

3. Bildkulturtransfer im globalen Zeitalter musealer Reproduzierbarkeit. Der Louvre Abu Dhabi

Avec la naissance de musées dans les pays non-occidentaux, dont le Louvre Abou Dhabi est un exemple-clé, le questionnement sur la future des musées se globalise et se diversifie.

Hullo-Pouyat 2008: 316

3.1 Regionale und globale Vernetzung durch Museumstransfergeschäfte

Museen in Europa und Nordamerika sehen sich seit den wirtschaftlichen und geopolitischen Umbrüchen an der zeithistorischen Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert einem zunehmenden Globalisierungsdruck ausgesetzt. Um diesem auf lange Sicht Stand halten zu können und nicht in die Bedeutungslosigkeit musealer Provinzialisierung abzusinken, suchen sie nach Überlebensstrategien, Vernetzungsmöglichkeiten und Expansionswegen. Regionale und globale Transfers bedeutender Museen der westlichen Hemisphäre stellen einen internationalen Entwicklungstrend im kompetitiven Feld der Museumskulturökonomie dar. Mit der Eröffnung von Museumsdependences in neu entworfenen Museumsbauten mit spektakulärem Architekturdesign treten Museen in ein globales Zeitalter musealer Reproduzierbarkeit ein, das sich mit der Copy-and-Paste-Kultur global-digitaler Vernetzungsökonomien (vgl. Forberg/Stockhammer 2017; Cormier 2018) verbündet. Auffällig hoch ist der Anteil an so genannten Weltkunstmuseen, häufig auch als *Universalmuseen* bezeichnet, sowie an Museen für moderne und zeitgenössische Kunst im globalen Museumstransfergeschäft. Die replikative, Vervielfältigung und Marktverbreitung anstrebbende Aus- und Neugründung dieser Museen geht historisch auf das Guggenheim-Prinzip zurück, das Hilmar Hoffmann 1999 in seinem gleichnamigen Buch beschrieben hat. Darin verglich er die neuen Joint-Venture-Museen des Guggenheim-(Mutter-)Museums in New York mit dem Franchise-Prinzip der McDonalds-Ketten und sah eine neue Ära der hegemonialen

Museumspolitik aufziehen, die er als Guggenheim-Imperialismus titulierte (Hoffmann 1999: 14f.).

Eine herausgehobene Position im Museumstransfergeschäft nimmt die Gruppe der sogenannten GLAMUR-Museen ein. Das Akronym steht für »GLobal Art MUseums as Economic Re-activators«. Unter dieser Bezeichnung hat Beatriz Plaza globale Kunstmuseen gefasst, die als urbane Aktivierungs- und Antriebskräfte der städtischen Ökonomie auf lokaler, regionaler und globaler Ebene wirken (Plaza 2010). Sie zählt zu dieser Gruppe die Tate Modern, das Guggenheim, das Centre Pompidou, das Musée du Louvre und auch das Museum für Islamische Kunst in Doha im Emirat Katar. Im letzten Jahrzehnt hat sich das Feld der regionalen und globalen Museumstransfers weiter ausdifferenziert, zu den Hauptakteuren der GLAMUR-Museen sind weitere Museen hinzugestoßen. Nicht in allen Fällen handelt es sich um reinventive Transfers kompletter Museumsinstitutionen, oft beschränken sich die Transfers auf Museumskooperationen und -partnerschaften in den Bereichen Sammlung, Ausstellung und Forschung.¹ Obgleich die Landkarte der Transfer- und Kooperationsgeschäfte merklich unüberschaubarer geworden ist, können in der Museumstransfergeschichte seit Mitte der 1990er-Jahre Schlüsselinstitutionen und -stiftungen ausgemacht werden.

Abb. 1: Guggenheim-Museum in Bilbao



Zu nennen ist hier als museumsgeschichtlich frühestes Beispiel die Solomon R. Guggenheim-Stiftung, die insgesamt drei Guggenheim-Museen unterhält – das Guggenheim Muttermuseum in New York, die Peggy Guggenheim Collection in Venedig, sowie das Museo Guggenheim in Bilbao (Abb. 1). Letzteres ist aufgrund

¹ Ein zunehmend in den Vordergrund rückendes Ziel von Museumskooperationen ist die Verpflichtung zur Provenienzforschung.

seines städtebaulichen Restrukturierungsauftrages sowie der ikonischen Architektur, entworfen von dem kanadisch-amerikanischen Architekten Frank O. Gehry, zum Vorzeigebeispiel für gelungene stadt-, kultur- und tourismusökonomische Revitalisierung geworden und unter dem Schlagwort des Bilbao-Effektes in die urbane Erfolgsgeschichte neuer Museumsgründungen eingegangen. Ein weiteres Guggenheim-Museum in Abu Dhabi, wiederum entworfen von dem für die Guggenheim-Stiftung tätigen Stararchitekten Frank O. Gehry, befindet sich im Bau,² ein Guggenheim Hermitage Museum in Vilnius, entworfen von der irakisch-britischen Architektin Zaha Hadid, in Planung.³

Das Centre Pompidou gründete 2010 in der französischen Stadt Metz eine Dependence, deren Museumsneubau von dem japanischen Architekten Shigeru Ban gestaltet wurde. 2015 eröffnete das Museum eine weitere Außenstelle im spanischen Málaga, der Heimatstadt des Künstlers Pablo Picasso. Unter Verzicht auf einen neuen Museumsbau wurden hierfür die bestehenden Räumlichkeiten des Kulturzentrums *El Cubo* genutzt. Aufgrund der zeitlichen Vertragsbefristung auf fünf Jahre wird die Málaga-Dependence auch als »Centre Pompidou provisoire« bezeichnet, worin sich der zunehmend temporäre, auf mobile Dynamik setzende Charakter institutionell migrierender Kunstmuseen ausdrückt. In Kooperation mit der Region Bruxelles-Capitale eröffnete das Centre Pompidou 2018 am Brüsseler Kanal in einer ehemaligen Citroën-Werkstatthalle eine weitere Dependence, den Museumskomplex KANAL Centre Pompidou, unter dessen Dach ein Museum für moderne und zeitgenössische Kunst sowie ein Architekturmuseum entstehen soll. Erklärtes Ziel dieser Partnerschaft ist es, ein neues französisch-belgisches Kulturzentrum von regionaler, europäischer und internationaler Strahlkraft zu schaffen. Mit dem West Bund Museum in Shanghai, entworfen von dem britischen Architekten David Chipperfield, eröffnete das Centre Pompidou 2019 einen Ableger in Asien.

Das Pariser Musée du Louvre, das geschichtlich die Geburt der Institution des Museums in Europa markiert, ist mit den Neugründungen des Louvre-Lens (2012) und des Louvre Abu Dhabi (2017) in den Wettbewerb um regionale wie internationale Museumstransfers eingestiegen. Mit der Regionalgründung des Louvre-Lens vergleichbar ist das Projekt des spanischen Museo Reina Sofia, eine nördliche Dependence im kantabrischen Santander zu eröffnen. Die St. Petersburger Ermitage, eines der größten und bedeutendsten Kunstmuseen der Welt, sucht sich neu in Westeuropa zu vernetzen. So ist 2010 die Hermitage Amsterdam als Ableger des St. Petersburger Mutterhauses entstanden, ein weiteres Hermitage Museum, gestaltet von dem japanischen Architekten Toyo Ito, soll 2022 in Barcelona eröffnet

2 Die Eröffnung ist für 2022 geplant. Ursprünglich war ein Guggenheim Museum in Dubai vorgesehen, die Pläne zerschlugen sich jedoch.

3 Es wurde in Kooperation mit der Ermitage in St. Petersburg gegründet.

werden. Die bedeutendsten britischen Museen, darunter das British Museum und das Victoria & Albert Museum, setzen weniger auf gesamtinstitutionellen Transfer, denn auf Stärkung ihrer Museumskooperationen insbesondere mit China und den Ländern auf der arabischen Halbinsel. So hat etwa das British Museum Kooperationsverträge mit dem chinesischen Nationalmuseum in Peking und dem Sheikh Zayed Nationalmuseum in Abu Dhabi geschlossen.

Insofern der Pariser Louvre in der Geschichte der öffentlichen Museen als europäisches Gründungsmuseum gilt, stellt der Transfer dieser in der Tradition des europäischen Humanismus stehenden französischen Museumsinstitution an den Arabischen Golf⁴ nach Abu Dhabi ein zentrales Beispiel dar, an dem die zeitgenössischen interkulturellen und kulturpolitischen Herausforderungen von Museumstransfertgeschäften diskutiert werden können. Ziel der folgenden Analyse ist es, die Hintergründe und Motive für diesen höchst ambitionierten, zeitgeschichtlich bedeutsamen Museumstransfer zu beleuchten, ebenso wie die Umsetzung des Projektes vom Museumsneubau bis zur Ausstellungskonzeption näher zu betrachten. Mit dieser Einzelfallstudie zum Louvre Abu Dhabi soll ein Beitrag zur (noch zu schreibenden) globalen Museumstransfertgeschichte geleistet werden. Da das Museumsprojekt des Louvre Abu Dhabi in der internationalen Museumsforschung sowie öffentlichen Medienberichterstattung bisher häufig aus der französischen Perspektive rezipiert, analysiert und bewertet wurde, möchte ich den Fokus stärker auf die Seite der emiratischen Museumsplanung und -implementation legen, ohne jedoch den Bilateralismus des Kooperationsprojektes zu vernachlässigen.

4 Ich möchte hier die Bezeichnung Arabischer Golf verwenden, um die Perspektive der arabischen Staaten am Golf zu betonen. Historisch handelt es sich bei dem Gewässer um den Persischen Golf. Unter dieser Bezeichnung wird es auch in der Geografie und auf westlichen Karten geführt. Die Benennung ist jedoch seit Jahren ein zentraler Streitpunkt zwischen Iran und den Anrainerstaaten in der arabischen Golfregion. Die Araber ziehen es vor, das Meer *Khaleej al-Arab*, also Arabischen Golf zu nennen. Die Bezeichnung »Arabisch-Persische Golfregion« ist ein diplomatisches Vermittlungsangebot, das vom Emir von Katar mit Blick auf die offizielle Diktion während der Fußballweltmeisterschaft 2022 vorgeschlagen wurde.

3.2 Okzidentalisierung des Orients? Oder Orientalisierung des Okzidents? Zur kulturellen Verortung des Louvre Abu Dhabi-Museumsprojektes

Die Gründung des Louvre Abu Dhabi ist ein umwälzendes museumsgeschichtliches Beispiel für die Geburt eines westlichen Museums⁵ in der arabischen Welt auf der Basis zwischenstaatlicher, museumsunternehmerischer und museumskuratorischer Zusammenarbeit. Wirft man den Blick zurück in die (Kolonial-)Geschichte im arabischen Raum, so fällt auf, dass dort in der Regel Museen von Europäern für Europäer errichtet wurden. Vor diesem Hintergrund betrachtet äußert sich die geschichtliche Neuartigkeit des Louvre Abu Dhabi-Museumsprojektes darin, dass die französische Regierung auf expliziten Wunsch der Staatsführung der Vereinigten Arabischen Emirate⁶ ein Louvre-Museum in Abu Dhabi geplant und gebaut hat. Nicht die Museumsinstitution des Louvre hat nach Wegen der Expansion, Verbreitung und Vernetzung in Arabien gesucht, um sich im globalen Wettbewerb der Museen und Kulturinstitutionen zu behaupten. Die Initiative für das Museumsprojekt ging von der emiratischen Seite aus, dies gilt es unter postkolonialen Vorzeichen in besonderer Weise zu betonen. Im Zentrum der Anfrage und Aufforderung an den Pariser Louvre, eine Dependence in den VAE zu errichten, stand der Transfer von organisatorischem, technischem und architektonischem Museums-Know-How, von Sammlungs-, Ausstellungs- und Verwaltungsexpertise, institutioneller Infrastruktur, Image und Prestige. Aus westlicher Perspektive betrachtet impliziert die Richtung des Transfers von West nach Ost einen Blickwechsel im interkulturellen Dialog der Museen, Künste und Kulturen: »[...] c'est la culture occidentale – et non plus l'art africain, islamique ou asiatique – qui sera l'object du dialogue et mediation, d'interrogations et d'explications, et c'est un grand déficit.« (De Micheli 2008: 324). Die aneignende Reproduktion und Rekonstruktion westlicher Museumskultur durch die VAE kann als Form eines zeitgenössischen arabischen Okzidentalismus interpretiert werden. Die ökonomische Entwicklung des noch jungen Staates⁷ hat in den letzten Dekaden gezeigt, dass die okzidentale Globalisierungsstrategie nicht nur auf den Import von Museen, sondern auch denjenigen von Lehr- und Forschungsinstitutionen setzt. So wurden, parallel zum Transfer von Museen

5 Zur Diktion der Museumsgeburt, siehe den Titel des Museums- und Sammlungskatalogs *Louvre Abu Dhabi. Birth of a Museum* (2013).

6 Im Folgenden abgekürzt als VAE. Um die nationale Staatsangehörigkeit zu den VAE adjektivisch auszudrücken, soll der Begriff »emiratisch« verwendet werden.

