

# „The Making of Islam“? Über das Kuratieren islamischer Kunst und Kulturgeschichte in Ägypten

*Susan Kamel, Berlin*

## Prolog

*“Egypt effectively became the gate by which science was going to make its entry to Africa” (Schweinfurth 1926 nach Reid 1993).*



*Abbildung 1: Bibliothek von Alexandria. Foto: S.K.*

Im Jahre 2002 wurde die neue Bibliothek von Alexandria, die 225 Millionenen US-Dollar teure *Maktaba Gadida* feierlich eröffnet. Sagte bereits 1926 George Schweinfurth, dass Wissenschaft durch das Tor Ägypten nach Afrika eindringen würde, so scheint sich diese Sicht auch in der Architektur der Bibliothek wieder zu finden: Das Gebäude symbolisiert zum Einen die aufgehende Sonne und das Licht des Wissens, zum Anderen jedoch soll es auch an einen Computer-Chip erinnern und somit an die neuen technologischen Errungenschaften, die die

Produktion und Lagerung von Wissen beeinflussen (Seralgedin 2006:15). Der ägyptische Staat will mit der Errichtung der neuen Bibliothek von Alexandria an das antike Erbe anknüpfen. Die alexandrinische Bibliothek war die berühmteste Bibliothek der Antike: „And in order to support the scientific movement he [Ptolomy, S.K.] established an intellectual beacon represented by the institutions, the Great Library and the Mousieon“ (El Abbadi 2002:47). Das heutige Museum stammt begrifflich von diesem Museion ab, ist aber als moderne Institution eng mit der bürgerlichen Aufklärung verbunden (Mohr 2002:1594f).

Mein Aufsatz untersucht Museen in Ägypten und deren Konstruktion islamischer Kunst und Kultur. Im folgenden werde ich nach einer kurzen Problematisierung der geografischen und historischen Verortung meiner Forschung die Ergebnisse meiner Untersuchungen zur Vermittlung islamischer Kunst und Kulturen an europäischen Museen vorstellen. Im dritten Kapitel dann wird die „Beschreibung Ägyptens“, als Ausdruck des Orientalismus und des „indigenen Orientalismus“ anhand dreier Museen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts analysiert. Mit dem vierten und fünften Kapitel rücken schließlich neue Museen in den Fokus der Betrachtung: Die Kunstmuseen und historischen Museen, insbesondere die ethnologischen Museen. Hier werden ägyptische kunst- und kulturhistorische Museen befragt, wie sie die aus westlicher Sicht fremde islamische Kunst und Kultur vermitteln. Abschließend möchte ich ägyptische Wege aufzeigen, „dritte museale Räume“ zu schaffen, die Kunst und Kulturen als Zeitzeugen definieren und sich zudem gegenüber den Öffentlichkeiten verantwortlich zeigen.

## **1. Locating Egypt: Diesseits oder Jenseits des Mittelmeeres**

Nicolas Tromans, Kurator der Ausstellung „The Lure of the East: British Orientalist Paintings“, die vom 4. Juli bis zum 31. August 2008 in der Tate Britain in London gezeigt wurde, stellt den Besuchern der Ausstellung die Frage: „Where was the British painters' Orient?“ (Tromans 2008:10). Die Frage nach der Verortung des Orients hinterfragt die meist „naturalisierende Bilderwelt der Geographie“, die Kategorien wie „Westen“, „Okzident“, „Zentrum“, „Osten“, „Orient“, „Peripherie“ als natürlich gegebene statische Räume auf Landkarten – außerhalb der Geschichte – konstruiert (Coronil 2002). Karten und

Kategorisierungen dienen unter anderem auch der „Unterwerfung von anderen Völkern“ (Rekacewicz 2006:190) und verhelfen immer der einen oder anderen Partei zur Legitimation ihrer Weltsicht. „Karten können sowohl vorhersehen als auch beschreiben, sowohl agieren als auch reagieren“ (Harwood 2007:7).

„My country is no longer in Africa ( ...), we now form part of Europe“ postuliert 1869 der Khedive Ismail zur feierlichen Eröffnung des Suez-Kanals (Guerville 2002/1906: 94) Der europhile Khedive verortet Ägypten nach Europa und geht damit auf Distanz zu Afrika, obwohl er mit seiner Herrschaft über den Sudan tiefer in den „dunklen Kontinent“ vordringt.

Von unterschiedlichen Akteuren zu unterschiedlichen Zeiten wurde Ägypten also entweder nach Europa (Khedive Ismail 1869), nach Nordafrika (Wikipedia 2008) oder ans Mittelmeer (Hunt 1998) verortet. Die von mir in diesem Artikel untersuchten Museen liegen in Ägypten<sup>1</sup>, am Mittelmeer in Alexandria, im „europäisierten“ Kairo der Khedivenzeit (1867-1914) und in Nordafrika an der Grenze zum Sudan, in Assuan. Museen auf dem Sinai bzw. in der Wüste Ägyptens werden hier nicht besprochen.<sup>2</sup>

## **2. „Black Kaaba Meets White Cube“**

Doch gehen wir noch einmal zurück nach Deutschland. Hamburg im März 2007: Hier nimmt der Titel meiner Dissertationsschrift „Black Kaaba Meets White Cube“ Gestalt an: Gregor Schneider erschafft einen schwarzen Würfel, der im Rahmen der Ausstellung „Das schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch“ neben dem „Weißen Würfel“ der Hamburger Kunsthalle gezeigt wird. Der schwarze Würfel, die Kaaba, war für mich Symbol eines essentialistischen Islambildes, der hier dem weißen Würfel, dem Ausstellungsformat des White Cube (O’Doherty 1986), als Kultraum der Ästhetik begegnet.

Unter dem Titel „Wege zur Vermittlung von Religionen in Berliner Museen. Black Kaaba Meets White Cube“ habe ich unterschiedliche Vermittlungsstrategien islamischer Kunst und Kulturen im Museum für Islamische Kunst Berlin, dem Museum Europäischer Kulturen Berlin und dem St

---

<sup>1</sup> Auch eine zeitliche Verortung wird problematisiert von Fortna 2006:1-18.

<sup>2</sup> Ein Beispiel eines Heritage Centers in der Libyschen Wüste Ägyptens siehe Bos-Seldenthuis 2007.

Mungo Museum of Religious Life and Art in Glasgow untersucht (Kamel 2004a). Im Folgenden möchte ich einige für diesen Artikel relevanten Befunde vorstellen.

Meine Arbeit steht in der Tradition der Neuen Museologie, die das Museum als Kommunikationsraum (Hooper-Greenhill 1992; Dodd, Sandell 2001; Wessler 2007:9) definiert, das Wissen nicht nur bewahrt, sondern insbesondere auch konstruiert (MacDonald, Basu 2007; Hooper-Greenhill 2006, Hein 1998). Die Neue Museologie, eine Theorierichtung, die Anfang der 1980er Jahre formuliert wurde (Ganslmayr 1989: 79-84; Wessler 2007:17), sieht in den Repräsentations- und Partizipationsforderungen indigener Bevölkerungsgruppen eine neue zentrale Herausforderung gegenwärtiger Museen. Museen sollten soziale Verantwortung gegenüber den verschiedenen Öffentlichkeiten übernehmen und nicht mehr nur elitäre (Kunst-)Tempel sein (Knell et. al. 2007). MacDonald (2007:3) beschreibt diesen Paradigmenwechsel folgendermaßen:

*„in particular the ways in which differences, and especially inequalities, of ethnicity, gender, sexuality, and class, could be reproduced by disciplines – perhaps through exclusions from „the canon“, „the norm“, „the objective“ or „the notable“ – came under the spotlight“.*<sup>3</sup>

Meine Untersuchung zeigte zudem, dass die Bezeichnung „Kunst“ für die ausgestellten Objekte nicht unumstritten ist. Erst die Nobilitierung der Objekte durch die formalästhetische Präsentation in Kunstmuseen hat ihren autonomen Wert als „reine Kunst“ oder „Hochkunst“ konstruiert (Heath 2007; Hagedorn 2004:15). Doch mit dieser White-Cube-Präsentation erfolgte auch eine Einordnung in die europäische Ästhetikgeschichte<sup>4</sup> und in einen formalästhetischen Kunstbegriff, der in der Kunstwissenschaft gleichsam umstritten ist (Nelson, Shiff 2003; Hammer-Tugendhat 2002).

