



**SEHEN IM VERGLEICH.
TRANSFORMATIONEN VON BLICKEN IN DER PERSISCHEN
UND WESTEUROPÄISCHEN BUCHMALEREI**

Vera Beyer

Reimer

Gedruckt mit Mitteln aus dem Emmy Noether-Programm der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Lektorat: Anna Felmy und Christine Jakobi-Mirwald

Herstellerische Betreuung: Marie-Christin Selig

Layout und Umschlaggestaltung: Judith Gärtner unter

Verwendung der Abbildungen 22, 41, 65 und 96.

Druck: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

Schriften: Bembo, Helvetica Neue (e-Text)

Papier: 135 g/m² Magno Volume

© 2020 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin

www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01623-6

INHALT

Prolog	11
Einleitung	15
Zur Kritik des Vergleichs	20
Zur Kritik des Blicks	28
Zum Aufbau der Arbeit	34
I	
Wovon Autoren anfangs träumen.	41
Einführende Bemerkungen zur inneren Schau	
1 Entgrenzte Blicke. Der Traum des Autors in einer Illustration von Khvājū-yi Kirmānīs <i>Rawzat ul-Anwār</i>	46
2 Der Blick in den Spiegel. Wegweisende Visionen in einer Hand- schrift von Guillaume de Deguilevilles <i>Pèlerinage de la vie humaine</i>	55
II	
Durchschauende Blicke. Vorhänge vor dem Thron Gottes als Bedingungen der Gottesschau	69
1 Blicke ins Bild. Zur Darstellung Gottvaters im himmlischen Zelt im Turiner Gebetbuch	71
2 Ortloses Sehen. Zur Darstellung der Gottesschau im Pariser <i>Mi' rājnāmah</i>	76
3 Durchschaubar. Zur Öffnung des Vorhangs in der Miniatur des Turiner Gebetbuches	85
4 »... der in jenem Vorhang den Blickgegenstand fand«. Zur Vorhangdarstellung im Pariser <i>Mi' rājnāmah</i>	92
5 Bedingungen der Möglichkeit von Blicken im Vergleich	102
6 Zum Übergang: Himmelfahrt und <i>ḥajj</i> . Von der Darstellung des reisenden Propheten zur Aussicht für vorbildliche Pilger	104

III	Vergleichende Blicke. Kandakes Alexanderportrait zwischen fremdem Idol und eigener Imagination	115
1	Aneignungen Alexanders in der Buchmalerei des persischen und französischen Sprachraums	115
2	Kandakes Alexanderportrait im Pseudo-Kallisthenes als <i>tertium comparationis</i>	131
3	Zwischen Idol und Identifikation. Vergleichende Blicke auf Kandakes Alexanderportrait in französischsprachigen Handschriften	135
3.1	Un-/Unterscheidbar. Illustrationen des altfranzösischen Prosa-Alexanderromans Ende des 13. Jahrhunderts	136
3.2	Nichtunterscheidung als Idolatrie. Das begehrte Bild im altfranzösischen Prosa-Alexanderroman und im Alexanderroman des Alexandre de Paris	146
3.3	Vom Idol zum Wiedererkennungswert. Illustrationen von Thomas von Kents <i>Roman de toute chevalerie</i>	153
3.4	Wiedererkennbare Bilder. Darstellungen von Kandakes Alexanderportrait aus dem 15. Jahrhundert	162
4	»Ich habe dir dein Bild gezeigt, damit du dein Bild von mir berichtigst!« Blick und Imagination in Handschriften von Nizāmīs <i>Iskandarnāmah</i>	167
4.1	Identifikation im Vergleich. Eine Darstellung von Nūshābah mit dem Bild Alexanders	168
4.2	»... um durch Vergleich ihren Charakter zu ergründen«. Alexanders Bild in Nizāmīs <i>Iskandarnāmah</i>	176
4.3	Im Vergleich mit dem Spiegelbild. Eine Darstellung von Alexander gegenüber seinem Bild	190
5	Un-/Vergleichbares. Spiegelbildlichkeit im altfranzösischen Prosa-Alexanderroman, Nizāmīs <i>Iskandarnāmah</i> und Guillaumes <i>Pèlerinage de la vie humaine</i>	196
6	»Man kann nicht jede Gestalt lieben«. Begehrte Bilder in der persischen Buchkunst	203

IV	Unschuldig schauen. Blicke auf Josefs Schönheit	219
1	»... so ist seine Schönheit der Beweis dafür, dass du zu entschuldigen bist«. Josefs Verführung in persischen Handschriften des 15. und 16. Jahrhunderts	221
1.1	»Du hast dich vor dem steinernen Antlitz geschämt, ich muss mich vor Gott schämen.« Bihzāds Darstellung von Josef und Zulaykhā von 1488	222
1.2	Annäherungen an einen gottgleichen Blick. Jāmīs <i>Yūsuf u Zulaykhā</i>	225
1.3	Zwischen Traumbild und Idol. Illustrationen des 16. Jahrhunderts	234
2	Flüchtige Blicke. Josefs Verführung in deutschen Graphiken des 16. Jahrhunderts	258
2.1	Typus, Vorbild, Leib und Seele. Optionen der westeuropäischen Darstellungstraditionen	259
2.2	Distanzierte Blicke. Sebald Behams Darstellung von Josef und der Frau des Potifar von 1544	265
3	Gottgleicher Blick oder Flucht. Bedingungen der Entschuldigung von Blicken in deutschen und persischen Josefsdarstellungen im Vergleich	288
V	Idole der Anderen. Abschließende Betrachtungen zu fremden Bildern – und Konversionen	299
1	Von den Meriten der Betrachtung eines Stückes Holz. Ein »Sarazene« verehrt ein Marienbild	303
2	Ignorante Blicke, wegweisende Antworten. Ein Mönch aus »Rūm« adressiert ein Idol	307
3	Fremdes Idol und familiäre Imagination. Ein »Maure« verehrt ein Marienbild	316
	Zum Schluss – Dispositive der Transformation, oder: Zur Relationalität von Blicken	327
	Bibliographie	333
	Abbildungsnachweis	365
	Dank	367