7 Der Nationalstaat der Vereinigten Arabischen Emirate wurden aus einer Union von Emiraten im Jahr 1971 von Scheich Zayid bin Sultan Al Nahyan gegründet. 1971 schlossen sich die sechs Emirate Abu Dhabi, Dubai, Sharjah, Ajman, Fujairah und Umm al Quwain zusammen. 1972 stieß Ras al Khamah als siebtes und letztes Emirat zur Föderation hinzu.

wie dem Louvre und Guggenheim-Museum, ganze Universitäten in die VAE importiert, darunter 2006 die Sorbonne, 2007 die Business School INSEAD (Institut Européen d'Administration des Affaires) als einziger Campus im Mittleren Osten, und 2010 die New York University. Über das Louvre Abu Dhabi-Transferprojektes kann gesagt werden, dass es sich dabei nicht einfach um die Aneignung eines international erfolgreichen westlichen Museums handelt, sondern um die Entwicklung eines eigenständigen neuen Museums vom Typ Louvre, das autonom ist und sich auf lange Sicht ohne französische Beteiligung und den imageträchtigen Louvre-Namen auf nationaler, regionaler wie internationaler Ebene behaupten kann.⁸ Der Prozess musealer Okzidentalialisierung ist folglich nur als ein Durchgangsstadium auf dem Weg zur kosmopolitischen Emiratisierung des französischen Louvre-Modells zu denken. Das Transferobjekt des französischen Louvre erfährt dadurch eine – noch näher zu definierende – Orientalisierung.

3.3 *Translatio musei universalis:* Begründungs- und Bedeutungskontexte des Museumstransfers

Für Laurence des Cars, die französische Beaufragte des Louvre Abu Dhabi-Projektes sowie Direktorin der Agence France-Muséums,⁹ liegt die Innovationskraft des Louvre-Transfers in der Schaffung des ersten Universalmuseums in der arabischen Welt (Des Cars 2013: 27). Um die Besonderheit der translokalen Übertragung des universalen Museum(typ)s des Pariser Louvre an einen neuen geografischen Ort, in eine andere Kultur, Nation und Stadt beschreiben zu können, soll hier das geschichtswissenschaftliche Übertragungskonzept des Kulturtransfers¹⁰ sowie die Idee einer *translatio*¹¹ in Anspruch genommen werden.

Die regionalen und transnationalen Museumsausgründungen von bereits bestehenden, institutionell etablierten Museen werden meist als Dependences, Ableger oder auch Außenstellen bezeichnet. Obgleich diese Benennungen zur sprachlichen Bezeichnung nützlich sind, den kulturdiplomatischen Kontext internatio-

8 Vgl. hierzu die Sichtweise von Céline Hullo-Pouyat: »Il ne s'agit pas seulement d'acheter et de consommer pour accéder à une image occidentale symbole de réussite et de succès. Il s'agit pour les Émiriens de bénéficier de l'expertise et de l'excellence française pour s'approprier les idées afin de créer leur propre concept du musée.« (Hullo-Pouyat 2008: 311).

9 Die Ernennung zur Leiterin des Louvre Abu Dhabi-Projektes sowie zur Direktorin der Agence France-Muséums erfolgte im Jahr 2007. Seit 2017, dem Jahr der Fertigstellung und Eröffnung des Louvre Abu Dhabi, ist Laurence des Cars Direktorin des Musée d'Orsay in Paris.

10 Zum geschichtswissenschaftlichen Konzept des Kulturtransfers siehe Espagne/Werner 1988, Middell 2000, Werner 2004, Stockhorst 2010 und Schmale 2012.

11 Céline Hullo-Pouyat thematisiert die Idee einer *translatio* in ihrem Aufsatz »Le Louvre à Abu Dhabi ou la quête du cosmopolitisme« (Hullo-Pouyat 2008: 311f.).

naler Beziehungen hervorheben und auch das angewandte Franchise-Prinzip im Bereich des internationalen Museumsunternehmertums betonen – sie referieren doch stark auf ein Abhängigkeits- und Reproduktionsverhältnis zwischen Mutter- und Tochterinstitution, Inlands- und Auslandsstelle. Die Louvre-Ausgründungen in Lens und Abu Dhabi treten hingegen mit dem Ziel und der Agenda von Museumsneugründungen an; in ihrer Konzeption verwahren sie sich dagegen, herkömmliche Dependences ohne institutionelle Autonomie und museale Singularität zu sein.¹² Wenngleich der Louvre-Lens in offiziellen Dokumenten wiederholt als ein Annex des Pariser Louvre bezeichnet wurde,¹³ widerspricht Henri Loyrette, Direktor des Pariser Louvre von 2001 bis 2013, der mit diesem Begriff verbundenen *dependenten* Ausdeutung. Mit Blick auf das Verhältnis zwischen den beiden Louvre-Museen auf französischem Boden unterstreicht er vielmehr, dass der Louvre-Lens nicht vom zentralen historischen Louvre in Paris abhängig, oder ihm gar untergeordnet sei, sondern dass er *den* Louvre in allen Facetten seiner ursprünglichen Identität repräsentiere: »This ›other‹ Louvre, this museum of glass and light, set deftly atop a former mine works, Shaft 9-9b of Lens, is not simply an annex of the Louvre, it is the Louvre itself. It is the Louvre in all its dimensions and all its components, in its geographic and chronological breadth, a universal museum.« (Loyrette 2012).¹⁴ Die Argumentation zum Louvre Abu Dhabi zielt in eine ähnliche Richtung, sie lehnt die Vorstellung vom Louvre Abu Dhabi als einer emiratischen Kopie des Pariser Louvre strikt ab, verweist aber weniger auf die übertragbare Ursprungsideenität des historischen Louvre, als auf den Erweiterungs- und Erneuerungsimpuls, der durch die *translatio musei* zu einer neuen Museumswahrnehmung führen soll: »It is not [...] a question of reproducing the Louvre, or any other French institution associated with the Louvre Abu Dhabi, and of following to the letter the scientific fields and frontiers of these institutions, but of extending, under the universal aegis of Louvre, a generous, sensitive, and informed invitation to look.« (Des Cars 2013: 30).

Als Voraussetzung und Begründung für die regionale wie globale Übertrag- und Übersetzbarkeit des Pariser Louvre-Modells in neue Kulturkontakte und geopolitische Umgebungen wird wiederholt die Universalität des Museums ins Feld geführt. Dieses Argument soll im Folgenden näher unter die Lupe genommen werden. Mit

12 In der Kunst- und Religionsgeschichte bedeutet *translatio* die feierliche Überführung von Reliquien von einem heiligen Ort an einen anderen. Der Transfer des Louvre soll hier als *translatio* einer Kulturinstitution und Überführung ihrer Kunstschatze gefasst werden. Zur Bedeutung der *translatio* im Kontext von Bildkulturtransferprozessen siehe Mersmann 2008.

13 Dies drückt sich u.a. auch in der Bindestrichschreibweise aus, die vor allem in frühen offiziellen Dokumenten und Beschreibungen zu finden ist.

14 Zum Verhältnis zwischen dem Pariser Louvre und dem Louvre-Lens vgl. auch Mersmann 2017: 268f.

der *translatio musei* verbindet sich mehr als ein reiner Museumsinstitutionentransfer. Neben dem Infrastruktur- und Objekttransfer schließt er ein ganzes Bündel an weiteren Transferleistungen in den Bereichen des (Bild-)Kultur-, Wissens- und Kompetenztransfers mit ein, um im Ergebnis und auf längere Sicht die Übersetzbarekeit des Dialogs zwischen den dem Westen und dem Nahen und Mittleren Osten zugeschriebenen Kulturen zu gewährleisten:

Le discours officiel affirme la volonté de contribuer à transmettre la culture aux générations futures des Émirats. La transmission du savoir et l'établissement d'un dialogue entre l'Occident et l'Orient sont les fers de lance de la politique des autorités émiriennes. Trois axes guident la stratégie de développement de la Fédération : construire une parcelle de paix, former, éduquer et transmettre. (Hullo-Pouyat 2008: 307)

Die Mission des Museums liegt in der Transmission, die zum Kernziel und Aushängeschild des Transfers erklärt wird.¹⁵ Dem Geist und der Tradition des aufklärenderischen Humanismus verpflichtet, soll die – auf diplomatischem Wege angebahnte und durchgesetzte – Übertragung und Vermittlung von Kunst, Weltkulturerbe und Wissen/schaft einen Bildungs- und Friedenssicherungsbeitrag leisten, um die VAE in der politisch instabilen Golfregion zu stabilisieren und das Land für die Zukunftsentwicklung zu stärken.

Folgt man der Argumentation staatlicher Erklärungen und kulturdiplomatischer Positionspapiere, so kann man im Louvre-Transfer nach Abu Dhabi eine *translatio musei universalis* erkennen. Es ist die – offizielle französische – Definition des Pariser Louvre als ein Universalmuseum, die als Begründung für den transnationalen Transfer angeführt wird. Die emiratische Seite übernimmt diese für die Bestimmung der musealen Identität des Louvre Abu Dhabi. Dies belegt die Aussage des Generaldirektors der Abu Dhabi Tourism and Culture Authority, Mu-barak Hamad Al Muhairi, der den Louvre Abu Dhabi als »erstes Universalmuseum in der arabischen Welt« (Muhairi 2013: 14) bezeichnet hat. Auch vertraglich ist die Schaffung eines Universalmuseums in Abu Dhabi in der am 6. März 2007 unterzeichneten Vereinbarung zwischen der französischen Regierung und derjenigen der VAE festgesetzt worden.¹⁶ Weil der französische (historische) Louvre für grenzenlos universal erklärt wird, kann er im Prinzip an jedem Ort der Welt errichtet

¹⁵ Zur mediologischen Konzeption des Begriffs der Transmission im Kontext bildkultureller Transfers, wie ich sie hier auf das Beispiel des Museumstransfers zwischen dem Pariser Louvre und dem emiratischen Louvre anwenden möchte, siehe Mersmann 2008: 152-166.

¹⁶ Darin heißt es wörtlich: »The Parties decide on the creation of a universal museum (the Museum) employing the most innovative museographic techniques, presenting major objects in the fields of archeology, the fine and decorative arts, open to all periods, including contemporary art, although highlighting the classical period, to all geographical zones and all the fields of art history, constantly corresponding to the Musée du Louvre's criteria of quality and

werden, ohne seine nationale französische, museumsinstitutionelle Identität zu verleugnen. Diese Anschauung vertritt der französische Kulturminister Jack Lang in einem Kommuniqué vom 31. Januar 2007 anlässlich der bevorstehenden Unterzeichnung des Kooperationsvertrages zwischen Frankreich und den VAE : »Il existe un Louvre sans frontière, un Louvre «hors le Palais» qui s'identifie à la France, à son patrimoine, à son histoire, mais aussi à son éclat, à ses missions de diffusion du savoir. C'est sa «part sacrée», chère à Chaptal. Le Louvre a sa place à Paris, à Lens, à Atlanta, à Abou Dhabi, partout où on l'accueillera.« (Lang 2007). Mit Seth Graebner könnte man diesen nationalreferentiellen Ansatz zur universalen (Be-)Deutung, Transferier- und Übersetzbarkeit des Pariser Louvre-Museums als exportierten »französischen Universalismus« bezeichnen (Graebner 2014). Der Autor betont, dass sich die Debatte um den Louvre Abu Dhabi gerade in dem Moment auf die Idee eines französischen, in die Welt exportierbaren Universalismus eingeschworen hätte, in dem sich diese in Frankreich zunehmender Kritik und eines generellen Bedeutungsschwundes ausgesetzt sah (Graebner 2014: 192f.).

Mit dem auf universale Translationalität gestützten Begründungsmodell knüpfen die offiziellen, an der Umsetzung des Transfers beteiligten Louvre-Exegeten an den Diskurs um die Definition, Funktion und Wertigkeit von Universalmuseen an. Das Universalmuseum, oft auch als universelles Museum bezeichnet, ist ein fest definierter Museumstyp, der seit der *Declaration on the Importance and Value of Universal Museums* (2002),¹⁷ unterzeichnet von 18 Direktor/innen der führenden europäischen und nordamerikanischen Museen der Welt, an Bedeutung gewonnen hat und in seinem humanistischen Bildungsauftrag bestärkt wurde. Das Musée du Louvre hat die Erklärung unterschrieben und sich damit den Zielen und Aufgaben der Universalmuseen verpflichtet. Insofern teilt es die Auffassung, »dass Ausstellung und Zugänglichkeit des kulturellen Erbes der Menschheit zur universellen Wertschätzung und zur Bildung des Menschen wesentlich beitragen« (zit.n. Declaration on the Importance and Value of Universal Museums 2004: 4) und dass daher die bedeutendsten Museumssammlungen der Welt zusammengehalten und geschützt werden müssen.

Welche Konsequenzen beinhaltet der Transfer des Universalmuseums des Pariser Louvre nach Abu Dhabi? Wie wirkt er sich auf die Neudeinition des Louvre Abu Dhabi aus? Sollte dieser als universalisierter französischer Louvre verstanden werden? Als arabisch-emiratisches Louvre-Universalmuseum? Oder aber als transkulturalisiertes Erneuerungs- und Zukunftsmodell des Louvre-Museums im Zeitalter kulturinstitutioneller Globalisierung? Oder gar alles zusammen? Durch

scientific and museographic ambition, and destined to work at the dialogue between East and West, each party respecting the cultural values of the other.« (zit.n. Beauchard 2014: 5).