Eine Bezeichnung islamischen Kunsthandwerks als autonome, d.h. unmittelbar wirkende Kunst, steigert nicht nur den Wert der Objekte (Appadurai 2007),

---

<sup>3</sup> Die Kritische Museologie steht dann in Anlehnung an die Neue Museologie stark in der Tradition der Kritischen Theorie und hinterfragt die Konstruktion von Wissen in Ausstellungen. Siehe Shelton 2001:146f

<sup>4</sup> „Die Bewertung der islamischen Kunst ging von der traditionellen europäischen Bauästhetik aus [...]. An den islamischen Bauten wurde zwar der Baudekor im Detail gewürdigt, insgesamt aber [...] als der europäischen Architektur unterlegen empfunden“ (Hagedorn 2004: 15). Eine Würdigung der unterschiedlichen Arten, islamische Kunst auszustellen liefert Adamova 1999. Er geht jedoch nicht auf die hier angesprochene Problematiken ein.

sondern macht auch den Kontext der Produktion unwichtig: Sind es doch autonome, schöne Kunstwerke, deren Rezeption keiner Vermittlung bedarf und die somit auch für die Europäer, die sich nicht für die „andere“ Kultur interessieren, unmittelbar erfahrbar sein sollen.

Schließlich konnte ich als Ergebnis meiner Untersuchung über die Vermittlung islamischer Kunst und Kulturen schlussfolgern, dass eine ästhetisierende Vermittlung, ein essentialistisches Islambild konstruiert. Essentialistische Kulturbilder fördern eine formalästhetische eurozentrische Präsentationsart. Das, was z.B. in Berlin im Museum für Islamische Kunst ausgestellt wird, ist mitnichten religiöse Kunst, sondern Kunst aus islamisch geprägten Ländern und so z.T. auch dezidiert christlicher Herkunft (z.B. das Aleppo Zimmer). Das Label „islamische Kunst“ (Ettinghausen, Grabar 1987) dient dem ideologischen Prinzip des „islam- din wa daula“, der Gleichsetzung von Religion und Staat. Die Kritik Edward Saids an stereotypen Repräsentationen orientalischer Welten durch die Reduktion derer Kulturen auf eine Religion (Said 1978), den Islam, konnte zumindest für die untersuchten Berliner Ausstellungen als Befund festgehalten werden.<sup>5</sup> An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass das Viktoria and Albert Museum in London als Folge eigener Besucherstudien seine Ausstellung über „Islamic Art“ aus den genannten Gründen unbenannt hat in „Art from the Islamic Middle East“.<sup>6</sup> In der wissenschaftlichen Beschreibung des Islam werden essentialistische stereotype Islambilder zugunsten eines pluralen Islambegriffs aufgelöst. Statt von *dem Islam* spricht man von *den Islam* (pl.). Auch werden dabei Definitionen verwendet, die den Referenzrahmen des (Trans-) Lokalen oder Globalen für einen diskursiven Islambegriff verwenden (Asad 1986; El-Zein 1977; Freitag 2005; Bräunlein 2006:151). Die Vermittlung von Kultur als Kunst führt zur Reduktion von komplexen Kulturgeschichten auf eine Kunstgeschichte. Diese auch heute noch eine oft favorisierte Sicht spart, so meine Kritik, wichtige Differenzen aus und stellt formale Einheiten als gemeinsame „Weltsprache“ in Aussicht.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Besucherstudien im Victoria and Albert Museen haben diese Thesen bestätigt. Vgl. Victoria and Albert Museum 2004; Yousuf 2006).

<sup>6</sup> Eine ausführlichere Kritik an dem Label „islamisch“ siehe Kap. 4 in diesem Artikel. Das Museum wurde jedoch zuerst noch eröffnet unter „The Jameel Gallery of Islamic Art“ (Crill, Stanley 2006). Zudem ist fraglich, ob die neue Bezeichnung viel besser ist, da sie die Essentialisierung beibehält.

<sup>7</sup> Als Beispiele seien hier die Dauerausstellungen des Musée du Quai Branly in Paris und die Ausstellung

Angeregt durch meine Arbeit über Vermittlungsstrategien an westlichen Museen erforsche ich seit November 2006 Museen in der sogenannten Islamischen oder „Arabischen Welt“ (Popp 2004), mit dem Schwerpunkt auf Ägypten.

Im Rahmen des Projektes „Vom Imperialmuseum zum Kommunikationszentrum? Zur neuen Rolle von Museen als Schnittstelle zwischen Wissenschaft und nicht-westlichen Gesellschaften“<sup>8</sup> untersuche ich die Frage, welche Museen in einem Land mit muslimischer Mehrheitsbevölkerung das zeigen, was in Europa den Stempel oder das Label „islamische Kunst“ bekommt. Ich frage weiter, wie sich islamische Kunst und Kultur in einem Land mit muslimischer Mehrheitsbevölkerung präsentiert. Mich interessiert dabei, wie der Umgang mit dem kulturell „Eigenen“ in ägyptischen Museen ist und was als das kulturell „Andere“ konstruiert wird. Betrachten wir hierzu zuerst die Beschreibung Ägyptens im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert.

### **3. Description de L'Égypte**

Zwischen 1858 und 1908 spielten Europäer die Schlüsselrolle in der Gründung von vier Museen in Alexandria und Kairo: Dem Ägyptischen Museum, dem Griechisch-Römischen Museum, dem Koptischen Museum und dem Museum für Arabische Kunst. In dieser Zeit haben die europäischen Mächte auch ihre Macht auf Ägypten ausgedehnt, so dass Donald Malcolm Reid für die archäologischen Museen zu dem Schluss kommt: „Archaeology and Imperialism seemed to walk hand in hand (Reid 2002: 2). Noch bis in die 50er Jahre des letzten Jahrhunderts hinein waren die Museen in ganz Ägypten gänzlich europäisch dominiert. Nach Napoleons Feldzug 1798 und der damit verbundenen Vereinnahmung des Landes war nun auch die „Beschreibung“ des Landes in europäischer Hand. Die Direktoren waren Europäer und das Bild, welches von Ägypten gezeichnet wurde, entsprach den Vorstellungen, was Europa unter dem „Orient“ und

---

„Weltsprache Abstraktion“ (Staatliche Museen zu Berlin 2006) genannt. Ersteres wurde ausführlich von Price 2007 kritisiert.

<sup>8</sup> Dieser Vortrag ist der erste Bericht meiner beiden Feldforschungen, die ich 2007 und 2008 im Rahmen eines von der Volkswagenstiftung geförderten Projekts durchgeführt habe. Zusammen mit Lidia Guzy und Rainer Hatoum untersuche ich die neuen Rolle des Museums in der sog. Arabischen Welt mit dem Fokus auf Ägypten. ([www.geschkult.fu-berlin.de/e/relwiss/forschung/vw-stiftung/index.html](http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/relwiss/forschung/vw-stiftung/index.html)).

„Ägypten“ verstand: Den Frontispiz der Schrift „Description de l’Egypte“, die 1809 in Paris herausgegeben wurde, beschreibt Reid folgendermaßen:

*„This is an antique land, abounding in pharaonic ruins. There is no sign of Islamic monuments, Cairo, or modern inhabitants.“ (Reid 2002:3)*

Ägypten und somit auch das Fach Ägyptologie war also zuerst nur von der Vorstellung des pharaonischen Erbes geprägt. greco-römische, koptische, nubische, islamische oder gar zeitgenössische Geschichte und Kunstgeschichte waren und sind zum Teil heute noch marginal oder gar gänzlich außerhalb dieser Wissenschaft. (Reid 2002:7-8). Europa hatte sich in die Tradition nicht nur der griechischen Antike gestellt, sondern auch das Land der Pharaonen als die Wiege seiner Kultur angesehen.<sup>9</sup> Doch diese Anerkennung ging stets mit einer Hierarchisierung europäischer und ägyptischer Lebensweisen und der damals bezeichneten „Rassen“ einher (Sedra 2004).

