahrhundert, in der Ausstellung *Capturing Iran's Past* (07.11.2019–26.01.2020), Berlin, Pergamonmuseum © Taraneh Hemami.



[Abb. 4]

Ausstellungsansicht mit Najaf Shokri, Irandokht/The Registration Congregation of Iranian Men, 2006/2006–2012, C-Print, 40 × 40 cm und sassanidischen Statuen, in der Ausstellung *Capturing Iran's Past* (07.11.2019–26.01.2020), Berlin, Pergamonmuseum © Zohreh Zehbari.

Wohnort visualisiert wird.³ Alle ausgestellten Arbeiten erzählen durch den visuellen Dialog mit der Vergangenheit implizit von der iranischen Geschichte im Allgemeinen und der lokalen Fotogeschichte im Besonderen.

Fotografie ist ein Medium, das in der Vergangenheit zu verorten ist. Peter Geimer schreibt: „Die Fotografie konserviert und versteinert; sie erhält ein Leben, dessen Vergangenheit zugleich Voraussetzung ist.“⁴ Die Vergangenheit ist der Fotografie inhärent, denn sie zeigt einen Moment, der gewesen ist. Darüber hinaus sind Fotografien, wie Susan Sontag anmerkte, „Stücke der Welt“,⁵ die nur ein Ausschnitt sind. Das heißt, jedes Foto ist ein Fragment einer bestimmten Zeit, Szenerie oder Situation. Ebenso bestand *Capturing Iran's Past* aus Fragmenten der iranischen Vergangenheit und war nicht als Geschichtsbuch konzipiert, sondern als Sammlung von individuellen und persönlichen Kurzgeschichten, die über Ereignisse der Vergangenheit und deren Auswirkungen im Heute erzählten.

Die Idee zur Ausstellung entstand auf einer Konferenz,⁶ an der ich einen Vortrag zu zeitgenössischer Fotografie in Iran hielt, bei dem auch der Direktor des Museums für Islamische Kunst anwesend war. Die Konzeption von *Capturing Iran's Past* war ein Resultat dieses Treffens. Während ich für die Auswahl der Künstler*innen sowie den thematischen Rahmen zuständig war, übernahm das Museum die Planung der Szenografie. Trotz anfänglicher Bedenken meinerseits, ob eine Ausstellung zeitgenössischer Kunst in einem primär historischen Museum geeignete Ausstellungsbedingungen vorfinden würde, entschied ich mich dafür, die Schau zu ko-kuratieren, da ich darin die Möglichkeit sah, Kunst über Iran eine Plattform mit breitem Publikum zu bieten sowie dadurch auch implizit das Paradigma „islamische Kunst“ zu hinterfragen.

Im Folgenden diskutiere ich anhand von kuratorischer Theorie, Ausstellungsanalysen, Reflexionen über meine kuratorische Arbeit sowie Überlegungen zur Definition von „islamischer Kunst“, warum die Ausstellung im Museum für Islamische Kunst stattfand und führe dies auf ein strukturelles Desinteresse von zeitgenössischen Museen für Kunst außerhalb des Kanons zurück. Anschließend bespreche ich, warum durch die Abhaltung der Schau im

3

Museum für Islamische Kunst, *Capturing Iran's Past*. Für eine detaillierte Diskussion der Arbeiten siehe Agnes Rameder, *Die Vergangenheit einfangen – Über das Heute sprechen. Vergangenheit in Fotografien von Shadi Ghadirian, Taraneh Hemami, Najaf Shokri und Arman Stepanian*, in: *Capturing Iran's Past* (Ausst.-Kat. Berlin, Museum für Islamische Kunst), hg. von ders., Margaret Shortle, Martina Müller-Wiener und Stefan Weber, Berlin 2019, 10–21.

4

Peter Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg 2009, 123–124.

5

Susan Sontag, *On Photography*, New York 1978 [1977], 10.

6

13. Kolloquium der Ernst Herzfeld-Gesellschaft für Islamische Kunstgeschichte von 6. bis 9. Juli 2017 in Wien, organisiert von Markus Ritter.

Museum für Islamische Kunst der problematische Eindruck entstehen könnte, dass es sich bei den Fotoarbeiten, die in *Capturing Iran's Past* gezeigt wurden, um „zeitgenössische islamische Kunst“ handle, und reflektiere abschließend das Ausstellungskonzept in Relation zur Realisierung der Ausstellung.

