

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

62. JAHRGANG FEBRUAR 2009 HEFT 2

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Ausstellungen

The Lure of the East. British Orientalist Painting

New Haven, CT, Yale Center for British Art, 7. Februar-27. April 2008; London, Tate Britain, 4. Juni-31. August 2008; Istanbul, Pera Museum, 2. Oktober 2008-1. Januar 2009; Sharjah, Sharjah Art Museum (United Arab Emirates), 1. Februar-1. April 2009. Ausstellungskatalog. NICHOLAS TROMANS (Hrsg.). Essays by RANA KABBANI, FATEMA MERNISSI, CHRISTINE RIDING and EMILY M. WEEKS. London u. a., Tate Publishing 2008. ISBN 978-1-85437-733-3.

Am 4. Juni 2008 wurde in London eine Ausstellung eröffnet, die der britischen Orientalmalerei gewidmet war. Nachdem in den 70er Jahren die orientalistische Malerei als eigenständiges Thema entdeckt wurde, hat sich in gut drei Jahrzehnten eine Vielzahl von Publikationen und Ausstellungen damit befaßt. Der Orientalismus als ein verschiedene Disziplinen umspannendes Phänomen ist unter sehr unterschiedlichen Gesichtspunkten betrachtet worden. Man wird hier vor allem an die pointierten Thesen von Edward W. Said (*Orientalismus*, dt. Ausgabe Frankfurt 1981) denken, der mit Blick auf westliches Denken und die Versuche westlicher Wissenschaft und

Literatur, die Kulturen des Orients zu klassifizieren, Kontrollmechanismen des europäischen Kolonialismus zu erkennen glaubte und von einer »Orientalisierung des Orientalen« sprach. Wenngleich man heute diese Position meistens distanzierter sieht, so hat es auf dem Feld der Orientalmalerei, das Said weniger wichtig war, intensive Auseinandersetzungen mit seinen Thesen gegeben. Daneben standen aber auch eher beschreibende Positionen, wie sie etwa Lynne Thornton einnahm, die seit Beginn der 80er Jahre eine in Paris herausgegebene Serie über die Themen und Regionen der orientalistischen Malerei betreute. Trotz einer kaum noch zu überblickenden Publika-

tionsfülle über die britische Orientalmalerei zeichnet sich die von Tate Britain sowie vom Yale Center for British Art organisierte Schau, die erste spezielle Ausstellung hierzu überhaupt, durch Eigenständigkeit und Vielseitigkeit aus. Es ist sicherlich kein Zufall, daß Christie's während der Ausstellung eine große Auktion zur Malerei des 19. Jh.s durchführte, in der die Orientalmalerei den Schwerpunkt bildete. Hier stand – wieder einmal – ‚Das Tor der großen Omayyadenmoschee zu Damaskus‘ von Gustav Bauernfeind mit geschätzten 1,5-3 Millionen Pfund zum Verkauf – das Werk dürfte damit zu den teuersten Orientgemälden gehören. Bauernfeinds Orientalmalerei steht der britischen sehr nahe, und seine Malerei fand in Großbritannien großes Interesse.

Die in sechs Räumen untergebrachte konzentrierte und intensive Schau hatte als Unterthemen: *The Orientalist Portrait, Genre and Gender, The Holy City, Mapping the Orient, Harem and Home* sowie *The Orient in Perspective*. Die Gemälde waren in den nicht allzu großen Räumen gut, nicht zu dicht gehängt und ausgewogen beleuchtet, und das Problem, daß man es mit recht unterschiedlichen Formaten zu tun hatte, wurde in ansprechender Form gelöst. Eine der Überraschungen dieser Schau lag darin, daß insbesondere die auf Vielfigurigkeit angelegten Arbeiten etwa von John Frederik Lewis (1805-76) oft vergleichsweise kleine Formate haben, bei näherer Betrachtung aber durchaus den Charakter eines großen Figurenbildes entwickeln. Eine andere betraf die Farbigkeit, etwa wenn das zarte Kolorit vieler Werke von Lewis mit den Arbeiten von William Holman Hunt kontrastierte, dessen gleichsam glühende Aquarelle trotz kleinen Formats manche Wände beherrschten. – Abgesehen von in die Themenkreise einführenden Schautafeln hat man auf längere Texte zu den Bildern verzichtet. Dafür gab man einer Auswahl von Werken Aussagen von Wissenschaftlern und Literaten wie Fatema Mernissi und Orhan

Pamuk über ihre »Lieblingsbilder« bei, die durch einen persönlichen Zugang die Auseinandersetzung bereicherten.