¹⁷ Die Deklaration wurde erstmalig am 10. Dezember 2002 in der Zeitung *London Times* veröffentlicht; eine weitere Veröffentlichung findet sich in: ICOM News Magazine, 57/1, 2004.

die den Begriff der Geburt bemühende Argumentation wird deutlich, dass mit dem Louvre Abu Dhabi eine neue singuläre Museumsvariante des französischen Louvre-Universalmuseums im arabischen Raum entstehen soll. Im Mittelpunkt des Louvre-Projektes steht dabei eine Revision des klassischen Universalismus, wie er mit dem historischen Louvre im Zeitalter des Humanismus geprägt wurde, unter den Vorzeichen der gegenwärtigen *mondialisation*.¹⁸ Die historische Konstruktion eines auf Kunst- und Kulturerbe ausgerichteten Universalismus soll neu befragt und zeitgemäß adaptiert werden.¹⁹ Unter der Prämisse eines bilateralen Museumstransfers geht es um beiderseitige Transformation: eine sowohl transnationale, d.h. die nationale Gründungsidee des Pariser Louvre überwindende, als auch eine arabisch-emiratische und damit nationale Neuinterpretation der französischen Idee des Louvre-Universalmuseums. Kontakt- und Austauschzonen zwischen den Kulturen und Zivilisationen, der Transfer, die Adaption und Integration von Artefakten, Herstellungspraktiken und Ausdruckformen, Ästhetiken und Techniken, Bild- und Wissenskulturen werden zum Ansatzpunkt für eine aus Heterogenität gespeiste, über die kulturelle Diversität menschlicher Schöpfungen definierte Universalität erklärt: »This universal approach is not about homogenous expressions, but rather about the heterogenous and diverse expressions that were transported, adopted and integrated from East to West, West to East, South to North, and North to South. These manifestations of beauty and belief convey human values that join us all together.« (Muhairi 2013: 14). Die Kulturtransfergeschichte wird zum Begründungsfaktor für einen Universalismus mit hybridem Charakter – einen transkulturnellen, auf Grundlage von Transmission erzeugten und durch Translation bekräftigten Universalismus. Der Louvre Abu Dhabi repräsentiert entsprechend in Anlehnung an Homi K. Bhabhas Theorie des *Third Space* (Bhabha 2004: 55f.) einen dritten Museumskulturraum der Aushandlung zwischen französischem Louvre und modernem arabischen Museum, französisch-aufklärerischem und arabisch-zeitgenössischem Bildungshumanismus.²⁰ Sandra Beuchard hat in ihrer Untersuchung zur Universalismuskonstruktion in der Konzepti-

18 Die französische Sprache verfügt über eine Unterscheidung zwischen *mondialisation* und *globalisation*. Während Mondialisierung auf einen multidimensionalen Prozess der geschichtlichen und geografischen Formierung eines Weltzusammenhangs abhebt, beinhaltet der Begriff der Globalisierung nicht notwendigerweise einen Weltbezug, vielmehr definiert er sozio- und medienökonomische Transnationalisierungsprozesse im Zeichen kapitalistischer Verflechtungen. Zum Begriff und Forschungskontext der *mondialisation* siehe Dollfus 2007 und Ghorra-Gobin 2012, zur Unterscheidung zwischen *mondialisation* und *globalisation* im französischen Diskurs siehe Ghorra-Gobin 2017.

19 Dies bestätigt die Sichtweise Laurence des Cars: »The Louvre Abu Dhabi [...] should pick up the thread of the historical construction of artistic and cultural heritage universalism in order to question and adapt it.« (Des Cars 2013: 27)

20 Dieser schließt die Anerkennung der Universalität des arabischen und islamischen Kunst- und Kulturerbes mit ein.

on des Louvre Abu Dhabi darauf hingewiesen, dass in der arabischen Übersetzung des Begriffs »Universalmuseum« mit *al mathaf alaalmy* die Bedeutung des Museums als institutioneller Ort der Vermittlung universalen Wissens deutlich mitschwingt (Beauchard 2014: 9). Die Idee und Institution der *universitas* als Inbegriff der Gesamtheit menschlichen Wissens über die Welt wird ganz unmittelbar mit der Idee und Institution des Universalmuseums identifiziert. Die arabische Bezeichnung des Louvre Abu Dhabi reflektiert damit den edukativen und wissenschaftlichen Anspruch, als Universalmuseum prioritätär auch Bildungs- und Forschungsstätte zu sein.

Trotz aller zukunftsweisenden Um- und Neuinterpretationen bleibt die Frage offen, ob sich die aufklärerische bildungsbürgerliche Idee eines menschheitsverbindenden Universalismus ins 21. Jahrhundert hinüberretten lässt. Kann die Idee eines humanistischen Universalismus zeitgemäß in die Ära global agierender Museumskonzerne übersetzt werden? Handelt es sich im Kern nicht um einen okzidental, respektive französisch-nationalen Universalismus, der dem Louvre in Abu Dhabi aufgepropft wird? Ist das Kulturkonzept des Universalismus nicht *per se* eine widersinnige und widersprüchliche Konstruktion? Und damit auch die Idee eines Universalmuseums? Betrachtet man die Bestände der historisch gewachsenen Sammlung, so lässt sich feststellen, dass der Louvre keineswegs ein universales, sondern vielmehr ein partikulares europäisches Museum mit vielen blinden Flecken auf der Weltkarte der Kunst und des Kulturerbes ist. Erst mit der Planung des Musée Quai Branly übersiedelten im Jahr 2000 übergangsweise künstlerische Meisterwerke aus Afrika, Asien und den Amerikas in den Louvre; und erst 2012 eröffnete der Pariser Louvre eine eigene Galerie für islamische Kunst (Makariou 2012). Eine Universalisierung des Musée du Louvre stünde also – wenn man sie überhaupt für sinnvoll und realisierbar erachtet – noch bevor. Gerade in dieser Hinsicht böte die Institution des Louvre Abu Dhabi durch Transfer, Austausch und Kooperation die Möglichkeit, den französischen Louvre ein Stück weit in Richtung eines Universalmuseums weiterzuentwickeln, so dass er im kompetitiven globalen Zeitalter der Museen überleben und neue zeitgenössische Bedeutung gewinnen kann. Inwiefern der Louvre Abu Dhabi seiner Definition und seinem Auftrag als universales Museum mit hybrider Charakter gerecht wird, soll in eigenen Analyse teilen zur Architektur sowie Dauerausstellung des Museums geklärt werden.

3.4 Mehr als ein Museum. Der Louvre Abu Dhabi als Verhandlungsmedium der Entwicklungs- und Identitätspolitik

Die Gründung des Louvre Abu Dhabi repräsentiert mehr als den Kulturtransfer einer Museumsinstitution. Auf der Ebene des diplomatischen Staatsaktes vollzogen, erweist sie sich als ein Instrument zur Durchsetzung handfester entwicklungspoli-

tischer, kulturdiplomatischer, finanzieller und tourismuswirtschaftlicher Interessen. Dies gilt vorrangig für die VAE, die sich von dem selbstinitiierten Museumstransfer neue Entwicklungsimpulse für die Stadt Abu Dhabi sowie den noch jungen Nationalstaat versprechen, nicht weniger aber für die Französische Republik, die sich mit dem Louvre-Transfer in der Region am Arabischen Golf neu im Feld der Museums-, Tourismus- und Kulturökonomie zu positionieren und zu mondialisieren sucht.

Am 6. März 2007 wurde im Hotel Emirates Palace in Abu Dhabi ein binationaler Kooperationsvertrag zwischen Frankreich und den VAE über die Errichtung des Louvre Abu Dhabi geschlossen. Als Stellvertreter der emiratischen Seite unterzeichnete Sheikh Sultan Bin Tahnoon Al Nahyan, Leiter der Abu Dhabi Tourism Authority sowie der Tourism Development and Investment Company, den Vertrag, auf französischer Seite der Minister für Kultur und Kommunikation, Renaud Donnedieu de Vabres, der eine eigene Delegation aus Museumsvertreter/innen²¹ nach Abu Dhabi mit sich führte. Die Funktionen der beiden Hauptunterzeichner des Vertrages verdeutlichen, dass es um den Transfer französischer Museumskultur und -expertise zum Zwecke der Entwicklung des Tourismus und der Heritage Industry ging, verbunden mit dem übergeordneten Ziel, die kulturökonomische Stadt- und Emirat-Entwicklung Abu Dahbis voranzutreiben. Im Vertrag wurde dem neu gegründeten Museum in Abu Dhabi das Exklusivrecht zur 30-jährigen Führung des Namens Louvre zugesprochen. Die französische Seite versicherte, dass sie den Namen Louvre in dem vertraglich vereinbarten Zeitraum für keine weiteren Museumsneugründungen in der Region, d.h. in anderen Emiraten der VAE, Saudi-Arabien, Kuwait, Oman, Bahrain, Katar, Ägypten, Jordanien, Syrien, Libanon, Iran und Irak verwenden würde. Der Kooperationsvertrag regelte zudem die Beratung und Zusammenarbeit bei der Planung des neuen Museums, einschließlich des Aufbaus einer eigenen ständigen Sammlung, die Organisation von vier Wechselausstellungen pro Jahr über einen Zeitraum von 15 Jahren, sowie die 10-jährige Ausleihe von Werken nicht nur aus dem Pariser Musée du Louvre, sondern aus den Sammlungen der national bedeutendsten Museen in Frankreich.²² Die französischen Einnahmen für den Museumstransferpakt werden auf 1,5 Milliarden Euro geschätzt; davon zahlten die VAE allein 1 Milliarde Euro an Frankreich für die Nutzung des Namens, die Inanspruchnahme von professioneller Museums- und Ausstellungsexpertise sowie das Recht zur Ausleihe von Werken aus den Sammlungen der *France-Muséums*.

²¹ Dazu zählten der Direktor des Pariser Louvre, Henri Loyrette, die Direktorin der französischen Museen, Francine Mariani-Ducray, sowie weitere Museumskurator/innen.

²² Diese hatten sich, um dem internationalen Museumstransfergeschäft und den Vernetzungen globaler Sammlungen gewachsen zu sein, zuvor unter dem Dach der *Agence internationale des musées de France*, kurz *Agence France-Muséums*, zusammengeschlossen.

Der Namenstransfer und insbesondere die Vereinbarung über die Leihgaben über einen Zeitraum von insgesamt zehn Jahren riefen auf französischer Seite und in der internationalen Museumsöffentlichkeit scharfe Kritik hervor. Unter der Parole »Les musées ne sont pas à vendre« unterzeichnete am 3. Februar 2007 eine Gruppe von 39 Konservator/innen des Pariser Musée du Louvre einen Antrag, mit dem sie gegen den Abschluss des Kooperationsvertrages votierte – ohne Erfolg. Sie sahen mit dem Werktransfer insbesondere das gesetzlich geregelte Prinzip der Unveräußerlichkeit von nationalen Sammlungen gefährdet. Nach diesem Gesetz bleibt jedes Kunstwerk, das von einem französischen Nationalmuseum erworben wurde, dauerhaft Staatseigentum (vgl. Graebner 2014: 187). Neben Museumsmitarbeiter/innen des Louvre und Vertreter/innen aus Museums- und Kulturinstitutionen haben sich auch Künstler/innen wie etwa der libanesisch-US-amerikanische Fotokünstler Walid Raad kritisch gegenüber dem Museumsexport des Louvre positioniert; sie sehen mit ihm die Ökonomisierung von Kunst und Museumskultur unter den Vorzeichen der neoliberalen Globalisierung implementiert.²³ Die verschiedenen Louvre Abu Dhabi-Kritiker/innen eint das Hauptargument, dass eigentlich nicht der Kulturtransfer im Mittelpunkt des Museumsprojektes stehe, sondern dass dieser nur Mittel zum Zweck sei, um diplomatische und ökonomische Interessen auf beiden Seiten verfolgen und durchsetzen zu können (Guéraiche 2018: 187). Französische Kunst- und Kulturgüter aus nationalen Museen würden als Entwicklungshelfer instrumentalisiert und für Transfergeschäfte »ausverkauft«, um die bilateralen Beziehungen zwischen Frankreich und den VAE zu intensivieren und die internationale Entwicklungspolitik in der Region am Arabischen Golf zu fördern. Es wurde darauf hingewiesen, dass Frankreich sich mit seinen Museums- und Universitätstransferprojekten den Weg für eine stärkere militärische, wirtschaftliche und politischen Präsenz am Arabischen Golf gebahnt habe (Guéraiche 2018: 188). Fakt ist, dass der französische Präsident Sarkozy im Mai 2009 – d.h. ca. 2 Jahre nach Unterzeichnung des Louvre-Kooperationsvertrages – einen Militärstützpunkt im Emirat Abu Dhabi eröffnete, der als erste französische Militärbasis außerhalb Frankreichs seit der Kolonialzeit gilt. An dieser Stelle kann die Institutionskritik am Louvre-Transfer aus museumskonservatorischer, nationaler wie postkolonialer Perspektive nicht weiter vertieft werden. Das Argument, dass hinter dem Louvre-Transfer mehr als ein Museumsinstitutionstransfer steckt, möchte ich

23 In seiner Lecture Performance »An Dingen kratzen, die ich verleugnen könnte: Eine Geschichte der Kunst in der arabischen Welt« äußerte sich Walid Raad wie folgt zum Louvre Abu Dhabi: »[...] die Scheichs und Shaykhas in Abu Dhabi und Katar kümmern sich einen Dreck um die Kunst. Sie kümmern sich nur um mehr Macht und mehr Geld. Und wenn sie, während ihrer Verhandlungen mit der französischen Regierung über einige Mirage-Kampfflugzeuge und Militärbasen, einen Louvre hinzufügen müssen, dann soll es so sein. Was ist schon eine Milliarde Dollar für einen Louvre?« (zitiert nach Karentzos 2017/2018: 83).

jedoch weiter durch Betrachtung des entwicklungs politischen Kontextes bekräftigen.