I. (Des-)Interessiert. Unterrepräsentation von Künstler*innen abseits des Kanons in Museen zeitgenössischer Kunst und *Curatorial Activism* in ethnologischen und Islamischen Museen

Ausstellungen in Museen zeitgenössischer Kunst sind dominiert von Arbeiten des sogenannten Kanons. Gemeint ist damit Kunst, die vornehmlich in den Kontexten Europas oder Nordamerikas von Künstlern, die in eben diesen Geografien leben, produziert wurde.⁷ Obwohl sich der Kanon in einer Transformation befindet und stetig, wenn auch langsam, *Artists of Colour* und Frauen berücksichtigt,⁸ sind Kunstschaffende, die, wie Ruth E. Iskin und Maura Reilly argumentieren, nicht männlich, nicht weiß und nicht „westlich“ sind, nach wie vor unterrepräsentiert.⁹

Die größte Hürde für Künstler*innen, in Institutionen der Gegenwartskunst Sichtbarkeit zu erlangen, verortet ich in der geografischen Situation der Kunstschaffenden. Auch wenn in Europa/Nordamerika lebende Künstler*innen mit Migrationshintergrund Benachteiligungen im Kunstbetrieb erfahren, haben sie dennoch einen besseren Zugang zu Letzterem als Künstler*innen, die außerhalb dieser Geografien arbeiten. Ein Blick in das Ausstellungsprogramm des Museums moderner Kunst Stiftung Ludwig (mumok) in Wien und des Hamburger Bahnhofs in Berlin für das Jahr 2019 bestätigt dies. Der Hamburger Bahnhof richtete neun Einzelausstellungen aus, zwei davon für Künstler, die zum damaligen Zeitpunkt nicht in Europa/Nordamerika lebten (Lawrence Abu Hamdan/Beirut, Cevdet Ereğ/Istanbul). Von den sechs Gruppenausstellungen wies nur *How to Talk with Birds, Trees, Fish, Shells, Snakes, Bulls and Lions* eine signifikante Beteiligung von Künstler*innen, die außerhalb Europas/Nordamerikas leben, auf.¹⁰ Im mumok in Wien

7

Zum Begriff des Kanons siehe Maura Reilly, *Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating*, London 2018, 22–23.

8

Zum Kanon im Wandel siehe Ruth E. Iskin, Introduction. Re-Envisioning the Canon. Are Pluriversal Canons Possible?, in: dies. (Hg.), *Re-Envisioning the Contemporary Art Canon. Perspectives in a Global World*, New York, 2017, 1–41, hier 7–15. Siehe auch Reilly, *Curatorial Activism*, 20.

9

Iskin, Introduction, 1.

10

Auch in *Zeit für Fragmente* sind einige Künstler*innen, die außerhalb Europas/Nordamerikas leben, vertreten. Hamburger Bahnhof, *Vergangene Ausstellungen 2019* (15.01.2022). Während des Verfassens dieses Essays war ich noch nicht im Hamburger Bahnhof beschäftigt, meine Beobachtungen beziehen sich auf das Jahr 2019 und stellen daher eine Perspektive von Außen dar. Zu erwähnen ist auch, dass die Ausrichtung des Museums mit dem Direktorenwechsel im Jahr 2022 viele neue Impulse erfährt.

wurden im selben Jahr acht Gruppenausstellungen und zwölf Einzelausstellungen ausgerichtet. Namen von Künstler*innen, die ihren Wohnsitz nicht in Europa/Nordamerika haben, sind im Programm nicht zu finden.¹¹ Diese Unterrepräsentation im Hamburger Bahnhof und Ignoranz des mumok sind keine Einzelfälle. Sie bestätigen Reillys Beobachtung, dass in den meisten Museen, mit Ausnahmen wie etwa dem Haus der Kunst in München oder dem Gropius Bau in Berlin, Besucher*innen immer noch aktiv nach Werken von Künstler*innen außerhalb des Kanons suchen müssen, was die Autorin darauf zurückführt, dass sich die Kurator*innen in den meisten Museen zeitgenössischer Kunst wenig für eine diverse Vielfalt von Stimmen interessieren.¹²

Aufgrund dieses Desinteresses muss Kunst, die in anderen Regionen produziert wurde, oft in „andere Räume“ ausweichen. Beispiele sind *Nepal Art Now*,¹³ eine Ausstellung gegenwärtiger Kunstproduktion in Nepal, die 2019 im Weltmuseum in Wien, einem ethnografischen Museum, gezeigt wurde, und *Capturing Iran's Past*. Diese Schau, die, abgesehen von Hemamis *Hall of Reflections*, nur Arbeiten von in Iran lebenden Künstler*innen beinhaltete, wurde im Museum für Islamische Kunst ausgerichtet.