Die Herausgeberschaft des Kataloges lag in den Händen des Ausstellungskurators Nicholas Tromans, der jüngst mit einer Monographie zu David Wilkie (*The People's Painter*, Edinburgh 2007) hervorgetreten ist. Tromans schrieb auch die sachkundige Einleitung und steuerte die Beiträge zu vier der fünf Sektionen der Ausstellung bei. Sein Blick auf den Orient als Ort und Thema der Künstler ist durchaus britisch, d. h. er beschränkt sich auf die Region zwischen Istanbul und Kairo mit einem besonderen Akzent auf Ägypten, das ja frühzeitig von britischen Reisenden, im Grunde schon Touristen, besucht wurde. Tromans hebt die überragende Bedeutung des Orientalisten Edward William Lane (1801-76) hervor, dessen illustriertes, 1838 erschienenes Werk *Manners and Customs of the Modern Egyptians* sowohl von den Künstlern genutzt als auch von einem breiten Publikum gelesen wurde. Die auf dieser Grundlage vermutete Sachkenntnis des britischen Publikums zieht sich wie ein roter Faden durch die Beiträge zu den einzelnen Sektionen, doch muß man mit weitgehenden Interpretationen vorsichtig sein, wie an einem Beispiel zu zeigen sein wird.

Der erste Beitrag zum orientalistischen Porträt (*Travellers and Sitters*) stammt von Christine Riding, die mit Porträts des 17. Jh.s einsetzt, auf denen Briten sich in orientalischer Kleidung abbilden und Orientalen, zunächst als Gesandte, Porträts von sich anfertigen ließen. Riding erörtert eine Vielfalt an Bildnissen, in erster Linie repräsentative Ölgemälde, darunter solche des englischen Abenteurers und Diplomaten Sir Robert Shirley, der als Gesandter des persischen Shah Abbas I zwei Gesandtschaften 1608-13 und 1617-24 an europäische Höfe leitete und Porträts von sich in persischer Ehrenkleidung anfertigen ließ. Sein exotisches Auftreten gab seinerzeit den Anstoß zu einer orientalischen Mode in Europa. Der Katalog zeigt das eindrucksvolle

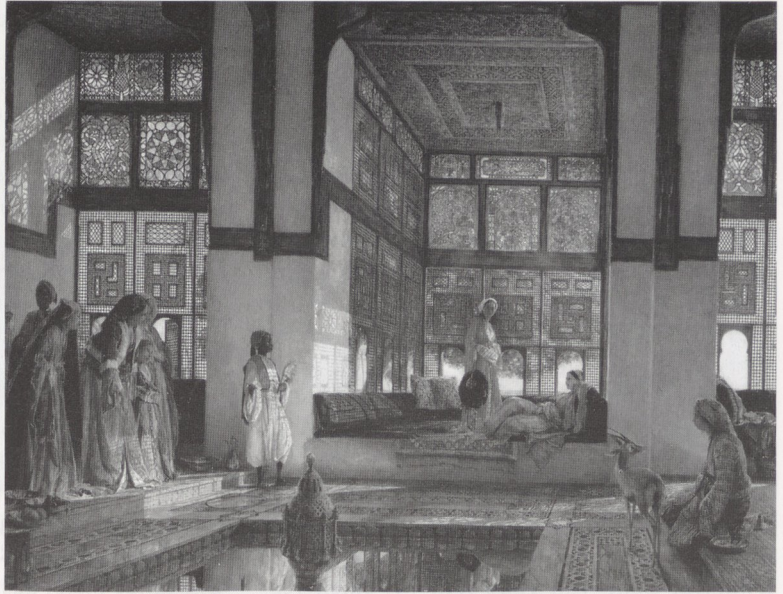


Abb. 1
John Frederick Lewis,
*The Reception (A Lady
Receiving Visitors)*.
Yale Center for British
Art, Paul Mellon
Collection (Kat. S. 147)

Bildnis eines unbekanntes Künstlers, welches Shirley in seinem Ehrenkleid mit größter Präzision erfaßt – van Dyck erlaubte sich in einem künstlerisch anspruchsvolleren Shirley-Porträt dagegen erhebliche Freiheiten. Das Porträt der Lady Mary Wortley Montague von ca. 1725 läßt zu ikonographischen Überlegungen ein. Lady Mary hatte ihren Mann Edward Wortley Montague 1716 auf seiner Gesandtschaft an den osmanischen Hof begleitet, und die aus dieser Zeit stammenden Briefe fanden weite Verbreitung und machten sie als Autorität in orientalischen Dingen berühmt, wobei ihr Zugang zur weiblichen Welt Istanbuls, insbesondere der des Harems, ihr eine besondere Aufmerksamkeit sicherte. Ihre auf unmittelbaren Beobachtungen basierende, die Zeitgenossen ernüchternde Feststellung, daß die osmanischen Damen größere Freiheiten genossen als ihre britischen Geschlechtsgenossinnen, dürfte für einige Erregung gesorgt haben, und ihr Porträt im türkischen Kleid mag man als ein Manifest in dieser Hinsicht verstehen.

