Zeitschrift: Theologische Zeitschrift

Herausgeber: Theologische Fakultät der Universität Basel

Band: 67 (2011)

Heft: 2

Artikel: Am Übergang zur Ortlosigkeit : Darstellungen von Himmelfahrt und Hajj in persischen Miniaturen als visuelle Annäherung an Gott?

Autor: Beyer, Vera

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-877793

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Am Übergang zur Ortlosigkeit

Darstellungen von Himmelfahrt und Ḥajj in persischen Miniaturen als visuelle Annäherung an Gott?

«Der Islam» sei bilderfeindlich, er erlaube keine figürlichen Darstellungen und schon gar nicht des Propheten… Im Konjunktiv geben diese Aussagen eine verbreitete westliche Auffassung wieder; als Imperativ mögen sie den Wunsch mancher Theologen formulieren; im Indikativ formuliert wären sie jedoch leicht zu widerlegen – weniger vielleicht in der Theorie als in der Praxis, und nicht notwendig im Allgemeinen, aber im Einzelnen: Schon ein kurzer Spaziergang durch die Strassen einer iranischen Stadt, beispielsweise, würde einem zahlreiche Exempel – von den Ikonen der Pop- und Kinoindustrie in den Schaufenstern über lebensgrosse Bilder von Ajatollahs auf den Dächern bis zu gesprayten Märtyrerportraits an den Häuserwänden – an die Hand geben. Aber auch jenseits der zeitgenössischen Praxis, die womöglich ein Maximum von Bildpräsenz in einigen islamischen Kulturen darstellt,[1] sind diverse Beispiele zu finden. Doch um theoretischen und dogmatischen Annahmen eines «islamischen Ikonoklasmus» die Differenziertheit der Bildpraxis entgegenzusetzen, kann man nur Einzelfälle herausgreifen. So will dieser Beitrag einige persische Miniaturen des 15. und 16. Jahrhunderts[2] danach befragen, welches Bildmodell sie der so oft angeführten Bilderfeindlichkeit entgegensetzen.[3]

1 Vgl. z.B. B. Heyberger, S. Naef (Hg.): La multiplication des images en pays d'Islam. De l'estampe à la télévision (17e-21e siècle), Würzburg 2003.

2 Hier beschränke ich mich auf Datierungen nach dem gregorianischen Kalender.

3 Es kann hier nicht auf die verschiedenen exegetischen oder religionshistorischen Argumentationen eingegangen werden, die zur Begründung des sogenannten ‹Bilderverbots› im Islam angeführt wurden. Es sei nur kurz erwähnt, dass ein Argumentationsstrang – vergleichbar mit christlichen Argumentationen – davon ausgeht, dass eine Anbetung von Bildern abgelehnt wird, da die Anbetung eines ‹gottgleichen› Bildes ein Angriff auf die Einheit Gottes sei. Ein zweites Argument zielt eher darauf ab, dass der Künstler sich in seinem kreativen Akt mit dem Schöpfergott vergleiche. Hierzu wird beispielsweise das Hadith herangezogen, in dem berichtet wird, dass jeder Künstler am Ende der Zeit aufgefordert werde, seinen Werken Atem einzuhauchen, und, wenn er dies nicht vermöge, zur ewigen Hölle verdammt werde. Vgl. R. Paret: Textbelege zum islamischen Bilderverbot

I. Vorbemerkung: Mögliche Begründungen der persischen Buchmalerei

Man hat verschiedene Gründe angeführt, um zu erklären, dass sich in der persischen Buchmalerei eine der komplexesten figurativen Bildkulturen in von Herrschern islamischen Bekenntnisses regierten Gebieten ausgeprägt hat. Es wird beispielsweise argumentiert, man könne die Bilderfreundlichkeit in Persien darauf zurückführen, dass das Land schiitisch geprägt sei – was jedoch auf die ilkhanidischen und timuridischen Dynastien, unter denen die Produktion von bebilderten Handschriften stark zunahm, nicht zutrifft; erst mit den Safaviden setzt sich der Schiismus im 16. Jahrhundert als dominante Konfession durch. Zudem ist theologisch umstritten, ob und, wenn doch, inwiefern der Schiismus bilderfreundlicher war als der Sunnismus.[4] Oft wird auch auf eine vorislamische persische Bildtradition verwiesen – was nicht falsch ist, aber auch nicht hinreichend, um die Bildproduktion nach der Islamisierung zu rechtfertigen. Besonders häufig wird die Akzeptanz der persischen Buchmalerei – verkürzt gesagt – damit begründet, dass sie säkulare weil höfische Kunst gewesen sei. Die Ablösung dieser Bildkultur von religiösen Implikationen wird jedoch spätestens dort schwierig, wo dezidiert religiöse Motive inklusive der Figur des Propheten dargestellt werden. In Manuskripten der *Weltchronik (Jāmiʿ al-tawārīkh)* des am ilkhanidischen Hofe tätigen Historikers Rashīd al-Dīn kann man die Figur des Propheten dabei vielleicht noch in einer primär historischen Perspektivierung einordnen (Abb. 1). Bei den poetischen Texten, die seit dem Ende des 14. Jahrhunderts zum bevorzugten Gegenstand von Illustrationen wurden, wird jedoch unübersehbar, wie problematisch die Übertragung der

[1960], in: ders.: Schriften zum Islam, Volksroman – Frauenfrage – Bilderverbot, hg.v. J. van Ess, Stuttgart 1981, 39. Eine gute Übersicht der Textbelege, die zur Begründung islamischer Bilderverbote herangezogen wurden, bietet S. Naef: Y a-t-il une «question de l'image» en Islam?, Paris 2004, dt.: Bilder und Bilderverbot im Islam. Vom Koran bis zum Karikaturenstreit, München 2007. Eine kritische Auseinandersetzung mit den verschiedenen Argumentationen und mit ihrem Verhältnis zur Praxis von F.B. Flood steht kurz vor der Publikation. Vgl. hierzu auch F.B. Flood: Between Cult and Culture: Bamiyan, Islamic Iconoclasm, and the Museum, The Art Bulletin 84 (2002) 641-655.

4 Vgl. hierzu S. Naef: Y a-t-il une «question de l'image» en Islam? (Anm. 3), 22; R. Paret: Das islamische Bilderverbot und die Schia, in: ders.: Schriften zum Islam (Anm. 3), 235–237.

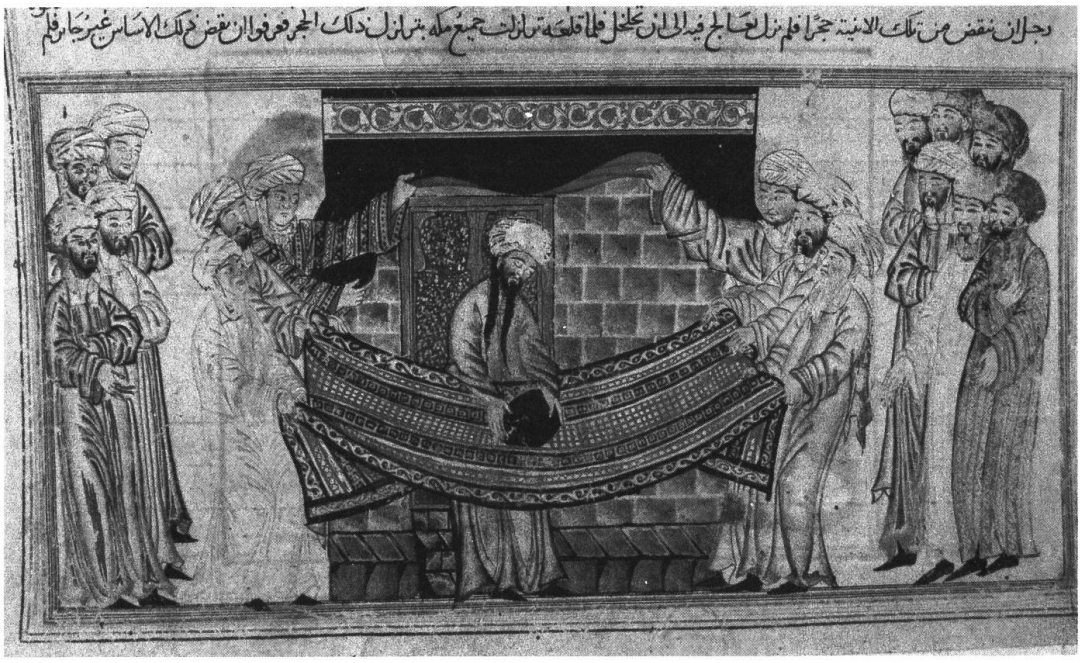


Abb. 1, Mohammed schlichtet den Streit an der Ka'ba, in: Rashīd al-Dīn, Weltchronik (Jāmi' al-tawārīkh), Tabriz 1314, Edinburgh, University Library, Ms Arab 20, fol. 47r.

modernen Unterscheidung von säkular und sakral auf diesen Kontext ist.[5] Schliesslich hat die Forschung wiederholt gezeigt, dass die auf den ersten Blick weltlichen Geschichten, die diese Texte erzählen, an vielen Stellen auf eine zweite, mystische Bedeutungsebene hindeuten – also beispielsweise die Liebe zu einer unerreichbaren Geliebten in Niẓāmīs *Leyli und Majnun* als Metapher für das Ideal der Liebe zu einem unerreichbaren Gott zu verstehen ist.[6] Expliziter noch wird eine religiöse Dimension solcher poetischer Texte, wenn Autoren, wie beispielsweise Niẓāmī, 'Attār oder Sa'adī ihre Epen mit einer Beschreibung der Himmelsreise des Propheten beginnen und, wie im Falle Niẓāmīs, ihre poetische Imagination mit einer solchen Reise vergleichen.[7] Dass diese Beschreibungen häufig von einer Miniatur illustriert werden (vgl. Abb. 2), stellt wiederum den rein säkularen Status der Miniaturen in Frage.