Obwohl die Anerkennung der pharaonischen Kunst spätestens seit 1858 mit der Gründung des Ägyptischen Museums besiegelt war, hinkte die „Auszeichnung“ islamischer Kunst hinterher.<sup>10</sup> Erst mit Hilfe des Khediven Tawfiq wurde das Museum für arabische Kunst anfänglich in den Räumen des 1861 gegründeten Museums für pharaonische Kunst untergebracht. 1903 dann konnte das neue Gebäude am Midan Bab El Khalq unter Max Herz eröffnet werden (Speiser 2005: 351ff). Islamische Kunstgeschichte wurde zeitgleich auch in europäischen Museen Teil einer (meist europäischen) Kunstgeschichte.<sup>11</sup>

Die Repräsentation von Kulturen an ägyptischen Museen spiegelt also – ähnlich wie in Europa – einen Orientalismus, d.h. eine essentialistische Repräsentation einer „anderen“ Kultur, wider. Mercedes Volait hinterfragt in

---

<sup>9</sup> Sedra betont noch einmal die Schwierigkeit, die die Wissenschaft damit hatte, dass Ägypten „inventionally placed on the African continent“ gewesen sei, womit das Problem einer „degenerierten schwarzen Rasse“ intellektuell zu überwinden war. Als eine Lösung musste einfach verneint werden, dass die Alten Ägypter schwarz waren (Sedra 2004: 251).

<sup>10</sup> Die Einnahme Ägyptens von westlicher Seite verlief auf zwei Ebenen: Zuerst bemächtigte man sich der ägyptischen Vergangenheit, die als Vorläufer der griechischen Antike interpretiert wurde und somit auch der westlichen Zivilisationen und dann brauchte man Ägypten als strategischen Ort im Innereuropäischen Kampf um die Vorherrschaft in Afrika und Asien. Die islamische oder arabische Kunst hingegen wurde von Anfang an mit Skepsis betrachtet, war sie doch Ausdruck des Feindes, des orientalischen Anderen. (Reid 1992:57.) Auch Nadja Tomoum resümiert 2007: One key change is that Egypt is now taking into account the Greek, Roman, Coptic and Islamic Museums that until now have been overlooked even though they illuminate important periods in Egypt’s History (Tomoum 2007:61).

<sup>11</sup> Eine Geschichte islamischer Repräsentation in britischen Museen liefert Heath 2007. Islamische Kunst in Deutschland liefert Gierlichs, Hagedorn 2007.

ihrem Aufsatz „Appropriating Orientalism“ (2006) sogar, ob der Begriff „Islamic architecture“ eine adäquate kunswissenschaftliche Kategorie sei, oder ob man neue Wege finden müsse, „that can allow one fully to grasp complex architectural manifestations“ (Volait 2006:145). Auch führen ihre Untersuchungen über den Mamluk Revival, eine ägyptische Kunstform des 19. Jahrhunderts, zu dem Postulat eines „indigenous orientalism“ (Ebd.:144), der sich ebenso essentialisierender Beschreibungen bediene wie europäische Präsentations- und Repräsentationsformen (Kamel 2004b). Indigenisierungstendenzen, die versuchen dem „akademischen Kolonialismus“ (Atal nach Lange 2005: 19f) oder „intellektuellen Imperialismus“ (Loubser nach Lange 2005:19f) eine intellektuelle Originalität entgegenzusetzen, wurden in den Sozialwissenschaften bereits seit Anfang der 70er Jahre des letzten Jahrhunderts laut (Lange 2005): Jedoch auch diese bedienten sich der dichotomen Asymmetrie West-Ost, West-Indigen, Eigen-Fremd. Besonders die Beispiele um die Entstehung und Entwicklung von Museen in Ägypten macht deutlich, dass dieses Konstrukt insbesondere in einer globalisierten Welt überwunden werden muss. Mit zwei Beispielen möchte ich jedoch im Folgenden die These Volaits weiterführen, einen „indigenen Orientalismus“ als beschreibende Kategorie in die Forschung über Repräsentationsformen einführen zu müssen.<sup>12</sup>

1) Das erste Beispiel ist das Ethnologische Museum in Kairo. Das Ethnologische Museum wurde von der Geographischen Gesellschaft Ägyptens 1898 gegründet:

*“The society’s original purpose was to legitimate and promote Ismail’s empire in the Sudan and the Horn of Africa, as Western geographical societies were doing for their countries, overseas empires. Ironically, Egypt herself soon succumbed to Western imperialism“ (Reid 1993:539).*

Die Geographische Gesellschaft wurde 1875 von dem Khediven Ismail Pasha ins Leben gerufen. Das Museum hatte laut George Schweinfurth, dem Gründungspräsidenten der Ägyptischen Geografischen Gesellschaft, folgenden Auftrag:

---

<sup>12</sup> Bereits in meiner Ausstellung „Hamidas Lied“ habe ich zeigen können, wie der Ägypter Mohammed Soliman mit dem Label „Orientale“ in Deutschland Geschäfte machen konnte und so auch zur Verfestigung von Stereotypen beigetragen hat (Kamel 2004b).



*„While the mother geographical societies of Paris, Berlin and London have their seats far from the theater of their activity, the Geographical Society of Cairo has all the advantages offered by a country which on the one hand is in intimate contact with European Civilization, and on the other touches the most mysterious lands of central Africa. We are here at the gateway of the unknown.“ (Schweinfurth in Reid 1993:541)*

Ägypten lag für Schweinfurth zwischen Europa und Afrika und war deswegen aus deutscher Sicht von großem strategischen Interesse. Auch für den Khediven Ismail, ebenso auch 1925 für König Fuad, rückte Ägypten immer näher an das „zivilisierte“ Europa heran (Reid 1993:556). Als Antwort darauf lobte Europa den europäischen Geist des Khediven („a man of high intelligence and European ideas“) und seiner führenden ägyptischen Elite (Reid 1993:547).

Was aber wurde und wird im Ethnologische Museum in Kairo ausgestellt? Neben Objekten der ägyptischen ländlichen Bevölkerung sind es vor allem sudanesisch-ethnographische Objekte und das, womit sich der ägyptische Staat, namentlich Ismail Pascha, nach Außen hin repräsentieren wollte: nämlich die feierliche Eröffnung des Suez-Kanals 1869. Mit den Festlichkeiten ergab sich die Gelegenheit für den europhilen Khediven, Ägypten als modernen, europäischen Staat darzustellen: Für die Eröffnungszeremonie wurde ein Opernhaus in Kairo ganz nach europäischer Vorstellung errichtet. Die Ausstellung des Museums ist in drei Räume untergliedert: Einem Ägyptischen-Raum, einem Afrika-Raum und einem „Europa oder Suez-Kanal-Raum“ (Thomas 1924), der dann auch folgerichtig, d.h. das technisch überlegene Europa widerspiegelnd, mit qualitativ wertvollen Dioramen bespielt ist. Die Vermittlungsstrategie in den übrigen Räumen folgt auch 2008 noch der Logik ethnographischer Ausstellungen des 19. Jahrhunderts, die die Objekte nach Materialgruppen sortiert und knapp mit Daten zur Herkunft, Zeit und Material beschriftet.

2) Das zweite Museum, das „eigene“ Kulturen in einer ethnologischen Abteilung ausstellt und konstruiert, ist das Agrikultur-Museum in Kairo-Dokki<sup>13</sup>. Es wurde 1938 im ehemaligen Palast der Tochter des Khediven Ismail, der Prinzessin Fatma eröffnet. 1961 dann, unter Gamal Abdel Nasser, wurde die Arabische Halle hinzugefügt, um über das ländliche und beduinische Leben aufzuklären.

---

<sup>13</sup> Vgl. Herzog 1961. Herzog gibt hier eine Auflistung aller ethnologischen Sammlungen Kairos.

Das Museum wurde ebenso wie das Ethnographische Museum seit der Ersteinrichtung nicht aktualisiert. Hier werden ägyptische und syrische Traditionen nebeneinander in lebensgroßen statischen Dioramen (Moser 1999; Wessler 2007) gezeigt: Ägypten schloss sich 1958 unter Gamal Abdel Nasser mit Syrien zur Vereinigten Arabischen Republik zusammen, so dass die bäuerlichen syrischen Kulturen nun auch das „Andere im Eigenen“ ausmachten.

Für die vorgestellten zwei Museen lässt sich abschließend resümieren, dass sowohl europäische Imperialisten als auch die ägyptischen Eliten Museen dazu nutzten, ihre Perspektive und Herrschaftsansprüche museal zu objektiveren und zu naturalisieren. Die Konstruktion einer schwarzen afrikanischen Rasse versus einer weißen europäischen bzw. ägyptisch-europäischen Rasse war das Ergebnis dieser Konstruktion.<sup>14</sup> Beide ethnographischen Museen können als Beispiele dafür dienen, dass - um mit Coronil zu sprechen - eine „Hierarchisierung kultureller Differenz“ kein westliches Privileg ist (Coronil 2002: 185). Sie sei eng mit der Ausbildung „internationaler Asymmetrien“ verknüpft, die, „vom globalen Kapitalismus getragen werden“ (Ebd.). Volaits „indigenen Orientalismus“ beschreibt Coronil in Anlehnung an Carrier als „Ethno-Orientalismus“ und meint damit jede Form einer „essentialisierenden Wiedergabe fremder Gesellschaften durch Mitglieder dieser Gesellschaften selbst“ (Carrier nach Coronil 2002:185).