Die politischen Repräsentanten des Museumskooperationsvertrages betonen die große Bedeutung des Louvre-Projektes für den Dialog der Kulturen und Religionen zwischen West und Ost, die Stärkung der bilateralen, emiratisch-französischen sowie internationalen Beziehungen. Während die französische Seite mit dem Transferprojekt die Weltbedeutung seiner nationalen (Universal-)Museen samt entsprechender Expertise herauszustellen sucht und das Projekt als Neuentwurf eines globalisierten Louvre-Museums im 21. Jahrhundert betrachtet,²⁴ hebt die emiratische Seite verstärkt auf die Entwicklungsvision des Emirats Abu Dhabi und damit der VAE im Gesamten ab.²⁵ Durch den Transfer eines Weltklasse museums soll Abu Dhabi an globaler Bedeutung gewinnen: Stadt und Emirat sollen sich zu einem wichtigen Austausch-, Transfer- und Handelszentrum im Dialog der globalen Kulturen entwickeln und eine attraktive Destination für den internationalen Tourismus wie auch das globale Investment bilden.²⁶ Nicht übersehen werden darf dabei, dass die emiratische Regierung mit und unter der Agenda der Internationalisierung der Museumskultur eine nationale Identitätsbildungspolitik verfolgt. Die Vereinigten Arabischen Emirate sind eine noch junge Nation, erst 1971 von Scheich Zayid bin Sultan Al Nahyan als Union aus 7 Emiraten gegründet. Die ethnische, kulturelle und religiöse Diversität der Bevölkerung

24 Vgl. hierzu das Statement des französischen Kultur- und Kommunikationsministers Renaud Donnedieu de Vabres: »France views this as a collective project which allows it to demonstrate to the world its unique expertise and know-how in the museum domain. To be co-ordinated by the Ministry of Culture and Communications, the French contribution will bring together the country's leading national museums. Our aim is to jointly realise a major French museum of the 21st century that will be a scientific and cultural benchmark for museums worldwide.« (Vabres zit. in »Abu Dhabi and French Governments in Historic Cultural Accord«, Pressekommuniqué vom 6. März 2007, veröffentlicht in *albawaba news*, <https://www.albawaba.com/news/albawaba-news/albawaba-news-abu-dhabi-and-french-governments-historic-cultural-accord>, n.p. [letzter Zugriff 4.10.2019]).

25 Das Emirat Abu Dhabi ist das wirtschaftlich bedeutendste unter den Vereinigten Arabischen Emiraten, es stellt in der Regel auch den Präsidenten des Landes.

26 Vgl. hierzu das Statement von Sheikh Khalifa Bin Zayed Al Nahyan, dem Präsidenten der VAE und Regenten von Abu Dhabi: »This is a major achievement in Abu Dhabi's vision to become a world-class destination bridging global cultures. This accord further strengthens international dialogue, which will embrace all cultures. This initiative is a unique milestone in international co-operation and bi-lateral relations and a tribute to the long-standing and friendly ties our two nations have enjoyed. It also creates an enriching environment to be treasured by and to educate generations to come.« (zit. in: »Abu Dhabi and French Governments in Historic Cultural Accord«, Pressekommuniqué vom 6. März 2007, veröffentlicht in *albawaba news*, <https://www.albawaba.com/news/albawaba-news/albawaba-news-abu-dhabi-and-french-governments-historic-cultural-accord>, n.p. [letzter Zugriff 4.10.2019]).

ist extrem hoch,²⁷ so dass es großer politischer Anstrengungen bedarf, um die Nation zusammenzuhalten und die Identitätspolitik des Nationalstaates weiterzuentwickeln. Die Nationengründung der Französischen Republik, die sich in der Gründung des Pariser Louvre als erstem nationalem Museum widerspiegelt, besitzt daher auch eine politische Relevanz für die Neugründung des Louvre Abu Dhabi, seine Konzeption als nationales völkerverbindendes Universal museum.

Die Herrscher der geschichtlich betrachtet jungen Nationen auf der arabischen Halbinsel haben sich zunehmend bewusst gemacht, dass die Schaffung von Museen ein zentrales Instrument zur Konstruktion und Durchsetzung von Identitätspolitiken ist.²⁸ Die strategisch eingesetzte neo-okzidentale Museumspolitik dient neben der Attraktion von Wirtschafts- und Tourismusinvestitionen zuallererst dem *nation branding*, d.h. der nationalen Imagepolitik. Miriam Cooke, Expertin für arabische Kulturen, hat darauf hingewiesen, dass es vor allem die neu gegründeten Nationalmuseen am arabischen Golf sind, die eine zukunftsgerichtete nationale Imagebildung befördern sollen. Diese sei oft aber weniger auf die westlich-säkulare Idee der Nation und des Nationalstaats, als auf die Vorstellung der arabischen *umma*, d.h. der religiösen Gemeinschaft der Muslime bezogen; zudem stütze sie sich auf die identitätsstiftende Funktion einer unter den Bedingungen der globalen Moderne transformierten tribalen Kultur. Die Autorin betont, dass die Idee einer tribalen Moderne in den Dienst eines global-musealen *nation branding* gestellt werde: »These museums spectacularize progress, conjoining the global modern with local, tribal culture. Affective vehicles for refiguring and shaping new national identities, they fix what had been fluid and uncertain.« (Cooke 2014: 84).

Der Soziologe und Arabist Alexandre Kazerouni unterscheidet mit Blick auf die identitätspolitischen Neugründungen von Museen am Persischen Golf zwei Museumstypen: das *musée-racine* und das *musée-miroir* (Kazerouni 2017). Als Typus des *musée-racine* definierte er ein angestammtes, in der Region, ihrer Kultur, nationalen Geschichte und lokalen Tradition verwurzeltes Museum – noch vor Ankunft okzidental inspirierter Museums(neu)bauten zu Beginn der 1990er-Jahre. Der Spiegel-Museumstyp, das *musée-miroir*, repräsentiere hingegen eine bewusste Legitimationsdemonstration der modernen Nation, ihrer herrscherlichen Macht und Souveränität. Im Schaumodus des Museumsspektakels inszeniert, suche er mit den

27 Aufgrund ihrer stark diversen Zusammensetzung kann die Bevölkerung der VAE als multikulturell koexistierende Gesellschaft bezeichnet werden. Mit ca. 88 % Einwanderern (Stand 2019) weisen die VAE eine der weltweit höchsten Einwanderungsraten auf. 75 % der Immigrant/innen kommen aus Asien, vor allem Indien (2,6 Mio.) und Pakistan (1,2 Mio.).

28 Erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang für allem die Neugründungen von nationalen Museen, etwa in Abu Dhabi (VAE) und Doha (Katar), sowie von Kulturerbemuseen, etwa in Saudi-Arabien, wo 2019 die Saudi Commission for Tourism and National Heritage (SCTH) neue Museen billigte, darunter das Majid Heritage Museum in Rawdat Sadir, das Khalid Al-Radian Heritage Museum in Riyadh, und das Qarah Museum in Al-Dawadmi.

Museen in den Nationalstaaten der westlichen Welt zu rivalisieren und zugleich den adaptierten westlichen Museums- und Kunstdiskurs in ein neues Verhältnis zur arabischen Geschichte und Gegenwart zu setzen.²⁹

Vor diesem Definitionsuntergrund manifestiert sich der Louvre Abu Dhabi, wie argumentativ vorgeführt, als ein repräsentatives Beispiel für den Museumstyp des *musée-miroir*, dem es um nationale Selbstdarstellung in (kompetitiver) Relation zu den westlichen Kulturnationen und zur internationalen Gemeinschaft geht. Als Einzelinstitution steht das Museum einerseits für sich, sein singuläres Image eines arabisch-emiratischen Universalmuseums als Spiegel der Welt; andererseits fügt es sich in einen Museumskomplex weiterer *musées-miroir* ein, die in seinem Umfeld auf dem Saadiyat Island geplant wurden: das Guggenheim-Museum, das als ikonische Architekturskulptur in Anlehnung an arabische Windtürme von Frank O. Gehry entworfen wurde, das Sheikh Zayed National Museum, entworfen von Norman + Foster als ein dynamischer Bau aus fünf Türmen, die der Form von Falkenflügeln nachempfunden sind, sowie ein Meeresmuseum, geplant von dem japanischen Architekten Tadao Ando – womit alle Stararchitekten der so genannten GLAMUR-Museen an einem Ort versammelt sind. Die Selektion von Marken-Architekten soll dafür sorgen, dass (trotz des Museumsclusters) jedes Museum seine unverwechselbare Eigenständigkeit besitzt. Zudem akzentuiert die Multiplikation von GLAMUR-Museen auf Saadiyat Island, dass ein Mehr an Museen den Schaulauf der globalkulturellen Inszenierung der VAE für die Welt intensivieren sowie den zuvor beschriebenen Bilbao-Effekt, umgewandelt in einen Abu Dhabi-Effekt, verstärken soll.

Das Museumscluster ist Teil einer groß angelegten urbanen Entwicklungsstrategie des Emirats Abu Dhabi und kann daher auch als *urban museumscape*³⁰ bezeichnet werden; es bildet ein zentrales Element, um nicht zu sagen das Schauspiel des Saadiyat Cultural District; dieser befindet sich auf dem 27 Quadratkilometer großen Saadiyat Island (arabisch für »Insel des Glücks«), einer unmittelbar vor dem Stadtzentrum von Abu Dhabi gelegenen Insel. Die offizielle Tourismusseite zum Saadiyat Cultural District verkündet: »Das Kulturviertel von Saadiyat ist an Größe und Vielfalt kaum zu übertreffen und ist im Begriff, sich zu einem weltweit bedeutenden kulturellen Zentrum zu entwickeln.«³¹ Es gilt, sich zu vergegenwärtigen,

29 Siehe hierzu das Interview mit Alexandre Kazerouni, »La région du Golfe était tout sauf un désert culture», https://www.agendaculturel.com/Art_Alexandre+Kazerouni_La_region_du_Golfe_était_tout_sauf_un_desert_culture [letzter Zugriff 4.10.2019].

30 Siehe hierzu Mermann 2015. Als »urban museumscapes« werden neue urbane Museumslandschaften definiert, die im Kontext der Stadtentwicklungspolitik aufstrebender Globalstädte geplant werden.

31 Siehe hierzu die offizielle Besucherseite Abu Dhabis: <https://visitabudhabi.ae/de/explore/culture.and.heritage/saadiyat.cultural.district.aspx>. [letzter Zugriff 4.10.2019]

dass die Planung des Saadiyat Cultural District in den Händen der Abu Dhabi Tourism Authority (ADTA) lag; sie ist Teil des Gesamtentwicklungsplans für Saadiyat Island, der von der 2005 von Sheikh Khalifa Bin Zayed Al Nahyan, dem Herrscher Abu Dhabis und Präsidenten der VAE, höchstpersönlich gegründeten Tourism Development & Investment Company (TDIC) verantwortet wird. Der Masterplan des Inselentwurfs sieht vor, dass Saadiyat Island zu einer weltweit bedeutenden Tourismusdestination und einem neuen attraktiven Stadtzentrum für Kultur, Bildung und Freizeit entwickelt werden soll. Geplant sind insgesamt sechs unterschiedlich definierte Inseldistrikte: ein Hotelviertel mit insgesamt 29 Hotels, darunter einem 7-Sterne Hotel, ein Marinabereich mit 3 Yachthäfen, das bereits erwähnte Kulturviertel mit Museen, Theatern, Universitäten und Kulturzentren,³² ein Golfareal, ein Bereich für Freizeitaktivitäten sowie ein Wohnviertel³³ mit Luxus-Appartements und exklusiven Villen. Die Situierung des Museumstransfers in diesem Kontext stützt das Argument, dass die Planung des Louvre Abu Dhabi ein Teil(instrument) der von langer Hand geplanten tourismusökonomischen Stadtentwicklungspolitik des Emirats Abu Dhabi ist, die Abu Dhabi dazu verhelfen soll, in die Riege der weltweit einflussreichsten, kapital- und investmentsträchtigen Global Cities (Brenner/Keil 2006; Michel 2017) aufzusteigen.

