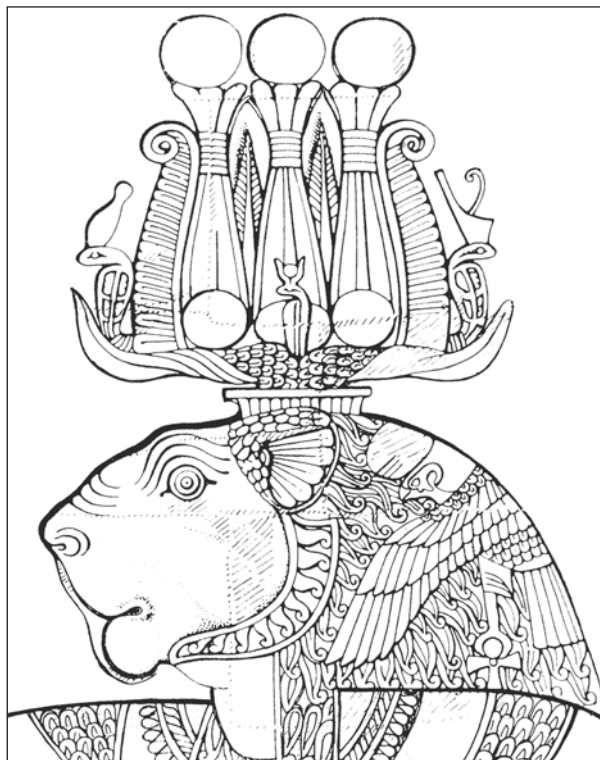


MITTEILUNGEN DER
SUDANARCHÄOLOGISCHEN
GESELLSCHAFT ZU BERLIN E.V.



HEFT 12
2001

**WIR DANKEN FOLGENDEN SPONSOREN FÜR FINANZIELLE UND MATERIELLE
UNTERSTÜTZUNG UNSERER ARBEITEN IN MUSAWWARAT ES SUFRA :**

KULTURABTEILUNG DES AUSWÄRTIGEN AMTES



REMMERS BAUCHEMIE GMBH, LÖRINGEN

FA. SONTEC, ORANIENBURG

UND:

KARL BERBALK, WIEN

FRANZ JOSEF FIEGER, DÜSSELDORF

HILDEGARD HAUBOLD, HAMBURG

ECKART KREUZER, MÜNCHEN

GISELA WENGLER, GIEßEN

SOWIE UNSEREM KOOPERATIONSPARTNER:

KOMMISSION FÜR ALLGEMEINE UND VERGLEICHENDE ARCHÄOLOGIE (KAVA)
DES DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS, BONN
UNTER DER LEITUNG VON DR. BURKHARD VOGT

ISSN 0945-9502

Mitteilungen der
Sudanarchäologischen Gesellschaft zu Berlin e.V.

Kurzcode: MittSAG

Heft 12, 2001

INHALT

EDITORIAL	4
NACHRICHTEN DER SUDANARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN E.V.	
F. JOACHIM, <i>Mitgliedervollversammlung 2001</i>	6
J. BECKER, <i>8. Rechenschaftsbericht 2000/2001 vom 12. Mai 2001</i>	8
P. KOWALEWSKI, <i>Finanzbericht für das Jahr 2000</i>	11
ST. WENIG, <i>Bericht über die Arbeiten der SAG im Jahre 2000 in Musawwarat es Sufra</i>	12
K. ZIBELIUS-CHEN, <i>Zur Problematik von Herrschaft und Herrschaftsform im mittleren Niltal vom 3. bis zum 1. Jt. v. Chr.</i>	20
NACHRICHTEN AUS DEM RICHARD-LEPSIUS-INSTITUT	
B. GABRIEL, <i>Präislamische Gräber und Friedhöfe in der Butana (Sudan)</i>	34
I. GERULLAT, <i>Zusammenfassender Bericht zur vorläufigen Dokumentation der Keramikfunde der Ausgrabungskampagnen in den Jahren 1960 bis 1968 in Musawwarat es Sufra</i>	64
M. DASZKIEWICZ & G. SCHNEIDER, <i>Chemical and mineralogical-petrographic composition of fabrics from Musawwarat es Sufra, Sudan</i>	80
U. NOWOTNICK, <i>Drei Architekturböcke aus der Großen Anlage von Musawwarat es Sufra mit figürlichen Darstellungen</i>	94
TH. REHREN, <i>Meroe, Iron and Africa</i>	102
D. A. WELSBY, <i>Der Amri - Kirbekan Survey (1999)</i>	110
VARIA	
M. FITZENREITER, <i>Der antike Sudan in der zeitgenössischen Kunst Teil I: Die Antike in der Gegenwart – Der Architekt und Maler Hamid El-Khawad</i>	121
A. LOHWASSER, <i>Das Porträt</i>	131
ST. WENIG, <i>Dr. Achol Deng Achol (21.1.1945 - 30.7.2001)</i>	133
VORSCHAU AUF HEFT 13 / IMPRESSUM	136



MARTIN FITZENREITER

DER ANTIKE SUDAN IN DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST

Die Kultur des antiken Sudan ist seit ca. 200 Jahren Gegenstand der westlichen Forschung. Forschung heißt in diesem Zusammenhang: Beschreibung, Dokumentation, Deutung. Der Antrieb zu dieser Art der Auseinandersetzung liegt im Bedürfnis, zu wissen. Zu wissen, was es auf der Welt - und zumal in fernen Ländern - gibt und was es bedeutet. Dieser Ansatz trieb die frühen Reisenden in den Sudan und treibt noch heute jedes Jahr Wissenschaftler und Touristen dorthin.

Ein immer wieder vertretener "wissenschaftlicher" Ansatz ist, daß mit der Dokumentation und Deutung eines antiken Gegenstandes dessen Geschichte als Ding praktisch beendet ist. Nun hat das Objekt - ein Skelett, ein Topf, ein Tempel - Eingang in das Weltgedächtnis gewonnen und die Notwendigkeit der separaten Existenz gewissermaßen verwirkt. Es ist - so besagt diese These - auch nicht mehr vordergründig notwendig, sich um den Erhalt dieses Objektes zu bemühen, denn durch seine "virtuelle" Existenz im Reiche der Wissenschaft sei seiner stofflichen Flüchtigkeit Ewigkeit beschieden. Besser, man gräbt neue Tempel aus, als ausgegrabene Tempel zu erhalten.

... und dennoch begnügt man sich nicht, die Pyramiden von Meroe in Plänen zu studieren, auf Bildern zu betrachten. Selbst eine noch so gelungene Rekonstruktion in Pappe oder im Cyberspace erweckt vor allem einen Wunsch: man möchte sie besuchen und sehen - Touristen und Wissenschaftler gleichermaßen.

Es gibt offenbar eine Dimension in vielen Objekten antiker Kulturen, die über das hinausgeht, was an wissenschaftlicher Information (was, wo, warum) in ihnen steckt. Diese Dimension ist in einer trockenen Dokumentation am allerwenigsten, am Objekt in seiner natürlichen Umgebung aber am allermeisten zu empfinden. Es ist der ästhetische Eindruck, das Gefühl des Außerordentlichen, Bewegenden, Schönen, das ein solches Objekt fern jeder wissenschaftlichen Klassifizierung vermitteln kann. Was dieses Gefühl auslöst, kann so verschieden sein, wie es die Objekte selbst sind. Es kann die perfekte Harmonie oder auch die anrührende Hilflosigkeit der Aus-

führung sein, seine großartige Umgebung oder die Wucht, mit der es die Umgebung übertrifft, die Geschichte seiner Existenz oder die Geschichten, die man damit verbindet. Diese ästhetische Dimension ist an keine wissenschaftliche Fragestellung gebunden. Sie ist ein Erlebnis, zu dem jeder fähig ist, der sich dieser Art des Erlebens stellt.

