

**Till Fellrath (Hg.), Sam Bardaoui(Autor): Tea with Nefertiti. The Making of the Artwork by the Artist, the Museum and the Public;** Doha: Bloomsbury Qatar Foundation Publishing 2012; 256 S., zahlr. farb. Abb.; ISBN 978-9-99219-564-2; ca. € 48,00

Die Kritik an der Institution „Museum“ ist so alt wie das Museum selbst und in einem gewissen Sinne auch nicht unberechtigt. Ihren Vorläufer fanden heutige Museen bekanntlich in meist fürstlichen Sammlungen, bewahrt in sogenannten „Kunst- und Wunderkammern“. Bereits diese Bezeichnung macht klar, worum es geht: Der Sammler trägt Dinge zusammen, die möglichst ausgefallen, möglichst fremd erscheinen. Logische Folge ist, dass es sich häufig um Relikte eben nicht des eigenen Umfelds, sondern eines möglichst „exotischen“ Umfelds handelt, die nun – dekontextualisiert – in einem neuen, vom Sammler oder Kurator geschaffenen Zusammenhang präsentiert werden.

Im 19. Jahrhundert führte diese Praxis unter dem Anspruch der Volksbildung zu den großen „enzyklopädischen“ Museen wie Louvre, British Museum oder der Berliner Museumsinsel. Letztlich bieten diese eine verwissenschaftlichte Fortsetzung der Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts und präsentieren das Bild der Welt an einem Ort. Zwar hat es, speziell nach 1968 nicht an Versuchen gefehlt, das Museum als Institution zu modernisieren, es gesellschaftlich wieder relevant zu machen, der prinzipiell eurozentrische Ansatz, was ein Museum zu sein habe, wurde jedoch nur selten in Frage gestellt.

Genau diese Frage stellt sich aber den Museumsmachern und (Kunst-)Historikern abseits der großen Zentren Paris, London, Berlin oder New York. Bereits diese Feststellung beinhaltet allerdings einen weiteren Eurozentrismus, sind doch bedeutende Museen längst in den sogenannten „Schwellenländern“ entstanden und horrend Preise werden in den Kunstauktionen im Fernen und Mittleren Osten erzielt. Während in Europa die öffentlichen Mittel für den Kunst- und Kulturbetrieb, namentlich für Museen, immer mehr zusammengestrichen werden und vermeintlich lukrative „Blockbuster“-Ausstellungen an die Stelle seriöser Wissenschaft treten, gehört die Region am Persischen Golf zu den aktuellen „Hotspots“ der Museumsszene. Ausstellungsgestalter, Kunsthistoriker, Architekten und Restauratoren, meist europäischer und amerikanischer Provenienz geben sich die Hand – und stellen dabei nur selten die festgeschriebenen Standards in Frage. Diesen Boom kann man durchaus als eine neue „weiche“ Form des Kulturimperialismus betrachten. Wer Ausstellungen, wie die kürzlich stattgefundenene Schau „Mal Lawal“ in der qatarischen Alriwaq-Ausstellungshalle in Doha gesehen hat, konnte sich nämlich davon überzeugen, dass „indigene“ Ausstellungen ein ganz anderes Konzept verfolgen. Andererseits sind es die einheimischen Verantwortungsträger, die Spezialisten aus Europa und den USA beauftragen, das eigene Ausstellungswesen zu „reformieren“. Zeigt sich darin ein Umstand, den schon 1998 der ägyptische Architekt Abdelbaki Mohammed Ibrahim kritisiert hat, dass nämlich die Eliten des Nahen und Mittleren Ostens längst „westliche“ Werte als verbindlich für sich selbst akzeptiert haben? Dass eine junge Generation angesichts einer frucht-

losen Wertedebatte in der sogenannten westlichen Welt, dies längst wieder in Frage stellt, beweisen nicht nur die aktuellen Ereignisse in Teilen der arabischen Welt. Die Antwort darauf, was „Museum“ abseits der festgeschriebenen Standards sein kann, stellt sich jedenfalls als äußerst komplex dar und ist noch lange nicht gegeben.