Diese Häuser betreiben im Gegensatz zu den meisten Museen für zeitgenössische Kunst *Curatorial Activism* – ein Begriff, der von Reilly geprägt wurde und Folgendes beschreibt:

Curatorial Activism is a term I use to designate the practice of organizing art exhibitions with the principle aim of ensuring that certain constituencies of artists are no longer ghettoized or excluded from the master narratives of art. It is a practice that commits itself to counter-hegemonic initiatives that give voice to those who have been historically silenced or omitted altogether – and, as such, focuses almost exclusively on work produced by women, artists of color, non-Euro-Americans, and/or queer artists.¹⁴

Curatorial Activism ist somit eine ethische Praxis der Organisation von Kunstausstellungen mit dem Ziel der Schaffung von Sichtbarkeit für bislang ignorierte oder weniger beachtete Künstler*innen. Dazu zählt Reilly auch Kunstschaaffende, die nicht in Europa oder Nordamerika leben. *Curatorial Activism* wird, bezogen auf diese Künstler*innen, aber nur in Ausnahmefällen in Museen für Gegen-

¹¹
MUMOK, *Rückblick* (19.05.2024).

¹²
Reilly, *Curatorial Activism*, 17.

¹³
Nepal Art Now (Ausst.-Kat. Wien, Weltmuseum), hg. von Swosti Rajbhandari Kayashta und Christian Schicklguber, Wien 2019. *Capturing Iran's Past*.

¹⁴
Maura Reilly, *What is Curatorial Activism?*, 07.11.2017 (15.01.2022).

wartskunst praktiziert, vielmehr sind es die ethnologischen und Islamischen Museen, die dieser Gruppe Sichtbarkeit ermöglichen. Dadurch wird zeitgenössische Kunst allerdings in einen „anderen Raum“ abgeschoben, wie Jude Kelly, der künstlerische Direktor des Londoner Southbank Centre for Performing Arts, kritisierte, als er darauf hinwies, dass inklusiv zu sein nicht bedeutet „standing in the middle and saying, ‘I’d like to include you’ – you have to stand in a different place“.¹⁵

Auch *Capturing Iran's Past* wurde in einem „anderen Raum“ gezeigt, nicht im Hamburger Bahnhof, in dem – bezogen auf die Staatlichen Museen zu Berlin, zu dem beide Häuser gehören – eine Ausstellung zeitgenössischer Kunst adäquat erscheinen würde, sondern im Museum für Islamische Kunst.

II. Verirrt. Zeitgenössische Fotografie im historischen Museum für Islamische Kunst

Eine Ausstellung zeitgenössischer Fotografie in einem Museum, das historische Objekte, die zwischen dem siebten und dem 19. Jahrhundert in islamisch geprägten Regionen produziert wurden, beherbergt, könnte den Eindruck erwecken, dass die gezeigten Werke als „zeitgenössische islamische Kunst“ zu klassifizieren sind. Ob es eine solche Kategorie gibt, wurde 2017 im Symposium *Islamic Art: Past, Present, Future* an der Virginia Commonwealth University diskutiert.¹⁶ Schon der Titel impliziert, dass die Organisierenden Sheila Blair und Jonathan Bloom von der Existenz einer „islamischen Kunst“ nicht nur in der Vergangenheit, sondern ebenso in der Gegenwart und Zukunft ausgehen. Blair stellte in ihrer Einführungsrede zur Debatte, dass Fotos und Videos unter den Begriff „islamische Kunst“ fallen könnten und fasst den Raum von Marokko bis China als „islamisch“ zusammen.¹⁷ In einem anderen Vortrag wurde erörtert, warum Künstler*innen aus der Region wie Mona Hatoum aufgrund ihres Geburtslandes möglicherweise „zeitgenössische islamische Kunst“ produzieren.¹⁸ Dieser Auffassung widerspricht Fereshteh Daftari, wenn sie in ihren

15

Zitiert nach Lucy R. Lippard, Foreword, in: Maura Reilly, *Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating*, London 2018, 6–11, hier 10.

