

## II DURCHSCHAUENDE BLICKE. VORHÄNGE VOR DEM THRON GOTTES ALS BEDINGUNGEN DER GOTTESSCHAU

In einer persischen Miniatur (Abb. 17) ist eine grün gekleidete Figur zu sehen, die sich inmitten goldener Flammen oder Wolkengebilde vor blauem Grund verneigt, so tief, dass sich die gefalteten Hände unterhalb der Knie befinden. Die Miniatur stammt aus einer Handschrift des *Mi'rajnāmah*, einer Beschreibung der Himmelfahrt Mohammeds, die 1436/37 am Hof Shāh Rukhs, einem Sohn Timurs, in Herat entstand. Sie zeigt den Moment, in dem Mohammed »Gott den Erhabenen mit den Augen [s]eines Herzens schaute«<sup>193</sup> – so die auf Mitteltürkisch<sup>194</sup> in uigurischer Schrift geschriebene Zeile über der Miniatur. Es wird also nahegelegt, dass es sich hier um eine Darstellung der Gottesschau handelt.

Das Fehlen einer Angabe im Bild, wohin Mohammed schaut, mag erstaunen: ein Indiz für die Erwartung, entsprechend der neuzeitlichen westeuropäischen Bildtradition auch in Darstellungen der Gottesschau den Geschauten im Bild zu sehen. Will man die Verhältnisse zwischen persischen und westeuropäischen Darstellungen der Gottesschau genauer in den Blick nehmen, so ist erst einmal anzumerken, dass im westeuropäischen Kontext eine Vielzahl von Beispielen zur Auswahl steht, während es sich bei der oben beschriebenen Miniatur um die einzige mir bekannte persische Darstellung handelt.<sup>195</sup> Ebenso bemerkenswert ist, dass die persische Miniatur zu einem Zeitpunkt – 1436/37 – entsteht, als die Darstellungen der Gottesschau in Westeuropa besonders

193 Übersetzung aus Max Scherberger, *Das Mi'rajnāma. Die Himmel- und Höllenfahrt des Propheten Muhammed in osttürkischer Überlieferung*, Würzburg 2003, hier S. 99.

194 Christiane J. Gruber spricht von Tschagatai-Türkisch. Vgl. Christiane J. Gruber, *El »Libro de la Ascension« (Mi'rajnāma) Timurida/The Timurid Book of Ascension (Mi'rajnāma)*, Valencia 2008. Subtelny hingegen hat argumentiert, »that the Middle Turkic idiom [...] is closer to Khwarazmian Turkish than to Chaghatay, thus reflecting an earlier stage«. Maria E. Subtelny, »The Jews at the Edge of the World in a Timurid-era *Mi'rajnāma*. The Islamic Ascension Narrative as Missionary Text«, in: Christiane J. Gruber, Frederick S. Colby (Hrsg.), *The Prophet's Ascension. Cross-Cultural Encounters with the Islamic Mi'raj Tales*, Bloomington 2010, S. 52. Diese Frage müssen andere klären. Ich danke Karin Rührdanz für den Hinweis auf diesen Text.

195 Auch Christiane J. Gruber führt in ihrer umfassenden Studie zur Darstellung der *mi'raj* in der islamischen Literatur und Kunst kein weiteres Beispiel hierfür an. Vgl. Christiane J. Gruber, *The Prophet Muhammad's Ascension (Mi'raj) in Islamic Art and Literature, ca. 1300–1600*, Dissertation, University of Pennsylvania, 2005.



häufig werden. So finden sich etwa allein unter den Miniaturen, die zwischen dem Ende des 14. und der Mitte des 15. Jahrhunderts im Kontext der *Très Belles Heures de Notre-Dame* entstanden, fünf Darstellungen, in denen Menschen den Blick auf Gottvater richten – einfache Repräsentationen Gottvaters nicht eingerechnet.

Wenn ich mich entschieden habe, dieses persische Blatt mit der Eingangsminiatur des Turiner Gebetbuches (Abb. 18) zu vergleichen – jenem Teil der *Très Belles Heures de Notre-Dame*, der 1904 beim Brand der Turiner Bibliothek zerstört wurde –, dann heißt das nicht, dass ich sie als repräsentativ für die Vielzahl und Vielfalt von Darstellungen der Gottesschau im christlichen Kontext ansehe.<sup>196</sup> Ich ziehe dieses Blatt heran, weil es neben den offensichtlichen Unterschieden deutliche Parallelen zu der persischen Darstellung aufweist: Vor allem wird die Gottesschau in dieser Miniatur ebenso wie in der persischen mit dem Durchqueren eines Vorhangs vor dem Thron Gottes assoziiert. Diese Parallele erlaubt es nicht nur, auf gemeinsame Traditionen zu verweisen, sondern sie ermöglicht es auch zu diskutieren, inwiefern die Position dieses Vorhangs jeweils paradigmatisch ist für eine Funktion von Bildern als Medium der Gottesdarstellung in diesen beiden Kulturen. Wenn im Folgenden also zuerst die Darstellung der Gottesschau und anschließend die des Vorhangs in beiden Kontexten untersucht wird, dann steht zur Diskussion, wie die Bilder die Bedingungen darstellen, unter welchen eine Schau auf einen an sich unsichtbaren Gott gewährt wird – und inwiefern der Vorhang diese Modalitäten der Schau Gottes visualisiert.

## 1 Blicke ins Bild. Zur Darstellung Gottvaters im himmlischen Zelt im Turiner Gebetbuch

Die Miniatur aus dem Turiner Gebetbuch entstand, nachdem der Gesamtbestand der *Très Belles Heures de Notre-Dame*, die ursprünglich von Johann von Berry – einem Sohn Johanns II. und Bruder Karls V. – in Auftrag gegeben wurden, aufgeteilt wurde und der unvollendete Teil in die Hände flämischer Künstler gelangt war.<sup>197</sup> In der so entstandenen Blattfolge ist sie die erste Miniatur. Die Hauptminiatur, von der heute nur noch eine Schwarz-Weiß-Abbildung erhalten ist, zeigt ein Zelt, das nach vorne hin von zwei stehenden Engeln, Gabriel mit einer Lilie und Michael mit einem Schwert in der Hand, geöffnet wird, sodass eine männliche Figur mit langem hellem Haar und Bart zu sehen ist. Deren rechte Hand ist zum Segen erhoben, die linke ruht auf einer Sphaira. Der Kontext der Handschrift legt es nahe, diese Figur als Darstellung

196 Vgl. zur Tradition der Darstellungen der Gottesschau im europäischen Mittelalter z.B. Herbert L. Kessler, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia 2000, sowie im Kontext der Visionsdarstellung Ganz, *Medien der Offenbarung*.

197 Auf genauere Diskussionen um Entstehungsort, Entstehungszeit und Zuschreibung möchte ich mich an dieser Stelle nicht einlassen, da dies den Rahmen dieser Arbeit sprengt. Vgl. hierzu auf der einen Seite Eberhard König, *Die Très Belles Heures von Jean de France, Duc de Berry. Ein Meisterwerk an der Schwelle zur Neuzeit*, München 1998; Gabriele Bartz, Angelo Giaccaria, François Huot, Eberhard König (Hrsg.), *Die Blätter im Louvre und das verlorene Turiner Gebetbuch*, Luzern 1994, S. 11–60, und auf der anderen Seite die Position von Anne H. van Buren, »Die Entstehung des eyckschen Gebet- und Messbuchs«, in: Anne H. van Buren (Hrsg.), *Heures de Turin-Milan. Inv. No 47 Museo Civico d'Arte Antica, Torino*, Bd. 2, Luzern 1996, S. 37–216.

Gottvaters zu identifizieren. Denn in ihren Trinitätsdarstellungen<sup>198</sup> machen die *Très Belles Heures de Notre-Dame*, und speziell der zweite, in Flandern bearbeitete Teil, die Differenz zwischen Christus und Gottvater bis auf eine Ausnahme<sup>199</sup> dadurch deutlich, dass insbesondere Haarfarbe und Bartlänge einen Altersunterschied markieren. So kann man dieses Bild Gottvaters im himmlischen Zelt in die Entwicklung einer Repräsentation Gottvaters als alter Mann in der westeuropäischen Kunst des 14. Jahrhunderts einordnen, die Thomas Sternberg folgendermaßen zusammenfasst:

Das Gottvaterbild entwickelt sich vor allem im 14. Jahrhundert in der Ausdifferenzierung verschiedener Altersstufen im Trinitätsbild und wird später theologisch legitimiert durch den »Alten der Tage« der Daniel-Apokalypse, für den Bildformulierungen im uneindeutigen Zusammenhang mit dem Christustypus vorlagen.<sup>200</sup>

Für meine Argumentation ist von besonderer Bedeutung, dass mit dieser Entwicklung Darstellungen der Gottesschau möglich werden, die nicht nur Christus, sondern auch Gottvater als zu Schauenden zeigen. In den *Très Belles Heures de Notre-Dame* ist diese Schau zweimal Gegenstand der Hauptminiaturen, und zwar auf den beiden letzten Bildseiten des in Paris verbliebenen Teils, p. 225 und p. 240 (Abb. 19). Jeweils vier Figuren blicken auf eine oberhalb des Bildfeldes eingesetzte Darstellung des Gnadenstuhls im ersten und Gottvaters im zweiten Fall.<sup>201</sup> In der Eingangsminiatur des verbrannten Turiner Gebetbuches rückt die Repräsentation Gottvaters ins Zentrum der Hauptminiatur, während die Betrachterposition in die Initiale verlegt wird. Hier ist eine vor einem Buch kniende Figur – Anne von Buren zufolge der Auftraggeber<sup>202</sup> – zu sehen, die den Blick nach rechts oben auf die Figur Gottvaters gerichtet hat. Unterstützt wird die Bezugnahme zwischen Betendem und Gottvater in den beiden Bildfeldern durch einen Engel im linken Randstreifen, der Gott mit seinem Blick adressiert und mit seiner rechten Hand in einer Geste des Empfehlens auf den Betenden verweist. Mit dieser Verschiebung der Betrachterfiguren von der Hauptminiatur in die Initiale, die sich zwischen den letzten Blättern des Pariser Teils und dem ersten des Turiner

198 *Très Belles Heures de Notre-Dame*, Paris, Bibliothèque nationale, Ms. Nouv. acq. lat. 3093, p. 225; *Turiner Gebetbuch*, ehemals Turin, Biblioteca Nazionale, K. IV. 28, fol. 43r; *Missale*, Turin, Museo Civico, fol. 84v und fol. 113r; aber auch der Darstellung Gottvaters mit Schmerzensmann auf dem Blatt RF 2025 des Louvre.

199 *Missale*, Turin, Museo Civico, fol. 87r. Hier sind Christus und Gottvater beide im Christustypus dargestellt.

200 Thomas Sternberg, »Bilderverbot für Gott, den Vater?«, in: Eckhard Nordhofen (Hrsg.), *Bilderverbot. Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*, Paderborn 2001, S. 59–115, hier S. 93. Vgl. zur Diskussion um Gottvaterdarstellungen in der christlichen Bildkultur auch die Arbeiten François Boespflugs wie z. B. François Boespflug, »... Du père au fils ne doit avoir nulle différence ... A propos du christomorphisme de la représentation de Dieu à la renaissance«, in: Alain Girard, Le Blévec, Daniel (Hrsg.), *Les Chartreux et l'art; XIVe–XVIIIe siècle* 1989, S. 326–345.