Diese Komplexität wird deutlich in dem jüngst bei „Bloomsbury Qatar Foundation Publishing“ erschienenen Band „Tea with Nefertiti“ für den Sam Bardaouil als Autor und Till Fellrath als Herausgeber verantwortlich zeichnen. Als „ArtReOriented“ bilden sie auch das Kuratorenteam der gleichnamigen Ausstellung im Mathaf, dem Museum für moderne arabische Kunst in Doha.

Um es vorweg zu nehmen: Die Titelfigur, Nofretete, hat es in ihrer berühmtesten Repräsentation natürlich nicht nach Qatar geschafft. Ihre Büste verweilt in ihrer nun 90jährigen Berliner Museumsresidenz.<sup>1</sup> Trotzdem sind Ausstellung wie Katalog wesentlich durchdachter als es der etwas reißerische Titel vermuten lässt. Der hohe kuratorische Anspruch führt jedoch dazu, dass der Katalog die vorgestellten Kunstwerke unter einer explizit historisch relevanten Fragestellung vorstellt. Oder handelt es sich eher um eine historische Ausstellung, die anhand von Kunstwerken abgearbeitet wird? Ein gescheitertes Konglomerat, dass die Prominenz eines Kunstwerks also lediglich ob seiner Magnetfunktion ausnutzt? Die Antworten – zumindestens in Doha – fallen unterschiedlich aus. Diese Vielzahl unbeantworteter Fragen macht aber eines hier schon deutlich. Es geht dem Autor (und den Ausstellungsmachern) nicht darum, allgemein gültige Antworten zu geben, sondern Fragen zu stellen. Der Untertitel des Bandes, „The Making of an Artwork by the Artist, the Museum and the Public“ gibt nur eingeschränkt wieder, was ihn zu einem der wichtigen Ausstellungskataloge der letzten Jahre macht. Er präzisiert lediglich die Ausstellungspräsentation, der auch der Katalogteil des Bandes folgt. Der erste Abschnitt „Der Künstler“ betrachtet das Kunstwerk mit dem kreativen bzw. formalen Blick des ausführenden Künstlers. „Das Museum“ stellt Präsentationstechnik und -möglichkeiten des Museumsbetriebs in den Mittelpunkt, während „Das Publikum“ die Frage stellt, welche Mechanismen ein Kunstwerk zur „kollektiven“ Ikone werden lassen. Eine nicht immer ganz nachvollziehbare Zuordnung der Kunstwerke zu den einzelnen Abschnitten lässt dennoch eine alles verbindende Frage deutlich hervortreten, nämlich eben jene bereits erwähnte, was Ausstellungen letztlich leisten, bzw. leisten können und sollen. In gewissem Sinne also eine Ausstellung über Ausstellungen!

Diese Thematik rücken vor allem die zwar knappen, aber guten Aufsatzbeiträge ins Zentrum. Sie folgen nicht exakt dem Ausstellungsrundgang, sondern liefern einen Überblick über die Frage, welchen Beitrag Kunstwerke – hier speziell in Ägypten – zur nationalen Identitätsfindung leisten. Damit folgt der Band aktuellen Ansätzen und Fragestellungen, wie sie etwa kürzlich Burcu Dođramacı in ihrer

1 Berlin widmet der Büste 2013 eine große Ausstellung zur 100jährigen Entdeckung durch Ludwig Borchardt am 6. 12. 1912. Zunächst in einem privaten Anwesen in Berlin untergebracht, wurde sie erst 1923 dem Publikum öffentlich präsentiert.

Habilitationsschrift „Kulturtransfer und nationale Identität. Deutschsprachige Architekten, Stadtplaner und Bildhauer in der Türkei nach 1927“<sup>2</sup> bereits für die Türkei präsentiert hat.