Die nachfolgenden Artikel werden von Tromans beigesteuert, der mit dem Beitrag zur

Genremalerei („*Genre and Gender*“) einsetzt. Er verweist auf die Bedeutung der Genremalerei im britischen 19. Jh. als einer Gattung, mit deren Hilfe die Erscheinungen der modernen Gesellschaft beschrieben, analysiert und verstanden wurden. In der vollkommen anders gearteten muslimischen Gesellschaft des vorderen Orients wurden britische Künstler mit Problemen konfrontiert, die ihnen erhebliche Mühe bereiteten. Nicht ohne Ironie beschreibt Tromans die Situation von Wilkie, der auf dem Weg ins Heilige Land in Istanbul strandete und hier verzweifelt nach Sujets suchte, hatte er doch keinen Zugang zum häuslichen Leben der Einheimischen; zumal waren Frauen in der Öffentlichkeit kaum zu sehen und schon gar nicht zu beobachten. Wenn er in „*The Turkish Letter Writer*“ (Nr. 62) eine verschleierte und eine unverschleierte Frau (Türkin, Griechin) gegenüberstellt, so meint man seine Probleme in einer von Männern dominierten Öffentlichkeit unmittelbar zu spüren. Von Ausnahmen abgesehen, wie etwa „*The Slave Market, Constantinople*“ (Nr. 68) von William Allan, der eine phantastische Szenerie in der Art der französischen Salon-

malerei schuf, blieben die britischen Künstler der Realität der ihnen zugänglichen muslimischen Alltagswelt weitgehend verpflichtet. Die herausragende Persönlichkeit ist hier Lewis, der von 1841 bis 1851 in einem großen gemieteten Haus in Kairo lebte. Nach London zurückgekehrt, war er hier die Autorität auf dem Gebiet der britischen Orientalmalerei schlechthin. Seine zahlreichen Kairener Studien und Aquarelle, deren großer künstlerischer Reiz die Ausstellung in hohem Maße mitbestimmte, bildeten die Basis für sein Schaffen in London. Seine in der Öffentlichkeit oder in den Männern zugänglichen Bereichen vornehmer Häuser angesiedelten Alltagszenen zeichnen Genauigkeit und ein feines Gespür für das Verhältnis der Personen zueinander aus. Etwa wenn er in ‚Seraff. A Doubtful Coin‘ von 1869 (Nr. 75) einen vermutlich jüdischen Händler eine ihm von zwei tief verschleierten Frauen gereichte Münze prüfen läßt.

Inhaltlich schließt sich das Thema des Harem (*Harem and Home*) an das Genrethema am engsten an, wenngleich in Ausstellung und Katalog zunächst die Landschaftsmalerei vorgestellt wurde. Auch auf dem Gebiet der Haremsdarstellungen war Lewis die herausragende Persönlichkeit und hat eindrucksvolle, kenntnisreiche Werke geschaffen. Von diesen wurden einige der berühmtesten Arbeiten in der Ausstellung gezeigt, so ‚The Hhareem‘ von 1850 (Nr. 137) sowie ‚An Intercepted Correspondence‘ von 1869 (Nr. 110) – Tromans erörtert diese Werke in knapper Form. Einen Sonderfall stellt das Gemälde ‚The Reception‘ von 1873 (Nr. 128) dar, dem Emilie Weeks in einem der einleitenden Beiträge des Kataloges eine ausführliche Studie widmet (Abb. 1). Darin empfängt eine Dame Besucherinnen. Lewis nutzt hier einen Raumkomplex des eigenen Hauses in Kairo, den sog. *mandarab*, der im Erdgeschoß Kairener Anwesen gelegen, in der ägyptischen Gesellschaft Männern vorbehalten war und als solcher auch von Lane erörtert wurde. Ohne die weitläufige Argu-