Der Generaldirektor des Supreme Council of Antiquities in Ägypten, Zahi Hawass hat 2005 eine neue Ära für Museen in Ägypten proklamiert (Hawass 2005). Bedeutet dies, dass dieser orientalisierende Blick nunmehr aus dem gegenwärtigen ägyptischen Museum verschwunden ist? Betrachten wir zuerst die Kunstmuseen:

#### **4. „The Making of Islam“**

Der Begriff „islamische Kunst“ ist in europäischen Diskursen sowohl in der Museologie (Yousuf 2006) als auch in der islamischen Kunstwissenschaft (Volait 2006; Hunt 1998; Grabar 1988) mehr und mehr umstritten bzw. wird in letzter

---

<sup>14</sup> Gates macht in seinem Aufsatz „writing race“ darauf aufmerksam, dass die weiße europäische Rasse im Gegensatz zu den Sklaven Afrikas gesetzt wurde, die allesamt Analphabeten waren und weder Kunst noch Wissenschaft hervorbringen konnten (Gates 2006: 216-218).

Konsequenz sogar fallen gelassen. Wie begegnen Museen in Ägypten dem Problem der Essentialisierung von Kunst und Kultur?

Ähnlich europäischer Zur-Schau-Stellungen islamischer Kunst hatte das Museum für Islamische Kunst in Kairo anfänglich die Bezeichnung „Gallery of Arab Antiquities“ und wurde erst 1952 unter dem Direktor Zaki Hassan in „Museum of Islamic Art“ unbenannt.<sup>15</sup> Dies geschah laut Farouk S. Asker „in order to recognize the role of the non-Arab Muslims in the achievements of Islamic Civilization“ (Asker 2006: 3). „Museum für Islamische Kunst“ wird auch das im Herbst 2008 zu eröffnende Museum heißen. Und es wird meinen Gesprächen mit Vertretern des Supreme Council of Antiquities zufolge nicht nur religiöse Kunst, zeigen, sondern das, was man schon im Europa des 19. Jahrhunderts unter „islamisch“ verstand und auch immer noch als „islamisch“ präsentiert: Florales, Abstraktes, das, was mit arabischer Schrift versehen war. Laut dem Kairener Professor Bernard O’Kane, Autor des Aufsatzes „Islamic Art“ ist der Begriff islamische Kunst zwar umstritten und rührt aus einer Zeit, in der „essentialist notions of Islam and Muslims clouded the undoubted differences in cultural expression in various regions“ (O’Kane 2006:9). Doch der Begriff islamische Kunst, so O’Kane, sei folgendermaßen zu rechtfertigen: Es gebe mehr „pan-Islamic social coherence“ als Unterschiede.<sup>16</sup> Formal nennt er folgende Kriterien konstitutiv für eine islamische Kunst: Sie stehe im Dienste der Moschee, da eine wesentliche Neuerung der Religion Muhammads im fünfmaligen Gebet gelegen hätte, was für die Moscheearchitektur von Bedeutung war. Zudem kämen epigraphische, florale und geometrische Motive (O’Kane 2006: 10-12).

Oleg Grabar schlug bereits 1988 in seinem Aufsatz „The Iconography of Islamic Architecture“ vor, dass nicht so sehr die Form, also formalstilistische Kriterien

---

<sup>15</sup> Eine Einführung in „The Rise of Islamic Archaeology“ durch den „Fine Arts“ Kunstbegriff am Beispiel insbesondere des Museums für Islamische Kunst Kairo liefert Vernoit 1997.

<sup>16</sup> Auch Gierlichs bietet uns 2004 in seiner Schrift „Islamische Kunst in Deutschland“ eine formalästhetische Definition „islamischer Kunst“ an: „Die Kunst des Islam wird definiert durch Religion und Sprache [...]. Islamische Kunst zeigt ihre höchste Vollkommenheit in der Kalligraphie [...]. Charakteristisch ist auch die sog. Arabeske [...] (Gierlichs 2004: 5).

bestimmen dürften, was ein Gebäude zu einem islamischen machen würde, sondern vielmehr die ikonografischen und symbolischen Bedeutungen „attaching to those forms“ (Grabar zitiert nach Hunt 1998: 342). Die Exponate aber wurden bisher durch die Kuratoren interpretiert. Diese Bedeutungszuschreibung wird in Kunstaussstellungen jedoch meist folgendermaßen eingelöst: „The objects for the most part are left ,to speak for themselves’“ (Heath 2007:146).

Ich möchte hier resümieren, dass sowohl Grabar als auch Hunt die Tatsache ungeachtet lassen, dass sowohl Ikonografie als auch Symbolik kulturelle Interpretationen verlangen, die den *Betrachter* in den Fokus der Untersuchung rücken. Besucherforschung und Evaluationen werden für zeitgemäße Museen immer wichtiger, nimmt man die These ernst, dass Museen Wissenskanone nicht nur vermitteln, sondern auch konstruieren (Hein 1998; Hooper-Greenhill 2006).

Doch entgegen diesen Befunden wird islamische Kunst in Museen in Ägypten ebenso ausgestellt wie wir es von westlichen Inszenierungen islamischer Kunst kennen: Strenge ästhetisierende White-Cube-Präsentationen einer „anderen islamischen Welt“. Diesmal zwar als Ausdruck eines „indigenen Orientalismus“, aber trotzdem in seiner Unmittelbarkeit, d.h. unvermittelt „Differenz in Hierarchie“ verwandelnd.<sup>17</sup> Stereotype über Kunst und Kultur „des Islam“ bestimmen hier und da die Auswahl an Objekten, die Texte und die Inszenierungen. Auch die Präsentation islamischer Keramik im Gezira Art Center auf der Diplomateninsel Zamalek in Kairo steht in dieser Tradition. Es zeigt islamische Keramik von den Umayyaden bis hin zur Gegenwart. Die Dauerausstellung des Museums wurde 1998 neu eröffnet und ist im neoislamischen Palast des Prinz Amru Ibrahim aus dem Jahre 1924 untergebracht.

---

<sup>17</sup> Meine Kritik der erzwungenen Unmittelbarkeitsempfase Kunst- und Kulturgeschichtlicher Ausstellungen siehe Kamel 2004a: Kap. 3.



Abbildung 2: Die Innenräume des Museum of Islamic Ceramics. Foto: S.K.

Ihre Vermittlungsstrategie ist leicht analysiert: Sie verlässt sich allein auf die Wirkung der Kunstwerke, da keine Kontexte zum Verständnis der ästhetischen oder politischen Funktion von Kunst (Busch 1987) geboten wird. Diese Sicht kulminiert bei der Präsentation zeitgenössischer Keramik in den Wechselausstellungsräumen, die ganz ohne Beschriftungen und Vermittlung auskommen will.