201 Interessant ist, dass die Gottesfigur in der Darstellung der Erschaffung der Welt im *bas-de-page* von p. 225 im Unterschied zur Hauptminiatur, wie auch auf der Miniatur auf fol. 87 des heute in Turin befindlichen *Missale*, im Christustypus mit braunem Haar dargestellt wird. Das unterstreicht die Möglichkeit einer parallelen Verwendung beider Möglichkeiten der Gottesschau im 15. Jahrhundert. Hinweise darauf, dass die Darstellung eines alten Mannes in dieser Handschrift umgekehrt auch noch als Darstellung Christi verstanden werden könnte, sehe ich allerdings nicht.

202 Van Buren, »Die Entstehung des eyckschen Gebet- und Messbuchs«, S. 165.



**D**eus propicius esto michi peccato  
 u. Dignare domine die isto sine  
 peccato nos custodire. Domine  
 exaudi orationem meam. Et



Abb. 18 – Gottvater im himmlischen Zelt, *Turiner Gebetbuch*, Flandern 1. Hälfte 15. Jh., ehemals Turin, Biblioteca Nazionale, K. IV. 28, fol. 14r.



Abb. 19 – Anbetung Gottes, Frankreich um 1400, *Très Belles Heures de Notre-Dame*, Paris, BnF, Nouv. acq. lat. 3093, p. 240.

Gebetbuches abzeichnet, wird eine Rückenansicht des Betrachters in eine Profilansicht transformiert. In rezeptionsästhetischer Hinsicht impliziert das, dass den Betrachtenden vor dem Bild keine direkte räumliche Identifikationsfigur mehr angeboten wird. Da sich diese Figur jedoch, genau wie einst die Betrachter und Betrachterinnen dieses Blattes, vor einem Buch befindet, präfiguriert sie die Position der Betrachterinnen und Betrachter dennoch und schlägt ihnen, wenn auch räumlich gesehen indirekt, vor, den Blick von der Schrift nach oben auf die Darstellung Gottvaters hin zu heben. Dieser Blick auf die Figur Gottvaters wird den Betrachterinnen und Betrachtern vor dem Buch umso näher gelegt, als Gottvater weiterhin frontal auf ihn und nicht auf den Betrachter in der Initiale ausgerichtet ist.<sup>203</sup>

203 Diese doppelte Adressierung des Betrachters – in der Identifikationsfigur in der Initiale und in

In welchem Kontext ist diese Schau Gottvaters zu sehen? Einen Hinweis gibt der Text des Blattes. Er lautet: »Gott, hab Erbarmen mit mir Sünder [Lk 18,13]. Bewahre uns heute, o Herr, vor der Sünde. Erhöre mein Gebet. Und«. <sup>204</sup> Es handelt sich um ein Tagesgebet, das darum bittet, an diesem Tag vor Sünde bewahrt zu werden. <sup>205</sup> Nun könnte man die These vertreten, dass mit der Darstellung Gottvaters schlicht der Adressat der Bitte dargestellt wird – und der Blick des Betenden als eine reine Geste der Adressierung und nicht etwa der Schau anzusehen sei. Wenn die Darstellung Gottvaters aber ausgerechnet von jener Person angeschaut wird, die um Sündelosigkeit bittet, dann stellt sich die Frage, ob hier womöglich außer dem Adressaten der Bitte auch der »Lohn« der Sündelosigkeit, die Gottesschau nach dem Tode, die *visio beatifica*, in Aussicht gestellt wird.

Die Bedingungen und Modalitäten der *visio beatifica* wurden auch im 14. und 15. Jahrhundert immer wieder diskutiert, sei es, dass unter den Päpsten Johannes XXII. und Benedikt XII. in der ersten Hälfte des 14. Jahrhundert debattiert wurde, ob die Gottesschau direkt nach dem Tod oder erst nach dem Jüngsten Gericht und der Auferstehung des Leibes stattfindet, <sup>206</sup> sei es, dass Mitte des 15. Jahrhunderts im Umkreis von Nikolaus Cusanus' Schrift *De visione Dei* der sogenannte »Mystikerstreit« um die Frage entbrannte, welche Rolle Intellekt und Affekt bei der Gottesschau spielen. Ein Bezugspunkt ist, wie Christian Trottman betont hat, auch in diesen Debatten insbesondere im 13. Jahrhundert die Rezeption Ibn Sīnās, <sup>207</sup> der auch für die persische *Mi'raj*-Vorstellung eine wichtige Rolle spielt. <sup>208</sup>

Die Positionierung des Betrachters im separaten Feld der Initiale jedenfalls mag unterstreichen, dass es sich – anders als in der Schau des Christustypus in der folgenden Miniatur (Abb. 25) <sup>209</sup> – nicht um eine diesseitige und unmittelbare, sondern um eine zukünftige Schau handelt, die einem die Miniatur in Aussicht stellt. <sup>210</sup> Das wird

der Ausrichtung des Dargestellten auf einen Betrachter vor dem Buch – lässt sich auch auf Leserinnen und Leser beziehungsweise auf die Rezeption des Textes übertragen: Der Text ist zwar, fast selbstverständlich, frontal auf die Leserinnen und Leser des Buches ausgerichtet. Dadurch aber, dass die Identifikationsfigur des Anbetenden in die Initiale und in das nach rechts hin ausgerichtete Profil gesetzt wird, steht der Text auch vor dieser Figur und wird ihr einem Spruchband entsprechend klar zugeordnet. So legt die Miniatur den Text dem dargestellten Betenden und der Person vor dem Buch zugleich in den Mund – was Anne H. van Buren These stützt, dass hier der Auftraggeber und mithin Nutzer des Buches dargestellt ist. Vgl. Anm. 69.

204 »*Deus propicius esto michi peccatori. Dignare domine die isto sine peccato nos custodire. Domine exaudi orationem meam. Et.*« Transkription und Übersetzung nach François Huot, Gisela Kluitmann, »Die Texte. Transkriptionen und Übersetzung«, in: Gabriele Bartz, Angelo Giaccaria, François Huot, Eberhard König (Hrsg.), *Die Blätter im Louvre und das verlorene Turiner Gebetbuch*, Luzern 1994, S. 77.

205 König, Bartz, *Die erhaltenen Blätter und der verbrannte Kodex*, S. 27.

206 Vgl. hierzu insbesondere Christian Trottman, *La vision béatifique. Des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*, Rom 1995.

207 Vgl. Trottman, *La vision béatifique*.

208 Vgl. hierzu Tobias Nünlist, *Himmelfahrt und Heiligkeit im Islam. Eine Studie unter besonderer Berücksichtigung von Ibn Sīnās Mi'raj-nāmeḥ*, Bern 2002.

209 Sowohl König und Bartz als auch van Buren nehmen an, dass sich zwischen diesen beiden Miniaturen einst ein weiteres, heute verlorenes Blatt mit einem Gebet für die Nacht befand, das ebenfalls eine Darstellung Gottes zeigte. Vgl. König, Bartz, *Die erhaltenen Blätter und der verbrannte Kodex*, S. 27 und van Buren, »Die Entstehung des eyckschen Gebet- und Messbuchs«, S. 165 und 206.

210 Vgl. zu einer vergleichbaren Ausgrenzung der lebenden Menschen von der direkten Schau Gottes z. B. eine Illustration der Gottesschau aus einer *Omne-Bonum*-Handschrift des 14. Jahrhunderts,

auch dadurch bekräftigt, dass die Figur Gottvaters hier nicht, wie wiederum in der folgenden Miniatur, ohne weiteres zu sehen ist, sondern sich in einem Zelt befindet, das gerade von zwei Engeln geöffnet wird. Im Unterschied zu den beiden letzten Miniaturen des Pariser Teils (vgl. Abb. 19) ist die Darstellung Gottvaters dabei innerhalb des Hauptfeldes und nicht mehr in einer Erweiterung desselben zu sehen. So wird der Blick auf Gottvater nicht mehr als Öffnung des Blickfeldes über die Grenzen der Hauptminiatur hinaus präsentiert, sondern als Blick aus dem Feld der Initiale in die Hauptminiatur hinein. Die D-Initiale markiert dabei als erster Buchstabe des Wortes *Deus* die Präsenz Gottes in der Schrift<sup>211</sup> und gibt die Ebene der Schrift zugleich als Ausgangspunkt der Schau an. Dass es sich um einen Blick von der Oberfläche der Schrift in ihre räumliche Öffnung hinein handelt, wird in der Figur des Engels rechts im Rand unterstrichen, der zwischen dem Betrachter und der Gottesschau vermittelt und dezidiert vor dem Hintergrund des Pergaments lokalisiert ist. Dieser Blick in die Hauptminiatur hinein wird dabei als Öffnung einer an sich undurchschaubaren Oberfläche, einer an einen Vorhang erinnernden Zeltplane, inszeniert, sodass die Assoziation von Vorhang und Bildfläche deutlich wird. Somit wird als Bedingung der Möglichkeit der Gottesschau das Durchschauen einer an sich undurchsichtigen Oberfläche präsentiert, das nicht nur – und darauf komme ich noch zurück – auf den Vorhang, sondern auch auf die Oberfläche der Miniatur selbst bezogen werden kann.

## 2 Ortloses Sehen. Zur Darstellung der Gottesschau im Pariser *Mi'rajnāmah*

Die timuridische Miniatur stammt, wie gesagt, aus einer Handschrift des *Mi'rajnāmah*, wörtlich übersetzt: einem Buch von der Himmelfahrt Mohammeds, das 1436/37 am Hof Shāh Rukhs entstand. Neben dem Text des *Mi'rajnāmah* enthält diese Handschrift das hagiographische Werk *Tadhkirat al-awliyā'* von Farīd ul-Dīn 'Aṭṭār, ebenfalls in mitteltürkischer Übersetzung in uigurischer Schrift, und damit zwei sehr populäre religiöse Schriften. Erzählungen von der Himmelfahrt Mohammeds sind in den islamischen Kulturen so zahl- wie variantenreich, und man findet sie in einer Spannweite, die von Werken der Populärliteratur bis zu philosophischen Werken, etwa Ibn Sīnās, reicht.<sup>212</sup> Eine anonyme Variante wurde als *Buch über die Leiter Mohammeds* auch in Europa bekannt.<sup>213</sup>

die Cynthia Hahn diskutiert. Vgl. Cynthia Hahn, »Visio Dei. Changes in Medieval Visuality«, in: Robert S. Nelson (Hrsg.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as the Others Saw*, Cambridge 2000, S. 169–196, S. 187–188 und Abb. 39. David Ganz hat betont, dass in mittelalterlichen Visionsdarstellungen das Verhältnis verschiedener Modi der Schau, in seinem Fall insbesondere körperlicher und geistiger Schau, weniger auf mimetische Weise als über einen topologischen »Diskurs der Orte vermittelt [wird], insbesondere über die Definition von Innen- und Außenverhältnissen«. Vgl. David Ganz, »Oculus interior«, S. 114.

211 Ich danke David Ganz für den Hinweis.

212 Vgl. zu diesen verschiedenen Traditionen z. B. Gruber, *The Prophet Muhammad's Ascension*, S. 15–62 sowie Nünlist, *Himmelfahrt und Heiligkeit im Islam*; B. Schrieke, J. E. Bencheikh, J. Knap-pert, Ch. H. de Fouchécour u. a., »Mi'raj«, in: *Encyclopaedia of Islam* 2, hrsg. von P. Baerman u. a., Leiden/Boston 1960–2007, [www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=islam\\_COM-0746](http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=islam_COM-0746) und [http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=islam\\_COM-1432](http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=islam_COM-1432), Stand 12.2.2008.

213 Es wurde Mitte des 13. Jahrhunderts aus dem Arabischen ins Spanische und anschließend ins

Der Text nimmt Bezug auf den Beginn der 17. Sure des Koran, der lautet: »Gepriesen sei der, der mit seinem Diener (d. h. Mohammed) bei Nacht von der heiligen Kultstätte (in Mekka) nach der fernen Kultstätte (in Jerusalem), deren Umgebung wir gesegnet haben, reiste.«<sup>214</sup> Diese Reise zur »fernen Kultstätte« wurde darüber hinaus im Rekurs auf die entsprechenden Ḥadīthe mit einer anschließenden Reise in den »Himmel« assoziiert.<sup>215</sup> Ein Teil der Erzählungen ist dabei so aufgebaut, dass Mohammed zuerst sieben Himmel durchläuft und dabei früheren Propheten wie zum Beispiel Abraham, Moses, Johannes oder Jesus begegnet. Anschließend tritt er vor Gottes Thron und schaut Gott. Danach wird oft von einem Besuch Mohammeds im Paradies und in der Hölle erzählt. Dieser Struktur folgt auch die vorliegende Handschrift,<sup>216</sup> die die verschiedenen Etappen dieser Reise in insgesamt 61 Miniaturen illustriert.<sup>217</sup>

Innerhalb dieser Schilderungen der *mi'raj* wurde immer wieder diskutiert, ob diese Reise körperlich vollzogen wurde oder vielmehr eine Vision gewesen sei. Dass diese Diskussion auch am Anfang des 15. Jahrhunderts virulent war, manifestiert sich unter anderem darin, dass Shāh Rukhs Neffe Iskandar Sulṭān zwei einflussreiche Denker seiner Zeit um eine Stellungnahme zu dieser Frage bat.<sup>218</sup> Weiter besteht in den Texten, die in ihrem Bericht von der Himmelsreise Mohammeds auch dessen Gottesschau beschreiben, Uneinigkeit, ob diese Schau eine geistige oder eine körperliche gewesen sei.<sup>219</sup> Einige – wie der vorliegende – unterstreichen, dass Mohammed Gott mit dem Herzen geschaut habe. Andere Texte, wie beispielsweise die Schilderung der Himmelfahrt Mohammeds in Niẓāmīs *Makhzan ul-Asrār*, »Schatzkammer der

Lateinische und Französische übersetzt, wobei die arabische sowie die spanische Version nicht erhalten sind. Ausführlich diskutiert wurde die Frage, inwiefern Dantes *Göttliche Komödie* auf diesen Text rekurriert. Vgl. Christian Heck, *L'échelle céleste dans l'art du Moyen Âge. Une image de la quête du ciel*, Paris 1997, S. 98–100. Heck führt auch eine Illustration auf, die darstellt, wie Gabriel den schlafenden Mohammed besucht (Abb. 30), ich danke ihm für diesen Hinweis.

- 214 Die Koranstellen in dieser Arbeit sind wiedergegeben nach: *Der Koran*, übers. v. Rudi Paret, Stuttgart 1966.
- 215 Vgl. den Kommentar Adel Theodor Khourys in: *Der Koran*, übers. u. kommentiert v. Adel Theodor Khoury, Gütersloh 1998, Bd. 9, S. 129–130.
- 216 Den Status dieser Handschrift innerhalb der persischen Buchkunst hat Christiane J. Gruber in ihrer Monographie ausführlich diskutiert. Gruber, *The Timurid Book of Ascension (Mi'rajnama)*, insbesondere S. 293–310.
- 217 Das *Mi'rajnāma* ist also nicht wie ein Stundenbuch ein reines Gebetsbuch. Christiane J. Gruber hat allerdings angemerkt, dass der Text dieser Handschrift stärker auf die Tradition narrativer Ḥadīth-Sammlungen und namentlich auf al-Sara'īs *Nahj ul-Farādis* Bezug nimmt als auf die persische Tradition poetischer *mi'raj*-Erzählungen wie Mir Ḥaydars *Mi'rajnāmah*. Vgl. Gruber, *The Timurid Book of Ascension (Mi'rajnama)*, S. 277. Die Vielzahl arabischer Gebete, die in den Text integriert sind, verweist dabei auf die Funktion der Handschrift als Gebetsanleitung (S. 282). Auch für die Bilder hat Gruber aufgewiesen, dass die Unterscheidung zwischen einer narrativen und einer ikonischen Bildkunst, die nicht zuletzt von Hans Belting wieder ins Feld geführt wurde, hier nicht haltbar ist. Vielmehr spielt die Handschrift mit einer unterschiedlichen Akzentuierung beider Aspekte, wenn sie beispielsweise die Bildformate variiert: Während sie die narrativeren Szenen gemäß der Tradition der Illustration historischer Texte als Querformate in den Text einschleibt, haben die Szenen, die den Propheten in Momenten der Kontemplation zeigen, eine fast vollformatige Dimension, die die Lesenden zwingt, im Lesen einen Moment innezuhalten und den Propheten bei der Anbetung zu betrachten. So bekommen diese Bilder »fast ikonischen Status, der visuelles Denken erfordert« (S. 307).
- 218 Vgl. hierzu Gruber, *The Timurid Book of Ascension (Mi'rajnama)*, S. 264 sowie Priscilla P. Soucek, *Illustrated Manuscripts of Nizamis's Khamseh 1386–1482*, New York 1971, S. 284–285.
- 219 Vgl. z. B. Gruber, *The Prophet Muhammad's Ascension (Mi'raj) in Islamic Art and Literature, ca. 1300–1600*, S. 62.



Geheimnisse«, vertreten die Position, dass er Gott auch körperlich erblickt habe.<sup>220</sup> Diese Positionierungen sind vor dem Hintergrund der anhaltenden Diskussionen um die Frage zu verstehen, inwiefern es Menschen überhaupt möglich ist, Gott zu sehen. Auf der einen Seite argumentieren beispielsweise die Mu'taziliten, dass etwas, um gesehen werden zu können, Substanz oder Akzidenz sowie einen Ort haben müsse. Da Gott weder Akzidenz noch Substanz noch einen Ort habe, sei er folglich auch nicht sichtbar.<sup>221</sup> Dagegen vertritt, um nur eine Position der Gegenseite zu nennen, al-Ash'arī die Meinung, »dass Sichtbarkeit keineswegs auf Substanzen und Akzidenzien beruhe, sondern alles Existierende charakterisiere – und Gott existiere.«<sup>222</sup> Große Einigkeit besteht jedoch in einem Punkt: Auf dieser Erde kann Gott von Menschen nicht geschaut werden; die *ru'yat allāh*, die Gottesschau, ist erst nach dem Tode möglich. Die Frage ist nur, ob Mohammed eine Ausnahme darstellt und ihm diese Schau auf eben jener Himmelsreise zuteil wurde.

Die hier zu diskutierende und einzige mir bekannte Illustration der Szene der Gottesschau selbst befindet sich in einer Handschrift, die ausdrücklich betont, Mohammed habe Gott mit dem Herzen geschaut.<sup>223</sup> Angesichts der Tatsache, dass kein

220 Vgl. Würsch, *Nizāmīs Schatzkammer der Geheimnisse*, S. 175.

221 Daniel Gimaret, »Ru'yāt Allāh«, in: *Encyclopaedia of Islam* 2, hrsg. v. P. Baerman u. a., Leiden/Boston 1960–2007, [http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=islam\\_SIM-6353](http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=islam_SIM-6353), Stand 11.2.2008.

222 Daniel Gimaret, »Ru'yāt Allāh«. Vgl. zu dieser Debatte auch: A. K. Tuft, »The Ru'yā Controversy and the Interpretation of Qur'ān«, in: *Hamdard Islamicus* 3, 1983, S. 3–41.

223 In der Vielzahl der illustrierten Nizāmī-Handschriften hingegen, die Position für eine körperliche Schaubarkeit Gottes beziehen, ist keine Illustration der Szene der Gottesschau bekannt. In



Abb. 20–23 – V. r. n. l. : Gabriel besucht Mohammed in Mekka und kündigt seine Himmelfahrt an, Mohammed fliegt über den See Kavthar, Mohammed begegnet dem Propheten Adam, Mohammed schaut Gott, *Mi'rājnāmah*, Herat 1436, Paris, BnF, Suppl. turc 190, fol. 3v, 7v, 9v und 36v.

Gegenüber der Schau zu erkennen ist, könnte man vielleicht vermuten, dass in diesem Bild primär die Nicht-Schaubarkeit Gottes dargestellt wird. Ich möchte jedoch die These vertreten, dass dieses Bild vielmehr einen Modus darstellt, in dem Gott geschaut werden kann.

Um dies zu belegen, ist genauer zu analysieren, was auf diesem Bild (Abb. 17 und 23) neben der Figur des Schauenden zu sehen ist: Die Figur des Propheten befindet sich im Zentrum des Bildfeldes und inmitten einer amorphen goldfarbigen Flammen- oder Wolkenform mit heller Binnenzzeichnung, deren obere Spitze die Bildgrenzen schneidet. Diese Form nimmt in überdimensionierter Weise die Form der Nimben auf, die die Propheten in dieser Handschrift auszeichnen. Neben diversen kleineren Zungen geht sie dann in vier lange Flammen- oder Wolkenbänder über, die sich in Richtung der vier Ecken der Bildfläche erstrecken und diese ausfüllen, wobei sie die Bildgrenzen zum Teil leicht überschreiten. In der doppelten Assoziierbarkeit von Wolken und Flammen kombinieren diese Formen, die starke Bezüge zu ostasiatischen Bildformen aufweisen, Konnotationen von Himmel und Licht.<sup>224</sup> Formal zeichnen sich

gewisser Hinsicht ist man also mit dem paradoxen Phänomen konfrontiert, dass die Gottesschau Mohammeds in einem Text illustriert wird, in dem die Unkörperlichkeit dieser Schau vertreten wird, während in einem Text, der die Körperlichkeit dieses Sehens vertritt, diese Schau trotz einer Vielzahl an Illustrationen nicht dargestellt wird.