mentation von Weeks hier im einzelnen zu diskutieren, möchte ich bezweifeln, daß es die Absicht von Lewis gewesen ist, die Frauen am »falschen Ort« und eben nicht im oberen, den Frauen vorbehaltenen Geschoß des Hauses zu zeigen. Ihre Folgerung, daß mit dieser »Deplazierung« der Frauen eine beunruhigende Allusion auf die weibliche Macht verbildlicht worden sei, die im viktorianischen England mit erheblichem Unbehagen aufgenommen worden sein müsse, halte ich für eine Fehlinterpretation. Abgesehen von der Tatsache, daß Weeks keine diesbezüglichen zeitgenössischen Kommentare beibringt, läßt sie die einfachen Kompositionsprinzipien außer Acht, welche Lewis in seinen vielfigurigen Szenen bevorzugt mit breit gelagerten, lichtdurchfluteten Räumen, und genau diese Umstände bietet das *mandarab*. Es scheint mir deshalb, daß Lewis sich hier die künstlerische Freiheit nahm und seinen *mandarab*, von dem auch eine Zeichnung (Nr. 127) zu sehen war, bildwirksam eingesetzt hat. Auch sonst erlaubt er sich gelegentlich entsprechende Freiheiten, etwa wenn er im ‚Courtyard of the Coptic Patriarch’s House in Cairo‘ (Nr. 134) zwei weibliche, unverschleierte Figuren im Vordergrund darstellt – zweifellos eine willkommene Belebung der Szenerie für den viktorianischen Zeitgenossen. Doch koptische Frauen erschienen in der Öffentlichkeit ebenso verschleiert wie die Musliminnen. Bei der Erörterung des Themas Harem fällt auf, daß als Gegenpol gern auf Gérôme verwiesen wird, von dem ‚For Sale: Slaves in Cairo‘ (Nr. 126) gezeigt wurde. Wenngleich Gérôme treffende Beispiele für den Geschmack der Pariser Salonmalerei liefert, so scheint mir die Kontrastierung von moralischem englischem und voyeuristischem französischem Blick hier gelegentlich etwas plakativ (vgl. S. 135). Unberücksichtigt bleibt dabei etwa Delacroix’ Gemälde der ‚Frauen von Algier‘, das ja auf dem Besuch des Künstlers im Harem eines algerischen Renegaten im Jahr 1832 basiert und bereits 1834 im Salon zu sehen war. Auch



Abb. 2 John Frederick Lewis, *A Frank Encampment in the Desert of Mount Sinai*, 1842. 1856. Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection (Ausst.Kat. *The Orientalists*, London 1984, S. 51)

in London dürfte man Kenntnis von diesem Bild und seinen Hintergründen gehabt haben. Die oft problemorientierten Beiträge des Kataloges sind durchweg anregend, doch ergeben sich manche Unschärfen dadurch, daß die für jede Sektion gewählten Doppeltitel in unterschiedliche Richtungen zielen. So steht unter *Landscape* der Untertitel *The Orient in Perspective*. In dem großformatigen Gemälde ‚Early Morning in the Wilderness of Shur‘ (Nr. 90) zeigt Frederick Goodall den morgendlichen Aufbruch einer Gruppe von Beduinen an der historisch bedeutsamen Stelle des Wadi Gharandel, dem Elim des Alten Testaments, wo die Israeliten nach der Durchquerung des Roten Meeres Halt bei einer Oase machten. Die Komposition wird von den die Bildbreite des Vordergrundes einnehmenden Beduinen beherrscht, im Hintergrund leuchten die Berge des Sinai auf. Man fragt sich allerdings, ob dieses Bild tatsächlich als »Landschaftsbild« historisch angemessen zu qualifizieren ist. Ähnliches betrifft das berühmte Werk von Lewis A Frank ‚Encampment in the Desert of Mount Sinai‘, 1842 (Nr. 101, Abb. 2). Der Ort ist zwar präzise wiedergegeben, insbesondere durch das mittig im Hintergrund

mehr zu erahnde als wirklich zu sehende orthodoxe Kloster der hl. Katharina. Die im Bildvordergrund zur Rechten zwischen Reiseutensilien gelagerte Hauptperson der Darstellung ist der Auftraggeber des Bildes, Viscount Castlereagh. Lewis konfrontiert diesen in der Hitze des Sinai erschlafften europäischen Reisenden mit der aufragenden, würdevollen Person eines herantretenden Beduinen. Ein von den Zeitgenossen bewundertes Meisterwerk, in dem die Landschaft nicht viel mehr als eine Folie gibt, das Gegenüber von Orientalen und Europäer als eigentliches Thema mit unübersehbarer Ironie thematisiert wird. Derartige Werke lassen keinen Zweifel daran, daß im viktorianischen England längst die Gattungsgrenzen zu verschwimmen begannen, so wie man es in der französischen Malerei der Zeit beobachtet hat. Ein derartiger »dialektischer« Aspekt etwa hätte mit zwei Titeln vermittelt werden können.