Dennoch wird die ästhetische Dimension eines antiken Objektes in ganz unterschiedlicher Weise erlebt. Wie im Rahmen der wissenschaftlichen Erforschung auch, so wird die Auseinandersetzung mit der ästhetischen Qualität immer vor dem Hintergrund eines spezifischen Horizontes aus Erfahrungen, Werten, Mustern vollzogen. Ein westeuropäischer Tourist sieht die Pyramiden am Wüstenrand von Meroe mit anderen Augen als ein Bewohner von Kabushiya. Für den einen sind sie der Gipfel des Exotismus, dem anderen vermitteln sie das Gefühl "zuhause". Umgekehrt sind der beschneite Berggipfel oder der gotische Dom emotional besetzt.

Die Artikelserie über die Rezeption der Kultur des antiken Sudan hat zum Ziel, einige Aspekte der Wirksamkeit der ästhetischen Dimension von Objekten dieser Kultur zu besprechen. Damit wird eine Position bezogen, die sich von der „Wissenschaftlichkeit“ der Auseinandersetzung, wie sie sonst auf diesen Seiten üblich ist, weit entfernt. Neben den „wissenschaftlichen“ Ansatz soll der „künstlerische“ Ansatz gestellt werden. An die Stelle der Erforschung der Bedeutung eines Objektes in der Vergangenheit tritt die Betrachtung seiner Bedeutung in der Gegenwart.

Diese Sicht hat nicht nur zum Ziel, die Eigenständigkeit einer „nichtwissenschaftlichen“ Rezeption der Kultur des antiken Sudan herauszuzustreichen. Sie soll auch dazu anregen, das Bild der Wissenschaftlichkeit selbst zu korrigieren. Wird die vermeintliche Wissenschaftlichkeit nicht sehr häufig von einem eher ästhetisch zu klassifizierenden Impetus regiert? Werden Grabungsplätze nicht auch unter dem Eindruck der Monumentalität der Ruinen, der Großartigkeit der Landschaft, der bewegenden Historie eines Platzes ausgewählt? Was treibt einen sonnenempfindlichen Mitteleuropäer überhaupt in die Wüste?



Waren die frühen Reisenden eher Wissenschaftler oder Künstler?¹⁾

Die Begründung der Archäologie durch J. J. Winkelmann war vor allem ein ästhetisch orientiertes Projekt, das sich bewußt gegen die auf das Sammeln und Klassifizieren zielende Gelehrsamkeit der barocken Antiquare stellt. Der antiken Kultur sollte ein Platz im hier und jetzt zugewiesen werden. Wenn wir als Sudanarchäologische Gesellschaft heute für die Anerkennung und den Erhalt der Zeugnisse der altsudanesischen Kulturen eintreten, sollten wir dann nicht gerade die ästhetische Kraft ihrer Monumente in die Waagschale werfen?

Die Suche nach der ästhetischen Wirkung der Kultur des antiken Sudan soll über drei Etappen erfolgen. Im ersten Teil wird versucht, die Sicht des Sudanesen, des sudanesischen Künstlers im besonderen zu beschreiben. Wie auch in den folgenden Teilen soll eine Persönlichkeit im Mittelpunkt der Beschäftigung stehen. Der zweite Teil soll die ganz andere Sicht beschreiben, die des Europäers – wieder besonders: die des europäischen Künstlers – auf den antiken Sudan. Im abschließenden dritten Teil wird wiederum eine andere Facette angeschnitten: Welche Spuren hinterläßt der antike Sudan in der sogenannten Popkultur, die nirgendwo stärker zum Ausdruck kommt und mehr unseren Alltag durchdringt, als in der Musik.

TEIL I: DIE ANTIKE IN DER GEGENWART – DER ARCHITEKT UND MALER HAMID EL-KHAWAD

Für niemanden haben die Zeugnisse der antiken Kultur des Sudan eine größere Bedeutung als für die Sudanesen selbst. Als Tourist und selbst als Forscher mag man dieses Faktum gelegentlich nicht in seiner Tiefe wahrnehmen. Befaßt man sich etwas ausführlicher mit der Lebenswelt der Bewohner des mittleren Niltals, so wird man auf eine unendliche Fülle von Bezügen stoßen, die das moderne Leben mit den antiken Objekten verbinden. Das beginnt bei der blühenden Sagen- und Erzählkultur über diese Monumente und ihre geheimnisvollen Erbauer und reicht über die Verbindung mit geheiligten und fruchtbarkeitsfördernden Plätzen bis in das Alltagsleben der Menschen. Nicht zu unterschätzen ist ihre Rolle als Wirtschaftsfaktor; Quellen für Baumaterial und Schatzsuche, Antikenhandel, Tourismus etc.

Eine besondere Rolle spielt der Bezug auf die antike Kultur im Selbstverständnis der Elite des Landes. Der Sudan als Staat ist das Produkt einer vor allem von außen bestimmten kolonialen Grenzziehung, wie sie für Afrika weitgehend typisch ist. Das bedeutet jedoch nicht, daß in diesem Gebiet keine gemeinsamen, historisch weit vor die Zeit des Kolonialismus datierenden Traditionen vorhanden wären. In der Phase des Kampfes um die staatliche Unabhängigkeit und um politische Stabilität bemühte man sich, verbindende und vor allem auch „große“ Traditionen als Leitbilder zu entwickeln und zu vermitteln. Ein Beispiel dafür sind Briefmarken,

die geradezu als Spiegelbild der jeweils favorisierten nationalen Werte gelten können. Antike Monumente und Persönlichkeiten wie Taharqo spielen in diesem öffentlich propagierten Geschichtsbewußtsein eine nicht unbedeutende Rolle.²⁾

Der Bezug zur antiken Kultur muß jedoch keineswegs den Pfad einer gelegentlich platten Propaganda beschreiten. Im folgenden soll am Beispiel von Leben und Werk eines sudanesischen Künstlers ein Abriss gegeben werden, wie persönliches Erleben, die Zeitläufe und die Auseinandersetzung mit kulturellen Einflüssen ganz verschiedener Art zusammenwirken. Alles fließt zusammen in einem künstlerischen Œuvre, das in ganz eigener Weise ein Bild des Sudan entwirft.

DAS WERK

Der Werdegang von Hamid el-Khawad (Abb.1) kann als typisch für einen Intellektuellen der jungen Republik Sudan gelten (siehe Kasten).

1) Es ist z.B. die Frage zu stellen, welche Abbildungen in den Standardwerken von Cailliaud und Lepsius eine größere Wirkung erzielten und bis heute erzielen: die technisch-exakten Grundrisse oder die romantischen Veduten der Ruinen?

2) Wenig, St.: Der Antike Sudan auf Briefmarken, Mitt-SAG 7, 1997, 70-74.