224 Vgl. zu der doppelten Ikonographie von Wolken und Licht im Hinblick auf eine Darstellung Gottes Christiane J. Gruber, »Realabsenz. Gottesbilder in der islamischen Kunst zwischen 1300 und 1600«, in: Eckhard Leuschner, Mark R. Hessleringer (Hrsg.), *Das Bild Gottes in Judentum, Christentum und Islam. Vom Alten Testament bis zum Karikaturenstreit*, Petersberg 2009, insbesondere die Unter-

die Flammen-Wolken durch ihre sehr offene Gestaltbildung aus, die mit dem blauen Grund, der hinter ihnen zu sehen ist, in einer starken Wechselwirkung steht. So tritt die blaue Negativform zwischen den goldenen Partien zum Teil fast gleichwertig auf. Hinzu kommt, dass die Wolken weder Volumen noch Überlagerungen zeigen, sodass keinerlei räumliche Ordnung zu erkennen ist. Auf diese Weise widersetzen sie sich Vorstellungen von Körperlichkeit und Raum. So entsteht der Eindruck, Mohammed habe keinen Boden unter den Füßen – zumal in seiner Verneigung die Hände noch unter den Knien zu liegen kommen. Man hat es mit einer auch für den persischen Kontext außergewöhnlich unräumlichen und unkörperlichen Darstellung zu tun.

Inwiefern kann ein solcher Darstellungsmodus mit Vorstellungen der Gottesschau in Verbindung gebracht werden? Der Text der vorliegenden Handschrift macht keine genaueren Angaben, wie man sich die Schau Gottes vorzustellen hat; zu diesem Thema ist hier nicht mehr zu lesen als: »Und als ich die unmittelbare Nähe Gottes erreichte und mich zu Boden warf, schaute ich Gott den Erhabenen mit den Augen meines Herzens.«<sup>225</sup> Um weiter zu kommen, wäre zurückzuverfolgen, wie und in welchen Kontexten sich die Darstellungsweise dieser Szene entwickelt hat – zumal zumindest fraglich ist, ob die Illuminierenden den auf Mitteltürkisch in uigurischer Schrift geschriebenen Text überhaupt lesen konnten.<sup>226</sup> In Bezug auf die Frage, ob andere Beschreibungen der Himmelfahrt Mohammeds herangezogen worden sein könnten, die häufiger illustriert wurden, ist man jedoch mit der Schwierigkeit konfrontiert, dass keine weitere Darstellung des Momentes der Gottesschau selbst bekannt ist.

Eine der wenigen erhaltenen früheren Darstellungen des *mi'raj* Mohammeds<sup>227</sup> weist allerdings starke Parallelen zur Darstellung der Gottesschau in der Pariser Handschrift auf: Es handelt sich um eine Illustration von Niẓāmī's *Makhzan ul-Asrār*, »Schatzkammer der Geheimnisse«, aus einer heute in der British Library in London aufbewahrten Anthologie, die 1410/11 in Schiras gefertigt wurde (Abb. 24), und zwar für Iskandar Sulṭān, der, wie gesagt, auch eine Kontroverse zu der Frage initiierte, ob Mohammed Gott körperlich oder geistig geschaut habe. Ein Bezug ist insofern denkbar, als sein Onkel Shāh Rukh Iskandar Sulṭāns Skriptorium nach dessen Absetzung 1414 »nach Herat gebracht [hat] und die Handschriften [...] den Herater Künstlern als Modelle [dienten]«. <sup>228</sup> Diese *mi'raj*-Darstellung am Anfang der Handschrift stellt die himmlische Sphäre in den oberen beiden Bilddritteln dar. Darin platziert sie die Figur Mohammeds in goldenen Wolkenformationen vor blauem Grund, die in den Nimbus

kapitel »In und über den Wolken« und »Göttliche Lichter und majestätische Farben«, S. 162–173.

225 *Mi'rajnāmah*, übersetzt in: Scherberger, *Das Mi'rajnāme*, S. 99.

226 Hier differieren die Einschätzungen von Tomoko Masuya, die der Ansicht ist, die Handschrift sei mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit von persischen Malern illustriert worden (vgl. Tomoko Masuya, »The Mi'raj-nāma Reconsidered«, in: *Artibus Asiae* LXVII/1, 2007, S. 39–53, hier S. 51), und Christiane J. Gruber, die stärker einen Maler aus dem *bakhshī*-Milieu, das heißt mit zentralasiatischem Hintergrund und möglichen Tschagatai-Kenntnissen, erwägt. Vgl. Gruber, *The Timurid Book of Ascension (Mi'rajnāma)*, S. 274. Ich danke Regula Forster für ihren Hinweis auf diese Problematik.

227 Vgl. zu anderen früheren Darstellungen Gruber, *The Prophet Muhammad's Ascension (Mi'raj) in Islamic Art and Literature, ca. 1300–1600*, S. 63–239.

228 Lâle Uluç, *Turkman Governors, Shiraz Artisans and Ottoman Collectors. Sixteenth Century Shiraz Manuscripts*, Istanbul 2006, S. 396. Vgl. auch Soucek, *Illustrated Manuscripts of Nizamis's Khamseh 1386–1482*, S. 368. Es wurde auch diskutiert, ob das Herater *Mi'rajnāmah* von Iskandar Sulṭāns Hofschreiber Mir Ḥaydar zusammengestellt wurde. Christiane Gruber hat dieser Annahme aber widersprochen. Vgl. Gruber, *The Timurid Book of Ascension (Mi'rajnāma)*, S. 262–265.



Abb. 24 – Himmelfahrt Mohammeds, Niẓāmī, *Makhzan ul-Asrār*, Schiras 1410/11, London, BL, Add. 27261, fol. 6r.

Mohammeds übergehen. In ihrer raum- und körperlosen Darstellung weisen die Wolken deutliche Parallelen zu jenen des Pariser Kodex auf. Im Unterschied zum Pariser Blatt sind in der Londoner Illustration jedoch neben Mohammed auch Engel sowie der *burāq* dargestellt, jenes Wesen, das Mohammed auf seiner Himmelsreise trägt. Daneben sind im unteren Teil des Bildes die Kaaba und andere architektonische Elemente zu erkennen. Der irdische Teil ist dreidimensional und mithin räumlich und körperlich dargestellt: Diagonalen führen den Blick in die Tiefe und beschreiben die Gegenstände in dreidimensionaler Form. Damit steht die irdische Sphäre im Kontrast zu der wie auch in der Pariser Handschrift betont raum- und körperlos dargestellten Himmels-sphäre. Auf diese Weise wird deutlich, wovon (sich) Mohammed abhebt und wohin ihn die Reise führt. So kann man in der raum- und körperlosen Himmels-sphäre des Londoner Blattes gewissermaßen das Ziel angedeutet sehen, das die Pariser Darstellung der Gottschau dann zeigt.

Betrachtet man die Pariser Handschrift in der Abfolge ihrer Miniaturen von Anfang an, dann stellt man fest, dass der Prozess der Ablösung von der irdischen Sphäre auch innerhalb dieser Handschrift nachzuvollziehen ist: Die Miniatur, in der Gabriel Mohammed erscheint (Abb. 20)<sup>229</sup>, ist wesentlich deutlicher räumlich gestaltet als die folgenden, und auch das Figureninventar reduziert sich in der Abfolge zunehmend (vgl. z. B. v. r. n. l. Abb. 21 und 22). In der zunehmenden Annäherung an die höchste göttliche Sphäre (Abb. 23) wird also immer mehr auf räumliche Gestaltung und die Darstellung von Figuren verzichtet. Der Verzicht auf eine figürliche Begleitung entspricht dabei der Narration: Gabriel, der Mohammed von der Erde abholt und ihn durch die Himmel begleitet, sagt an der letzten Station vor Mohammeds Gottschau: »Ich überschreite diesen Ort nicht!«<sup>230</sup>

Der Rekurs auf die Nizāmī-Illustration der Londoner Anthologie zeigt jedoch nicht nur einen Bildtypus, auf den das Pariser *Mi'rajnāmah* eventuell zurückgriff.<sup>231</sup> Vielmehr stellt sich auch die Frage, ob in Nizāmīs Text anders als im *Mi'rajnāmah* selbst Ausgangspunkte für ein Verständnis von Raum- und Körperlosigkeit in der Annäherung an Gott zu finden sind. In dieser Hinsicht ist zunächst festzustellen, dass Nizāmīs *Makhzan ul-Asrār*, *Schatzkammer der Geheimnisse*, die in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts verfasst wurde, die Modalitäten, unter welchen Bedingungen und in welcher Form eine Annäherung an Gott und schließlich eine Schau Gottes möglich sei, sehr viel expliziter formuliert als die bekannten *Mi'rajnāmah*-Handschriften. So betont Nizāmī zu Beginn der *Makhzan ul-Asrār*, wie schon erwähnt, dass es sich bei der Schau Gottes um eine körperliche handle:

229 Die Beschreibungen der Abbildungen beziehen sich auf Gruber, *The Timurid Book of Ascension (Mi'rajnāmah)*, S. 371–372.

230 *Mi'rajnāmah*, übersetzt in: Scherberger, *Das Mi'rajnāme*, S. 98.

231 Deutlich bezieht sich diese Handschrift auch auf die *Mi'rajnāmah*-Illustrationen, die im Album H. 2154 der Topkapı-Saray-Bibliothek erhalten sind. Vgl. Gruber, *The Prophet Muhammad's Ascension (Mi'raj) in Islamic Art and Literature, ca. 1300–1600*, S. 220. Insofern könnte man in dieser Handschrift zwei Bezugspunkte aufweisen: die Tradition der *Mi'rajnāmah*-Illustrationen und die sich im 14. Jahrhundert etablierende Tradition, die Beschreibungen der Himmelfahrt Mohammeds in poetischen Texten wie eben beispielsweise von Nizāmī zu illustrieren.

Der Körper eilte in die Gottesnähe,  
das Auge wurde so, dass das Wahnbild es nicht fand.

[..]

Unabhängig davon, dass es zu billigen wäre –  
er sah Gott, und Gott war zu sehen.

Ihn sieht man ohne Akzidens und Substanz;  
Denn er ist jenseits von Akzidens und Substanz.

Ihn zu sehen darf vor dem Auge nicht verstecken  
die Blindheit jemandes, der das Sehen abgelehnt hat.

Das Sehen des Angebeteten ist zu billigen,  
zu sehen, zu sehen und zu sehen ist er.

[..]

Mohammed sah, aber nicht mit einem anderen Auge,  
sondern mit diesem Auge jenes Auge.<sup>232</sup>

Bedeutsamer für meine Frage ist jedoch, wie stark Nizāmī betont, dass das Sehen Gottes ort- und richtungslos zu sein hat:

Das Sehen jenes Vorhangs [*pardah*] war ortlos.  
Das Gehen jenes Weges war zeitlos.  
Jeder, der in jenem Vorhang den Blickgegenstand fand,  
fand in Richtung der Richtungslosigkeit den Weg.  
Unglaube wär's, leugne seine Eigenschaften nicht!  
Ort wär's, stifte ihm nicht Richtungen.  
Er ist aber nicht festgesetzt an einem Ort.  
Jeder, der nicht so ist, ist nicht Gott.<sup>233</sup>

Ausführlicher noch formuliert Nizāmī diese Vorstellung einer ort- und richtungslosen Schau in einer anderen seiner Schilderungen der Himmelfahrt Mohammeds zu Beginn des Epos der *Sieben Prinzessinnen*:

Er sah den Verehrten in Wirklichkeit.  
Er wusch das Auge von allem, was er [bis anhin] gesehen hatte.  
Das Auge verharrte an keinem Punkt.  
Ohne dass er nicht von links oder rechts ein »*salām*« vernahm.  
Unten und Oben, Vorne und Hinten, Links und Rechts,  
wurden zu einer einzigen Seite. Die sechs Seiten schwanden dahin.  
Wie sollen die sechs Seiten ihre Flammen züngeln lassen.  
Sowohl die Welt als auch die Seiten fliehen dahin.  
Der Richtungslose hat mit Richtung nichts zu tun.  
Deshalb wurde jener Bereich richtungslos.

232 Übersetzung aus Renate Würsch, *Nizāmīs Schatzkammer der Geheimnisse*, V. 42, 52–55 u. 69, S. 189–194. In ihren Erläuterungen merkt Würsch an, dass Nizāmī damit eine Gottesvorstellung erkennen lasse, die jener der oben als Opponenten der Mu'taziliten erwähnten Ash'ariten nahekomme (Würsch, *Nizāmīs Schatzkammer der Geheimnisse*, S. 175).

233 *Makhzan ul-Asrār*, übersetzt in: Würsch, *Nizāmīs Schatzkammer der Geheimnisse*, V. 56–59, S. 194.

Solange der Blick den Raum wahrnahm,  
 War sein Herz von Erregtheit und Unruhe nicht frei.  
 In dem Ausmaß, wie die Richtung vor dem Auge schwindet,  
 Stellt sich richtungsloses Schauen ein.<sup>234</sup>

So kann man festhalten, dass Niẓāmī nicht nur die Körperlichkeit der Schau, sondern auch die Ort- und Richtungslosigkeit Gottes und dieses Sehens betont. Man kann das als Reaktion auf die muʿtazilitische Argumentation verstehen, dass man Gott deshalb nicht sehen könne, weil er nicht körperlich und begrenzt, sondern allumfassend und überall sei.<sup>235</sup> Das streitet Niẓāmī nicht ab, sondern er betont ausdrücklich, dass auch er Gott nicht als körperlich und begrenzt ansehe. Er begreift dies jedoch nicht als Grund, warum man Gott nicht schauen könne, sondern beschreibt einen ort- und richtungslosen Modus der Schau. So sehr Niẓāmī also die Körperlichkeit der schauenden Menschen betont, so sehr bezweifelt er die Körper- und Räumlichkeit des Geschauten.

Ein solcher Modus der Schau, der weder auf einen klar begrenzten Körper ausgerichtet ist, noch sich an räumlichen Dimensionen orientiert, weist deutliche Parallelen zu dem Modus des Schauens auf, der in der Darstellung der Himmelsphäre im oberen Bildteil der *Miʿrāj*-Illustration in der genannten, mehr als zwei Jahrhunderte jüngeren Handschrift der *Schatzkammer der Geheimnisse* (Abb. 24) nahegelegt wird – und zwar gerade im Kontrast zu dem räumlichen und an Körpern orientierten Sehen der Darstellung der irdischen Sphäre in der unteren Bildhälfte.<sup>236</sup> Umso mehr entspricht er der Sehweise, die einem von der Miniatur in der Pariser *Miʿrājnāmah*-Handschrift abverlangt wird und die ich als radikalisierte Form des raum- und körperlosen Darstellungsmodus des oberen Teils der Londoner Illustration ansehe: In der *Miʿrājnāmah*-Illustration ist man mit einem Bild konfrontiert, das dem Blick keinen Anhaltspunkt für eine räumliche Orientierung mehr bietet. Wenn der Text also schreibt, dass »Unten und Oben, Vorne und Hinten, Links und Rechts [...] zu einer einzigen Seite« werden, so bleiben auf der Fläche freilich vier von sechs Richtungen präsent; die räumliche Einordnung der schauenden Figur wird jedoch ebenso auf ein Minimum reduziert wie die plastische Gestaltung ihres Umfeldes. Niẓāmīs Postulat einer Raum- und Körperlosigkeit Gottes könnte also als verbales Vorbild der bildlichen Darstellungen der Annäherung Mohammeds an Gott verstanden werden – wobei die bildliche Charakterisierung des zu Schauenden unabhängig davon zu sein scheint, ob der Text der jeweiligen Handschrift eine körperliche oder eine geistige Schau vertritt.<sup>237</sup>

234 Nünlist, *Himmelfahrt und Heiligkeit im Islam*, V. 63–69, S. 378–379.

235 Vgl. Würsch, *Niẓāmīs Schatzkammer der Geheimnisse*, S. 175–176 und 193.

236 Bei aller Reduktion der räumlichen Angaben dominiert freilich dennoch eine Richtung: In der Armhaltung des Engels in der rechten oberen Bildecke, der Geste der Figur Mohammeds und schließlich dem Fingerzeig Gabriels wiederholt sich ein deiktischer Verweis auf die Reiserichtung nach rechts oben. Hierauf hat mich Silke Tammen aufmerksam gemacht, der ich an dieser Stelle sehr herzlich für ihre kritische Lektüre dieses Textes danken möchte. Mögliche Implikationen des derart unterstrichenen Reiseverlaufs entgegen der Leserichtung habe ich bislang leider nicht klären können.

237 Für das Motiv der Wolken hat Christiane J. Gruber auf ikonographischer Ebene ähnliches aufgewiesen: Gottes »Verbindung mit den Wolken dient dazu, ihn als ein räumlich und intellektuell nebelhaftes Wesen zu beschreiben. Tatsächlich sind Wollen quantitativ mit der Natur des Göttlichen vergleichbar: Sie sind wahrnehmbar und daher real, aber unkörperlich und daher ungreifbar.« Gruber, *Realabsenz. Gottesbilder in der islamischen Kunst zwischen 1300 und 1600*, S. 162.

### 3 Durchschaubar. Zur Öffnung des Vorhangs in der Miniatur des Turiner Gebetbuches

Die Körper- und Raumlosigkeit des zu Schauenden, die die timuridische Handschrift präsentiert, unterscheidet sich deutlich von der Körperlichkeit und Räumlichkeit, die die flämischen Illuminierenden im Turiner Stundenbuch einsetzen, um Gottvater darzustellen. Nicht nur ist Gottvater ebenso wie die Engel und der Betende in der Initiale in einer klar konturierten Körperlichkeit und plastisch modellierten Dreidimensionalität wiedergegeben. Auch wird mit dem Zelt ein dreidimensionaler Raum aufgespannt, in dem die Gottvaterfigur zu verorten ist. Und mehr noch: Ganz im Gegensatz zu der persischen Miniatur scheint ein Schauen in einen Raum, in dem ein kompakter dreidimensionaler Körper zu verorten ist, die Gottesschau hier geradezu zu ermöglichen: Gerade die Öffnung auf diesen Raum hin wird als Bedingung der Möglichkeit der Gottesschau inszeniert. Damit wird für die Gottesdarstellung dezidiert ein Modus der Raumdarstellung herangezogen, der sich im westeuropäischen Raum zu ebendieser Zeit durchsetzt.

Nun ist an der Tatsache, dass die persische Malerei ein derart perspektivisches Raumkonzept nicht entwickelt und auch später nur sehr partiell übernommen hat, oft genug der Unterschied zwischen der persischen und der westeuropäischen Malerei festgemacht worden. Problematisch wird das, wenn westliche Kunstgeschichten, die diese Perspektive als teleologischen Fluchtpunkt ihrer Entwicklung ansehen, damit eine gewisse Rückständigkeit assoziieren oder dies auf religiöse Restriktionen, namentlich »das islamische Bilderverbot« zurückführen.<sup>238</sup> Relativiert man diesen Status der Perspektive und schreibt ihre Erfolgsgeschichte weniger der Genialität ihrer Erfindung als einer Geschichte der politischen Dominanz westeuropäischer Männer seit der frühen Neuzeit zu, dann ist die Perspektive im 15. Jahrhundert als eine Option unter vielen zu verstehen, die die persischen Bildkulturen aus den angeführten Gründen nicht interessierte (und die flämischen Maler und Malerinnen offenbar auch nur in bestimmten Aspekten). So stellt sich umgekehrt die Frage, aus welchen Gründen diese Darstellungsoption im christlichen, westeuropäischen Kontext denkbar und attraktiv wird.<sup>239</sup>

Dazu sei der Kontext dieser Öffnung auf den Raum Gottes hin etwas genauer in den Blick genommen: Das Bild demonstriert, dass eine solche Schau in den Raum Gottes möglich ist, weil sich die Plane, die diesen Raum bildet, nach vorne hin öffnet. Die Vorstellung einer Öffnung der Zeltplane beziehungsweise eines Vorhangs<sup>240</sup> weist im christlichen Kontext zunächst Parallelen zur Argumentation des Hebräerbriefes auf.<sup>241</sup> Der Brief betont den Unterschied zwischen dem Alten Bund, in dem nur der Hohepriester allein das Allerheiligste betreten durfte, und dem Neuen Bund, in dem Christus einem jeden Gläubigen den Weg in das Heiligtum eröffnet hat: So wird die alttestamentliche Praxis in Anlehnung an Ex 26,33 folgendermaßen beschrieben:

238 Vgl. z. B. Belting, *Florenz und Bagdad*. Zur Kritik an dieser Essentialisierung vgl. Fußnote 94.

239 Vgl. zu einem solchen Ansatz in Bezug auf physische Ähnlichkeit Steven Perkinson, *The Likeness of the King. A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*, Chicago 2009, z. B. S. 21.

240 In diesem Bild scheinen zwei Elemente des Heiligtums, der Zeltstoff und der Vorhang, die in Hebr 9 sowie in Ex 26 unterschieden werden, zusammengelegt zu sein.

241 Vgl. z. B. Kessler, *Spiritual Seeing*, S. 99. Für den wegweisenden Hinweis danke ich Andreas Matena.

Hinter dem zweiten Vorhang aber war ein Zelt, das sogenannte Allerheiligste; mit dem goldenen Rauchopferaltar und der ganz mit Gold überzogenen Bundeslade [...]. In das zweite Zelt aber geht nur einmal im Jahr der Hohepriester allein hinein [...]. (Hebr 9,3f und 7)

Im Neuen Bund dagegen sei Christus »als Hohepriester der zukünftigen Güter« (Hebr 9,11) durch sein eigenes Blut in diesen Tempel eingegangen. In der Folge sei man zum Eintreten aufgefordert: »Wir haben also die Zuversicht, Brüder, durch das Blut Jesu in das Heiligtum einzutreten. Er hat uns einen neuen und lebendigen Weg erschlossen durch den Vorhang hindurch, das heißt durch sein Fleisch.«<sup>242</sup> (Hebr 10,19f). Dabei rekurriert der Hebräerbrief auf die Evangelien von Matthäus (Mt 27,51) und Markus (Mk 15,38), die das Zerreißen des Tempelvorhangs im Moment des Kreuzestodes Christi beschreiben. Otfried Hofius hat herausgestellt, dass sich die Konzeption des Vorhangs im Hebräerbrief nicht nur auf den Vorhang im jüdischen Tempel bezieht, sondern auch auf die Vorstellung, dass ein ebensolcher Vorhang vor dem Urbild des Tempels im Himmel, nämlich dem Thron Gottes, zu finden sei.<sup>243</sup> Deshalb impliziere die Öffnung des Vorhangs durch Christus nicht nur Zugang zum irdischen Allerheiligsten, sondern auch die Möglichkeit der Gottesschau (vgl. Hebr 12,14).

So gesehen entspricht es der Argumentation des Hebräerbriefs, dessen intensive Rezeption im lateinischen Mittelalter Johann Konrad Eberlein aufgewiesen hat,<sup>244</sup> wenn das Bild aus dem Turiner Gebetbuch eine Öffnung des Vorhangs vor dem himmlischen Thron Gottes darstellt. Die Annahme, dass in dieser Handschrift auf das Argument des Hebräerbriefes, durch Christus sei eine Gottesschau möglich geworden, Bezug genommen wird, wird durch ein zweites Blatt des Gebetbuches, fol. 46v (Abb. 25), verstärkt: Hier ist im Chor eines Kirchenraumes eine Darstellung Gottes

242 Die deutsche Übersetzung der Bibelstellen folgt der Ausgabe: *Die Bibel. Altes und Neues Testament, Einheitsübersetzung*, hrsg. im Auftrag der Bischöfe Deutschlands u. a., Freiburg i. Br. u. a. 1980. Vgl. zur Auslegung des Hebräerbriefes beispielsweise Erich Grässer, »An die Hebräer« in: Norbert Brox u. a. (Hrsg.), *Evangelisch-katholischer Kommentar zum Neuen Testament*, Bd. VVII/3, Zürich/Neukirchen-Vluyn 1997, S. 11–19.

243 Hofius bezieht sich hier unter anderem auf folgende Stelle: »Denn Christus ist nicht in ein von Menschenhand errichtetes Heiligtum eingegangen, in ein Abbild des wirklichen, sondern in den Himmel selbst, um jetzt für uns vor Gottes Angesicht zu erscheinen« (Hebr 9,24). Vgl. Otfried Hofius, *Der Vorhang vor dem Thron Gottes. Eine exegetisch-religionsgeschichtliche Untersuchung zu Hebräer 6,19f. und 10,19f.* Tübingen 1972, insbesondere S. 73–75. Er zeigt auf, dass diese Vorstellung in Schriften des antiken Judentums zu finden ist, und geht davon aus, dass der Hebräerbrief hier frühere jüdische Vorstellungen aufgreift. Er diskutiert weiter, inwiefern hier gnostische Vorstellungen eines Vorhangs zwischen Himmel und Erde eine Rolle spielen. Im Gegensatz beispielsweise zu Grässer, »An die Hebräer«, S. 11–19, der diese These stark macht, hält Hofius sie nicht für plausibel. Johann Konrad Eberlein hat jedoch aufgezeigt, dass Interpretationen des Vorhangs als Himmelsgrenze in mittelalterlichen Schriften häufig zu finden sind (vgl. Johann Konrad Eberlein, *Apparitio regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden 1982, S. 86–87). Auch in der Buchmalerei hat Kessler verschiedene Darstellungen dieses Vorhangs aufgeführt. Kessler, *Spiritual Seeing*, beispielsweise S. 58 sowie Pl. IVa und Fig. 5.4. und 5.7. Renate Würsch hat vergleichbare Konnotationen des Vorhangs vor dem Thron Gottes bei Nizāmī aufgewiesen (Würsch, *Nizāmīs Schatzkammer der Geheimnisse*, S. 140–141), sodass die Frage im Raum steht, inwiefern und auf welche Weise in beiden Traditionen gnostische Vorstellungen rezipiert wurden. Vgl. zu dieser Vorstellung auch Robert Eisler, *Weltenmantel und Himmelszelt. Religionsgeschichtliche Untersuchungen zur Urgeschichte des antiken Weltbildes*, München 1910, S. 252–256.

244 Vgl. Eberlein, *Apparitio regis – revelatio veritatis*, S. 85–87.



Abb. 25 – Gotteserscheinung mit Stifter, Flandern 1. Hälfte 15. Jh., *Turiner Gebetbuch*, ehemals Turin, Biblioteca Nazionale, K. IV. 28, fol. 46v.

zu sehen, Eberhard König zufolge »im Sinne des Genter Altars [der hier als Vorbild angenommen wird, V. B.] ohne Spezifizierung seiner Person«. <sup>245</sup> Dass die Figur dabei braunhaarig ist und Züge der Christusfigur aus dem vorausgehenden Trinitätsbild übernimmt, ordnet sie in eine Tradition ein, die den Christustypus als – lange Zeit vorherrschende – Möglichkeit der Darstellung Gottes aufweist. <sup>246</sup> Neben dieser thronenden Gottesfigur kniet ein Beter. Man hat es also mit einer ähnlichen Konstellation zu tun wie in der Eingangsminiatur. Nur dass die Gottesfigur hier Züge Christi trägt und nicht mehr in einer himmlischen Sphäre, sondern in einem irdischen Kirchenraum verortet ist. Außerdem ist der Betende nun nicht mehr in der Initiale, sondern innerhalb desselben Bildes zu sehen. Er blickt jedoch nicht direkt auf die Gottesfigur, <sup>247</sup> was in ähnlichen Kontexten als Betonung einer geistigen Schau interpretiert wurde. <sup>248</sup> Wieder einmal wird in dieser Handschrift betont, dass die Vorstellung einer Schau auf eine Verkörperung Gottes nicht implizieren muss, dass die Betrachtenden selbst diese körperlich erfahren. <sup>249</sup> Immer wieder wird im Verhältnis zwischen dem schauenden Körper der Betrachtenden und der sichtbaren Verkörperung Gottes eine kategorische Differenz markiert – sei es, dass Gottvater in einer Erweiterung jenseits des Rechteckes der Hauptminiatur dargestellt wird, sei es, dass der Betrachter im separaten Feld der Initiale zu sehen ist, sei es, dass ausgerechnet in dem Moment, in dem der Betrachter und die Gottesfigur in Form des Christustypus im gleichen irdischen Raum zu sehen sind, kein direkter beziehungsweise kein körperlicher Blick dargestellt ist. <sup>250</sup>

Entscheidend für mein Argument ist jedoch, dass im *bas-de-page* dieser Miniatur auf fol. 46v die Anbetung der Bundeslade dargestellt ist, und zwar in unverhüllter Form (Abb. 26). Anne H. van Buren hat dies darauf zurückgeführt, dass der Maler unfähig gewesen sei, eine verhüllte Bundeslade darzustellen. <sup>251</sup> Mir scheint plausibler, die

245 Eberhard König, *Die Très Belles Heures von Jean de France, Duc de Berry*, S. 118.

246 Vgl. Sternberg, »Bilderverbot für Gott, den Vater?».

247 Vgl. zu einem »disconnected gaze« von Stifterfiguren auch Craig Harbison, »Visions and Meditations in Early Flemish Painting«, in: *Simiolus* 15/2, 1985, S. 87–117, hier insbesondere S. 100–101. Barbara Welzel hat betont, dass ein direkter Blick zu dieser Zeit als Ausnahme zu bewerten ist. Barbara Welzel, »Vor den Bildern und in den Bildern. Die Gemälde von Jacques Daret in Arras 1435«, in: Frank Büttner, Gabriele Wimböck, *Das Bild als Autorität – Die normierende Kraft des Bildes*, Münster 2004, S. 124.

248 Vgl. z. B. Bret Rothstein, »Vision and Devotion in Jan van Eyck's Virgin and Child with Canon Joris van der Paele«, in: *Word & Image* 15/3, 1999, S. 262–276 und Thomas Lentes, »Inneres Auge, äußerer Blick und Heilige Schau«, insbesondere S. 213–214. Diese Debatten um das Verhältnis geistiger und körperlicher Schau erinnern in manchen Punkten an die Diskussionen um die Frage, inwieweit die Gottesschau Mohammeds eine körperliche oder eine geistige gewesen sei. Vgl. S. 77–78 dieser Arbeit. Ein Votum für eine innere Schau ist, wie gesagt, auch eine mögliche Erklärung für den zu Boden gerichteten Blick Mohammeds in der Darstellung der Gottesschau im Pariser *Mī'rājnāmah*.

249 Ich danke Anja Eisenbeiß für ihren Hinweis in dieser Sache.

250 Jeffrey F. Hamburger hat solche »pictorial barriers«, die den direkten Blick verhindern, in van Eycks Van-der-Paele-Madonna sowie auf die Platzierung des Stifters im separativen Flügel im Dresdener Triptychon als Ausweis der Skepsis gerade im Moment der zunehmenden Annäherung von religiösen Bildern als »an empirical experience« gedeutet. Jeffrey F. Hamburger, »Seeing and Believing: The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art«, in: Alessandro Nova, Klaus Krüger (Hrsg.), *Imagination und Wirklichkeit: Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz 2000, S. 48–50.

251 »Der Illuminator sah sich offenbar nicht in der Lage, die Bundeslade innerhalb des Vorhangs darzustellen, und begnügte sich mit einem Kompromiss, indem er das Tuch von den Tragstangen der Lade herabhängend ließ.« Van Buren, »Die Entstehung des eyckschen Gebet- und Messbuchs«, S. 169. Eine Darstellung der verhüllten Bundeslade entspricht ihr zufolge der Typologie der

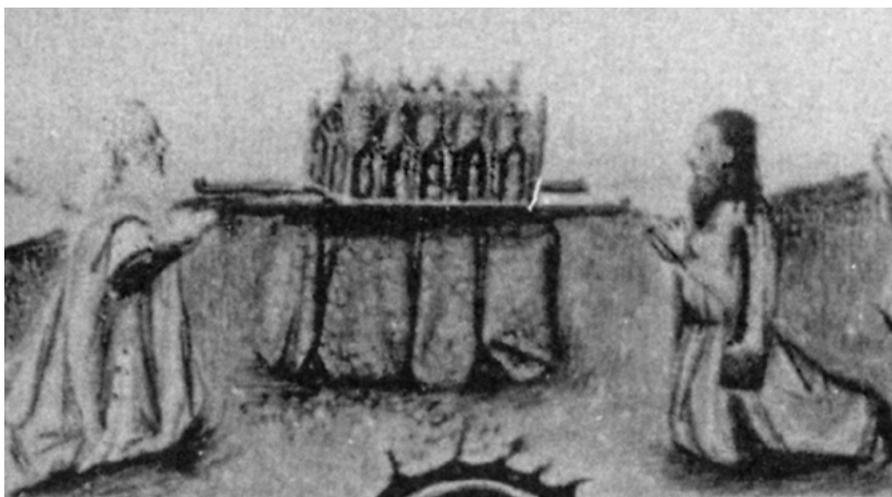


Abb. 26 – Detail aus Abb. 25.

Darstellung der enthüllten Bundeslade in diesem Kontext vor dem Hintergrund des Hebräerbriefes christologisch zu deuten, in dem Sinne, dass Christus mit dem Kreuzestod seiner Kirche einen Weg durch den Vorhang eröffnet.<sup>252</sup> Unterstrichen werden könnte diese These noch durch die Beobachtung von Gabriele Bartz und Eberhard König, dass auf der Stirnseite der Lade eine Kreuzigungsszene dargestellt sei, das heißt, der Moment, in dem der Vorhang zerreißt.<sup>253</sup> Dass die Lade überhaupt – wie König und Bartz betonen: entgegen einem Bilderverbot – nicht nur mit Cherubim, sondern mit einer Vielzahl von Figurinen geschmückt ist, verweist darauf, dass auf diesem Blatt neben der Schaulbarkeit der Lade ebenso, mit Bezug auf Christus, das alttestamentliche Abbildungsverbot in Frage gestellt wird.<sup>254</sup> Dass dies nicht nur für das irdische Heiligtum der Bundeslade, sondern auch für das himmlische Heiligtum gilt, demonstriert die Hauptminiatur. Indem sie Gottvater in Form eines Christustypus zur Schau stellt, visualisiert sie das Argument, dass das alttestamentliche Bilderverbot mit dem Neuen Testament seine Gültigkeit verliert, da Gott in seinem Sohn für Menschen auf dieser Erde sichtbar wurde.<sup>255</sup>

Klasse C der *rota in medio rotae*, die die verhüllte Bundeslade als Typus für Christus anführt, »der die bei Konsekration gebrauchten Worte spricht«, was dem illustrierten Text entspricht, der um die Gnade der Teilhabe am Messopfer bittet. Vgl. ebd., S. 151 und 169 sowie Floridus Röhrig, »Rota in medio rotae. Ein typologischer Zyklus aus Österreich«, in: *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg* 5, 1965, S. 7–113, S. 95.

- 252 Ein ähnliches Argument deutet sich für eine Darstellung der Bundeslade in einem Octateuch des 12. Jahrhunderts (Vatican, BAV, Cod. gr. 746, fol. 443r) bei Kessler an. Kessler, *Spiritual Seeing*, S. 12.
- 253 König, Bartz, *Die erhaltenen Blätter und der verbrannte Kodex*, S. 36.
- 254 David Ganz wies mich zudem darauf hin, dass die jüdische Lade hier die Form eines christlichen Reliquiars des Spätmittelalters hat und dass man, indem man der jüdischen Lade die Form eines christlichen Kultgegenstandes gibt, die eigene Kultpraxis der Zurschaustellung von Reliquiaren in ein figurales Verhältnis zu einem direkt von Gott verordneten Kult des Allerheiligsten im Judentum stellt.
- 255 Vgl. zum Zusammenhang der Darstellung der Bundeslade und der Legitimation von Gottesdarstellungen auch Herbert L. Kessler, »Through the Temple Veil: The Holy Image in Judaism and Christianity«, in: *Kairos. Zeitschrift für Judaistik und Religionswissenschaft* II/XXXIII, 1990, S. 53–77.

Die Zusammenstellung der enthüllten Bundeslade und einer Darstellung Gottes mittels eines Christustypus auf diesem Blatt legt es nahe, auch für die Eingangsminiatur anzunehmen, dass die christologische Öffnung des Tempelvorhangs auf die ebenfalls durch Christus ermöglichte Öffnung des Vorhangs vor dem Thron Gottes verweist. So wird die Schau auf Gottvater in der Vermittlung durch Christus dargestellt.

Eine solche Darstellung des Vorhangs vor dem Thron Gottes ist allerdings nicht in einem essentialisierenden Bezug auf religiöse Dogmen zu verstehen, sondern vielmehr als spezifische historische Positionierungen der flämischen Buchmalerei des 15. Jahrhunderts. So ist schon zur expliziten Abgrenzung von einer als jüdisch dargestellten Umgangsweise mit dem Vorhang im Tempel in der flämischen Handschrift anzumerken, dass diese wohl eher dem eigenen Abgrenzungsbedürfnis als den historischen Tatsachen entspricht: So hat beispielsweise Herbert Kessler betont, dass der Vorhang vor der Bundeslade im jüdischen Kontext keineswegs immer geschlossen dargestellt ist – in Dura Europos beispielsweise ist er geöffnet. Die spätere Darstellung des Allerheiligsten als Verschlossenes sei auf jüdischer Seite als Reaktion auf und Abgrenzung gegen die christliche Appropriation der Tabernakeldarstellungen zu deuten.<sup>256</sup> Und die Rekurse auf den Hebräerbrief im Kontext der Produktion der flämischen Handschrift sind wohl vor dem Hintergrund zu verstehen, dass sich, wie eingangs aufgeführt, die Darstellung Gottvaters selbst zu diesem Zeitpunkt gerade erst etabliert. Die Tatsache, dass Gottvater im Turiner Stundenbuch noch oft im Christustypus dargestellt ist, macht deutlich, dass sich die vom Christustypus zu unterscheidende Darstellung Gottvaters als älterer Mann mit Bart auch in dieser Handschrift noch nicht vollständig durchgesetzt hat. Die Darstellung Gottvaters – die man so gerne der Nichtdarstellung Gottes in der islamischen Tradition entgegengesetzt – ist in diesem Kontext also keineswegs als Selbstverständlichkeit zu verstehen. Vielmehr ist der Vorhang Teil eines Legitimations- und Abgrenzungsdiskurses, der mehr mit der eigenen denn mit einer anderen Bildkultur zu tun hat.

Anzumerken scheint mir noch, dass auf fol. 14r des Turiner Gebetbuchs der Vorhang, anders als in vielen anderen Darstellungen, zugleich ein Zelt ist.<sup>257</sup> Damit verbindet er nicht nur zwei Elemente des alttestamentlichen Heiligtums, sondern auch die aus dem Alten Testament stammende Vorstellung des »Zeltens« Gottes unter den Menschen mit einer christologisch gedachten Öffnung des Vorhangs im Anschluss an den Hebräerbrief. Zudem bringt der Hebräerbrief, wie auch Marius Rimmele zuletzt betont hat,<sup>258</sup> den Vorhang explizit mit dem Fleisch Christi in Verbindung: Der neue Weg

Vgl. zur Funktion des Schleiers in der Spätantike auch Moshe Barasch, »Der Schleier. Das Geheimnis in den Bildvorstellungen der Spätantike«, in: Aleida und Jan Assmann (Hrsg.), *Schleier und Schwelle. Bd. 2: Geheimnis und Offenbarung*, München 1998, S. 179–201.

256 Kessler, »Through the Temple Veil. The Holy Image in Judaism and Christianity«, S. 75.

257 Die Öffnung der Stoffbahnen des Zeltes wiederholt sich in der Öffnung des Mantels, der die Figur Gottvaters »zeltartig« umgibt, und es ist womöglich kein Zufall, dass dem betenden Auftraggeber in der Miniatur auf fol. 46v jene Seite zugekehrt ist, auf der sich der Mantel in einem schmalen Spalt bis nach unten öffnet. Diese Beobachtung verdanke ich David Ganz.

258 Rimmele hat dabei unterstrichen, dass in der Rezeption des Hebräerbriefes seit Origenes – beispielsweise bei Ludolf von Sachsen Ende des 14. Jahrhunderts – oft zwei Vorhänge angenommen wurden, von denen der am Eingang des Tempels bei der Passion zerriss, während der vor dem himmlischen Heiligtum noch verschlossen ist. Marius Rimmele, »Der verhängte Blick. Meister Franckes Hamburger Schmerzensmann und das Motiv des zweiten Vorhangs«, in: David Ganz, Thomas Lentz (Hrsg.), *Sehen und Sakralität in der Vormoderne*, Berlin 2011, S. 164–181. Vgl. hierzu auch

gehe »durch den Vorhang hindurch, das heißt durch sein Fleisch« (Hebr 10,20). Damit stellt sich die Frage, ob in der vorliegenden Miniatur die Inkarnation womöglich auf eine recht wörtliche Weise dargestellt ist, nämlich als Gottvater im Zelt des Fleisches Christi. Dann hätte die Entscheidung, den Vorhang als Teil eines Zeltes zu präsentieren, das Gottvater nicht nur ver-, sondern auch umhüllt, mit einer Vorstellung der Präsenz Gottes im Fleisch Christi und mithin in der Stofflichkeit unserer Welt zu tun. Die Darstellung des Vorhangs als Zelt wäre dann nicht mehr nur als Referenz an die alttestamentlichen Zelte zu verstehen. Sie würde auch der Tatsache entsprechen, dass man sich Gott dem Neuen Testament zufolge nicht mehr nur hinter dem Vorhang des Allerheiligsten, sondern im Fleisch Christi vorzustellen hat.<sup>259</sup>

Vor allem aber impliziert die Darstellung des Vorhangs als Zelt, dass die vorhangartige Öffnung einen Einblick in einen Raum erlaubt. So kann man den Vorhang im Anschluss an Klaus Krüger zum einen als motivisches Element betrachten, zum anderen aber auch als Verdoppelung einer Bildoberfläche,<sup>260</sup> die nicht einfach nur mit einer Dualität von Opazität und Transparenz spielt, sondern die sich dezidiert als eine Oberfläche präsentiert, die einen Blick auf einen innerhalb dieser Oberfläche aufgespannten Raum eröffnet. Vor dem Hintergrund der vorgeschlagenen Interpretation dieses Blattes könnte man weiter fragen, inwiefern sich die Bildfläche in der flämischen Miniatur ebenso wie der Vorhang als notwendige, aber zugleich zu überwindende Begrenzung der Schau darstellt.<sup>261</sup> Die Transparenz der Bildfläche, die sich im nordwesteuropäischen Raum im 15. Jahrhundert zunehmend etabliert und die als zu durchschauende Fläche jenseits der Ebene der Schrift immer mehr Platz auf der Seite beansprucht, wird also im Turiner Gebetbuch, das als paradigmatisch für diese Tendenz angesehen wird, mit theologischen Konnotationen aufgeladen: Die Transparenz der Bildfläche wird als eine durch Christus eröffnete Perspektive und als eschatologische Überwindung einer Sichtbegrenzung der sterblichen Welt präsentiert.<sup>262</sup> Die Bildfläche – und vielleicht auch das Pergament als solches<sup>263</sup> – wird mit dem *integumentum*, dem verhüllten Wortsinn des Alten Testaments, assoziiert, das in einer christologischen Perspektive zu überwinden ist.

Barbara Schellewald, »Hinter und vor dem Vorhang. Bildpraktiken der Enthüllung und des Verbergens im Mittelalter«, in: Claudia Blümle/Beat Wismer (Hrsg.), *Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo*, Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast 1.10.2016–22.1.2017, München 2016, S. 124–131. Zu früheren Beispielen dieser Engführung im Anschluss an den Hebräerbrief vgl. insbesondere Kessler, *Spiritual Seeing*, S. 99–101.

259 Vgl. zum Verhältnis von Schleier und *Vera Icon* Wolf, *Schleier und Spiegel*.

260 Vgl. Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 1997, insbesondere das Kapitel »Voraussetzungen: Bild und Schleier im christlichen Verständnis des Mittelalters«. Vgl. hierzu auch Johannes Endres, Barbara Wittmann, Gerhard Wolf (Hrsg.), *Ikonomie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, München 2005 sowie zuletzt auch Claudia Blümle, »Das Bild als Vorhang«, in: Blümle/Wismer (Hrsg.), *Hinter dem Vorhang*, S. 30–39.

261 Vgl. Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren*, S. 16 und Endres, Wittmann, Wolf, *Ikonomie des Zwischenraums*, S. VIII.

262 Diese Interpretation der Öffnung des Vorhangs weist gewisse Parallelen auf zu Daniel Arasse Hypothese, dass die Entwicklung der Zentralperspektive nicht zufällig entscheidend in Darstellungen der Verkündigungen vorangetrieben wurde. Demzufolge wurde eben auch hier die Perspektive mit der Menschwerdung Christi in Verbindung gebracht. Vgl. Daniel Arasse, *L'annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris 1999.