Verflechtungen zwischen Politik und (der Präsentation von) Kunstwerken werden bereits im ersten Kapitel „Exhibiting Egypt: A less than wonderful tale of more than wonderful things [...]“ deutlich. Bardaoui zeigt auf, wie das Bild Ägyptens seit der von Napoleon in Auftrag gegebenen „Description de l’Égypte“ von seinem pharaonischen Erbe geprägt ist. Erst im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts entsteht ein fast gleichbedeutendes Interesse an den mittelalterlichen Hinterlassenschaften des Landes. In der Folge wird der neo-mamlukische Stil sowohl in Europa wie auch in Ägypten selbst zu einer der verfügbaren Stilrichtungen innerhalb der zahlreichen Historizismen. Dabei zeigt sich hier – deutlicher als etwa im gleichzeitigen Neo-Mudéjar-Stil Spaniens – die Perfidität der Inanspruchnahme der Kunstgeschichte unter imperialem Blickwinkel. Zunächst ist es Ägypten selbst, dass ein neo-mamlukisches Revival vorantreibt. Das Land, Anfang des 19. Jahrhunderts nach wie vor offiziell unter osmanischer Oberhoheit, sucht zunehmend nach einer Repräsentation seiner Identitätsbildung gegenüber dem Osmanischen Reich. Nach fast fünfhundertjähriger Abhängigkeit von den Osmanen scheint hierzu der Stil der Mamluken im 14. und 15. Jahrhundert am geeignetsten. Gleichzeitig findet der neo-mamlukische Stil auch in Europa Interesse, nicht nur wegen dessen unermüdlicher Suche nach neuen und unverbrauchten Dekorationsmöglichkeiten. Der zunehmende Einfluss der Europäer in Ägypten führt in Kairo zu einer „Hausmannisierung“ der Stadt und damit zum Verlust zahlreicher Bauwerke auch aus der Epoche der Mamluken. Deren Fragmente jedoch gelangen nach Europa, entweder als willkommene Souvenirs oder auch als Bestandteile der „orientalischen“ Pavillons auf den Weltausstellungen. Die zunehmende Identität Ägyptens als selbständige Nation neben dem Osmanischen Reich war darüber hinaus im Interesse Europas, war doch die Einflussnahme dann wesentlich einfacher als in einer Provinz der nach wie vor mächtigen Osmanen. Hinzuzufügen bleibt, dass bald auch neo-mamlukische Gegenstände in Frankreich bei Philippe Brocard oder in Österreich bei Lobmeyer produziert wurden und von dort ihren Weg zurück nach Ägypten fanden, wo sie von den Eliten begeistert erworben wurden. Spektakulärster Fall ist wohl der Gezira-Palast in Kairo. Geplant von durchweg europäischen Architekten bietet er ein Paradebeispiel orientalistischer Baukultur. Dennoch wurde er bei seiner Eröffnung durch den Auftraggeber, den Khedive Ismail, als Muster künftiger ägyptischer Architektur gepriesen.

Bereits hingewiesen wurde hier auf die Relevanz der Katalogtexte gerade auch im Hinblick auf aktuelle Museumsdebatten im Mittleren Osten. Da mögen die nun im Katalog folgenden Ausführungen des Autors besondere Beachtung finden. In der Ausstellung repräsentiert durch eine fatimidische Schale, die Skulptur „Wise Alan“ von Grayson Perry und die „Coca Cola Vase“ des Chinesen Ai Weiwei, stellen sie europä-

2 DIETER MARCOS [Rez.] in: *Journal für Kunstgeschichte* 13 (2009).

isch geprägte Kategorisierungssysteme in Frage.<sup>3</sup> Dass dies besonders brisant vor dem gerade erwähnten Hintergrund erscheint, machen die von Timothy Mitchell 1991 zitierten Berichte nahöstlicher Reisender deutlich.<sup>4</sup> Ihnen gemeinsam ist die Verwunderung über die europäische Art, Ausstellungen zu organisieren, die sie als „intizam al-manzar“, die „Organisation des Blicks“ bezeichnen. In der Konsequenz muss also von den Verantwortlichen die Frage gestellt werden, inwieweit „westlich“ geprägte Museumspräsentationen der Erwartungshaltung eines ansässigen Publikums im Nahen und Mittleren Osten entsprechen. Diese Diskussion muss aber auch geführt werden in Kenntnis der von den Autoren dargelegten Mechanismen in Ägypten. Trotz seiner Verwunderung über die europäische Kategorisierung, ordnete der Vizekönig Muhammad Ali 1835 nämlich die Einrichtung ebensolcher Museen an. Einer seiner Gründe war dabei der fortschreitende Ausverkauf der eigenen Relikte an europäische Nationen!