3.5 Französischer Orientalismus, arabischer Okzidentalismus oder translationaler Transkulturalismus? Die Museumarchitektur des Louvre Abu Dhabi

Die Herausforderung für die bauliche Planung des Louvre Abu Dhabi bestand darin, ein neues Weltmuseum aus dem Nichts, d.h. der bis dahin völlig unbebauten Sandöde des Saadiyat Island, unter den Vorgaben eines übergeordneten Masterplans für den Cultural District wie für die Gesamtentwicklung der Insel zu einem touristischen und städtischen Hot Spot zu errichten. Der für westliche Museen geschichtlich kennzeichnende Planungsverlauf, der von der Existenz einer Sammlung zur Gründung eines Museums für die Sammlung führt, ist im Fall des Louvre Abu Dhabi auf den Kopf gestellt – erst erfolgte der Bau eines Museums, anschließend der Aufbau einer eigenen Sammlung. Ganz allgemein handelt es sich bei diesem Prozedere um eine Tendenz, die insbesondere auf Museumsneugründungen in der arabischen Welt, aber auch in aufstrebenden Ländern Asiens und Afrikas zutrifft.

³² Fortlaufend werden weitere Kunstprojekte wie die Konzeption einer *Art Biennale Abu Dhabi* sowie einer *Architecture Biennale Abu Dhabi* in Angriff genommen.

³³ Es wird erwartet, dass mehr als 150.000 Menschen auf Saadiyat Island leben werden.

Die Absicht, mit dem Louvre Abu Dhabi das erste Universalmuseum in der arabischen Welt zu bauen und ihm die internationale Strahlkraft eines nationalen *musée-miroir* zu verleihen, sollte sich auch im Museumsdesign ausdrücken. Die Vergabe des Entwurfsauftrages fiel entsprechend an einen Stararchitekten aus dem Umkreis der GLAMUR-Museen: den französischen, international renommierten Architekten Jean Nouvel,³⁴ der sich – neben dem Entwurf des Institut du Monde Arabe (1987) sowie des Musée du Quai Branly (2006) in Paris – bereits mit Bauprojekten u.a. in Marokko, Libanon, Israel und Katar einen Namen im arabischen Raum gemacht hatte.

Der Entwurf des Louvre Abu Dhabi setzt auf das Prinzip kontextueller Architektur, wie es für das Werkschaffen Jean Nouvels charakteristisch ist. »I wanted this building to mirror a protected territory that belongs to the Arab world and this geography.«³⁵ Mit dieser Äußerung unterstreicht Nouvel seine frühe Vorstellung vom neu zu planenden Museum als einem Schutzraum für Kunst und Kultur in der arabischen Welt in der von politischen Spannungen und Konflikten geprägten Golfregion, ebenso die hohe Bedeutung der Identitätszugehörigkeit des Museums zur arabischen Welt. Das unter dieser Prämissen entworfene Museumsdesign referiert auf die physisch-materielle Situiertheit und die klimatischen Bedingungen des lokalen Ortes, seine geografische, kulturelle und geschichtliche Platzierung, ebenso auf den identitäts-, kultur- und entwicklungs-politischen Auftrag zum musealen *nation branding* von Seiten der Regierung der VAE. In einer ersten Entwurfsskizze zum Louvre Abu Dhabi notierte der Architekt: »The island on the island/The neighbourhood-museum/The dome and its microclimate. Its belonging to a place, to its geography and its history, to its culture.« (Nouvel 2019: 10). Entsprechend komplex und vielschichtig ist die Gestalt der Entwurfskonzeptionen für das Museum, die unter den drei Repräsentations- und Funktionskategorien der Museumsinsel bzw. des Museumsarchipels, der Museumsstadt sowie des Museumspalastes gefasst werden können.

Nouvel nutzte die einzigartige offene Meereslage des Museums auf einer dem Stadtzentrum von Abu Dhabi vorgelagerten Insel, um ein »built archipelago in the sea« (Nouvel 2019: 8) zu errichten. Die Definition des Museums als Archipel nimmt einerseits Bezug auf die geografische Lage der Stadt Abu Dhabi, die auf einem aus Inseln und Halbinseln bestehenden Küstenstreifen gebaut wurde; andererseits

³⁴ Jean Nouvel wurde von Thomas Krenz vorgeschlagen, dem Direktor der Solomon R. Guggenheim Stiftung, der als Berater für die emiratische Regierung und die Tourism Authority tätig war, um diese bei der Errichtung eines Museumskomplexes auf Saadiyat Island zu unterstützen.

³⁵ Nouvel zit. in Agence France-Muséums, »Louvre Abu Dhabi. The Architectural Project«, <http://www.agencefrancemuseums.fr/en/le-louvre-abou-dabi/le-projet-architectural/> [letzter Zugriff 7.10.2019].

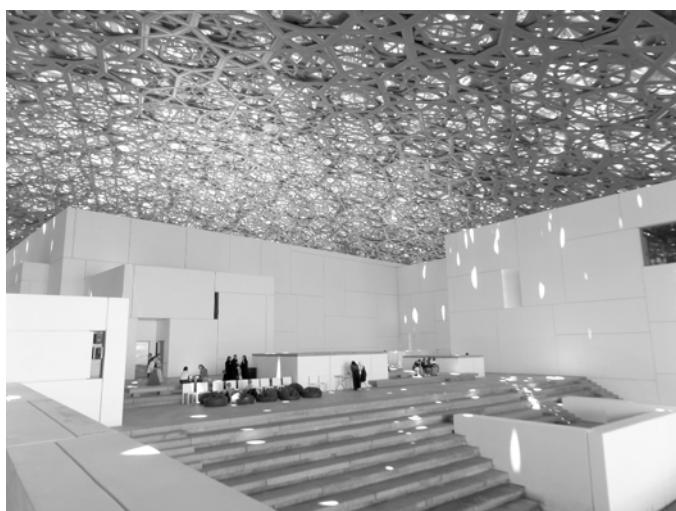
referiert sie auf die ambitionierten Bauvorhaben der arabisch-emiratischen Regierung, künstliche Inseln im Meer zu schaffen für städtebauliche Erweiterungsprojekte, welche die territoriale und ökonomische Expansion der auf Wüstensand gebauten Stadt Abu Dhabi vorantreiben sollen. Der Entwurf des Louvre Abu Dhabi nutzt die exponierte Meereslage, um eine Museumsinsel auf einer Insel zu konstruieren, die mit Booten über den Golf sowie den Grand Canal von Khor Laffan erreicht werden kann.³⁶ Das auf einer kleinen Halbinsel auf Saadiyat Island situierte Museumsgebäude befindet sich auf einer durch eine Brücke mit dem Inselfestland verbundenen Offshore-Plattform, die mit ihren Pontons weit ins offene Meer hinausragt. Ihr Fundament ist so konstruiert, dass es beim Tidenanstieg des Golfstromes nicht überschwemmt wird. Zusammen mit der archipelartigen, aus unregelmäßig angeordneten (Insel-)Bauten zusammengefügten Struktur der Gesamtanlage vermittelt das Museum den Eindruck, auf dem Meer zu schwimmen. Mit seinem flach gespannten Kuppelbogen scheint es schwerelos über der Wasseroberfläche zu schweben. Als Inselmuseum konzipiert, nimmt der Louvre Abu Dhabi nicht nur auf die archipelhafte Meeresgeografie Abu Dhabis, sondern auch dessen Geschichte als Inselstadt Bezug, die seit Gründung im 18. Jahrhundert von der (Perlen-)Fischerei sowie den maritimen Handelsbeziehungen mit den Golfländern geprägt ist.

Den Stadtentwicklungsplan, den die Regierung mit dem Louvre Abu Dhabi-Projekt verfolgte, reflektierte Nouvel durch die Konstruktion des Museums als Stadtmodell. Der Neuplatzierung des Louvre in der arabischen Welt Rechnung tragend, gestaltete er die Anlage der Museumsgebäude als eine *Medina*, d.h. ein prototypisches arabisches Stadtviertel. In der Regel bezieht sich die Bezeichnung *Medina* auf eine arabische Altstadt mit Moschee, Souk, Karawanserei und Wohnhäusern, die von einem Labyrinth aus kleinen Gäßchen durchzogen ist. Der Begriff geht geschichtlich auf die saudi-arabische Stadt Medina zurück, die als »Stadt des Propheten« bzw. »erleuchtete Stadt« gilt. Diese religiös-islamische Bedeutung kann auf das Museumsprojekt bezogen werden, zumal sich die Museumsstadt des Louvre Abu Dhabi durch die eindrucksvolle Lichtarchitektur der Kuppel wie erleuchtet präsentiert. Nouvel selbst hat die unregelmäßige Ansammlung von Ausstellungsgehäusen unter dem Dach der Museumskuppel als eine *Medina* bezeichnet: »The ›boxes‹ or ›houses‹ making up the medina beneath the dome of the Louvre Abu Dhabi are laid out apparently at random, like dice rolled out over the platform by some carefree titan.« (Nouvel 2019: 23). 55 in ihrer Größe variierende weiße Quaderbauten, die als Ausstellungsboxen fungieren, sind unregelmäßig, in teils orthogonaler, teils schrägwinkliger Anordnung, über die

36 Die Erkundung des Louvre Abu Dhabi über Bootsführungen, die Besucher/innen im Führungsprogramm angeboten werden, bekräftigt die Inselarchitektur des Museums.

gesamte Museumsgrundfläche verstreut. Das in den Zwischenräumen des Quaderwurfs entstandene Wegenetz evoziert bei den Museumsbesucher/innen den Eindruck, sich durch das Gassenlabyrinth einer arabischen Altstadt zu bewegen. Das Licht- und Schattenspiel, das durch den Ornamentfilter der Museumskuppel erzeugt wird, verstärkt die suggestive Wirkung, sich in einer Museums-Medina zu befinden (Abb. 2).

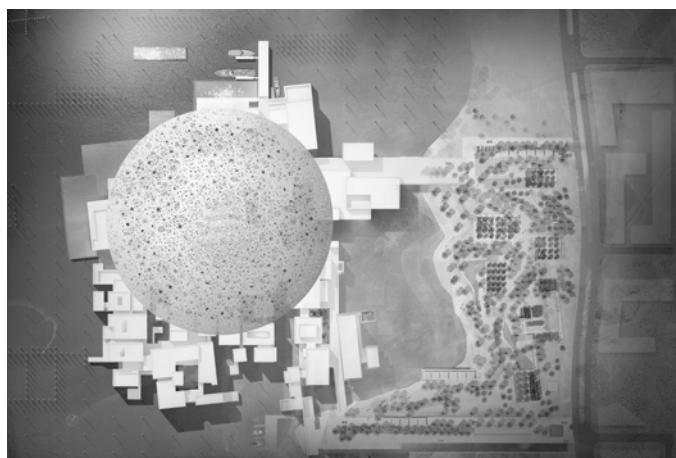
Abb. 2: *Licht- und Schattenspiel unter der Museumskuppel des Louvre Abu Dhabi*



Die Museumsstadt ist raumorganisatorisch so angelegt, dass sie im Gesamtbild einen herrscherlichen Stadtpalast repräsentiert. Aus der Anordnung kleinerer Palastanlagen – den 55 Quaderbauten, die als Ausstellungsgalerien fungieren – formt sich der Grand Palais des Museums mit seiner groß inszenierten Schauarchitektur. Die Ausmaße des Museums orientieren sich an den Dimensionen imperialer Paläste. Nouvel weist darauf hin, dass der Louvre in Paris, das Schloss in Prag und die Hermitage in St. Petersburg zunächst königliche und kaiserliche Paläste waren, bevor sie in Museen transformiert wurden. Diese museumsgeschichtliche Entwicklung vom Staatspalast zum Museumspalast inkorporiert er – quasi in umgekehrter Richtung vom Museum zum Palast voranschreitend – dem Entwurf des Louvre Abu Dhabi, womit er die Bedeutung des Museums für die Repräsentation herrscherlicher Macht im Emirat Abu Dhabi betont. Der palastartige Charakter des Museums manifestiert sich im Aufbau seiner Gesamtanlage, die aus 3 Vestibülen plus 4 Gebäudeflügeln besteht. Zudem wird er über die Dimensio-

nen und Materialien der drei Bauelemente Böden, Decken und Wände definiert. »The floors, walls and ceiling surfaces of the museum areas are directly linked to the architectural expression of the Louvre Abu Dhabi and must participate in the creation of the character of the building, and reinforce the palatial dimensions of this particular place.« (Nouvel 2019: 62) Die Deckenhöhe der Galerien, wenngleich leicht variierend zwischen den einzelnen Museumsbauten, ist mit bis zu 13 Metern imposant, ebenso die Mächtigkeit der hellweißen Wände aus Stuck. Nouvel betont, dass die Museumswände »zyklisch« wirken sollten. Mit dieser Charakterisierung spielt er auf die Stadtmauern und das Löwentor der antiken prähellenischen Stadt Mykene an, die so mächtig waren, dass man annahm, sie wären mit den Riesenkräften von Zyklopen errichtet worden. In der Hälfte der Galerien ist in die Decken ein rechteckiges Oberlicht aus Spiegelglas eingelassen, das von einem geometrischen Glasgitternetz umrahmt wird. Für die einzelnen Ausstellungsräume wurden unterschiedliche Bodenbeläge aus exquisiten Materialien verwendet, darunter schwarzer Omani-, dunkler Maquina- und roter Levante-Marmor. Die Stein- und Marmorplatten wurden modular verlegt und in Einheiten von 16 Modulen mit einem Bronzerahmen umschlossen, um so die Bodenfläche bandartig zu rhythmisieren. Trotz der prächtigen Anlage und luxuriösen Ausstattung soll nach Ansicht von Nouvel die Konzeption des Grand Palais als eine Medina dafür sorgen, dass der Museumspalast auch als volksnaher, für die Stadtgesellschaft offen zugänglicher Bürgerpalast wahrgenommen wird.