16

Ein Tagungsband zum Symposium wurde 2019 publiziert: Sheila S. Blair und Jonathan M. Bloom (Hg.), *Islamic Art. Past, Present, Future (The Biennial Hamad bin Khalifa Symposium on Islamic Art)*, New Haven, CT 2019.

17

Sheila S. Blair, *Islamic Art. Past, Present, and Future. Opening Address*, [Youtube](#), 09.05.2018 (15.01.2022).

18

Sheikha Al Mayassa bint Hamad bin Khalifa Al Thani, *Defining Meaning and Value in Contemporary Islamic Art*, in: Blair und Bloom, *Islamic Art*, 10–23, hier 11–13.

Ausstellungskatalogen¹⁹ gegen die Homogenisierung einer diversen Geografie und Zeit argumentiert. Kurator*innen, die mit dem Konzept „zeitgenössische islamische Kunst“ arbeiten, so Daftari, gewähren individuellen Ausdrucksformen keinen Raum, sondern drängen Künstler*innen in eine islamische Identität.²⁰ Konträr dazu ist die Position von Linda Komaroff, der Kuratorin der Abteilung für islamische Kunst des Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Sie versucht Gegenwartskunst aus der Region in die historische Sammlung einzugliedern, da, wie Komaroff argumentiert, die historischen wie die gegenwärtigen Arbeiten aus derselben Tradition kommen, wie beispielsweise an der Verwendung arabischer Schrift zu sehen sei.²¹ Wird dieses Denkmuster auf zeitgenössische europäische/nordamerikanische Kunst angewendet, so würde dies bedeuten, dass Barbara Kruger, weil sie Buchstaben aus demselben Alphabet wie in Bibelhandschriften des 15. Jahrhunderts für ihre soziokritischen Plakate verwendet, christliche Kunst praktiziert. Ebenso merkt Daftari an, dass ausschließlich Gegenwartskunst aus der Region, die heute primär islamisch geprägt ist, unter einem religiösen Marker klassifiziert wird, während, bezogen auf Gegenwartskunst aus Europa/Nordamerika, nicht von zeitgenössischer jüdisch-christlicher Kunst gesprochen wird.²² Durch diese Ungleichbehandlung – Kruger wird im Gegensatz zu Hatoum nicht mit einem religiösen Etikett versehen – wird wiederum das Konzept einer „andere(n) Kunst“, die außerhalb des Kanons zu lokalisieren ist, kreierte.

Von „zeitgenössischer islamischer Kunst“ zu sprechen ist auf mehreren Ebenen problematisch: Erstens wird eine vermeintliche zeitliche Kontinuität vom siebten Jahrhundert bis heute hergestellt, zweitens wird eine kulturell diverse Geografie homogenisiert und drittens werden Künstler*innen in eine religiöse Identität gedrängt, mit der sie sich möglicherweise nicht identifizieren, und mit einem Marker des „Anderen“ versehen. Initiativen wie jene von Komaroff, Gegenwartskunst außerhalb des Kanons Ausstellungen zu ermöglichen, sind wichtig. Relevant wäre es aber, diese zeitgenössischen Arbeiten nicht pauschal als „islamische Kunst“ zu klassifizieren, sondern zu betonen, dass Gegenwartskunst, die außerhalb des Kanons entstanden ist, aufgrund von mangelndem Interesse der zeitgenössischen Abteilung des LACMA im Department für islami-

¹⁹

Without Boundary. Seventeen Ways of Looking (Ausst.-Kat. New York, Museum of Modern Art), hg. von Fereshteh Daftari, New York 2006. *Safar Voyage. Contemporary Works by Arab, Iranian and Turkish Artists* (Ausst.-Kat. Vancouver, Museum of Anthropology), hg. von dems. und Jill Baird, Toronto 2013.

²⁰

Fereshteh Daftari, *Passport to Elsewhere*, in: *Safar Voyage*, 8–31, hier 10–11.

²¹

Linda Komaroff, *Islamic Art Now and Then*, in: Blair und Bloom, *Islamic Art*, 25–56, hier 27.

²²

Daftari, *Passport to Elsewhere*, 10–11.

sche Kunst Unterschlupf finden muss, nicht weil sie religiös konnotiert ist, sondern weil sie in derselben Region wie die historischen Sammlungsobjekte produziert wurde.