5 Ich danke Almut Höfert für die Diskussionen zu diesem Thema.

6 Vgl. z.B. A.A. Seyed-Gohrab: Laylī and Majnūn. Love, Madness and Mystic Longing in Nezāmi's Epic Romance (Brill studies in Middle Eastern literatures 27), Leiden 2003.

7 S. Anm. 26.

Abb. 2, Himmelfahrt Mohammeds, in: Niẓāmī, Schatzkammer der Geheimnisse (Makhzan al-Azrār), Anthologie, Shiraz 1410/11, London, British Library, Add. 27261, fol. 6r.

Insofern können die angeführten Begründungen nicht zufriedenstellend erklären, warum die figurative Buchmalerei an den persischen Höfen die Akzeptanz erfuhr, von der allein die bis heute erhaltenen Manuskripte zeugen. Das ist nicht erstaunlich, wenn man gar nicht erst davon ausgeht, dass theologische Positionen die Praxis umfassend zu determinieren vermögen. Es bleibt jedoch die Frage, wie sich die Bildpraxis ihrerseits zur Frage einer religiösen Funktion von Bildern verhält und inwiefern sich Bilder selber als Medien der Annäherung an Gott inszenieren und womöglich sogar legitimieren.[8] Daraufhin sollen nun zwei der genannten Illustrationen der Himmelfahrt Mohammeds untersucht werden. Anschliessend wird ein weiteres Bild in den Blick genommen, das die Modalitäten dieser Himmelfahrtsdarstellung aufgreift und die Möglichkeiten des Sehens, die dieses Bildmodell bietet, nicht nur als Sichtweise des Propheten darstellt, sondern auch dem vorbildlichen Gläubigen in Aussicht stellt.

II. Illustrationen der Himmelfahrt: Zwischen Erde und Himmel, Raum und Fläche

Illustrationen von Beschreibungen der Himmelfahrt Mohammeds sind in der timuridischen Buchkunst relativ häufig die erste Miniatur eines Manuskriptes, und es etabliert sich im 15. Jahrhundert ein Typus, in dem Mohammed auf dem *burāq* – jenem Wesen, das ihn der Überlieferung zufolge auf seiner Himmelsreise getragen hat – zu sehen ist. Hier sollen exemplarisch zwei Miniaturen analysiert werden. Die eine ist 1410/11 in Shiraz entstanden und damit eine der ersten dieses Typus (Abb. 2). Die zweite Miniatur wurde ein knappes Jahrhundert später, 1505, für den ersten Herrscher der Safaviden, Shāh Ismāʿil, in Tabriz produziert (Abb. 3). Beide zeigen Mohammed auf dem *burāq* inmitten von Engeln und goldenen Formationen, die in der Literatur teils als Wolken, teils als Flammen beschrieben werden[9] – eine doppelte Ikonographie, die sich

8 Dabei stellen die bildinternen Legitimationen, die der vorliegende Beitrag diskutiert, selbstverständlich nur einen Teil und womöglich nur den Überbau der pragmatischen Gründe für die Verwendung von Bildern dar.

9 So sieht beispielsweise Eleanor Sims auf dem Tabrizer Blatt «flaming, golden, wildly undulating clouds» (E. Sims: Peerless Images. Persian Painting and its Sources, New Haven/London 2002, 151), während Ernst J. Grube von «angels

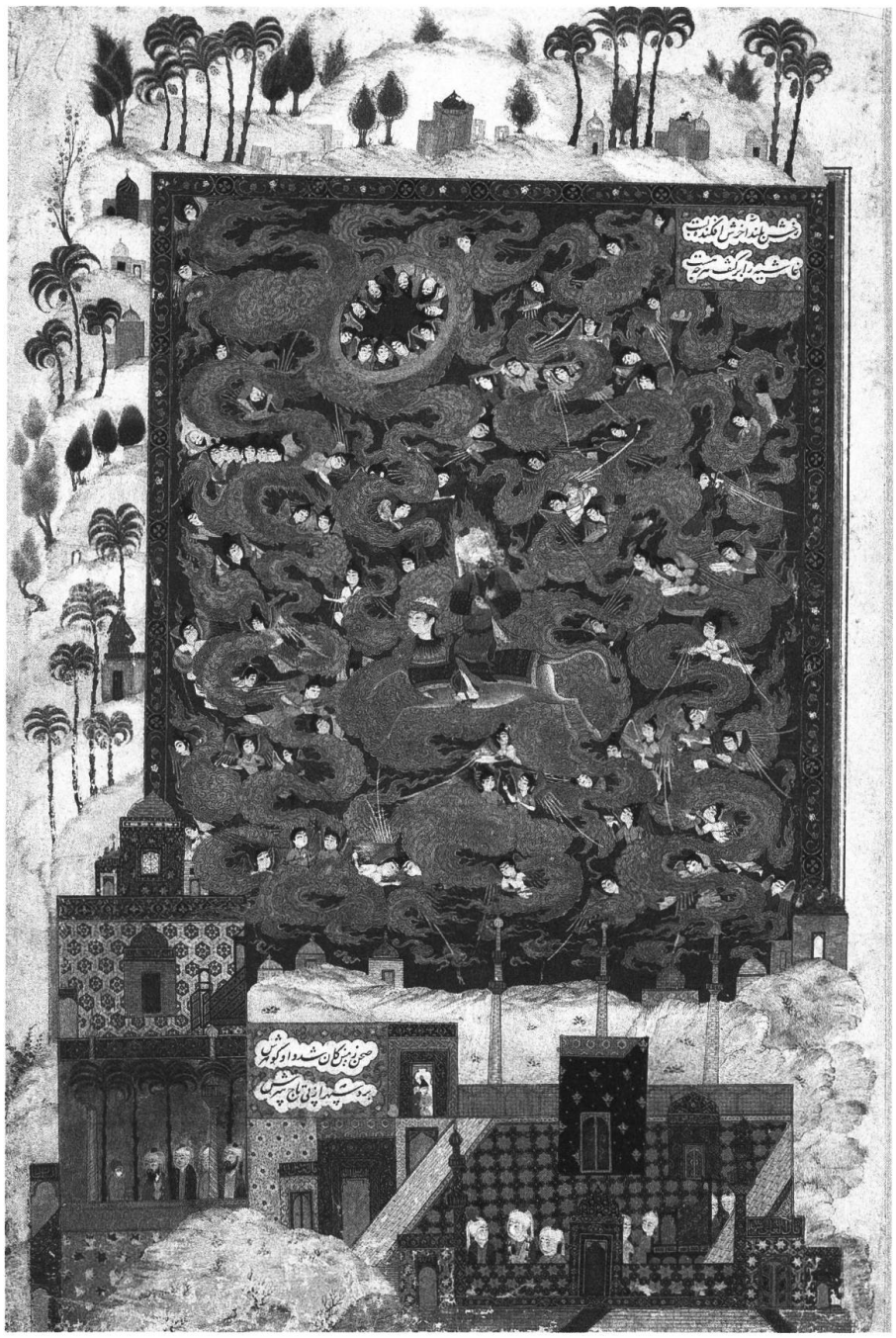


Abb. 3, Himmelfahrt Mohammeds, in: Niẓāmī, Schatzkammer der Geheimnisse (Makhzan al-Azrār), Tabriz 1505, London, Keir Collection, Ill. 207.

im Anschluss an Christiane J. Gruber als Kombination von zwei Darstellungsmodi Gottes deuten lässt.[10] Bemerkenswert ist dabei, dass diese Formen den Himmel als Sphäre des Lichtes und des Körperlosen zugleich charakterisieren – was dadurch unterstrichen wird, dass die Sphäre des Himmels flächig organisiert ist und einzig minimale Überschneidungen von Wolken und Figuren ein Vor- und Hintereinander indizieren.

Unterhalb der Himmelsdarstellungen ist auf beiden Blättern die Ka'ba zu sehen. Sie fungiert in manchen Überlieferungen als Startpunkt der Himmelsreise – nicht allerdings in Niẓāmīs Beschreibung, was deutlich macht, dass es schon motivisch eine gewisse Unabhängigkeit der Bilder vom Text gibt.[11] Dieser untere Bereich weist in beiden Bildern eine deutliche tiefenräumliche Gestaltung auf, die insbesondere durch die Umgrenzungsmauern sowie durch den Kubus der Ka'ba selbst markiert wird. Zu dieser Gegenüberstellung der flächigen Organisation der himmlischen Sphäre und des tiefenräumlichen Aufbaus der irdischen kommt im Shirazer Blatt hinzu, dass die irdische Sphäre von durch gerade Linien klar begrenzten Körpern in geometrischem Sinne geprägt ist – während die Wolken im Bereich des Himmels sich in ihrer amorphen und dezidiert unkonturierten Form eben dieser Körperhaftigkeit und somit auch der perspektivischen Darstellung entziehen.[12] Damit wird ein Kontrast

pouring flames from golden vessels into the sky» schreibt (E.J. Grube in Zusammenarbeit mit E. Sims: The School of Herat from 1400 to 1450, in: B. Gray [Hg.]: The Arts of the Book in Central Asia, London 1979, 162).