Auch ein anderes Museum, das Koptische Museum in Kairo verweist auf die Schwierigkeit der Identifizierung von Kunst. Meint die Bezeichnung „islamische Kunst“ Werke aus „islamisch geprägten Ländern“ (Nafas 2003) oder auch eine – wie von Ali 1999 (S. 13) formulierte

*“artistic manifestation created by a Muslim or non-Muslim artist that adheres to Islamic aesthetics [...] and that is created for the spiritual, intellectual and physical usage and enjoyment of Muslim or non-Muslims living within the spheres of Islamic thought and civilization.”?*

Ist islamische Kunst in ägyptischen Museen also auch koptische Kunst? Und ist koptische Kunst nur christliche Kunst? Oder wurde die Kunst der Kopten auch für einen säkularen Bereich produziert? Und wofür stehen nubische Denkmäler

im Koptischen Museum ? Als die Araber 641 Ägypten eroberten, nannten sie die Einwohner *qibt* (Kopten). Koptisch bedeutet „ägyptisch“, so dass alle Kopten Ägypter sind. Aber nicht alle Ägypter sind Kopten. Koptische Kunst wurde in Ägypten zuerst 1890 im Vorläufer des Ägyptischen Museums, dem Boulaq Museum ausgestellt. Zur Jahrhundertwende dann wollte die koptische Kirche eine eigenständige Ausstellung koptischer Kunst, die dann zwischen 1908 und 1910 verwirklicht werden konnte (Gabra 2002). Bei einer Führung durch das Koptische Museum wurde deutlich dass eine Zuordnung der Exponate teilweise problematisch sei: Einige Objekte aus der Sammlung seien islamisch (vgl. auch Kühnel 1998: 381-186), andere wiederum nubisch (auch Gabra 1996: 47). Nadja Tomoum schrieb 2007 über das Koptische Museum:

*„However, Coptic art is not only an expression of Christian Egyptian believers, but also greatly reflects the cosmopolitan atmosphere with various ethnic groups living in the country during this period. Among them were Greeks, Romans, Armenians, Persians, Jews and Arabs who all had an impact on the local art production.“ (Tomoum 2007:62)*

Der Islamwissenschaftler Ernst Kühnel konstatierte in seinem Aufsatz „Koptische Kunst im islamischen Ägypten“, dass eine Identifizierung von Kunst als koptisch oder arabisch-islamisch allein aufgrund der Tatsache schwierig sei, da Araber bei der Errichtung der ersten Moscheen auf koptische Handwerker angewiesen waren (Kühnel 1998: 383). Das gleiche gilt für die Abgrenzung und Zuschreibung Nubien bzw. Nubier oder nubisch, auf die ich im folgenden Kapitel noch näher eingehen möchte. Wichtig ist festzuhalten, dass sowohl die Vermittlung von Kunst und Kulturen als islamisch, koptisch oder nubisch höchst problematisch ist und m.E. die Besucherperspektive dabei stärker in den Fokus der Betrachtung gerückt werden sollte: Doch Forschungen über die *Rezeption* von „islamischer“, „koptischer“ oder „nubischer“ Kunst insbesondere in Hinblick auf den kulturellen Hintergrund der Besucher sind ein Desiderat (vgl. Hinweise in Heath 2007:4; Wilk, Humphrey 2004:243).

## 5. Nubian Woman, 43 Years, Flesh and Blood

*„Im Zuge der Konstruktion ihrer eigenen kollektiven Identität präsentiert jede Gesellschaft andere Gesellschaften“ (Coronil 2002: 213).*

Wie verhalten sich nun ägyptische Museen zu all den kulturellen Identitäten Ägyptens? Dem Koptischen, Nubischen, Arabischen oder Ägyptischen?

Eines der derzeitigen musealen Großprojekte in Ägypten ist das National Museum of Egyptian Civilization, kurz NMEC. Es untersteht ebenso wie das zweite Megaprojekt, das Grand Egyptian Museum, kurz GEM, direkt dem Kultusministerium und besitzt somit höchste Priorität. Das NMEC will ein Kultur-, Bildungs- und Forschungszentrum für die ägyptische Gesellschaft und für internationale Besucher und Forscher sein. So umfasst es nicht nur ein Museumsgebäude, sondern auch einen archäologischen Garten, ein Open-Air-Auditorium für Konzerte, Festivals und kulturelle Veranstaltungen. Seine Eröffnung jedoch ist mit den Korruptionsvorwürfen gegenüber dem Management in eine fernere Zukunft gerückt.

Ein Vorläufer des NMEC ist das Alexandria National Museum, das 2003 nach neuestem Ausstellungstechniken und Design eröffnet wurde. Das Museum steht laut dem Generaldirektor der Antikenverwaltung Zahi Hawass in der gleichen philosophischen Tradition wie das zukünftige NMEC und zeigt einerseits die Diversität (Supreme Council of Antiquities 2003) des Landes, andererseits jedoch auch, dass viele Gruppen in Ägypten in einem „cultural melting pot“ zusammen gekommen seien (Supreme Council of Antiquities 2003: 13). Nationalmuseen, wie wir sie aus Europa mit dem Entstehen der Nationalstaaten kennen, haben heute eine neue Aufgabe, nämlich die, den Forderungen der Neuen Museologie und einer postkolonialen Repräsentation gerecht werden zu müssen: Sie sollen nicht mehr die Nation glorifizieren, sondern „soziale und wirtschaftliche Entwicklungen in ihrer Differenziertheit“ darstellen.<sup>18</sup> Es sind solche Arbeiten an den „master narratives“ (Lyotard 1979) der Nation, die die Besonderheit und Bedeutung dieses neu definierten Typs Museum begründet.

Wie geht aber das Museum in Alexandria der Forderung und postulierten Repräsentation von Diversität nach? Wie wird dort mit den Master Narratives umgegangen?

Meines Erachtens werden die unterschiedlichen Beiträge der unterschiedlichen Gruppen zwar historisch benannt (Coptic Period, Islamic Period), deren gegenwärtige Präsenz im Staat, deren Ausgrenzungen bzw. Marginalisierungen werden jedoch verschwiegen. Die Geschichte Ägyptens endet in allen mir bekannten Nationalmuseen um 1952, also Ägypten offiziell Republik geworden ist (Supreme Council of Antiquities 2003: 154).

Ein zweites Beispiel das ich anführen möchte, verweist auf den internationalen Einfluss auf Museen in Ägypten und zwar nicht nur von wissenschaftlicher Seite, sondern auch von Seiten des Managements: Das Nubische Museum in Assuan ist auf Initiative der UNESCO entstanden. Es ist eine Wiedergutmachung für den Bau des Assuan-Staudamms, der dazu führte, dass seit den 1960er Jahren das unschätzbare kulturelle Erbe der Nubier dem stetig ansteigenden Wasserpegel zum Opfer gefallen ist. Die Nubian Rescue Campaign der UNESCO bewirkte, dass zahlreiche Notausgrabungen durchgeführt wurden, die eine große Anzahl an archäologischen Schätzen zu Tage förderten, die in einem neuen Museumsbau gesichert und ausgestellt werden sollten. So wurde 1997 das Nubische Museum in Assuan eröffnet. Das Museum ist das wohl erste Community Museum (Witcomb 2003; Karp et al. 1992) in Ägypten, wenn nicht gar in der Arabischen Welt. Es wurde gebaut, um das nubische Kulturerbe zu retten und aufzubewahren und um die nubischen Minderheit durch die museale Repräsentation zu „empowern“. Der jetzige Direktor Osama Abdel Meguid benennt im Mission Statement des Museums:

*„Having deliberately moved away from the outdated concepts of a museums being a static place for the exhibition of artefacts alone, the Board and staff are pursuing a strategy to ensure that the museum is part of and responds to the Aswan community.“ (Meguid 2005:69)*



Schon die Architektur des Baus stehe ganz im Einklang mit der umliegenden Natur, in der die nubischen Kulturen zu Hause sind. Auch die gesamte Anlage verrät die Ausrichtung des lebendigen Museums: Mit Workshops, Tanzveranstaltungen, Awareness Rising Veranstaltungen gegenüber aktuellen Problemen, Wanderausstellungen, Aktionsplänen zur Verbesserung der sozialen Lage von Mitgliedern der Community, Heritage Days zeigt das Nubische Museum seine Anbindung an die Neue Museologie.

Wie nun konstruiert dieses Museum Identität? Wer spricht über wen?

Das Museum ist kulturgeschichtlich aufgebaut<sup>19</sup>: Beginnend mit der Prähistorie über das pharaonische, römische, christliche, islamische Zeitalter hin zum Modernen Nubien und der Abteilung der Ethnographie mit ihren lebensgroßen Dioramen.



*Abbildung 3: Diorama in der Ethnographischen Abteilung des Nubischen Museum*

Das Museum erkennt also die unterschiedlichen Einflüsse an, setzt „kontrapunktische Beziehungen“, die die Kulturen als autonome Einheiten

---

<sup>19</sup> Sauterelle kritisiert die Ausstellung: „the arrangement is not always entirely logical and some of the periods, including the five hundred year Islamic Era, are poorly represented.“ (Sauterelle o.J:12)

dekonstruieren sollen (Coronil 2002:209). Diese Arbeit jedoch wird meines Erachtens konterkariert durch eine Essentialisierung von Kultur. Wenn gesprochen wird von “A Nubian Generation that had arab blood in their veins” (Ausstellungstext) oder “Spreading the Arab Islamic Spirit in the Area” (Ebd.) dann ist nicht viel Spielraum für eine kritische Dekonstruktion der Kategorien „nubisch“, „arabisch“ oder „islamisch“. Die Dioramen der ethnographischen Abteilung bleiben weit hinter den Möglichkeiten und Ansprüchen der Neuen Museologie zurück: Es wird ein statisches dörfliches Nubien konstruiert, das sich aus der originär nubischen Architektur, dem nubischen Schmuck und Ritualen wie Tanz, Heirat und Geburt zusammen setzt (Gaballa o.J:47). Als logische Folgerung aus dieser „authentischen Vermittlung“ zeitgenössischer nubischer Kulturen mittels Dioramen wird der Direktor Ossama Abdel Meguid in letzter Konsequenz zum Vertreter und Fürsprecher einer neuen Form des Tourismus in Assuan, dem „Ecotourism“. Er ist Autor eines Masterplans für einen „Community Based Ecotourism“ für das nubische Dorf Sharb-Sehel in der Nähe von Assuan (unveröffentlichtes Papier)<sup>20</sup>. Es ist dieses Dorf, das in seiner „Authentizität“ (Hall 2007) noch die lebensechten Dioramen der ethnographischen Abteilung übertrifft. So wird der Ort der Vermittlung fremder/eigener Kulturen zurück an die „authentischen“ Orte verlegt. Gharb Sehel ist eine Mischung aus Outdoormuseum und Jahrmarkt und erinnert an die „künstlich“ inszenierten Heritage Villages (z.B. im Dubai Creek), den modernen „Völkerschauen“, wo jedoch die Bewohner des Dorfes allesamt Schausteller sind. War ich mir bei dem Besuch in den Heritage Villages stets bewusst, an einer Show teilzunehmen, stellte sich bei mir im „echten“ nubischen Dorf ein noch stärkeres Gefühl von Unbehagen ein: Die Besucher als „Kulturmensch“ begegnen im nubischen Dorf den „Professional Savages“ (Poignant 2004) der Menschenschauen des 19 Jahrhunderts. Mein kultureller Voyeurismus, der aus dem Studium der Repräsentation von Kulturen in ägyptischen Museen herrührt,

---

<sup>20</sup> Ossama A.W. Abdel Meguid: Community Based Ecotourism. Concept, Characteristics and Restrictions. Gharb-Sehel Village, Aswan, Pilot Project. Mit freundlicher Genehmigung von Meguid.

stieß in dem Nubischen Dorf an seine Grenze: Die „authentischen Nubier“ ließen ihre Besucher sogar bis in die intimsten Privaträume vor. Im Gegensatz zur bewußten „Simulation“ ethnographischer Abteilung des Museums fehlt diesem Dorf, so möchte man zynisch anmerken, allein die Beschriftung der „Ausstellungsstücke“: Nubian Woman, 43 Years, Flesh and Blood.



*Abbildung 4: Szene aus dem Nubischen Dorf Gharb Sehel. Foto: S.K.*

Wichtig ist natürlich, wem diese Inszenierung eines authentischen nubischen Lebens, im Museum oder im Gharb Sehel, nutzt? So schreibt Abdel Meguid 2005: “Nubians also consider themselves Arabs, and most can trace their descendents from the prophet or from one of the early caliphs.”<sup>21</sup> Ihre „Folklorisierung“ bzw. Retraditionalisierung könnte politisches Kalkül sein, um die Fort- und Festschreibung einer „unterlegenen schwarzen Rasse“ (Sedra 2004; Gates 2006) der Nubier oder einer überlegenen nubischen Identität gegenüber dem „europäisierten Diener des Westens“ zu zementieren.

Die konsequente Vorführung „kontrapunktischer Beziehungen“ – vor allem bis

---

<sup>21</sup> Und Meguid schreibt auch: Nubians have a much higher proportion of African blood than Egyptians, amounting perhaps to 50 per cent of their total genetic make up. (Meguid 2005:68)

zur Gegenwart, würde den Ansprüchen des Museums und einer kritischen Museologie gerechter werden. Repräsentation im Museum allein genügt nicht. Das Nubische Museum ist mit seinem innovativem Museumskonzept Teil der (nubischen) Gesellschaft und Teil einer globalisierten (Tourismus-) Welt. Und ironischerweise liegt das ägyptische Vorzeigemuseum fern ab von Europa, nämlich am „Tor nach Schwarz-Afrika“ in Assuan.

## **6. All Art Has Been Contemporary: “Dritte Räume” in Ägypten**

*“One of the central issues for an art exhibition in a globalized world is that of conveying specific knowledge, of presenting pictures that arise from local circumstances but go beyond them.” (Abbas 2007:o.S.)*

Meine Untersuchungen über Museen in Ägypten, die islamische Kunst und Kulturen konstruieren, möchte ich nun mit zwei „Räumen“ beschließen. Diese „dritten Räume“ (Bhabha 1994) erlauben das Verhandeln von Identitäten und zwingen die „Hybridität“ (Bhabha 1994) und Mehrdeutigkeit von Kulturen nicht zur Hierarchisierung von Differenz, sondern fordern geradezu einen Paradigmenwechsel in der Vermittlung islamischer Kunst und Kultur heraus, indem sie alle drei Begriffe als Ideologien entlarven. Zudem zeigen sie, dass Kulturen und deren materiellen Erzeugnisse immer als „Zeitgenossen“ aus und in die jeweilige Kontext heraus interpretiert werden müssen.<sup>22</sup>

Die Townhouse Galerie in Downtown Cairo, wurde 1998 von dem Kanadier William Wells gegründet. Schnell wuchs sie zu einem Ort für aufstrebende Künstler der ganzen Region. Die Townhouse Gallerie hat einen starken sozialen Anspruch und organisiert beispielsweise Workshops mit Kairos Straßenkindern und Flüchtlingen (Wells 2006:151-154; Winegar 2006). Die Ausstellung „The Maghreb Connection: an international project of art and research“ war während meines Besuchs 2007 in Kairo zu sehen (vgl. auch Biemann 2006). Die Fotoausstellung „The odd one out“ (Künstler Ahmad Hosny) zeigt beduinisches

---

<sup>22</sup> Die Installation „All Art has been Contemporary von Maurizio Nannucci, mahnt über dem Eingang des Alten Museums in Berlin die Besucher, auch die dort ausgestellten alten Kulturen (ägyptisch und

Leben im März 2008. Beide Ausstellungen gehen über eine reine ästhetische Schau hinaus, indem sie Informationen zur Migration im Maghreb liefern bzw. Stereotypen über beduinisches Leben dekonstruieren.

Das Contemporary Image Collective (kurz CIC), mein zweites Beispiel, ist ein sogenannter „artist-run space“, der von einem multinationalen Künstlerkollektiv 2004 im Kairener Stadtteil Monira, einem Armenviertel der Stadt, gegründet wurde. Dieses Künstlerkollektiv, das sich aus Foto- und Videokünstlern und -künstlerinnen zusammensetzt, hat sich zur Aufgabe gemacht, der Analyse und Produktion von visuellen Bildern in einem Land zu dienen, wo die Produktion von Bildern einer Zensur unterliege. Zudem will das Kollektiv die sich verändernden Dynamiken zwischen den Menschen und öffentlichen Orten untersuchen und stellt die Konzepte von Privatheit, Eigentum, Klassen, marginalisierten Subkulturen und der bewachten Wohnsiedlungen in das Zentrum der Arbeit (Hamza, Molnar 2008:5). Als öffentlicher Ausstellungsraum, der zu Diskussionen anregt, ist das CIC ein wichtiger Ort für Kairo. Das CIC führt uns vor, wie man die Sprache von Kunst als Medium gestalterisch nutzen kann, sowie die Strategien von Kunst, andere Orte einzunehmen und somit das Museum zu entgrenzen (Hamza, Molnar 2008:8).

So übernehmen die Künstler die Aufgabe der Vermittlung fremder Kulturen und machen damit – gerade in Bezug auf kritische Ausstellungen, die auch zeitgenössische Kulturen thematisieren – den ethnologischen Museen große Konkurrenz.