Nur künstlerische Arbeiten anzukaufen oder für eine Ausstellung auszuwählen, die außerhalb des Kanons zu verorten sind, wie in Komaroffs Agenda oder in *Capturing Iran's Past*, könnte als gettoisierend, segregierend und kulturell essenzialistisch wahrgenommen werden. Diesem Argument setze ich Reilly und Iskin anschließend entgegen, dass, wie anhand der Beispiele des mumok und des Hamburger Bahnhofs oben diskutiert, Künstler*innen, die außerhalb des Kanons agieren, in den meisten Museen für zeitgenössische Kunst unterrepräsentiert sind und daher besondere ausgleichende Aufmerksamkeit benötigen. Natürlich wird durch den kuratorischen Rahmen eine Segregation vorgenommen. Dies passiert aber in jeder Ausstellung, auch eine Schau über Surrealismus schließt alle anderen Kunstströmungen aus.²³ Außerdem hatte *Capturing Iran's Past* im Gegensatz zu anderen Ausstellungen wie etwa *Iran: Inside Out*²⁴ im Chelsea Art Museum in New York 2009, die einen Überblick über das zeitgenössische Kunstschaffen in Iran gab, nicht allein ein regionales kuratorisches Konzept (Iran), sondern es umfasste auch ein Medium (Fotografie) und ein Thema (die Vergangenheit im Heute).

Der Vorwurf der Gettoisierung gegenüber Ausstellungen, die ausschließlich Künstler*innen, die nicht Teil des Kanons sind, zeigen, sollte Iskin zufolge nicht an deren Kurator*innen, sondern an die Mainstream-Museen gerichtet werden, die Künstler*innen aus anderen Geografien marginalisieren und dadurch erst die Notwendigkeit kreieren, regional spezifische Ausstellungen abzuhalten, um damit die Exklusivität des traditionellen Kanons zu hinterfragen.²⁵

In *Capturing Iran's Past* teilten sich die dezidiert nichtislamischen zeitgenössischen Fotografien den Raum mit den historischen Exponaten des Museums, mit denen sie, wie ich unten erläutere, in keiner Verbindung standen. Ich wollte durch diese augenscheinliche Deplatzierung nicht wie Komaroff vermeintliche Kontinuitäten kreieren oder die ausgestellten Arbeiten als potenziell „zeitgenössisch islamisch“ etikettieren, sondern vielmehr die Frage aufwerfen, was diese zeitgenössischen Fotografien in einem historischen Museum zu tun haben, warum sie in den Räumlichkeiten verirrt zu sein scheinen und warum sie nicht in einem Museum für Gegenwartskunst ausgestellt sind. Ermöglicht wurde dies durch die geografische Verankerung des Ausstellungskonzepts, da aufgrund der Fokussierung auf den Iran die Schau in das regionale Interesse des

²³

Reilly, Curatorial Activism, 17. Iskin, Introduction, 13.

²⁴

Iran Inside Out. Influences of Homeland and Diaspora on the Artistic Language of 56 Contemporary Iranian (Ausst.-Kat. New York, Chelsea Art Museum), hg. von Sam Bardaouil und Till Fellrath, New York 2009.

²⁵

Iskin, Introduction, 13.

Museums fiel. Die Umsetzung des Konzeptes, die ich im Anschluss diskutiere, brachte allerdings Schwierigkeiten mit sich.

III. Versucht. Eklektizistische Kunstkammer oder durchdachtes Zusammenspiel? *Curatorial Activism* im Museum für Islamische Kunst

Im Folgenden reflektiere ich Probleme bei der Umsetzung des Konzeptes von *Capturing Iran's Past*, die ich vor allem in der Präsentation der Fotografien sowie den Ausstellungstexten verorte.

Neben einem Einleitungstext war jedes Kapitel der Schau mit dreisprachigen Texten (auf Deutsch, Englisch und Persisch) zu den einzelnen Arbeiten und deren Kontexten versehen. Der Katalog beinhaltet eine Einleitung und vier Essays, von denen zwei von nichtiranischen und zwei von iranischen Autor*innen verfasst wurden, wodurch auch lokale Perspektiven berücksichtigt wurden.²⁶ Den Essays folgt ein Bildteil mit Artist-Statements. Der Katalog ist nur auf Deutsch und Englisch herausgegeben. Obwohl es möglich war, Iraner*innen als Autor*innen zu gewinnen, sind ihre Texte wie auch die Artist-Statements nicht auf Persisch publiziert, was wiederum bedeutet, dass interessierte Iraner*innen, die über keine Kenntnisse in Deutsch und Englisch verfügen, keinen Zugang zu dem Katalog einer Ausstellung über ihr Land haben.

