



MARTIN FITZENREITER

DER ANTIKE SUDAN IN DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST

TEIL II.

AUF DER REISE - EUROPÄISCHER ORIENTALISMUS. - DIE MALERIN UND GRAFIKERIN CHRISTINE DONATH

EINLEITUNG

Die künstlerische Reflexion des (antiken) Sudan in Europa war und ist eingebunden in die Auseinandersetzung Europas mit den Ländern der südöstlichen Mittelmeerküste, mit Ägypten, Palästina, Vorderasien und Nordafrika. Für die künstlerische – und auch geistige – Beschäftigung mit diesem Teil der Welt hat sich der Begriff „Orientalismus“ eingebürgert.¹⁾ Orientalismus ist Interesse am Orient, am Morgenland, an einem weder geographisch noch inhaltlich fest umrissenen Gegenstand – Interesse am „Anderen“ schlechthin, chargierend zwischen Sympathie und Befremden, unreflektierter Bewunderung und ebenso unreflektierter Verachtung. Orientalismus in der bildenden Kunst ist die Begeisterung für das Kolorit, das Licht einer fernen Region, für die fremdartige Erscheinung der Menschen, ihre Bräuche und ihre exotische Umwelt.

Der „Orient“ dieser Betrachtungen erstreckt sich vom Balkan bis nach Japan, vom Schwarzen Meer bis Ceylon. Eine Sonderstellung nimmt aber der sogenannte „Vordere“ Orient ein, jenes Gebiet, das bei aller Ferne doch nah ist. Und das eine Besonderheit aufweist: hier befinden sich die historischen Stätten und Denkmäler des europäischen Ursprunges. Die Suche nach Altertümern prägt die Beschäftigung Europas mit dem vorderen Orient. Das europäische Geschichtsbild zehrt in besonderer Weise von einer Vergangenheit, die sie mit dem Orient verbindet, ja, die im Orient ihren Ausgang nahm.

Seit der Entstehung des islamischen Weltreiches im 7. Jahrhundert entwickelte sich ein kultureller Gegensatz zwischen Europa und dem („Vorderen“) Orient, bei dem das religiöse Bekenntnis beiderseits eine wichtige Rolle der Selbstdefinition spielte. Ein christliches oder ein muslimisches Land zu sein entschied über die kulturelle Zugehörigkeit – siehe die

wechselnde Identität des mittelalterlichen Spanien: ein „orientalisches“ Land unter den Kalifen von Cordoba, ein „europäisches“ Land nach der Reconquista. Seit dem Mittelalter erlebt der reisende Europäer die islamisch geprägte Gegenwart als kulturell fremd, als das Andere, das je nach Zeitgeist und persönlicher Verfassung als überlegen oder

1) *Grundlegend für die Beschäftigung mit dem Phänomen "Orientalismus" sind die Thesen des Literaturwissenschaftlers Edward Said, die er in seinem Buch Orientalism (New York, 1978, mehrere Neuauflagen und Übersetzungen) entwickelt hat. Grundthese von Said ist, daß der "Orient" ein kulturelles Produkt Europas ist, in dem Vorstellungen und Wertungen auf einen beliebig wechselnden geographischen Raum übertragen werden, der stets als Inversion eigener Wertigkeiten interpretiert wird. Diese abstrakte kulturelle Transposition gewinnt in einer allgemeinen kolonialistischen Haltung Realität, die der gesamten Auseinandersetzung Europas mit den Ländern seiner Peripherie eigen ist, geprägt von dem Bestreben, Besitz zu ergreifen und – durchaus auch im erotischen Sinne – zu penetrieren. Daß auch bei dieser, vom Zeitgeist der postkolonialen Periode getragenen Interpretation des Phänomens "Orientalismus" die üblichen Schemata nur mit veränderten Vorzeichen weitergesponnen werden, siehe Karl-Heinz Kohl, "Cherchez la femme d'Orient", in: Gereon Sievernich - Hendrik Budde (Hg.), Europa und der Orient, Ausstellungskatalog Berlin, Bertelsmann, Gütersloh / München, 1989, 356-367. Die Auseinandersetzung mit der Bildenden Kunst spielt bei Said keine besondere Rolle, siehe dazu Angelika Leitzke, Das Bild des Orients in der französischen Malerei von Napoleons Ägypten-Feldzug bis zum Deutsch-Französischen Krieg, Tectum, Marburg, 2001, 7-29.*



inferior angesehen wird (und umgekehrt ergeht es dem orientalischen Reisenden in Europa).²⁾

Ist dem Europäer die orientalische Gegenwart das „Fremde“ schlechthin, so steht er der orientalischen Vergangenheit oft mit einer anderen Auffassung gegenüber. Die alte Geschichte und ihre Zeugnisse begreift er immer auch als Teil seiner Kultur, sei es über die biblischen Wurzeln seiner Weltanschauung oder als Nachklang der kulturellen Einheit des römischen Weltreiches. In den Altertümern kann der Europäer so immer auch sich selbst finden (der Weg des Pilgers zu den Stätten des Ursprungs), in der islamischen Kultur findet er das Andere (der Weg des Exotikers).

Der Sudan liegt an einer Nahtstelle, geographisch zwischen Mittelmeerwelt und innerem Afrika, kulturell zwischen islamisch geprägter Umma und afrikanischer Tradition. Er ist in vielem Teil des „Vorderen“ Orients, in vielem aber auch ein „dunkles“, unbekanntes Land, irgendwo in Afrika. Wer sich mit dem Sudan beschäftigt – ob als Reisender, als Forscher oder eben als Künstler – begibt sich an die Grenzen dessen, was die gängige Reflexion des Orients ausmacht. Der Sudan ist zu weit, um ein leichtes Reiseziel zu sein, zu unbekannt, um Stoff für alltägliche Imaginationen zu geben. Und doch ist der Sudan – genauer sein nördlicher Teil mit Nubien – immer Teil der Beschäftigung Europas mit dem Orient gewesen. Insbesondere die Altertümer des Nordsudan gehören fraglos zu jenem und nahen Orient, dem sich der europäische Spurensucher verpflichtet fühlt.

Das Feld der ästhetischen Rezeption des Sudan in Europa ist zu groß, als daß es an dieser Stelle ausführlich behandelt werden könnte. Es soll aber versucht werden, die Beschäftigung mit dem Sudan in den Zusammenhang orientalistischen Interesses überhaupt zu stellen, seine Entwicklung zu verfolgen und einige herausragende Beispiele künstlerischer Reflexion zu würdigen. Vor diesem Hintergrund kann schließlich das Werk der zeitgenössischen Malerin Christine Donath vorgestellt werden, die nicht nur das künstlerische Interesse mit dem Orient verbindet, sondern auch die individuelle Erfahrung mit dem Sudan: Christine Donath nahm an der Ausgrabungskampagne 1999 in Musawwarat es Sufra teil.

2) Zur Sicht des Europäers siehe: Karl Ulrich Syndram, "Der erfundene Orient in der europäischen Literatur vom 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts", in: Sievernich - Budde, *Europa und der Orient*, 324-341. Die gerade unter dem Aspekt des Aufeinandertreffens der Kulturen äußerst lehrreiche Sicht der orientalischen Reisenden auf Europa wird in deren Reiseberichten deutlich, z.B. Mirza Abu Taleb, *Reisen in Asien, Afrika und Europa*, Brockhaus, Leipzig, 1987; Rifa'a al-Tahtawi, *Ein Muslim entdeckt Europa*, Kiepenheuer, Leipzig / Weimar und Beck, München, 1988.

ANTIKE, MITTELALTER UND DIE ZEIT DER REISENDEN

Liegt heute der Sudan auch eher am Rand des orientalistischen Interesses, so kann man doch die kühne These aufstellen, daß am Beginn des europäischen Orientalismus die Beschäftigung genau mit dem antiken Sudan steht. Für Griechen und Römer begann das Andere, das Fremde jenseits des Ersten Kataraktes.³⁾ An seinen Stromschnellen endete die vertraute Mittelmeerwelt. Ab hier beginnen Fakt und Fiktion, gesichertes Wissen und ahnungsvolle Spekulation ihr orientalistisches Werk. Im antiken Bild des alten Meroe finden sich bereits alle Requisiten orientalistischer Schulen: andere Sonne, fremde Landschaft, andere Tiere, fremde Menschen und exotische Bräuche; die edelsten Menschen (die „rechtschaffenden Meroiten“ bei Herodot) und die monströsesten Kreaturen (Pygmäen); Wunder (der Tisch der Sonne), unendlicher Reichtum (Gold), die Quellen des Nils, entsetzliche Plagen.⁴⁾

Was wir bei den antiken Autoren lesen, findet sich im berühmten Nilmosaik von Palestrina als Kunstwerk gestaltet (Abb.1): Vom Nildelta aus gesehen, dem Hort mediterraner Lebensart, schlängelt sich der Nil in eine ungewisse Weite hinein, die immer mehr dem rationalen Blick entschwindet und in einer Welt aus Merkwürdigkeiten aufgeht. Am Horizont sieht man schließlich schwarze Menschen auf der Jagd, furchterregende Bestien und die exotische Landschaft des Mondgebirges.

Als im Mittelalter in Europa neue Reiche aufblühten, ging das in der Antike für die Länder jenseits der römischen Grenzen geprägte Bild auf den gesamten Orient über. Die Region stellte sich den Europäern als eine Welt der Gegensätze dar, als eine Mischung aus Realem und Fiktion, aus Erlebtem oder Berichtetem einerseits und voll von eigenartigen Erscheinungen in Natur und Kreatur andererseits. Diese Sicht bezog sich auch auf die antiken Monumente. Ihre Existenz – wie z.B. die der Pyramiden – war bekannt und einige wesentliche Parameter ihrer Erscheinung auch (geometrisch klar, spitz etc.); ihr Bild wurde vervollständigt durch phantastische Spekulationen über Funktion (Kornspeicher Joseph⁶, Schatzkammer des Wissens) und endgültiges Erscheinungsbild.

3) Es sei aber eingeräumt, daß es noch eine zweite Region gab, mit der in der Antike die Vorstellung des Exotisch-Fremden verbunden war: Indien. Das sagenhafte Äthiopien und das verheißungsvolle Indien spielten bereits in dieser Zeit die Rollen des "nahen" und des "fernen" Orients.

4) Inge Hofman und A. Vorbichler, *Der Äthiopenlogos bei Herodot*, Veröff. der Institute für Afrikanistik und Ägyptologie der Univ. Wien, Beiträge zur Afrikanistik 3, Wien, 1979.



Abb. 1: Nilmosaik von Palestrina, 1.Jh. v. u. Z. – 1. Jh. u. Z.

Das Mosaik schmückte ursprünglich den Fußboden einer mit Wasser gefüllten Grotte im Tempel der Fortuna Primigenia im antiken Praeneste. Das Relief wurde nach seiner Auffindung zerstückelt, Teile befinden sich in verschiedenen Sammlungen und die Rekonstruktionen des Gesamtbildes unterscheiden sich (hier nach: J. S. Curl, *Egyptomania*, Manchester / New York, 1994, Abb. 9). Es zeigt die Nillandschaft während der Überschwemmungszeit und ist geographisch aufgebaut. Im Vordergrund sieht man Orte der griechisch geprägten Mittelmeerküste (Alexandria oder Kanopos?), im Mittelgrund eine thebanische Landschaft mit pharaonischen Tempeln und im Hintergrund schließlich das sagenhafte Mondgebirge mit den Quellen des Nils. Der Bereich der Nilquelle nimmt annähernd die Hälfte des Bildes ein und ist phantastisch ausgeschmückt. Man sieht diverse wilde Tiere und dazwischen Pygmäen auf der Jagd. Die Bilder setzen die in der Antike verbreiteten Berichte über die Länder jenseits des Ersten Kataraktes visuell um. Einige der Motive – insbesondere der Kampf der karikiert dargestellten Pygmäen mit wilden Tieren – treten häufiger in dekorativem Zusammenhang auf, z.B. in den Wandbildern der Casa del Medico in Pompeji (heute Nationalmuseum Neapel).

Die ersten europäischen Reisenden der Neuzeit, die den Orient besuchten, waren fromme Pilger auf dem Weg in das heilige Land, Diplomaten, Missionare und bereits vom Interesse an den Altertümern und anderen Merkwürdigkeiten getriebene Touristen. Aus Ägypten den Nil stromauf fahrend kamen viele von ihnen bis in das ägyptische Nubien. Die Reiseberichte, eine florierende literarische Gattung dieser Zeit, illustrieren Drucke, die nach Zeichnungen und Angaben der Autoren hergestellt wurden.⁵⁾ Oft phantastisch

⁵⁾ Siehe die farbenfrohe Zusammenstellung von Illustrationen früher Reiseberichte in Alberto Silotti, *Ägypten. Entdeckungsreisen ins Land der Pharaonen*, Karl Müller Verlag, Erlangen, o.J.

überzogen enthalten die Berichte und Illustrationen immer das Element des Erlebten und Gesehenen. Hier liegt der Sinn und das Wesen dieser Form der künstlerischen Reflexion: das Erlebte wird mit den vorhandenen und beherrschten Mitteln verarbeitet und umgesetzt. Der europäische Reisende und sein Buchillustrator konnten ja nur auf ein Repertoire an visuellen Vorstellungen und bildtechnischen Mitteln zurückgreifen, das ihnen (und ihren Lesern) geläufig war. Mit diesen Mitteln galt es, dem Leser eine Vorstellung von einer ihm ganz fremden Welt zu vermitteln, in einer Sprache und mit Darstellungen, die ihm verständlich waren.

Die Zunahme der Reiseliteratur schärfte den Blick der Reisenden und den der Leser. Man kannte die Berichte der Vorgänger und sah immer besser das



Abb. 2: Illustrationen früher Reiseberichte in den Sudan.

a) Abbildung aus Theodor Krump, *Höher und Fruchtbare Palm-Baum...*, Augsburg, 1710, nach Crawford, *The Fung Kingdom of Sennar*, Gloucester, 1951: pl. 34. Das Bild zeigt den Missionar beim Austreiben böser Geister in Gerri. Die Abbildung wurde von einem europäischen Zeichner offenbar nach mündlichen oder schriftlichen Informationen angefertigt. So geben einzelne Elemente wie die Gestaltung des Vordaches mit den am Sims hängenden Gefäßen und die zusammengerollten und über der Brust gekreuzt gebundenen Mäntel der Männer links im Bild zutreffende Beobachtungen wieder. Das Gesamtbild ist aber von rein europäischen Seh- und Zeichenkonventionen bestimmt, man beachte besonders die Ansicht der Stadt am oberen Bildrand rechts.



b) Abbildung aus Bruce, *Travels...*, Edinburgh 1790. Bruce stattete sein Werk nur mit wenigen Illustrationen aus, die meisten sind botanischer und zoologischer Natur, sowie einige Karten. Die Abbildung zeigt eine Araberin vom jemenitischen Stamm der Beni Koreish, was sich nur an einigen Elementen wie Turban und Haartracht manifestiert. Im übrigen ist die Abbildung ganz in den Konventionen der Buchillustrationen um 1800 ausgeführt. Beispiele wie diese zeigen, mit welchen Problemen die europäischen Illustratoren zu ringen hatten, wenn sie die Berichte aus dem Orient in Bilder umsetzen sollten. Offenbar genügten aber bereits einige Elemente, um ein Bild besonders exotisch bzw. orientalisches aussehens zu lassen, was dem modernen Betrachter mit seinen ganz anderen Vorstellungen vom "Orient" mitunter gar nicht mehr auffällt.



Eigentliche des Beschriebenen. So steigerte sich die Exaktheit der Beschreibungen und Darstellungen. Am Bild der Pyramiden und der Sphinx von Giza läßt sich dieser Prozeß gut beobachten, ein Prozeß im übrigen, der bis heute anhält – jede wissenschaftliche Expedition kann, gestützt auf die Arbeiten der Vorgänger, kleinere Verbesserungen an dem von jenen gezeichneten Bild vornehmen (siehe Kasten).

Wie schon in römischer Zeit endete die Reise der meisten am Ersten Katarakt. Eventuell war es noch möglich, die bereits damals berühmten Tempel im ägyptischen Nubien zu besuchen und zu zeichnen. 1738 - 39 gelangte Frederik Ludwig Norden (1708-1742) bis ed-Derr, dann weigerte sich sein Schiffskapitän aber, die Reise fortzusetzen.⁶⁾ Einige Reisende in diplomatischem oder missionarischem Auftrag kamen weiter in den Süden, bis in das Sultanat von Sennar und von dort aus bis in das äthiopische Hochland. Unter ihnen um 1700 der Missionar Theodor Krump, dessen Reisebericht mit einigen Abbildungen ausgestattet ist.⁷⁾ Zu den Wagemutigsten gehörte der Schotte James Bruce of Kinnaird (1730-1794), der 1768 bis 1773 auf der Suche nach den Nilquellen Äthiopien und auf dem

Rückweg auch das sudanische Sultanat von Sennar bereiste. Dabei gelang es ihm u.a., die Reste der antiken Stadt Meroe zu identifizieren. Seine Reiseerlebnisse veröffentlichte er 1790 in fünf Bänden, denen auch einige Abbildungen beigegeben waren⁸⁾ (Abb. 2).

Der Reisebericht besitzt ein wichtiges Merkmal: Das Element des Berichtes von Erlebtem und Gesehenem. Neben dem Reisebericht blühte in Europa aber noch eine andere Gattung orientalisti-

6) Frederik Ludwig Norden, *Voyages d'Egypte et de Nubie*, Kopenhagen, 1755.

7) Eine hervorragende Übersicht über die frühen Reisenden in den Sudan und ihre Berichte gibt O. G. S. Crawford, *The Fung Kingdom of Sennar*, Gloucester, 1951 mit einer umfangreichen Bibliographie einschließlich der Reiseberichte bis ca. 1900 (245-359). Crawford standen außerdem die Manuskripte und Originalzeichnungen von Hoskins und Linant des Bellefonds zur Verfügung, aus denen er etliche Zeichnungen reproduziert (s.u.).

8) James Bruce of Kinnaird, *Travels to Discover the Source of the Nile in the Years 1768, 1769, 1770, 1771, 1772 and 1773*, Edinburgh, 1790.

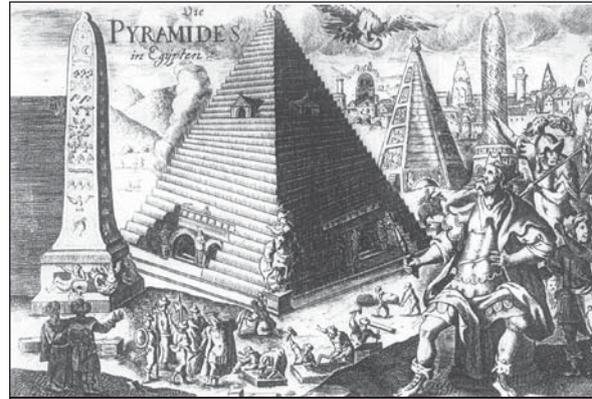
ZWEI LINIEN DES ORIENTALISMUS IN DER PYRAMIDENREZEPTION

(Siehe hierzu: Christian Tietze, *Die Pyramiden. Geschichte – Entdeckung – Faszination*, Arcus, Potsdam, 1999, und Sievernich / Budde (Hg.), *Europa und der Orient*, 1989)

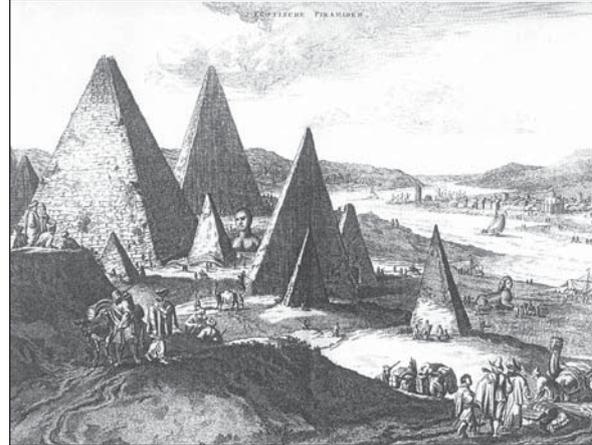
I. Die Suche nach der exakten Abbildung

a) *Ansicht der Pyramiden, aus: E. W. Happel, Gröste Denckwürdigkeiten der Welt, Hamburg, 1683.*

Das Bild beruht vor allem auf der Wiedergabe von ägyptischen Monumenten, die in Rom vorhanden sind (Cestius-Pyramide, Obelisken), und zusätzlich barock ausgeschmückt wurden. Die Staffage mit "orientalischen" Kriegerern soll den exotischen Eindruck unterstreichen. Mit den Pyramiden von Giza hat dieser Abbildungstypus nur wenig gemein, der aber mehrmals wiederholt wurde, u.a. schmückt eine nach derselben Vorlage erstellte Abbildung den Reisebericht von O. F. von Groeben, *Orientalische Reise-Beschreibung...*, 1694.