10 Vgl. C.J. Gruber: Realabsenz: Gottesbilder in der islamischen Kunst zwischen 1300 und 1600, in: E. Leuschner (Hg.): Das Bild Gottes in Judentum, Christentum und Islam. Vom Alten Testament bis zum Karikaturenstreit, Petersberg 2009, 153-179; darin insbesondere die Unterkapitel «In und über den Wolken» und «Göttliche Lichter und majestätische Farben», 162-173.

11 Christiane J. Gruber betont ebenfalls, dass die Darstellung der Ka'ba in dieser Szene nicht der dominanten Tradition der Mi'rāj-Beschreibungen entspricht; es werde hier vielmehr in der Kombination von Mi'rāj und Ḥajj eine Art bildlicher Ikone der Annäherung an Gott geschaffen (vgl. auch S. 170 dieses Textes). Vgl. C.J. Gruber: The Prophet Muhammad's Ascension (Mi'rāj) in Islamic Art and Literature, ca. 1300-1600, Diss. University of Pennsylvania, 2005, 263.

12 Hier bestehen gewisse Parallelen zur Inkommensurabilität von Wolken und perspektivischer Darstellung, die Hubert Damisch für den europäischen Kontext beschrieben hat. Vgl. H. Damisch: Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture, Paris 1972.

zwischen einem räumlich und körperlich organisierten irdischen und einem flächigen, strukturierten und amorphen himmlischen Raum inszeniert.

Auffällig ist dabei, dass der Himmel keineswegs als Hintergrund eingesetzt wird. Durch minimale Überschneidungen der Wolken mit der Architektur wird der Betrachter darüber ins Unklare gesetzt, auf welcher räumlichen Ebene die Fläche des Himmels zu verorten ist. So wird im Shirazer Bild das linke hintere Minarett von einem Wolkenzipfel überschnitten, während das rechte vor der Wolke steht. Diese Überschneidungen stehen auch einer getrennten Wahrnehmung der beiden Bildteile entgegen; sie indizieren bei allem Kontrast die Möglichkeit eines Übergangs zwischen ihnen.

Auf dem späteren Tabrizer Bild ist der Kontrast noch ausgebaut: Die Darstellung der irdischen Welt ist in die Ränder verlegt und der Schriftspiegel für die Darstellung der himmlischen Sphäre reserviert. So kommt die Darstellung der räumlichen Welt dem Betrachter bis an den unteren Seitenrand entgegen und präsentiert sich damit als ‹seine› Welt. Dagegen wird die Darstellung des Himmels dezidiert als Bild inszeniert: Nicht nur sind die dargestellten Elemente primär in der Fläche angeordnet, sondern das Feld wird zudem durch einen ornamentalen Rahmen betont als Bildfeld ausgewiesen. Nichtsdestotrotz bleibt diese Rahmung offen; irdische und himmlische Sphäre greifen weiterhin ineinander über: Die Gebäude ragen in den Himmel hinein – aber auch die Wolken schieben sich links unten vor die Architektur. Zudem hebt der Rahmen das Bildfeld auch nach oben hin nicht konsequent vom Hintergrund der Landschaft ab – beispielsweise wird es am oberen Bildrand partiell von der Darstellung der Dünen überlagert. Wiederum wird ein klares räumliches Vor- und Hintereinander ausgehebelt und die Flächigkeit der Landschaftszeichnung unterstrichen, die so gewissermassen zwischen Bild und Rahmen Platz findet. Das Bild spielt mit einer Verunsicherung räumlicher Einordnung. So kann man in beiden Fällen konstatieren, dass die Himmelsreise Mohammeds als ein Übergang von einer räumlichen in eine flächige – und im zweiten Fall dezidiert bildliche –, von einer körperlichen in eine körperlose Sphäre präsentiert wird.

III. Nizāmīs Beschreibung der Miʿrāj: Zum Ort der Ortlosigkeit

Um zu eruieren, in welchem Kontext man diese formalen Beobachtungen zu verstehen hat, kann der Text herangezogen werden, den die Bilder illustrieren:

Beschreibungen der sogenannten *Mi'rāj*, der Himmelsreise Mohammeds aus der *Makhzan al-Azrār*, der *Schatzkammer der Geheimnisse* des Autors Niẓāmī (gest. 1209). Diese Beschreibung steht in einer langen Tradition von Narrationen, die sich ausgehend von wenigen Andeutungen im Koran entwickelt hat.[13] Es seien mit Ibn 'Arabī[14] und Ibn Sīnā[15] (lat. Avicenna) nur die in Europa bekanntesten Autoren solcher Texte genannt und darauf verwiesen, welche Bedeutung diesen Narrativen für die Legitimation Mohammeds als Propheten zugeschrieben wurde.[16] Die Varianten dieser Himmelfahrtsbeschreibungen und Diskurse sind so divers, dass ich mich hier auf die von den genannten Bildern illustrierte Version Niẓāmīs beschränken muss.

Die Beschreibung der Himmelfahrt steht im *Proömium*, der einleitenden Hymne von Niẓāmīs Epos, innerhalb des Prophetenlobs, das auf das Gotteslob folgt und insgesamt 68 Verse umfasst.[17] Darunter sind unter anderem die folgenden Verse:

Der Körper eilte in die Gottesnähe,
das Auge wurde so, dass das Wahnbild es nicht fand. (42)
Der Weg zur Unerschaffenheit begann vor dem Schritt,
den Vorhang der Schöpfung hob er hinweg.
Er [Mohammed] steckte, als er den Weg über den äußersten Punkt hinaus ging,
den Kopf aus dem Kragen der Natur heraus.
Sein Streben kam aus übergroßer Herzenserleuchtung
zum Halteplatz der Halteplatzlosigkeit. (45)
[...]

13 Vgl. zu diesen verschiedenen Traditionen C.J. Gruber: The Prophet Muhammad's Ascension (Anm. 11), 15-62 sowie T. Nünlist: Himmelfahrt und Heiligkeit im Islam. Eine Studie unter besonderer Berücksichtigung von Ibn Sīnās Mi'rāǧ-nāmeh, Bern u.a. 2002; sowie B. Schrieke, J.E. Bencheikh, J. Knappert, B.W. Robinson: Art. «Mi'rādj», Encyclopaedia of Islam, Leiden 2008: http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=islam_COM-0746 [7.3.2011] und C.H. de Fouchécour: Art. «Mi'rādj in Persian Literature», Encyclopaedia of Islam, Leiden 2008: http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=islam_COM-1432 [7.3.2011].

14 Vgl. D. Gril: Love Letters to the Ka'ba. A presentation of Ibn 'Arabis Tâj al-Rasâ'il, Journal of the Muhyiddin Ibn 'Arabi Society 17 (1995) 40-54.

15 Vgl. Nünlist: Himmelfahrt und Heiligkeit (Anm. 13).

16 Vgl. z.B. B. Olson Vuckovic: Heavenly Journeys, Earthly Concerns. The Legacy of the Mi'raj in the Formation of Islam, London 2005.

17 Vgl. R. Würsch: Nizamis Schatzkammer der Geheimnisse, Wiesbaden 2005, 34.

Er ging, aber die Mühe eines Fußes hatte er nicht,
er sprang, aber den Zutritt zu einem Ort hatte er nicht. (47)
[…]
Er sah ein Lichtzeichen, das nicht schwand,
mit einem Auge, das keine Wahnbilder hatte. (51)
Unabhängig davon, dass es zu billigen wäre –
er sah Gott, und Gott war zu sehen.
Ihn sieht man ohne Akzidens und Substanz;
denn er ist jenseits von Akzidens und Substanz.
Ihn zu sehen darf vor dem Auge nicht verstecken
die Blindheit jemandes, der das Sehen abgelehnt hat.
Das Sehen des Angebeteten ist zu billigen,
zu sehen, zu sehen und zu sehen ist er.
Das Sehen jenes Vorhangs war ortlos.
Das Gehen jenes Weges war zeitlos.
Jeder, der in jenem Vorhang den Blickgegenstand fand,
fand in Richtung der Richtungslosigkeit den Weg.
Unglaube wär's, leugne seine Eigenschaften nicht!
Ort wär's, stifte ihm nicht Richtungen.
Er ist aber nicht festgesetzt an einem Ort.
Jeder, der nicht so ist, ist nicht Gott.
Mohammed sah, aber nicht mit einem andern Auge,
sondern mit diesem Auge jenes Auge. (60)[18]

Es fällt auf, welch hohe Bedeutung Niẓāmī hier dem Sehen, der Verteidigung der Gottesschau und der Auszeichnung von Mohammed als jemandem, der Gott gesehen hat, zumisst. Damit bezieht er klar Position in der zeitgenössischen Diskussion um die Frage, ob Mohammed Gott während seiner Mi'rāj von Angesicht zu Angesicht gesehen habe.[19] So deuten die Beschreibungen der Mi'rāj am Anfang eines jeden Epos Niẓāmīs nicht nur an, dass sie zumindest nicht in einem modernen Sinne als säkular einzuordnen sind, sondern die Tatsache, dass sie die Bedeutung des Sehens für die Gotteserkenntnis derart betonen und verteidigen, stellt auch eine Möglichkeit dar, Bilder in diesen Schriften zu rechtfertigen.[20] Allerdings wird diese Legitimation durch zwei Aspekte verkompliziert. Niẓāmī rekurriert bei aller Betonung der Körperlichkeit von

18 Würsch: Nizamis Schatzkammer der Geheimnisse (Anm. 17), 189-194.

19 Vgl. ebd., 175.

20 Allgemeiner zu Niẓāmīs Bildverständnis P. Soucek: Nizāmī on Painters and Painting, in: R. Ettinghausen (Hg.): Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art, New York 1972, 9-21.