Weder im Einleitungstext noch im Katalog wurden die Ausstellungssituation und die oben diskutierte Problematik der Definition von „zeitgenössischer islamischer Kunst“ thematisiert. Ebenso wenig wurden theoretische Informationen zum Verhältnis zwischen Fotografie, Fragment und Vergangenheit, die zentral für das Konzept waren, erwähnt. Auch die Inklusion von Artist-Statements in die Ausstellungspräsentation hätte eine multiperspektive Sichtweise eröffnet. Da der Großteil der Besucher*innen des Pergamonmuseums Tourist*innen sind, die nicht wegen der Sonderausstellungen kommen, sondern um die Sammlung zu sehen, gab es vonseiten des Museums verständlicherweise Bedenken, dass zu viel Information überfordernd sein würde.

Capturing Iran's Past war eine Ausstellung in der Ausstellung, da die zeitgenössischen Fotografien in die Präsentation der historischen Exponate des Museums eingebettet waren. Nur ein Raum, das Buchkunstkabinett, wurde für Shadi Ghadirians *Qajar*-Serie geleert. In zwei Vitrinen wurden Objekte aus der Kadscharenzeit aus Museumsbeständen platziert [Abb. 1]. Deren Temporalität war die einzige Verbindung zu den Fotografien. In einem angrenzenden Raum war eine Powerpoint-Präsentation installiert, die historische Referenzbilder in Kombination mit erklärendem Text zeigte. Aus Platzgründen war es nicht möglich, diese Abbildungen als Replika direkt neben den zeitgenössischen Werken anzubringen, was es den

²⁶

Capturing Iran's Past.

Besucher*innen ermöglicht hätte, unmittelbare visuelle Verbindungen herzustellen.

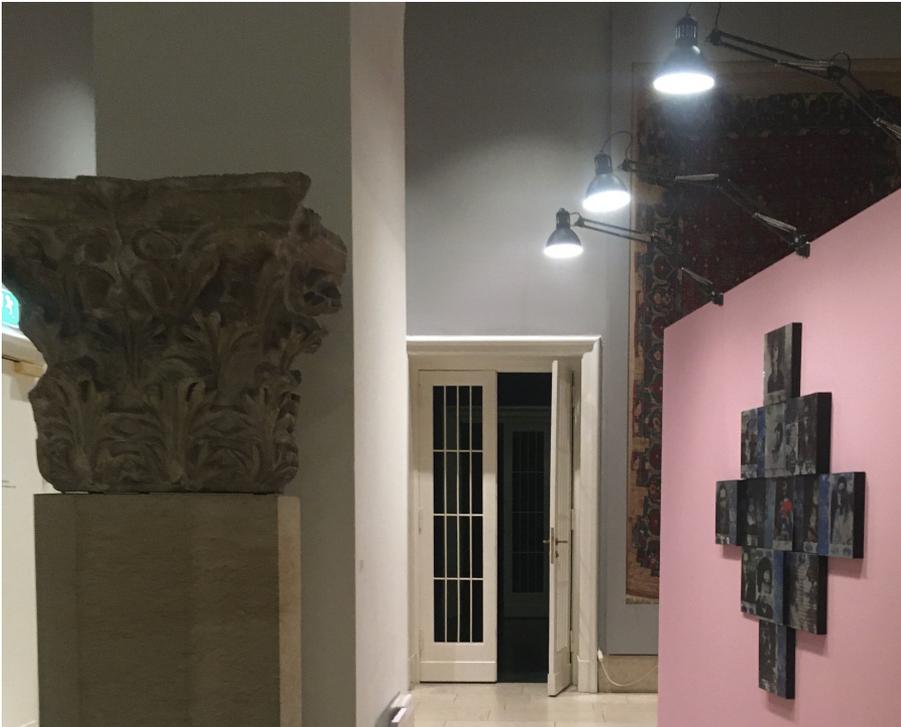
Im Mschatta-Saal, also jenem Raum, in dem sich die berühmte Fassade des umayyadischen Wüstenschlosses aus dem achten Jahrhundert befindet, wurden vier Stellwände eingezogen, auf denen die Arbeiten von Ghadirian, Stepanian, Hemami und Shokri präsentiert wurden. Während ich die Anwesenheit der Mschatta-Fassade nicht als störend empfand, da klar ersichtlich war, dass die Fotoarbeiten hierzu in keinem Zusammenhang standen [Abb. 3], hätte ich dafür plädiert, die im Raum anwesende Malerei *Der Garten der Geschichte* des syrischen Malers Khaled Al-Saai abzuhängen, da es sich bei dieser Arbeit ebenfalls um zeitgenössische Kunst handelt und der Eindruck entstand, auch sie sei Teil von *Capturing Iran's Past* [Abb. 2]. An den Wänden im Mschatta-Saal befanden sich außerdem osmanische Teppiche [Abb. 5], sassanidische Statuen und blaue architektonische Raumelemente [Abb. 4], die in keinem theoretischen oder ästhetischen Kontext zu den gezeigten Fotografien beziehungsweise zueinander standen. Auch wirkte der farbliche Dialog der blauen Einbauten mit den altrosa Stellwänden ästhetisch unstimmig.²⁷ Natürlich mussten sich die Stellwände vom übrigen Raum abheben, um zu akzentuieren, dass es sich um Komponenten der Sonderausstellung handelte. Dass die Wahl auf Rosa fiel, das nicht nur in einer unpassenden Kombination mit den Blautönen der Malerei und den Raumelementen stand, sondern mit seiner fröhlichen, unbeschwerten Konnotation auch einen Kontrast zur Melancholie der ausgestellten Arbeiten bildete, irritierte. Auch die großen schwarzen Lampen, die an den oberen Enden der Stellwände angebracht waren und weit über diese hinausragten, nahmen eine Überpräsenz für ihre Funktion als Beleuchtungsobjekt ein, was einen ungewollten Installationscharakter erzeugte.