Mit „The Artist as Ethnographer“ beschreibt der Kunsthistoriker Hal Foster (1996: 171) eine neue Kunst- und Künstlergeneration, die eine Auswirkung der globalisierten postkolonialen Welt sei: Die Künstler, die nicht mehr nur aus einer Kultur stammen, schaffen Kunst, die sich ebenfalls essentialistischen Zuschreibungen verweigert. Indem Künstler die soziale und politische Realität in nicht europäischen Kulturen thematisieren und ästhetisch vermitteln, übernehmen sie die Aufgabe von ethnologischen Museen in der Vermittlung

---

griechisch), als Zeitzeugen zu verstehen.

nicht europäischer Kulturen. Auch, so Shelton, unterliegen beide, Künstler und Ethnologen einem schöpferischen Akt, da beide Kulturen definieren und konstruieren (Shelton 2001:145f). Laut Arnd Schneider kann die Begegnung von Ethnographie und zeitgenössischer Kunst den Ethnologen sogar helfen, neue Strategien der visuellen Repräsentation und Erforschung zu finden. Und zwar in Bezug auf “(1) conceptualizing closeness to and distance from the ethnographic subject, (2) the multiple positioning of the participant observer, and (3) developing new formal possibilities of visual representation” (Schneider 2008: 171). Laut dem ägyptischen Künstler und Kurator Amer Abbas sind zeitgenössische Künstler “Semionauten”: “The artist is permanently squatting every other field“ (Abbas 2007: o.S.). In der Zusammenarbeit und Stärkung dieser und anderer Semionauten als Kunstschaffende und Kuratoren könnte eine Chance liegen - nicht nur für den Bereich der Kunst, sondern auch „beyond“.

## Literatur

- Abbas, Amer (2007): The sound of Silence. Katalog zur Ausstellung in der Townhouse Gallery of Contemporary Art Cairo vom 9. September bis 17. Oktober 2007. Kairo.
- Adamova, A. T. (1999): Permanent exhibitions: A variety of approaches. In Museum international. Islamic Collections. (Hrsg. V. Oleg Grabar). No 3, July: S. 4-10.
- Ali, Wijdan. (1999): The Arab Contribution to Islamic Art. From the Seventh to the Fifteenth Century. Cairo.
- Appadurai, Arjun: The social Life of Things: Commodities in Cultural Perspectives. Cambridge 2007.
- Asad, Talal (1986): The Idea of an Anthropology of Islam. Washington.
- Asker, Farouk S. (2006): The Museum of Islamic Art in Cairo. In: O’Kane, Bernard (Hrsg.) Treasures of Islamic Art in the Museums of Cairo. Cairo: S. 1-7.
- Bhabha, Omi K (1994): The Location of Culture. New York.
- Biemann, Ursula; Brian Holmes (Hrsg.) (2006): The Maghreb Connection: Movements of Life across North Africa. Barcelona.
- Bos-Seldenthuis, Jolanda E.M.F. (2007): Life and Tradition of the Ababda Monads in the Egyptian Desert, the Junction between Intangible and Tangible Heritage Management. In: International Journal of Intangible Heritage. Vol. 2. S. 32-43.
- Bräunlein, Peter J (2006): Islam Observed – Islam Obscured. In: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte. No. 58, 2: S. 133-154.
- Busch, Werner (Hrsg.) (1987): Funkkolleg Kunst. Bd. 1: eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen. München.

- Chitham E.J. (1986): *The Coptic Community in Egypt. Spatial and Social Change.* Reihe "Occasional Paper Series" No. 32. Durham.
- Coronil, Fernando (2002): *Jenseits des Okzidentalismus. Unterwegs zu nichtimperialen geohistorischen Kategorien.* In: Conrad, Sebastian; Randeria, Shalini (Hrsg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften.* Frankfurt: S. 177-218.
- Crill, Rosemary; Stanley, Tim (Hrsg.)(2006): *The Making of the Jameel Gallery of Islamic Art at the Victoria and Albert Museum.* London.
- Dodd, Jocelyn; Sandell, Richard (Hrsg.)(2001): *Including museums: Perspectives on museums, galleries and social inclusion.* Leicester.
- El Abbadi, Mustafa (2002): *The Ancient Library: Intellectual Beacon.* In: *The Supreme Council of Antiquities (Hrsg.): Bibliotheca Alexandrina. The Archaeology Museum.* Kairo: S. 47-50.
- El-Zein, Abdul Hamid (1977): *Beyond ideology and theology: The search for the Anthropology of Islam.* In: *Annual Review of Anthropology*, 6: S. 227-254.
- Ettinghouse, Richard; Grabar Oleg (1987): *The Art and Architecture of Islam 650-1250.* Yale.
- Foster, Hal (1996): *The Return of the Real.* Cambridge, Mass.
- Fortna, Benjamin C. (2006): *An Historical Introduction to the Nineteenth Century: Trends and Influences.* In: Behrens-Abouseif, Doris; Vernoit, Stephen (Hrsg.): *Islamic Art in the 19th Century. Tradition, Innovation, and Eclecticism.* Leiden: S. 1-18.
- Freitag, Ulrike (2005): *Translokalisierung als Zugang zur Geschichte globaler Verflechtungen.* <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/type=artikel&id=632> (zugegriffen am 7.2.2008).
- Gaballa, Gaballa Ali (o.J.): *Nubia Museum. Aktueller Museumsführer.*
- Gabra, Gawdat (2002): *The Story of the Coptic Museum.* In: Emmel, Stephen, Krause, Martin (Hrsg.): *Ägypten und Nubien in spätantiker und christlicher Zeit. Akten des 6. internationalen Koptologenkongresses in Münster 20.-26. Juli 1996.* Bd. 1. Münster.
- Gabra, Gawdat (1996): *Kairo das Koptische Museum und die Frühen Kirchen.* Kairo.
- Ganslmayr, Herbert (1989): *Die Bewegung 'Neue Museologie'.* In: Hermann Auer (Hrsg.), *Museologie Neue Wege – Neue Ziele.* München: S. 79-88.
- Gates, Henry Louis (2006): *Writing Race.* In: Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen (Ed.): *The Post-Colonial Studies Reader. 2nd Edition.* Oxford: S. 216-218.
- Gierlichs, Joachim (2004): *Islamische Kunst – Vielfalt in der Einheit.* In: Gierlichs, Joachim; Hagedorn, Annette (Hrsg.): *Islamische Kunst in Deutschland.* Mainz am Rhein: S. 5-10.
- Grabar, Oleg (1988): *"The Iconography of Islamic Architecture"* In: *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World.* London: S. 51-60.
- Guerville, Amédée Baillot (2002): *New Egypt.* Georgia Press. Reprint von 1906.
- Hagedorn, Annette (2004): *Die Herkunft islamischer Kunst in deutschen Sammlungen.* In: Gierlichs, Joachim; Hagedorn, Annette (Hrsg.): *Islamische Kunst in Deutschland.* Mainz am Rhein: S. 11-14.
- Hall, Martin (2006): *The Reappearance of the Authentic.* In: Karp, Ivan; Kratz, Corinne A.; Szwajca, Lynn; Ybarra-Frausto, Tomás (Hrsg.): *Museum Frictions.* Durham: S. 70-101.
- Hammer-Tugendhat, Daniela (2002): *Kunst/Konstruktionen.* In: Musner, Lutz;

- Wunberg, Gotthart (Hrsg.): Kulturwissenschaften. Forschungen - Praxis - Positionen. Wien: S. 313-338.
- Hamza, Aleya und Edit Molnar (2008): Tales around the pavement. Kairo.
- Harwood, Jeremy (2007): Hundert Karten die die Welt veränderten. Hamburg.
- Hawass, Zahi (2005): The new Role of Museums in Egypt. *Museum International* No. 225-226 (Vol 57. No. 1-2): S. 7-23.
- Heath, Ian (2007): *The Representation of Islam in British Museums*. Durham.
- Hein, George E. (1998): *Learning in the Museum* London.
- Herzog, Rolf (1961): Ethnographische Sammlungen, Lehr- und Forschungsstätten in Kairo. In: *Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde zu Leipzig*. Heft 11. Beiträge zur Völkerforschung. Heinz Damm zum 65. Geburtstag. Berlin: S. 254-258.
- Hooper-Greenhill, Eilean (1992): What is a museum? In: Hooper-Greenhill, Eilean (Hrsg.): *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: S. 1-22.
- Hooper-Greenhill, Eilean (2006): Studying Visitors. In: Macdonald, Sharon (Hrsg.): *A Companion to Museum Studies*. Oxford: S. 362-376.
- Hunt, Lucy-Anne (1998): *Byzantium, Eastern Christendom and Islam: Art at the Crossroads of the Eastern Mediterranean*. Vol. 1. Pindar Press.
- Kamel, Susan (2004a): Wege zur Vermittlung von Religionen in Berliner Museen. *Black Kaaba Meets White Cube*. Wiesbaden.
- Kamel, Susan (2004b): Hamidas Lied. Die 100 Jahre einer Muslimin an der Spree. In: Kröger, Jens (Hrsg.): *Islamische Kunst in Berliner Sammlungen*. Berlin: S. 180-186.
- Karp, Ivan; Kreamer, Christine Mullen; Lavine, Steven D. (Hrsg.) (1992): *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*. Washington.
- Knell, Simon J.; MacLeod, Suzanne; Watson, Sheila (Hrsg.) (2007): *Museum Revolutions. How museums change and are changed*. London.
- Krause, Martin (1998): Die Koptologie und ihre Forschungsgeschichte. In: Ders. (Hrsg.): *Ägypten in spätantik-christlicher Zeit. Einführung in die Koptische Kultur*. Wiesbaden: S. 1-35
- Kühnel, Ernst (1998): Koptische Kunst im islamischen Ägypten. in Krause, Martin (Hrsg.) *Ägypten in spätantik-christlicher Zeit*. Wiesbaden: S. 381-386.
- Lange, Katharina (2005): „Zurückholen, was uns gehört.“ Indigenisierungstendenzen in der arabischen Ethnologie. Bielefeld.
- Liotard, Francois (1979): *The Postmodern Condition*.
- Macdonald, Sharon; Basu, Paul (Hrsg.) (2007): *Exhibition Experiment*. Malden, Mass.
- Meguid, Ossama (2005): The Nubia Museum's Role in the Community. In: *Museum international*. No 225-226. May: S. 67-72.
- Mohr Hubert (2002): Museum. In: Betz, Dieter Hans; Browning, Don S., Janowski, Bernd; Jüngel, Eberhard (Hrsg.): *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. Band 5. Tübingen: S. 1593-1597.
- Moser, Stephanie (1999): The Dilemma of didactic Displays: Habitat Dioramas, Life-groups and Reconstructions of the Past. In: Merriman, Nick (Hrsg.): *Making Early Histories in Museums*. London: S. 95-116.
- Nafas (2003): Siehe <http://universes-in-universe.org/deu/nafas>. Zugriff am 23.7.2008.



- Nelson, Robert S.; Shiff, Richard (Hrsg.) (2003): *Critical Terms for Art History*. London.
- O'Doherty, Brian (1986): *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco.
- O'Kane, Bernard (2006): Introduction to Islamic Art. In: O'Kane, Bernard (Hrsg.) *Treasures of Islamic Art in the Museums of Cairo*. Cairo: S. 9-13.
- Poignant, Roslyn (2004): *Professional Savages. Captive Lives and Western Spectacles*. New Haven.
- Popp, Herbert (2004): Die Arabische Welt – was ist das eigentlich? In Günter Meyer (Hrsg.): *Die Arabische Welt im Spiegel der Kulturgeographie*. Mainz: S. 8-29.
- Reid, Donald Malcom (2002): *Whose Pharaohs? Archeology, Museums, and Egyptian National Identity from Napoleon to World War I*. London.
- Reid, Donald Malcom (1993): The Egyptian Geographical Society: From Foreign Laymen's Society to Indigenous Professional Association. In: *Poetics Today*. Vol 14, No. 3, Cultural Processes in Muslim and Arab Societies: Modern Period I. (Autums). S. 539-572.
- Rekacewicz, Philippe (2006): Aus der Werkstatt des Kartografen. In: *Le Monde Diplomatique* (Hrsg.): *Atlas der Globalisierung*. Berlin: 190.
- Richter, Siegfried, Schmitdt, Andrea (Hrsg.) (1999): *Ägypten und Nubien in spätantiker und christlicher Zeit. Akten des 6. Internationalen Koptologenkongresses*. Münster, 20-26. Juli 1996. Wiesbaden:
- Price, Sally (2007): *Paris Primitive*. Chicago.
- Said, Edward (1978): *Orientalism. Western Concepts of the Orient*. New York.
- Sauterelle, Sophie (o.J.) *The Nubia Museum*. In: *arts & the islamic world. Egypt the arts in view*. London: 12-13.
- Schneider, Arndt (2008): The modes of experimentation with art and ethnography. In: *Journal of the Royal Anthropological Institute*. No. 14, S. 171-194.
- Sedra, Paul (2004): *Imaging the Imperial Race: Egyptology in the Service of Empire*. In: *Comparative Studies in South Asia, Africa and the Middle East*, 24:1. S. 249-259.
- Seralgeldin, Ismail (2006): *A Landmark Building. Reflections on the Architecture of the Bibliotheca Alexandrina*. Alexandria.
- Shelton, Anthony (2001): *Unsettling the Meaning: Critical Museology, Art and Anthropological Discourses*. In: Bouquet, Mary (Hrsg.): *Academic Anthropology and the Museum: Back to the future*. New York: S. 142-161.
- Speiser, Philipp (2005): *Zur Entstehungsgeschichte des Museums für Arabische Kunst in Kairo*. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo*. Band 61: S. 351-360.
- Supreme Council of Antiquities (2003): *Alexandria National Museum*. Kairo.
- Thomas, E. S (1924): *Catalogue of the Ethnographical Museum of the Royal Geographical Society of Egypt*. Kairo.
- Tomoum, Nadja: *Cairo, Egypt. Culture Change*. In: Chamberlain, Gregory (Hrsg.): *heritage365*. 02.07 magazine edition. S. 61-67.
- Tromans, Nicholas (Hrsg.): *The Lure of the East. British Orientalist Painting*. London 2008.
- Vernoit, Stephen (1997): *The Rise of Islamic Archaeology*. In: *Muqarnas*, Vol. 14:S. 1-10.

- Victoria and Albert Museum (2004): Jameel Gallery of Islamic Art. Front-End Evaluation Report. ([http://edward.vam.ac.uk/files/file\\_upload/17175\\_file.pdf](http://edward.vam.ac.uk/files/file_upload/17175_file.pdf), zugegriffen am 31.1.2008).
- Volait, Mercedes: Appropriating Orientalism? Saber Sabri's Mamluk Revivals in Late-Nineteenth-Century Cairo. In: Behrens-Abouseif, Doris; Vernoit, Stephen (Hrsg.): Islamic Art in the 19th Century. Tradition, Innovation, and Eclecticism. Leiden 2006. S. 131-155.
- Wells, William (2006): Public/Private. The Future of Museums: Art Institutions in the Middle East. Art Basel Conversations. Basel: S. 123-164.
- Wessler, Adelheid: Von Heimatmuseen, Lebendabgüssen und Cultural Villages. Museale Repräsentation des Selbst und des Anderen im (De-)Kolonialisierungsprozess Namibias. Dissertation. Köln 2007. ([://kups.ub.uni-koeln.de/volltexte/2007/2149/pdf/Museen\\_Namibia.pdf](http://kups.ub.uni-koeln.de/volltexte/2007/2149/pdf/Museen_Namibia.pdf), zugegriffen am 8.2.2008).
- Wilk, Christopher; Humphrey, Nick (Hrsg.): Creating the British Galleries at the V&A: A study in museology. London 2004.
- Winegar, Jessica (2006): Creative reckonings: the politics of art and culture in contemporary Egypt. Stanford.
- Witcomb, Andrea (2003): 'A place for us all'? Museums and Communities. In: Andrea Witcomb (Hrsg.): Re-Imaging the Museum. London: S. 79-101.
- Yousuf, Nighat (2006): Gallery Interpretation. In: Crill, Rosemary; Stanley, Tim (Hrsg.): The Making of the Jameel Gallery of Islamic Art at the Victoria and Albert Museum. London. S. 124-139.

## Über die Autorin:

Dr Susan Kamel ist Projektleiterin des von der VolkswagenStiftung geförderten Projekts „Vom Imperialmuseum zum Kommunikationszentrum? Zur neuen Rolle von Museen als Schnittstelle zwischen Wissenschaft und nicht-westlichen Gesellschaften“ am Institut für Museumsforschung der Staatlichen Museen zu Berlin. Hierfür erforscht sie Museen in Ägypten und auf der Arabischen Halbinsel. Zudem arbeitet sie als Museologin für das Deutsche Archäologische Institut und plant derzeit ein Regionalmuseums im Jemen. Kontakt: [s.kamel@gmx.de](mailto:s.kamel@gmx.de)