Mohammeds Reise auf die sufistisch-neuplatonische Vorstellung eines «Aufsteigens der Seele aus den Fesseln der Sinnlichkeit in die Höhen mystischen Wissens»[21], beispielsweise wenn er schreibt:

Der Weg zur Unerschaffenheit begann vor dem Schritt,
den Vorhang der Schöpfung hob er hinweg.
Er steckte, als er den Weg über den äußersten Punkt hinaus ging,
den Kopf aus dem Kragen der Natur heraus.

Man hat sich das beschriebene Sehen also jenseits aller Materialität vorzustellen. Hinzu kommt Niẓāmīs auffällige Betonung der Ort- und Richtungslosigkeit der Sphäre der Gottesschau. Würsch zufolge ist dies vor dem Hintergrund der mu'tazilitischen Argumentation zu verstehen, dass Gott nicht gesehen werden könne, weil er keine Begrenzung und keinen Ort habe, sondern allumfassend und überall sei.[22] Dem gegenüber argumentiert Niẓāmī, dass die Möglichkeit Gott zu sehen nicht notwendig impliziere, dass dieser eine Begrenzung oder einen Ort habe; die Sichtbarkeit Gottes setze vielmehr einen Modus des Sehens jenseits von Körperlichkeit und Räumlichkeit voraus.

Im Rückblick auf die eben analysierten Miniaturen, die die Himmelreise Mohammeds als einen Übergang von einer räumlichen in eine flächige, von einer körperlichen in eine körperlose Sphäre präsentieren, stellt sich die Frage, inwiefern hier nicht eben ein solcher Übergang von einem räumlichen und körperlichen Sehen in ein Sehen inszeniert wird, das sich nicht an Körpern und Raum orientiert – und das Niẓāmīs Ausführungen zufolge eine Gottesschau ermöglicht. Dann hätten diese Bilder gewissermassen die didaktische Funktion, dem Betrachter ein solches Sehen, wie es Mohammed – vorbildlich – erlebte, nahezubringen.

Ein solches Bildkonzept könnte in einem Kontext, in dem eine mimetische Abbildlichkeit kritisch betrachtet wird,[23] folgende Option eröffnen: Der

21 Schrieke: Art «Mi'rādj» (Anm. 13).

22 Vgl. Würsch: Nizamis Schatzkammer der Geheimnisse (Anm. 17), 193.

23 In Niẓāmīs Texten selbst wird dieses Thema immer wieder diskutiert. Vgl. hierzu Y. Porter: La forme et le sens. A propos du portrait dans la littérature persane, in: C. Balay u.a. (Hg.): Pand-o Sokhan. Mélanges offerts à Charles-Henri de Fouchécour, Teheran 1995, 219-231, sowie Soucek: Nizāmī on Painters and Painting (Anm. 20).

Betrachter wird zwar in der abbildbaren körperlichen und räumlichen Welt abgeholt, sein Sehen sodann aber darüber hinaus geführt auf eine Ebene der Ort- und Körperlosigkeit. Der hierbei in Aussicht gestellte Ort der Ortlosigkeit wird dabei als Fläche vorgestellt. Indem sie sich selbst als Fläche präsentieren, weisen die diskutierten Bilder also vor dem Hintergrund der Kritik an abbildenden Bildern ihre Kapazität aus, weniger abzubilden, als vielmehr auf eine Dimension jenseits des Abbildbaren zu verweisen. Sie weisen sich in ihrer Flächigkeit als ein Medium aus, das als raumlos organisiertes Feld ein Sehen jenseits von Körperlichkeit und Räumlichkeit ermöglicht.

IV. Seitenblick: Illustrationen der Miʿrāj-nāme

Die mir bekannten Illustrationen der Texte Niẓāmīs oder auch ʿAttārs, Jāmīs oder anderer persischer Epen zeigen allerdings nie den Moment der Gottesschau selbst, auf den dieser Modus des Sehens ausgerichtet ist.[24] Als zumeist einzige Illustrationen der Beschreibungen der Himmelfahrt in einem Manuskript inszenieren sie Momente der Reise und des Übergangs von der weltlichen in die himmlische Sphäre. Ein Manuskript ist jedoch bekannt, das den Moment, in dem Mohammed «Gott den Erhabenen mit den Augen [s]eines Herzens schaute»[25], illustriert (Abb. 4d). Es handelt sich um ein auf Tschagatai-Türkisch in uigurischer Schrift geschriebenes Manuskript des sogenannten Miʿrāj-nāme, des Buches von der Himmelfahrt, also der eigenständigen Form dieses Narrativs, das 1436/1437 in Herat am Hof Shāhrukhs illustriert wurde. Das Manuskript ist dicht bebildert und hat insgesamt 61 Miniaturen; sie zeigen, wie Gabriel Mohammed abholt, wie Mohammed über die Wüste fliegt, durch

24 Auch Christiane J. Gruber führt in ihrer umfassenden Studie zur Darstellung der Miʿrāj in der islamischen Literatur und Kunst kein weiteres Beispiel hierfür an. Vgl. Gruber: The Prophet Muhammad's Ascension (Anm. 11).

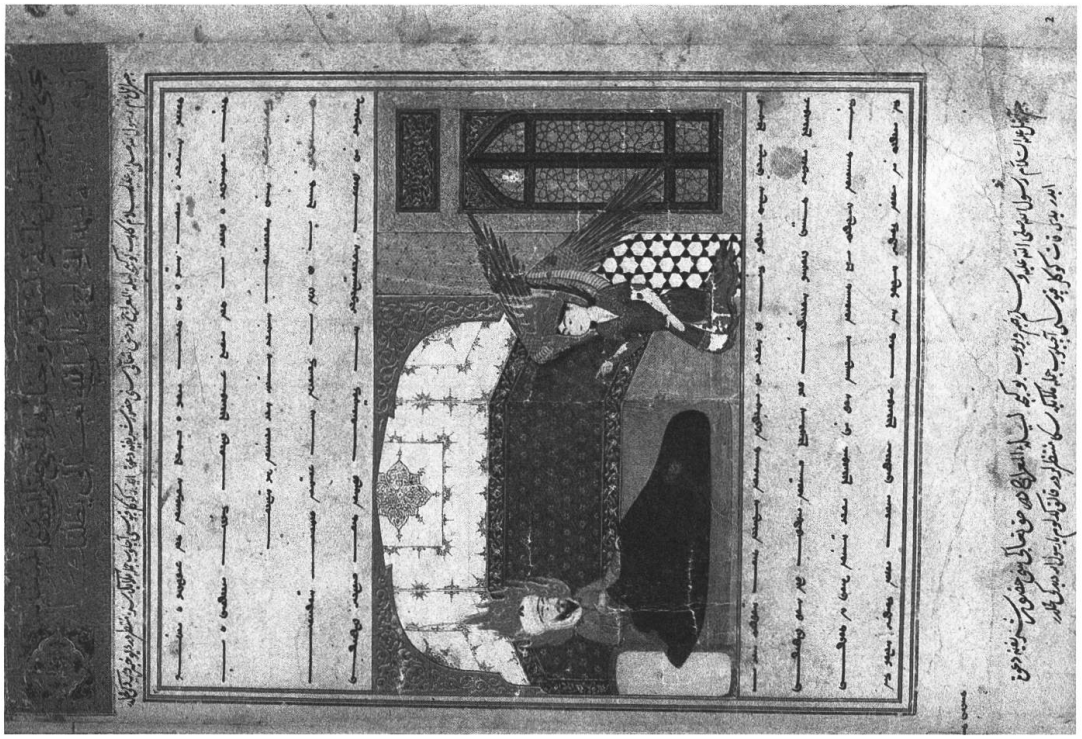
25 Übersetzung von Max Scherberger in: M. Scherberger: Das Miʿrāǧnāme. Die Himmel- und Höllenfahrt des Propheten Muhammed in osttürkischer Überlieferung, Würzburg 2003, 99. Mit dieser Formulierung wird explizit Position für ein Sehen des Herzens und nicht wie bei Niẓāmī für ein körperliches Sehen bezogen. Vgl. Würsch: Nizamis Schatzkammer der Geheimnisse (Anm. 17), 175.

die sieben Himmel reitet und auf dieser Reise anderen Propheten, aber auch verschiedenen kosmischen Gestalten begegnet und anschliessend Paradies und Hölle besucht.