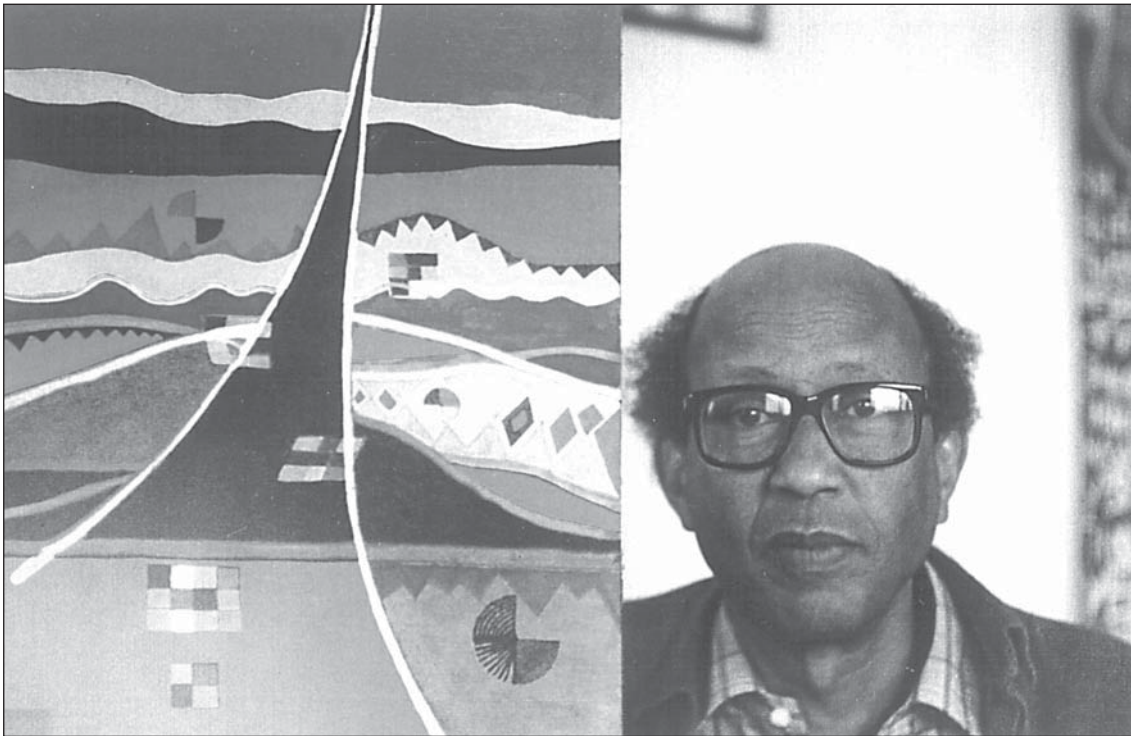


Abb. 1: Hamid el-Khawad (1932-1991).

Hamid el-Khawad

- geb. 1932 in Omdurman. Der Vater war zu dieser Zeit dort Civil Servant / Bürgermeister; die Familie stammt jedoch aus Kabushiya und zählt zu den angesehensten der Ja'aliyyn. Ihre Abstammung führt sie auf den Heiligen el-Khawad zurück, der durch das Wunder bekannt ist, daß er durch den Nil watete („waten“: arab: kha(wa)da), als die Fähre besetzt war. Seine Qubba befindet sich auf dem Westufer gegenüber von Kabushiya in Taybad el-Khawad.
- Besuch der Khalwa (Koranschule) und der Grundschule in Kabushiya; Besuch der Boarding School in Shendi und Wadi Seyidna; ein Jahr Studium an der Khartoum-Universität
- 1953 nach England zum Architekturstudium
- 1958 Heirat mit Else Mettler, drei Kinder
- 1960 Rückkehr in den Sudan, Arbeit im Ministry of Works als Assistant Chief Architect / Chief Architect; verantwortlich für alle größeren Bauprojekte im Sudan
- 1967 für ein Jahr nach Edinburgh, Studium der Regionalplanung und Abschluß der Dissertation
- seit 1968 Beschäftigung mit der Malerei
- 1975 Beurlaubung vom Ministry of Works und auf Einladung der UNESCO in den Jemen, Planung ländlicher Schulbauten
- 1979 Pensionierung im Sudan; Versetzung in den Libanon in das Regionalbüro der UNESCO für den Mittleren Osten
- 1981-87 Interimsaufenthalt bei der UNESCO in Paris wegen des Bürgerkrieges im Libanon
- 1987 Versetzung nach Jordanien, dort bis 1991 Direktor des Regionalbüros der UNESCO für den Mittleren Osten
- 1991 bei einem Attentat auf das UNESCO-Gebäude in Amman umgekommen



Geboren in einer angesehenen Scheichfamilie mit langer, islamisch geprägter Tradition, absolvierte er sowohl die traditionell islamische als auch die am britischen Vorbild ausgerichtete Schulbildung. Nach Abschluß der Ausbildung im Anglo-Ägyptischen Sudan ging er zum Architekturstudium nach England, um anschließend im Staatsdienst der unabhängig gewordenen Republik zu arbeiten. Nach einer Karriere im Ministry of Works des Sudan folgte eine zweite auf internationaler Ebene als Mitarbeiter der UNESCO.

Praktisch neben dieser „äußeren“ Karriere vollzog sich die Entwicklung des künstlerischen Werkes. Die zeichnerische und allgemein künstlerische Ausbildung war Teil des Architekturstudiums. Das Medium der Zeichnung bildete auch in der beruflichen Tätigkeit als Architekt und Regionalplaner ein wichtiges Arbeitsmittel. Eher zufällig entstanden bei dieser technisch orientierten Arbeit Farb- und Kontrastskizzen, Kompositionen aus geometrischen Formen. Diese „Nebenprodukte“ der technischen Arbeit verselbständigten sich zusehends und bilden eine erste Gruppe von malerischen Werken. Die Flüchtigkeit, ja Zufälligkeit des Entstehens ist ihnen anzumerken. Bald bildet sich aber auch eine gewisse Motivik und formale Geschlossenheit dieser Werkgruppe heraus. Bevorzugt werden lange Papierbahnen, die in der Art von Rollbildern – scrolls – zu hängen sind (Abb. 2).

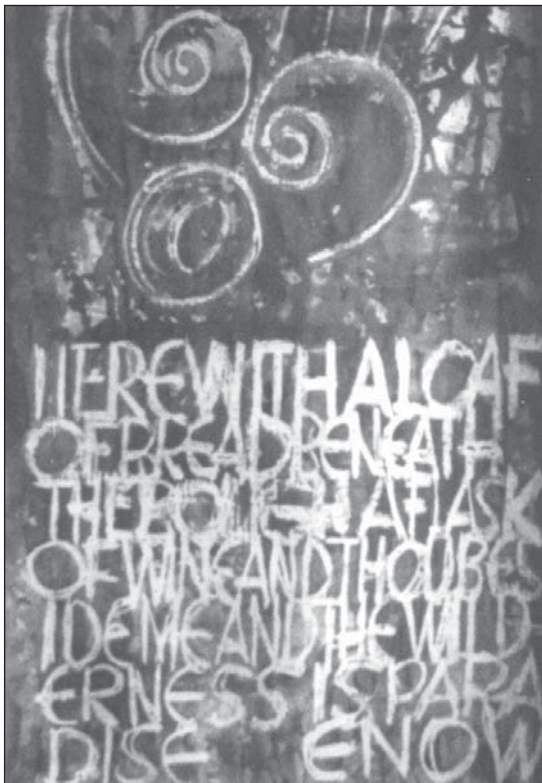


Abb. 2: Scroll mit Versen von Omar Khajjam, Deckfarben auf Papier, um 1968.