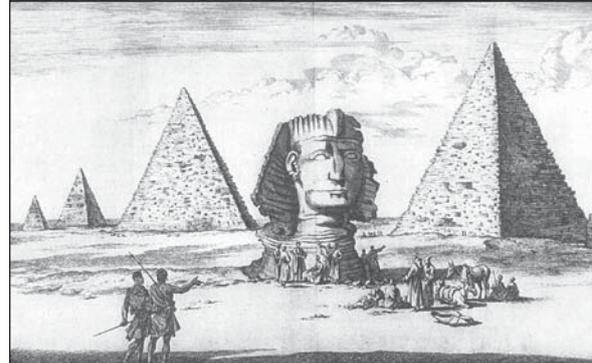


b) *Ansicht der Pyramiden, aus: O. Dapper, Naukeurige beschrijvinge der Afrikaaensche gewesten, Amsterdam, 1676*
Der spitze Neigungswinkel der Pyramiden orientiert sich noch an der den Europäern vertrauten Cestius-Pyramide, die Lage des Pyramidenfeldes auf einem Plateau am Nil, die Einbeziehung der Sphinx (in mehreren Ansichten, einmal als ein kolossaler, aus dem Sand ragender Menschenkopf – was dem Vorbild entspricht – und einmal als liegende Sphinx nach barocker Vorlage) und die Assoziation der Pyramiden mit Nebenpyramiden entsprechen aber bereits dem Vorbild.



c) *Ansicht der Pyramiden, aus: Cornelis de Bruyn, Reizen..., Delft, 1698*

Die Abbildung entspricht in allen wesentlichen Elementen dem Eindruck der Pyramiden von Osten und geht ohne Frage auf Originalzeichnungen zurück. Vom Kupferstecher wurde der Neigungswinkel jedoch nach dem Vorbild der Cestius-Pyramide korrigiert, da diese in Europa fest mit der Vorstellung der richtigen Pyramidenform verbunden war.



d) *Ansicht der Sphinx und der Chefren-Pyramide, aus: Description de l'Egypte, Paris, 1809ff, vol. 5, pl. 12*

Die Ansicht der *Description* verbindet beinahe photographische Exaktheit mit einem hohen Sinn für die Ästhetik der Landschaftsdarstellung. Aufbauend auf immer zuverlässigere Abbildungen in Reiseberichten des 18. Jahrhunderts (Pococke, Norden) hatte sich in Europa eine visuelle Vorstellung von Pyramiden etabliert, die an denen von Giza orientiert ist und die Cestius-Pyramide als Sonderfall erkennt.

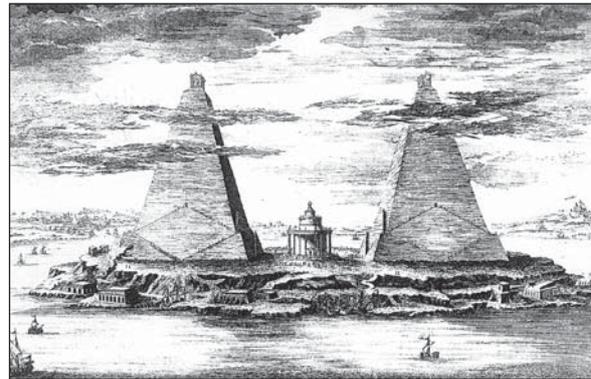
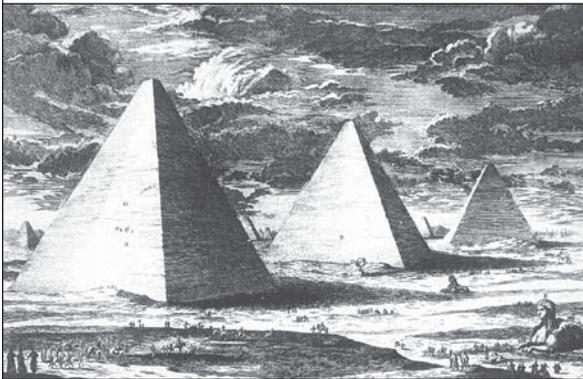




ZWEI LINIEN DES ORIENTALISMUS IN DER PYRAMIDENREZEPTION

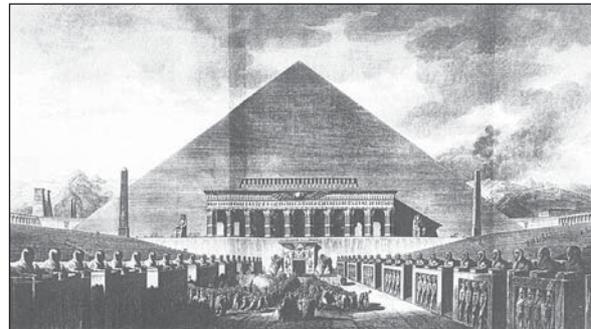
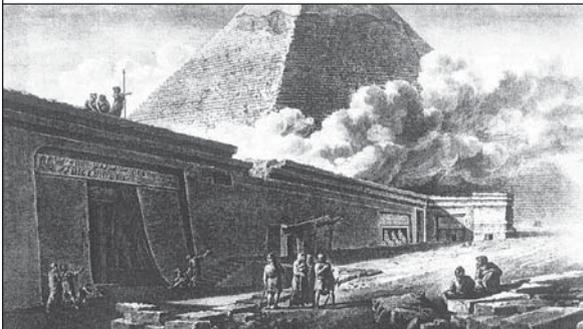
(Siehe hierzu: Christian Tietze, *Die Pyramiden. Geschichte – Entdeckung – Faszination*, Arcus, Potsdam, 1999, und Sievernich - Budde (Hg.), *Europa und der Orient*, 1989)

II. Die Pyramide als Inspiration



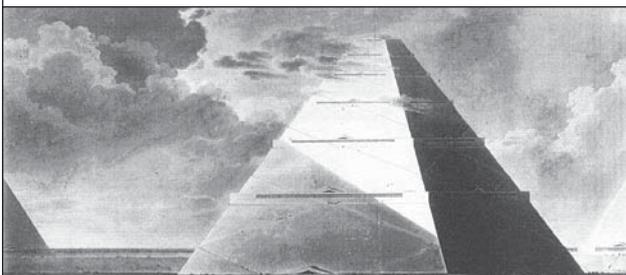
Zwei Abbildungen aus J. B. Fischer von Erlach, *Abbildung unterschiedlicher berühmter Gebäude des Alterthums*, Wien, 1721
a) Die größte Pyramide; b) Grabmal des Ägyptischen Königs Moeris und seiner Gemahlin

Die Ansicht der Pyramiden (von Giza) stützt sich auf Abbildungen in Reiseberichten und ist damit weitgehend dem Original verpflichtet. Bei der Rekonstruktion des sagenhaften Moeris-Grabes orientiert sich Fischer von Erlach an Angaben Herodots, die er in phantastischer Weise unter Bezugnahme auf die Pyramidenform umsetzt. Die Pyramidenform wird von ihm noch in einem dritten Blatt (*Eine der prächtigsten aegyptischen Pyramiden, wovon man die Ruinen bei der berühmten Stadt Theben findet*) ebenso phantasievoll entwickelt. Seine Entwürfe übten großen Einfluß auf die Architekten im 18. Jahrhundert aus. Zwei Abbildungen aus L.-F. Cassas, *Voyage pittoresque de la Syrie...*, Paris, 1795



c) Grabanlagen bei der Chefren-Pyramide, d) Ägyptische Tempelanlage

Cassas lebte 1784-1787 im Orient und fertigte Zeichnungen für verschiedene Diplomaten, Reisende und Wissenschaftler an. Einige Arbeiten gab er in einem Sammelband heraus. Die Ansicht der Felsgräber bei der Chefren-Pyramide beruht auf Originalzeichnungen und wurde nur – in typisch Cassas'scher Manier – mit dramatischen Wolkengebilden und gestikulierenden Personen staffiert. Die großartige Ansicht eines ägyptischen Tempels arbeitet völlig frei mit Motiven, die (zumeist) auf originale Elemente zurückgehen. Cassas fertigte mehrere solcher Idealansichten an, die nicht unbedeutenden Einfluß auf die Ägyptenrezeption hatten, z.B. auch auf die Entwürfe für das Bühnenbild der "Zauberflöte" von K. F. Schinkel.



e) E.-L. Boullée: *Kenotaph im ägyptischen Stil*, Zeichnung, 1780-1790

Die klare Form der Pyramiden übte großen Eindruck auf die frühklassizistische Architektur aus, wie hier bei Boullée, einem führenden Vertreter der sogenannten Revolutionsarchitektur. Der Entwurf für ein gigantisches Grabdenkmal nimmt eine in Europa bereits früher etablierte Traditionslinie auf, Grabmäler in Pyramidenform zu gestalten.



scher Literatur: Der orientalisierende Roman, in dem die Handlung (scheinbar) an exotischen Schauplätzen von (scheinbar) exotischen Protagonisten getragen wird. Bei der Gestaltung von Schauplätzen und Handlung sind diese Romane von den Reiseberichten inspiriert, die orientalistischen Elemente werden aber in originär eigene Schöpfungen einbezogen. Der Orient dieser Gattung des literarischen Orientalismus ist nicht abgebildet, sondern eingebildet.⁹⁾

Ebenso ist es mit den in Europa geschaffenen orientalisierenden Kunstwerken. Sie nutzen die visuellen Vorlagen der Reiseberichte als Vorbild, aber nicht mehr mit dem Ziel, Erlebtes zu berichten, sondern ein Motiv zu gestalten. Sei es, einer biblischen Szene Lokalkolorit zu geben, sei es ein weibliches (oder männliches) Bildnis besonders erotisch zu gestalten,¹⁰⁾ sei es, einem Gebäude eine exotische Fassade zu verleihen.

Diese Verwendung der in Text und Bild (und eventuell auch diversen Mitbringseln wie Skarabäen, Statuen, Stoffen, Tieren, Mumien) berichteten Motive in europäischen Kunstwerken ist eine zweite Stufe des Orientalismus. Sie ist nicht minder produktiv wie die Kultur der Reisen und für die Verbreitung orientalistischer Motive sogar noch wichtiger (siehe Kasten). Eine der schönsten Aufgaben von in der Kunstwissenschaft dilettierender Orientforscher ist es, orientalische Motive in der abendländischen Kunst auf ihre Vorbilder zurückzuführen.¹¹⁾

Interessant ist wieder, daß bei der Einbeziehung orientalistischer Elemente in die bildende Kunst des Barock (vornehmlich in die Malerei) Altertümer im Mittelpunkt stehen. Selten sind konkrete Bauten der byzantinischen oder islamischen Zeit abgebildet, viel häufiger sind es die Ruinen der Antike. Auch wenn die Exotik des Orients in dieser Periode des Orientalismus immer das Zeitgenössische einbezieht, so ist der Bezug zur Vergangenheit durchaus prägend.

Dieser starke Bezug zur Vergangenheit wird auch bei der letzten großen orientalistischen Reise des 18. Jahrhunderts deutlich: bei der napoleoni-

schen Expedition zur Eroberung Ägyptens in den Jahren 1798 bis 1801. Der imperial-orientalistische Aspekt, unter dem sich dieser Feldzug als Siegel einer langen Entwicklung europäischer Aneignung von Kultur und schließlich aller Ressourcen des Orients erweist, soll uns hier nicht beschäftigen. Das kulturelle Produkt der Expedition ist ein Denkmal des Orientalismus par excellence: die *Description de L'Égypte* (1809-1828).¹²⁾ Und dieses Werk zerfällt in zwei Teile: Einst und Jetzt, Antiquités (an erster Stelle) und Etat moderne (gefolgt von dem Teil Histoire naturelle), wobei die Altertümer mehr als die Hälfte der gigantischen Publikation bestreiten.

Auf diesen großartigsten aller Reiseberichte folgte eine ebenso großartige orientalistische Rezeption. Napoleon gestaltete die Inneneinrichtung seines Reiches in römisch-ägyptischen Stil (Empire), England feierte seinen Sieg über Napoleon auf vergleichbarem Mobiliar (Regency) und die Nutzung der *Description* als Steinbruch orientalistischer Motive hält bis in den modernen Monumentalfilm an.

DIE SUCHE NACH DEM EXAKTEN BILD

Sammler und Kopisten

Die *Description de L'Égypte* beendete im Niltal das Zeitalter der Reiseberichte. Um noch etwas zum nun vorliegenden Bild hinzuzufügen zu können, bedurfte es mehr als nur einer Kreuzfahrt auf dem Nil und eines Zeichenstiftes. Es bedurfte einer gut organisierten wissenschaftlichen Expedition. Diese kamen ins Land, nicht nur, um Denkmäler zu dokumentieren, sondern auch, um die europäischen Museen damit zu füllen. Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts ist die Zeit der rastlos reisenden Sammler, Sammler von Informationen und Objekten. Das gilt für den Orient allgemein, ganz besonders aber für Ägypten und das Niltal, das seitdem der beliebteste Fokus orientalistischer Rezeption wird.¹³⁾

9) Ein Beispiel aus der Literatur: Der Juwelier Jean Chardin lebte mehrere Jahre in Persien und veröffentlichte seine Erlebnisse in einem Reisebericht, der wiederum Montesquieu zu den Persischen Briefen anregte. Während Chardin als Orientalist über Persien schrieb, schrieb Montesquieu über Frankreich – in exotischem Gewand.

10) Lynne Thornton, "Frauenbilder: Zur Malerei der ‚Orientalisten‘", in: Sievernich - Budde, *Europa und der Orient*, 1989, 342-355.

11) Das Thema übt auf Ägyptologen einen großen Reiz aus; grundlegend: Siegfried Morenz, *Die Begegnung Europas mit Ägypten*, Artemis, Zürich / Stuttgart, 1969; siehe z.B. auch die Beiträge im Band Elisabeth Staehelin, Bertand Jaeger (Hrsg.): *Ägypten Bilder (Fs. Hornung)*, OBO 150, Göttingen, 1997, 161-172.

12) Von der *Description* wurde, neben der großformatigen Erstausgabe, 1821 bis 1829 eine etwas kleinere Ausgabe in mehr Bänden gedruckt, so daß die Angabe der Erscheinungsjahre und der Bandzahlen in den verschiedenen Quellen differieren.

13) Peter A. Clayton, *Das wiederentdeckte Ägypten*, Lübbe, 1983; Jean-Marcel Humbert, *L'Égyptomanie dans l'art occidental*, ACR Édition, Courbevoie / Paris, 1989; *Ägyptomanie. Ägypten in der europäischen Kunst 1730-1930*, Paris / Ottawa / Wien, 1994/1995, Wien, 1994; James Stevens Curl, *Egyptomania. The Egyptian Revival: a Recurring Theme in the History of Taste*, Manchester Univ. Press, Manchester / New York, 1994.



DIE NAPOLEONISCHE EXPEDITION UND DIE DESCRIPTION DE L'ÉGYPTE

Bei der napoleonischen Kampagne stand, neben dem militärischen Ziel der Eroberung Ägyptens, auch die kulturelle Aneignung des Landes auf der Agenda, die – im Gegensatz zum militärischen Ergebnis – auch gelang. Unter den ca. 35.000 Mann des Feldzuges befanden sich 167 zivile Spezialisten; Mathematiker, Astronomen, Ingenieure, Naturforscher, Geologen, Architekten, Zeichner, Geisteswissenschaftler und Schriftsetzer. An der Spitze der Zeichner stand Vivant Denon (1747-1825), weitere waren Cécile Chabrol, Balzac, André Dutertre und der Ingenieur Edmé François Jomard (1777-1862). Der Architekt Jean-Baptiste-Prospere Jollois erstellte zusammen mit René Édouard de Villiers du Terrages (1780-1855) die Rekonstruktionszeichnungen von Gebäuden. Die Zivilisten sammelten im Schatten der Gewehre jede verfügbare Information über das Land, seine Geographie, Geschichte und Kultur. In fast zwanzigjähriger Arbeit wurde das Material anschließend aufgearbeitet und in der *Description de L'Égypte* publiziert.

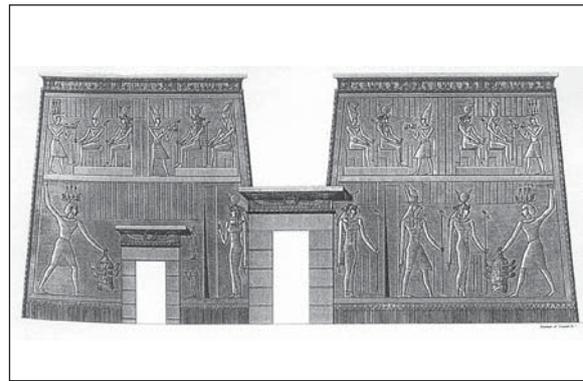
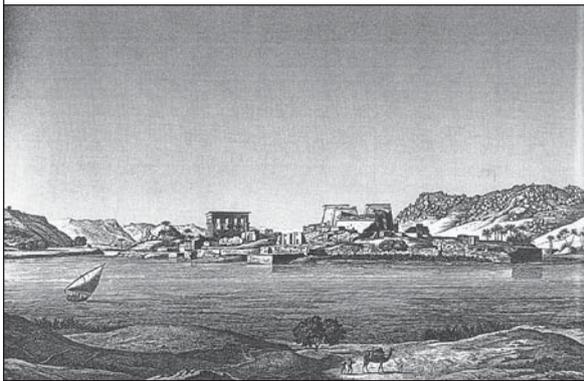


Abb: Philae, a) Ansicht der Insel von Nordost; b) Ansicht des ersten Pylons; vol. I pl. 3, 6 der *Description de L'Égypte*.

Die Mitglieder der Expedition kamen im Zuge einer Militäroperation nur bis Philae, so daß eine Dokumentation der übrigen Denkmäler im ägyptischen Nubien nicht möglich war. Die Gesamtansicht von Philae gibt einen Eindruck der in der Kataraktlandschaft liegenden Insel mit den Tempelbauten. Die Ansicht des Pylons gibt einen technisch exakten Aufriß des Architekturdetails. Wie in diesem Beispiel ergänzen sich in der *Description* die Beschreibung von Landschaft und Atmosphäre und die möglichst detailgetreue Wiedergabe. Die Tafeln wurden in Frankreich nach Skizzen und Plänen der Expeditionsmitglieder unter deren Aufsicht gestochen, so daß eine größtmögliche Genauigkeit erreicht wurde.

Zeichnerisches Talent oder die Anstellung ausgebildeter Zeichner waren eine Grundvoraussetzung für jeden Forscher, der zum Sammeln in den Orient aufbrach. Um aber die in einem Objekt vorhandenen Informationen adäquat wiedergeben zu können, reichten der geschulte Blick und eine sichere Hand allein nicht aus. Man mußte das Gesehene verstehen können. Deutlich wird das in der Wiedergabe von Hieroglyphen. Bis zu ihrer Entzifferung hat jeder Zeichner getreulich versucht, ein möglichst korrektes Abbild der seltsamen Bilderschrift zu geben. Selbst in der *Description* sind die Texte für den modernen Ägyptologen aber nur mit einiger Mühe in einen hieroglyphischen Text zurückzutranskribieren. In dem Moment aber, in dem der Zeichner oder der ihn begleitende Wissenschaftler die Zeichen verstand, werden die Abschriften klar, normiert, lesbar. Es entsteht eine Kopie.

Das 19. Jahrhundert ist das Zeitalter der Kopisten in der orientalischen Archäologie und überhaupt ist der archäologische Zweig des Orientalismus aus der Kopie entstanden – Orientarchäologe zu sein,

hieß in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Kopist zu sein.¹⁴⁾ Gewaltige Publikationen von bleibendem Wert sind die Hinterlassenschaft der Expeditionen von Champollion, Rossellini und Lepsius.¹⁵⁾ Die Bände sind Gemeinschaftsarbeiten; der Philologe kopierte mit geschulter Hand die Inschriften, der Architekt maß die Gebäude auf, der Zeichner nahm sich der Linien und Farben an. Neben den großen, staatlich organisierten und finanzierten Expeditionen hielten sich auch viele Privatleute und Sammler in Ägypten und den

14) Rosalie David, *The Experience of Ancient Egypt*, Routledge, London / New York, 2000, 89-109.