Weitere Beispiele für den konfliktreichen Umgang mit historisch aufgeladenen Kunstwerken liefert Sam Bardaoui in der Folge anhand einiger Ansichten von Luigi Mayer und David Roberts sowie einer überzeugend ausgewählten Folge von Ansichten der Pyramiden bei Gizeh. Aber Bardaoui stellt auch die Frage nach der Richtigkeit aktueller Tendenzen, Kunstwerke ins Land ihres Ursprungs zu repatriieren. Xenia Nikolskayas großformatige Fotografie des Interieurs des Kairoer Landwirtschaftsmuseums zeigt einen heruntergekommenen Raum, der seit seiner Eröffnung 1930 keinerlei Veränderung erfahren hat. Dazu hat Joanna Ebenstein 2009 die berechtigte Frage gestellt, ob nicht dieses Museum bereits seinerseits Objekt musealer Konservierung sein sollte<sup>5</sup>. Emily Jacirs heimlich im Ägyptischen Museum gedrehtes Video zeigt einen Aufseher, der in aller Ruhe die Artefakte abstaubt und abreibt, offensichtlich als völlig gewohnten Umgang damit. Hier eröffnen die Autoren eine weitere Problemstellung. Wenn man, was teilweise geschieht, eine gewisse Sorglosigkeit im Umgang mit den Artefakten als Teil einer anders gearteten, erhaltenswerten Kultur definiert, muss die Frage im Raum stehen, ob dies nicht seinerseits wieder ein orientalistischer Ansatz im Sinne Edward Saids ist oder ob wir tatsächlich in der Lage sein sollten, global gültige Standards neu zu definieren, die in der Lage sind, unterschiedliche kulturelle Vorprägungen zu integrieren.

Der zweite Teil des Bandes widmet sich der Repräsentation Ägyptens durch Kunstwerke der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, also im gleichen Zeitraum den die bereits angeführte Burcu Dođramacı für die Türkei bearbeitet hat. Im Fokus der Aufmerksamkeit des Kuratorenteams Bardaoui/Fellrath stehen zwei ägyptische Künstler, der Bildhauer Mahmoud Moukhtar und der Maler Georges Hanna Sabbagh sowie die Künstlergruppe „Jama’at al-Fann w’al-Hurriya“ (Art&Liberty).

3 Ai Weiwei ironisiert dies besonders eindringlich mit seiner Vase. Während das Ausgangsobjekt – immerhin ein neolithisches Gefäß des 6.–4. Jtsd. v. Chr. –, „nur“ ein Objekt des Kunsthandwerks („decorative arts“) darstellt, macht Ai Weiwei dieses dank des Coca-Cola-Schriftzugs und seiner Signatur zum Bestandteil der „Fine Arts“ und damit des internationalen Kunstmarkts.

4 TIMOTHY MITCHELL: *Colonizing Egypt*; Berkeley 1991.

5 JOANNA EBENSTEIN: *The Agricultural Museum, Cairo, Egypt, Est. 1930; Morbid Anatomy*, N.p., 27. Apr. 2009: <http://morbidanatomy.blogspot.de/2009/04/agricultural-museum-cairo-egypt-est.html> (Abruf: 14.12.2012)

Dabei verdeutlicht Bardaoui durch die Gegenüberstellung Moukhtars, des Schöpfers der für das Selbstverständnis Ägyptens äußerst bedeutsamen Kultur „Ägypten erwacht (1928), mit zeitgenössischen Arbeiten der Fotokünstler Susanne Kriemann und David Tretiakoff, aber auch dem historischen Beispiel Belzonis, den Wandel der Bedeutungsebenen von Skulptur im öffentlichen Raum. Beinahe nebensächlich wirft er dabei wichtige Fragen für die kunsthistorische Beurteilung Moukhtars auf. Bardaoui zeigt zunächst den Einfluss antiker ägyptischer Kunstwerke auf Frédéric Auguste Bartholdi, den Schöpfer der Freiheitsstatue in New York auf, um im Folgenden die Frage aufzuwerfen, ob sein ursprünglich für den Suez-Kanal vorgesehener Entwurf dieser Statue zusammen mit seinem zweiten berühmten Werk, dem „Löwe von Belfort“, möglicherweise Moukhtars Ausführungsentwurf von „Ägypten erwacht“ beeinflusst haben. Auch wenn der Autor hierzu bislang keine eindeutigen Quellen vorlegen kann, ist seine These durchaus schlüssig und nachvollziehbar vorgetragen und sollte durchaus eingehender auf Gültigkeit untersucht werden.