Abb. 3: Kuppelansicht des Louvre Abu Dhabi



Die riesige Museumskuppel, die mit einem Durchmesser von 180 m und einem Eigengewicht von 7500 Tonnen die einzelnen Bauten der Museums(stadt)anlage überspannt, setzt der auf vier Grundpfilern ruhenden Palastarchitektur die Krone auf. (Abb. 3) Kuppelbauten sind seit der Antike fester Bestandteil herrscherlicher Architektur im säkularen wie sakralen Bereich. Sie bilden eine eigenständige Tradition in der arabischen Architektur, wo sie bevorzugt beim Bau von Mausoleen, Moscheen und Madrasas Verwendung finden. Mit der Adaption der Kuppelform für den Entwurf des Museumsgebäudes nimmt Nouvel eine architektonische Anpassung an die klimatischen Bedingungen und Traditionen der Baukultur im arabischen Raum vor. In der Region des Emirats Abu Dhabi herrscht ein subtropisches, äußerst trockenes und heißes Wüstenklima, das sich durch erhebliche Temperaturschwankungen auszeichnet. Im Sommer können Temperaturen bis über 50 Grad Celsius erreicht werden. Um die Besucher/innen, die Gebäude und die Exponate vor den Extremtemperaturen und der hohen Sonneneinstrahlung zu schützen, spannte der Architekt eine schattenspendende, die Aufgabe eines Sonnenschutzschilds übernehmende Kuppel über die Hauptanlage der Museumsstadt, die zugleich eine ästhetisch wichtige Funktion als magischer Lichtdom übernimmt. Durch die offene, archipelartig verstreute Anlage der unregelmäßig angeordneten Ausstellungsgebäude unter dem Dom wird eine gute Durchlüftung erzielt – so kann die Brise vom Meer kühlend und befeuchtend durch die offenen Promenaden und Plazas der Museumsmedina ziehen. Der von den Besucher/innen des Museums abverlangte kontinuierliche Wechsel zwischen Innen- und Außenräumen, wie er für die Begehung von Städten typisch ist, soll ein durchgängig angenehmes Raum- und Bewegungsklima schaffen. Die netzartige Ornamentstruktur der Kuppel ist so konzipiert, dass sie eine Regulierung der Sonnenlichteinstrahlung ermöglicht. Sie ist inspiriert von charakteristischen (Ornament-)Elementen der arabischen Architektur und Baukultur. Nouvel beschreibt den Dom als eine »gigantic horizontal and curved mashrabiya with a three-dimensional girih motif« (Nouvel 2019: 36). Die Wirkung unter der Kuppel sei vergleichbar mit den vielschichtigen Ornamentgewölben der *muqarnas*, die bereits der arabische Lichtforscher Al Hazen beschrieben habe. Als *Maschrabiyyas*³⁷ werden in der traditionellen islamischen Architektur dekorative Gitter bezeichnet, die in Moscheen als Raumschranken, in Palästen und Wohnhäusern als Fenster- und Balkongitter Verwendung finden. Sie dienen dem Schutz vor direkter Sonneneinstrahlung, der gefilterten Belichtung und der Raumbelüftung, zugleich aber auch dem abgrenzenden Schutz von Sakral- oder Privaträumen. Entsprechend dieser vielseitigen Funktionen gelangt das *Maschrabiyya*-Gitternetz nicht nur in der Baustruktur der Kuppel des Louvre Abhu Dhabi zur Anwendung, sondern auch in anderen Bereichen

37 Dies ist die konventionalisierte deutsche Schreibweise des arabischen Fachbegriffs.

der Museumsarchitektur. Es erscheint etwa als oberlicht-einfassende Ornamentrahmung von Gebäudedecken, als schützende Vergitterung von Museumsverwaltungsgebäuden sowie als Schutzgitter- und Belüftungssystem von Promenaden-durchgängen. Das Gitternetz der Dom-Maschrabiyya wird vom *Girih*-Motiv gebildet. Dabei handelt es sich um ein traditionelles, in der islamischen Architektur und im Kunsthhandwerk verbreitetes Ornamentflechtwerk, das aus geometrisch verwin-kelten Linien geknüpft ist. Um das Kuppelnetz aus *Girih*-Motiven zu bilden, war ein komplexer Stukturaufbau notwendig. Der Kuppelbogen wurde aus acht dünnen Metallschichten zusammengesetzt, deren äußere Haut aus rostfreiem Stahl und deren innere Haut aus Aluminium besteht. Zwischen der Außen- und Innenschicht befindet sich eine mittlere, 5 Meter dicke Schicht aus dreidimensionalen quadrati-schen Stahlrohrgerüsten. Die Metallstreben der insgesamt 8 Schichten sind leicht verschoben übereinandergelegt, so dass sich als Basis-Motiv der Domornament-struktur das traditionelle *Girih*-Muster ergibt. Das *Girih*-Grundmotiv für das Kup-pelflechtwerk hat Nouvel in seinem Atelier selbst entworfen. Die oktogonale, stern-förmige Grundgestalt beruht auf der überlagernden Komposition eines Quadrats mit vier gleichschenkligen Dreiecken. Durch leichte Rotationen der das *Girih*-Motiv bildenden Metallstreben, ebenso wie die variiierenden Größen und Winkel der Mus-terbildung entsteht ein technisch ausgeklügeltes Illuminationssystem, welches das Leuchten der Sterne unter dem Himmelsgewölbe zu repräsentieren scheint. Je nach Sonneneinstrahlung werfen die von *Girih*-Motiven geformten Lichtfenster des Kuppelgewölbes Lichtstrahlen oder vibrierende Licht- und Schattenpunkte auf die hellweißen Wände der unter dem Domdach versammelten Ausstellungsgebäude sowie auf den Boden. Direkt unter dem Freiraum der Kuppelüberdachung angeleg-te Wasserbassins reflektieren zusätzlich die einfallenden Lichtstrahlen, so dass das immaterialisierende Raumbild eines magischen Lichtdoms mit ständig wechselnden Lichtspielen entsteht. Die Wirkung des durch die Kuppel einfallenden Lichtes wurde auch als Lichtregen bezeichnet. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf die regenartig gestreute Licht(filter)wirkung, die sich durch die Verwendung von Palmlättern und Bastmatten als natürlichen Materialien für traditionelle Haus- und Marktstandbedeckungen ergibt. (Abb. 4)

Die spezifische Gitternetzstruktur von Palmlatrabedeckungen, wie sie für traditionelle emiratisch-arabische Häuser üblich sind, sowie Bastmatten zur schattenspendenden Überdeckung von Souks³⁸ weisen, durch den Faktor Zeit verstärkt, viele kleine Löcher und Schlitze auf, durch die ein beeindruckendes Lichtspiel auf der umgebenden Fläche sichtbar wird. Es sind diese mit der traditionellen arabischen Lebens- und Wohnkultur verbundenen Lichtfilter- und

³⁸ Verwiesen sei in diesem Kontext auf die von der Abu Dhabi Tourism & Culture Authority verantwortete Erneuerung historischer Souks in den VAE, so etwa des Souk Al Qattara in der Oasenstadt Al Ain, der 2012 wiedereröffnet wurde.

Abb. 4: Traditionelles arabisch-emiratisches Haus mit Palmblattbedachung im Heritage Village in Abu Dhabi, VAE



-reflexerscheinungen, die Nouvel für die Konstruktion seines Museumslichtdoms adaptiert hat. Er transferiert sie auf ein hochtechnologisches Kuppelmodell, das in einem langwierigen Experimentierprozess von der geometrischen Definition im virtuellen 3D-Modell über drei verschiedene Maßstabsmodelle und ein reales Testmodell *in situ* entwickelt werden musste. Erst eine präzise Vorausberechnung des Einfalls der Sonnenstrahlen vor Ort zu verschiedenen Tages- und Jahreszeiten machte es möglich, die geplante Licht-und-Schattenwirkung des Museumsdoms architektonisch zu konstruieren.

Handelt es sich nun beim Bau des Louvre Abu Dhabi um mehr als eine architektonisch »flache Übersetzung« des Louvre in den arabischen Raum, wie es Nouvel selbst fordert? Nach den gemachten Ausführungen zu den verschiedenen Aspekten des Museumsdesigns ist man durchaus geneigt, das Bauwerk als orientalisierende Architektur in der Tradition eines in die Gegenwart verlängerten französischen Orientalismus zu begreifen. Die im Kern westliche, von der abstrakt-reduzierten Formensprache moderner Baukunst geprägte Louvre-Architektur zeigt sich orient-inspiriert, insofern sie arabische Bauformen, Stilelemente und Motive für die kulturelle, atmosphärische und auratische Aufladung der Raumarchitektur des so definiert ersten Universalmuseums in der arabischen Welt nutzt. Wie vorgeführt, wird das Ornamentale als besondere Gestaltungssqualität der arabischen und islamischen Kunsttradition genutzt, um einen museumsbaulichen Orientalisierungseffekt zu erzielen. Neben der symbolischen Überfrachtung des Museumsbaus mit arabisierenden Architekturanleihen (*medina, maschrabiyya, giriḥ*) könnte man vor allem die magisch-illuminative Aufladung des Museumsraums durch die Licht(metaphern)inszenierung als orientalisierende Gestaltungspraxis kritisieren.³⁹ Zudem könnte man argumentieren, dass die Orientalisierung der Museumsarchitektur des Louvre Abu Dhabi eine neo-koloniale, auf Marktbedingungen reagierende Anpassungs- und Brandingstrategie ist, um das Design- und Bau-Know-How westlicher, hier respektive französischer Museen in die arabische Welt exportieren zu können. Die Assimilation an die arabische Baukultur sowie konkrete Berücksichtigung emiratisch-arabischer Kultur- und Umweltbedingungen könnte dann auch als Mittel zum Zweck gewertet werden, sich den Wünschen und Forderungen der Auftraggeber nach einem Stadt- und Nationenbranding zu beugen, um das Louvre-Modell »arabisieren« zu können.

Aus der anderen Richtung argumentierend, könnte man den Museumsneubau des Louvre Abu Dhabi auch als gebaute Ausdrucksform eines arabischen Okzidentalismus betrachten. Denn mit dem Louvre Abu Dhabi-Projekt hat Nouvel den ambitionierten Versuch unternommen, traditionelle arabische Bauformen in eine gegenwartsmoderne, hochtechnologisierte Museumsarchitektur zu transferieren. Traditionelle arabische Stadtästhetik, Bautradition und Kunsthandwerk werden dem Louvre als Prototyp des modernen westlichen Museums inkorporiert. Das arabische Ornament findet über seine technologische Rekonzeption einen neuen Weg in die globale Architektur der Gegenwart, es transformiert zum High-Tech-Motiv und wird dadurch zum progressiven Symbol einer mit dem Westen gleichziehenden bzw. konkurrierenden arabischen Nation. Aus arabisch-emiratischer Perspek-

39 Bereits im Hinblick auf das architektonische Außen- und Innendesign des Musée du Quai Branly in Paris war Nouvel mit dem Vorwurf konfrontiert worden, sich einer magischen Aurasierung und ästhetischen Stilisierung ethnologischer Artefakte hingegeben und dafür den Eigensinn der Ausstellungsobjekte geopfert zu haben.

tive betrachtet, steht der arabische Okzidentalismus des Louvre Abu Dhabi für den Aufbruch des Landes in eine moderne, für technischen Fortschritt und universale Bildung offene Zukunft, aber auch für die neue, mit der westlichen Kultur verbündete Macht der Emirati-Herrscher in der Region am Golf sowie in der sich globalisierenden Welt.

Im Hinblick auf die Gesamtarchitektur des Museums zeigt sich die Umsetzung der Idee eines Universalmuseums mit hybriderem Charakter. Das Museumsdesign weist eine ausgeprägte kulturelle Hybridität auf, die auch als versatzstückhafter Kulturmix bezeichnet werden kann. Es changiert unentschieden zwischen modernem westlichen Museumsbau und arabischem Mausoleum, Kunsttempel und Madrasa, Herrscherpalast und Medina, White Cube und Ornament, futuristischer Space-Craft-Architektur und traditioneller arabisch-islamischer Architektur. Weiße Ausstellungskuben sind zur Anlage einer arabischen Altstadt gefügt; mit virtuellem Modelling und Computersimulation werden die traditionell-ornamentalen Baustrukturen von *maschrabiyya* und *girih* zu einem hochmodernen, klimatisch und lichttechnisch innovativen Kuppelbau geformt. Insofern repräsentiert die Museumsarchitektur des Louvre Abu Dhabi eine Vielfalt an Kulturübertragungen und -übergängen, die sich als translationaler Transkulturalismus beschreiben lässt.