Es ist nachvollziehbar, dass das Museum so viel wie möglich aus der permanenten Ausstellung im Raum belassen wollte, dennoch ergab die Kombination eine chaotische Raumerfahrung. Der konzipierte visuelle Dialog mit der Vergangenheit, nicht nur in den Kunstwerken, sondern auch durch die Installation im Museum, in der die Vergangenheit anhand der historischen Objekte ebenfalls allgegenwärtig ist, resultierte darin, dass sich Exponate ohne klare thematische oder ästhetische Verbindung einen Raum teilen mussten. Schlussendlich wirkte die Präsentation eher wie eine eklektizistische, farbenfrohe Kunstkammer als ein durchdachtes Zusammenspiel.

Ich vermute, dass, wenn *Capturing Iran's Past* in einem Museum für zeitgenössische Kunst stattgefunden hätte, die fotografischen

27

Die Stellwände wurden auch von Johann di Blasi, Prinzessin Ghettoblaster, in: *Berliner Morgenpost*, 10.11.2019, (15.01.2022) und Daniel Walter, Gegennarrative auf Fotopapier. Die Ausstellung „Capturing Iran's Past“ im Berliner Pergamonmuseum, in: *Zeitgeschichte online*, 29.11.2019, (15.01.2022) kritisiert. Hanna Jacobi, Naher Osten im Wandel. Iranische Fotografen verarbeiten die Geschichte ihres Landes, in: *Der Tagesspiegel*, 28.11.2019 (15.01.2022) hingegen findet, dass die Stellwände einen „schönen Kontrast“ zur Mschatta-Fassade bilden.



[Abb. 5]
Ausstellungsansicht mit Taraneh Hemami, Hall of Reflections, 2000–2012 und osmanischem Teppich, in der Ausstellung *Capturing Iran's Past* (07.11.2019–26.01.2020) © Agnes Rameder.

Arbeiten mehr Präsentationsfläche zur Verfügung gestellt bekommen hätten und es möglich gewesen wäre, die historischen Referenzbilder der Powerpoint-Präsentation direkt neben den Arbeiten zu zeigen. Es wäre vermutlich außerdem das Bewusstsein vorhanden gewesen, dass eine Malerei neben einer Fotografie aus derselben Zeit thematische Verbindungen zu suggerieren scheint und dass die Szenografie einen Eingriff in die Wirkmacht des Bildes darstellt. Die Besucher*innen wären nicht aufgrund einer historischen Sammlung gekommen und über *Capturing Iran's Past* „gestolpert“ und daher wohl tendenziell eher bereit gewesen, die Arbeit des Lesens und Denkens wahrzunehmen, die theoretische Begleittexte mit sich gebracht hätten.