»Ich habe dir dein Bild gezeigt, damit du dein Bild von mir berichtigst!«
—Nizāmī, *Iskandarnāmah*

Soions crestur si duplai

L fait que sages qui la sert
 Si marit dice tout son tens per
 u ne la sert de cuer enier
S oions crestur si d'orez reuer
S oions tres nure si secreram.
S oions tres nure vs lui enclin
F ace chesam pfont enclin
E r plour son cuer z son courage
Q uant il passe deuant symage
S aluons la anuz genouz
Q u'il en est li saluz plus douz
Q u'il n'ait li genouz un peu se duclent
E il qui leur ames sauuer ueulent
C est usage douient apene
P est nus si mole ne si tenre
L a charaigne quamste nel face
L a merz dieu donne la grace
T ost a celui qui li se fait
P us pechiez tant na meffait
S a nuz genouz souuent la prie
Q ue nel ueroz de uulanie
T ant par est plane d'auustie
Q ue de celui a lors pite
Q ue nuz genouz a tout uoist
J e cognois tel qui mit auort
L e cuer saillant fol z uolage
Q uant a usa cest bon usage
E r est us la tel a roume
Q ue uerant la z retourne
D es mauuais tours ou il courtoit
E mment si le lestoit
Q ue touz estoit a mal toumez
O ais par cele est il retournez
Q u'il throphilum retourna
D u mauuais tour on il tourna
B ien est toumez adroit sauuer
E il qui la sert de cuer enier
S euons la cur sanz nul seour
E r tempz er tant z iure z iour
S i com li bons moines seioit
E n les seruises
T ant plaisir

C onques ue puet iraranz estre
 Et la puillanz dame celestre
P or ce quele out en tel memoire
C oronna lame z mist en gloire
Q uant il parti de cele iue
Q uar durement lauoir serue
T ant com uelqui tant com d'um
P ennas tant en d'um
Q ue maruelle iert oment d'uoient
S i genouil qui tant endureient
P or la douce dame endureient
A ante dure tant com dureient
A agenouiller bien seu dure
A nuz genouz sus pierre dure
E il qui bien l'aimant durement
E rtes tout dur endurement
S ont par lui bon aenduer
T ouz ceus sera iure z d'ur
E n iours qui sanz fin d'uront
Q u'il a seruir bien l'enduront.
L e miracle du sarrasin qui adonna
 l'ymage nre dame.



U e quel d'orez c'est en qui
O es un miracle mit en
E t dit mes liures et
M a page
E n un sarrasin out
 un ymage.

Abb. 1 - »Sarazene« verehrt ein Marienbild, Gautier de Coincy, *Les Miracles de Notre Dame*, Paris 1. Hälfte 14. Jh., Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), Nouv. acq. fr. 24541, fol. 67v.

PROLOG

Eine Miniatur aus einer französischen Handschrift der *Miracles de Nostre Dame* von Gautier de Coincy aus dem 14. Jahrhundert (Abb. 1) zeigt dem Text zufolge einen »sarrazin«, der mit erhobenen Händen vor einem Bild in einer Nische kniet, »das unserer Lieben Frau ähnelt«.¹ »Sarrazin« kann, wie etwa Lieselotte Saurma gezeigt hat, alle Arten von Häretikern bezeichnen.² Hier allerdings wird die Figur insbesondere durch den Turban klar als Muslim präsentiert. Der Text betont, dass der »Sarazene« das Marienbild aufgrund seiner Schönheit verehrt, ohne daran zu glauben, dass die Dargestellte die Mutter Gottes sei. Diese Beschreibung entspricht dem seinerzeit gängigen Stereotyp, dass »Sarazenen« Bilder aufgrund ihrer materiellen Schönheit verehren und nicht aufgrund des Dargestellten – was als Idolatrie verstanden wird. Christen hingegen wüssten, dass der Prototyp zu verehren ist und nicht das materielle Bild. Damit ist Idolatrie nicht allein eine Frage des richtigen Bildes – das ist das Marienbild ja für den Autor durchaus –, sondern der richtigen Ansicht von Bildern.

Dass es ein Muslim ist, dem Bildanbetung zugeschrieben wird, mag heute irritieren. Damals aber war es, das hat die Forschung verschiedentlich aufgewiesen,³ gang und gäbe, auch wenn es wenig mit einer muslimischen Bildpraxis zu tun hat. Die

Innerhalb des Haupttextes wurden sämtliche fremdsprachlichen Zitate ins Deutsche übersetzt. Wenn nicht anders angegeben, sind die Übersetzungen meine. Zu den Transkriptionen in dieser Arbeit vgl. Fußnote 5, zur Schreibweise von Eigennamen und Datierungen Fußnote 31. Die Recherchen zu dieser Arbeit wurden 2014 abgeschlossen. Danach erschienene Publikationen konnten nur noch in einzelnen Fällen berücksichtigt werden.

- 1 Gautier de Coincy, *Les miracles de Nostre Dame*, Genf 1955–70, Bd. III, I Mir 32, V. 5 – übersetzt von Isabelle Dolezalek.
- 2 Vgl. Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, »Saracens. Opponents to the Body of Christianity«, in: *The Medieval History Journal* 13/1, 2010, S. 55–95.
- 3 Vgl. z. B. Suzanne Conklin Akbari, »The Other's Images. Christian Iconoclasm and the Charge of Muslim Idolatry in Medieval Europe«, in: Anja Eisenbeiß, Lieselotte E. Saurma-Jeltsch (Hrsg.), *Images of Otherness in Medieval and Early Modern Times. Exclusion, Inclusion and Assimilation*, Berlin 2012, S. 121–132, oder von kunsthistorischer Seite das Kapitel »Idols of the Saracens« in: Michael Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image Making in Medieval Art*, Cambridge 1990, S. 129–164, sowie allgemeiner zur Konstruktion von religiöser Alterität durch die Zuschreibung von Idolatrie Katharina Ch. Schüppel, »Idolatrie« als Denk- und Bildform religiöser Alterität: Europas Blick auf das Fremde im Mittelalter«, in: Maria Effinger, Cornelia Logemann, Ulrich Pfisterer (Hrsg.), *Götterbilder und Götzendienen in der Frühen Neuzeit. Europas Blick auf fremde Religionen*, Ausst.-Kat. Heidelberg, Universitätsbibliothek, 15.2.2012–25.11.2012, Heidelberg 2012, S. 48–57.

Zuschreibung der Bildanbetung ist vielmehr als Projektion zu verstehen, in der inakzeptable Anteile der eigenen religiösen Bildpraxis – namentlich die Gefahr, das Bild anstelle des Dargestellten zu verehren – auf Gruppen außerhalb der eigenen übertragen werden, um sich davon abzugrenzen.⁴ Das wäre freilich auch für die heutige Zuschreibung der Bilderfeindlichkeit zu diskutieren. Die Zuschreibung der Bildanbetung ist also als Alteritätskonstruktion zu verstehen, die auf Projektion und Ausgrenzung des Eigenen basiert.

Eine Miniatur aus einer persischen Handschrift des *Mantiq ul-Ṭayr* von Farīd ul-Dīn ‘Aṭṭār⁵ aus dem 15. Jahrhundert zeigt ebenfalls eine Person, die mit erhobenen Händen vor einem Bild in einer Nische kniet (Abb. 2). Dem Text zufolge handelt es sich um einen byzantinischen Mönch, der ein »but«, ein Götzenbild, anbetet. Wiederrum wird also einem Andersgläubigen Idolatrie zugeschrieben. Die Projektion beruht auf Gegenseitigkeit.

Die Gegenüberstellung dieser Miniaturen soll an dieser Stelle andeuten, worum es dieser Arbeit geht: Im Vergleich verschiedener regionaler und historischer Darstellungen desselben Topos, wie in diesem Falle der Andersgläubigen als Bilderanbeter, sollen neben eigenen Projektionen auch Projektionen Anderer in den Blick gerückt werden. Dabei sind auch die Differenzen dieser Projektionen nicht zu übersehen; doch dazu später.⁶

Angedeutet sei vorab nur noch, dass sich die Bilder in beiden Fällen nicht darauf beschränken, den jeweils Anderen als Götzendiener darzustellen. Vielmehr geht es in beiden Fällen darum, den Anderen mithilfe von Bildern eines Besseren zu belehren, sprich die eigene Sichtweise von Bildern zu vermitteln und den Blick des Anderen auf das Bild zu verändern. So inszenieren die Bilder, wie noch zu sehen sein wird, ihre Fähigkeit, Angehörigen der jeweils anderen Religion einen Blick zu vermitteln, der über die materielle Beschaffenheit eines Bildes hinaus dessen geistige Dimension erfasst. Schließlich ist es allein der richtige Blick auf Bilder, der entscheidet, ob man sich der Idolatrie schuldig macht – oder nicht. Diese Vermittlung der eigenen Sichtweise, so behaupten es zumindest die Texte, hat in beiden Fällen Erfolg: Die Götzendiener konvertieren. Bilder werden als erfolgreiche Instrumente der Vermittlung der eigenen Normen des Blickes präsentiert. Es geht in diesen beiden Miniaturen – und das gilt auch für dieses Buch – also nicht nur um Projektionen. Bei genauerem Hinsehen geht es auch darum, wie Bilder Sichtweisen vermitteln – und verändern.

4 Ich danke den Beteiligten der Vortragsreihe »Ein Gott – kein Bild? Konstitutionen von Bildpraxis zwischen Judentum, Christentum und Islam« (Basel und Berlin 2010) für die guten Diskussionen in diesem Punkt.

5 Die Umschrift folgt in dieser Arbeit weitgehend dem System des *International Journal of Middle East Studies (IJMES)*. Zugunsten der Wiedererkennbarkeit bestimmter Namen und Begriffe wurde ◌ allerdings nicht als § wiedergegeben, sondern als th. Ich danke Gerald Grobbel für die Korrektur meiner Umschrift, die verbleibenden Fehler sind meine.

6 Ich komme auf diese Miniaturen im letzten Kapitel dieser Arbeit – Kapitel V »Idole der Anderen« – zurück.

<p>کمان زمان میخواندست را از زار</p>	<p>رفت برین و بدیدمش اشکار</p>
	
<p>سوی نصرت باز آمد در خروش پرده کن از پیشین من زین بران تو بطف خود دمی و را جواب عهد اندران غلط کردت راه</p>	<p>بیریل آمازان حالت بچوش بر زبان کشاد گفت ای بی نیاز آنکه در دیر کندت را خطاب حق تعالی گفت پست او دل سیاه</p>



Abb. 2 – Ein Mönch aus »Rüm« adressiert ein Idol, 'Atṭār, *Manṭiq ul-Tayr*, Herat Ende 15. Jh. (?), London, British Library (BL), Add. 7735, fol. 75v.

EINLEITUNG

Ich habe den für die Kunstgeschichte relevanten Paradigmenwechsel in der postkolonialen Theoriebildung betont, der vom »Bild des Anderen« zur Selbstreflexion des kolonialen Unbewussten in der Disziplin führt. Während sich die postkoloniale Theorie mit ihrer radikalen Selbstbezüglichkeit lange auf der sicheren Seite einer postideologischen Diskursanalyse wähnte, wird deren Problematik heute jedoch immer deutlicher: die Negation der Realität der Anderen in einer Theorie, die das Fremde nur noch als Projektion des Eigenen denkt.⁷

Victoria Schmidt-Linsenhoff beschreibt 2005 in dieser Passage das Dilemma, dass die Entlarvung von Bildern als Projektionen noch keinen Blick auf eine Realität jenseits dieser Projektion eröffnet. Auch die im Prolog gezeigten »Bilder der Anderen« mögen Projektionen von ausgegrenzten Anteilen der eigenen Bildpraxis reflektieren. Mit Realitäten einer anderen Bildpraxis haben sie nicht viel zu tun.

Zeigt man solche Bilder in einem kunsthistorischen Kontext, dann kommt oft eine zweite Praxis der Projektion hinzu: die mediale Projektion von Bildern, einst durch Diaprojektoren, nun durch Beamer. Der kritischen Reflexion dieser Praxis ist zu verdanken, dass sie das mediale Unbewusste der Disziplin in seinen historischen, eurozentrischen und maskulinen Formationen aus den dunklen Hörsälen ans Licht gebracht hat.⁸ Die Realitäten anderer Bildpraktiken allerdings vermag auch diese Reflexion der eigenen Projektionen nicht in den Blick zu rücken.

7 Victoria Schmidt-Linsenhoff, »Das koloniale Unterbewusste in der Kunstgeschichte«, in: Irene Below, Beatrice von Bismarck (Hrsg.), *Globalisierung – Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg 2005, S. 52–60, hier S. 36–37.

8 Vgl. z. B. Heinrich Dilly, »Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung«, in: Irene Below (Hrsg.), *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*, Gießen 1975, S. 153–172; Silke Wenk, »Zeigen und Schweigen. Der kunsthistorische Diskurs und die Diaprojektion«, in: Sigrid Schade (Hrsg.), *Konfigurationen: Zwischen Kunst und Medien*, München 1999, S. 292–305; Robert S. Nelson, »The Slide Lecture, or the Work of Art History in the Age of Mechanical Reproduction«, in: *Critical Inquiry* 26/3, 2000, S. 414–434; Susanne Neubauer, »Sehen im Dunkeln – Diaprojektion und Kunstgeschichte«, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich* 9–10, 2002–2003, <http://doi.org/10.5169/seals-720047>, Stand 12.2.2019.

Die Frage bleibt allerdings, was passiert, wenn man ein Bild aus einem historisch oder regional anderen kulturellen Kontext in Form eines Diapositivs oder einer Powerpoint-Folie zwischen Projektionsapparat und Schirm bugsiert. Oder gar zwei. Oder mehr. Was passiert, wenn man die eben angeführten Miniaturen abphotografiert und als Dias oder Bilddateien auf eine weiße Fläche projiziert – oder im Rahmen einer wissenschaftlichen Arbeit wie dieser reproduziert? Sie werden aus dem Kontext der Handschriften herausgerissen, in ihrer Größe verändert, ihrer Materialität beraubt und in Lichtbilder transformiert ..., kurz: Sie werden dem medialen Blickdispositiv einer modernen, westeuropäischen Wissenschaftskonvention untergeordnet.

Zugleich habe ich eben behauptet, dass diese Bilder eigene Sichtweisen vermitteln und den Blick des Anderen auf Bilder zu verändern beanspruchen. Die angeführten Miniaturen reklamieren beispielsweise die Kapazität, Angehörigen der jeweils anderen Religion einen Blick zu vermitteln, der über die materielle Beschaffenheit eines Bildes hinaus dessen geistige Dimension erfasst. Dieser Behauptung, dass Bilder Blicke verändern können, will diese Arbeit nachgehen. Sie verfolgt also das Postulat, dass Bilder selbst nicht nur Gegenstände der Betrachtung sind, sondern auch selbst bestimmte Vorgaben machen, wie sie idealiter anzusehen sind, dass sie selber als Dispositive fungieren.⁹

Folgt man dieser Annahme, dann schiebt man mit einem Bild ein Blickdispositiv in den bestehenden Apparat ein, und es lässt sich beobachten, wie sich das Dispositiv des Bildes zum Dispositiv der Projektion verhält: So wenig die Dominanz der Dispositive der westeuropäischen Kunstgeschichte kleinzureden ist, so sei darauf insistiert, dass diese die Blickdispositive anderer Bilder überlagern – und, im Laufe einer Reihe von Projektionen, womöglich unterschiedliche Blickdispositive verschiedener Bilder. Und so wenig es möglich ist, zu unterscheiden, was das eigene und was das Dispositiv des Bildes ist, so mögen zwischen den Bildern doch nach und nach eine Reihe von Differenzen erkennbar werden, in denen kein fremdes Bild als solches und keine »Realität der Anderen« ersichtlich wird, sich aber vielleicht neben der Wiederholung des eigenen auch kulturelle Differenzen zwischen Blickdispositiven andeuten.¹⁰

9 Diese These ist sowohl von rezeptionsästhetischer als auch von hermeneutischer und poststrukturalistischer Seite vertreten worden. Vgl., um nur einzelne kanonische Positionen zu benennen, z. B. Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, Gottfried Boehm, »Sehen. Hermeneutische Reflexionen«, in: Ralf Konersmann (Hrsg.), *Kritik des Sehens*, Leipzig 1999 [1997], S. 272–298 insbesondere S. 293, und Michel Foucault, »Die Hoffräulein«, in: ders., *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M. 1999 [1966], S. 30–45.

10 Es geht also darum, den Linsen der Projektion etwas entgegenzusetzen, ohne freilich zu meinen, man könnte sie absetzen. Robert Nelson hat dem Band *Visuality Before and Beyond the Renaissance* den Untertitel *Seeing as the Others Saw* gegeben und überschreibt seine Einleitung mit einem Motto aus Henry David Thoreaus *Walden*, das mit dem folgenden Satz beginnt: »Could a greater miracle take place than for us to look through each other's eyes for an instant?«. Und er kommentiert dies folgendermaßen: »That dream is impossible, of course, even if it forever fuels the entertainment industry. Our knowledge of the Other is always mediated by many factors, not the least the conceptual language we use and apply to other cultures. However, this does not imply that partial knowledge of the perception of others cannot be gained. [...] By negotiating between present and past, us and them, we can better understand both.« Robert S. Nelson, »Descartes's Cow and Other Domestications of the Visual. Introduction«, in: Robert S. Nelson (Hrsg.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as the Others Saw*, Cambridge 2000, S. 1–21, hier S. 3.

Die Behauptung der beiden angeführten Miniaturen, den Blick der Betrachtenden von seiner Materialverhaftung auf eine geistige Ebene zu lenken, mag zunächst der kunsthistorischen Praxis der Diaprojektion entsprechen, die den Blick von der Materialität des Werkes auf die künstlerischen Ideen lenkt – und selbst zu der in Bezug auf die kunsthistorische Projektion so oft zitierten platonischen Tradition¹¹ ließen sich die Miniaturen womöglich in Verbindung bringen. Wenn allerdings die geistige Ebene in der persischen Miniatur mit der Figur des Engels im Rand des Blattes visualisiert wird, dann wird zugleich deutlich, dass Durchschaubarkeit und Transparenz einer Oberfläche, wie sie das moderne Dispositiv der Bildprojektion verspricht, hier nicht die Mittel der Wahl sind, um eine geistige Dimension zu visualisieren – und das moderne Dispositiv eines klar begrenzten Bildes seinerseits genau diese Ränder meist ausklammert, die hier zu diesem Zweck genutzt werden.¹²

Mit dem Fokus auf Blickdispositive von Bildern aus verschiedenen historischen und regionalen Kontexten will diese Arbeit also eruieren, inwiefern Bilder anderer historischer und regionaler Kontexte Differenzen im Verhältnis zum eigenen Blickdispositiv aufweisen können. Damit stellt sich die Frage, inwiefern die Blickdispositive dieser Bilder eigene Projektionen konterkarieren¹³ und die Spezifik des eigenen Dispositivs erkennbar werden lassen können.¹⁴ Die Arbeit fragt also nach einem blickkritischen Potential von Bildern und versucht eine bildwissenschaftliche Antwort¹⁵ auf die seitens der *Subaltern Studies* wiederholt formulierte Frage nach Möglichkeiten der Wahrnehmung eines »anderen« Blickes.¹⁶

11 Vgl. z.B. Neubauer, »Sehen im Dunkeln«, S. 179 und 185.

12 Vgl. hierzu auch meinen Aufsatz »Signifikante Uneinheitlichkeit. Verhältnisse von Bildfeld und Randillustration in persischen und niederländischen Handschriften«, in: David Ganz, Felix Thürlemann (Hrsg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010, S. 67–86

13 Olga Bush hat in ihrer Einleitung zu »Gazing Otherwise« die Tatsache, dass eine Inschrift der Alhambra den Betrachter in der ersten Person adressiert – »I am unique...« –, als Widerspruch gegenüber einer Lacanianischen Blicktheorie verstanden, die in diesem Palast nur ein Objekt des Begehrens sieht. Dieser steht für sie für die »agency of the objects« (S. 14), die gegenüber westlichen Annahmen einen »reciprocal gaze« einführt. Olga Bush, »Prosopopeia: Performing the Reciprocal Gaze«, in: Avinoam Shalem, »Amazement. The Suspended Moment of the Gaze«, in: Olga Bush, Avinoam Shalem (Hrsg.), Themenheft: *Gazing Otherwise: Modalities of Seeing In and Beyond the Lands of Islam*, *Muqarnas* 32, 2015, S. 13–19.

14 Vgl. hierzu auch Ella Shohat, Robert Stam, »Narrativizing Visual Culture. Towards a Polycentric Aesthetics«, in: Nicholas Mirzoeff (Hrsg.), *The Visual Culture Reader*, London 2013 [1998], S. 37–59: »The point is not to embrace completely the other perspective but at least to recognize it, acknowledge it, take it into account, be ready to be transformed by it. By counterpointing embodied cultural perspectives, we cut across the monocular and monocultural field of what Donna Haraway has characterized as 'the standpoint of the master, the Man, the One God, whose Eye produces, appropriates and orders all difference.« (S. 56).

15 Diese Frage nach Bildern als Voraussetzungen von Blicken und einem blickkritischen Potential von Bildern baut selbstredend auf die im Rahmen des NFS Bildkritik – eikones in Basel geführten Diskussionen zur Bildkritik als Frage nach den Bedingungen der Möglichkeiten von Bildern auf. Vgl. zum Konnex von Bildkritik und einer Geschichte der visuellen Wahrnehmung auch in dieser Hinsicht Gottfried Boehm, »Zwischen Auge und Hand. Bilder als Instrumente der Erkenntnis«, in: ders. (Hrsg.), *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, S. 94–113.

16 Vgl. zur Übertragung der von Spivak so eindringlich formulierten Frage (Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, hrsg. v. Hito Steyerl, übers. v. Alexander Joskowicz u. Stefan Nowotny, Wien 2011 [1988]) auf visuelle Artikulationen im Bereich der Filmwissenschaften beispielsweise E. Ann Kaplan, *Looking for the Other. Feminism, Film, and the Imperial Gaze*, New York 1997 sowie Inge E. Boer, *After Orientalism. Critical Entanglements*,

Die Frage nach »alternativen visuellen Regimen« ist selbstverständlich »keine neue Sache«. Das konstatierte Hal Foster bereits 1988 nicht zuletzt in Bezug auf Panofskys Überlegungen zur Konventionalität der Perspektive.¹⁷ Auch das Potential »alternativer Visualitäten«, zu einer »letztbegründungsfeindlichen [anti-foundational]«¹⁸ Kritik an einer »perzeptualistischen« Naturalisierung¹⁹ sowie zu einer »Archäologie« der Formation²⁰ des eigenen Blickes beizutragen, wurde bereits damals diskutiert. Gerade im Hinblick auf nicht-europäische Blickkonzepte wurden dabei jedoch die Schwierigkeiten der Frage nach »alternativen Visualitäten« deutlich: In der Diskussion von 1988, die Fosters Band *Vision and Visuality* dokumentiert und die hier als arbiträres Beispiel aus einer breiten Diskussion herangezogen sei, zieht Norman Bryson ausgehend von der zeitgenössischen Philosophie Nishitanis, die er in der Chan-Malerei des 15. Jahrhunderts beispielhaft visualisiert sieht, ein nicht-europäisches Blickkonzept heran.²¹ Und mir scheint es kein Zufall, dass insbesondere dieser Versuch auf die Risiken der Alterisierung²², Idyllisierung²³ und Depolitisierung von »alternativen Visualitäten, seien sie im Unbewussten oder dem Körper, der Vergangenheit (z. B. dem Barock) oder dem Nicht-Westen (z. B. Japan) lokalisiert«,²⁴ aufmerksam machte. Damit stehen neben der »Kritik visueller Regime«²⁵ eine »Kritik der Suche nach alternativen Visualitäten«²⁶ und die Frage nach »Alternativen zur Suche nach alternativen visuellen Regimen«²⁷ im Raum. Neben der Forderung, die »Alternativen« im Kontext einer »Politik der Schau«²⁸ zu verstehen, geht es auch darum, so die letzten Sätze von Fosters Einleitung, »Differenz

Productive Looks 2003, speziell S. 14–15. Im Bereich statischer Bilder vgl. beispielsweise in Bezug zur Photographie Sara Stevenson, »The Empire Looks Back. Subverting the Imperial Gaze«, in: *History of Photography* 35/2, 2011, S. 142–156 oder zur Kartographie Barbara Bender, »Subverting the Western Gaze. Mapping Alternative Worlds«, in: Robert Layton, Peter Ucko (Hrsg.), *The Archaeology and Anthropology of Landscape. Shaping Your Landscape*, London 2004, S. 31–45.

17 Foster, »Preface«, S. xiv.

18 Foster charakterisiert dieses als »a critique of the historical concepts posited by a discipline (e. g., art history, for instance) as its natural epistemological grounds«. Hal Foster, »Preface«, in: ders. (Hrsg.), *Vision and Visuality*, Seattle 2009 [1988], S. xiii.

19 Vgl. zu einer solchen Kritik von semiotischer Warte z. B. Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, New Haven 1983. Er bezieht sich hier insbesondere auf Ernst Hans Gombrichs, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Berlin 2002 [1959] sowie dessen Band *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1984 [1982]. Zu einer Kritik dieser Einordnung Gombrichs vgl. z. B. Christopher S. Wood, »Art History Reviewed VI: E. H. Gombrich's »Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation«, 1960«, in: *The Burlington Magazine*, 12/2009, S. 836–839.

20 Foster, »Preface«, S. xiii.

21 Norman Bryson, »The Gaze in the Expanded Field«, in: Hal Foster (Hrsg.), *Vision and Visuality*, Seattle 2009 [1988], S. 86–113.