3.6 Vom Pluralen zum Universalen: Das Ausstellungsnarrativ der Dauerausstellung im Louvre Abu Dhabi

Die Absicht, mit dem Louvre Abu Dhabi ein Universalmuseum für die arabische Welt zu kreieren, spiegelt sich im Ausstellungsnarrativ der Dauerausstellung des Museums wider, die von einem binationalen, französisch-emiratischen Kurator/innenteam verantwortet wurde. Ansatzpunkt ist die Beobachtung, dass die moderne humanistische Gründungsiede des Universalmuseums, wie sie der Pariser Louvre in seiner frühen Entstehungsgeschichte repräsentierte, durch die wissenschaftlichen und institutionellen Spezialisierungen sowie insbesondere durch die zunehmende Separierung in Sammlungsabteilungen verloren gegangen sei. Der Louvre Abu Dhabi als Neuentwurf eines Universalmuseums im postkolonialen Zeitalter der Globalisierung soll diese Zersplitterung und Fragmentierung des (Kunst-)Wissens überwinden helfen. Sein Ausstellungsnarrativ soll eine neue Menschheitserzählung der Kunst- und Kulturentwicklung sichtbar machen, die in der Diversität der Kulturen und Künste das Verbindende, Gemeinsame herausstellt. Das Universale ist also nicht (*mehr*) bereits *a priori* gegeben, es muss erst – durch Vergleiche und Gegenüberstellungen – konstruiert werden.

Als Bild für die Konstruktion eines neuen Verbindungsnarrativs der Weltgeschichte der Kunst wird das Stufenmodell des Turmbaus zu Babel bemüht. Bezieht man es konkret auf die Ausstellungskonzeption, so bedeutet dies, dass sich die

Universalisierung der Kunst- und Kulturgeschichte in progressiven Stufen durch 5000 Jahre Menschheitsgeschichte hinaufschraubt, und zwar vom Neolithikum bis zur globalen Gegenwart. Ziel der gestuften Epochenerzählung ist es, die lange, in Artefakten gespeicherte Menschheitsgeschichte in ein neues Licht zu setzen, mit dem eine Humanismusvision für das 21. Jahrhundert zum Vorschein gebracht wird. »See humanity in a new light«, lautet die übergeordnete Mission der Louvre Abu Dhabi-Museumsausstellung. Die Chronologie der Ausstellungsräume richtet sich entsprechend nach den zentralen Epochen der Menschheitsentwicklungs geschichte.

Mit dem geschichtlich breiten Ansatz, Artefakte und Kunstwerke aus allen Teilen der Welt, allen Zeiten und Kulturen zu präsentieren, orientiert sich die Museumsdauerausstellung am Modell der Weltkunstgeschichte, wie es sich als westliche Methode einer den Blick global erweiternden Kunstgeschichtsschreibung um 1900 entwickelt und mit der Konzeption der *World Art Studies* seit 2000 eine aktualisierte Fortführung erfahren hat (vgl. Pfisterer 2008; Leeb 2012). Eine in der theoretischen Darstellung des Ausstellungskonzeptes gemachte Referenz auf David Carrier, Autor des Buches *A World Art History and Its Objects* (Carrier 2008), kann belegen, dass die Präsentation des Weltkunstgeschichtsnarrativs vom zeitgenössischen Ansatz der *World Art Studies* inspiriert ist. Die Parallelen werden umso deutlicher, wenn man die Neuausrichtung der *World Art Studies* hinzuzieht, wie sie der visuelle Anthropologe Wilfried van Damme und die Kunsthistorikern Kitty Zijlmans vertreten (Zijlmans/Damme 2008). Ziel ihres Modells zur Weltkunstforschung ist es, Kunst und kulturelles Erbe, Menschheits- und Kulturgeschichte in einen globalen Dialog zu bringen. Drei Forschungssaspekte sind für den Ansatz von zentraler Bedeutung: die Frage nach dem anthropologischen Ursprung der Kunst, ihrem Auftreten als Teil der menschlichen Evolutionsgeschichte, der interkulturelle Vergleich von Kunst, um universelle Gemeinsamkeiten von Kunstformen, künstlerischen Tätigkeiten, ästhetischen Anschauungen und Praktiken zu erforschen, sowie die Wechselbeziehungen zwischen verschiedenen künstlerischen Kulturen im Sinne einer Verflechtungsgeschichte der Kunst. Alle drei aufgeführten Elemente erweisen sich als prägend für den breit aufgestellten, Anthropologie, Archäologie und Kunstgeschichte verbindenden Ansatz der Weltkunstgeschichtsausstellung im Louvre Abu Dhabi.

Für das Ausstellungsnarrativ des Museumsdisplays wird die Überblicksdarstellung der Weltkunstgeschichte von ihren Anfängen bis zur Gegenwart auf 12 Kapitel heruntergebrochen. Jedem einzelnen Epochenkapitel ist eine eigene Galerie gewidmet, wobei jeweils drei Galerien einen der insgesamt 4 Museumsflügel bilden. Trotz der linearen Abfolge der Galerien in sukzessiv voranschreitenden Geschichtsepochen von der Steinzeit bis zum Anthropozän der Gegenwart verweigert sich das Ausstellungsnarrativ einer Ordnung nach (kunst)historischen Epochen-, Stil- und Genrebezeichnungen sowie einseitig geografischen und regionalen Zuordnun-

gen; vielmehr orientiert es sich im diachronen Durchlauf durch die Menschheitsgeschichte des visuell gestalteten Kultur- und Kunsterbes an thematisch-verbindenden Schwerpunkten. Mit dieser Ausrichtung folgt der Louvre Abu Dhabi einer in der Ausstellungskuration von Kunstmuseen und ethnologischen Museen vorherrschenden neuen Tendenz, die klassischen zeithistorischen und geografischen Einteilungen der Künste und Artefakte durch thematisch unterschiedliche Fokussierungen in wechselnden Sammlungs- und Sonderausstellungen aufzubrechen.⁴⁰

Den Auftakt zum Galerienrundgang durch die Weltgeschichte der Kunst bildet das so genannte große Vestibül. Es dient der lokalen Rückbindung des Ausstellungsnnarritivs an seinen Projektions- und Konzeptionsort: die Stadt Abu Dhabi und damit die Geschichte der Emirate. Auf dem Fußboden der großen Eingangshalle befindet sich eine aus Bronzeligaturen gezeichnete Portolankarte, auf welcher die Küstenlinie der VAE zu sehen ist. Mit dieser wird gleich zu Beginn des Ausstellungsparcours das Thema der Welt- und Handelsreise, der expansiven Vernetzung und des Mappings als Orientierungsleitfaden gesetzt. Auf dem Portolan sind jedoch nicht die zentralen Städte und Ortschaften der VAE verzeichnet, sondern die wichtigsten Herkunftsorte der im Museum ausgestellten Objekte. Mit dieser Rekartierung schreibt Abu Dhabi seiner Küstenlinie quasi der Welt ein, es positioniert sich selbst im Zentrum der Weltkarte des Kunstrnetzwerkes. Der Eintrag verbildlicht nicht nur den Anspruch, dass sich die globale (Kunst-)Welt mit Abu Dhabi und den VAE neu verbindet, sondern illustriert umgekehrt auch die neue internationale Verbindung Abu Dhabis mit zentralen Orten der globalen Kunstwelt (Louvre Abu Dhabi 2018: 22).

Das große Vestibül dient als initiatorische Wunderkammer für den nachfolgenden Ausstellungsparcours, es soll die universale Leitidee, den interkulturell vergleichenden Ansatz sowie die mäeutische Methode zur Darstellung der Menschheitsgeschichte der Künste und Kulturen veranschaulichen. (Abb. 5)

Gruppen von jeweils drei Objekten, die aus unterschiedlichen Kulturen, Regionen, Zeiten und Darstellungsbereichen stammen, darunter Bet-, Reiter- und Mutterschaftsfiguren, Totenmasken und Totenschreine sowie Schreibkästchen, werden in Glasvitrinen zur Schau gestellt. Die Präsentationsform in Objektdreiergruppen soll die Betrachtenden dazu auffordern, die Exponate zu vergleichen und nach Gemeinsamkeiten zu suchen. Das *Grand Vestibule* soll ein Ort der Begegnung zwischen differenten Kulturen sein, an dem die Museumsbesucher/innen eigenständige Vergleichsfragen zur interkulturellen Objektpäsentation entwickeln sollen, ohne bereits mit fertigen Antworten konfrontiert zu werden. Die Vitrine mit den drei Faustkeilen aus Frankreich (ca. 500.000 v. Chr.), Algerien (ca. 800.000 bis 300.000 v. Chr.) und Saudi-Arabien (ca. 350.000 v. Chr.) markiert

⁴⁰ Vgl. hierzu beispielhaft die Neukonzeption des Weltkulturen Museum in Frankfurt a.M. ab 2001 sowie des Museum der Kulturen in Basel ab 2011.

Abb. 5: Blick ins Große Vestibül des Louvre Abu Dhabi



darin den prähistorischen Ausgangspunkt für die nachfolgende interkulturelle Weltkunst-Geschichtsdarstellung. Mit dem Hinweis auf die starke formale Ähnlichkeit der in ihrer zeitlichen und geografischen Zuordnung differierenden Faustkeile betont das Ausstellungskonzept, dass die Herausbildung handwerklicher Fähigkeiten und Techniken den Grundstein für ästhetische Produktionen in der Geschichte der Menschheit legte: »The birth of aesthetics? Design? Identity? With hand axes or bifaces, the production of which began wherever *homo sapiens*, our common ancestor, settled, man became human in symbolic terms.« (ebd.: 24). Mit dieser Argumentation folgt die Eröffnung der Weltkunstgeschichtsdarstellung im großen Vestibül des Louvre Abu Dhabi den Ansätzen der neueren *World Art Studies*, die, anthropologischen Forschungen folgend, den Beginn menschlichen ästhetischen Schaffens mit der symmetrischen Formung von Faustkeilen ansetzen (Zijlmans/Damme 2008: 35).

Die erste Galerie ist den *First Villages* gewidmet. Sie veranschaulicht die Sesshaftwerdung des Menschen anhand von Artefakten aus dem Neolithikum, die aus den verschiedensten Teilen der Welt, darunter Zentralamerika, dem Mittleren Osten und China, versammelt sind. Einerseits soll die Entwicklung figürlicher Darstellungen zu symbolischen Zwecken demonstriert werden, andererseits die Herausbildung einer Zweiklassengesellschaft anhand der ästhetischen Autonomisierung des keramischen Kunsthandwerks für reine Repräsentationszwecke (Louvre Abu Dhabi 2018: 37). Die beiden nächsten Galerien sind dem Aufstieg von Großmächten sowie der Gründung von Weltreichen gewidmet. Galerie 2 zu den *First Great Powers* präsentiert Kunstobjekte der Bronzezeit, darunter Schrifttafeln aus

Mesopotamien, Grabskulpturen aus dem alten Ägypten und Bronzegefäße aus der Shang- und Zhou-Dynastie. Inhaltlich gruppiert sich die Galerie um den Themenkomplex der Austauschbeziehungen und Rivalitäten zwischen einflussreichen Königreichen und aufstrebenden Städten. Die Entwicklung des Fernhandels wird eindrucksvoll anhand von Keramiken und Münzen veranschaulicht; der Handel in der Golfregion wird dabei mitberücksichtigt. Galerie 3 zu *Civilisations and Empires* richtet den Blick auf die bedeutenden Weltreiche der Antike, und zwar repräsentativ auf das Achämeniden-Reich, das Reich Alexander des Großen, das Römische Reich sowie das chinesische Kaiserreich der Han-Dynastien. Der Dialog zwischen Ost und West auf der Verbindungsachse zwischen dem europäischen und asiatischen Kontinent wird dabei als treibende Zivilisierungskraft und Movens der Kultur- und Kunstartentwicklung ausgewiesen.

In den Galerien des Museumsflügels 2 bilden religiöse, wirtschaftliche und kulturelle Beziehungen den Ankerpunkt für interkulturelle Vergleiche. Galerie 4 sucht die Universalität von Religionen anhand von Artefakten aus den bedeutendsten Weltreligionen zu illustrieren. Vertreten sind die drei großen monotheistischen Religionen sowie die polytheistischen Religionen des Buddhismus und Hinduismus.⁴¹ Symbole des Göttlichen, die Darstellung von Gottheiten, liturgische Objekte, Reliquien und heilige Texte aus den verschiedenen Religionen werden nebeneinander präsentiert, um die universale Präsenz eines göttlich Absoluten in der Kunst zu veranschaulichen. Galerie 5 gruppiert seine Objektausstellung um asiatische Handelsrouten. Die Seidenstraße als kommerzielles Warentransport- und Verbindungsnetzwerk zwischen China, Indien, der arabisch-islamischen Welt und Europa wird dabei in den Fokus des künstlerischen Austausches und kunsthandwerklichen Handels mit religiösen Skulpturen, Keramiken, Elfenbeinschnitzereien und Textilkunst gerückt. Maritime Kontakt-, Transfer- und Konfliktzonen in der Mittelmeerregion sowie im transatlantischen Raum sind das Thema der sechsten Galerie, die eine Zeitspanne von der Spätantike bis zur Entdeckung Amerikas durch Columbus umfasst.