Anstatt also wie die Illustrationen der Himmelfahrtsbeschreibungen in den Vorworten von Epen den Prozess der Miʿrāj als Übergang von der Welt in die raumlose Sphäre in ein Bild zu übersetzen, sind die Etappen der Miʿrāj in diesem Manuskript auf mehreren Bildern dargestellt. Bezeichnenderweise verteilen sich dabei auch die Darstellungsmodalitäten von irdischer und himmlischer Sphäre auf verschiedene Bilder: Während man auf fol. 3v die architektonisch organisierte Welt zu sehen bekommt, in der Mohammed abgeholt wird (Abb. 4a), wird man durch die zunehmend flächigeren Darstellungen beispielsweise der Himmel (Abb. 4b und c) zu der Darstellung des Momentes der Gottesschau geführt, in der jenseits der Figur Mohammeds keinerlei räumliche oder körperliche Dimension zu erkennen ist (Abb. 4d). So werden die Sehensmodalitäten, die die beiden eben analysierten Bilder in Beziehung gesetzt hatten, in diesem Manuskript auseinander genommen und in eine zeitliche Abfolge versetzt. Eine solche Darstellung der Gottesschau mag der im Christentum üblichen Form nicht entsprechen. Doch scheint mir die völlig unräumliche, aber auch unkörperliche Darstellung Niẓāmīs Beschreibung – ich erinnere beispielsweise an seine Umschreibung eines «Halteplatzes der Halteplatzlosigkeit» – sehr nahe zu kommen.[26]

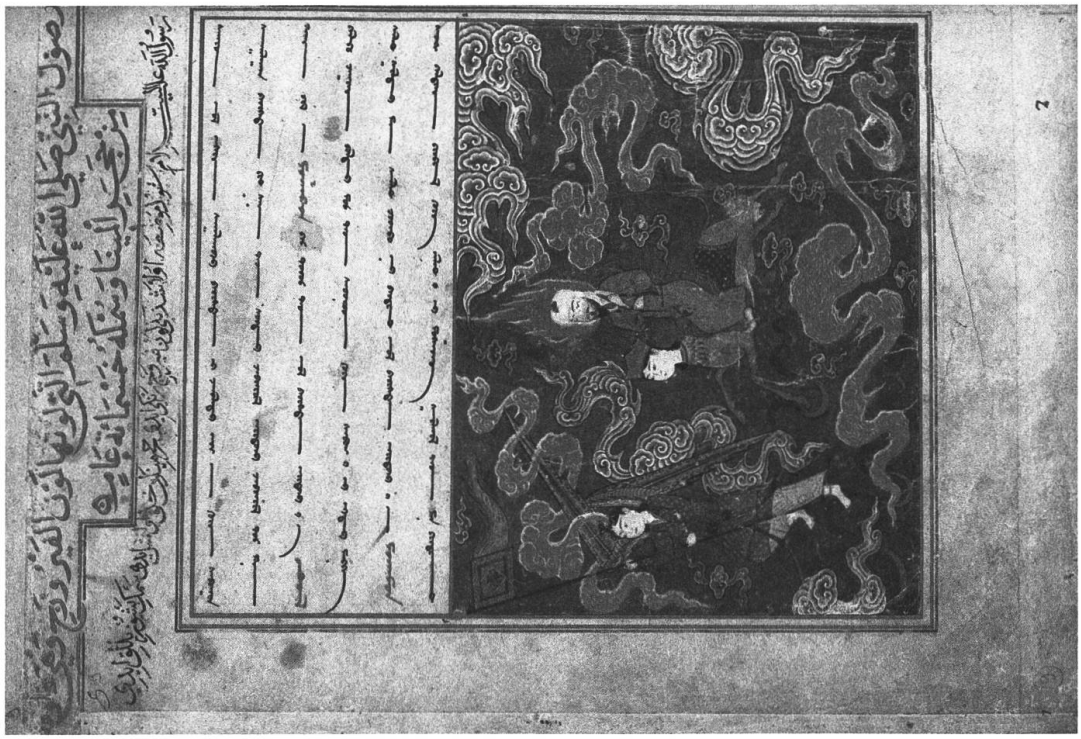
[26] Der illustrierte Text schildert die Szene allerdings wesentlich lapidarer. Angesichts der Tatsache, dass dieses Manuskript auf Tschagatai-Türkisch in uigurischer Schrift geschrieben war, ist fraglich, ob der in Herat tätige Illuminator den Text lesen konnte und inwiefern er sich in seiner Illustration an den wesentlich häufiger illustrierten Himmelfahrtsbeschreibungen Niẓāmīs orientierte. Vgl. zu einer ausführlicheren Analyse dieses Manuskriptes und zu einem Vergleich mit einer niederländischen Darstellung der Gottesschau: V. Beyer: Durch Blicke? Perspektiven auf Gott in persischer und niederländischer Buchmalerei des 15. Jahrhunderts, in: D. Ganz, T. Lentes (Hg.): Sehen und Sakralität in der Vormoderne, Berlin 2011, 134-163.

4b



4a

Abb. 4, M'irāj-nāme, Herat 1436, Paris, Bibliothèque nationale, supplément turc 190, fol. 3v, 7v, 9r und 36v.



4c

4d

V. Himmelfahrt und Ḥajj. Oder: Von der Darstellung eines abgehobenen Propheten zur Aussicht für vorbildliche Pilger

Die eben untersuchte Illustration der Szene der Gottesschau ist allerdings, wie gesagt, eine Seltenheit. Zum Topos werden vielmehr Darstellungen des Moments der Himmelfahrt, des Aufsteigens. Ob das allein auf eine Scheu vor der Darstellung der Gottesschau zurückzuführen ist, scheint mir jedoch fraglich – schliesslich hätte die Pariser *Miʿrāj-nāme* hierfür ein Modell geboten. Umgekehrt frage ich mich, inwiefern das manifeste Interesse an Darstellungen des Überganges zwischen irdischer und himmlischer Sphäre auch darauf zurückführbar ist, dass sich die Kunst mit genau diesem Moment identifiziert – und zwar sowohl die Poesie wie zu dieser Zeit zunehmend auch die Malerei. Beide, so die These, inszenieren sich als Schwellen- und Mittlerinstanzen zwischen irdischer und himmlischer Welt.

In Bezug auf die Poesie wird dies explizit formuliert: So wird die Identifikation der Dichtung mit dem Moment der Himmelfahrt des Propheten von Niẓāmī nicht nur dadurch unterstrichen, dass er jedem seiner Epen eine Beschreibung der Himmelfahrt vorausstellt. Nach Johann Christoph Bürgel formuliert er die Parallele zwischen Poesie und Prophetie auch explizit, so schreibt er etwa im Anschluss an die Beschreibung der Himmelfahrt in der *Schatzkammer der Geheimnisse*:

Die Rätseln Schleier webt, die Poesie,
Abglanz des Schleiers ist der Prophetie.[27]

Zudem konstruiert der Autor strukturelle Parallelen, beispielsweise zwischen der Reise Bahrām Gūrs, der Hauptfigur in den *Sieben Prinzessinnen*, durch sieben Klimazonen, und der Reise des Propheten durch die sieben Sphären, die im Proömium beschrieben wird.[28] Das stützt die These, wonach die auf die Beschreibung der Himmelfahrt folgenden Erzählungen – wie beispielsweise das schon zitierte

[27] C. Bürgel: Nizami über Sprache und Dichtung. Ein Abschnitt aus der «Schatzkammer der Geheimnisse», eingeleitet, übertragen und erläutert, in: R. Gramlich (Hg.): Islamwissenschaftliche Abhandlungen. FS F. Meier, Wiesbaden 1974, 22. Vgl. hierzu auch Gruber, The Prophet Muhammad's Ascension (Anm. 11), 240f.

[28] Ebd., 241.

Epos *Leyli und Majnun* – als Berichte von Reisen zu Gott zu verstehen sind. Die Erzählung von der Himmelsreise Mohammeds wird also zum Modell für die Narration. Entsprechend kann man fragen, inwieweit auch das Bildmodell der Himmelsreise auf die Darstellung anderer Szenen übertragen wird.