22 Vgl. die Diskussion auf S. 133–136 dieses Bandes sowie Fosters Reaktionen darauf in seinem Vorwort.

23 Hierzu insbesondere Brysons Diskussionsbeitrag auf S. 129.

24 Foster, »Preface«, S. xiv.

25 Zur Geschichte einer Kritik des Sehens in der europäischen Philosophie vgl. auch Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1994 [1993]. Zu einer Kritik an dessen Fortschreibung der Unterscheidung zwischen griechischen und semitischen Verhältnissen zum Sehen vgl. Nadia Al-Bagdadi's Einleitung zu Nadia al-Bagdadi, Aziz Al-Azmeh (Hrsg.), Themenheft: *Le Regard dans la Civilisation Arabe Classique/Mapping the Gaze: Considerations from the History of Arab Civilization Introduction*, *The Medieval History Journal* 9/1, 2006, S. 11–15.

26 Foster, »Preface«, S. xiv.

27 Foster, »Preface«, S. x.

28 Foster, »Preface«, S. xii.

nicht auszuschließen, sondern zu erschließen, sodass diese Alternativen nicht mehr nur als Gleiche angeeignet oder als Fremde strikt auf Abstand gehalten werden, sondern verschiedene Visualitäten im Spiel gehalten werden können und die Differenz im Sehen wirksam bleibt.«²⁹

Um dieser Frage nach differierenden Blickdispositiven nachzugehen, untersucht diese Arbeit Darstellungen von Akten des Sehens aus der persischen³⁰ und der westeuropäischen, genauer gesagt, bis auf eine Ausnahme nordwesteuropäischen Buchmalerei des 13. bis 16. Jahrhunderts.³¹ Innerhalb dieser Bildkulturen, die in dieser Arbeit verglichen werden sollen, wurden Darstellungen ausgewählt, die auf gemeinsame Überlieferungen rekurren:³² auf Traumtheorien der griechischen Philosophie, Vorstellungen eines Vorhangs vor dem Thron Gottes, Narrative von Bildern Alexanders des Großen oder von begehrenden Blicken auf Josef von Ägypten. Damit sollen als *tertia comparationis* keine abstrakten und mithin für Dekontextualisierungen anfälligen Kategorien des Sehens verwendet werden, sondern historische Topoi, die in beiden Kontexten aufgegriffen und transformiert wurden. Denn mit den Transformationsgeschichten solcher Topoi rücken Veränderungen des *tertium comparationis* selbst in den Blick, sodass im Sinne der *histoire croisée* dem Risiko entgegengearbeitet wird, eigene, vermeintlich neutrale

29 Hal Foster, »Preface«, S. xiv.

30 Leider gibt es keine deutsche Entsprechung des englischen Wortes »persianate«, das Marshall Hodgson ebenso wie »islamicate« in Entsprechung zur Verwendung des Wortes »italianate« verwendet hat, um zu unterstreichen, dass damit Bezug, aber nicht notwendig eine ethnische, sprachliche oder religiöse Zugehörigkeit gemeint ist. Vgl. Marshall G.S. Hodgson, *The Venture of Islam*, Chicago 1974, Bd. 2, S. 293–314.

31 Um den historischen und regionalen Entstehungskontext dieser Arbeit nicht zu verschleiern, werden Datierungen ebenso wie Begriffe und Eigennamen – wie beispielsweise Alexander, Josef oder auch Gott –, die in dieser Arbeit als *tertia comparationis* fungieren, in der in ihrem deutschsprachigen Entstehungskontext üblichen Form nach der christlichen Zeitrechnung und in der deutschen Schreibweise angegeben und dann jeweils ins Verhältnis zu den historischen Bezeichnungen gesetzt. Eine durchgängige Verwendung der regionalen Bezeichnungen wäre zwar im Einzelnen korrekter, birgt aber das Risiko, die Bezüge zwischen den Bildern in den Hintergrund treten zu lassen oder, in Monica Juneja und Margrit Pernau Worten, »to fix the alien once and for all in unapproachable alterity«. Monica Juneja, Margit Pernau, »Lost in Translation? Transcending Boundaries in Comparative History«, in: Heinz-Gerhard Haupt, Jürgen Kocka (Hrsg.), *Comparative and Transnational History: Central European Approaches and New Perspectives*, Oxford/New York 2009, S. 105–132, hier S. 111. Entscheidender erscheint mir zudem die Kontextualisierung der jeweiligen Verwendung der Begriffe innerhalb eines narrativen und historischen Kontexts.

32 Hier liegen zwar Forschungen zur bildlichen Rezeption insbesondere biblischer Ikonographien im persischen Kontext vor (Friederike Weis, »Christian Iconography Disguised: Images of Nativity and Motherhood in Mer'at al-Qods and Akbarnāme Manuscripts of 1595–1605«, in: *South Asian Studies* 24, 2008, S. 109–118; Rachel Milstein, *La Bible dans l'art islamique*, Paris 2005; Thomas W. Arnold, *The Old and New Testaments in Muslim Religious Art*, London 1932), vergleichende Studien bleiben aber selten. Vgl. hierzu Joseph Gutmann, »On Biblical Legend in Medieval Art«, in: *Artibus et Historiae* 19/38, 1998, S. 137–142; Meyer Schapiro, »The Angel with the Ram in Abraham's Sacrifice: A Parallel in Western and Islamic Art«, in: ders. (Hrsg.), *Late Antique, Early Christian and Medieval Art. Selected Papers*, London 1980, S. 288–318, und neuerdings aus kritischerer Warte: Firuza Abdullaeva, »Kingly Flight: Nimrūd, Kay Kāvūs, Alexander, or Why the Angel has the Fish«, in: *Persica* 23, 2009/2010, S. 1–29 sowie die Forschungen von Annette Hoffmann zu Exodusdarstellungen in der jüdischen, christlichen und islamischen Buchkunst, die für Dezember 2019 zur Publikation in dem Band Annette Hoffmann (Hrsg.), *Exodus. Border Crossing in Jewish, Christian and Islamic Texts and Images* angekündigt sind. Ansonsten finden sich Untersuchungen zur Rezeptionsgeschichte der diskutierten Topoi – darauf komme ich dann jeweils in den Kapiteln zu sprechen – zum Teil im Bereich der Philosophie und Literaturgeschichte.

respektive universale Kategorien auf andere Kontexte zu übertragen. Zugleich kann in den Differenzen und Interferenzen der Rezeptionsgeschichten eines gemeinsamen Topos zwischen zwei kulturellen Kontexten eine Verflochtenheit aufgewiesen werden, die sich nicht in eine Alterität oder Identität der Kulturen auflösen lässt.

Zur Kritik des Vergleichs

Eine kritische Revision der Modalitäten des Vergleichs ist für ein solches Unterfangen schon deshalb ebenso dringlich wie grundlegend, da das Problem der Projektion in der Kunstgeschichte – das habe ich bislang ausgeklammert – traditionell ein Problem der Doppelprojektion impliziert, in der zwei Projektoren meist desselben Modells zwei Bilder nebeneinander projizieren.³³ Damit werden diesem Dispositiv nicht nur einzelne Bilder unterworfen, sondern es werden in diesem Dispositiv zudem zwei unterschiedliche Bilder einander angeglichen,³⁴ um zugleich in der Dualität die Differenzen zu fokussieren.³⁵

Die Risiken eines solchen vergleichenden Blickes für transkulturelle Perspektiven sind in der Geschichte vergleichender Ansätze in der Kunstgeschichte leider überdeutlich geworden. So wurden vergleichende Ansätze, um nur die gravierendsten Fälle zu nennen, von Joseph Strzygowski, der 1934 die »Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung« gründete, aber auch von Dagobert Frey für nationalistische Argumentationen herangezogen. Freys 1949 publizierte »Grundlegungen zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft« beispielsweise dokumentieren auf exemplarische Weise³⁶ einen

- 33 Vgl. zur Geschichte der kunsthistorischen Doppelprojektion unter vielem anderen beispielsweise die Magisterarbeit von Lena Bader, *Vergleichendes Sehen – Zu den Anfängen der Doppelprojektion und den Fragen der Kunstgeschichte heute*, Magisterarbeit, Berlin 2004 und Heinrich Dilly, »Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung«, der besonders die Effekte der Dekontextualisierung und Formalisierung zugunsten der Vergleichbarkeit der Betrachtung betont, für die insbesondere der vergleichende Ansatz von Heinrich Wölfflins *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* immer wieder als prägend angesehen wurden. Vgl. Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Basel 2004 [1915]. Hans Christian Hönes hat vor kurzem herausgearbeitet, wie kritisch Wölfflin selbst diesen Ansatz später sah – und wie sein Universalismus dabei einer Akzeptanz der Andersartigkeit weicht, die freilich in ihren Begründung in Rassenunterschieden ebenso problematisch ist. Hans Christian Hönes, »Bloß zufällig. Kritik und Selbstkritik des Bildvergleichs bei Wölfflin«, in: Matthias Bruhn, Gerhard Scholtz (Hrsg.), *Der vergleichende Blick. Formanalyse in Natur- und Kulturwissenschaften*, Berlin 2017, S. 55–68. Zur Praxis des Vergleichens in der Kunstgeschichte im Allgemeineren vgl. z. B. Johannes Grave, »Vergleichen als Praxis. Vorüberlegungen zu einer praxistheoretisch orientierten Untersuchung von Vergleichen«, in: Angelika Epple, Walter Erhart (Hrsg.), *Die Welt beobachten. Praktiken des Vergleichens*, Frankfurt a. M. 2015, S. 147–154. Jenseits dieser Aufsätze verfolgen die beiden zuletzt genannten Bände die Praktiken des vergleichenden Sehens über die Kunstwissenschaft und über die Wissenschaft hinaus.
- 34 Peter Geimer beschreibt das als den »Punkt, an dem ›vergleichendes Sehen‹ in ›Gleichheit aus Versehen‹ übergeht«. Peter Geimer, »Vergleichendes Sehen oder Gleichheit aus Versehen. Analogie und Differenz in kunsthistorischen Bildvergleichen«, in: Lena Bader, Martin Gaier, Falk Wolf (Hrsg.), *Vergleichendes Sehen*, München 2010, S. 45–70, hier S. 50.
- 35 Vgl. zu den Implikationen der Betrachtung von Bildpaaren auch Felix Thürlemann, »Bild gegen Bild. Für eine Theorie des vergleichenden Sehens«, in: Aleida Assmann, Ulrich Gaier, Gisela Trommsdorff (Hrsg.), *Zwischen Literatur und Anthropologie. Diskurse, Medien, Performanzen*, Tübingen 2005, S. 163–174.
- 36 Die Diskussion zum Vergleich als Grundlage nicht nur der Wissenschaften der westeuropäischen