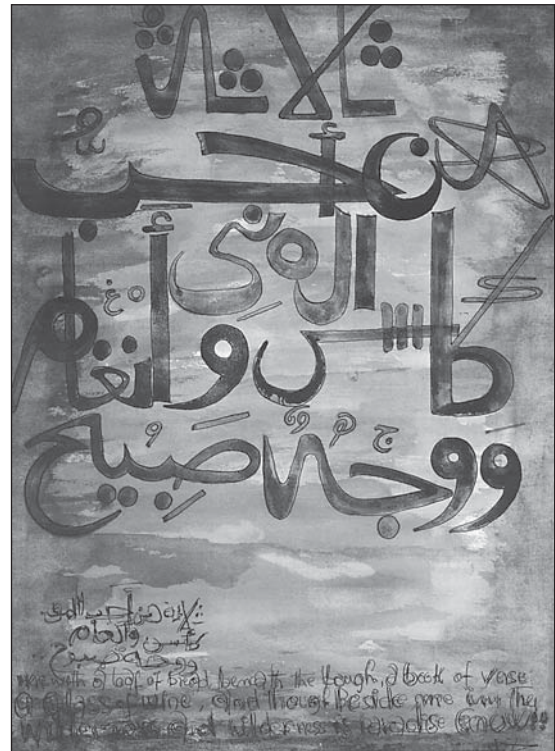


Abb. 3: Verse von Omar Khajjam, Feder und Aquarell, 1986 (vergleiche Abb. 2).

In diesem relativ spät entstandenen Werk aus der Gruppe der Kalligraphien dieses Textes überwiegt der arabische Text; die englische Übersetzung ist im unteren Teil hinzugefügt:

"Here with a loaf of bread beneath the bough;
a flask of wine; a book of verse
and thou beside me singing in the wilderness
and wilderness is Paradise enow."

Die Gestaltung scheint sich an Vorbildern der gegenstandslosen Malerei der Mitte des 20. Jh. zu orientieren. Aber in den an der insgesamt wenig individuellen abstrakten Malerei angelehnten Werken setzt sich immer mehr ein persönlicher Zug durch. Es erscheinen Schriftzüge, Gedichttexte, einzelne figürliche Kompositionen.

Zwei Motive verdienen, hervorgehoben zu werden. Das eine ist der Grundriß der Dreistadt Khartoum / Omdurman / Khartoum Nord (Farbabb. 11, Seite 93). Zentrum dieses Motives bildet die am Zusammenfluß der beiden Nile liegende Insel Tuti-Insel – die Planung der städtebaulichen Entwicklung dieser Insel war der Gegenstand der Arbeit Hamid el-Khawads. Wie Arme fließen weißer und blauer Nil heran und setzen sich als großer Nil fort. Der Charakter der drei Stadteile ist durch das Muster der Straßenzüge skizziert: das am britischen Union-Jack orientierte imperiale Straßenmuster Khartoums, das orientalische Geflecht der Gassen von Omdurman und das technologische Schach-



brettmuster in Khartoum Nord. Der Architekt und Städteplaner setzt hier auf einer visuellen Ebene um, was ihn als berufliche Aufgabe beschäftigt. Dabei entfernt sich das Bild immer mehr vom technischen Entwurf und wird zu einem ausdrucksstarken Motiv, in dem die Atmosphäre dieser Stadt am Zusammenfluß der Nile, am Berührungspunkt von Tradition und Moderne Gestalt erfährt.

Ein zweites Motiv ist die häufige Wiederkehr von Gedichtzeilen im Rahmen nichtfigürlicher Kompositionen (Abb. 3). Bemerkenswerterweise ist diese Strophe in ihrem Schriftbild an der arabischen Kalligraphie orientiert, jedoch auch in einer englischen Übersetzung wiedergegeben. Der Text wendet sich an die aus Europa mit in den Sudan gereiste und dort weitab ihrer Wurzeln lebende Ehefrau. Zu ihr spricht der Künstler mit den Worten des orientalischen Dichters und in der Gestalt der arabischen Kalligraphie – aber in der sie beide verbindenden Sprache. Die kulturelle Begegnung von Orient und Okzident fand für Hamid el-Khawad nicht nur auf der Ebene der Ausbildung und beruflichen Karriere statt; sie war ein zutiefst persönliches Ereignis, dem er in seiner Kunst immer wieder Ausdruck verleiht.

Was als Skizze und Ausgleich zum technisch orientierten Beruf entstand, entwickelte sich weiter und wurde zu einer immer intensiver betriebenen Passion. Es entstanden Zeichnungen, Aquarelle, Bilder in Kreide und Ölkreide; auf Papier aus Zeichenblöcken und auf Leinwand geklebtes Papier; postkartengroße Formate bis zu scrolls in Wandhöhe.

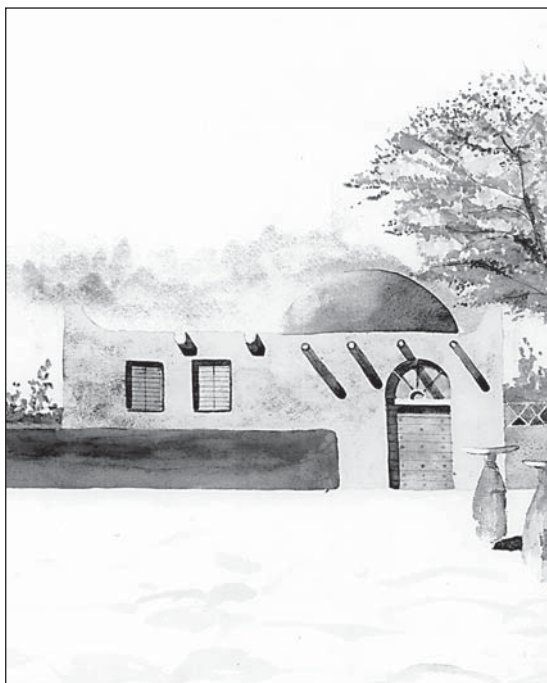


Abb. 4: Ländliche Architektur, Aquarell, o.J.

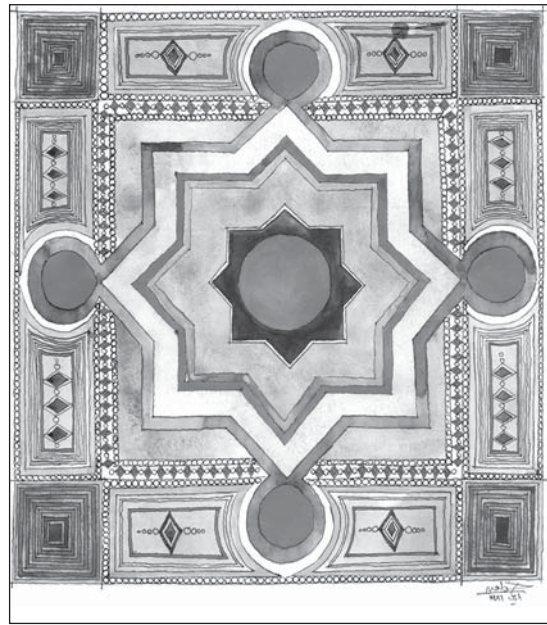


Abb. 5: Ornamentale Komposition, Aquarell und Feder, 1987.

Unter der Vielzahl von Motiven fallen einige Gruppen auf. Geradezu als Gegensatz zur großflächigen und stark abstrahierenden Malerei stehen einige sorgfältig ausgeführte naturalistische Aquarelle. Sie zeigen Szenen aus dem dörflichen Leben im Sudan, wobei die Darstellung von ländlicher Architektur dominiert (Abb. 4). Die Bilder sind in der Art von Architektenzeichnungen gehalten und stellen idealisierte Bilder einer Wirklichkeit dar.

In ganz anderer Weise fließen Motive der sudanesischen Umwelt in eine Gruppe starkfarbiger und ornamentaler Werke ein (Abb. 5 und Rückseite des Heftes). Die sehr kleinteiligen Motive orientieren sich unverkennbar an der afrikanischen Volkskultur, an Mustern von Gefäßen, auf Textilien oder bei der Wandgestaltung von Häusern. Diese Art von Ornamenten sind als eine Gattung der ästhetischen Gestaltung von Gegenständen in ganz Afrika verbreitet und werden auch in Europa oft mit dieser Vorstellung assoziiert. Hier findet der Maler eine Formsprache, die auch wir als „afrikanisch“ deuten können.

Ist das Ornament ein Motiv der Volkskultur, so ist die Schrift das eigentliche und hochangesehene Medium der elitären islamischen Kunstausübung. Das Wort, namentlich des Korans, steht im Mittelpunkt islamischer Bildung und die Formgebung des Wortes in der Kalligraphie ist im Selbstverständnis islamischer Gelehrter die einzige Formästhetischer Gestaltung, die über den platten Alltagsgebrauch hinausgeht. Es wurde bereits darauf verwiesen, daß in den frühen Werken der Künstler diese Tradition aufnimmt, aber in englischer Sprache. Erst in späteren Werken, als eine



intensivere Auseinandersetzung auch mit dem islamischen Erbe durch den beruflichen Aufenthalt im Jemen inspiriert wird, tritt die arabische Sprache und Schrift in den Vordergrund. Es sind nun nicht mehr nur Verse orientalischer Dichter, auch die Gestaltung von Koranversen beschäftigt den Künstler, der damit quasi zu den Wurzeln seiner Familientradition zurückkehrt.

Mit dem beruflichen Wechsel in das Regionalbüro der UNESCO tritt die Auseinandersetzung mit der arabisch-islamischen Tradition auch in der figürlichen Malerei in den Vordergrund. In einer Reihe von Werken werden Motive der jemenitischen Architektur reflektiert, auch hier mit einem besonderen Bezug zur Farbigkeit, die sich aus den bunten Fensterverglasungen des Jemens ableitet (Abb. 6). Neben den Bildern, die Architekturelemente wie Fenster und Tore zeigen, gibt es andere, die arabische Ornamente wie Halbmond und Stern variieren. Eine Besonderheit unter den Werken Hamid el-Khawads sind schließlich solche, die in der Art von Stillleben verschiedene Objekte kombinieren (Abb. 7).

Die genannten Werkgruppen bilden nur einen Ausschnitt aus dem breiten Schaffen des Künstlers. Motive und Mittel der formalen Gestaltung sind in der Vielzahl der Werke kaum streng voneinander abzusetzen. Aus auf den ersten Blick rein abstrakten, starkfarbigen Kompositionen entwickeln sich motivliche Bezüge; durch das Hinzufügen von Schrift werden Bilder lesbar

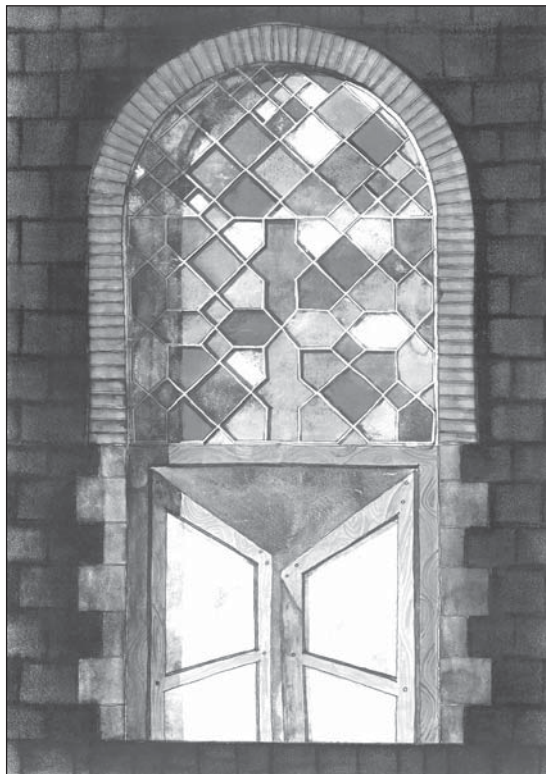


Abb. 6: Jemenitisches Fenster, Feder und Aquarell, o.J.

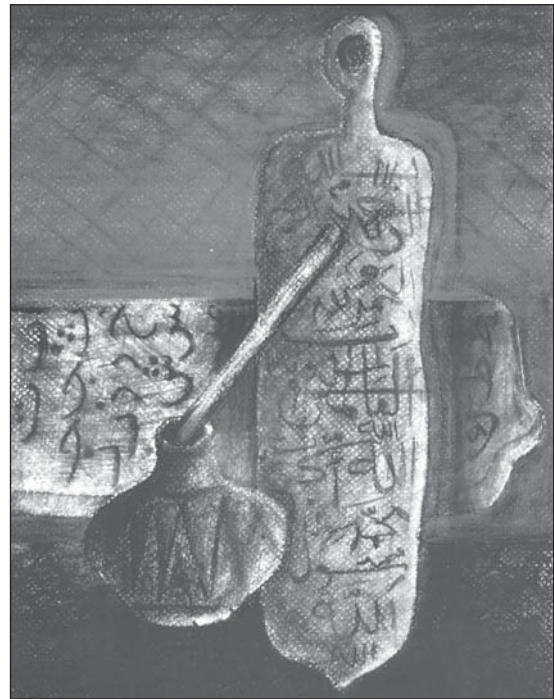


Abb. 7: Korantafeln und Schreibzeug, Ölkreide, 1985
Tafeln wie diese werden in den Koranschulen zum Erlernen von Versen des Koran genutzt. Die hintere Tafel zeigt das arabische Alphabet, die vordere zeigt Teile des muslimischen Glaubensbekenntnisses. Der Bezug zur Tradition ist bemerkenswert, war Hamid el-Khawad doch kein praktizierender Muslim.

gemacht oder bekannte Motive werden durch ihre Kombination umgedeutet. Das malerische Schaffen ist nicht auf einige Aspekte zu beschränken, sondern ist eine ständige Neufindung.

DIE PYRAMIDE ALS MOTIV FÜR HEIMAT UND FAMILIE

Der knappe Überblick über das Schaffen Hamid el-Khawads hat gezeigt, daß sich in vielen Bildern Bezüge zum Umfeld des Künstlers finden lassen. Von besonderem Interesse ist es nun zu sehen, in welcher Art und Weise die altsudanesishe Kultur bzw. ihre Hinterlassenschaften dabei reflektiert werden. Immerhin wuchs der Künstler praktisch „im Schatten“ der Pyramiden von Meroe auf.

Auf den ersten Blick scheinen altsudanesishe Motive jedoch keine große Rolle zu spielen. Erst bei genauerem Betrachten fällt eine Gruppe von Werken auf, in denen die Pyramide auftritt. Dabei sind zwei Aspekte zu unterscheiden: zum einen jene Werke, die die Pyramide als Bauwerk abbilden, und zum zweiten solche Werke, in denen die Form der Pyramide als eine Art Symbol auftritt.

Zur ersten Gruppe gehört eine Reihe Bilder, in denen ein Pyramidenfeld gezeigt wird. Sowohl zu



den Pyramiden von Meroe als auch zu denen von Nuri lassen sich Bezüge erkennen. Doch diese Werke entstanden nicht als Naturskizzen. Vielmehr geben sie den Eindruck wieder, wie er sich in der Vorstellung des Künstlers manifestiert. Es sind hohe spitze Gebilde, die in einer imposanten Häufung den Horizont beherrschen oder eng aneinandergerückt sich zu einem geschlossenen Massiv auftürmen (Farbabb. 8-10, Seite 92-93).

Das Pyramidenfeld von Meroe stellt sich dem in Kabushiya Geborenen nicht als eine Anzahl von einzelnen und unterscheidbaren Monumenten dar, die bestimmten Herrschern und Perioden zugeschrieben werden können. Das Pyramidenfeld ist ihm eine uralte, eine von sagenhaften Vorläufern gebaute Landschaft.³⁾ Ein Anblick, der in seiner Geschlossenheit immer da war und als solcher tief in das Gedächtnis eingepägt ist. Das Bild der Pyramidenlandschaft hat im Schaffen des Künstlers etwa die Suggestivkraft wie der Grundriß der Dreistadt Khartoum. War dort das dynamische und konfliktreiche „Zusammenfließen“ von verschiedenen Lebensräumen am dreiteiligen Nil das Thema, so liegt den Bildern der Pyramiden Statik und Ruhe zugrunde. Das Gräberfeld der meroitischen Könige steht für etwas Zeitloses, Immerwährendes.

Hamid el-Khawad hatte, wie viele Intellektuelle im Sudan, kein gesteigertes Interesse an der antiken Kultur; seine Bilder bezeugen eine weitaus intensivere Auseinandersetzung mit arabischen und islamischen Einflüssen. Die Zeugnisse des alten Meroe stehen vielmehr als unverrückbare Elemente der Lebenswelt im Hintergrund, sind Teil der Umwelt wie der Nil und die Berge. Sie bilden einen Horizont, vor dem sich die Auseinandersetzung mit modernen Themen abspielt. Als solches sind sie zugleich eine unverwechselbare Metapher für die Umwelt, mit der der Künstler sich verbunden fühlt. Die Pyramide ist – anders als für den Europäer –

3) Als Anekdote sei ein Erlebnis des Verfassers erwähnt, das den Blick der Bevölkerung des mittleren Niltals auf die Monumente und ihre Erbauer beleuchtet. Ein Grabungsarbeiter in Musawwarat bemerkte, daß man in Meroe doch die Pyramidengräber der sagenhaften Erbauer der Tempel – der „Aneg“ – ausgegraben hätte und ob diese denn tatsächlich so groß wären. Wie groß? Nun, so groß, wie sie an den Wänden des Löwentempels auch dargestellt sind. Also ca. 3,5 m hoch. D.h., die antiken Monumente werden einer zyklischen Vorgängerrasse zugeschrieben, die zu solchen Steinbewegungen fähig war, und kaum mit der eigenen Herkunft verbunden. Die Monumente sind etwas, das vor den jetzigen Bewohnern schon da war; kein Stammesahn wird mit ihrer Entstehung in Zusammenhang gebracht.

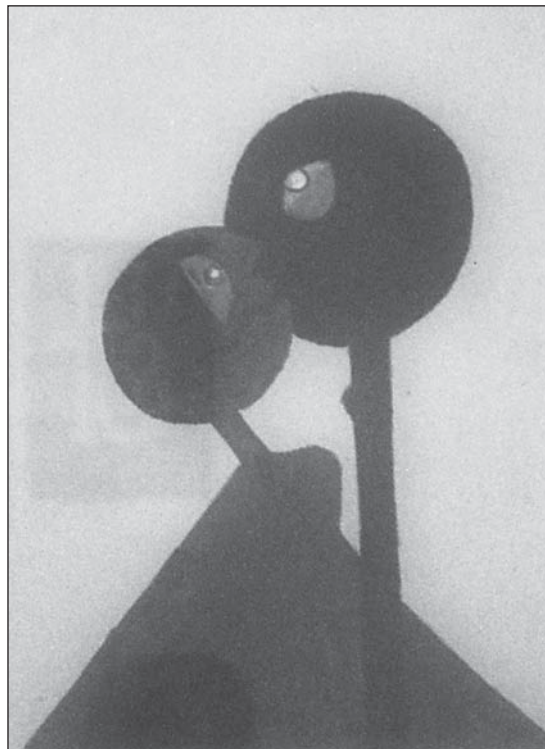


Abb. 12: *Mann und Frau*, Aquarell, o.J.

kein exotisches Motiv, sondern ein Bild für das immer Vorhandene, das Statische, das Alltägliche, für Herkunft, für Heimat.

Unter diesem Gesichtspunkt ist wohl auch das Auftreten des Motivs der Pyramide in anderen Werken zu deuten. Die nach unten ausladende und stabile Form der Pyramide tritt dort auf, wo ein Bezug zur Herkunft und Geborgenheit in der Herkunft hergestellt wird. Sehr suggestiv ist das in der Gruppe von Werken, in denen die Familie als Hort innerer Ruhe thematisiert wird (Abb. 12). Die Bilder gruppieren stark abstrahierte Symbole für „Mann“, „Frau“ und „Kind“. Hier ist es vor allem das Symbol der „Frau“, das die Pyramidenform aufnimmt.

Aber auch in anderen Kompositionen tritt das Motiv der Pyramide auf, ohne eigentlich eine bestimmte Pyramide abzubilden. Man gewinnt den Eindruck, als habe das Bild der Pyramide in der Vorstellung des Künstlers eine ganz ursprüngliche Funktion. Es ist ein Symbol, das in seiner Bedeutung weit vor der afrikanischen, westlichen, arabischen oder islamischen Motivik liegt, weit vor allen Einflüssen, die Ausbildung, Beruf und der Weg des Lebens ausübten. Es ist ein Bild, das so elementar für den Anfang und die Herkunft steht, wie das Bild der „Frau“ in der Familie. Als solches wird es nicht als ein kultureller Einfluß reflektiert und bildlich verarbeitet, sondern steht als etwas Unverrückbares im Hintergrund.



HAMID EL-KHAWAD ALS KÜNSTLER EINER UMBRUCHSZEIT

Die bildende Kunst, wie sie an den westlichen Akademien gelehrt wird, hat keine Tradition in der arabisch-islamischen Welt. Figürliche Darstellungen sind zwar nicht unbekannt, werden aber zumindest im Bereich der Hochkultur vermieden. Angesehen dagegen ist der ästhetische Umgang mit dem zentralen Ausdrucksmittel, mit der arabischen Schrift. Sich mit dem Schreiben und der schönen Gestaltung des Geschriebenen zu beschäftigen, ist in gelehrten Zirkeln eine hochangesehene Tätigkeit und wird neben der beruflichen Aufgabe gern als Ausgleich geübt. Nur hier ist es gebräuchlich, ein Kunstwerk um seiner selbst willen, seiner Schönheit und Vollkommenheit wegen zu schaffen. Und auch dieses Werk ist nicht funktionslos; es preist die Vollkommenheit des Textes und stellt den Schöpfer der Kalligraphie als einen heraus, der sich in einer großen und gelehrten islamischen Tradition stehen sieht.

