

museumrietberg

**M
NAMEN
DES
BILDES**

4.2.–22.5.2022

Ausstellungskatalog



Im Namen des Bildes

Die figürliche Darstellung in den islamischen und christlichen Kulturen

Hrsg. Axel Langer, Museum Rietberg, Text(e) von Doris Behrens Abouseif, Dieter Blume, Christophe Erismann, Finbarr Barry Flood, Beate Fricke, Christiane Gruber, Tobias Heinzelmann, Ahmad Milad Karimi, Axel Langer, Hans Georg Majer, René Schurte, Daniel Spanke, Friedericke Weis, Gestaltung von Claudio Barandun

Deutsch

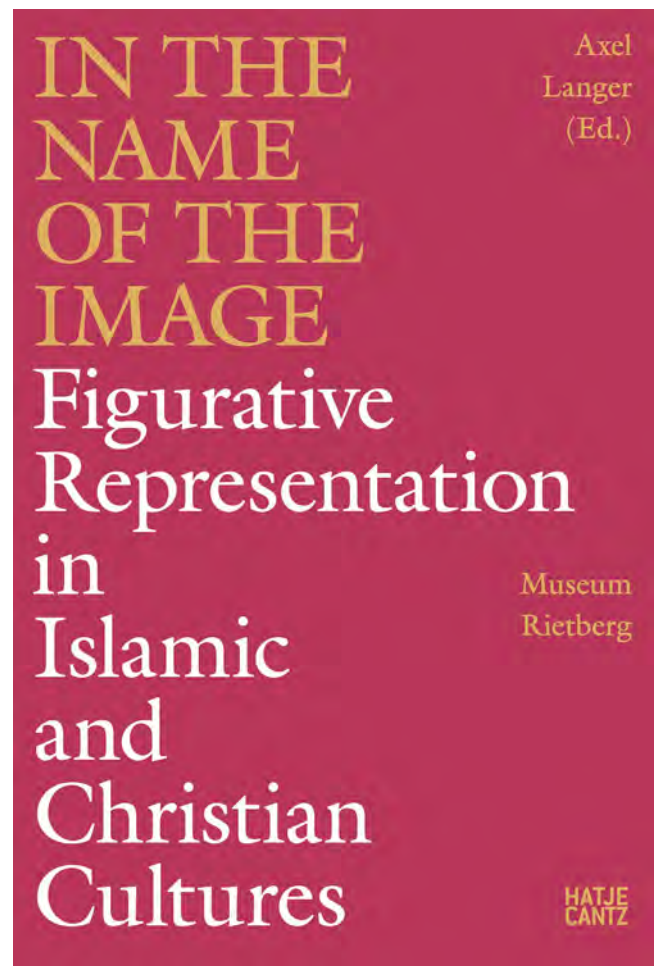
468 Seiten, 170 Abb.

Buchblock mit Schutzumschlag

16 × 24 cm

ISBN 978-3-7757-4732-5

Hatje Cantz Verlag



In the Name of the Image

Figurative Representation in Islamic and Christian Cultures

Ed. by Axel Langer, Museum Rietberg, text(s) by Doris Behrens Abouseif, Dieter Blume, Christophe Erismann, Finbarr Barry Flood, Beate Fricke, Christiane Gruber, Tobias Heinzelmann, Ahmad Milad Karimi, Axel Langer, Hans Georg Majer, René Schurte, Daniel Spanke, Friedericke Weis, Design by Claudio Barandun

English

468 pages, 170 illustrations

Softcover with dust jacket

16 × 24 cm

ISBN 978-3-7757-4733-2

Hatje Cantz Verlag

<https://shop.rietberg.ch/>

IM NAMEN DES BILDES

Das Bild zwischen Kult und Verbot in Islam und Christentum

Die Idee zu dieser Ausstellung entstand aus der häufig gestellten Frage nach dem islamischen Bilderverbot. Viele Museumsbesucherinnen und -besucher reagieren immer wieder überrascht auf die Fülle an figürlichen Darstellungen in der islamischen Buchkunst, auf Keramik, Textilien und Metallgefässen. Sie sind irritiert: Wie kann es sein, dass im Islam das Malen von Menschen und Tieren verboten ist, es aber dennoch so viele Kunstwerke gibt, die nach landläufiger Meinung gegen das Verbot verstossen?

Mit derselben Berechtigung stellt sich die Frage aber auch für das Christentum. Auch hier steht auf der einen Seite ein religiöses Bilderverbot, das in einem der Zehn mosaischen Gebote festgeschrieben ist, und auf der anderen Seite eine reiche Produktion von Bildern und Statuen.

ZIEL DER AUSSTELLUNG

Aus diesem Grund widmet das Museum der Bilderfrage in Islam und Christentum zum ersten Mal eine gemeinsame Ausstellung. Der vergleichende Blick erlaubt es, Unterschiede und Ähnlichkeiten zu erkunden: Ist denn der Islam so bilderfeindlich wie häufig angenommen wird – und das Christentum wirklich so bilderfreundlich? Welche theologischen, politischen und historischen Faktoren haben den Umgang mit dem Bild geprägt und darüber entschieden, ob es verboten oder zulässig ist? Wie ist die Bilderfrage über die verschiedenen Epochen und kulturellen Räume hinweg verhandelt worden?

ZEITLICHER UND GEOGRAFISCHER RAHMEN DER AUSSTELLUNG

Die Diskussion um das Bild wurde am intensivsten in der Zeit von der Spätantike bis zum Beginn der Neuzeit geführt, eine Epoche, die wir landläufig als Mittelalter bezeichnen. Entsprechend stammen die meisten der hier gezeigten 136 Werke aus der Zeit vom 6. Jahrhundert bis um 1500. Geografisch decken sie einen Raum ab, der vom lateinischen Westeuropa (Königreich Frankreich und Heiliges Römisches Reich) über den östlichen Mittelmeerraum (byzantinisches Reich und später Osmanisches Reich) und Westasien (Persien) bis nach Südasien (indisches Mogulreich) reicht.

WAS UNTERSUCHT DIE AUSSTELLUNG?

Im Zentrum der Ausstellung steht die Frage, welche Strategien entwickelt wurden, um trotz des Bildverbots eine Bilderkultur entstehen zu lassen. Auf diese Frage gibt es nicht die eine Antwort.

Die religiösen islamischen und christlichen Autoritäten entwickelten schon aufgrund verschiedener Formulierungen im Koran und der Bibel unterschiedliche Auffassungen. Im Westen waren es einerseits die lateinische Kirche in

Rom und andererseits die byzantinisch-orthodoxe Kirche in Konstantinopel, die die theologischen Erörterungen beherrschten. Im Osten waren es die Religionsgelehrten (*'ulama'*) der vier sunnitischen und schiitischen Rechtsschulen, die jeweils eigene Auslegungen formulierten. Weitere Faktoren sind die historischen Umstände und die politischen Interessen der religiösen und weltlichen Entscheidungsträger. Sie bestimmten die Grenzen, innerhalb denen das Bilderverbot seine Geltung hatte oder der Bildergebrauch sich entfalten durfte.

Dabei stimmte die Lebenswirklichkeit – vor allem der Elite – nicht immer mit dem theologischen Standpunkt überein. Zudem stellte sich die Situation in der Frühphase des Christentums wie des Islams anders dar als in Zeiten grösster Ausdehnung und konsolidierter Machtverhältnisse. Hinzu kommt schliesslich noch das antike Erbe, das sowohl in den christlichen wie den islamischen Kulturen seine Spuren hinterliess.

Letztlich zeigt sich, dass die Frage nach dem Umgang mit dem Bild immer wieder neu ausgehandelt und beantwortet wurde.

UND HEUTE?

Noch nie waren Bilder so zahlreich, bestimmen sie so stark unsere Wahrnehmung und sind für jede und jeden zu allen Zeiten zugänglich. In einer säkularisierten Gesellschaft, in der Religion eine Privatangelegenheit ist, scheint das Bilderverbot überholt. Doch gerade der Blick in die Vergangenheit hilft, den eigenen Umgang mit dem Bild zu hinterfragen. Wie halten wir es heute mit Bildern? Halten wir uns nicht auch heute an kulturelle Übereinkünfte, die die Abbildbarkeit oder die Nichtabbildbarkeit regeln?

AUFBAU DER AUSSTELLUNG

Die Ausstellung umfasst vier Abteilungen:

0. Einführung
- I. Bild und Theologie
- II. Kultbild, geistiges Bild, Erzählbild
- III. Bild und Macht

Zwischen der ersten und zweiten Abteilung lädt ein «Dialog der Objekte» dazu ein, dem Ausstellungsthema in Form eines Hörspiels nachzugehen.

An fünf Stationen regen Touchscreens mit Fragen dazu an, die eigene Haltung zum heutigen (digitalen) Bild zu reflektieren.

«Im Namen des Bildes» ist eine kunst- und kulturhistorische Ausstellung. Sie geht das Thema des Bildverbots ausdrücklich historisch an. Religiöse Inhalte werden aus wissenschaftlich-säkularer Sicht behandelt.

VERSCHIEDENE ARTEN VON BILDERN

Die zitierten Textstellen auf der Wand geben jene Aussagen wieder, die das Bilderverbot theologisch begründen. Neben dem zweiten Gebot Moses sind es entsprechende Verse aus dem Koran und sogenannte Hadithen, das heisst überlieferte Aussprüche und Handlungen des Propheten Muhammad.

Beim Lesen (und Hören) der Zitate wird klar, dass unter einem verbotenen Bild jeweils Verschiedenes verstanden wird: So ist im Alten Testament zum einen die Rede von dem «Gottesbild», das in der Regel mit einer Statue gleichgesetzt wird. Zum anderen umfasst es aber auch jedes «Abbild» von den Dingen um uns herum. Der Koran hingegen spricht nur von Opfersteinen und Götterbildern, die verboten sind.

Die christlichen Theologen und islamischen Rechtsgelehrten legten den Bildbegriff unterschiedlich aus. Im Christentum entwickelte sich daraus eine Bildtheologie, in deren Zentrum das Kultbild steht. Der Islam lehnt das Kultbild ab. Ansonsten herrscht eine gewisse Variationsbreite: Für die Hanbaliten (eine der vier sunnitischen Rechtsschulen) sind Bilder generell «unrechtmässig», für die Hanafiten sind sie zwar «tadelnswert», aber nicht verboten.

UNTERSCHIEDLICHE FAKTOREN BESTIMMEN DEN UMGANG MIT DEM BILD

Aus theologischer Sicht wird auch die Art und Weise geregelt, wie mit Bildern umzugehen ist. Der letztgenannte Punkt lässt sich anhand zweier Werke näher betrachten, in denen das Bild im Bild thematisiert ist. Dabei wird deutlich, dass die Bilderfrage in der Praxis wesentlich komplexer war, als es die theologischen Standpunkte vermuten lassen.

Bei der persischen Miniatur **01** handelt es sich um die Illustration für eine königliche Handschrift. Sie schildert das Gespräch zwischen Nushaba, der Königin von Barda' und Alexander dem Grossen. Im Zentrum steht das Bildnis, das Alexander in der Hand hält.

Die Ikone **02** daneben zeigt vier Heilige der russisch-orthodoxen Kirche, die ehrfürchtig-verehrend auf eine Marienikone blicken. Dabei handelt es sich gemäss einer Legende um eines der drei Porträts, die der Evangelist Lukas angefertigt hatte.

Trotz des gemeinsamen Themas fallen wesentliche Unterschiede auf:

- Die Bilder entstammen zwei gegensätzlichen Sphären – einerseits der höfischen Buchmalerei des Iran, andererseits der christlich-orthodoxen Malerei.
- Sie richten sich an unterschiedliche Betrachter: im Fall der Miniatur an eine Elite, im Fall der Ikone an die breite Masse der Gläubigen.
- Schliesslich unterscheidet sich der Umgang mit dem Bild im Bild: Im einen Fall ist zu sehen, dass das Bild Gegenstand einer weltlichen Unterhaltung ist und im anderen einer religiösen Verehrung.

Letztlich sind es drei Fragen, um ein Bild innerhalb der Bilderdebatte zu verorten: Welche Funktion nahm das Bild ein? Von wem wurde es betrachtet? Wer gab es in Auftrag?

BILD UND RELIGIÖSER RAUM

Im religiösen Raum, dem Ort des Gebets oder des Gottesdienstes, offenbaren sich die unterschiedlichen theologischen Haltungen gegenüber dem Bild am deutlichsten. Die zwei Installationen stehen stellvertretend für den islamischen und den christlichen Sakralraum. Beide bilden den grösstmöglichen Gegensatz.

Im Islam wie im Christentum haben viele Gläubige das Bedürfnis, die Gegenwart Gottes wahrzunehmen. Diesem Wunsch kommt die Moschee mit der Lichtsymbolik entgegen, die Kirche mit liturgischen Handlungen (Sakramente), gemalten Bildern oder Skulpturen.

Die Ausstattungen der Moscheen gleichen sich untereinander von Nordwestafrika bis Indonesien, unabhängig von der vorherrschenden Glaubensrichtung. Zentrales Element des Gebetsraums ist die Gebetsnische, im Arabischen *mihrab* genannt, die die Gebetsrichtung gegen Mekka anzeigt. In Freitagsmoscheen befindet sich (hier nicht zu sehen) rechts neben der Nische die Kanzel, der *minbar*, von der aus der Imam predigt. Figürliche Darstellungen gibt es keine. Der Dekor besteht – im Einklang mit den Hadithen – entweder aus geometrischen Mustern oder pflanzlichen Motiven. Hier lenkt – wie von Muhammad gefordert – nichts vom Gebet, einem der Fünf Säulen des Islam, ab.

Der römisch-katholische Sakralraum entwickelte sich im Verlauf des Mittelalters hingegen zu einem reich mit Bildern und Skulpturen ausgestatteten «Gefäss». Herzstück ist der Altar mit seinem rückwärtigen Aufsatz oder Retabel. Er wurde ab dem 14. Jahrhundert zum wichtigsten Bildträger. Ihm sind die Gläubigen während der gesamten Messe zugewandt. Vor ihm vollzieht der Priester die wichtigsten liturgischen Handlungen.

I. BILD UND THEOLOGIE

Der Umgang mit dem Bild im sakralen Raum, wie er in der Moschee und der Kirche deutlich wird, ist das Ergebnis einer längeren Entwicklung. Der Weg zu einer bildfreien oder einer bildverehrenden Glaubenspraxis wird in dieser ersten Abteilung nachgezeichnet.

WORT UND VISUALISIERUNG

Grundsätzlich sind Islam wie Christentum Buchreligionen, in denen das Wort eine Vorrangstellung einnimmt. In ihm offenbart sich Gott. Gott hat alles erschaffen, ist aber nicht selbst Teil der Welt. Deshalb ist er auch nicht darstellbar. Dennoch bestand schon früh das Bedürfnis, Glaubensinhalte auch in anderen Formen als dem geschriebenen Wort sichtbar zu machen. Eine aus theologischer Sicht vertretbare Alternative war das Sinnbild oder Symbol, eine andere die Reliquie.

DIE ANGST VOR DER IDOLATRIE

Mit dem Bilderverbot unmittelbar verbunden ist die Angst vor der Idolatrie. Darunter verstand man zwei verschiedene Dinge: Zum einen war damit die Anbetung fremder Götter in Form von Götzen (Opfersteinen oder Statuen) gemeint, zum anderen die Anbetung des eigenen Gottes in Form eines Kultbildes, sei dies ein Bild oder eine Skulptur. Deshalb war die Zerstörung solcher unrechtmässigen Bilder, auch als Ikonoklasmus bezeichnet, eine legitime Handlung.

Der Islam kennt kein Kultbild Gottes. Thematisiert wird nur die Götzenanbetung als Praxis der anderen, nicht islamischen Religionen.

STREIT UM DAS CHRISTLICHE KULTBILD

Anders im Christentum: Hier entwickelte sich schon früh ein Bilderkult, in dessen Zentrum die Ikone mit dem Gesicht Christi stand, die von den Gläubigen verehrt wurde. Diese Praxis wurde scharf kritisiert und mündete im 8. und 9. Jahrhundert im byzantinischen Bilderstreit, in dessen Verlauf es zum Ikonoklasmus, also der Zerstörung von Bildern kam. Im Kern ging es bei dem Streit um die Darstellbarkeit von Christus als Inkarnation Gottes und die Frage, ob das Abbild von Christus und Christus selbst identisch sind. Einig waren sich beide Parteien hingegen darin, dass Gott selbst nicht darstellbar ist.

Interessanterweise fand im Umayyadenreich, das im Süden an das byzantinische Reich anstiess, zur selben Zeit ebenfalls eine Auseinandersetzung um die Zulässigkeit von Bildern statt.

EIN SONDERFALL: DAS DREIDIMENSIONALE KULTBILD

Eine Sonderstellung nimmt das christliche Standbild ein. Während in Byzanz der Bilderstreit mit der Wiedereinführung der Ikonenverehrung Mitte des 9. Jahrhunderts beendet wurde, entstanden in Westeuropa, auf dem Gebiet des Heiligen Römischen Reiches, wenig später die ersten nachantiken Skulpturen. Sie stehen im grössten Widerspruch zum Bilderverbot. Entsprechend wurde ihre Existenz durch eine subtile Bildtheologie begründet.

Diesen drei Möglichkeiten, das Heiligste zu visualisieren, ohne gegen das Bilderverbot zu verstossen (Wort, Symbol, Reliquie), widmen sich die ersten Objektgruppen I.1–3. Die zwei Themen Idolatrie und Ikonoklasmus werden in den Objektgruppen I.4–5 behandelt. Die christliche Skulptur ist Thema der letzten Gruppe I.6.

DER VORRANG DES HEILIGEN WORTES

Sowohl im Islam als auch im Christentum kommt dem Wort die höchste Bedeutung zu. Im geschriebenen Wort offenbart sich das Heiligste. Entsprechend gilt das Schreiben, die getreue Überlieferung des Wortes, als unmittelbarster Umgang mit dem Heiligsten.

Von dieser Bedeutung zeugen die Abschriften des Korans genauso wie die frühen Evangeliare (Evangeliabücher). Auf ihre Herstellung wurde die grösste Mühe verwendet.

So hoch in beiden Religionen das Wort auch stand, langfristig beschritten beide Kulturen einen unterschiedlichen Weg. Im Islam entwickelte sich die Kalligrafie, das schöne Schreiben, zur höchsten Kunstgattung. Die Schrift wurde nicht nur für Manuskripte, sondern auch auf anderen Oberflächen verwendet. Sie schmückte Gefässe und Moscheewände, konnte winzig klein sein oder mannshoch.

Im Christentum hingegen überwog von Beginn an die Illumination, der Schmuck der Manuskriptseiten. Die farbenprächtigen Ornamente, gemalt mit wertvollen Pigmenten, waren unabdingbare Begleiter des geschriebenen Wortes. Schon früh war das Bild fester Bestandteil dieser illuminierten Manuskriptseiten.

SYMBOLE ALS HINWEISE AUF DAS HEILIGE

So zentral das Wort für Islam und Christentum ist: In seiner geschriebenen Form war es nicht allen zugänglich, weil nur die wenigsten Gläubigen lesen konnten. Deshalb kam den Symbolen eine grosse Bedeutung zu.

Das Urchristentum vermied figürliche Darstellungen und entwickelte eine Reihe von Sinnbildern, mit denen Glaubensinhalte dargestellt werden konnten. Auch wenn sie ab dem 6. Jahrhundert durch die Christusikone verdrängt wurden, verschwanden sie nicht. Das Kreuz behielt seine überragende Stellung. Eine grosse Bedeutung kam auch den Leidenswerkzeugen zu, den sogenannten *Arma Christi*, wie z.B. der Dornenkrone oder der Lanze.

Auch der Islam kennt Symbole. Am bedeutendsten sind die Formen, die auf den Abdruck von Muhammads Hand und Fuss zurückgehen.

RELIQUIEN: DIE PRÄSENZ DES HEILIGEN

Anders als Sinnbilder, die nur indirekt auf das Heilige verweisen, vermitteln Reliquien den Gläubigen seine unmittelbare Präsenz. Dies erklärt ihre grosse Bedeutung.

Bei den Reliquien handelt es sich meistens um *Körperreliquien*, also den Schädel des Heiligen oder seine Knochen. Eine andere Form sind die *Berührungsreliquien*. Darunter versteht man Gegenstände und Kleidungsstücke, die mit Muhammad, Jesus, den Heiligen oder Märtyrern in Kontakt gekommen waren.

Für die christliche Kirche spielten Reliquien schon sehr früh eine überragende Rolle. Im vierten Buch seiner *Expositio fidei* (Darlegung des Glaubens) widmet Johannes von Damaskus (650 bis 754) ein Kapitel «der Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien». Dort schreibt er, dass Heilige «reine Herbergen Gottes» seien. Gott wohnt also in ihnen – sowohl spirituell als auch körperlich. Deshalb besitzen die Gebeine der Heiligen diese Gnade über ihren körperlichen Tod hinaus. Seit dem 8. Jahrhundert waren Reliquien die wichtigsten sakralen Objekte in den Kirchen. Sie büssten ihre Bedeutung auch neben den immer präsenter werdenden Bildern und Skulpturen nicht ein.

Wie im Christentum wurden auch in der islamischen Welt Reliquien gesammelt. Hierzu gehörten zu Beginn neben den Fuss- oder Handabdrücken auch Muhammads Haare oder Fingernägel sowie seine persönlichen Gegenstände. Im Gegensatz zum Christentum kam den Reliquien in der islamischen Welt jedoch eine weit geringere Bedeutung zu. Von orthodoxen Muslimen werden sie ohnehin abgelehnt. Die grösste Sammlung an Berührungsreliquien besaßen die Osmanischen Sultane.

GÖTZENANBETUNG, BILDERSTREIT UND BILDERSTURM

Als monotheistische Religionen lehnen Christentum und Islam jegliche Form der Idolatrie ab, also die Anbetung anderer Götter. Das Christentum beruft sich auf das erste Gebot Moses', das da heisst: «Du sollst neben mir keine anderen Götter haben.» Im Islam ist es die Schahada, das Glaubensbekenntnis, die während der täglichen Gebete gesprochen wird. Sie beginnt mit der Bezeugung: «Es gibt keine Gottheit ausser Gott» und beruht auf zwei Koranversen.

In beiden Religionen besteht zwischen dem Verbot der Götzenanbetung und dem Bilderverbot ein enger Zusammenhang. So folgt unmittelbar auf das erste Gebot Moses' die Aufforderung, sich kein Gottesbild zu machen. Das koranische Verbot, Götterbilder zu verehren, wird von einigen Gelehrten ebenfalls als Beleg gegen Bilder angeführt.

Die Götzenanbetung ist in allen drei Religionen eng mit der Glaubenspraxis der «Anderen» verbunden, der Ungläubigen und Irregeleiteten. Das Verbot der Idolatrie diente also auch dazu sich abzugrenzen.

Im Christentum führte das Bilderverbot zwei Mal zu grossen Unruhen: Im 8. und frühen 9. Jahrhundert erschütterte der Bilderstreit das byzantinische Reich im Osten. Er ging auch mit der Zerstörung von Bildnissen (Ikonoklasmus) einher. Im 16. Jahrhundert kam es im Zuge der Reformation besonders im Heiligen Römischen Reich, der Schweiz und den Niederlanden zu Bilderstürmen. Dabei wurden Skulpturen und Bilder aus den Kirchen entfernt, beschädigt, zertrümmert oder verbrannt.

DIE MÜNZREFORM VON ‘ABD AL-MALIK IM JAHR 696/97

Im Jahr 77 gemäss islamischer Zeitrechnung (696/97 nach christlicher Einteilung) liess der Umayyaden-Kalif ‘Abd al-Malik (reg. 685 bis 705) eine neue Münze prägen, die mit sämtlichen früheren Traditionen brach. Weder auf der Vorder- noch auf der Rückseite befanden sich Bilder oder Symbole, stattdessen dominierte das Wort.

Die Münzreform wurde von der Forschung lange mit dem Bilderverbot in Verbindung gebracht. Die bildlose Münze galt Gelehrten wie Rudi Paret sogar als Beweis dafür, dass sich das islamische Bilderverbot Ende des 7. Jahrhunderts allgemein durchgesetzt habe.

DREIDIMENSIONALE BILDER: EIN SONDERFALL

Die Frage nach der Darstellbarkeit von Christus wurde durch das Zweite Konzil von Nizäa im Jahr 787 aus gesamt-kirchlicher Sicht geklärt. Der Beschluss galt für die ost- und die weströmische Kirche gleichermassen. Gemäss christlich-orthodoxer Bildtheologie wurde zwischen der religiös zu verehrenden Person und ihrem zweidimensionalen Abbild (*imago*) unterschieden.

Die dreidimensionale Repräsentation stellt jedoch einen umstrittenen Sonderfall dar. Die christlich-orthodoxe Kirche kennt keine Skulpturen: Während die Ikone eine Distanz zwischen dem Dies- und dem Jenseits aufbaut, erinnert die Körperlichkeit einer Statue zu sehr an das verbotene Idol.

Anders als im Osten tauchten in Westeuropa im Verlauf des 10. Jahrhunderts die ersten Grossplastiken seit der Antike auf. Als älteste gilt die hl. Fides von Conques in Frankreich, wenig später gefolgt von der Goldenen Madonna von Essen (53 im nächsten Raum), die beide auch heute noch rituell verehrt werden.

Häufig bargen diese ersten Ganzkörperstatuen Reliquien. Deshalb scheint ein Zusammenhang zwischen dem Reliquienkult und der Entstehung von Standbildern zu bestehen.

II. KULTBILD, GEISTIGES BILD UND ERZÄHLBILD

Wie in der ersten Abteilung andeutungsweise zu erkennen war, lässt sich die Bilderdebatte auf zwei grundlegende Typen reduzieren: das Kultbild (*imago*) und das Erzählbild (*historia*). Obwohl es sich um christliche Begriffe handelt, lässt sich deren Bedeutung – mit Einschränkungen – auch auf den islamischen Osten übertragen.

CHRISTLICHES KULTBILD UND ERZÄHLBILD

Gemäss der orthodoxen Bildtheologie ist das *imago* das Abbild von einem Urbild. Bildet die Ikone beispielsweise Christus ab, so ist sie ihrem Wesen nach nicht gleich mit Christus, sondern diesem nur ähnlich. Nicht die Ikone selbst wird angebetet, sondern das Urbild, also Christus. Grundlage für die byzantinisch-orthodoxe Bildtheologie bildete die spätantike, neuplatonische Philosophie.

Die *historia* hingegen bezieht sich auf eine andere Funktion des Bildes. Sie erzählt ein Ereignis bildlich nach; dabei kann es sich um ein Wandbild oder eine Buchillustration handeln. Solche Erzählbilder mit Szenen aus der biblischen Geschichte hatte bereits Papst Gregor der Grosse (reg. 590–604) als «Buch für die Unwissenden» verteidigt und gutgeheissen.

GEISTIGES BILD UND ERZÄHLBILD IM ISLAM

In der islamischen Welt ist das Kultbild undenkbar. Aber auch hier entsprach es einem Bedürfnis der Gläubigen, sich von Muhammad «ein Bild zu machen». Dieses Bedürfnis befriedigte seit dem 9. Jahrhundert al-Tirmidhis *Die guten Eigenschaften des Propheten*, in der Aussehen und Wesen Muhammads beschrieben werden. Ende des 17. Jahrhunderts entwickelte sich daraus im Osmanischen Reich eine kalligrafische Visualisierung, die Hilye.

Erzählbilder mit Muhammad als handelnder Figur waren in der ostislamischen Welt hingegen weit verbreitet. Sie illustrierten Chroniken sowie historische und literarische Werke. Waren diese Manuscripte nicht Teil einer religiösen Handlung, galten ihre Illustrationen für viele meist als unproblematisch. Bebilderte Handschriften waren allerdings nur einer Elite zugänglich.

BEDEUTUNG DES NEUPLATONISMUS

Wie in Byzanz bildete die neuplatonische Philosophie auch für die narrative Buchmalerei in der persischsprachigen Welt von der Türkei bis Indien die Grundlage. Dieser Vorstellung gemäss bilden Bilder die Welt nicht illusionistisch-imitatorisch ab, sondern in ihnen offenbaren sich übergeordnete, universale Prinzipien.

Neuplatonische Vorstellungen hatten sich im 12. Jahrhundert über den Philosophen und Sufimystiker al-Ghazali (gest. 1111) von Ägypten aus in Persien und darüber hinaus verbreitet.

Das Kultbild – sowie das daraus entstandene Andachtsbild – und die Hilye sind Gegenstand der ersten Objektgruppe [II.1]. Die zweite Objektgruppe [II.2] widmet sich den verschiedenen ikonografischen Rollen, die Muhammad und Christus im Lauf des Mittelalters einnahmen. Den Abschluss [II.3] bildet ein Vergleich zwischen den Strategien, mit denen muslimische und christliche Maler Erzählungen aus dem Leben und Wirken Muhammads beziehungsweise Jesu illustrierten.

VON ANGESICHT ZU ANGESICHT

Das *Mandylion* und die *Hilye* dienen beide den Gläubigen dazu, sich das Aussehen und damit die Präsenz von Christus beziehungsweise von Muhammad zu vergegenwärtigen. Beide wurden aufgehängt, und beide sollten vor Unheil schützen.

Das Mandylion ist ein «nicht von Menschenhand geschaffenes», sondern ein von Gott gesandtes Christusbildnis. Es ist die Ikone schlechthin, ein Kultbild oder *imago*, das von allen Gläubigen betrachtet und angebetet wird. Das Mandylion entstand im 6./7. Jahrhundert und zeigt das Gesicht eines bärtigen, mittelalten Mannes auf einem Tuch. Häufig wird es von Engeln gehalten.

Bei der *Hilye* hingegen wird das Bildnis des Propheten durch die Beschreibung im Innern des Kreises hervorgerufen. Die *Hilye* ist ein kalligrafisches Bildnis, das es den Gläubigen erlaubt, sich das Aussehen Muhammads vorzustellen.

Die bildhafte Form der *Hilye* geht auf den osmanischen Kalligrafen Hafiz Osman (gest. 1698) zurück. Charakteristisch für die Komposition sind neben dem zentralen Rundfeld die vier Eckmedaillons mit den Namen der vier Rechtgeleiteten Kalifen in direkter Nachfolge Muhammads. Eingefasst wird das Mittelfeld oben von einer Kartusche mit der Basmala, der koranischen Anrufungsformel («Im Namen des barmherzigen und gnädigen Gottes»). Unten ist meistens der Koranvers zitiert: «Wir [Gott] entsandten dich nur als eine Barmherzigkeit für alle Welt.» Die Beschreibung von Muhammads Erscheinung im zentralen Kreis folgt den *Guten Eigenschaften des Propheten*, einem Text, den al-Tirmidhi im 9. Jahrhundert erstellt hat.

EINE SICH WANDELNDE IKONOGRAFIE: HERRSCHER – LEIDENDER – HELD – FAMILIENMENSCH

Im christlichen Mittelalter kristallisierten sich zwei Formen heraus, in denen Christus dargestellt wurde: einerseits als Herrscher und andererseits als Gekreuzigter.

Die ältesten Darstellungen zeigen Christus als Pantokrator, als All- oder Weltenherrscher, und stammen aus dem koptischen Ägypten. Grosse Bedeutung erlangte Christus als Pantokrator im byzantinischen Reich.

Erst Jahrhunderte später trat das Bild des Gekreuzigten in den Vordergrund. Lange galt es als unangebracht, Christus als Sterbenden am Kreuz zu zeigen. Aber gerade sein Opfertod und sein Leiden waren für die spätmittelalterliche Frömmigkeit (ab dem 13. Jahrhundert) von grosser Bedeutung.

Die ältesten bekannten Darstellungen Muhammads stammen ebenfalls aus dem 13. Jahrhundert. Zu Beginn waren es vor allem Illustrationen in Chroniken, im 16. Jahrhundert kamen Abbildungen in Lebensbeschreibungen des Propheten hinzu. In Persien besonders verbreitet sind die Darstellungen von Muhammads Himmelfahrt in Epen wie Nizamis *Fünferbuch* oder Firdausis *Buch der Könige*.

In der höfisch-islamischen Tradition wird Muhammad unterschiedlich dargestellt, abhängig von den Rollen, die er einnimmt: So konnte er als Herrscher gezeigt werden, als Held und Führer seiner Gefolgsleute oder – ab dem 19. Jahrhundert im Iran – mit ‘Ali und dessen Familie.

DIE PRIVATE ANDACHT

Im 13. Jahrhundert entwickelte sich in Westeuropa eine Laienfrömmigkeit, die starken Einfluss auf die Gestaltung des Bildes ausübte. Die Gläubigen, die ausserhalb der kirchlichen Hierarchie standen, verlangten nach einer aktiveren religiösen Teilnahme. Sie wünschten neue Texte und vor allem neue Bilder, die psychologisch einfühlsam das Heilige vergegenwärtigen. Aus diesen Forderungen ging das Andachtsbild hervor.

Unter Andacht versteht man ganz allgemein eine geistige Hingabe oder Ergebenheit (*devotio*). Sie kann Gott, Jesus oder der Jungfrau Maria gelten. Im privaten Rahmen handelt es sich um die «religiöse Versenkung» im individuellen Gebet. Es gibt aber auch den Gebetsgottesdienst, an dem mehrere Gläubige teilnehmen.

Das Andachtsbild war zu Beginn, im 13. Jahrhundert, ein kleines, gemaltes Tafelbild. Einhundert Jahre später kamen Abbildungen in Stunden- und Gebetbüchern hinzu. Ein noch intensiveres Miterleben boten Skulpturen.

DAS LEBEN MUHAMMADS UND JESU: ÄHNLICHE INHALTE – ÄHNLICHE BILDRHETORIK

Neben dem Monotheismus und dem Verbot der Idolatrie teilen sich Islam und Christentum auch einige Geschichten wie etwa Abrahams Opfer. Hinzu kommt, dass sich die Gläubigen beider Religionen zwischen dem östlichen Mittelmeer und dem persischen Plateau denselben geografischen Raum teilten.

Vor diesem Hintergrund ist es wenig erstaunlich, dass sich in den Biografien Muhammads und Jesu Ereignisse finden, die sich in vergleichbarer Art und Weise darstellen liessen. Mehr noch: Die kulturelle Nähe führte dazu, dass sich in beiden Kulturen ähnliche Erzählbilder (*historiae*) finden. Immer wieder kam es zu einem Transfer ikonografischer Traditionen, und christliche Motive fanden Eingang in die westasiatische Buchmalerei.

III. BILD UND MACHT

Im Mittelalter prägte die Religion jeden Lebensbereich. Dies gilt sowohl für die christlich als auch die islamisch geprägten Kulturräume.

Deshalb ist der dritte Ausstellungsteil dem Verhältnis der weltlichen Herrscherelite zum Bild gewidmet. Sie nutzten Bilder, um ihre Macht zu legitimieren. In ihren Bildern offenbart sich, wie sie sich und die Welt sahen. Mit Bildern schufen sie sich eine Identität.

IDEELLE NÄHE DER ISLAMISCHEN UND CHRISTLICHEN WELT

Die ikonografische Grundlage bildeten in beiden Kulturregionen einerseits antike, also vorislamische und vorchristliche Modellen und andererseits die zeitgenössische Literatur mit ihren vorbildlichen Helden- und Liebesgeschichten.

Die Objektgruppe in der Raummitte beleuchtet die höfische Selbstdarstellung im Allgemeinen [III.1].

An den Aussenwänden stehen drei Fallstudien im Fokus: das Herrscherporträt in Persien zur Zeit der Safaviden im 16. und 17. Jahrhundert, von Nadir Shah (reg. 1736–1747) und dem Kadscharen-Herrscher Fath 'Ali Shah (reg. 1797–1834) [III.2], im Osmanischen Reich seit der Eroberung Konstantinopels durch Sultan Mehmed II. 1453 [III.3] und im mogulischen Indien während der Herrschaft von Jahangir und Schah Jahan von 1605–1658 [III.4].

Die drei islamischen Reiche entwickelten jeweils eine eigene Bildniskultur mit unterschiedlichen Schwerpunkten. Dabei waren einerseits das Interesse an der (antiken) Physiognomik und die dynastische Selbstdarstellung ausschlaggebend. Andererseits spielte aber auch der Kontakt mit Europa und dessen Porträtkunst eine Rolle. Dies trifft vor allem in der Zeit zunehmend enger werdender Kontakte zwischen West und Ost ab dem 16. Jahrhundert zu. In dieser Zeit entfernte sich die muslimische Elite immer stärker von der theologisch begründeten, bildkritischen Haltung.

Ein kurzer Blick auf den islamischen Westen, der im Gegensatz zu den drei genannten Gebieten im Osten keine Bildkultur entwickelte, beschliesst die Ausstellung [III.5].

HÖFISCHE SELBSTDARSTELLUNG

Die höfische Selbstdarstellung im islamischen wie im christlichen Kulturraum kennt drei Hauptthemen:

- die Inszenierung herrscherlicher Macht;
- das höfische Leben (Feste, Jagden und Schlachten);
- Themen aus literarischen Werken wie der Liebeslyrik und – im Iran – dem Heldenepos oder – in Europa – dem höfischen Roman.

Die frühen islamischen Kalifen orientierten sich an der spätantiken Ikonografie, um sich und das höfische Leben darzustellen: Die Umayyaden (661–750) griffen vor allem auf die Kunst ihrer oströmischen Nachbarn zurück, bevor sie zu einem ganz eigenen Ausdruck fanden. Die iranischen Fürsten traten nach der Islamisierung das Erbe der Sassaniden (224–651) an. Die Sassaniden blieben auch für spätere Generation und Dynastien immer wieder eine Referenz, ähnlich wie dies die römische Antike für Mitteleuropa war.

Unter den Karolingern entwickelte sich im 8. und 9. Jahrhundert auch im christlichen Westeuropa eine profane Bildkultur. Im Gegensatz zum islamischen Osten stand sie jedoch lange im Schatten der religiösen Kunst. Zu Beginn fand sie vor allem in Wandgemälden ihren Ausdruck. Deren Existenz ist grösstenteils aber nur literarisch verbürgt. Luxusgefässe und kostbare Gegenstände entstanden vergleichsweise spät.

DAS HERRSCHERPORTRÄT IN PERSIEN: VOM PRIVATEN IDEALBILD ZUM ÖFFENTLICHEN PROPAGANDABILDNIS

Im persischen Kulturraum stellten Herrscherporträts über Jahrhunderte die Ausnahme dar. Nur vereinzelt liessen sich Regenten in idealisierter Form abbilden. Die gängigsten Formen waren das Bildnis auf dem Frontispiz einer Handschrift oder in der Rolle einer literarischen Figur auf einer der Manuskriptillustrationen.

Ab dem späten 15. Jahrhundert entstanden die ersten Einzelporträts. Auf ihnen sind die Abgebildeten anhand individueller Merkmale wie der Kopf- oder Bartform erkennbar. Der Grund lag in dem Interesse an der Physiognomielehre (*'ilm al-firasa*), die auf antike Quellen zurückgeht. Laut der Physiognomik lässt sich der Charakter einer Person an seiner Erscheinung abzulesen sei. Dennoch blieben Porträts in Persien rar.

Ein Wandel lässt sich erst nach 1600 feststellen. So sind von Schah 'Abbas I. (reg. 1587–1629) und einigen seiner Nachfolger die ersten lebensähnlichen Bildnisse überliefert. Ein Grund für dieses gesteigerte Interesse lag im Kontakt mit der indischen und – zu einem geringeren Grad – europäischen Porträtmalerei.

Dennoch spielten Herrscherbildnisse in Persien bis ins 18. Jahrhundert eine untergeordnete Rolle – ganz im Gegensatz zur Praxis im benachbarten Osmanischen und indischen Mogulreich. Erst der Kadscharen-Herrscher Fath 'Ali Shah (reg. 1797–1834) entwickelte um 1800 das grossformatige Porträt zu einem öffentlichen Schau- und Propagandabild. Dies hängt einerseits mit intensiven diplomatischen Kontakten mit Frankreich und England zusammen und andererseits mit der Wiederentdeckung der antiken, sassanidischen Felsreliefs und ihren monumentalen Herrscherdarstellungen.

DAS HERRSCHERPORTRÄT IM OSMANISCHEN REICH: WEST-ÖSTLICHER AUSTAUSCH UND DYNASTISCHE KONTINUITÄT

Auch wenn das Herrscherbildnis in Persien vor allem unter dem Einfluss indischer Mogulmalerei an Bedeutung gewann, zählte es bis um 1800 nicht zu den wichtigsten Formen politischer Machtdemonstration. Ganz anders im Osmanischen Reich (1299–1922), in dem das Herrscherbildnis ab dem 16. Jahrhundert eine zentrale Rolle einnahm.

Immer wieder befruchtend war der Kontakt mit der europäischen Porträtkunst. Fast schon legendär ist der Beginn dieses west-östlichen Austauschs: Im Auftrag von Sultan Mehmed II., dem Eroberer Konstantinopels (reg. 1444–1481), kamen die italienischen Maler Gentile Bellini und Costanzo da Ferrara an seinen Hof. Sie schufen einige Ölporträts und Zeichnungen sowie zwei Medaillen.

Auf diese kurze Phase der Annäherung an Europa folgte eine Periode eigenständiger Entwicklung. In dieser Zeit kam es zur Herausbildung der genealogischen Bildnisreihe: In ihr drückt sich die Kontinuität einer göttlich inspirierten Dynastie aus. Entwickelt wurde sie Ende des 16. Jahrhunderts durch Seyyid Lokman und Nakkaş Osman. In ihrem Werk *Şema'ilname* würdigen sie jeden Sultan mit einer Kurzbiografie und einem Porträt. Anfang des 18. Jahrhunderts löste eine weitere Schrift, das *Silsilename*, die ältere Bildnisfolge ab. Zentral war das Interesse an der Physiognomik.

Kurz vor 1800 entstanden die ersten grossformatigen Ölbilder, auf denen die Generationenfolge in Form eines Baumes dargestellt wurde. In dieser Zeit änderten die Porträts auch ihr Aussehen: Mit Rafael und Konstantin Kapıdağlı waren zwei Künstler tätig, die eine europäische Ausbildung genossen hatten.

DAS HERRSCHERPORTRÄT IM MOGULREICH: ÄHNLICHKEITEN UND UNTERSCHIEDE ZUR ELISABETHANISCHEN PORTRÄTMINIATUR

Porträtminiaturen von Mitgliedern der königlichen Familie und des Adels waren zu Beginn des 17. Jahrhunderts sowohl am nordindischen Hof der Mogulen als auch am englischen der Stuarts wichtiger Bestandteil der höfischen Kultur.

Beide Formen waren – unabhängig voneinander – aus der Tradition der (weltlichen) Buchmalerei erwachsen und das Werk weniger Spezialisten, die für den Herrscher arbeiteten. Beide Traditionen trafen in Indien zur Zeit von Jahangir (reg. 1605–1627) aufeinander, als Vertreter der englischen Ostindien-Gesellschaft den Mogulhof besuchten.

Die Anfänge der Porträtmalerei in Indien reichen in die Zeit von Akbar (reg. 1556–1605) zurück. Berühmt – und oft zitiert – ist Abu'l Fazls Passage in seinem *A'in-i Akbari* (Die Verwaltung von Akbar). Darin berichtet er, dass Akbar «für sein Bildnis sass und ebenfalls anordnete, dass die Bildnisse aller Mitglieder des Hochadels des Reiches gemalt werden sollten. Auf diese Weise wurde ein sehr grosses Album zusammengestellt: Jene, die verstorben waren, erhielten so ein neues Leben, und jenen, die noch lebten, wurde Unsterblichkeit versprochen». – Ein ähnliches Konzept lag auch der europäischen Porträtkunst zugrunde.

Dennoch unterscheiden sich die beiden Traditionen in einigen Punkten.

Wie am Osmanischen Hof spielte die *'ilm al-frasa*, die «Lehre der Physiognomie», auch am Mogulhof eine wichtige Rolle für die Entwicklung der Porträtmalerei nach 1600. Anders als in der Türkei sind die Herrscherbildnisse hingegen naturalistisch aufgefasst. Im Zentrum stand jedoch nicht der ganze Körper, sondern das Profilbild. Diese «biometrische Silhouette» gewährleistet bis heute die eindeutige Identifikation der Dargestellten.

Im Gegensatz zu diesen unnahbaren Profilporträts sollten die englischen Kleinbildnisse die Dargestellten unmittelbar und in ihrer ganzen Lebendigkeit einfangen.

Während die Porträts am Mogulhof als Geschenke an Verbündete oder Parteigänger eine politische Rolle spielten, galten sie in England in erster Linie als intime Freundschaftsgabe.

HERRSCHERLICHE SELBSTDARSTELLUNG UNTER DEN MAMLUKEN

In den westislamischen Gebieten rund um das Mittelmeer waren figürliche Darstellungen wesentlich seltener als in den ostislamischen Regionen, wie in Persien, Zentralasien, der Türkei und Indien.

In Marokko beispielsweise wurden keine illustrierten Handschriften hergestellt. Dort gab es auch keine Wandgemälde mit Figurenszenen und ebenso wenig figürliche Motive auf Keramik oder Textilien.

Der Grund für diese Abstinenz mag eine strengere religiöse Ausrichtung gewesen sein. Allerdings dürften auch äussere Faktoren diese Zurückhaltung beeinflusst haben: Immer wieder bedrohten die christlichen Machthaber Spaniens und Portugals den Maghreb. Diese waren als Verehrer religiöser Bilder bekannt. Die figürliche «Enthaltsamkeit» könnte eine bewusste Abgrenzung gegen die Christen zum Ausdruck bringen.

Anders präsentiert sich die Situation in Ägypten und Syrien zur Zeit der Mamluken (1250–1517). Die Mamluken-Sultane waren ehemalige Militärsklaven, die die Herrschaft von ihren einstigen Dienstherrn an sich gerissen hatten. Sie wurden aus turksprachigen Gebieten Zentralasiens rekrutiert, später auch aus dem Kaukasus.

Unter den von der Mamluken-Elite in Auftrag gegebenen Kunstwerken nehmen die Metallarbeiten einen besonderen Platz ein. Dabei fällt auf, dass zu Beginn figürlicher Schmuck dominierte, später jedoch heraldische und epigrafische, also Wappen- und Schriftdekore überwogen.

Für diesen Wandel sind mehrere Faktoren verantwortlich. So übernahmen die Mamluken zu Beginn den figürlichen Stil ihrer Vorgänger, der Ayyubiden (1171–1254). Damit legitimierten sie ihre Herrschaft durch eine kulturelle Kontinuität. Später fand der Wappenschild durch den Kontakt mit den europäischen Kreuzfahrern Eingang in das dekorative Repertoire. Letztlich beeinflussten aber auch persönliche Interessen – oder Desinteressen – sowie Überlegungen zur angemessenen Funktion das Aussehen der Metallgefässe.