Gleiches lässt sich über eine weitere, ebenfalls beiläufig vorgetragene Feststellung sagen. Moukhtar gilt als erster ägyptischer Künstler, der als Student an der Ecole des Beaux Arts in Paris aufgenommen wurde. Bardaoui/Fellrath konstatierten während ihrer Recherchen für die Ausstellung jedoch, dass die entsprechenden Unterlagen in Paris an keiner Stelle den Namen Moukhtars anführen, dagegen ein heute völlig vergessener Künstler – Iman Mortada Dessouki – tatsächlich eingeschrieben war. Hier besteht in der Tat weiterer Forschungsbedarf, insbesondere zur Person Dessoukis.

Anders stellt sich die Situation bei Georges Hanna Sabbagh dar. Hier zeigt der Autor die Bedeutung nationaler Verortung auch anhand der den Kunstwerken meist beigefügten Beschreibungen auf und macht deutlich, welchen Einfluss sprachliche Nuancen auf die Wahrnehmung von Kunstwerken haben können. Sabbagh, ebenfalls in Ägypten geboren und in Frankreich ausgebildet, gab anlässlich einer Ausstellung französischer Kunstwerke ein Interview für das Magazin „al-Musawwar“. Darin bezeichnet ihn der ägyptische Autor als „Monsieur Sabbagh“ während kurz darauf ein französischer Autor die Bezeichnung „Sabbagh Effendi“ wählt. In beiden Fällen dürfte der Titel nicht zufällig gewählt worden sein. Für den ägyptischen Journalisten dient die europäische Bezeichnung „Monsieur“ dazu, Sabbaghs Stellung als einem in Europa ausgebildeten (implizit: großartigen) Künstler hervorzuheben, während der französische Kollege den osmanisch-türkischen Titel „effendi“ nutzt, um Sabbaghs Andersartigkeit gegenüber den französischen (implizit: besseren) Malern herauszustellen.

Nicht immer ganz schlüssig erweist sich das abschließende Kapitel zur Art & Liberty Group, einer Gruppe von surrealistisch arbeitenden Künstlern im Ägypten der 1930er und 1940er Jahre.

Als einen Grund für die Einbeziehung in den Band (und die Ausstellung) nennt Bardaoui die Neubewertung der Gruppe anhand ihrer Werke anstelle einer Beurteilung fast ausschließlich im historisch-politischen Kontext. An sich nachvollziehbar, wirkt eine solche Fragestellung hier jedoch fehl am Platz, hat sich der Autor doch bis

hier dadurch ausgezeichnet, das dargestellte Geschehen explizit in einem solchen Umfeld aufscheinen zu lassen.<sup>6</sup>

Überzeugender im vorgegebenen Rahmen ist seine weitere Begründung, die non-konformistische Ausstellungspraxis der Art & Liberty Group nicht außer Acht lassen zu wollen, die nämlich zeitgenössische Praktiken ihrer Pariser und Londoner Kollegen in einzigartiger Weise reflektierte.

Vor allem aber die Herausforderung der lokalen – mittlerweile – Traditionen, stellt der Autor als eine Leistung der Art & Liberty Group dar, die eine weitere, zukünftige Betrachtung der nur relativ kurzlebigen Künstlergruppe unbedingt als notwendig erscheinen lassen.

Der Band „Tea with Nefertiti“, lokalem Usus entsprechend zweisprachig in Englisch und Arabisch angelegt, stellt insgesamt eine Publikation dar, die sich in subtiler Weise der Herausforderung stellt, „westlich“ geprägte Ausstellungspraxis in Hinblick auf die Kunst des Nahen (und Mittleren) Ostens einer eingehenden Betrachtung und Umbewertung zu unterziehen, auch wenn anzumerken ist, dass zumindest die Ausstellung zuweilen auf genau jene Stereotypen hereinfällt, die sie eigentlich zu kritisieren angelegt ist.

Der Band dürfte trotzdem jedem, der in die aktuelle Kunstszene der Region involviert ist, letztlich ein großartiger Denkanstoß sein.

DIETER MARCOS  
*Doha, Qatar*

---

6 Angemerkt sei hier allerdings, dass Bardaoui selbst darauf hinweist, dass der Abschnitt im Rahmen seiner Dissertation an der Universität München zu verstehen sei.