15) Ippolito Rossellini, *Monumenti dell'Egitto e della Nubia*, Pisa, 1832-1844; Jean François Champollion, *Monuments de L'Égypte et de la Nubie*, Paris, 1835-1847; Karl Richard Lepsius, *Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien*, Berlin, 1848-1859.

angrenzenden Ländern auf, die ebenfalls unermüdlich Altertümer sammelten und kopierten.¹⁶⁾

Das Merkmal der so entstandenen zeichnerischen Kopien ist die unglaubliche Genauigkeit, die Sorgfalt noch im kleinsten Detail, die mitunter phänomenal wirkende Gabe, in illusionistischer Manier Material und Farbgebung zu imitieren. Was ebenso auffällt, ist der besondere Stil der Kopien jener Epoche. Bei aller Hingabe zum Original – der Kopist ist auch ein schöpferischer Künstler und er verleiht der Linie einen persönlichen Schwung. Geschickt werden Ruinen in den Bildausschnitt komponiert, wird die Kette von Reliefdarstellungen in in sich harmonisierte Szenen gegliedert, werden Inschriften mit belebender Schattierung versehen. In den gedruckten Endpublikationen sind die einzelnen Handschriften der Zeichner meist nivelliert, sofern aber die Originalzeichnungen erhalten sind, lassen sich feine Nuancen und Differenzen zwischen den jeweiligen Kopisten beobachten.¹⁷⁾

Aber nicht nur möglichst exakte Kopien der Denkmäler sind das Produkt dieser Expeditionen. Gesamtansichten der Altertümerplätze, Veduten, die die Monumente in ihrer Umgebung zeigen, gehören ebenso dazu. Hier zeigt sich das Talent der ausgebildeten Zeichner in besonderer Weise. Diese Darstellungen gehören zu den schönsten Landschaftsbildern aus Ägypten und dem Sudan und werden dementsprechend häufig reproduziert. Es ist eben doch nicht nur die Kopie allein, die dem

16) *Eine gute Auswahl von Zeichnungen von Jean Jaques Rifaud, Louis de Forbin, Giovanni Belzoni, Girolamo Segato, Nestor L'Hôte, John Gardner Wilkinson, Richard Vyse und anderen bei Silotti, Ägypten.*

17) *Siehe hierzu: Michael Freitag, "Expeditionszeichnungen als Zeugnisse der Kunst und der Wissenschaft", in: Elke Freier und Walter F. Reineke (Hg.), Karl Richard Lepsius (1810-1884), Schriften zur Geschichte und Kultur des Alten Orients 20, Berlin, 1988, 167-184.*



a) Ansicht einer der beiden Kolossalstatuen vom Tempel in Argo (F. Cailliaud, *Voyage à Meroé*, 1823/26, vol. II, pl. II)



b) Ansicht der Zentralterrasse von Musawwarat (F. Cailliaud, *Voyage à Meroé*, 1823/26, vol. I, pl. XXV)



c) Ansicht des Tempels von Soleb (F. Cailliaud, *Voyage à Meroé*, 1823/26, vol. II, pl. XI)

FRÉDÉRIC CAILLIAUD

Frédéric Cailliaud konnte für die Publikation seiner Reisenotizen und Zeichnungen die Unterstützung des Herausgebers der *Description de L'Égypte*, M. Jomard, gewinnen. Dieser wies ihm eine Reihe von erfahrenen Zeichnern zu, die die grafische Umsetzung der Originalzeichnungen von Cailliaud vornahmen. Da die Herstellung von Kupferstichen, wie sie in der *Description* verwendet wurden, zu teuer und zeitraubend gewesen wäre, entschied man sich für das noch neue Verfahren der Lithographie. Den Angaben in der Preface der *Voyage nach* haben an den Tafeln die Zeichner und Lithographen Blanchard, Bigant, Smith, Mongin, Bichebois und Desmadril mitgearbeitet, auf den Tafeln wird als Lithograph zudem G. Engelmann genannt. Angeblich – aber nicht bei Cailliaud erwähnt – wirkte auch der Architekt Hector Horeau (1801-1872) mit, der 1837 selbst Ägypten und Nubien bereiste und einen Bildband mit stimmungsvollen und zum Teil phantastischen Architekturansichten veröffentlichte.

Cailliaud stellt die Altertümer stets in ihrer Umgebung dar. Dabei bevorzugt er einen tief liegenden Horizont, durch den die Monumente größer erscheinen und sich außerdem ein weiter Blick in die Landschaft ergibt. Sehr effektiv wird so die Dokumentation des antiken Denkmals mit der stimmungsvollen Wiedergabe seiner exotischen Umgebung verbunden. Regelmäßig sind als Maßstab einzelne Menschen oder Personengruppen mit abgebildet, was zusätzlich den Bildern einen anekdotischen Charakter verleiht. Im Falle des Tempels von Soleb wird sogar auf einen tatsächlichen Vorfall, den Angriff eines Nilpferdes, Bezug genommen.



Europäer bei der Beschäftigung mit den Altertümern am Herzen liegt – es ist die Atmosphäre, die Seele des fernen Ortes.

Der antike Sudan unter dem Zeichenstift

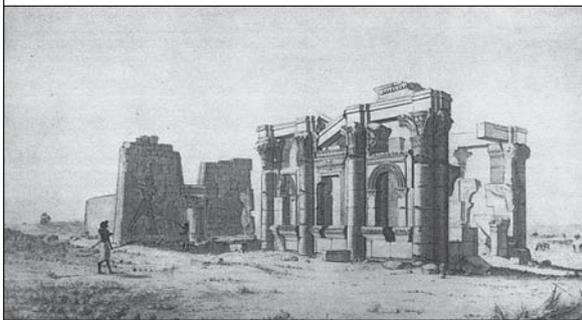
Ähnlich wie Ägypten steht am Beginn der intensiven Erforschung des Sudan durch Europäer ein Feldzug. 1820 läßt der ägyptische Herrscher Mohamed Ali sein Heer in das im Zerfall begriffene Sultanat von Sennar und nach Darfur einmarschieren. Im Heer dienen europäische Spezialisten

und Abenteurer, ihm folgen Forschungsreisende und Entdecker. In der Zeit von der Eroberung Sennars bis zum Aufstand des Mahdi (1885) entstehen so eine Reihe von wissenschaftlichen Reiseberichten, die ebenfalls mit Illustrationen ausgestattet sind. Die beiden ersten Beschreibungen stammen von den Ingenieuren und Vermessern Frédéric Cailliaud (1787-1869) und Louis Maurice Adolphe Linant des Bellefonds (1799-1883).

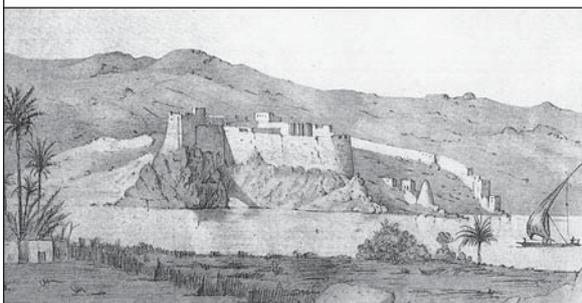
Cailliaud hatte im Auftrag Mohammed Alis bereits die Ost- und Westwüste prospektiert. Die Gelegenheit nutzend in Gebiete vorzustoßen, die von den Forschern der napoleonischen Expedition



a) Ansicht der Zentralterrasse von Musawwarat (*Journal d'un voyage à Méroé*, Hg. von M. Shinnie, Khartoum, 1958, pl. XIX)



b) Naqa, Römischer Kiosk und Tempel des Apedemak (*Journal d'un voyage à Méroé*, Hg. von M. Shinnie, Khartoum, 1958, pl. XXV)



c) Tinari (bei Sai), Ansicht der Festung aus christlich-islamischer Zeit (O. G. S. Crawford *The Funj Kingdom of Sennar*, 1951, pl. 38)

LINANT DE BELLEFONDS

Linant de Bellefonds war der Forscher der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der sich wahrscheinlich am häufigsten im Sudan aufhielt. 1820 unternahm er mit William Bankes eine Reise bis Wadi Halfa, anschließend reiste er 1821-22 in Bankes' Auftrag bis in die Gegend von Sennar und weilte als erster Europäer, wenige Wochen vor Cailliaud, in Musawwarat und Naqa. 1827 erforschte er den Weißen Nil bis in das Gebiet der Schilluk, 1831/32 unternahm er eine Prospektionsreise in den Atbai.

*Da er sich vor allem als Vermesser und Geologe verstand, veröffentlichte er keine Werke zur Archäologie des Sudan, registrierte aber die Altertumsplätze mit derselben Gründlichkeit, wie er es mit geologischen Formationen und anderen landestypischen Besonderheiten tat. Dem Bericht an Bankes liegt eine Anzahl von Zeichnungen bei, die Ansichten der wichtigsten Altertumsstätten, aber auch von mittelalterlichen Befestigungen und den großen Orten des Funj-Sultanates zeigen. Die Bilder sind nicht zusammenfassend veröffentlicht, sondern nur in Ausschnitten in verschiedenen Werken, so Ansichten der antiken Stätten in dem von M. Shinnie herausgegebenen *Journal d'un voyage à Méroé*, Bilder von Monumenten der islamischen Zeit in O. G. S. Crawford *The Funj Kingdom of Sennar*.*

Die veröffentlichten Handzeichnungen weisen Linant als einen begabten Zeichner aus, der Situation und Atmosphäre zu erfassen verstand. Eine besondere Vorliebe hatte er für Schrägansichten, die eine starke Perspektive ergeben und so räumliche Tiefe erzeugen. Großen Wert legte er auf die Ausführung feiner Details, wie den Reliefschmuck von Mauern und Säulen. Er staffierte die Zeichnungen oft mit Personen als Maßstab aus und arbeitete mit effektvollen Schattierungen.

nicht erreicht wurden, schloß er sich dem Feldzug an und führte umfangreiche Beobachtungen zu geographischen, botanischen, vor allem aber zu archäologischen Themen durch. Die Illustrationen im 1823/26 publizierten Bericht *Voyage à Méroé et au Fleuve Blanc*, wurden nach seinen zeichnerischen Vorlagen angefertigt. Sie zeigen die hohe Qualität der zeichnerischen Ausbildung eines französischen Ingenieurs dieser Zeit. Landschaften, Siedlungen und Denkmäler wurden von ihm mit gleicher Präzision und dem Sinn für weite Ausblicke erfaßt.

Linant de Bellefonds hatte in Ägypten bereits archäologische Expeditionen begleitet, die u.a.

unter der Leitung der berühmten Sammler und Kunsthändler Henry Salt, William Bankes und Giovanni Belzoni standen. In Bankes' Auftrag begab er sich 1821 in den Sudan. 1826/27 unternahm er im Auftrag der Londoner African Association eine Expedition an den Weißen Nil. Weitere Expeditionen führten ihn auf den Sinai und bis Petra. Später bekleidete er hohe Ämter in der ägyptischen Zivilverwaltung. Zu Lebzeiten veröffentlichte er vor allem topographische Karten. Seine Reisetagebücher und Skizzen sind weitgehend unpubliziert; sie befinden sich heute u.a. im Louvre, dem Griffith Institute in Oxford und im Britischen

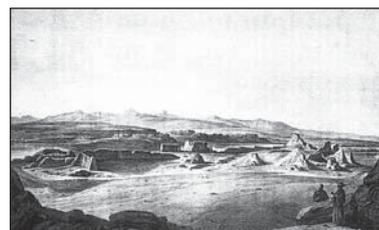
GEORGE ALEXANDER HOSKINS

Nach Cailliaud und Linant war G. A. Hoskins der dritte bedeutende Reisende im Sudan. Seine Erlebnisse der Reise im Jahre 1832/33 schildert er in *Travels in Ethiopia*, London 1835, ein Buch, in dem er neben dem beschreibenden Text großen Wert auf gute und informative Illustrationen legte. Das zeigt der Untertitel, in dem vermerkt wird: "with a map, and ninety illustrations of the temples, pyramids, etc. of Meroe, Gibel-el-Birkel, Solib, etc. from drawings finished on the spot, by the author and an artist whom he employed". In der Preface seines Buches beruft sich Hoskins ausdrücklich auf das Vorbild von Rosellini, Champollion, Wilkinson, Burton und Hay, deren Arbeiten über Ägypten er ein ebensolches Werk über den Nordsudan (= Ethiopia) zur Seite stellen möchte. So verstand er seine Reise als eine wissenschaftliche Expedition, auf der er tatsächlich alle bedeutenden Altertümerplätze des Sudan aufsuchte und dokumentierte. Daneben interessierte er sich aber ebenso für die zeitgenössische Lebensweise, so daß sein Werk auch eine unschätzbare Quelle zur Kultur des soeben von Mohammed Ali eroberten Sultanates von Sennar ist.

In der Preface beschreibt Hoskins, daß er zum exakten Abzeichnen der Denkmäler eine camera lucida verwendete, einen Vorläufer der photographischen Kamera, die von vielen Reisenden jener Zeit gebraucht wurde. Außerdem hatte er sich des "service of a very able Italian artist" versichert, der durch die Angabe der Autorenschaft auf jeder Illustration auch bekannt ist: L. Bandoni. Anhand dieser Signaturen läßt sich erkennen, daß Hoskins insbesondere die Altertümer aufnahm, während Bandoni Menschen und Landschaften zeichnete.



a), b): Pyramids of Meroe (pl. 9) und Musawwarat (Wady Awataib, pl. 14), Lithographien nach Zeichnungen von Hoskins. Hoskins legte großen Wert auf die steingerechte Aufnahme der Denkmäler; die beigelegten Menschendarstellungen dienen als Maßstab. Auf der Ansicht des Tempels 100 von Musawwarat sieht man links einen Zeichner bei der Arbeit; es könnte sich um ein Selbstporträt von Hoskins handeln, da die Person aber offenbar freihand zeichnet, ist auch an eine Darstellung von Bandoni zu denken.



c), d): Shageea fighting (pl. 38) und Ruins of Semneh (pl. 45), Lithographien nach Zeichnungen von Bandoni. Die zeichnerisch anspruchsvolleren Darstellungen in Hoskins' Werk stammen von dem ausgebildeten Künstler Bandoni. Während in den Menschendarstellungen die Genauigkeit von Details der Kleidung und Bewaffnung im Vordergrund steht, bemüht sich Bandoni in einigen Landschaftsdarstellungen, die flirrende, sonnendurchflutete Atmosphäre Nubiens einzufangen.

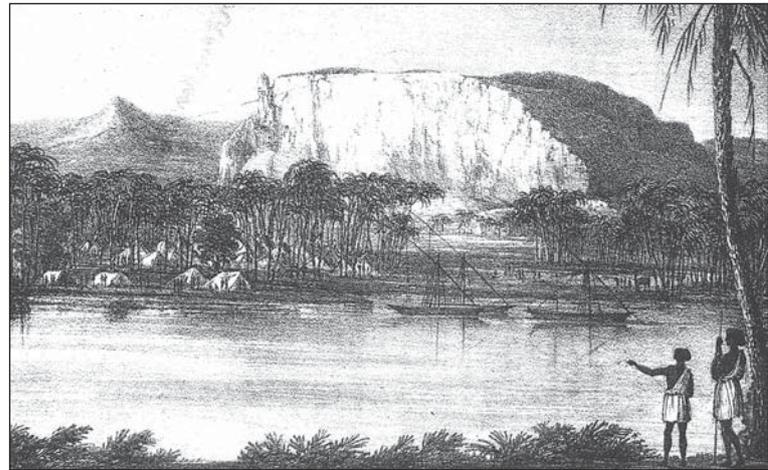
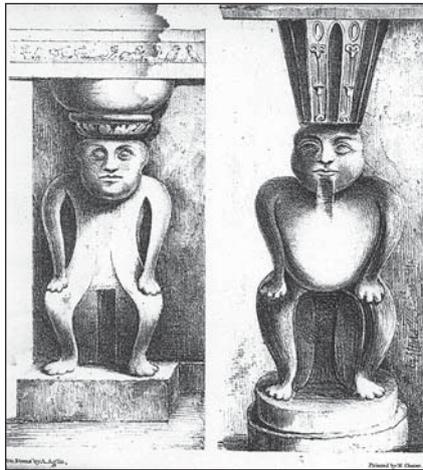


Abb. 3: Zwei Ansichten aus George Waddington - Barnard Hanbury, *Journal of a Visit to Some Parts of Ethiopia*, London, 1822
 a) Figures of Bacchus at Djebel el Berkel (Bes-Pfeiler vom Tempel B 300) (pl. folgend S. 166)

b) Djebel el Berkel (pl. folgend S. 52)

Waddington und Hanbury bereisten 1820/21 den Sudan bis in die Gegend des antiken Napata. Ihrem Reisebericht sind insgesamt 18 Illustrationen beigegeben, zu denen Waddington schreibt: "For the Frontispice I am indebted to M. Linant, a French Artist, then resident in Cairo; the gentleman also improved (for I am a very bad draughtsman) two or three of the other drawings. I am obliged to a friend in England for having reformed the rest." Der Selbsteinschätzung Waddingtons bezüglich seiner Zeichenkunst will man nicht widersprechen, dennoch geben die Bilder stimmungsvolle Ansichten und – wie im Fall der Bes-Pfeiler vom B 300 – originelle Interpretationen antiker Objekte.

Museum. Erst 1958 wurde das Manuskript seines *Journal d'un voyage à Méroé* von Margaret Shinnie herausgegeben¹⁸⁾.

George Alexander Hoskins (1802-1863) kam als junger Mann nach Ägypten. In Theben machte er die Bekanntschaft von John Gardner Wilkinson (1797-1875), einem bedeutenden Kopisten und autodidaktischen Ägyptologen, Autor des Buches *The Manners and Customs of the Ancient Egyptians*. Wilkinson residierte in einem Grab des NR, ein Ort, der zum Treffpunkt vieler Ägyptenreisender wurde. Hoskins arbeitete einige Zeit für Robert Hay of Linplum, einen wohlhabenden britischen Hobbyarchäologen, der die besten Zeichner und Wissenschaftler seiner Zeit um sich scharte (darunter Joseph Bonomi, dieser zeichnete kurzzeitig auch für Lepsius, Edward William Lane, bekannt durch sein Werk *Manners and Customs of the Modern Egyptians*, und Frederik Catherwood, der später durch seine Zeichnungen der Überreste der Maya-Kultur berühmt wurde). Hoskins unternahm mit Hay und Catherwood eine Expedition zur Oase Kharga. Später reiste er mit einer eigenen kleinen Expedition in den Sudan. Er war kein ausgebildeter Zeichner, dennoch zeugen die von ihm angefertigten Bilder von einer guten Beobachtungsgabe und einer sicheren Hand.

18) Linant de Bellefonds, *Journal d'un voyage à Méroé dans les années 1921 et 1822*, edited by Margaret Shinnie, *Sudan Antiquities Service, Occasional Papers No. 4, Khartoum, 1958*

Die Öffnung des Sudan für europäische Reisende hatte in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts ein regelrechtes Reisefieber um diesen bisher wenig bekannten Teil der antiken Welt entfacht. Zu denen, die in dieser sehr intensiven und auch sehr kurzen Zeit der kulturhistorischen Erforschung des Sudan (denn spätestens nach

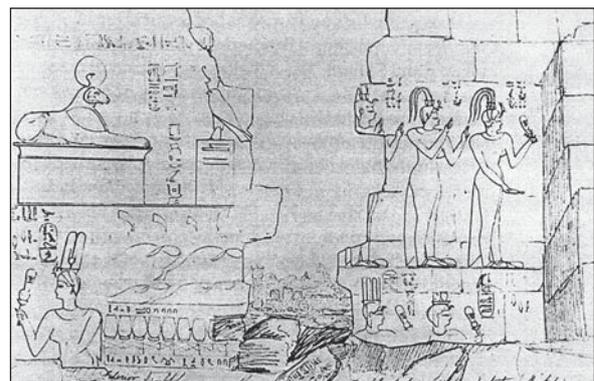


Abb. 4: Ansicht der Innenseite des Pylons von Tempel B 700 am Gebel Barkal. Zeichnung von Orlando Felix, aus den Manuskripten von Lord Prudhoe.

Die Zeichnungen der Prudhoe'schen Expedition sind nur verstreut publiziert (hier aus Griffith, F. Ll., "Scenes from a Destroyed Temple at Napata", *JEA* 15, 1929, 26-28; andere bei O.G.S. Crawford, *The Funj Kingdom of Sennar*). Sie besitzen hohen kulturhistorischen Wert, da sie mit großer Präzision Denkmäler festhalten, die heute – wie der hier abgebildete Pylon vom B 700 – zerstört sind (siehe auch die Ansicht der ebenfalls zerstörten Moschee von Sennar, *MittSAG* 10, S. 99, Abb. 14).

DIE KÖNIGLICH PREUSSISCHE EXPEDITION NACH ÄGYPTEN UND ÄTHIOPIEN UND IHRE KÜNSTLER

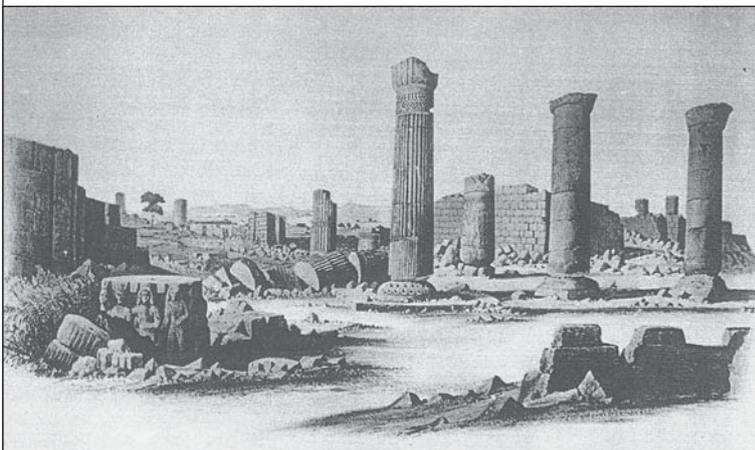
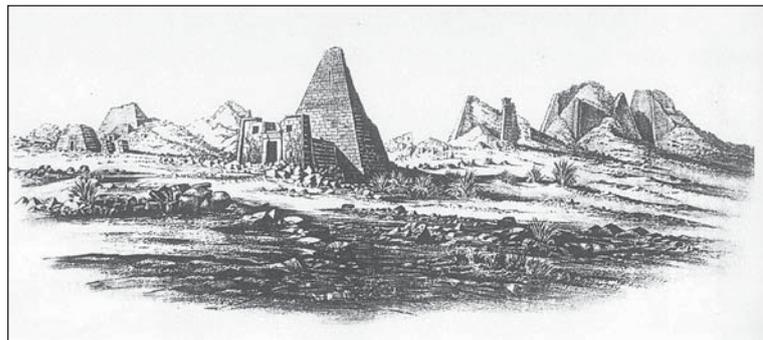
(nach: M. Freitag, "Zu den Künstlern der Lepsius-Expedition und ihrer Zeit", in: E. Freier und S. Grunert, Eine Reise durch Ägypten, Berlin, 1984, 153-173; M. Freitag, "Expeditionszeichnungen als Zeugnisse der Kunst und der Wissenschaft, in: E. Freier und W. F. Reineke (Hg.), Karl Richard Lepsius (1810-1884), Schriften zur Geschichte und Kultur des Alten Orients 20, Berlin, 1988, 167-184)

Unter der Leitung von Karl Richard Lepsius bereiste die Expedition von 1842 bis 1845 Ägypten, den Nordsudan und den Sinai. Neben einer Vielzahl von Funden, die in das neu errichtete Ägyptische Museum in Berlin gelangten, brachte die Expedition eine immensen Schatz an wissenschaftlichen Aufzeichnungen mit. 1849 bis 1859 wurden diese in den Denkmälern aus Aegypten und Aethiopien in Tafelbänden veröffentlicht; der begleitende Text erschien 1897 bis 1913.

Die Expedition war hervorragend organisiert und setzte Maßstäbe der Zusammenarbeit von Spezialisten bei der Dokumentation von Altertümern. Die Kopisten nahmen Architekturteile, Statuen, Wandbilder und Reliefs zeichnerisch auf, wobei die Inschriften gewöhnlich separat kopiert wurden. Daneben fertigten sie Gesamtansichten von Ruinen und Altertümerplätzen an, die in Bleistift und Wasserfarben ausgeführt wurden. Besonders in diesen Landschaftsbildern schlagen sich die künstlerischen Qualitäten und Eigenarten der beteiligten Maler nieder. Nach den Originalskizzen wurden Lithographien angefertigt, die in den Tafelbänden der Expeditionspublikation abgedruckt wurden. Die Originalzeichnungen werden heute im Archiv der Arbeitsgruppe Altägyptisches Wörterbuch an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften aufbewahrt.

In der ersten Abteilung (Topographie und Architektur) der Denkmäler sind die Ansichten der Monumente in ihrer Umgebung, topographische Pläne und Grundrisse veröffentlicht. Die farbig gedruckten Veduten geben jeweils einen besonders charakteristischen Blick auf den Platz wieder. Die Abbildungen sind sachlicher als bei Cailliaud oder Hoskins und verzichten fast gänzlich auf dramatisierendes Beiwerk; nur selten sind Menschen zu sehen. Man hat sich ganz auf die Wirkung der mit höchster Präzision wiedergegebenen Monumente verlassen, um allein durch den Bildausschnitt und die umgebende Landschaft eine großartige Wirkung zu erzielen. Diese gewisse Kühle und Objektivität der Darstellung verleiht den Bildern der Denkmäler einen besonderen Reiz.

a) Pyramiden von Meroe
(LD I, Bl. 138)



b) Ansicht der Ruinen von Mesaura't
E'Sofra (LD I, Bl. 139.b)



DIE ZEICHNER DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN EXPEDITION

Johann Jacob Frey (1813-1865), einen schweizer Landschaftsmaler, hatte Lepsius bereits 1836 in Rom kennengelernt, wo er für ihn Hieroglyphen kopierte. Frey hielt sich nur 1842/43 in Ägypten auf und mußte aus Krankheitsgründen ausscheiden. Er war ein geschulter und perfekt komponierender Landschaftsmaler, der sich besonders auf Veduten mit romantischen Landschaften und Stadtansichten spezialisierte.

Sein Nachfolger in der Expeditions Mannschaft war Friedrich Otto Georgi (1819-1874), der seine Ausbildung als Landschaftsmaler an der Kunstakademie Dresden erhalten hatte. In seinen frühen Landschaftsbildern dominieren lokal-sächsische Themen. Nach der Expedition spezialisierte er sich auf orientalische und biblische Sujets ("Orient-Georgi").

Ernst Weidenbach (1818-1882) hatte seine Ausbildung als Zeichner ebenfalls in Dresden erhalten. 1842-45 beteiligte er sich an der Expedition, 1845-1878 arbeitete er am Berliner Museum. 1866 begleitete er Lepsius ein weiteres Mal nach Ägypten. Ernst Weidenbach war ein Feinzeichner mit besonderem Gespür für die Linienführung in ägyptischen Originalreliefs. Als Angestellter am Berliner Museum blieb er weiter mit der Umsetzung ägyptischer Originalmotive befaßt und gestaltete große Teile der heute meist kriegszerstörten malerischen Ausstattung des Ägyptischen Museums. Er schuf auch einen Zyklus von Kopien nach Wandmalereien im Grab des Chnumhotep in Beni Hasan für den ägyptischen Pavillion auf der Weltausstellung 1874 in Wien, der anschließend von der österreichischen Regierung gekauft wurde und heute die Ägyptisch-Orientalische Sammlung im Kunsthistorischen Museum in Wien schmückt.

Sein jüngerer Bruder Max Weidenbach (nach 1818-1892) nahm ebenfalls an der Expedition teil und war von Lepsius besonders für das Kopieren der Hieroglyphen geschult worden, die er in die Zeichnungen der anderen Expeditionsmaler eintrug. 1849 wanderte er nach Australien aus.

Kurzzeitig nahmen 1842/43 auch zwei englische Zeichner an der Expedition teil. Der Zeichner und Bildhauer Joseph Bonomi (1796-1878) war bereits 1829 mit Linant de Bellefonds bis Dongola gereist, arbeitete in Nordägypten mit Lepsius, kehrte später nach England zurück, wo er u.a. den ägyptischen Hof im Crystal Palace errichtet und Kurator im Sir-John-Soanes-Museum war. Bonomi war ein genialer Zeichner, der luftige Skizzen mit großer Raumwirkung anfertigte. Einige seiner sehr atmosphärisch und sparsam gestalteten Zeichnungen wurden nicht in der gedruckten Fassung veröffentlicht, da sie sich wohl zu sehr vom Ziel der strengen Kopie entfernt hatten (siehe die Abbildungen in Eine Reise durch Ägypten, S. 22, 68). Mit Bonomi nahm auch James William Wild (1814-1892) an der Expedition teil, ein ausgebildeter Architekt, der nach Bonomi Kurator am Sir-John-Soanes-Museum wurde.

Zu den künstlerisch geschulten Teilnehmern der Expedition gehörte auch der Architekt Georg Erbkam (1811-1876).

der Lepsius-Expedition ließ das Interesse deutlich nach) an den mittleren Nil reisten, gehörten auch George Waddington und Barnard Hanbury, die 1822 einen Reisebericht veröffentlichten (Abb. 3). Etwas später, 1828 reiste Algernon Percy Lord Prudhoe (1792-1865) in Begleitung des Major Orlando Felix (1790-1860) in den Sudan. Seine Reisenotizen sind nicht publiziert, die von Felix angefertigten Zeichnungen nur ausschnittsweise (Abb. 4). Auch in diesen Werken zeigt sich die große Bedeutung, die die zeichnerische Schulung für die Forscher hatte. Die Wiedergabe visueller Eindrücke gehörte unabdingbar zur Aufgabe des Reisenden, sei es, daß er selbst entsprechende Talente entwickelte, sei es, daß er einen Zeichner beauftragte.

Den Gipfel der künstlerischen Bewältigung des Geschauten und Erlebten bilden die Illustrationen der Lepsius'schen Denkmäler. Als einzige der großen Expeditionen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren Lepsius und seine Mitarbeiter bis tief in den Sudan vorgedrungen. Die Ansichten der Altertümpelplätze von Amara, vom Gebel Barkal, den Pyramiden von Meroe, von Musawwarat und Naqa gehören zu dem Schönsten,

was die orientalistische Reisemalerei hervorgebracht hat. Die technische Meisterschaft der Landschaftsmalerei des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts verbindet sich mit dem geschulten Blick des archäologischen Kopisten, dem kein Detail zu klein und unwichtig ist.

Die atmosphärische Qualität der Veduten der Lepsius'schen Expedition wird für Ägypten und Nubien nur von den Lithographien von David Roberts (1796-1864) erreicht und sogar noch übertroffen. Roberts war kein von Forschern angestellter Kopist, sondern freischaffender Künstler, der im Strom einer aufkommenden Orientmode (siehe dazu im folgenden Kapitel) Albumblätter mit Ansichten besonders pittoresker Monumente Ägyptens und des Heiligen Landes schuf.¹⁹⁾ Frei vom Zwang zu wissenschaftlicher Exaktheit setzte er die Monumente gewissermaßen als Staffage in z.T. äußerst dramatische Landschaftsbilder.

¹⁹⁾ David Roberts, *Egypt and Nubia, 1846-1849; The Holy Land, Syria, Egypt and Nubia, 1842-1849, Egypt and Palestine, 1858-1863. Die Lithographien dieser Bände fertigte Louis Haghe nach zeichnerischen Vorlagen von Roberts an.*

Dennoch blieb er dem Vorbild treu und steht damit ebenso in der Tradition der Kopisten, wie er die frei gestaltete Orientalmalerei seiner Zeit aufnahm und beeinflusste (Abb. 5).

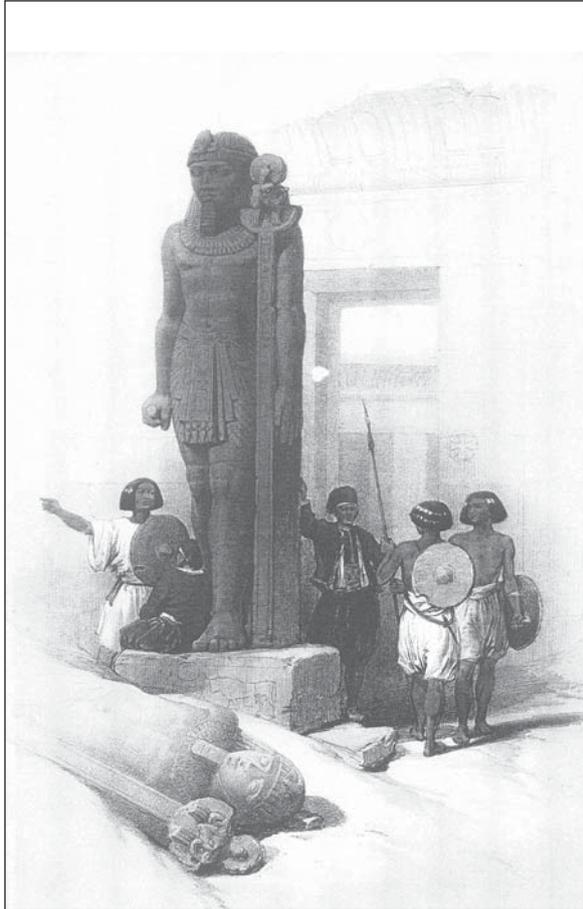


Abb. 5: David Roberts, *Kolossalfigur vor dem Tempel von Wadi es-Sebua*, Abbildung aus *Egypt and Nubia*, London, 1846-1849; Lithographie von Louis Haghe nach Originalzeichnung von Roberts.

Um die kolossale Stabträgerfigur Ramses' II. haben sich türkisch gekleidete Reisende und eine Gruppe nubischer Krieger versammelt. Im Hintergrund ist das Tempeltor angedeutet, im Vordergrund liegt ein gestürzter Koloss. Die Komposition hebt die Würde und Größe der aufrecht stehenden Figur hervor und hat durch die gestürzte Statue und den Ausblick in den Tempel zugleich eine gewisse Dramatik, die fast allen Werken Roberts' eigen ist. Die Gruppe der Menschen dient als Maßstab und erzählt von der exotischen - "wilden" - Umgebung der nubischen Tempel. Das im Vergleich zu anderen Werken Roberts' auf den ersten Blick unspektakulär wirkende Blatt zeigt in der Verbindung von exakter Kopie, geschickter Komposition und dem gestalterisch gekonnten Auslaufen von Vorder- und Hintergrund die ganze Qualität der Roberts'schen Zeichenkunst.

Zeichnerische Dokumentation und Publikation

Die ständig wachsende Zahl der Kopien setzte immer neue Standards. Auf die Epoche der Reisen, die sich nicht weniger als eine Beschreibung der gesamten antiken und modernen Kultur und der Natur zur Aufgabe gestellt hatte (mit der *Description* als krönendem Abschluß) und die Epoche der großen Sammlerexpeditionen, die immerhin die gesamte antike Kultur des Niltals dokumentieren wollte (mit den *Denkmälern* als größte Leistung) folgte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Epoche der gezielten Ausgrabung und Dokumentation einzelner Plätze. Bahnbrechend war hierbei die Begründung des Archaeological Survey of Egypt unter Leitung von Francis Llewellyn Griffith. Ziel des Unternehmens war es, wenn nicht, wie ursprünglich geplant, alle antiken Denkmäler des Niltals aufzunehmen, so wenigstens ausgewählte Monumente in bestmöglicher Qualität zu dokumentieren.²⁰⁾ Archäologen, Philologen, Architekten und Zeichner arbeiteten in Teams und setzten bis heute geltende Maßstäbe an Qualität sowohl der Aufnahme als auch der Publikation der Altertümer. Die persönliche Handschrift der dabei beschäftigten Zeichner mußte unter der Prämisse der größtmöglichen Genauigkeit natürlich zurücktreten. Aber unter den Zeichnern des Archaeological Survey und verwandter Unternehmen befanden sich so begabte Künstler wie Howard Carter (1874-1939) und Norman de Garis Davies (1865-1941), die neben ihrer Tätigkeit als wissenschaftliche Zeichner auch freie Kopien von besonders schönen Detailszenen anfertigten. Carter hatte eine Ausbildung als Zeichner und Aquarellist genossen und war u.a. an der Dokumentation des Terrasentempels der Hatschepsut in Theben-West beteiligt,²¹⁾ bevor er selbst Grabungen im Auftrag des Earl of Carnarvon durchführte, die schließlich zur Entdeckung des Grabes von Tut-anch-Amun führten. Davies war mit der ebenso begabten Nina de Garis Davies (geb. Cummings) (1881-1965) verheiratet. Die Werke dieses Künstler-Ägyptologenpaares gehören ohne Frage zu dem Feinsten, was die Kunst des Kopisten zu leisten vermag. In der Genauigkeit der Strichführung und vor allem der Zartheit der Farbwiedergabe sind ihre Werke bis heute von keinem technischen Aufnahmeverfahren erreicht, von der „Seele“ einer jahrelangen Einfühlung in das Wesen und die Technik altägyptischer Malerei ganz zu schweigen.²²⁾

20) Rosalie David, *The Experience of Ancient Egypt*, Routledge, London / New York, 2000, 100f.

21) Édouard Naville, *The Temple of Deir el Bahari. vol. I-VI, EEF*, London, 1895-1908.

22) Nina de Garis Davies, *Ancient Egyptian Paintings*, 1936.



Abb. 6: Joseph Lindon Smith, *Pyramiden des Nordfriedhofes in Meroe.*, aus: *Tombs Temples and Ancient Art*, Norman / Oklahoma, 1956, Abb. gegenüber S. 193.

Die locker gezeichnete Ansicht der Pyramiden von Meroe gibt offenbar den Zustand des Feldes vor Beginn der Reisnerschen Grabungen wieder. Die meisten der Kapellen liegen unter Schuttbergen verborgen. Spannungsvoll zieht sich der Bogen der Pyramiden nach rechts in den Hintergrund, wo die Pyramidenform durch einen Tafelberg scheinbar aufgenommen wird.

Zu den hochbegabten Kopisten der Jahrhundertwende gehört auch der Amerikaner Joseph Lindon Smith (1863-1950). Sein Interesse für Altertümer und die Arbeit für das Bostoner Museum of Fine Arts brachte ihn in Kontakt mit Kulturen von Altamerika bis Japan. Seine Hauptwerke entstanden aber in Ägypten, wo er u.a. in Saqqara, Abydos und Luxor Reliefs, Malereien und Plastiken mit großartigem Gespür für Exaktheit und künstlerische Wirkung kopierte. Als Mitarbeiter der Expeditionen von George A. Reisner arbeitete er in Giza, aber auch im Sudan (Abb. 6). Reisner urteilte über seine Arbeit: „Each painting is an archaeological record correct in details, but beautiful as a picture“²³⁾ – die exemplarische Charakteristik einer künstlerischen Kopie.

Smith's Werke entstanden nicht nur als Kopien für Publikationen. Viele Arbeiten wurden von Museen in Auftrag gegeben, um in den Ausstellungsräumen Belege von am Ort verbliebenen Objekten und ihrer Umgebung zeigen zu können. Diese Dimension der künstlerischen Vermittlung von Altertümern ist heute fast in Vergessenheit geraten. Im 19. Jahrhundert war hingegen die Präsentation eines visuellen Gesamteindrucks aus Objekt, Umgebung und kulturhistorischem Hintergrund fester Bestandteil der Museumskonzeption. Die Zeichnungen der Lepsius'schen Expedition schmückten nicht nur die

Bände der Denkmäler – sie waren ebenso an den Wänden und Säulen des von Lepsius eingerichteten Berliner Ägyptischen Museums wiedergegeben. Der erklärenden Beschreibung dieser Wandbilder – gewissermaßen dem Textband zur Publikation an der Wand – hatte Lepsius fast mehr Aufmerksamkeit gewidmet als den Originalen.²⁴⁾ Von der Dekoration im Berliner Museum ist durch die Zerstörung im II. Weltkrieg kaum etwas übriggeblieben, aber in der Ägyptisch-Orientalischen Sammlung des Wiener Kunsthistorischen Museums sind die Wandgemälde von Ernst Weidenbach und die ornamentale Ausstattung nach Entwürfen von Carl von Hasenauer bis heute erhalten.²⁵⁾

Das 20. Jahrhundert sah ein stetiges Bemühen, die Technik der Kopien zu verfeinern und von der Handschrift des Kopisten so weit wie möglich zu befreien. Die steigende Zahl der Unternehmungen, das meist nur mäßige zeichnerische Talent der vor allem philologisch geschulten Ägyptologen und die immer schneller voranschreitende Zerstörung der antiken Monumente ließen auch kaum eine andere Wahl. Vom Papierabklatsch, der Abreibung über die Durchzeichnung auf Folie bis zur photogrammetrischen Vermessung reichen die verschiedenen Techniken. Besonderes Ansehen in Fragen der

23) Joseph Lindon Smith, *Tombs Temples and Ancient Art*, Norman, Univ. of Oklahoma Press, 1956, 4.

24) Richard Lepsius, *Königliche Museen. Abtheilung der Aegyptischen Altertümer. Die Wandgemälde*, Berlin, 1855; erst 1871 erschien das Verzeichnis der ägyptischen Altertümer und Gipsabgüsse.

zeichnerischen Qualität, der epigraphischen Exaktheit und der drucktechnischen Qualität genießen die Publikationen des von Henry Breasted begründeten epigraphischen Zentrums des Oriental Institutes im Chicago House in Luxor. Die Dokumentationen dieses sehr ehrwürdigen Unternehmens kombinieren photographische Reproduktion und Korrektur von Hand, was technische Exaktheit und die Verarbeitung der Information durch das geschulte Auge des Zeichners in vorbildlicher Weise verbindet.²⁶⁾

Vergleichbar qualitätvolle Publikationen von sudanesischen Denkmälern gibt es wenige.²⁷⁾ Ein Beispiel der vorbildlichen und auch ästhetisch anspruchsvollen Dokumentation im Sudan ist die Publikation der Tempel in Kawa. Der Platz



Abb. 7: Kawa, Kopien von Reliefs in Kawa, aus M. F. Laming Macadam, *The Temples of Kawa*, vol. II, Plates, London, 1955:

Pl. XVIII.b: König Aspelta vor dem thronenden Amun, dahinter Mut. Szene von der Ostseite der Mauer des Aspelta in der hypostylen Halle von Tempel T. Die detailreiche Szene ist mit sparsamen zeichnerischen Mitteln übersichtlich, aber exakt wiedergegeben. Zerstörungen und Blockfugen sind angedeutet, ohne den ästhetischen Eindruck zu stören.

wurde in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts ausgegraben und in mehreren Bänden publiziert. Die von dem Grafiker G. S. Mileham mit sicherer Hand kopierten Reliefs wurden von dem Ägyptologen M. F. Laming Macadam kollationiert.²⁸⁾ Die Abbildungen der Publikation geben wirkungsvoll den massigen und doch eleganten Stil der 25. Dynastie und frühen napatanschen Periode wieder (Abb. 7). Da die Zeichnungen aber anhand von Grabungsfotos angefertigt wurden, weisen sie z.T. erhebliche perspektivische Verkürzungen auf, die den Gesamteindruck stören.

Unter den anspruchsvollen Publikationen ist auch der große Tafelband der Löwentempel-Publikation von Musawwarat zu nennen. In ihm sind die einzigartigen Reliefs neben der fotografischen Aufnahme auch in Zeichnungen dokumentiert, die von dem Grafiker Georg Herz und dem Ägyptologen Karl-Heinz Priesse angefertigt wurden.²⁹⁾ Gerade die zeichnerischen Abbildungen im Tafelband bestechen durch ihre ästhetische

25) Helmut Satzinger, *Das Kunsthistorische Museum in Wien. Die Ägyptisch-Orientalische Sammlung*, Zabern, Mainz, 1994, 61-71. Die aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stammende Konzeption des Vorderasiatischen Museums auf der Berliner Museumsinsel bezieht großformatige Landschaftsgemälde von Elisabeth Andrae und Walter Kurau noch ein, die einen Eindruck der Ruinenstätten geben. Der seit den zwanziger Jahren in Mode gekommene formale Purismus hat dieser Art sinnlicher Museumskonzeption den Todesstoß versetzt, so daß man sich die antiken Objekte heute meist in safeartig-sterilen, möglichst verdunkelten Räumen betrachten muß. Erst neuerdings wird durch die Einbeziehung computergenerierter Rekonstruktionen wieder versucht, eine sinnlich erfassbare Dimension in die museale Repräsentation einzuführen, was durch den Stand der Technik aber im Vergleich zu den Veduten des 19. Jahrhunderts noch recht unbeholfen ausfällt. Die mehrhundertjährige Erfahrung zeichnerischer Rezeption läßt sich eben nicht in wenigen Jahren technisch imitieren.

26) Lanny Bell, "New Kingdom Epigraphy", in: N. Thomas (Hg.), *The American Discovery of Ancient Egypt: Essays*, Los Angeles, 1996, 96-109; Christian E. Loeben, "Anmerkungen zu jüngsten Arbeiten ägyptischer Epigraphik", *Arcus 3 (Berichte aus Archäologie, Baugeschichte und Nachbargebieten / Historisches Institut der Universität Potsdam)*, 1996, 15-27.

27) Zu erwähnen ist aber die zumindest im kulturellen Umfeld angesiedelte Publikation der Ergebnisse der Deutschen Aksum-Expedition von 1906 (E. Littmann, D. Krencker, Th. v. Lübke, R. Zahn, *Deutsche Aksum-Expedition I-IV*, Berlin, 1913). Vom Anspruch der wissenschaftlichen Aufgabe und der Qualität der vorgelegten Ergebnisse ist sie nur der Preussischen Expedition unter Karl Richard Lepsius vergleichbar, legte sie doch den Grundstein einer archäologisch-historischen Beschäftigung mit dem alten Äthiopien. Es ist aber auch die hohe künstlerische Qualität der von den Architekten Daniel Krencker und Theodor von Lübke gezeichneten Rekonstruktionen und Bildtafeln, die den Wert dieser Publikation ausmachen.

28) M. F. Laming Macadam, *The Temples of Kawa*, vol. II, *History and Archaeology of the Site*, London, 1955, Vf; zu den Prinzipien der Kopien auch: XIII f.

29) Fritz Hintze unter Mitwirkung von Ursula Hintze, Karl-Heinz Priesse, Kurt Stark, *Musawwarat es Sufra. Band 1,2. Der Löwentempel. Tafelband*, Akademie-Verlag, Berlin, 1971.

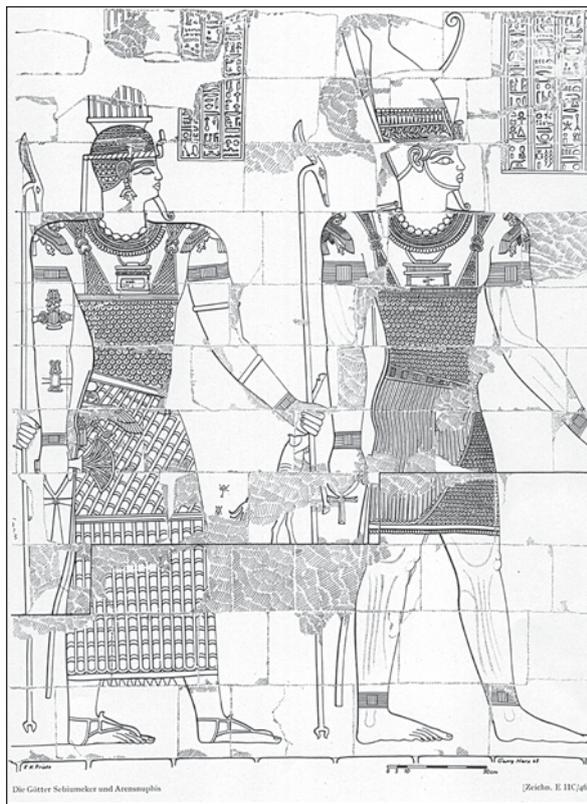


Abb. 8: *Musawwarat es Sufra*, Löwentempel, Detail der Südwand: Die Götter Sebiuameker und Arensnuphis, aus: F. Hintze et al., *Musawwarat es Sufra*. I,2. Der Löwentempel, Tafelband, Berlin, 1971, Taf 29

Die massige Statur der überlebensgroßen Figuren, der Detailreichtum von Ornat und Schmuck und die feine Binnenmodellierung der Reliefs sind gekonnt aus dem Bildgrund gehoben, der technisch exakt die Steinlagen und Zerstörungen dokumentiert. Im Gegensatz zum Foto, das ohne Unterschied jede plastische Form wiedergibt, kann der Zeichner Wesentliches vom Unwesentlichen scheidet und - ohne dabei zu verfälschen - dem Artefakt durch Wahl des Ausschnittes, dezente Rekonstruktion und Zurückhaltung bei der Markierung von Beschädigungen seine ästhetische Würde zurückgeben.

Qualität, die weit über der von Fotografien liegt (Abb. 8). Die Überlegenheit der Zeichnung gegenüber der Fotografie äußert sich auch darin, daß feine Details, z.B. Schmuck und Binnenzeichnungen, sehr viel deutlicher dargestellt werden können. Auch Inschriften sind in einer gut kollationierten Zeichnung in der Regel besser lesbar als auf einem Foto.

Zuletzt sei noch die künstlerisch einmalige Dokumentation der alten Hafenstadt Suakin durch Jean-Pierre Greenlaw genannt (Abb. 9). Greenlaw hatte sich seit den vierziger Jahren mit Suakin beschäftigt und wurde Zeuge ihres unerwartet schnellen Verfalls. Über die Jahre sammelte er Informationen über die einzelnen Gebäude, fertigte Skizzen und Pläne an, die er 1976 veröffentlichte.³⁰ Neben Grundrissen stehen in diesem Werk Freihandzeichnungen, die einen Eindruck von der Architektur und dem Leben in der alten Handelsmetropole vermitteln. Die Architekturdarstellungen lassen an Exaktheit und Detailreichtum keine Wünsche offen; durch Schattierungen, die Andeutung von Mobiliar und die Darstellung von Menschen sind sie zudem überaus lebendig.

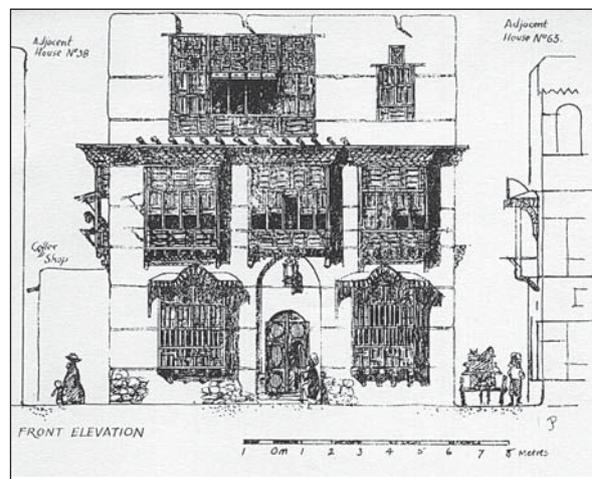


Abb. 9: *Omar Effendis neues Haus* (Nr. 64); aus: J.-P. Greenlaw, *The Coral Buildings of Suakin*, London/Stocksfield / Boston, 1976, 39.

Die Zeichnung gibt den Aufriß eines typischen Hauses in Suakin, sie wird in der Publikation von einem Grundriß ergänzt. Greenlaw hält nicht nur die technischen Details fest, sondern vermittelt auch einen lebendigen Eindruck von der Atmosphäre der Stadt Suakin, mit ihren engen Gassen, dem Kontrast von gleißender Sonne auf den Putzflächen und dem filigranen Schnitzwerk der schattenspendenden Roshane. Der Stil der Zeichnungen entspricht dem von Pressezeichnungen oder Buchillustrationen der 50/60iger Jahre, ist fein und locker, voller Humor bei der Skizzierung kleiner Geschichten am Rande.

³⁰ Jean-Pierre Greenlaw, *The Coral Buildings of Suakin*, Oriel Press, London / Stocksfield / Boston, 1976. Siehe auch: *Der Antike Sudan / MittSAG10*, 2000, 106-108, Abb. 15, 16.



ORIENT ALS MYTHOS

Der fleißig kopierende Wissenschaftler hatte im 19. Jahrhundert dem staunenden Reisenden das Monopol bei der Beschreibung der Denkmäler abgenommen. Aber auch die gute alte Kunst des Reisens war nach der napoleonischen Expedition nicht tot, ebensowenig der Mitteilungsdrang. An die Stelle des antiquarischen Berichtes trat die Reiseschriftstellerei. Noch immer beschrieb man die Besuche von allerlei Merkwürdigkeiten und beobachtete das Treiben der Orientalen, aber man war sich bewußt, daß allein Tatsachen nichts Neues mehr boten. Gefragt war Atmosphäre. Der phantastische Orientalismus, dem die wissenschaftlichen Beschreibungen vermeintlich den Todesstoß versetzt hatten, erlebte eine ungeahnte Blüte. An die Stelle von Pilgern, Missionaren und verwegenen Forschern traten Schriftsteller und Lebemenschen, die sich im Orient ihren Imaginationen hingaben und aus dem, was sie von ihren Reisen an Eindrücken und Objekten gesammelt hatten, in Europa kleine orientalische Inseln schufen.³¹⁾ Ein Protagonist dieser schillerndsten Zeit des Orientalismus war Hermann Fürst von Pückler-Muskau (1785-1871). Als Gast Mohammed Alis hatte er in Ägypten geweilt und den Sudan 1837/38 bereist. Seine Reisebeschreibung war und ist ein Welterfolg; aus seinen Erinnerungen schuf er den mit orientalischen Motiven spielenden Park von Branitz.³²⁾

Auch in der Malerei erlebte der Orientalismus eine Blüte im 19. Jahrhundert. Einige der auf Expeditionen beschäftigten Künstler gestalteten die Eindrücke der Reisen auch in freien Kompositionen, so Friedrich Otto Georgi, der mit der Lepsius'schen Expedition Ägypten und den Sudan bereiste. Andere Künstler reisten zu Studienzwecken in den Orient und nutzten das gesammelte Material zur Schaffung von oft umfangreichen Oevres mit orientalischen Motiven. Von diesen Bildern wiederum ließen sich andere anregen, die nie im Orient weilten, deren Phantasie sich aber allein an der Vorstellung von Licht, Lust und Leidenschaft entzündete. „Zimmerorientalisten“ nennt man diese ganz in ihrer selbstgeschaffenen orientalischen Welt schwelgenden Künstler, an deren Seite man ebensolche Romanschriftsteller (Karl May etwa) sieht, die nie

oder fast nie den Boden ihres literarischen oder künstlerischen Gegenstandes betraten.³³⁾ Orientalische Motive waren gefragt und die Nachfrage wurde bedient, in aller Regel durch die Repetition bekannter Motive, aber immer wieder in hervorragenden und originellen Kunstwerken. Die „Orientmalerei“ wurde zu einem eigenen Genre, das sich den jeweils vorherrschenden Stilen und nationalen Malerschulen anpaßte – Klassizismus und Biedermeier, Historismus und schließlich auch Impressionismus.³⁴⁾

Der Klassizist Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), der Europa nie verlassen hat, war einer der frühesten und bedeutendsten Zimmerorientalisten. Das orientalische Milieu nutzte er in reinen Genrebildern; hocherotischen Aktdarstellungen schöner Frauen in pseudoorientalischen Gemächern, Kostümen und Posen. Sein Zeitgenosse Eugène Delacroix (1798-1863), der u.a. Marokko bereist hatte, ließ in expressivromantischen Szenen Araber mit Tieren kämpfen, die in ihren Breiten kaum vorkommen, war aber auch an der Gestaltung historischer Motive z.B. aus dem Freiheitskrieg der Griechen oder der Antike (Tod des Sardanapal, 1828) interessiert. Der führende französische Orientalmaler, der sich fast vollständig auf orientalische Motive spezialisierte, war Jean Léon Gérôme (1824-1904), dessen

33) Auch die Zimmerorientalisten stehen in einer langen Tradition, Malereien mit orientalischen Motiven zu staffieren; nach Leitzke, *Das Bild des Orients in der französischen Malerei*, 55 kann Rembrandt als der "erste ernsthafte europäische Zimmerorientalist" bezeichnet werden. Zu den orientalisierenden Werken niederländischer Künstler im 16./ 17. Jahrhundert siehe auch Sievernich - Budde, *Europa und der Orient*, 739-758.

34) Die Orientmalerei des 19. Jahrhunderts hat, nachdem sie Anfang des 20. Jahrhunderts von der Kunstwissenschaft (und den ihr gehorsam folgenden Rezipienten und Sammlungen) als dekadent verdammt wurde, seit ca. 1970 wieder gebührendes Interesse und Wertschätzung im Ausstellungswesen, der Kunstwissenschaft und somit auch auf dem Kunstmarkt gefunden. Entsprechend groß ist die Zahl der inzwischen erschienenen Publikationen, siehe u.a.: James Thompson, *The East: imagined, experienced, remembered*, Ausstellungskatalog Dublin / Liverpool, 1988; Erika Mayer-Oehring (Hg.), *Orient. Österreichische Malerei zwischen 1848-1914*, Ausstellungskatalog Salzburg, 1997; Gérard-Georges Lemaire, *Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei*, Könemann, 2000; Leitzke, *Das Bild des Orients in der französischen Malerei*, 2001. Im französischen Verlag ACR Édition, Courbevoie / Paris erscheint eine ganze Reihe von Monographien zu Künstlern und Sujets des Orientalismus unter dem Titel *Les Orientalistes*.

31) Karl Ulrich Syndram, "Der erfundene Orient in der europäischen Literatur vom 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts", in: Sievernich - Budde, *Europa und der Orient*, 324-341; Stefan Koppelkamm, *Der imaginäre Orient. Exotische Bauten des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts in Europa*, Ernst & Sohn, Berlin, 1987.

32) Hermann Fürst von Pückler-Muskau, *Aus Mehmed Alis Reich. Vom Verfasser der Briefe eines Verstorbenen*, Stuttgart, 1844; siehe: Angelika Lohwasser, "Hermann Fürst von Pückler-Muskau", *MittSAG 2*, 1995, 40-42.



Malweise und Motivik von einer ganzen Reihe von Salonmalern imitiert wurde.

Die französische Orientalmalerei war vor allem an exotischen Motiven interessiert, so daß hier Darstellungen der islamischen Umwelt und zeitgenössische Themen überwiegen. Antike Monumente dienten in diesem Fall meist als romantische Staffage, als Hintergrund einer orientalischen Szene oder Teil der grandiosen, lichtdurchfluteten Landschaft. Auch in den deutschen Ländern überwog das Interesse an zeitgenössisch-orientalischem Kolorit. Dabei vermied man die Dramatik und Erotik der französischen Schule und orientierte sich an der kühlen und feinmalerischen Exaktheit spätromantischer Landschafts- und Stadtansichten, so in Preußen Wilhelm Gentz (1822-1890), in Bayern Gustav Bauernfeind (1848-1904) und in Österreich Leopold Carl Müller (1834-1892). Die züchtige deutsche Bezeichnung des Genres als „morgenländisches Sittenbild“ gibt auch einen Eindruck vom inhaltlichen Horizont dieser Werke.

Nur die englische Malerei zeigte ein ausgesprochenes Interesse an großformatig gestalteten historischen, meist biblischen Szenen, in denen altägyptische Architektur (Pyramiden), Statuen (Sphingen) und Kostüme (die notorischen Diener im königlichen Nemes-Kopftuch) immer wieder auftreten. Neben David Roberts, der neben seinen Albumblättern mit Ansichten aus dem Orient auch großformatige Gemälde schuf (z.B. Auszug der Israeliten, 1829) ist besonders Sir Lawrence Alma Tadema (1836-1912) zu nennen, dessen vielfigurige Kompositionen mit Vorliebe in antiker Umgebung agieren, worunter nicht selten mit geradezu wissenschaftlicher Akribie wiedergegebene altägyptische Interieurs anzutreffen sind (Zeitvertreib in Ägypten 1863, Ägyptische Witwe 1872, Auffindung Mosis 1904). Weitere berühmte englische Orientalisten (Alma Tadema war übrigens gebürtiger Niederländer) sind Edwin Long (1829-1891) und Edward John Poynter (1836-1919); des letzteren Gemälde Israel in Ägypten von 1867 bietet geradezu das Urbild aller Monumentalfilmprospekte.³⁵⁾

Der Sudan spielt in den Werken der Orientalmalerei nur eine untergeordnete Rolle. Unter den wenigen Orientalmalern, die bis in den Sudan vordrangen, war der Schweizer Charles

Gleyre (1806-1874), der sich 1835/36 in Sennar und Khartoum aufhielt.³⁶⁾ Gleyre fertigte u.a. Zeichnungen von Denkmälern in Musawwarat an.³⁷⁾ Sudanesische Motive spielen in seinen späteren Werken jedoch keine besondere Rolle, sieht man von den unbekleideten nubischen Mädchen ab, die als erotische Staffage eingesetzt werden (Die ägyptische Schamhaftigkeit, 1838/39).³⁸⁾

Das Genre Orientalmalerei war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vom vermeintlichen Vorbild - der islamisch geprägten Welt des östlichen und südlichen Mittelmeerraumes - inhaltlich sowieso weitgehend entfernt, wenn auch durch die (touristischen) Studienreisen der Protagonisten motivliche Kontinuität gewahrt wurde. Der Sudan war in diesem Bild nur durch die schwarzen Sklaven auf Markt- und Haremszenen vertreten, er lag zu weit von den mondänen Reiserouten der Baedeker- und Thomas-Cook-betreuten Salonkünstler.³⁹⁾ Selbst in der Oper „Aida“ von Giuseppe Verdi - dem Höhepunkt des musikalischen Orientalismus im 19. Jahrhundert - sind die „äthiopische“ Prinzessin Aida und ihr Vater Amonasro (= Amanislo) nur Versatzstücke des orientalistischen Repertoires: schwarz, wild, exotisch, erotisch (Abb. 10).

35) Zu den englischen Orientalisten mit Bezug zum alten Ägypten: Peter A. Clayton, *Das wiederentdeckte Ägypten in Reiseberichten und Gemälden des 19. Jahrhunderts*, Lübbe, 1983, 177-181. Eine informative Sammlung von Bildern, auch weniger begabter Orientalisten, in denen altägyptische Elemente als Staffage bzw. als Thema auftreten gibt Herman de Meulenaere, *L'Égypte Ancienne dans la Peinture du XIXe siècle*, Berko, Knokke-Zonte, 1992.

36) Leitzke, *Das Bild des Orients in der französischen Malerei*, 231-237. Der Maler reiste als Zeichner des Amerikaners Lowell, mit dem er sich im Sudan überwarf, der aber die auf der Reise angefertigten Skizzen einbehielt. Diese befinden sich heute wenigstens zum Teil im Bostener Museum of Fine Arts. Ein Teil der Werke ging außerdem bei einem Brand verloren. Siehe auch Sievernich - Budde, *Europa und der Orient*, 512f. Eine eingehendere Beschäftigung mit diesem Maler unter dem Aspekt der Sudan-Rezeption ist sicher vielversprechend.

37) Zwei Zeichnungen sind abgebildet in: Fritz Hintze et al., *Musawwarat es Sufra. I, 1. Der Löwentempel*, Textband, Berlin, Akademie Verlag, 1993, Bild 110, 113.

38) Sievernich - Budde, *Europa und der Orient*, 861 (Kat. 15/4). Das Bild steht ganz in der Tradition einschlägiger Haremsszenen, wobei das Geschehen des enthüllenden Verhüllens jedoch in eine gleißende Wüstenszenerie verlegt ist, in deren Hintergrund sogar einige antike Tempelruinen dargestellt sind.

39) Zum Reiseverhalten der Orientalmaler siehe: Leitzke, *Das Bild des Orients in der französischen Malerei*, 32-41; Günther Wimmer, *Orientreisen und Orientbilder*, in: Erika Mayer-Oehring (Hg.), *Orient. Österreichische Malerei zwischen 1848-1914*, Ausstellungskatalog Salzburg, 1997, 24-26.



Abb. 10: "Äthiopischer Gefangener" (Amonasro?); Kostümentwurf nach Auguste Mariette für die Aufführung der Oper "Aida" in Kairo 1871.

Elemente des Kostüms dieses Gefangenen erinnern an äthiopische Vorbilder oder die Beja (Haartracht und der weiße Umhang, die *shamma*); das den Kerma-Dolchen nachempfundene Schwert paßt aber zur nubischen Herkunft der Prinzessin Aida und ihres Volkes. Amonasro, der Name des "äthiopischen" Königs und Vaters der Aida, ist die alte Lesung des Namens des meroitischen Königs Amanislo (ca. 260-250 v.u.Z.), der Mariette durch die sekundäre Beschriftung der beiden Löwen Amenophis III. aus dem Tempel von Soleb bekannt war. Diese Löwen waren in der Antike zum Gebel Barkal verbracht und dort von Lord Prudhoe gefunden und nach England transportiert worden. Sie befinden sich heute im Britischen Museum.

Immerhin wurde das Libretto zu dieser Oper aber nach einer Vorlage des berühmten Ägyptologen Auguste Mariette verfaßt, was auf eine interessante Alliance zwischen der wissenschaftlichen Orientalistik und dem phantastischen Orientalismus des 19. Jahrhunderts verweist. Orientalistische Schwärmerei und wissenschaftliche Neugier bildeten nämlich auch in dieser Zeit – wie zuvor in den Jahrhunderten des Reisens – eine Einheit. Eine herausragende Persönlichkeit, in der sich diese Verbindung zusammenfand, war der Ägyptologe Georg Ebers, Begründer des Lehrstuhles für Ägyptologie in Leipzig und Autor einer Anzahl von Professorenromanen zu altägyptischen Themen.⁴⁰ Ein besonderes Dokument der Verbindung von wissenschaftlich fundiertem Bericht, lockerer Reiseerzählung und opulenter, zum Teil akribisch kopierter, zum Teil phantastisch überhöhter Illustration ist das von ihm herausgege-



Abb. 11: Zeitvertreib einer vornehmen Dame, Holzstich von Bothe nach einem Gemälde von de Gironde aus G. Ebers, *Ägypten in Bild und Wort*, II. Band, Stuttgart / Leipzig, 1880, 101.

Das Bild reproduziert Vorstellungen vom Orient, wie sie in Europa im späten 19. Jahrhundert beliebt waren: Eine üppige hellhäutige Schöne, die nur durch die luxuriöse Umgebung als "orientalisch" definiert wird; tatenloser Müßigang im Harem; das exotische Element ist durch die afrikanische (sudanesische?) Dienerin vertreten.

bene zweibändige Kompendium *Ägypten in Bild und Wort* (1879/80). War die *Description* ein Denkmal der enzyklopädistischen Reiseliteratur, die *Denkmäler* ein Dokument des wissenschaftlichen Sammelns und Kopierens, so ist *Ägypten in Bild und Wort* ein Monument des atmosphärischen Orientalismus im späten 19. Jahrhundert (Abb. 11). Es sind weniger die Ebers'sche Texte, als vielmehr die reichlich vorhandenen Illustrationen, die seinen Wert ausmachen (daher steht in der Originalausgabe das Bild auch vor dem Wort; der Text wurde in einer Art Studienausgabe noch einmal separat publiziert).⁴¹ Unter den Illustratoren findet sich fast alles zusammen, was im deutschsprachigen Raum in der Orientalmalerei einen Namen hatte: neben Weidenbach, Gentz und Müller auch die „Malerfürsten“ von München und Wien, Franz Lenbach (1836-1904) und Hans Makart (1840-1884), die 1875/76 Ägypten übrigens auf Initiative von Leopold Müller bereist hatten.⁴²

40) Siehe die hervorragende Studie von Hans Fischer, *Der Ägyptologe Georg Ebers. Eine Fallstudie zum Problem Wissenschaft und Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert*, *ÄAT* 25, Wiesbaden, 1994.

41) Georg Ebers, *Cicerone durch das alte und neue Aegypten. Ein Lese- und Handbuch*, Stuttgart, 1887.

42) Georg Ebers, *Ägypten in Bild und Wort*, II. Band, Stuttgart / Leipzig, 1880, X nennt insgesamt 36 Künstler, deren Werke Vorlage für die Illustrationen waren. Darunter auch Sir Alma Tadema. Zum Ägyptenaufenthalt der Künstler siehe Erika Mayer-Oebring (Hg.), *Orient. Österreichische Malerei zwischen 1848-1914*, *Ausstellungskatalog Salzburg*, 1997, 39, 60-62.



LICHT UND FARBE

Am Anfang des 20. Jahrhunderts wurde in der bildenden Kunst der Orientalismus als Ausdruck des Fremden vom Primitivismus abgelöst. Der Primitivismus - der heute nicht korrekt klingende Begriff besaß in dieser Zeit keinen herabwürdigenden Charakter, sondern war auf die Bedeutung „Ursprünglichkeit“ fixiert – war einer der Wege, den Künstler auf der Suche nach einer Erneuerung der Kunst gingen (so auch Dada, die abstrakte Kunst, der Surrealismus). Künstler wie Paul Gauguin und der aus jeder Mode das Beste machende Pablo Picasso gingen auf der Suche nach Anregungen über den Orient hinaus in das schwärzeste Afrika oder die tiefste Südsee. Hier fanden sie scheinbar unverfälschte Kunstwerke, geheimnisvolle Bildwerke, den dekadenten Europäer erschreckende Darstellungsformen. Mit der Verschiebung der räumlichen Grenze des Exotischen in weite Fernen verlor sich der Bezug von Objekt und seiner Umwelt; in Europa angelangt, waren Masken aus Neuguinea oder Westafrika nur noch für den Kenner unterscheidbar, dem Inspiration Suchenden war der Unterschied unwichtig. Die Objekte, die gänzlich aus ihrem Milieu gelöst und deren Sinn und Funktion nur oberflächlich verstanden wurde, erschienen den Protagonisten dieser Bewegung als Produkte einer reinen und funktionslosen Kunst. Das Schlagwort der *l'art pour l'art*, der Kunst um ihrer selbst willen, schien sich auf das Trefflichste zu bestätigen. Das Exotische hatte damit aber auch seine Fremdheit verloren und war zum Versatzstück geworden. Es sollte den Spießherren erschrecken und den Künstler aus einer Sinnkrise befreien. Der Bezugspunkt war allein Europa, oder seitdem besser zu sagen: der Westen. Es gab nichts mehr zu berichten aus einer fremden Welt, die zum europäischen Hinterhof geworden war, die die Touristen auf Klischees hin abreisten. Der Orient hatte seinen Zauber verloren.

Aber keine Entwicklung ist eingleisig, auch nicht in der Kunst. Die in der zu häufigen Wiederholung kitschig gewordenen orientalischen Motive hatten sich überlebt, die Faszination nicht. Die Vorliebe der Impressionisten für Licht und sich im Licht auflösende Formen konnte der Orient in besonderer Weise bedienen.⁴³⁾ Auguste Renoir (1841-1919) malte orientalische Szenen mit derselben Eleganz, mit der er sich Südfrankreich und seinen Frauen widmete (*Algerische Mädchen*, 1881; *Die Moschee / Das arabische Fest*, 1881). Max Slevogt (1868-1932) inspirierte eine nur vierzig Tage dauernde Ägyptenreise zu einer Serie außergewöhnlicher Zeichnungen, Aquarelle und

43) Lemaire, *Orientalismus*, 256-265.



Abb. 12: Max Slevogt, *Sudanesische Frauen*, Öl auf Leinwand, 27.2.1914 (aus: B. Roland (Hg.), *Max Slevogt. Ägyptenreise 1914*, Philipp von Zabern, Mainz, 1989, 77) Das Bild entstand im nubischen Dorf bei Assuan (in den Aufzeichnungen werden die Nubier regelmäßig als Sudanesen bezeichnet). Geschickt ist die Gruppe der beiden Frauen in die Umgebung komponiert. Der Kontrast der lichtdurchfluteten Umgebung und der dunkelhäutigen, in dunkelrote bzw. dunkelblaue Gewänder gehüllten Frauen spielt mit den Lichtverhältnissen Nubiens. Nicht die Suche nach oberflächlichen Exotismen bestimmt die Darstellung, sondern die Auseinandersetzung mit dem beeindruckenden Gegenstand und der extremen Licht- und Farbsituation.

Gemälde.⁴⁴⁾ Einen nicht unbedeutenden Teil der Zeit verbrachte er in Assuan, wo ihn die Landschaft, das Licht und die Bewohner Nubiens faszinierten (Abb. 12). Seine Reisebilder unterscheiden sich fundamental von denen des 19. Jahrhunderts. Nicht mehr effektvolle Abbildungen von Monumenten oder pittoresken Szenen, sondern die lichtdurchflutete, stellenweise geradezu gleißende Darstellung von Wüste, von Wasser, von Steinen und Menschen.⁴⁵⁾ Für Slevogt – und mit ihm eine ganze Reihe von Künstlern in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – ist Ägypten nicht mehr das Exotisch-Fremde, sondern das

44) Bertold Roland (Hg.), *Max Slevogt. Ägyptenreise 1914*, Philipp von Zabern, Mainz, 1989. In dem gut recherchierten Katalog werden einige der Aquarelle und Gemälde mit Photographien kontrastiert, die Eduard Fuchs auf derselben Reise aufnahm. Die Gegenüberstellung zeigt deutlich, wie viel mehr an atmosphärischer Dichte, aber auch objektbezogener Dokumentation die Slevogtschen Bilder enthalten.

45) Für das besondere Verhältnis der Impressionisten zum Licht ist von Interesse, daß Slevogt – nach einer Angabe seines Freundes Janos Plesch – besonders an dem Phänomen interessiert war, daß in der Wüste ein Felsen im prallen Sonnenlicht dunkler wirkt, als wenn er im Schatten liegt (Bertold Roland (Hg.), *Max Slevogt. Ägyptenreise 1914*, Philipp von Zabern, Mainz, 1989, 9).



Besondere. Ein Land mit besonderem Kolorit und Atmosphäre, mit einer besonderen – aber mittlerweile bekannten – Geschichte und Kultur. Dieser Verlust des Motivs der Fremdheit wurde kompensiert durch die intensive Beschäftigung mit den Eigenheiten des orientalischen Sujets, in der bildenden Kunst wie in der Literatur und Musik (Thomas Mann: Roman *Joseph und seine Brüder*,⁴⁶ Richard Strauss: Oper *Die ägyptische Helena*). Selten wurde, auch aus kolonialer Mentalität und Weltherrenverständnis heraus, der Orient so sehr als ein Teil der eigenen Welt und Kultur verstanden; selten war der Orient so mit den Attributen des Schönen und Vertrauten belegt.

Die Mittelmeerwelt diesseits und jenseits von Europa, die maghrebische Küste ebenso wie die französische Riviera, inspirierten mit ihren satten Farben und starken Kontrasten auch die Maler zwischen Impressionismus und Expressionismus; z.B. Henri Matisse (1869-1954) und Albert Marquet (1875-1947), Wassily Kandinski (1866-1944) und August Macke (1887-1914).⁴⁷ Lockerheit beim Farbauftrag kontrastiert in ihren Werken mit einer oft harten und schroffen Formgebung. In einigen Fällen führte das Interesse am Kolorit bis zur Aufgabe der Form. Paul Klee (1879-1940) besuchte 1914 erstmals Tunis (im selben Sommer, in dem Slevogt Ägypten bereiste und der zugleich das Ende des alten Europa bestimmte). Die Eindrücke waren so stark, daß er immer wieder nach Nordafrika zurückkehrte. Sein Werk scheint das Licht und die Farbe zu bestimmen, die Formen werden zu Quadern, zu Linien, verschwinden hinter den Farbflächen. Damit verliert das Moment „Orient“ seinen inhaltlichen Charakter (das Fremde, das Erotische, das Grausame) und geht ganz ins Atmosphärische auf. Reflektiert wird nicht mehr ein fremdes Leben, sondern das Leben an sich; die antike Vergangenheit interessiert kaum, alles verschmilzt zu einer Momentaufnahme des Gegenwärtigen.

TOURISMUS UND ARCHÄOLOGIE - CHRISTINE DONATH

Was bei den frühen, suchenden Meistern der Moderne verblüffende und interessante Motive erbrachte, verliert in der Wiederholung und Nachahmung immer mehr an Kraft. Die westliche

46) Alfred Grimm, *Joseph und Echnaton. Thomas Mann und Ägypten*, Mainz, 1992; Elke Blumenthal, „Joseph und die ägyptische Literatur“, in: Elisabeth Staehelin, Bertrand Jaeger (Hg.): *Ägypten Bilder (Fs. Hornung)*, OBO 150, Göttingen, 1997, 313-332.

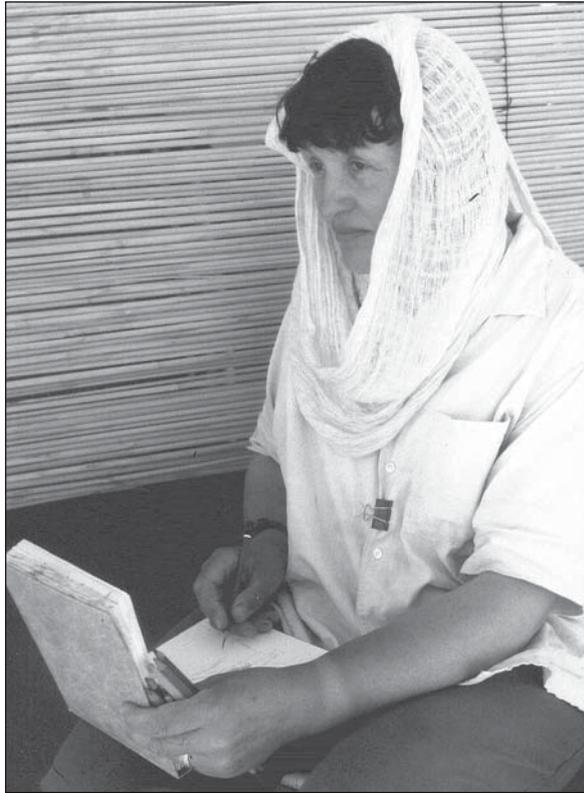
47) Lemaire, *Orientalismus*, 282-321.

„Salonkunst“ (Jürgen Weber) in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts biete wenig Raum für die Reflexion orientalischer Themen in der Kunst. Desinteresse an der Beobachtung und penetranter ich-Bezug nähren sich an einer Situation, in der sich der Westen kulturell wieder vom Orient abschottet und diesem zum Hort des Feindlichen und Fremden erklärt. Die goldenen Zeiten eines Max Slevogt oder Thomas Mann, Zeiten (scheinbarer) kultureller Gemeinsamkeit, werden heute höchstens von orientalischen Intellektuellen oder Künstlern beschworen. In Europa sind längst die mittelalterlichen Feindbilder wieder an der Tagesordnung. Unter Künstlern darf Orient als Urlaubskitsch gelten. Orientalismen treten eventuell als Versatzstücke in abstrakt-ornamentalen Kompositionen zutage oder als kulturelle Brocken, an denen sich mehr oder minder begabte Aktionisten, Konzeptkünstler oder sonstige Laien versuchten. Um so erfreulicher, daß sich jenseits der offiziösen Marktkunst Eigenständigkeit und Traditionsbewußtsein anderer Art erhalten haben.

Christine Donath (geb. 1945) ist eine Künstlerin, die auf eine klassische Ausbildung als Grafikerin und Malerin zurückgreifen kann.⁴⁸ Porträt, Akt, Stilleben; Mensch und Landschaft - Kernstücke der europäischen Malerei – sind ihre Sujets. In Berlin und Dresden ausgebildet, absolvierte sie ein Zusatzstudium in Krakow und arbeitete zuerst als Buchgestalterin, dann als freischaffende Malerin und Grafikerin. Wie im modernen Kunstleben üblich, dienen verschiedene Projekte dem Broterwerb, Ausstellungen in Galerien, Beteiligung an Wettbewerben. Die Teilnahme an einem Freskopjekt eröffnet neue künstlerische Horizonte. Daneben die Beschäftigung mit dem Porträt, seit den neunziger Jahren intensiv mit der aquarellierten Landschaft. Das umfangreiche Oeuvre umfaßt Zeichnungen und Druckgrafik, Gemälde. Es sind dies die typischen Lebensumstände eines europäischen „Berufskünstlers“, der sich zwischen künstlerischer Neigung und den Zwängen des Kulturbetriebes bewegt.

Eine gewisse Reiselust ist der Künstlerin eigen. Die Sehnsucht nach dem Fernen und Fremden war bereits in der Kindheit erwacht, beim Betrachten von Fotos orientalischer Szenen in dem zur Konfirmation geschenkten Neuen Testament, beim Stöbern in alten Reiseberichten und Besuchen in Völkerkundemuseen. Wie in der DDR üblich, wurde der Drang in die Ferne zuerst in Osteuropa und in der Sowjetunion ausgelebt. Längere

48) *Ich möchte Christine Donath für die Gastfreundschaft und die Bereitschaft danken, Informationen zu ihrem Werk und Reproduktionen einiger Arbeiten hier veröffentlichten zu dürfen.*



Christine Donath beim Zeichnen in Musawwarat, März 1999.

CHRISTINE DONATH

- 1945 geboren in Spitzkunnersdorf / Oberlausitz
- 1965-69 Ausbildung als Schriftsetzer Fachschule für Werbung und Gestaltung, Berlin
- 1969-73 Buchgestalterin im Verlag Die Wirtschaft, Besuch des Mal- und Zeichenzirkels von Wolfgang Leber und Dieter Kahl
- 1973-78 Studium Tafelmalerei, Hochschule für Bildende Künste, Dresden bei Gerhard Kettner und Jutta Damme
- 1978/79 Zusatzstudium Akademie der Schönen Künste, Krakow bei Prof. Andrzej Strumillo
- seit 1979 freischaffende Malerin / Grafikerin in Berlin
- 1998-2000 Freskotechnik-Projekt
- Studienreisen / Pleinairs in Rumänien, Bulgarien, Ungarn, Polen, Sowjetunion
- seit 1991 mehrere Reisen nach Nordafrika (Tunesien, Ägypten / Sinai)
- 1999 Aufenthalt in Musawwarat es Sufra

Aufenthalte erbrachten das Zusatzstudium in Krakow und verschiedene Pleinairs und Symposien. Das Reiseverhalten auch von Christine Donath änderte sich nach 1990. Der Orient, der bereits früh durch Bücher zu einer schillernden Imagination gewachsen war, wurde nun bereist. Zuerst Tunesien im Pauschalangebot, dann immer wieder – wenn Finanzen und Zeit es zulassen – Reisen nach Tunesien, nach Ägypten, auf den Sinai. Hier auf eigene Faust und mit dem Bus, zumindest auf den Seitenstraßen des Tourismus. Sie bekennt, daß diese Reisen eine Flucht aus dem Alltag seien, auch aus dem Alltag des Kunstbetriebes. Diese Reisen sind visuelle Reisen, es sind Zeiträume, in denen (endlich) die Arbeit, das Zeichnen ganz in den Mittelpunkt tritt, einem die Anregungen nur so zufliegen und man nicht fragen muß, ob es im Moment sinnvoll ist, sie festzuhalten. Zuhause hingegen scheint es, als müsse man jedes Motiv erst suchen, jedes Modell dreimal bitten und jedem Auftrag nachjagen.

Allerdings diente die im Kunstbetrieb trainierte Hartnäckigkeit auch dem Zustandekommen des Aufenthaltes in Musawwarat. Aus Interesse an Ägypten bezieht Christine Donath die Zeitschrift *Kemet*, die 1996 einen Schwerpunkt „Ägypten und Nubien“ herausbrachte.⁴⁹⁾ Vom Thema interessiert besuchte sie einen Vortrag von Prof. Dietrich

Wildung über die Ausgrabungen in Naqa und vom Gesehenen begeistert sprach sie den Referenten an, ob ein Aufenthalt in irgendeiner Weise – als wissenschaftliche Zeichnerin, als Hilfskraft, als Gast – möglich wäre. Da es in Naqa keine Möglichkeit gab, wurde sie an Prof. Steffen Wenig verwiesen, der der Idee aufgeschlossen gegenüberstand. Und so konnte Christine Donath an der Musawwarat-Kampagne im Frühjahr 1999 teilnehmen, auf eigene Kosten, als freie künstlerische Dokumentaristin.

Menschen und Steine

Nach Musawwarat zu reisen ist mit einem Aufenthalt in einem tunesischen Urlaubsort nicht zu vergleichen. Lagerleben ohne technischen Komfort, Wasser als schwer zu beschaffendes Gut, Arbeitsalltag unter Archäologen. Die Bedingungen lassen zumindest annähernd die Tage der frühen Reisenden erahnen. Dagegen sind gerade fünf Wochen Aufenthalt eine lächerlich kurze Zeit, mehr vielleicht als der Mallorcapauschalurlaub, aber nicht mit den oft jahrelangen Reisen früherer Zeiten vergleichbar. Welche künstlerischen Ergebnisse kann man von einem solchen Aufenthalt erwarten?

⁴⁹⁾ *Kemet*, Jhg. 5, Heft 4, Oktober 1996.

Die Flut der Eindrücke läßt ein konzentriertes Arbeiten nicht zu. Christine Donath erzählt, wie sie zwischen den Motiven geradezu hin und hergerissen wurde. Hier eine Mauer im Abendlicht, hinten kommt eine Frau im *tob* (dem schleierartigen Frauengewand), dort hocken Männer im Gespräch am Boden, ein majestätischer Kamelreiter am Horizont, an der Wand ein bizarres meroitisches Graffito. Das zerfließende Abendlicht in den Steinen, die kräftigen Farben des Frauengewandes, der Kontrast aus dunkler Hautfarbe der Männer und ihrer (fast) weißen Bekleidung, der Götterkopf an der Wand. Auf den Skizzenblättern häufen sich die angefangenen, unterbrochenen und neu begonnenen Motive (Abb. 13). Dann geht die Farbe aus, das Wasser zum Aquarellieren, der Stift muß her, schließlich ist das Papier alle und es wird auf Resten gezeichnet, bis von Dr. Hans-Ulrich Onasch neue Blöcke aus Khartoum mitgebracht werden.

Und nicht nur die Fülle der Themen, das alltägliche Chaos und die Kürze der Zeit erschweren die Arbeit. Viel schwerer wiegt das Problem: wie erfasse ich dieses Motiv, wie diese Farbe? Einen Europäer zu porträtieren oder eine Lausitzer Landschaft zu erfassen ist in vielen Jahren geübt und stellt keine allzu große Schwierigkeit dar. Aber

hier, wo alles so ganz anders ist: Jeder Strich ist ein Versuch und erst die fertige Zeichnung, das getrocknete Aquarell kann den Eindruck geben, ob die Wiedergabe des Gesehenen gelungen ist. Bilder werden übermalt, verwischt, neu angesetzt und dienen als Untergrund für neue Skizzen. Sieht man die Blätter der Musawwarat-Mappen und Skizzenbücher durch, taucht man in ein Gewirr aus Bildern und Farben. Aber allmählich erkennt man in der Fülle eine Richtung, Motive werden deutlich. Auch in der Farbigkeit findet sich ein Weg, immer mehr dominieren die gedeckten rötlichen, braunen, moosgrünen und violetten Töne, die Farben einer ruhigen und großen Landschaft.

Da ist das Leben und Arbeiten der Nomaden, der auf der Grabung beschäftigten Arbeiter. Sie sitzen bald in Gruppen zusammen, bald wandern die langen schmalen Gestalten über den Grabungsplatz, mal nur die Figur eines Mannes mit weißer Kleidung und dunkler Haut. In der weiten, kaum angedeuteten Landschaft bewegen sich die hochaufragenden Menschen, langgliedrige Gesten, der Kontrast von Weiß und Schwarz. Dann die Kamelreiter auf ihren zartgliedrigen Reittieren, durch die grandiose Landschaft ziehend oder sich zum traditionellen Kamelrennen am Ende der



Abb. 13: Christine Donath, Skizzenblatt aus *Musawwarat*, Zeichenkohle, 33,7 x 47,3 cm, März 1999

Links Kopf und Brust des Horus vom Löwentempel, darüber Blick in den kleinen Talkessel mit heimkehrenden Frauen. Begonnen als feinzeichnerische Kopie des Reliefschmuckes des Tempels wurde das Geschehen im Rücken der Künstlerin, das Unwiederholbar, Vergänglich, plötzlich interessanter und auf demselben Blatt mit schnellen, breiten Strichen festgehalten.

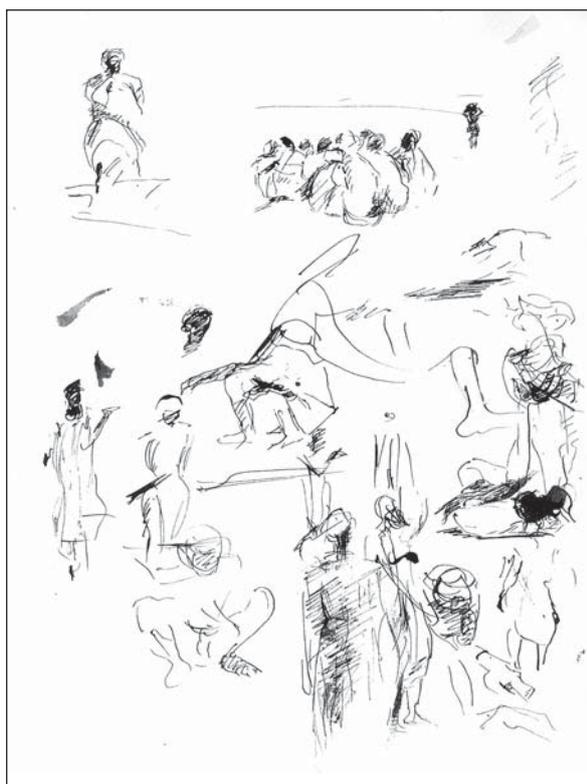


Abb. 14: Christine Donath, Skizzenblatt aus Musawwarat, Feder, 37,5 x 28 cm, März 1999

Das Blatt zeigt in verschiedenen Ansichten eine Gruppe wartender Männer. Die Meisten hocken am Boden, Einige treten hinzu. Mit wenigen Strichen wird die charakteristische Haltung der hockenden Personen und der Kontrast zwischen weißen Gewändern und dunkler Hautfarbe umrissen.

Grabungssaison sammelnd. Manches flüchtig hingeworfen, mit wenigen Strichen umrissen, manches als dynamische Szene komponiert (Abb. 14). Dazwischen, nur selten, die europäischen Grabungsmitarbeiter, kleine hektische Fremdkörper in der ruhig dahinfließenden Umgebung.⁵⁰⁾

Die Bilder der umgebenden Landschaft zählen zu den gelungensten und dabei am sparsamsten ausgeführten Arbeiten von Christine Donath. Wenige Striche umreißen den weiten Horizont, die schroff abfallenden Tafelberge. Der Himmel ist fast leer, in leichten Schwüngen zieht sich die karge Landschaft in den Vordergrund. Einige Striche mit dem Aquarellpinsel genügen, und auf dem Blatt entsteht ein weiter Raum, der unvergessliche Talkessel von Musawwarat (Farbabb. 1).⁵¹⁾

50) Siehe auch Katalog Christine Donath, Musawwarat. Aquarelle und Zeichnungen aus dem Sudan 1999, Galerie 100, Berlin, 1999 (im Folgenden: Katalog Musawwarat), 6, 19-22.

51) Siehe auch Katalog Musawwarat, Umschlag, 23.

Aus der Landschaft steigen die Ruinen der Großen Anlage auf. Mit ebenso sparsamen Linien charakterisiert stehen die kristallklaren Mauern und Kanten da, um wieder im Geröll auszulaufen (Farbabb. 3).⁵²⁾ Andere Aquarelle zeigen nur getupft die sich hinziehenden Mauerzüge und Säulen. Hier fällt es schwer zu unterscheiden, wo das Bauwerk endet und die Landschaft beginnt. Die Große Anlage und das Tal von Musawwarat – sie sind eins.⁵³⁾

Nur zum Teil, denn diese Mauern wurden von Menschen geschaffen und tragen die Spuren jahrhundertalter Kunstfertigkeit: Reliefs, Skulpturenschmuck, Inschriften. Christine Donath geht es nicht darum, Kopien der Reliefs und Ritzungen anzufertigen. Ihre Aquarelle und Zeichnungen zeigen einen völlig anderen Blick auf die Kunstwerke der Meroiten, als es der Archäologe gewohnt ist. Der Umriß der abgebildeten Figur ist zu erkennen, aber es dominiert der gealterte Stein, die schroffe, an vielen Stellen verletzte Oberfläche und die Fugen der Quader. Die Bilder zeigen den Stein und auf diesem Stein die Kontur des Bildes, die Gesamtheit des antiken Objektes, nicht die epigraphische Information, an der der Kopist interessiert ist (Farbabb. Rückcover).⁵⁴⁾

Immer wieder taucht der Elefant von der Zentralterrasse auf, das große gerundete Monster, das je nach Tageszeit seine Farbe zu wechseln scheint: hell rötlich, fast gelblich zur Mittagszeit (und eher klein), von immer dunklerem Rot zum Abend hin und schließlich blau-violett, riesenhaft und mit der Umgebung verschwimmend in der Dämmerung (Farbabb. 2).⁵⁵⁾

Der Stein von Musawwarat selbst und die aus ihm gefügten Mauern faszinierten die Künstlerin. Auf vielen Skizzen versuchte sie, die Mauerzüge zu charakterisieren, die schräg abfallenden Reihen von Quadern, die sich zum Teil bereits aufgelöst haben, zum Teil mit scharfen Kanten aneinanderstoßen. Der Zerfall dieses Steines, der sich in feinen Brüchen und Abplatzungen zeigt, seine scharfen Formen verliert und fast selbst zu einem Bildwerk wird, während die von Menschen auf ihm angebrachten Bilder zerfallen. Schließlich, als eine Stufe der Auflösung der Einzelformen in eine visuelle Gesamtvision, die Landschaft aus Stein, die sich aus rötlichen Tönen bildet (Farbabb. 4).⁵⁶⁾

52) Siehe auch Katalog Musawwarat, 2, 4, 5.

53) Siehe auch Katalog Musawwarat, 24, 25.

54) Siehe auch Katalog Musawwarat, 11, 14-17.

55) Siehe auch Katalog Musawwarat 8, 9.

56) Siehe auch Katalog Musawwarat, 7, 10, 12, 13.

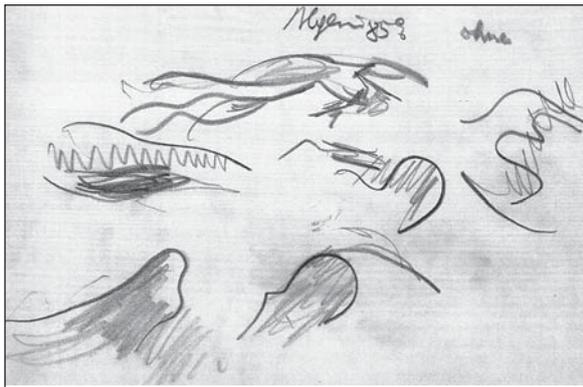


Abb. 15: Christine Donath, Dünenformationen in der Sahara, Bleistift, 18,2 x 28 cm

Das Skizzenblatt entstand während einer Diashow über die Länder der afrikanischen Mittelmeerküste. Schnappschußhaft werden charakteristische Ansichten, Strukturen, Formationen mit dem Bleistift festgehalten und ergeben – trotz ihrer zufälligen Kombination auf dem Blatt – einen Eindruck der bewegten Landschaft aus Sand.

Was in den wenigen Wochen des Sudanaufenthaltes an Skizzen geradezu zusammengekratzt wurde, liegt nun in Berlin. Fertige Aquarelle, Zeichnungen, die bereits in Ausstellungen gezeigt wurden.⁵⁷⁾ Anderes, das vielleicht als Ausgangspunkt für eine weitere Beschäftigung mit dem Motiv dienen kann. Arbeitsmaterialien und Anregungen neben verkauften Bildern und Produkten. Der normale Kunstalltag ist zurück. Aber der Blick für das schnell wechselnde Sujet, den Rythmus der Landschaft und die orientalische Szenerie ist geschult: Christine Donath besucht Vorträge über den Orient, und während der Referent ein Dia nach dem anderen über die Leinwand jagt, skizziert sie – fast ohne auf das Blatt zu sehen, geschult, das Wesentliche zu erfassen. Kleine Zeichnungen aus wenigen Strichen, auf denen Kamele durch die Wüste laufen, dunkelhäutige Menschen beisammenstehen, Palmen, Hütten, Wüste ... Szenen zwischen Klischee und Sehnsucht, auf der Suche nach Vertrautem, Reisebilder einer virtuellen Reise (Abb. 15).⁵⁸⁾

57) So vom 11.8. bis 16.9.99 in der Galerie 100 in Berlin. Dazu erschien der gut bebilderte Katalog *Musawwarat* mit einem Geleitwort von Dr. Barbara Barsch.

58) Im schnellen Erfassen von Ansichten ist Christine Donath geübt. Während des Sudanaufenthaltes skizzierte sie aus dem fahrenden Auto; siehe Katalog *Musawwarat*, 26.

Erlerntes und Erfahrung

Die orientalistische Malerei ist nicht nur ein Problem des Sujets, der Auswahl besonders exotischer Motive. Gewiß spielte gerade in den frühen Orientbildern, den Illustrationen der Reise- und Expeditionsberichte, die Abbildung des Typischen und Außergewöhnlichen eine hervorragende Rolle. Aber für den Maler und Zeichner stellt sich neben der geschickten Auswahl des Motivs vor allem die Frage: Wie ist es darzustellen? Der Künstler muß mittels Kontur und gegebenenfalls Farbe möglichst genau den Eindruck vermitteln, den das abgebildete Motiv bei ihm hinterlassen hat. Was theoretisch einfach klingt, aber vor allem dann ein großes Problem wird, wenn dieser Eindruck so gar nicht mit dem übereinstimmt, was an Eindrücken normalerweise auf ihn einströmt – eben im Orient, in der Ferne. Weder der Künstler noch der Rezipient haben es gelernt, die dort vorherrschenden Motive und Farben in verstandesgemäß verarbeitete Regeln umzusetzen. Der Künstler muß erst lernen, wie er eine Pyramide, eine Hieroglyphe oder eine Wüstendüne zeichnet und ebendiese Arbeit muß der Rezipient beim Betrachten leisten, lernen zu sehen und Gesehenes zu erkennen – wobei er allerdings vom Künstler unterrichtet wird. So bleibt es beim Künstler, für jede Linie, jede Form, jede Farbe, Licht und Schatten die adäquate Umsetzung zu finden, damit auf dem Blatt dann erscheint, was es – in jenem Augenblick durch jenen Künstler – zu sehen gab.

Europäische Künstler – in unserem Fall namentlich die Maler und Zeichner – werden seit langem in Werkstätten oder Kunstschulen ausgebildet. Sie erlernen, wie man Strich und Farbe einsetzen muß, um ein repräsentatives Porträt, einen röhrenden Hirsch im Wald oder ein Schiff auf hoher See wiederzugeben. Die Kunst des individuellen Meisters liegt in der Art und Weise, dieses Wissen umzusetzen und dem Motiv, das in aller Regel dem Rezipienten bekannt ist oder sogar von ihm in Auftrag gegeben wurde, neue Aspekte abzugewinnen. Vor welcher Aufgabe steht aber der Künstler, wenn er mit bisher Ungesehenem konfrontiert wird? Die Entwicklung der orientalistischen Malerei in Europa ist ein gutes Beispiel, wie sich aus den tastenden Versuchen der ersten Reisezeichner immer mehr Vertrautheit mit den orientalischen Motiven und deren Atmosphäre bildet. Den Höhepunkt erreicht dieser Prozeß im 19. Jahrhundert, als das orientalische Motiv geradezu unterworfen und zu einem repetierbaren Formular wird, dessen sich Künstler bedienen, die den Orient nie mit eigenen Augen gesehen haben.

Wie stellt sich Christine Donath dem Problem? Die Reise nach Musawwarat kam nicht unvorbereitet. Bereits in Polen und Rumänien traf sie auf Motive, die in ihrer Farbigkeit und geschlossene



Abb. 16: Christine Donath, *Ziegenherde in Musawwarat*, Wasserfarbe, 8,5 x 14 cm, März 1999

Eine Ziegenherde wird vor der Kulisse der Tafelberge durch das Tal getrieben. Das kleine Blatt komponiert effektiv die Gruppe der Menschen und Tiere in den grandiosen Horizont; wenige monochrome Pinselstriche genügen, um eine äußerst prägnante Szenerie zu gestalten.

Form, ihrer scheinbaren Ursprünglichkeit auffielen. Markfrauen in bunten Gewändern, auf dem Boden sitzend und schwatzend. Der Weg nach Tunesien und Ägypten ist auch künstlerisch vorgeprägt: Macke und Slevogt hatten hier geweiht, deren Bilder ihr gut bekannt sind. In Paris, im Musée d'Orsay, hat sie die Bilder der französischen Orientalisten gesehen. In einer neueren Ausgabe des Reiseberichtes von Johann Ludwig Burckhardt konnte sie die darin reproduzierten Illustrationen von Roberts, Belzoni, Cailliaud u.a. studieren.⁵⁹⁾ Eindrücke der Landschaft und der Menschen im Orient bekommt man unschwer über das Fernsehen, über Bildbände usw. vermittelt. Und schließlich reist der Tourist recht bequem und häufig zu den Strandhotels und Andenkenmärkten jener Länder. Der Orient ist heute visuell längst nicht mehr so weit entfernt, wie er es vor noch einhundert Jahren war.

Christine Donath kann als Malerin in Musawwarat auf diese Erfahrungen zurückgreifen und auf die künstlerische Auseinandersetzung der Maler des frühen 20. Jahrhunderts. In der Anlage der Zeichnungen, besonders den Figurengruppen, Bildern vom Kamelrennen usw. spürt man die Vertrautheit mit Slevogts Kunst, der effektiv die hohen Figuren vor einen tiefen Horizont setzt, mit wenigen Strichen die Eleganz ihrer Bewegung skizziert und im Bildausschnitt geschickt nah und fern, klein und groß, hoch und niedrig kombiniert.

⁵⁹⁾ Johann Ludwig Burckhardt, *Entdeckungen in Nubien 1813-1814*, Hg. von Helmut Arndt, Edition Erdmann, Tübingen, 1981. Die in der Ausgabe abgebildeten Illustrationen stammen aus anderen Reisewerken; Burckhardts Originalbericht enthielt keine Illustrationen.

Die Farbigkeit, insbesondere die der Studien von Mauerstücken und Gestein, erinnert an Macke und Klee. Der getupfte, aus vielen Einzelteilen gewebte Teppich von sich kaum unterscheidenden Farbnuancen, gemischt aus wenigen Tönen von Rot, Braun, Grün und Violett. Dann aber wieder der Blick der guten alten Reisezeichner, die eine große Landschaft mit großen Linien umreißen, darin die winzige Gestalt eines Kamelreiters, vorn ein paar Ziegen als Blickpunkt, Staffage und auch Maßstab (Abb. 16). Ebenso der an den archäologischen Veduten angelehnte Blick auf sich vom Vordergrund in die Ferne hinziehende Mauerzüge, auf Details der meroitischen Objekte (Abb. 17). Und schließlich auch das durch die mediale Bilderflut unserer Zeit aufbereitete Orientbild in Farbe, jene Bilder pittoresker Szenen von Marktreiben und Pyramiden, dem man sich als Künstler unschwer anschließen kann – aber immer in Angst, das Bild könnte wie eine Postkarte aussehen.

Christine Donath arbeitet mit den Mitteln, die dem europäischen Maler nach einer schon jahrhundertelangen künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Orient zur Verfügung stehen. Aber es bleibt ihr nicht erspart – und darin liegt natürlich der Antrieb ihrer Kunst – für Musawwarat den eigenen Weg zu finden, um das dort Gesehene abzubilden. Vor ihr waren nur die Zeichner des Expeditionszeitalters und Kopisten in Musawwarat in größerem Maße tätig. Viele bunte Fotos wurden geschossen und sicher auch manche Skizze gezeichnet. Aber eine intensive künstlerische Suche nach der Atmosphäre des Platzes hatte kaum stattgefunden. Hier mußte sie neu beginnen und ist ihren Weg gegangen. Besonders die Veränderlichkeit der Landschaft und ihrer Monumente im Laufe eines Tages hat sie versucht zu erfassen – oben am Elefanten der Zentralterrasse kurz beschrieben – und die enge Verschmelzung der kargen, steinigen Umgebung mit den ausgedehnten Ruinen des uralten Heiligtums. Dazu die in jener Kargheit lebenden Nomaden, ihre zurückhaltende Eleganz und Gelassenheit.

In den Arbeiten von Christine Donath findet man die großen Eindrücke wieder, die ein Besuch in Musawwarat hinterläßt. So unbeholfen die Malerin in Dingen der Grabung und der Organisation des Lebens in der Savanne in manchen Fällen war: sie kann mit ihren Werken mehr über die Faszination aussagen, die Musawwarat ausübt, als die meisten der dorthin reisenden Archäologen, denen die Worte fehlen und die es versuchen, über wissenschaftliche Arbeiten auszudrücken. Sie berichtet in vielem mehr, viel mehr als der archäologische Befund oder die noch so waghalsige Interpretation wiedergeben kann. Sie berichtet die Gegenwärtigkeit der Altertümer des Sudan.