In dieser Tradition wuchs auch Hamid el-Khawad auf. Erst im Rahmen seiner Ausbildung wurde er mit der westlichen Kultur konfrontiert. Die bildende Kunst blickt hier auf eine besondere Entwicklung zurück, der Künstler hatte sich als eine eigenständige, ausschließlich „Kunst“ produzierende Persönlichkeit etabliert. Zugleich befand sich die westeuropäische Kunst in der Mitte des 20. Jh. aber auch in einer gewissen thematischen und formalen Lethargie. Das Bemühen der „klassischen Moderne“, aus der Abstraktion der Dinge neue Formen der Gestaltung zu entwickeln, hatte sich in einem dekorativen Abstraktismus verloren. Dennoch bot diese gegenstandslose und weitgehend unindividuelle Malerei dem sudanesischen Künstler eine erste Möglichkeit, sich in einer Formensprache auszudrücken, die – vielleicht unbewußt – seinem islamischen Hintergrund durch die Vermeidung des Dinglichen nahestand. Andererseits war sie eine Formensprache, die „westlich“ wirkte und als ein modernes, progressives Ausdrucksmittel verstanden wurde; auch von westlichen Rezipienten; auch von der Ehefrau.

Es ist jedoch charakteristisch für das Schaffen des Künstlers, daß die vermeintliche Abstraktion immer wieder – und im Laufe der Entwicklung immer mehr – durch eine klar gegenständliche Motivik abgelöst wird. Interessanterweise bilden dabei die Schrift – das Ausdrucksmittel des traditionellen arabischen Gelehrten – und der Grundriß – das Ausdrucksmittel des modernen Architekten – die ersten Gestaltungsmittel.

Doch das kulturelle Umfeld Hamid el-Khawads war nicht nur von der islamischen Gelehrsamkeit der alten Scheichsfamilie geprägt. Im Sudan lebt eine reiche Volkskultur, die sich im Norden vor allem in farbenfroher Ornamentik, im Süden auch durch

figürliche Werke wie Schnitzereien manifestiert. Der Aufenthalt im Jemen konfrontierte ihn mit traditionellen Formen arabisch-islamischer Kunst. Je mehr der Künstler die Malerei als ein Mittel der Reflektion für sich entdeckte, desto weiter entwickelte er seine Formensprache und die malerischen Mittel. Naturalistische Dorflandschaften stehen neben starkfarbigen ornamentalen Kompositionen, Bilder von Pyramiden neben solchen jemenitischen Häuser. Aus abstrakten Farbkompositionen werden Gemälde, in denen die Lebendigkeit afrikanischer Ornamentik, die Farbigkeit jemenitischer Architektur, das Strahlen der Sonne und die Lichter der Stadt in Bilder umgesetzt werden. So konnte er sich einen Bezug zur eigenen Kultur, zur eigenen Lebenswelt erarbeiten, Formen und Farben finden, die „sudanesisch“, „afrikanisch“ oder „arabisch-islamisch“ sind. Ein wichtiger Impetus dieser Entwicklung waren immer sehr persönliche Motive bzw. Formen der Auseinandersetzung; die Schriftgestaltung im Zwiegespräch mit seiner Frau, die Thematik der Familie, auch die Auseinandersetzung mit seiner beruflichen Aufgabe als Architekt und Regionalplaner und die Reflektion seiner Herkunft aus Kabushiya „im Schatten der Pyramiden“. Das Element der islamischen Tradition spielte ebenfalls immer eine Rolle, auch wenn seine Bedeutung offenbar eher unbewußt reflektiert wurde. Seine tiefe Verwurzelung in der islamischen Kultur konnte und wollte der Künstler nie verleugnen.

In der besonderen Situation zwischen den Kulturen, zwischen der sudanesischen Tradition mit ihren vielen Bezugspunkten – Afrikanisches, Arabisches, Islamisches – und der westlichen mit ihren Herausforderungen – beruflich, gesellschaftlich, sogar familiär – bildete die Malerei ein Mittel der Selbstverständigung. In ihr fand Hamid el-Khawad ein ideales Medium, diese Spannung produktiv zu verarbeiten. Indem er den Kunstbegriff aus dem Westen übernahm – die Malerei als eine von anderen Funktionen freie ästhetische Äußerung –, diesen aber Stück für Stück mit „sudanesischen“ Motiven und Gestaltungsmitteln verband, besaß er ein Mittel, mit dem er sich in beiden Kulturen verständigen konnte. Dabei war anfänglich sein Interesse eher in Richtung der westlichen Kultur gerichtet, die es als Sudanese „zu beherrschen“ galt – abstrakte Malerei und die Verwendung englischer Sprache stehen dafür. Immer mehr verschob sich sein Interesse aber in Richtung des arabisch-afrikanischen Umfeldes; jedes neue Motiv, jede neue Farbe wurde aus der Auseinandersetzung mit dem gewonnen, was die eigene Lebenswelt bildete. Die Pyramide als Bild der Herkunft gehört dazu.



ZEITGENÖSSISCHE KUNST IN AFRIKA
UND IM SUDAN

Abschließend sei noch ein Blick auf die Stellung Hamid El-Khawads in der afrikanischen Kunst geworfen. Eine solche Einordnung ist schwer, scheitert sie doch schon am Begriff „Afrika“ – einer kulturellen Fiktion der Kolonialzeit – ebenso, wie am Begriff „Kunst“. ⁴⁾ Niemand verneint, daß es die ästhetische Kategorie des „künstlerischen“ auf viele Objekte afrikanischer Kulturen zutrifft. Selten aber handelt es sich dabei um – im westlichen Sinne – funktionsfreie Kunstwerke, die eine ästhetische Botschaft vermitteln. In der Regel ist das Attribut „künstlerisch“ immer an ein Objekt gebunden, das vor allem eine außer-künstlerische (Gebrauchs-)Funktion hat. ⁵⁾

Wo aber steht der Schöpfer solcher Objekte, die sich – wie ein Gemälde – am Begriff westlicher Kunstvorstellung und westlicher Kunstfunktion orientieren?

Für Hamid el-Khawad war das künstlerische Schaffen ein Mittel der Selbstreflexion – über seinen Beruf, seine Herkunft – und auch der Kommunikation – mit seiner Frau, mit westlichen und sudanesischen Rezipienten seiner Werke. Sein Werk beschreibt die typische Situation eines afrikanischen Intellektuellen in der Phase der Erlangung der staatlichen Unabhäng-

gigkeit; kommend aus einer langen und tief verwurzelten Tradition, hineingeboren in eine Welt, in der die Kultur des Westens einen großen Einfluß ausübt. Der Intellektuelle, der im Ausland ausgebildete Staatsbeamte trägt in dieser Zeit zwei Identitäten in sich. Ein Phänomen, das sich an der Zweisprachigkeit in der Kommunikation und an der Art der Bekleidung, im Auftreten erkennen läßt – im Dienst Englisch und Jackett, zuhause Arabisch und Gallabiya. In dieser Situation bedient sich Hamid el-Khawad der Kunst nicht als Beruf, sondern als eine Beschäftigung neben dem Alltag.

Im Schaffen ästhetisch und intellektuell befriedigender Gegenstände einen Ausgleich und zugleich ein Mittel der Selbstverständigung zu finden, ist eine uralte, nicht nur, aber auch im afrikanisch-islamischen Bereich verbreitete Tradition. So gesehen, steht das Werk Hamid el-Khawads für das Weiterleben, sogar die produktive Neufassung dieser Art des Kunstschaffens.

Diese Neufassung der Tradition verbindet sein Schaffen mit dem anderer afrikanischer Künstler. Dabei stehen die afrikanischen Berufskünstler, anders als der sich in seiner Freizeit dem Kunstschaffen Widmende, vor noch größeren Herausforderungen.

Auch die Berufskünstler entstammen nur selten den sozialen Gruppen, die traditionelle Formen der ästhetischen Gestaltung pflegen (was im Nordsudan z.B. oft die Frauen sind) ⁶⁾ und orientieren sich an westlichen Vorbildern. Auch sie wurden in der Regel in westlichen Ländern oder von westlich orientierten Lehrern ausgebildet und repetieren deren formale und

4) Kwame Anthony Appiah: *Warum Afrika? Warum Kunst?*, in: Phillips, T. (Hg.): *Afrika. Die Kunst eines Kontinents*, Prestel, München / New York, 1995/1996, 21-26

5) *Es soll hier keine Diskussion des Kunstbegriffes erfolgen. Nur soviel: das Attribut des Künstlerischen, Ästhetischen steht in dialektischer Wechselwirkung mit dem Attribut des Funktionalen in einem Objekt. Je stärker die Qualität des Attributes „künstlerisch“ wirksam wird, desto mehr wird das Objekt als Kunstwerk wahrgenommen und desto mehr tritt das Attribut der Funktionalität in den Hintergrund. Eine völlige Trennung von Form und Funktion ist selbst in den hochartifizialen westeuropäischen Kunstwerken (l'art pour l'art) nur Programm; natürlich haben auch diese Werke eine Funktion, vor allem die, die Einzigartigkeit des Künstlers / Besitzer des Kunstwerkes herauszustreichen. In allen Kulturen – selbstverständlich auch in Afrika – ist eine Erfassung des Attributes „künstlerisch“ auch bei funktionsbetonten Objekten üblich und natürlich wird eine Steigerung des künstlerischen Wertes auch als solches wahrgenommen. Daher gibt es in der afrikanischen kulturellen Tradition eine Unmenge an Objekten, die eindeutig als primär „künstlerisch“ zu klassifizieren sind. Siehe den Katalog: Phillips, T. (Hg.): *Afrika. Die Kunst eines Kontinents*, Prestel, München / New York, 1995/1996.*

6) *Die Lebens- und Arbeitswelt von Männern und Frauen sind in der traditionellen sudanesischen Gesellschaft deutlich voneinander getrennt. Männer arbeiten im „Außen“, Frauen im „Inneren“, eine räumliche Symbolik, die nicht auf das Haus zu beschränken ist, aber sich z.B. im Hausgrundriß widerspiegelt: Sudanesische Gehöfte besitzen einen großen „Frauenhof“ mit allen Einrichtungen für häusliche Arbeiten, für Männer gibt es den kleineren „Männerhof“ oder „Saloon“, der der Kommunikation und Ruhe dient, da Männer außerhalb arbeiten (siehe z.B. Ismail, E.T.: *Social Environment and Daily Routine of Sudanese Women*, Kölner Ethnologische Studien 6, Berlin, 1982). Die im Haus gebräuchlichen Mittel ästhetischer Gestaltung werden von Frauen gepflegt (Keramik, Teile des Gebäudeschmuckes). Für bestimmte Aufgaben, wie die Gestaltung der Hausfassaden in Nubien, gibt es spezialisierte Handwerker, die wiederum Männer sind und ihre Kunst „außen“, beim Hausbau für andere ausüben (Wenzel, M.: *House Decoration in Nubia*, London, 1972).*



Abb. 13: Anonymer sudanesischer Kunsthandwerker: Geldbörse mit dem Motiv eines Elefantenreiters aus *Musawwarat es Sufra*.

Das Motiv ist dem Buch von W. Y. Adams "Nubia. Corridor to Africa" entnommen, der es wiederum aus der Publikation von Richard Lepsius reproduziert hat. Das Detail – eine Säulendekoration des Löwentempels – ist heute nicht mehr erhalten. Der Hersteller der Geldbörse hat das Motiv also über dessen Rezeption in der westeuropäischen Wissenschaft wieder in die Formsprache des sudanesischen Kunsthandwerkes übernommen. Solche Rückkopplungen von westlicher Rezeption und zeitgenössischer afrikanischer Kunst sind nicht selten.

inhaltliche Vorbilder.⁷⁾ Das zeigt sich u.a. daran, daß diese Künstler oft eher an Stilfragen und der Erarbeitung einer persönlichen Handschrift interessiert sind als an der künstlerischen Gestaltung der sie umgebenden Realität. Um Anerkennung für ihre Kunstform zu gewinnen, müssen sie häufig auf ein westliches Publikum zurückgreifen, denen solche formalen Auseinandersetzungen vertraut sind. Eine eigene künstlerische Tradition muß erst gefunden werden.

Und noch schwieriger: Es muß auch eine Funktion für diese Art von Kunst in ihrem Umfeld gefunden werden. Anwendungsgebiete einer nicht traditionell gebundenen Kunst finden sich da, wo auch in Westeuropa künstlerische Gestaltung üblich ist. Das sind auf der einen Seite grafische Medien wie die Presse, Werbung etc. Auf der anderen Seite steht die Kunst im Dienste des Staates, also besonders als Denkmals- und Propagandawerke. Und es gibt eine dritte Sparte modernen künstlerischen Schaffens, die sicher die stärkste Verbindung mit der Tradition hat und allein quantitativ das bedeutendste Segment afrikanischen künstlerischen Schaffens darstellt. Allerdings ist es die Kunstrichtung, die bisher am wenigsten Anerkennung gefunden hat. Gemeint

ist die sogenannte Airport-Art, Kunst, die speziell für Touristen geschaffen wird und in Andenkenläden auf Flughäfen, in Hotels oder bei Sehenswürdigkeiten verkauft wird. Die für diesen Markt hergestellten Objekte sind oft naiv anmutende Repetition von dem, was der Tourist bei einem Kurzaufenthalt als „Afrikanisch“ sieht und als Andenken mitnehmen möchte. Oft besitzen die angebotenen Werke aber auch ein außerordentlich hohes handwerkliches Niveau.⁸⁾ Gerade in diesen Werken wird sich intensiv mit dem antiken Erbe auseinandergesetzt (Abb. 13).

In jedem Fall ist das moderne afrikanische Kunstschaffen von der intensiven Auseinandersetzung mit lokaler Tradition und westlichem Einfluß gekennzeichnet. Diese Spannung ist auch im Werk von Hamid el-Khawad unübersehbar. Dabei bildet der Bezug auf die eigenen künstlerischen Traditionen das Element, das den Werken einen unverwechselbaren Charakter gibt. Der Bezug zur Antike ist jedoch relativ gering ausgeprägt. Im Gegensatz etwa zu Äthiopien, wo eine gewisse kulturelle Kontinuität von der Spätantike bis in die Moderne durch das Christentum gewahrt wurde, stehen im islamisch dominierten Sudan die antiken Monumente als Zeugnisse einer fernen und fast unnahbaren Vergangenheit; einer Vergangenheit, die noch vor der eigenen Identität liegt. Es wird interessant sein zu beobachten, wie sich sudanesische Künstler in Zukunft mit diesem kulturellen Erbe identifizieren.

7) Als Beispiel kann hier die breit entwickelte Kunstlandschaft in Nigeria gelten, bei deren Entwicklung westeuropäische Lehrer eine nicht unbedeutende Rolle spielten, siehe die Beiträge zur *Modernen Kunst in: Eisenhofer, St. (Hg.): Kulte, Künstler, Könige in Afrika – Tradition und Moderne in Südnigeria*, Katalog des OÖ. Landesmuseums Neue Folge 119, Linz, 1997.

8) Der Autor muß gestehen, daß ihn die Produkte der Airport-Art in der Regel weitaus mehr als eigenständige künstlerische Leistungen beeindrucken als die Werke studierter Berufskünstler. Es finden sich hier oft Objekte, die eine intensive Beschäftigung mit einem traditionellen Motiv und eine hohe Vertrautheit mit künstlerischen Techniken beweisen.