Die Abteilung *Cosmographies* ist zwischen die sechste und siebte Galerie eingeschoben. Sie befasst sich mit dem Thema der (See-)Reise und Welterkundung aus einer global geöffneten Perspektive, in der chinesische und arabische Entdeckungsfahrten, wie die von Zheng He, Ibn Battuta und Ibn Khaldūn, auf Augenhöhe mit den europäischen Welterkundungen präsentiert werden. Wie das *Grand Vestibule*

⁴¹ Die Galerie zeigt zwar auch religiöse Werke aus dem Judentum und dem Hinduismus, die Artefakte und Ritualgegenstände dieser Glaubensrichtungen stehen jedoch eher im Hintergrund. Tatsächlich scheint sich nur ein jüdisches Kunstobjekt in Galerie 4 zu befinden, und zwar eine jemenitische Thora, die im interreligiösen Vergleich mit anderen heiligen Schriften ausgestellt wird.

liefert die Abteilung zu Kosmografien eine Art Vorgalerie, um auf die Kunstgeschichtsdarstellung der sogenannten Neuen Welt im Zeitalter der Moderne vorzubereiten.

The World in Perspective, die siebte Galerie, befasst sich mit der Kunst der Renaissance und dem sich epochal verändernden Künstler/innenbild. Der Schwerpunkt liegt jedoch nicht auf der europäischen Renaissance, vielmehr wird die Pluralität von weltweit anzutreffenden Renaissances als Wiederbelebungen des Vergangenen in der Gegenwart demonstriert, so u.a. am Beispiel der Ming- und Qing-Dynastie. Zudem wird der bedeutende Einfluss der arabischen optischen Theorie und Geometrie auf die Erforschung der zentralperspektivischen Darstellung in der europäischen Kunst geltend gemacht, den bereits der Kunsthistoriker Hans Belting in seinem Buch *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks* (2009) behandelt hat. Galerie 8 sucht nach dem universalen Verbindenden in der höfischen Kunst. Die imperialen Ökonomien zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert in den Blick nehmend, führt sie die öffentliche Instrumentalisierung der Kunst für herrscherliche Repräsentationszwecke vor. Galerie 9 ist historisch als Gegenpol zu Galerie 8 konzipiert, unter der Bezeichnung »A New Art of Living« präsentiert sie den Einfluss der aus aller Welt importierten »exotischen« Handelswaren auf die Gestaltung der dekorativen Künste, des Möbel- und Modedesigns im bürgerlichen 18. Jahrhundert.

Die drei letzten Galerien des Ausstellungsparcours, die sich im Museumsflügel 4 befinden, sind der Entwicklung der Kunst von der Moderne bis zur Gegenwart gewidmet. Modernität wird gleich zweifach in Frage gestellt, und zwar in der Bezeichnung der Galerie 10 mit »A Modern World?« sowie Galerie 11 mit »Modernity in Question«.

Galerie 10 führt das Entstehen eines modernen Kunstdiskurses auf eine industrielle, urbane und medientechnologische Revolution, mit der die Erforschung der Fotografie gemeint ist, zurück. Die Beeinflussung der westlichen modernen Kunst durch außereuropäische Künste, Ästhetiken und kunsthandwerkliche Techniken, wie sie u.a. in den Kunstbewegungen des Orientalismus und Japonismus zum Ausdruck gelangt, wird ebenso aufgezeigt, wie die umgekehrte Beeinflussung nicht-europäischer künstlerischer Modernen durch die westliche moderne Kunst. Die sogenannte Company School in der indischen Malerei kann hierfür stellvertretend als Beispiel genannt werden. Galerie 10 ist die wohl am stärksten europäisch-amerikazentrierte, sie setzt beim historischen Bruch der klassischen europäischen Moderne durch die traumatische Erfahrung des Weltkrieges an, sowie bei der medientechnologischen Erforschung des Films. Die Grenzüberschreitung der Künste hin zum Gesamtkunstwerk, sowie die neuen Grenzgänge zwischen Kunst und Leben in Richtung *Living Art* bilden zentrale Elemente des Ausstellungsnarrativs zur modernen Nachkriegskunst. Zusammen mit dem sogenannten Primitivismus wird die Weltsprache moderner künstlerischer Abstraktion als zentraler Beitrag zur Universalisierung der Kunst unterstrichen. Der geschichtliche Dekolonialisie-

Abb. 6: Ansicht der Galerie 10 »A Modern World?« im Louvre Abu Dhabi



rungsprozess nach Ende des 2. Weltkrieges, der weltweit zur Bildung neuer Nationalstaaten führte, wird unter dem Thema einer multifokalen Erweiterung der modernen Kunstszene verhandelt. Insofern auch die VAE von diesen weltpolitischen Transformationsprozessen direkt betroffen waren – der Nationalstaat wurde, wie bereits erwähnt, erst 1971 gegründet –, sind Werke arabisch-emiratischer Künstler/innen, wie etwa das von Hassan Sharif, in der Galerie mit repräsentiert.⁴² Die letzte Galerie 12 nimmt die Globalisierung der Kunstszene seit 1989, dem Datum des Falls der Berliner Mauer, in den Blick. Sie betrachtet die Verschiebung von einer westzentrierten Epoche der modernen Kunst hin zu einer multipolaren, zunehmend transkulturell vernetzten Kunstwelt der Gegenwart, die kulturelle Differenzierung und Diversifizierung mit globalen Inklusionsmechanismen verknüpft.

Im Gesamtbild des kuratorischen Konzepts für die Dauerausstellung zeigt sich, dass das komparatistisch angelegte weltkunstgeschichtliche Narrativ auf die Kontinuität universalen Kunstschaaffens sowie die Universalität der Künste unabhängig von ihren Entstehungs-, Produktions- und (Re-)Präsentationsorten setzt. Durch

42 Arabische moderne und zeitgenössische Kunst bleiben jedoch insgesamt unterrepräsentiert in der Dauerausstellung des Louvre Abu Dhabi. Entsprechend berechtigt ist die Kritik der saudiarabischen Kunsthistorikerin Dina Lufti, welche die Frage nach der Publikumsadressierung aufwirft: »[...] a universal museum such as the Louvre in Abu Dhabi focuses heavily on ancient art, Islamic art, or Western art, which begs the question of why there is not enough modern and contemporary Arab art on display for us to see and discuss, especially in museums that have the potential to attract larger numbers of visitors?« (Lufti 2019: 8).

die Ortung der Kreuzungswege der Zivilisationen (Des Cars 2013: 30) und ihrer materiellen Bildkulturen soll ein globaler Blick auf die wechselseitigen Kontakt-, Transfer- und Einflusszonen zwischen den Kulturen der Welt und damit ein neuer Zugang zum universalen Kulturerbebedächtnis der Menschheit eröffnet werden. Der komparatistische Ansatz geht dabei weniger strikt-systematisch, als vielmehr pluralisierend vor.⁴³ Das von der Ausstellungskuration angeleitete vergleichende Sehen von Artefakten aus verschiedenen Bildkulturen soll die Einheit in der Vielfalt zum Vorschein bringen und dadurch eine neue globalisierte Lektüre (ebd.: 31) der Weltkunst anstoßen. Okzidentalismuskritik ist Teil dieses multifokal geöffneten Blicks auf die Weltkunst. Nach den Worten der Direktorin des Pariser Louvre, Laurence des Cars, gehe es in der weltkunstgeschichtlichen Ausstellungskonzeption des Louvre Abu Dhabi zentral auch darum, eine vom Westen oktroyierte Weltansicht zu durchbrechen (ebd.) – eine Ansicht, die auch auf das Umdeutungs- und Repositionierungsverhältnis zwischen Pariser Musée du Louvre und Louvre Abu Dhabi bezogen werden kann. So lässt sich in der Weltordnungschronologie der Gesamtausstellung des Louvre Abu Dhabi eine Dezentrierung und Relativierung der westlichen Kunst und Kunstgeschichte sowie ganz allgemein westlicher Kultur- und Bildkonzepte ausmachen. Der westliche Anteil an der Weltkunstgeschichte schrumpft in dem Maße zusammen, in dem er mit nicht-westlichen Anteilen in Nebeneinander- und Gegenüberstellungen konfrontiert wird. Die interkulturelle Konstruktion einer universalisierten Weltkunstgeschichte offeriert damit auch, ob intendiert oder nicht, eine gegenhegemoniale Auseinandersetzung mit dem im Kunst-, Ausstellungs- und Museumsbereich dominanten Okzidentalismus, wie er sich im historischen Modell des Pariser Louvre manifestiert. Auch wenn das universalistische Geschichtsmodell ein höchst problematisches, ideologisierendes ist, da es Verabsolutierungen und Totalisierungen beinhaltet – der interkulturell vergleichende, das Universale aus dem Pluralen ableitende, Archäologie, Ethnologie und Kunstgeschichte verschmelzende Ansatz, der sich wie ein goldener Ariadne-Faden durch das Ausstellungsnarrativ des Louvre Abu Dhabi zieht, bietet durchaus Potenzial, die Weltkunstgeschichtsschreibung, wie sie bisher vor allem aus westlicher Sicht formuliert wurde, aus einer neu gewonnenen globalisierten Perspektive zu revidieren.

43 Vgl. hierzu die Äußerung von Laurence des Cars: »The proposed reading is based on the principle of plurality and on the play of comparisons, preferred to a principle of simple confrontation or that of a systematized comparativism.« (Des Cars 2013: 30).

3.7 Okzidental Museumskulturtransfer im arabischen Kontext musealer Globalisierung

Die Analysen haben vorgeführt, dass es sich bei der musealen Konzeption des Louvre Abu Dhabi um einen kulturpolitisch und institutionell motivierten Museumskulturtransfer auf internationaler diplomatischer Ebene handelt, den man im Gesamtpaket unter der Kategorie des Okzidentalismus verbuchen kann. Historisch westbasierte Modelle und Konzepte von Museum, Ausstellungsdesign, Architektur und Kunstgeschichte werden für den Entwurf des Louvre Abu Dhabi transferiert und angeeignet, durch lokale und regionale Adaption im arabischen Kontext jedoch transkulturalisiert. Das Resultat ist entsprechend ein transkultureller, durch Arabisierung transformierter Okzidentalismus. Der intentionale okzidentale Transfer ist im Kern auf die Übertragung der Idee des Nationalmuseums *und* Universalmuseums gerichtet, wie er sich entwicklungshistorisch im Pariser Musée du Louvre zu erkennen gibt. Im Museumbereich der Sammlungs- und Ausstellungspräsentation inkludiert er, wie gezeigt, die Adaption des universalistischen Modells der Weltkunstgeschichte. In dieser Hinsicht macht sich die Museumsausstellung des Louvre Abu Dhabi den methodischen Eurozentrismus der Weltkunstgeschichtsdarstellung als kunsthistorischen Okzidentalismus zu eigen. Die Umdeutung des westpartikulären Universalismus der Weltkunstgeschichte erfolgt durch die Betonung einer Universalität der Vielheit, die es aus der Heterogenität der Künste und Kulturen zu konstruieren gilt. Wie zuvor argumentiert, kann die transferierte universale Weltkunstgeschichtsschreibung okzidentaler (Vor-)Prägung durch eine multiperspektivische Erweiterung und Überschreibung aus arabischer Sicht westlich dezentriert und diversifiziert werden.

Aus kulturdiplomatischer wie geopolitischer Sicht profitieren beide Kooperationspartner vom Museumstransfergeschäft. Der Louvre-Effekt des Museumsdeals ist ein doppelter, er strahlt in beide kulturgeografische Richtungen, nach Abu Dhabi und nach Paris, sowie von dort in die Welt aus. Mit dem transnationalen Museumskulturtransfer des Louvre Abu Dhabi können beide Nationen ihr eigenes *nation branding* vorantreiben: die Französische Republik mit dem Fokus auf dem Weltexport der eigenen französischen Kulturnation, die noch jungen VAE, um sich selbst als Kultur- und Bildungsnation in der Region am Golf neu zu definieren und zu etablieren. Auch der Globalisierungseffekt ist ein doppelter: Der Museums- und Bildkulturtransfer dient der Stärkung der Repräsentationsregime im kulturpolitischen Feld. Der Louvre Abu Dhabi als erstes arabisches Universalmuseum mit einer globalen Sammlung ermöglicht es der Stadt und dem Emirat Abu Dhabi sowie dem Staat der VAE, sich als aufstrebende Kulturmacht auf der Weltkarte zu präsentieren. Frankreich bietet er die Chance, sich im kompetitiven Feld der globalisierten Museumskultur neu zu positionieren und das traditionelle, europa- und westzentrierte Museumsmodell des Louvre zu mondialisieren. Die Idee zu einer globalen

Universalisierung des Museums entspringt zwar historisch einem global-hegemonialen Okzidentalismus; dieser erfährt aber, wie die zeitgenössische Museumsneugründung des Louvre Abu Dhabi gezeigt hat, eine Dezentrierung durch neue museale Konkurrenzsetzungen in der arabischen Golfregion und anderen Teilen der nicht-westlichen Welt. Daher macht das Transferprojekt des Louvre Abu Dhabi, so okzidentalistisch es sich in seiner Gesamtkonstruktion präsentiert, auch ein ganz konkretes Angebot zur arabischen Okzidentalismuskritik.