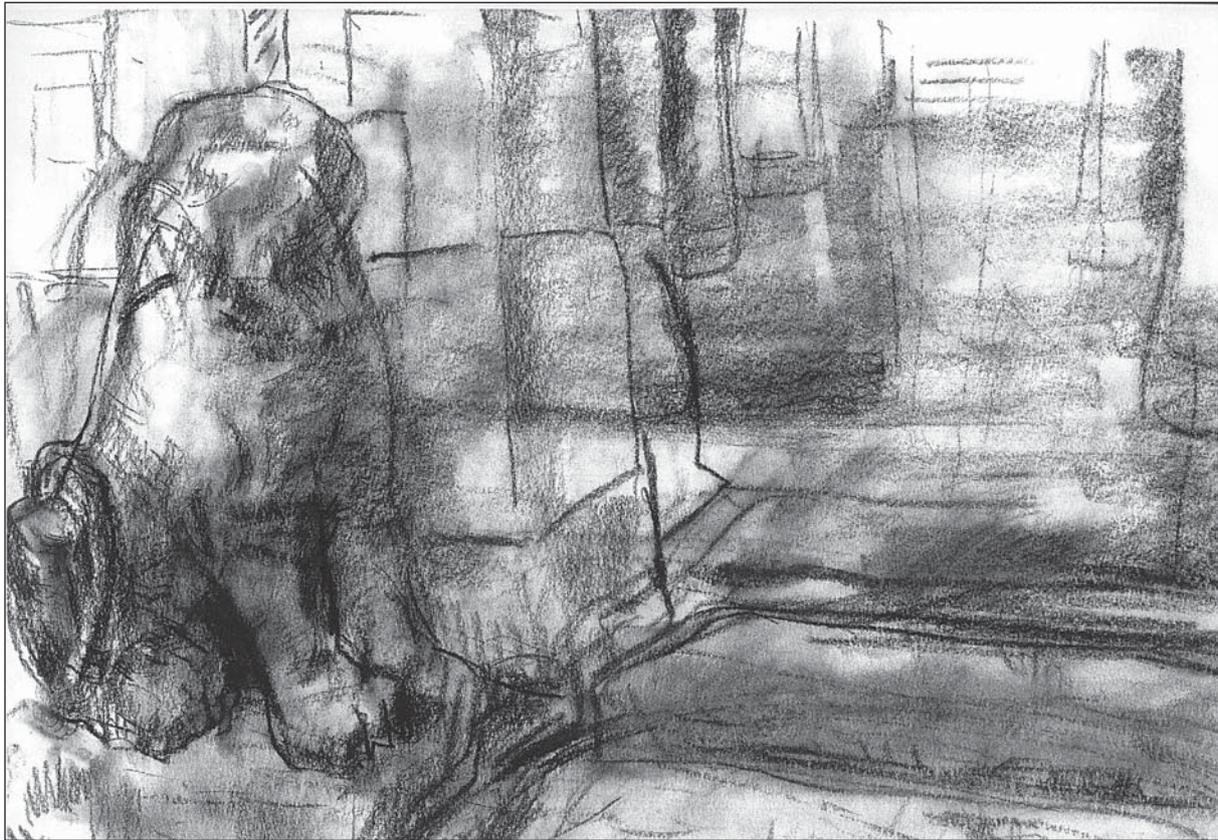


Abb. 17: Christine Donath, Löwenskulptur am Zugang zum Löwentempel, Zeichenkohle, 33,7 x 47,3 cm, März 1999
Links im Bild eine der den Eingang flankierenden Löwenskulpturen, nach rechts der Zugang in das Innere des Tempels. Durch die Diagonale von Löwe zu dem nach rechts verschwimmenden Tempelinneren besitzt die Komposition eine besondere Dynamik. Die äußerst detailreiche Zeichenweise wird von flächig gewischten Schatten und Volumen kontrastiert. Derartig fein durchgezeichnete Studien bilden den Ausgangspunkt der Beschäftigung der Künstlerin mit den Altertümern; sie werden schließlich zu immer sparsameren, nur noch mit Linien und Farbe arbeitenden Kompositionen weiterentwickelt.

EPILOG

Kein Künstler erfindet unabhängig etwas neues, er steht in einer Tradition, aus der er – bewusst oder unbewußt – schöpft. Auch der Weg orientalistischer Malerei ist verschlungen und vielfältig. Es wäre unnötig, in den Bildern von Christine Donath Spuren aller Richtungen orientalistischer Malerei finden zu wollen, doch gibt es viele Bezüge, die ihr Werk mit der langen Tradition orientalistischen Denkens und orientalistischen Malens verbinden.

Orientalistisch Denken, orientalistisch Malen

Am Beginn der hier verfolgten Linie von Tradition und Erfahrung stand das Bild, das in der Antike von den Ländern jenseits der griechisch-römischen Welt entworfen wurde. Neben den phantastischen Charakteristika, die man jenen Gebieten zuschrieb, war es die Neugier, die zu

einer Tradition wurde. Die Neugier, den Berichten aus einer fernen und geheimnisvollen Welt nachzugehen, das Bedürfnis, die Dinge dort zu sehen und zu erforschen. Dieser Impetus steht am Anfang jedes orientalistischen Interesses, bei der Malerin nicht weniger als beim Ausgräber.

Mit der Reise in das ferne Land beginnt eine neue Etappe. Der Reisende sieht die Wunder jener Welt und will, ja muß sie für sich und die anderen festhalten. Im Zentrum des Orientalismus der Reisenden steht der Bericht, im Zentrum orientalistischer Reismalerei die Illustration. Möglichst genaue Abbildung des Gesehenen und Erlebten: das versprechen die Titel der frühen Reiseberichte und darum bemühen sich ihre Illustratoren. In Europa wird jeder dieser Berichte mit Interesse aufgenommen und seine Informationen in das allgemeine Bild vom Orient eingefügt. Die Beobachtung und die Imagination gehen Hand in Hand, das Bild vom Orient bleibt ein phantastisches, so viel Informationen man darüber auch besitzt. In der Kunst hinterlassen beide Richtungen



ihre Spuren. Die Reisezeichner schaffen immer besser beobachtete Abbilder der fremden Welt; die frei mit den orientalistischen Elementen arbeitenden Künstler verankern diese immer fester im Repertoire der künstlerischen Möglichkeiten. Obelisk, Pyramiden, Arabesken und orientalische Gewandung sind bereits im Barock wohlvertraute Elemente der europäischen Kunst.

Auf die Reise folgt die Expedition, bewußt oder unbewußt darauf angelegt, jene Ferne endgültig zu erkennen, zu unterwerfen, zu erobern.⁶⁰⁾ Gut organisiert und mit einem festen Ziel wird der Orient bereist; Spezialisten widmen sich den verschiedenen Gebieten: Archäologie, Zeichenkunst, Geographie, Bewässerung, Militär. Die Abbildung der fernen Welt wird zu einer technischen Aufgabe, es entwickelt sich eine Wissenschaft der Abbildung – die Kopie, die Epigraphik.⁶¹⁾ Aber es geht immer auch um mehr. Das Abbild soll nicht nur das Gesehene Objekt beschreiben, sondern auch dessen Umgebung, Wesen, Seele. Das 19. Jahrhundert ist das goldene Zeitalter der orientalistischen Abbildung, gerade auch im Sudan. Der hohen atmosphärischen Qualität der Zeichnungen eines Cailliaud und Linant de Bellefonds, der unübertroffenen kompositorischen Dichte der Veduten der Lepsius-Expedition kann sich keiner entziehen.

60) Dieses Element entspricht dem Ansatz von Edward Said, der Orientalismus vor allem als Aneignung zur Unterwerfung interpretiert. Daß eine Expedition, sei es eine militärische, eine wissenschaftliche, eine geographische oder eine geheimdienstliche (in der Regel laufen die Grenzen ineinander), immer der Aneignung der kulturellen Güter des anderen Landes dient, steht außer Frage. Natürlich wird die Expedition nie durchgeführt, um den Anderen zu schaden (jedenfalls wird sie nicht vordergründig so propagiert, meist steht der Nutzen für die anderen ganz groß auf der Fahne, von der napoleonischen Expedition bis zur Kolonialisierung und ökonomischen Globalisierung), aber es geht immer darum, auch auf einer Ausgrabung, in den Besitz von Erkenntnissen (und, wenn möglich Objekten) zu kommen. Daß dieser Vorgang bei den Einheimischen zumindest mit Mißtrauen beobachtet wird, verwundert und kränkt die Forscher zwar regelmäßig, ist aber ein völlig normaler Vorgang. Orientalismus ist die Aneignung orientalischer Kultur durch Europa.

61) Die Abbildung der fernen Welt beschränkt sich im 19. Jahrhundert nicht auf die Malerei. Auch dreidimensional und z.T. mit lebenden Exemplaren ausgestattet werden die verschiedenen Kontinente auf den Weltausstellungen und ähnlichen Expositionen – z.B. dem berühmten Crystal Palace in London – gezeigt. Auch die Schaffung kulturhistorischer Sammlungen (z.B. des Ägyptischen Museums in Berlin) und natürlich der Völkerkundemuseen geht auf dieses Bestreben zurück.

Noch heute kommen anspruchsvolle Publikationen über den Nordsudan kaum ohne diese Bilder aus; sie sind mit Sicherheit die meistreproduzierten Ansichten der sudanesischen Altortümerplätze, allen technischen Möglichkeiten der Fotografie zum Trotz. Daß Christine Donath sich – nach einer Periode von sprunghaften Alleinreisen – einer archäologischen Expedition angeschlossen hat und bei diesem Aufenthalt eine neue Stufe der Dichte und Konzentration in ihren Arbeiten erreichte, zeigt, daß selbst heute die Verbindung von Forschung und künstlerischer Reflexion befruchtend bleibt. Je mehr der Künstler auch über sein Sujet weiß, desto mehr kann er in ihm sehen.

Orientalistische Malerei im engeren Sinne ist aber nicht die Reiseillustration oder die Kopie. Es ist die künstlerische Gestaltung von tatsächlich oder vorgeblich im Orient angesiedelten Motiven, die im 19. Jahrhundert ihre Blüte erlebte. Die Malerei dieser Periode ist durch die Beherrschung formaler Mittel gekennzeichnet: Farbe, Licht und Material werden brilliant wiedergegeben, Themen werden standardisiert. Die orientalische Bilderwelt ist damit bewältigt und kann selbst von solchen Künstlern repetiert werden, die den Orient nie sahen. Man kann hierin die künstlerische Unterwerfung des Orients sehen, parallel zu der politischen und ökonomischen. Aber aus der vermeintlichen Unterwerfung wächst Bewunderung, weil der Orient seinen Zauber nicht verliert, etwas Besonderes, Gleichwertiges ist. Gerade jene Künstler, die nicht das Exotische und Außergewöhnliche suchen (das findet man seit der Wende zum 20. Jahrhundert in weit fernerer Regionen), Impressionisten und die expressiven Realisten der Zwischenkriegszeit, finden im Orient Anregungen. Selbst die frühen Reduktionisten sind noch in der Lage, die Atmosphäre des Orients in originellen Bildfindungen zu reflektieren.

An der Gestaltung des Besonderen setzt auch die Arbeit von Christine Donath an, der es kaum um die Konzeption besonders außergewöhnlicher oder exotischer Tableaus geht. Die Wiedergabe des Gesehenen und die künstlerische Beschreibung der besonderen, farblichen und stofflichen Gegebenheiten, diese beiden Elemente prägen ihre Arbeiten aus Musawwarat. So erweist sich die Auseinandersetzung mit dem Orient als ein unverändert inspirierendes Moment für die europäische Kunst.

Flucht und Licht

Zwei Aspekte der orientalistischen Malerei verdienen noch benannt zu werden. Der eine ist die Motivation der Reise. Wie oben bemerkt: Neugier ist ein Wesenszug des Orientalismus seit der



Antike. Der andere ist die Flucht. Flucht aus dem Alltag, den Zwängen der Routine. Natürlich waren es vor allem relativ junge Forscher und Zeichner, die aus der Umwelt von Form und Akademie ausbrachen und in den Orient flüchteten. Nestor l'Hôte, der begabteste Zeichner der Champollionschen Expedition, war 24 Jahre alt; Lepsius leitete als 32-jähriger die Expedition mit zumeist gleichaltrigen Kollegen; Linant de Bellefonds kam mit 19 Jahren, Hoskins mit 30 Jahren nach Ägypten und den Sudan. Aber auch Gesetzte und bereits Hocharrivierte konnte die Reiselust packen: Vivant Denon war mit 50 Jahren eigentlich zu alt für die Expedition nach Ägypten und mußte Napoleon erst überreden, ihn mitzunehmen – und doch ist es gerade seine Person, die der künstlerischen Ausbeute den Stempel aufdrückte. Max Slevogt war ebenfalls ein gestandener Mann und angesehener Künstler, als er nach Ägypten aufbrach. Auch Christine Donath zählt nicht mehr zu den Nachwuchskünstlern und es bedurfte einiger Hartnäckigkeit, die Grabungsleitung von ihrer Teilnahme zu überzeugen.

Im Orient angekommen, schlagen Neugier und Hartnäckigkeit in einen regelrechten Malrausch um. Die Menge der von den Expeditionszeichnern hinterlassenen Werke verblüfft und läßt ahnen, mit welcher Intensität gearbeitet wurde. Wieder Max Slevogt: bis zu drei Ölskizzen an einem Tag, in der Sonne Nubiens. Christine Donaths Blätter, auf denen sich die Eindrücke über- und nebeneinander finden. Es scheint, als ob den Künstler eine Art eins-zu-eins-Umsetzung des gesehenen Motives treibt, als ob das Gesehene ohne größere Bedenkzeit auf das Blatt gebracht wird, nur dem Talent für Form und Farbe gehorchend. Malerei im Orient ist nicht nur Beobachtung und Technik – es ist Leidenschaft, Emotion, eben das, was der Handzeichnung den ungemeinen Vorzug vor jeder technischen Reproduktion gibt.

Ein zweites Element spielt bei aller motivlicher und technischer Breite orientalistischer Malerei eine ganz besondere Rolle. Das Licht. Was auch immer der reisende Zeichner oder der zeichnende Forscher wiedergeben will: Licht und Schatten des Morgenlandes sind andere als die gewohnten. Man kann die künstlerisch-technische Entwicklung der orientalistischen Malerei auch als einen Kampf ums Licht beschreiben. Wenn auch dem europäischen Rezipienten an den frühen Berichten vor allem die Information über die Objekte interessierte, so ringt der Zeichner doch daneben immer mit der Darstellung von Licht und Schatten. Sogar in den selbstlos-unindividuellen Kopien von Reliefs und Inschriften spielt die berühmte „Schattenkante“ eine entscheidende Rolle, um Plastizität anzudeuten. Himmel, Wolken, Strahlen der Sonne, die harten Schatten und schließlich die gleißende

Farbigkeit von Landschaft, Kleidung, Gebäuden und Menschen sind jene Mittel, mit denen das eigentliche, orientalische Kolorit erzeugt wird. Die Orientalisten des 19. Jahrhunderts haben die technische Bewältigung genau dieses Phänomens zur Perfektion gebracht, und doch verstehen es die Künstler der folgenden Generationen immer wieder, neue Aspekte des Lichtes und seiner Wirkung zu ergründen. Man lernt von den Vorgängern und muß doch jedesmal das Licht neu erfinden. Der Elefant von Musawwarat atmet in den skizzenhaften Aquarellen von Christine Donath eine Lebendigkeit, die ein in Museumsräumen abgestelltes Objekt nie mehr erfahren wird.

Orient, Altertum und Gegenwart

Und wie steht es mit den antiken Monumenten? Reise, Licht, Exotismen – als Elemente des Orientalismus schön und gut, aber wo ist der besondere Bezug zur Antike? In der Einleitung ist bereits darauf verwiesen worden, daß der europäische Begriff vom (Vorderen bzw. Nahen) Orient auch durch den Bezug zu antiken Monumenten geprägt ist. Die Erkundung antiker Stätten, ganz allgemein aber von Ursprüngen (auch derer des Nils, als einem beliebten Ziel von Expeditionen in den Sudan und an das Horn von Afrika) ist das Motiv vieler orientalistischer Unternehmungen. Es ist aber festzustellen, daß dieser Auftrag, so gewissenhaft er am Ende auch ausgeführt wird, spätestens am Ort in eine allgemeine Faszination der Gegenwart umschlägt. Jeder Reise- und Expeditionsbericht ist ein Bericht aus der (des Reisenden) Gegenwart des Orients. Die Denkmäler bekommen in den Beschreibungen und Abbildungen ihren Platz im Jetzt, sind mit einem mal Bestandteil ihrer Umwelt wie die Berge, Tiere, Pflanzen und Menschen. Die Atmosphäre des Orients ist nur als ein Ganzes zu fassen. Natürlich steht in den Publikationen wissenschaftlicher Expeditionen die Dokumentation des Zielgegenstands – bei Archäologen von antiken Objekten und Befunden – im Mittelpunkt. Genaues Lesen solcher Publikationen offenbart aber auch, welche Faszination der Orient selbst, jenes Phänomen der Fremde, auf die Forscher ausübte, wie ihre Phantasie und Emotion von orientalistischen Gedanken beflügelt wird.⁶²⁾

62) *Keine wissenschaftliche Publikation ist wirklich verständlich, wenn man sich nicht mit den Bedingungen ihrer Entstehung befaßt, mit den Ansichten und Erfahrungen der Autoren. Ein schönes Beispiel der Verquickung von archäologischer Forschung, persönlichem Erleben, ja sogar politischer Zeitgeschichte sind die von Barbara Barsch in den MittSAG 2 - 10 herausgegebenen Grabungsnotizen von Ursula Hintze.*



In der orientalistischen Malerei des 19. Jahrhunderts, wie bemerkt einem Höhepunkt der europäischen Malerei überhaupt, stehen antike Monumente meist als Ruinen in einer zeit-genössischen Landschaft, vom Sonderfall des Historienbildes abgesehen. Die Antike ist Teil des Ganzen.

Zuletzt bietet sich noch ein Vergleich mit dem Werk des im ersten Teil dieser Serie besprochenen sudanesischen Künstlers Hamid el-Khawad an. Zwei fundamentale Unterschiede offenbaren sich bereits in der künstlerischen Erfassung des Sujets. Als ein wesentliches Element ist das Licht angesprochen worden. Bei den Europäern: flirrend, pastos, sich immer mehr ins Weiße des Papiers auflösend. Bei dem Afrikaner: voller Farbe, geradezu knallig, bunt. Die Farbgebung scheint den europäischen Sehgewohnheiten völlig entgegengesetzt. Und doch, betrachtet man die Bilder länger, dann gibt gerade sie etwas wieder, das man selbst auch gesehen hat: die intensive Farbigkeit des Morgens etwa, das glühende Rot des Abends oder die schattenlose Dämmerung, in der die Dinge wie ohne jede Perspektive zusammenrücken (Der Antike Sudan / MittSAG 12, Farbbabb. 8-10).

Soweit die Technik, nun das Motiv: das antike Objekt, die Pyramide. Bei den Europäern: getreulich und intensiv abgemalt, voll von Informationen über Gestalt, Farbe, Material. Bei dem Afrikaner: eine Metapher, ein fast dekoratives Symbol. Dort ein Bild des Fremden, Exotischen, Ungewöhnlichen, das es zu berichten gilt. Hier die Metapher für Heimat, Herkunft, Vertrautes.

Hamid El-Khawad beschäftigt sich mit der malerischen Reflexion seiner Umgebung nicht aus archäologischem oder historischem Interesse, schon gar nicht als Reflexion von Fremdem oder Exotischem. Die Pyramide ist ein Motiv der eigenen Umgebung; keine Rekonstruktion oder Reflexion von Geschichte, sondern eine Metapher für Abbildung des Jetzt. Seine Farben wollen nicht das „Andere“ beschreiben, sondern sind die intensiven Töne, die im Licht Afrikas strahlen, der Kontrast von Hell und Dunkel, der den Alltag bestimmt. Seine Bilder entstanden nicht auf Reisen, sondern in der Heimat, sie zeigen nicht die Ferne, sondern die Nähe.

Dieser letzte Gedanke verleitet zu einer Schlußfolgerung. Der Orientalismus steht für die Beobachtung, Dokumentation und Rezeption einer fremden Kultur durch Europa. „Fremd“ ist dabei ein schillernder Begriff, steht für das Historische, Alte, Ursprüngliche, Ruinöse genauso wie für das Ferne, Pittoreske, Ge- und Besuchte. Diese fremde Kultur wird durch die intensive Auseinandersetzung immer mehr auch als Teil der eigenen Kultur erlebt und verstanden. Der zweite Schritt, das Erleben und Verstehen,

schlägt sich weitaus deutlicher in den künstlerischen Produkten, in zeichnerischen Kopien, in Ansichten und freien Kompositionen mit orientalischen Sujets wieder als in wissenschaftlichen Werken. Diese sind nur Sonderfälle, für wenige Spezialisten gedachte Produkte einer allgemeinen Strömung: die Orientalistik ist der wissenschaftliche Zweig des Orientalismus, und so ist es die orientalische Archäologie.

Demgegenüber ist den Bewohnern der betreffenden Länder der Aspekt „Fremd“ unbekannt; das Staunenswerte und Beobachtete ist ihre natürliche Umgebung. Orientalismus kann es bei ihnen nur als Rezeption des europäischen Phänomens geben – und die gibt es. In der Kunst findet man dafür Belege, auch im Werk von Hamid el-Khawad ließen sie sich beobachten.⁶³⁾ Selbst die Archäologie dieser Länder ist, in ihrer Entstehung, eine solche Rezeption. Nur wird sie von ganz anderen Interessen und einem ganz anderen Selbstverständnis getragen als dem europäischen. Was dazu führt, daß sie im Westen oft schwer verstanden wird. Unverhofft ist sie „fremd“, eben „orientalisch“ geworden.

Unsere Archäologie in Musawwarat und an anderen Plätzen ist Teil des europäischen Orientalismus, sie ist eine Art Reisebeschreibung. Die wissenschaftlichen Publikationen und die Malereien von Christine Donath sind Beschreibung einer Zeit- und Kulturreise, in Jahrhunderte zurück und an einen fernen, fremden Ort; entspringen jener hier weitläufig verfolgten Neugier auf das Fremde. Wir Europäer, Künstler und Archäologen, sind immer Besucher, immer Reisende, die Eindrücke sammeln und verarbeiten wollen. Zuhause ist in Musawwarat, im Sudan nur der Sudanese, der sudanesischer Künstler.

NACHSATZ

Arbeiten und Kataloge von Christine Donath können bei der Künstlerin erworben werden.

Kontakt:
Christine Donath
Lehderstr. 65
13086 Berlin
Tel.: 030/4249758

⁶³⁾ So die *Anlehnung an die Technik der europäischen Architekturzeichnung und die gegenstandslose westliche Malerei im 20. Jahrhundert. Zu den orientalistischen Malern des 19. Jahrhunderts mit orientalischer – meist türkischer – Herkunft: Lemaire, Orientalismus, 266-269.*