Kritik am Ambiente der Ausstellung wurde auch von Daniel Walter geübt, der fragt:

[B]edarf es dann einer Ausstellung in einem Museum, das den Werken kuratorisch nicht gerecht werden kann – das inzwischen nicht nur Artefakte ausstellt, sondern selbst zu einem geworden ist? [...] Dem preußisch-behördlichen Wind weht da die Tatsache entgegen, dass die Ausstellungstexte neben Deutsch und Englisch auch ins Persische übersetzt wurden. Hier wird angedeutet, was die Ausstellung in einer angemesseneren Umgebung alles hätte sein können.²⁸

Es ist Walter zuzustimmen, dass die Raumsituation und ästhetische Präsentation der Arbeiten nicht ideal waren, dennoch praktiziert er mit dieser Kritik das, wovor Isken gewarnt hat, indem er nicht die strukturelle Problematik erkennt, sondern das die Ausstellung ausrichtende Museum attackiert.

Die Schwachstellen in der Realisierung der Ausstellung sind nicht dem Museum für Islamische Kunst vorzuwerfen. Es ist ein historisches Museum und verfügt dadurch nicht über technische und personelle Expertise zum Arbeiten mit und Ausstellen von zeitgenössischer Kunst. Dies ist auch nicht die Aufgabe des Hauses und seiner Kurator*innen.

Trotzdem betreibt das Museum für Islamische Kunst die wichtige Aktivität des *Curatorial Activism*, und bietet im Gegensatz zu den meisten Museen zeitgenössischer Kunst Raum für Kunst außerhalb des Kanons.

IV. Conclusio

Die deplatzierten zeitgenössischen Fotografien von *Capturing Iran's Past* in einem historischen Museum zeigen die exkludierende Hege- monie des Kanons auf. Wie *Nepal Art Now* im Weltmuseum Wien fungierte die Schau als Spiegel der postkolonialen Verhältnisse, in denen Museen für zeitgenössische Kunst, wie ich anhand des Aus-

²⁸

Walter, Gegennarrative auf Fotopapier.

stellungsprogramms des mumok und des Hamburger Bahnhofs von 2019 demonstriert habe, immer noch vorrangig Kunst aus Europa und Nordamerika ausstellen, während Kunst aus anderen Geografien oft in „andere Räume“, meist ethnografische und Islamische Museen, ausweichen muss.

Problematisch an der Abhaltung von *Capturing Iran's Past* im Museum für Islamische Kunst war, dass dabei der Eindruck hätte entstehen können, dass es sich bei der Ausstellung um „zeitgenössische islamische Kunst“ handele, obwohl keine*r der vier Künstler*innen sakrale Kunst praktiziert. Zusätzlich traten Schwachstellen in der Ausstellungspräsentation auf, welche nicht dem Museum für Islamische Kunst vorzuwerfen sind, da das Ausstellen von Gegenwartskunst nicht dessen Aufgabe ist und das Haus dadurch nicht über tiefgreifendes Know-how zum Arbeiten mit und Ausstellen von zeitgenössischer Kunst verfügt.

Was wir brauchen, sind dekolonial-sensibilisierte Kurator*innen in Museen zeitgenössischer Kunst, die sich bewusst sind, dass relevante Kunstproduktion nicht an den Grenzen Europas/Nordamerikas endet. Bis dieses Bewusstsein breit gefächert in den Häusern angekommen ist, werden Ausstellungen wie *Capturing Iran's Past* und *Nepal Art Now* weiter in Islamischen und ethnologischen Museen stattfinden. Es sind diese Institutionen, die im Gegensatz zu den meisten Museen zeitgenössischer Kunst *Curatorial Activism* betreiben.

[Agnes Rameder](#) hat 2023 ihre Dissertation am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich abgeschlossen. Ihre Doktorarbeit untersuchte künstlerische Reflexionen und Aneignungen von Märtyrerplakaten mit einem geografischen Schwerpunkt auf dem Libanon und wird 2024 als Monografie im transcript-Verlag erscheinen. Ihre weiteren Forschungsinteressen sind die Überschneidung von Gewalt und Bild, politische Bilder, Erinnerung und Fotografie sowie die Dekolonisierung der Kunstgeschichte. Sie ist seit 2017 als freischaffende Kuratorin zeitgenössischer Kunst tätig und arbeitet seit 2023 als Assistentzkuratorin im Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart.