



Monica Juneja: Albrecht Dürer: Der »Meister aus Firang« am Mogulhof in Indien. In: Nürnberg GLOBAL 1300–1600. Hrsg. von Benno Baumbauer, Marie-Therese Feist, Sven Jakstat. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Berlin, Heidelberg: art-historicum.net, 2025, S. 84–89, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1668.c24160>

ALBRECHT DÜRER: DER »MEISTER AUS *FIRANG*« AM MOGULHOF IN INDIEN

Abb. 1 Blatt mit Grafiken von Raphael Sadeler d. Ä. und nach Albrecht Dürer aus dem Jahangir-Album, Indien (Agra?), um 1608–1618, Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Orientalische Handschriften, Libri picturati A 117, fol. 5r | **Kat.-Nr. 122.2** | Foto: Berlin, SBB-PK

Seit der Frühen Neuzeit verkörperten in Europa gedruckte Bücher aufgrund ihrer Kompaktheit und leichten Reproduzierbarkeit eine »Ästhetik der Beweglichkeit«.¹ Indem in ihnen auch großformatige Kunstwerke abgebildet werden konnten, wodurch diese in gewissem Sinne transportabel wurden, avancierten Druckgrafiken zum prädestinierten Medium, um die christliche Bilderwelt zu Menschen in weit entfernten Weltgegenden zu bringen. Obwohl die jesuitischen Missionare in den biblischen Bildern vordergründig Hilfsmittel zur Bekehrung der »Heiden« zum Christentum sahen, dienten diese in der Ferne häufig vielmehr als Quelle künstlerischer Inspiration. Außerhalb Europas und des christlichen Einflussbereichs konnte die Auseinandersetzung mit fremden Motiven und Bildpraktiken zu unerwarteten Experimenten der Neukonfiguration führen – und letztlich zur Reflexion über die Bedeutungen und Methoden der Bildgestaltung selbst.

Die Druckgrafik läutete eine neue Mobilität von Bildern zwischen unterschiedlichen künstlerischen Medien und über geografische und zeitliche Grenzen hinweg ein. Gedruckte Bilder waren weit mehr als nur ein schlichtes Substitut für bereits existierende Werke in anderen Medien wie der Malerei oder Skulptur, deren Rang höher beurteilt wurde. In den neuen Kontexten, in die sie reisten, kam den Grafiken vielmehr eine überaus aktive Rolle zu. Das »Wissen«, das durch ihren narrativen Gehalt vermittelt werden sollte, wurde unter Umständen nicht immer in der Weise aufgenommen, wie es von den Urhebern intendiert war. Indem sie die Vielfalt bildlicher Praktiken sichtbar und erkennbar machten, fungierten gedruckte Bilder vielmehr als Orte materieller Kreativität und Erfindungskraft.

Während Drucke aus Europa selten die Namen ihrer Hersteller trugen, war Albrecht Dürer, der berühmte Künstler aus Nürnberg, eine Ausnahme. Seine Werke – selbst diejenigen, die er von anderen Künstlern und Grafikern kopierte – kennzeichnete er mit dem Monogramm AD, das als eine Art Mar-

kenzeichen fungierte. An den Höfen der Mogulherrscher im Indien des 16. Jahrhunderts wurde Dürer offenbar als herausragender europäischer Künstler wahrgenommen, der dem Vergleich mit den großen Meistern aus Persien und Indien standhielt, deren Namen sich in den Mogulchroniken finden. Nirgends in den Textquellen jedoch wird Dürer namentlich erwähnt. Stattdessen wurde er gemäß der Praxis, Kunstschaaffende nach ihrer Herkunftsregion zu benennen, als berühmter europäischer Künstler – als Meister aus *firang*² – bezeichnet. Seine Werke übten eine besondere Anziehungskraft aus. Dürers druckgrafische Folgen und Einzelblätter scheinen im *taswirkhana*, dem Künstleratelier am Mogulhof, eine ungewöhnliche Bewunderung ausgelöst zu haben, wie die zahlreichen malerischen Rezeptionen in Gestalt von Kopien oder Adaptionen belegen.³

Doch die Beschäftigung mit Dürers Werk und seinen christlichen Inhalten regte zu weit mehr als bloßer Nachahmung an. Stattdessen entstanden ausnahmslos Neuinterpretationen, die häufig durch die Veränderung spezifischer Bilddetails erreicht wurden, die auf den ersten Blick zu nebensächlich erscheinen mögen, um von Bedeutung zu sein. Als ein Mogulkünstler des 17. Jahrhunderts eine gemalte »Reproduktion« von Dürers Kupferstich *Maria mit dem Kinde am Baum* (1513) | **vgl. Kat.-Nr. 122** | schuf, bot er den Betrachter*innen seines Werks eine veränderte Auffassung vom Verhältnis zwischen Maria und dem Jesuskind, die mit der islamischen Interpretation ihrer Beziehung harmonierte. Die Neuinterpretation durch die Farbgebung, eine veränderte Darstellung der umgebenden Vegetation sowie der modifizierte Gesichtsausdruck trugen gemeinsam dazu bei, das Bild der trauernden Mutter in eine idyllische Szene mütterlicher Liebe zu verwandeln.⁴

Über diese Modelle von Nachahmung und Anpassung hinaus können wir eine tiefergehende, wenngleich auf den ersten Blick weniger offensichtliche Auseinandersetzung der Künstler an den indi-

¹ Der Begriff geht zurück auf Shalem 2016, S. 250–261: »aesthetic of portability«.

² *firang* ist das persische Wort, das heute allgemein für »Ausländer« steht; ursprünglich bezog es sich auf Europa.

³ Zu diesem Ansatz vgl. Grebe 2014, S. 389–402; Saviello 2022.

⁴ Ausführlich erörtert bei Saviello 2022, S. 46–54.

schen Höfen mit dem Werk Albrecht Dürers beobachten. Dieses Verhältnis könnte man als eine Art der Transkulturation beschreiben, bei der die Begegnung mit einer visuellen Praxis, die fremd, aber nicht unvereinbar ist, eine (Selbst-)Reflexion über das Wesen bildlicher Darstellungen und die Stellung des Künstlers hervorruft.⁵ Diese Fragen faszinierten die Welt der Mogulkünstler, in die die Werke Dürers Einzug hielten. Während die Organisationsstrukturen und Arbeitsweisen in der Kunstproduktion der höfischen Werkstätten von einer Fokussierung auf die Wünsche der Auftraggeber und den Hierarchien innerhalb der Künstlerwerkstatt zeugen, lässt sich die Stimme des einzelnen Künstlers nur in wenigen selbstreflexiven Bildformulierungen vernehmen. Eine solche Form der Theoretisierung der eigenen Position und Praxis entstand im Rahmen des transkulturellen Dialogs mit dem Werk eines hochgeschätzten Künstlers aus *firang*.

Die verbreitete Vorstellung vom Malerberuf im frühneuzeitlichen Südasien, wie sie in der früheren Geschichtsschreibung vermittelt wurde, charakterisierte die Maler als namenlose Kunsthandwerker, die zwischen Mäzenatentum und Kaste gefangen waren. Obwohl wir heute mehr über die Beschäftigungsverhältnisse und den Status der Hofkünstler wissen und aus Inschriften und Marginalien auf Manuskriptseiten viele ihrer Namen kennen, bleiben zentrale Fragen offen: Von welchem Grad an künstlerischer Individualität können wir etwa bei der Erforschung eines Werks ausgehen, wenn wir die Produktion eines bestimmten Künstlers untersuchen? Die Kunstproduktion erfolgte innerhalb von Werkstattstrukturen, die nach auszuführenden Aufgaben arbeitsteilig und hierarchisch organisiert waren. Diese Aufgaben reichten von der Vorbereitung des Papiers bis hin zum Anfertigen der Skizze, vom Entwurf der Komposition über das Auftragen der Farben und das Zeichnen der Gesichter bis hin zur Gestaltung der Marginalien und so weiter. Ein bemaltes Blatt war das Produkt mehrerer Hände. Die Arbeitsteilung unter den

Künstlern wurde vom Bibliothekar oder einem anderen herausgehobenen Werkstattmitarbeiter auf den Rändern des Blattes oder dessen Rückseite vermerkt. Obwohl die Bildproduktion auch im 17. Jahrhundert noch eine Gemeinschaftsleistung war, hörte man zusehends auf, dies zu dokumentieren, und nannte stattdessen den Namen eines einzelnen Künstlers, der häufig von niemand Geringerem als dem Kaiser selbst festgehalten wurde.⁶

Die Herausbildung dieses Systems, durch das sich die Idee des Meisterkünstlers durchsetzte, spricht für eine gesteigerte Wertschätzung der Kennerschaft innerhalb der durch imperiale Strukturen geprägten künstlerischen Produktion. Das geschulte Auge des Kenners reklamierte für sich die besondere Fähigkeit, Talente zu erkennen und diese mit hochklingenden Titeln wie »Das Wunder des Zeitalters« oder »Goldene Feder« zu bedenken.⁷ Die kaiserliche Etikette legte fest, dass die Selbstbeschreibung des Künstlers von Selbstverleugnung und Demut gegenüber seinem mächtigen Patron geprägt sein musste: Derselbe Künstler, den der Kaiser als »Wunder des Zeitalters« bezeichnete, beschrieb sich selbst in seinen Inschriften als »Sklave«, »Diener des erhabenen Hauses« oder »Staub unter den Füßen des Gönners«. Bildliche Selbstdarstellungen hingegen umgingen diese Rhetorik der Unterwürfigkeit häufig und verliehen den einzigartigen Fähigkeiten, mit denen der Künstler – und nur er allein – irdische Materialien wie Pigmente, Tinte und Papier in einen transzendenten ästhetischen Wert zu verwandeln vermochte, eine stille Würde. Solche Darstellungen spielen unweigerlich auf die Bildproduktion der Künstler an, indem sie deren Arbeitsmaterialien und Werkzeuge sowie ihre Schöpfungen – Gemälde oder gebundene Manuskripte – abbilden und sorgfältig im Bildraum anordnen.

Dürers Werk erscheint in diesem Kontext als ein Repertoire an Symbolen und Praktiken, das produktiv genutzt werden konnte, um einen Bilddiskurs über die »Kunst des Künstlers« zu führen.⁸ Das

⁵ Für eine eingehende Darstellung der Transkulturation als theoretisches Paradigma der Kunstgeschichte vgl. Juneja 2023.

⁶ Diese Themen werden detailliert diskutiert bei Juneja 2023, S. 107–113.

⁷ Thackston 1999, S. 268–269: »Wonder of the Age«, »Golden Pen«.

⁸ Juneja 2023, S. 107.



Abb. 2 Farrukh Beg, Alter Sufi (Einzelblatt), Agra, um 1615, Doha, The Museum of Islamic Art, Sign. MS.44.2007, Foto: Marc Pelletreau

zeigt, ist das Werk gleichzeitig mit zahlreichen Verweisen auf die Person des Künstlers versehen, auf seine Biografie und nicht zuletzt auf seine Fertigkeiten in der Bildproduktion. Es könnte deshalb als Hybrid zwischen Porträt und Selbstporträt beschrieben werden, bei dem die Person des Künstlers mit der des Sufi verschmilzt, dessen Gestalt wiederum auf die Darstellung eines christlichen Heiligen zurückgeht. Tatsächlich basiert dieses Bild auf vielfachen Überschneidungen und Verflechtungen von Traditionen und Praktiken, wodurch es zu einem Ort intensiver transkultureller Aushandlungsprozesse wird. Die Miniatur wurde durch zwei verschiedene Quellen angeregt: Dürers *Der Heilige Hieronymus im Gehäuse* [Abb. 3], in dem das kontemplative Leben eines christlichen Heiligen vorgestellt wird, und das Blatt mit dem Titel *Dolor* des flämischen Künstlers Marten de Vos (1532–1603), das als eine Hommage an Dürer konzipiert war. Farrukh Beg war durch einen Kupferstich von Raphael Sadeler (1560/61–1628/1632) mit de Vos vertraut, der von Antwerpen aus in die Mogulwerkstatt gelangt war [Abb. 4].

Farrukh Begs künstlerischer Werdegang begann in Schiras, Chorasan und später in Kabul. 1580 wurde er von Großmogul Akbar als Mitglied der kaiserlichen Malerwerkstatt beschäftigt. Mit der Ankunft europäischer Kunstwerke am Mogulhof verlor der von Farrukh Beg gepflegte, an der persischen Kunst orientierte Stil an Bedeutung, was ihn dazu veranlasste, auf der Suche nach neuen Auftraggebern weiter nach Süden zu ziehen. Er verbrachte viele Jahre am Hof des Sultans von Bijapur in Südindien und kehrte 1609 auf Einladung von Akbars Nachfolger Jahangir in die Mogulhauptstadt Agra zurück.⁹ Die Darstellung des Sufi, die möglicherweise sein letztes Werk war, ist der einzige bekannte Fall, in dem Farrukh Beg eine mehr oder weniger »direkte Kopie« einer europäischen Arbeit anfertigte. Er tat dies unter Einbezug verschiedener Quellen und schuf so ein komplexes Beispiel transkultureller Auseinandersetzung, in

folgende Beispiel wird uns einen Einblick bieten, wie ein Künstler über seine Fähigkeiten reflektierte und sich entschloss, diese zusammen mit seiner eigenen Persönlichkeit – gleichsam als eine indexikalische Spur in der Matrix seines Werks – sichtbar zu machen. Eine detaillierte Untersuchung wird es uns ermöglichen, eine stärker reflektierende und weniger direkte Form mimetischer Interaktion mit Dürers Kunst im Indien der Moguln zu enträtseln.

Das betreffende Werk stammt von Farrukh Beg (1540 – nach 1615) und entstand im Jahr 1615, als der Künstler siebzig Jahre alt war [Abb. 2]. Obwohl es augenscheinlich das Porträt eines alten Sufi

⁹ Farrukh Begs Biografie wurde von Skelton 1957, S. 393–411, untersucht; vgl. auch Seyller 1995, S. 319–341.



Abb. 3 Albrecht Dürer, Hieronymus im Gehäus, Nürnberg, 1514, Nürnberg, GNM, Inv.-Nr. MS1527, Leihgabe der Paul Wolfgang Merkel'schen Familienstiftung, Foto: GNM/Jens Voskamp

dem ausgewählte Materialien visuelle Bezüge zu seiner eigenen Biografie tragen. Verweise auf seine künstlerische Praxis finden sich über die ganze Bildfläche verteilt und umfassen ein Miniaturalbum mit Gemälden in rot-goldenem Lackeinband sowie eine Brille – ein Objekt, das häufig von Kalligrafen und Malern als Erkennungszeichen ihres Berufsstands verwendet wurde.

Das dem Sadeler-Kupferstich entlehnte Motiv der Katze, die sich an eine Pfütze verschütteter Milch heranschleicht, wurde in diesem Bild zu einem Verweis auf die Tätigkeit des Künstlers: Es bezieht sich auf eine der wichtigen materiellen Dimensionen der Bildproduktion der Mogulkünstler, denn Katzenhaar war ein begehrtes Material für die Herstellung feinsten Pinsel, die oft nur aus einem einzigen Haar bestanden. Solche Anspielungen auf die materiellen Aspekte der Kunstproduktion fungierten als erkennbares Motiv in der Selbstdarstellung von Künstlern und Kalligrafen. Sie betonten die besondere Macht, die allein dem Künstler zukam, mit gekonntem Einsatz von Materialien einen immateriellen ästhetischen Wert zu schaffen. Zeitgenössische Texte zogen häufig eine Parallele zwischen diesem schöpferischen Prozess und der Art und Weise, wie Sufis körperliche Erfahrungen nutzten, um zu Gott zu gelangen.¹⁰ Die Tiere in dem Gemälde greifen teilweise auf Motive von de Vos und Dürer zurück, zum Beispiel der schlafende Hund, den man mit Gelehrsamkeit wie

auch mit Melancholie in Verbindung brachte. Die säugende Ziege hingegen ist eine Zutat des Künstlers und kehrt in der Mogulmalerei in vielen Varianten wieder: als Symbol für den Kreislauf des Lebens und den Wechsel der Generationen – und zugleich als Referenz auf sein eigenes fortgeschrittenes Lebensalter.

Über die bloße Aneignung und Verschiebung von Symbolen und Motiven hinaus ist das Gemälde das Ergebnis einer dialogischen Begegnung zwischen dem Künstler und den Werken von Dürer und de Vos. Dürers außergewöhnliche künstlerische Leistung besteht in der Art und Weise, wie er den Grabstichel und das grafische Medium einsetzte, um materielle Texturen nachzubilden: etwa von Holzbrettern, Mauerflächen, Tierpelzen oder pflanzlichen Strukturen, wie es in dem Kupferstich des Heiligen Hieronymus der Fall ist. Farrukh Begs Antwort, die dem Schema einer literarisch-musikalischen Improvisation gemäß der indo-persischen Tradition ähnelt, besteht darin, Dürers besondere Art der Texturwiedergabe in Malerei und Farbe umzusetzen. Wie bei der Ausführung des Tierfells erreicht er dies durch die Verwendung eines Einhaarpinsels. Jedes Haar des Hundes etwa wird durch einen flüchtigen goldenen Pinselstrich hervorgehoben. Weitere Beispiele für den selektiven Einsatz neuer Darstellungspraktiken lassen sich in der Pinselführung bei dem Korbstuhl, in der Maserung der Holzbretter von Schreibtisch und Schrank und nicht zuletzt in der subtil gemalten Marmorierung der Steine, Baumstämme und Blätter beobachten.

Die bauschigen Ärmel, Manschetten und Faltenwürfe der Robe des Sufi-Malers stellen weitere Verbindungen zu Dürers Schaffen her, wie zum Beispiel in seinem Stich *Melencolia I*. Man könnte spekulieren, ob die Vorstellung des Künstlers als Schöpfer, einer Figur der Einsamkeit und satorischer Melancholie, durch die Schichten dieses Porträts hindurchgesickert ist, in dem der Künstler, der Sufi und der christliche Heilige miteinander eins werden. Die malerische Organisation des

¹⁰ Abul Fazl/Blochmann 2001, Bd. 1, S. 115.



Abb. 4 Raphael Sadeler d. Ä. nach Marten de Vos, Dolor, München, 1591, GNM, Inv.-Nr. K 1508, Foto: GNM/Jens Voskamp

Bildes lässt andererseits eine Ablehnung von Leon Battista Albertis Perspektive erkennen, an der Dürer in seinem Werk strikt festhielt. Farrukh Begs zusammengesetztes Porträt weist für einen Moment auf das Prinzip der Trennung von Innen- und Außenraum hin, das die Hieronymus-Porträts in ihren verschiedenen Varianten kennzeichnete, darunter auch jenes von de Vos, das den ersten Impuls für das vorliegende Werk gab.

Hier wird diese Trennung durch die Ausdehnung der Mauer, die von einem Ende des Bildes zum anderen reicht, jedoch allenfalls angedeutet, nur um dann zugunsten eines wunderbaren und höchst mehrdeutigen Raumes aufgegeben zu werden, der von einem fantastischen Baum durchzogen wird. Dieser Baum, der sich scheinbar ins Unendliche ausdehnt und von farbenprächtigen Vögeln bevölkert ist, dringt in den einsamen Raum des Künstlers/Sufis ein und erzwingt eine räumliche Ordnung. Seine Platzierung folgt einer in der persischen Malerei weit verbreiteten kompositorischen Konvention: der Platane, die als Symbol des Lebensbaums die Szene überwölbt. Der Baum verweist hier auf Farrukh Begs Wurzeln in Schiras und Chorasán, wo er seine Laufbahn als Hofkünstler begann und deren Ausdrucksformen er sich – im Gegensatz zu den meisten seiner Kollegen –

auch während seiner Wandschaft bewahrte. Doch dieser Baum unterscheidet sich von allen anderen Bäumen, die von persischen, mogulischen oder europäischen Künstlern jener Zeit gemalt wurden: Er entspringt einer einzigartigen Fantasie. Sein leuchtend rotes, orangefarbenes, gelbes und grünes Laub, das sich zu kohlartigen Formen entfaltet, verweigert jede botanische Exaktheit oder anthropozentrische Genauigkeit – beides Eigenschaften, die unter der Patronage Kaiser Jahangirs zur Norm bei der Darstellung von Pflanzen und Tieren geworden waren.

Dieses ungewöhnliche Werk, das in vielerlei Hinsicht eine Verdichtung lebenslanger Erfahrungen darstellt, ist zugleich eine Stellungnahme zur Positionierung des Künstlers in einem Bereich, der von den Vorlieben wechselnder Mäzene bestimmt war. Es spiegelt in gewissem Maß den Kampf des Künstlers, ein Gefühl seiner eigenen Beständigkeit zu wahren. Interessanterweise gelingt ihm das in einem Werk, das über seine Ursprünge hinausgeht, indem es unterschiedliche Arten der Bildproduktion und deren Bedeutungssysteme verhandelt. Mimetische und dialogische Verfahren verbinden sich dabei zu einem produktiven Bedeutungsüberschuss.

Eine solche Auseinandersetzung mit Dürers Werk, die sich während der Frühen Neuzeit in den Künstlerwerkstätten der nordindischen Höfe entfaltete, fügt unserem Verständnis von Nachahmung, Imitation oder Aneignung eine Komplexitätsstufe hinzu. Die transkulturelle Begegnung umfasst eine Vermittlung zwischen verschiedenen Welten, Sehweisen und Symbolsystemen und eröffnet dadurch ein neues Diskursfeld. In diesem Sinne können wir feststellen, dass der Wunsch nach Mimesis durch die Kraft dessen geweckt wird, was nachgeahmt oder sich angeeignet werden soll, dass er aber zugleich eine Beziehung eingeht, die zum Nachdenken über die Wandelbarkeit des Kanons und des Wissens anregt. Auf diese Weise macht er das Bild zu einem bedeutungsgeladenen Objekt.