In der Anthologie, in der sich die frühere der eben analysierten Himmelfahrtsdarstellungen befindet, steht neben den Texten Niẓāmīs unter anderem ein Teil mit religiösen Anweisungen, in dem eine Darstellung von Pilgern in Mekka zu finden ist (Abb. 5). Vergleicht man sie mit der Himmelfahrtsdarstellung in diesem Manuskript, stellt man fest, dass sich zwar das Verhältnis von

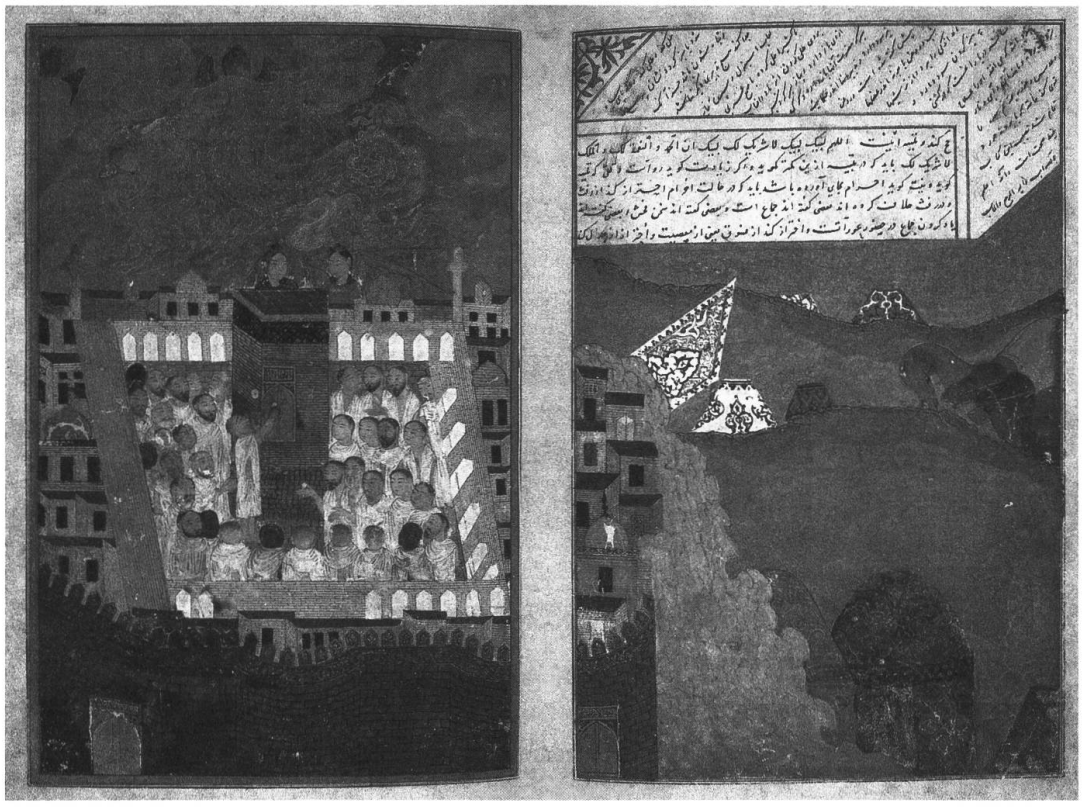


Abb. 5, Pilger an der Ka'ba, in: Anthologie, Shiraz 1410/11, London, British Library, Add. 27261, fol. 362v und 363r.

Himmel zu Erde verschoben hat, das Bildinventar aber ansonsten weitgehend gleichgeblieben ist – sieht man einmal davon ab, dass nicht mehr der himmelfahrende Mohammed, sondern die Pilger an der Ka'ba dargestellt sind. Im unteren Bildteil sind die Ka'ba und die sie umgebenden Gebäude und Mauern zu sehen, im oberen ein Himmel voll von verwirbelten Wolken und Engeln, die aus ihnen hervorschauen. Dass sich das Bildmuster der Himmelfahrtsdar-

stellung auf fol. 6r in der Darstellung der Pilgerfahrt auf fol. 362v wiederholt, suggeriert eine gewisse Vergleichbarkeit zwischen der Annäherung an Gott, die der Pilger bei seiner Reise nach Mekka erfährt, und jener des Propheten bei seiner Himmelsreise.[29] Folgt man meiner These, wonach die Annäherung an Gott von diesen Bildern als Anstreben einer raum- und körperlosen Sphäre dargestellt wird, dann deutet dieses Bild an, dass sich nicht allein der Prophet, sondern auch ein gewöhnlicher Mensch der Schwelle zur Ortlosigkeit nähern kann.

Zugleich zitiert die Miniatur aber noch ein zweites Motiv: Die Darstellung eines Pilgers, der den Ring an der Tür der Ka'ba erfasst, entspricht der Beschreibung und der Ikonographie von Niẓāmīs epischem Helden Majnun, der gleichfalls zur Ka'ba pilgert[30] – eine Erzählung, die in dieser Anthologie ebenfalls enthalten ist.[31] Es sieht also so aus, als würde die Miniatur mit Majnun einen prominenten Pilger nach Mekka als Modell vorschlagen. Damit kombiniert diese Darstellung der Pilgerfahrt, die ein seltenes Motiv ist, den Darstellungsmodus der Himmelfahrt mit der Darstellung Majnuns.

Ob die beiden Elemente in diesem Manuskript von 1410/11 zum ersten Mal zusammengebracht wurden, ist schwer zu beurteilen. Sicher aber ist, dass die Kombination der Darstellung Majnuns an der Ka'ba mit einer an Mi'rāj-Darstellungen erinnernden Gestaltung der Himmelssphäre von grosser Attraktivität war und einen Grossteil der Darstellungen Majnuns an der Ka'ba aus dem 15. Jahrhunderts geprägt hat (Abb. 6-8).[32] Deshalb soll abschliessend an einem weiteren Beispiel erörtert werden, ob das Bildkonzept der Mi'rāj-Darstellung, das dem Betrachter einen Übergang von einer räumlichen und körperlichen Welt in eine Sphäre jenseits von Raum und Materie vorstellt, in dieser Darstellung Majnuns wiederzufinden ist. Wenn dem so ist, wird damit

29 Vgl. ebd., 260-263. Gruber sieht auch in der Mi'rāj-Darstellung selbst schon eine Kombination der Topoi von Mi'rāj und Ḥajj (vgl. Anm. 11).

30 So schon A.T. Adamova: The Heremitage Manuskript of Nizami's Khamse dated 835/1431, Islamic Art 5 (2001) 76.

31 Vgl. zur Funktion der Ka'ba in der Erzählung von Leyli und Majnun auch Seyed-Gohrab, Laylī and Majnūn (Anm. 6), insbesondere das Kapitel: Religious vocabulary describing the lovers' relationship, 227-234.

32 Vgl. hierzu auch R. Ettinghausen: Die bildliche Darstellung der Ka'ba im Islamischen Kulturkreis, ZDM 87 (1934) 111-137.

Abb. 6, Majnun an der Ka'ba, in: Khamse von Niẓāmī, Herat 1445/46, Istanbul, Topkapi, H. 781, fol. 111v.

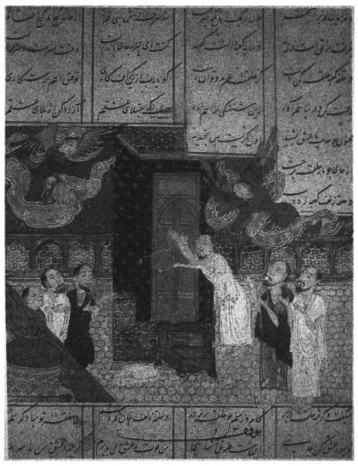


Abb. 7, Majnun an der Ka'ba, in: Khamse von Niẓāmī, Herat 1479, St. Petersburg, Sultykov-Shchedrin Public Library, Dorn 337, fol. 105b.

Abb. 8, Majnun an der Ka'ba, in: Khamse von Niẓāmī, Shiraz 1488, ehemals Paris, Sammlung Heilbronner.

deutlich, dass der Übergang in eine Dimension von Ort- und Körperlosigkeit nicht nur vom Propheten vollzogen wurde, sondern auch einem vorbildlichen Pilger in Aussicht gestellt wird. Damit würde sich das Bild nicht nur als Abbildung dieses Vorgangs präsentieren, sondern als ein Medium, das diesen Übergang auch dem Leser respektive Betrachter nahe legt.

Ein Blatt, in dem dies zu beobachten ist, stammt aus einem Manuskript, das 1431 für einen Sohn Timurs, Shāhrukh, in Herat angefertigt wurde und sich heute in St. Petersburg befindet (Abb. 9). Das Bild ist wie die bisher interpretierten vom Zusammentreffen zweier Sphären, einer flächigen, ornamentalen, himmlischen und einer räumlichen, körperlichen, irdischen geprägt. Allerdings sind diese beiden Sphären hier nicht nur einfach übereinander angeordnet, sondern der Raum dehnt sich über die im Hochformat angegebenen Bildgrenzen nach links hin aus, so dass man den Eindruck haben kann, dass hier zwei Bildfelder – ein hochformatiges und ein querformatiges – ineinandergeschoben wurden, wobei der Innenhof der Ka'ba die Schnittmenge bildet.

Allerdings geht die Rechnung nicht glatt auf, denn das System von Horizontalen und Vertikalen wird von einer Diagonale durchkreuzt: Die hintere Begrenzungsmauer des Hofes führt nicht nur nach links über das Bildfeld hinaus, sondern legt sich an ihrem äussersten Punkt um ein Minarett – und führt dann diagonal nach rechts unten wieder in das im oberen Teil markierte Bildfeld hinein. Am unteren Bildrand schliesst diese Mauer wiederum genau mit der

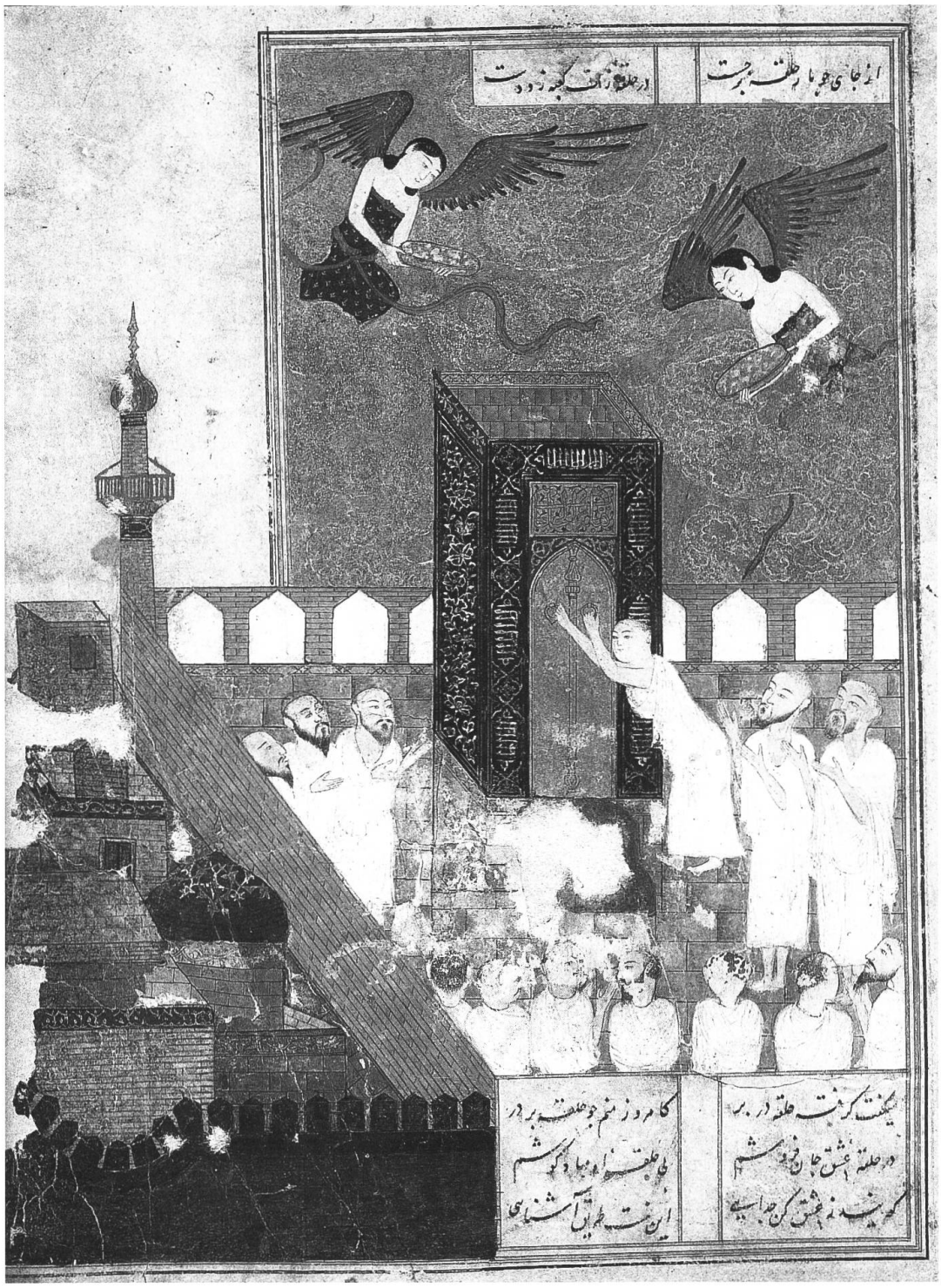


Abb. 9, Majnun an der Ka'ba, in: Khamse von Niẓāmī, Herat 1431, St. Petersburg, Eremitage, VR 2000, fol. 175r.

linken Kante des Schriftfeldes ab und trifft dort auf die Mauer, die parallel zu den Schriftfeldern am vorderen Bildrand nach rechts führt und so den Raum für die dahinterliegende Architektur ausweist.

So definiert diese Diagonale eine Distanz zwischen Hinter- und Vordergrund – und verlegt mithin die beiden Schriftblöcke auf verschiedene räumliche Ebenen. Sie markiert damit sowohl die räumliche Tiefenerstreckung des Bildes als auch die Ausdehnung nach links über den Schriftspiegel hinaus. Auf diese Weise inszeniert das Bild einen Übergang zwischen Raum und Fläche und zwischen einem offenen und einem dezidiert als Bild gerahmten Feld. Wie später in dem safavidischen Blatt verortet sich das gerahmte Bildfeld damit jenseits der vordergründigen Räumlichkeit der materiellen Welt. Der Übergang zwischen beiden Sphären wird hier jedoch nicht der Figur Mohammeds zugewiesen, sondern Majnun, der, mit den Händen, die die Türgriffe der Ka'ba erfassen, an die flächige Sphäre heran reicht. Es ist in diesem Bild also tatsächlich der vorbildliche Pilger, der sich der Grenze zwischen irdischer und himmlischer Sphäre nähert – und damit eine dem Betrachter deutlich näherstehende und, bildlich betrachtet, nicht so abgehobene Figur wie der Prophet.[33]

VI. Bildbetrachtung als Pilgerfahrt?

Der Kubus der Ka'ba überschreitet dabei die Grenze zwischen den beiden Sphären – und hier scheint mir ein bemerkenswerter Unterschied zu den Darstellungen der Ka'ba in den Mi'rāj-Darstellung zu liegen. Dort ist sie klar einer räumlichen, irdischen Sphäre zuzuordnen, die Mohammed auf seiner Himmelsreise hinter sich lässt. In dieser Darstellung Majnuns an der Ka'ba

33 Marianna Shreve Simpson hat vor kurzem gezeigt, dass der hier diskutierte Darstellungstypus Majnuns an der Ka'ba auch für Darstellungen Alexanders an der Ka'ba verwendet wurde, der somit ebenfalls zur Identifikationsfigur für den Leser wird: «[T]he immediately recognizable locale in these Shahnama illustrations would allow contemporary readers or viewers to put themselves in the place and role of Iskandar, rendering, in the end, the Greco-Persian conqueror, ruler and seeker of truth as a quintessential ‹everyman› of the Islamic world.» M.S. Simpson: From Tourist to Pilgrim: Iskandar at the Ka'ba in Illustrated Shahnama Manuscripts, Iranian Studies 43 (2010) 127-146 (146).

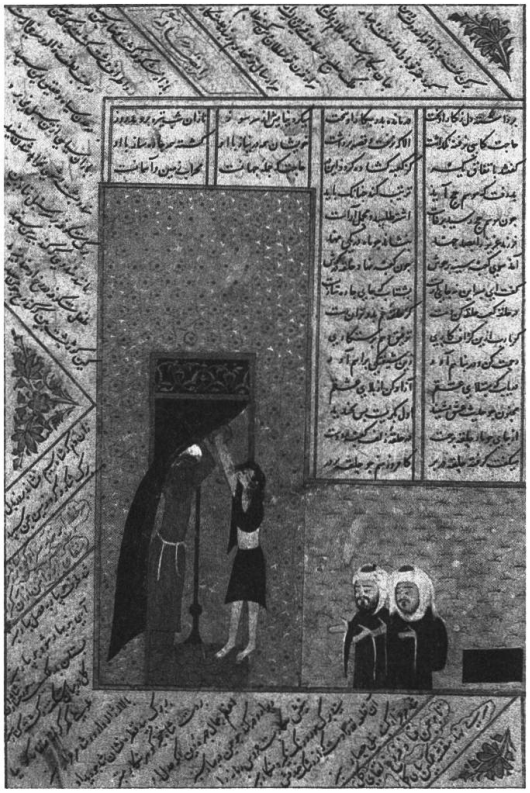


Abb. 10, Majnun an der Ka'ba, in: Anthologie, Shiraz 1420, Berlin, Museum für Islamische Kunst, I. 4628, fol. 305r.

hingegen rückt sie in eine Zwischenposition zwischen irdischer und himmlischer Sphäre: Sie ragt weit aus dem irdischen Raum in die himmlische Sphäre hinein, antizipiert in ihrer Tür das Gold des Himmels und scheint an ihrem obersten Rand gar durchsichtig zu werden und den goldenen Grund des Himmels durchscheinen zu lassen.

Die Figur der Ka'ba vermittelt aber nicht nur zwischen unten und oben, sondern auch zwischen Raum und Fläche. Denn sie ist auf diesem Blatt nicht nur, wie in den Himmelfahrtsdarstellungen üblich, ein räumlicher Gegenstand. Vielmehr ist ihre Front zugleich so auf dem Blatt positioniert, dass ihre Vorderseite sich in die linke Textspalte einschreibt. Eine solche Orientierung der Bildgegenstände an der Anordnung der Schrift ist in der persischen Miniaturmalerei keine Seltenheit. In diesem Bild bedeutet das jedoch, dass die Ka'ba sich über verschiedene Raumebenen erstreckt, denn während der Betrachter den oberen Textblock auf der Ebene des Hintergrundes wahrnimmt, scheint der untere Textblock sich auf einer Ebene mit der Mauer ganz im Vordergrund zu befinden. So unterstreicht die Position der Ka'ba die durchgehende Ordnung der Textblöcke in der Fläche – über allen Raum hinweg.

In der Einschreibung der Konturen der Ka'ba in die Flächenordnung des Textes greift dieses Blatt möglicherweise auf eine andere Tradition der Majnundarstellungen zurück (Abb. 10 und 11), in der sich Adamova zufolge schon 1370 ein Beispiel findet;[34] es handelt sich also möglicherweise um einen

[34] Adamova: The Heremitage Manuscript (Anm. 30), 65. Ich konnte das entsprechende Blatt von 1370 bisher leider nicht sehen, weil es sich in der bis vor kurzem schwer zugänglichen Keir Collection befindet.

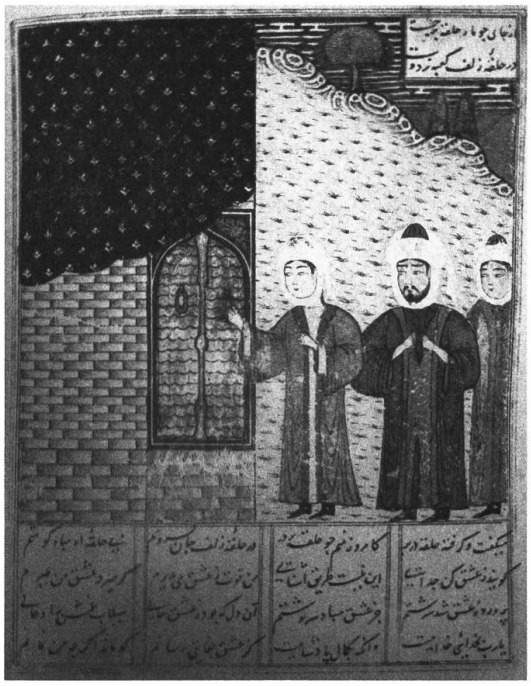


Abb. 11, Majnun an der Ka'ba, in: Khamse von Niẓāmī, Shiraz 1439, Uppsala, University Library, fol. 138v.

Typus, der dem bisher diskutierten vorausgeht. Er zeichnet sich dadurch aus, dass auf eine Himmelsdarstellung fast ganz oder vollständig verzichtet wird und die Darstellung der Ka'ba in völlig flächiger Form das Feld von etwa zwei Textspalten einnimmt. So wird ein starker Bezug auf die Ebene der Schrift und, insbesondere in dem 1420 in Shiraz entstandenen Blatt (Abb. 10), auch auf die Breite der Spalten aufgewiesen. Insofern kann man die Petersburger Darstellung der Ka'ba nicht nur in motivischer, sondern auch in formaler Hinsicht als Kombination des flächigen Typus der Majnundarstellungen und der räumlichen Positionierungen der Ka'ba in den Himmelfahrtsdarstellungen verstehen. Entscheidend scheint mir aber, dass die Ka'ba im Petersburger Blatt als Bindeglied sowohl zwischen Erde und Himmel als auch zwischen Raum und Fläche eingesetzt wird. Dadurch wird nicht nur der Protagonist der Handlung ein anderer, sondern auch das vom Pilger angestrebte Ziel wird dezidiert als Ort des entsprechenden Übergangs präsentiert.

Die Struktur des Bildes selbst weist dabei mehrere Parallelen zur Funktion der Ka'ba auf. Besonders deutlich wird dies in der Rahmung auf der rechten Seite des Bildes: Hier umreissen die rahmenden Linien den Schriftspiegel und vermitteln dabei zugleich zwischen den beiden Raumebenen von Hinter- und Vordergrund. So markiert die Rahmung des Bildes ebenso wie die Frontseite der Ka'ba eine Ordnung der Fläche, die den Raum in der Vertikalen übergreift. Zugleich wird das durch diese Rahmung ausgewiesene Feld des Schriftspiegels von der fluchtenden Diagonale, die unten links am Schriftblock ansetzt, gesprengt. Ebenso führt auch die Seitenwand der Ka'ba, die links von der Front in die Tiefe führt, über das Spaltenformat hinaus – und zwar genau parallel zu der Diagonale der Mauer. Damit sind sowohl in der vertikalen, an den Schriftfeldern orientierten Flächenordnung als auch in der räumlichen Dimension,

die diese Ordnung sprengt, Parallelen zwischen der Bildstruktur und der Darstellung der Ka'ba zu erkennen. So inszeniert sich das Bild wie das Motiv der Ka'ba als Übergang zwischen Raum und Unraum, Körper und Körperlosigkeit. Damit werden die Funktion der Bildstruktur und die bildliche Funktion der Ka'ba in diesem Bild als vergleichbar dargestellt – wobei dahin gestellt bleibe, ob das Motiv der Ka'ba dabei die Funktion des Bildes exemplifiziert oder ob sich das Bild mit der Funktion der Ka'ba identifiziert.

Wenn man an dieser Stelle wiederum den Text Niẓāmīs hinzuzieht und darauf befragt, wie er das dargestellte Objekt beschreibt, dann kann man im Anschluss an Ali Asghar Seyed-Gohrab stark verkürzt festhalten, dass Niẓāmīs Beschreibung der Ka'ba im hier illustrierten Epos *Leyli und Majnun* auf den sufistischen Topos rekurriert, dass es eine äussere und eine innere Ka'ba gebe. Dabei sei die innere der äusseren Ka'ba vorzuziehen, da die Verehrung der äusseren Ka'ba eine gewisse Gefahr für die Einheit Gottes darstelle.[35]

In diesem Kontext stellt sich die Frage, ob die Darstellung der Ka'ba zwischen einer räumlichen und einer unräumlichen Dimension innerhalb des Bildes mit dem Übergang von einer äusseren zu einer inneren Ka'ba in Verbindung zu bringen ist, wie sie der Text evoziert. Und es wäre zu diskutieren, inwiefern das Bild selbst sich als ein Medium präsentiert, das sich eignet, das äussere, gegenständliche Objekt der Ka'ba, dessen Verehrung dem Text zufolge unter Idolatrieverdacht fällt, in ein inneres Bild der Ka'ba zu überführen. Damit könnte dieses Bild die körperliche Pilgerfahrt erübrigen, indem es sie durch eine geistige Pilgerfahrt zu einem inneren Bild ersetzt.

Zusammenfassend kann man jedenfalls sagen, dass diese Darstellung Majnuns an der Ka'ba den Darstellungsmodus von Himmelfahrtsdarstellungen aufgreift, die einen räumlich und plastisch angelegten Bereich mit einem flächig und amorph gestalteten Feld verbinden. Diese Zusammenstellung lässt sich mit Beschreibungen eines Übergangs von einer räumlichen und materiellen Dimension in eine unräumliche und immaterielle Sphäre innerhalb des illustrierten Textes in

[35] Vgl. Seyed-Gohrab: Laylī and Majnūn (Anm. 6), 227-234. Neben den Quellen, die Seyed-Gohrab hierzu anführt, sind auch in bestimmten Positionen der Philosophiegeschichte, wie beispielsweise der Ibn 'Arabīs, Modelle zu finden, in denen die Ka'ba als Schnittstelle zwischen irdischer und himmlischer Welt oder als paradoxer Ort der Annäherung an Gott, der doch ohne Ort ist, beschrieben wird. Vgl. hierzu M. Chodkiewicz: Le paradoxe de la Ka'ba, RHR 222 (2005) 435-461.

Verbindung bringen. Das Bild erweist sich dabei als geeigneter Mittler zwischen beiden Modi.

Mit der Übertragung dieses Bildmodells auf die Darstellung Majnuns an der Ka'ba wird nicht mehr nur der Prophet beim Übergang zwischen diesen beiden Sphären dargestellt, sondern es nähert sich ein vorbildlicher Pilger dieser Schwelle. Damit wird deutlich, dass dieser Übergang nicht nur dargestellt, sondern auch dem Leser und Betrachter in Aussicht gestellt wird. Es steht also zur Diskussion, inwiefern das Bild dem Betrachter eine Perspektive anbietet, in der sein räumliches und körperliches Sehen in eine immaterielle und unkörperliche Form überführt wird.

In Bezug auf die Pilgerfahrt zur Ka'ba impliziert das die Frage, inwiefern diese Transformation des Sehens auch mit der Substitution der äusseren durch eine innere Ka'ba in Verbindung zu bringen ist, die der illustrierte Text Niẓāmīs nahe legt. In diesem Fall würde das Bild einen Modus aufzeigen, wie sich die idolatrieverdächtige, gegenständliche Ka'ba in ein inneres Bild überführen liesse.

Vera Beyer, Berlin

Abstract

To counteract theoretical and theological generalisations of an «Islamic iconoclasm» with the subtlety of practice, this article examines the models of images presented by certain Persian miniatures of the 15th and 16th century. Against the thesis that these miniatures have a secular character, this article demonstrates that their modes of depicting the ascension of Mohammed show parallels to a transition, as described in the illustrated text, from a spatial, material sphere to a non-spatial, immaterial sphere in the process of approaching God. The images stress their flatness as an ideal medium to transform a spatial and bodily illusion into a non-spatial and non-corporeal visibility.

The modalities of this transfer can also be detected in illustrations of pilgrimage to the Ka'ba. In this context it becomes obvious that the transition is not only depicted but also presented as a perspective for the pilgrim and hence for the reader and viewer. Certain parallels between the functions of the image and the Ka'ba further indicate that contemplation of the image could possibly be compared to a pilgrimage. Hence, these images present themselves as modes of religious visual practice, rather than being opposed to it.