Entsprechendes gilt auch für das letzte Kapitel, das unter dem doppelten Titel *Religion* und *The Holy City* präsentiert wird. Hier werden Gemälde mit sehr verschiedenen Themen zusammengestellt, unter denen sich auch ein-

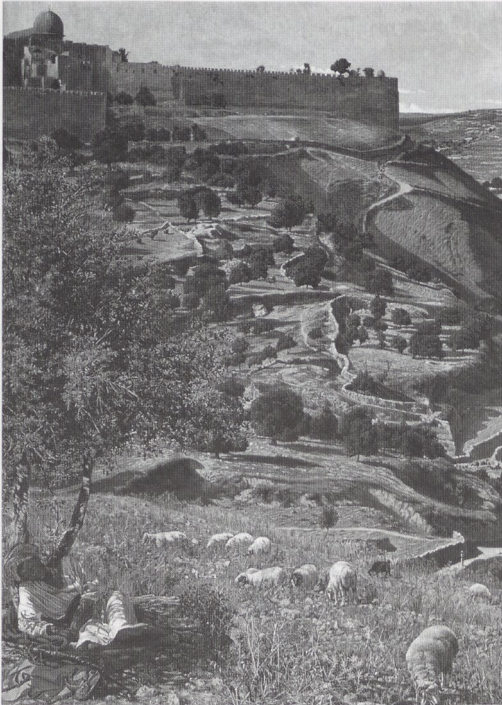


Abb. 3 Thomas Seddon, *Jerusalem and the Valley of Jehoshaphat from the Hill of Evil Counsel*. 1854-5. London, Tate Britain (Kat. S. 185)

drucksvolle Landschaftsbilder von William Holman Hunt befinden. Gerade die Darstellungen des Heiligen Landes von Hunt, der wie andere englische Zeitgenossen auch eine seit der biblischen Zeit unveränderte Landschaft vorzufinden glaubte, und Thomas Seddon beinhalten intensive religiöse Konnotationen, wie Tromans knapp an Seddons ‚Jerusalem and the Valley of Jehoshaphat from the Hill of Evil Counsel‘ (Nr. 162, Abb. 3) erläutert. Der Künstler transformiert seine Vedute von Jerusalem in eine christliche Allegorie, indem er im Vordergrund einen schlafenden Schäfer mit weißen Schafen und schwarzen Ziegen gibt – sicherlich ein Verweis auf Matthäus 25, 31ff.: »Wenn aber des Menschen Sohn kom-

men wird ... [wird er] sie voneinander scheiden, gleich wie ein Hirt die Schafe von den Böcken scheidet ...«.

Der Katalog enthält im einführenden Teil weiterhin u. a. Beiträge von Fatema Mernissi und Rana Kabbani. Mernissi erläutert den arabischen Begriff des *samar*, welcher »das Gespräch im Mondlicht« bedeuten kann und eine positive Einstellung zur Nacht beinhaltet – ob allerdings Nachtdarstellungen britischer Orientaler in diesem Kontext zu sehen sind, scheint mir eher fraglich. Kabbani wählt einen an Said orientierten Blick auf die britische Orientalmalerei und findet – man möchte sagen – naturgemäß keinen positiven Zugang zu ihrem Thema. Ihre politisch einseitige Position, die gelegentlich auch noch andernorts zu beobachten ist, führt indes nicht zu einer vertiefenden Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Orientalmalerei: »It depicted a world unnaturally emptied of politics, airily overlooking the highly charged events of the period« ... »a pictorial catalogue of the ‚goods‘ of Empire, an exotic foil to popular Victorian paintings of cosy family scenes ... But in presenting so carefully and minutely this rich panoply of covetable material wares, these paintings signally fail to meet the sterner challenge of uncovering the spirit of the people or the meanings of place« (S. 40f.).

Im Anhang des Kataloges werden Hinweise auf die wichtigen politischen Ereignisse des betrachteten Zeitraumes gegeben, ebenso eine knappe bibliographische Auswahl sowie eine Liste von Kurzbiographien der hier vertretenen Künstler. Man vermisst allerdings Katalogeinträge zu den einzelnen Werken, wie sie bei größeren Ausstellungskatalogen durchaus üblich sind. Vielen der hier gezeigten Bilder eignet ein durchaus komplexer Gehalt, der in den Fließtexten – mit wenigen Ausnahmen – bestenfalls angedeutet werden kann. In dieser Hinsicht wird der interessierte Leser unbefriedigt bleiben.

Jürg Meyer zur Capellen