263 Ich danke Silke Tammen für den Hinweis.

#### 4 »... der in jenem Vorhang den Blickgegenstand fand«. Zur Vorhangdarstellung im Pariser *Mi'rajnāmah*

Auch in der persischen Handschrift spielt das Vorhangmotiv – und auch das Zelt – eine zentrale Rolle im Kontext der Gottesschau. Der Text des Pariser *Mi'rajnāmah* beschreibt, wie Mohammed auf dem Weg zum Thron Gottes Vorhänge durchschreitet:

Ich ging weiter und sah 70.000 Vorhänge: Einige davon aus Licht, einige aus Feuer, einige aus Hyazinth, einige aus Perlen und einige aus Gold. Jeder Vorhang wurde von 70.000 Engeln bewacht. Immer wenn ich zu einem Vorhang kam, näherte sich ein Engel, ergriff meine Hand und führte mich hindurch. Auf diese Weise ging ich durch 70.000 Vorhänge hindurch und erblickte schließlich den Thron Gottes. [...] Um den Thron herum erblickte ich 70.000 Zelte. Jedes Zelt war siebzimal so dick wie diese Erde. Zwischen einem Zelt und einem anderen lag ein Weg, für den man 50.000 Jahre braucht.<sup>264</sup>

Auch Nizāmī beschreibt, wie Mohammed in der Annäherung an Gott einen Vorhang durchquert:

Der Weg zur Unerschaffenheit begann vor dem Schritt,  
den Vorhang [*pardah*<sup>265</sup>] der Schöpfung hob er hinweg.  
Er steckte, als er den Weg über den äußersten Punkt hinausging,  
den Kopf aus dem Kragen der Natur heraus.<sup>266</sup>

Die Metapher des »Kragens der Natur« könnte dabei nahelegen, die hier beschriebenen Textilien im Sinne der Körperlichkeit des Menschen zu lesen. Das scheint mir aber zu kurz zu greifen. Denn es ist in demselben Abschnitt auch von einem »Kragen«<sup>267</sup> oder auch »Ärmel«<sup>268</sup> des Gottesthrones die Rede. Das macht deutlich, dass Nizāmī hier – ebenso wie der Text der *Mi'rajnāmah*-Handschrift – auf den koranischen und sufistischen Topos rekurriert, dass Gott hinter einem Vorhang sei. Textilien fungieren also nicht nur als Kleidungsmetaphern für den menschlichen Körper, sondern allgemeiner als Metaphern für die Schöpfung, hinter der sich Gott verbirgt. Es gilt also nicht nur, aus dem »Kragen« der eigenen Körperlichkeit herauszuschauen, sondern auch, hinter den »Vorhang« der Schöpfung zu blicken.

In der reich bebilderten Handschrift der Bibliothèque nationale ist man allerdings damit konfrontiert, dass die Schilderung und Illustration des Durchquerens der

264 *Mi'rajnāmah*, übersetzt in: Scherberger, *Das Mi'rajnāme*, S. 101–102, ich habe die Übersetzung im Anschluss an Anmerkungen Ablet Semets leicht verändert und danke ihm für seine Erläuterungen des Originaltextes.

265 Vgl. zum Begriff *pardah* in Nizāmīs *Makhzan ul-Asrār* im Allgemeineren Würsch, *Nizāmīs Schatzkammer der Geheimnisse*, S. 139–144. Zudem unterstreicht sie, dass zuvor auch ein Vorhang vor Jesus beschrieben wird, und »zerreißt man diesen Vorhang, so wird man auf Flügeln Jesu« zu höheren Sphären getragen« (S. 136).

266 *Makhzan ul-Asrār*, übersetzt in: Würsch, *Nizāmīs Schatzkammer der Geheimnisse*, V. 43–44, S. 189–190.

267 *Makhzan ul-Asrār*, übersetzt in: Würsch, *Nizāmīs Schatzkammer der Geheimnisse*, V. 31, S. 187.

268 *Makhzan ul-Asrār*, übersetzt in: Würsch, *Nizāmīs Schatzkammer der Geheimnisse*, V. 39, S. 188.

Vorhänge und Zelte nach der Szene der Gottesschau angeordnet ist: Es wird zuerst die Gottesschau beschrieben (fol. 36v – Abb. 27), dann eine kurze Unterredung mit Moses (fol. 38v – Abb. 28),<sup>269</sup> das Durchschreiten der Vorhänge (fol. 42r – Abb. 29), jenes der Zelte (fol. 42v – Abb. 30) und dann die Szene, in der Mohammed vor den Thron Gottes tritt (fol. 44r – Abb. 31). Diese ungewöhnliche Szenenfolge könnte damit zu tun haben, dass im Text der Handschrift an dieser Stelle – wie Christiane J. Gruber im Vergleich mit seiner Vorlage, al-Saraʿis *Nahj ul-Farādīs* gezeigt hat – eine längere Debatte über die Frage nach der Gestalt (*ṣūrat*) Gottes und ihrer theologischen Interpretation durch eine Beschreibung von Mohammeds Aufstieg zum Thron Gottes ersetzt wird.<sup>270</sup> Die deutlichen Parallelen zwischen der Illustration der Verbeugung Mohammeds vor dem Thron Gottes (fol. 44r – Abb. 31) und der Illustration der Gottesschau (fol. 38v – Abb. 27) deuten jedenfalls darauf hin, dass zumindest bei den Illuminierenden ein Bewusstsein vorhanden gewesen sein könnte, dass an dieser Stelle eine Szene der Gottesschau zu erwarten ist. Bemerkenswerte Unterschiede zwischen den beiden Miniaturen bestehen nur darin, dass das zweite Bild die Ausdehnung der Wolken beziehungsweise Flammen im Verhältnis zur Figur noch deutlich steigert und die Farbe des Hintergrundes nicht mehr blau – wie in den meisten Bildern –, sondern rot ist, was der in der Handschrift benannten Beschaffenheit des Gottesthrones, rotem Rubin,<sup>271</sup> entspricht.

Auf jeden Fall aber ist festzuhalten, dass vor dem Thron Gottes Vorhänge und Zelte angeordnet sind, sodass Gemeinsamkeiten mit der flämischen Darstellung der Gottesschau zu erkennen sind. Damit stellt sich die Frage, inwiefern die Vorstellung eines Vorhangs vor dem Thron Gottes, die hier aufgegriffen wird, im persischen ebenso wie im flämischen Kontext einen Bezug zur jüdischen Vorstellung eines Vorhangs vor dem Thron Gottes hat – wie schon früh und immer wieder angenommen wurde. Direkterer Bezugspunkt ist wahrscheinlich der 51. Vers der 42. Sure des Koran,<sup>272</sup> in dem steht, es stehe »keinem Menschen an, dass Gott mit ihm spricht, es sei denn (mittelbar) (oder: (unmittelbar)?) durch Eingebung, oder hinter einem Vorhang, oder indem er einen Boten sendet«. Es bleibt zu eruieren, inwiefern der Vorhang vor Gott an dieser Stelle auf jüdische und / oder christliche Vorstellungen eines Vorhangs vor dem Thron Gottes zurückgreift. Für eine andere Stelle des Koran ist ein solcher Bezug eines Vorhangs auf den Vorhang im Tempel diskutiert worden: So hat Angelika Neuwirth die Überlegung angestellt, dass sich der Vorhang, hinter dem sich Maria versteckt (Sure 19,17), eine »Reminiszenz der Mariengeschichte des Protoevangeliums [des Jakobus] sein [könnte], wo Maria einen Vorhang im Tempel webt.«<sup>273</sup> Die Beschreibung dieses zu webenden Vorhangs im Protoevangelium

269 Es geht hier darum, dass Gott Mohammed anfangs befiehlt, von seinen Getreuen täglich fünfzig Gebete zu verlangen, und Moses Mohammed rät, Gott zu bitten, diese Anzahl auf fünf zu reduzieren – was Mohammed dann in mehreren Rücksprachen auch erreicht.

270 Gruber, *The Timurid Book of Ascension (Mi'rajnāmah)*, S. 285. Pavet verweist zudem auf eine *Mi'rajnāmah*-Handschrift (seinerzeit Suppl. turc 181 der BnF), in der das Durchqueren der Vorhänge vor der Szene der Gottesschau angeordnet sei. Vgl. Abel Pavet de Courteille, *Mirād-j-nāmeḥ. Récit de l'ascension de Mahomet au ciel composé A.H. 840 (1436/1437). Texte turk-oriental, publié pour la première fois d'après le manuscrit ouïgour de la Bibliothèque National et traduit en français*, Paris 1882, S. 35–36.

271 Vgl. Scherberger, *Das Mi'rajnāme*, S. 101.

272 Vgl. auch Würsch, *Nizāmīs Schatzkammer der Geheimnisse*, S. 189.

273 Angelika Neuwirth, *Der Koran als Text der Spätantike. Ein europäischer Zugang*, Berlin 2011 [2010],



des Jakobus wiederum weist an der Stelle, an der es um die Beschreibung seiner Beschaffenheit geht, gewisse Parallelen zur derjenigen des Vorhangs in der *Mi'rajnāmah*-Handschrift auf:<sup>274</sup> In beiden ist von den Komponenten Gold und Hyazinth die Rede.<sup>275</sup>

Die Annahme, dass Bezüge zu jüdischem Gedankengut und nicht nur auf altorientalische Topoi bestehen, wird innerhalb der vorliegenden *Mi'rajnāmah*-Handschrift durch weitere Elemente gestützt.<sup>276</sup> So ist auf einer Miniatur wenige Seiten zuvor (Abb. 32) ein vierköpfiger Engel mit dem Gesicht eines Menschen, eines Löwen, eines

S. 481. Ich danke auch Michael Marx, Arbeitsstellenleiter des Projektes »Corpus Coranicum« für seine Hinweise.

274 Thomas Rainer hat mich zudem darauf hingewiesen, dass auch der Vorhang vor dem Tabernakel in der jüdischen Buchmalerei zum Teil regenbogenfarbig dargestellt ist.

275 »Lost mir hier, wer verweben soll das Gold, das Reine (unbefleckte, Amiant), das feine Leinen (Bus-sion), die Seide (Sirikoun), das Blaue (Hyakinthon), das Scharlachrot (Kokkinon) und das wahre Purpur (Porphuran).« Und sie wählten Maria für das wahre Purpur und das Scharlach.« Protoevangelium des Jakobus 10,3, übersetzt von Wieland Willker, 2000, <http://trobisch.com/david/wb/pages/home/uni-landau/einfuehrung-nt/evjakobus.php>, Stand 14.3.2014.

276 Ein anderes Beispiel wäre, dass die in dieser Handschrift geschilderten Stationen der Himmelsreise, in denen der Reisende von früheren Propheten begrüßt wird, ebenfalls in antiken jüdischen Schriften wie dem *Testament des Isaak* zu finden sind. Vgl. Hofius, *Der Vorhang vor dem Thron Gottes*, S. 13. Auch sei an dieser Stelle angemerkt, dass die für die Gottesschau verwendeten Begriffe der Schau im Hebräischen (*rā'āh*) und im Arabischen (*ru'jā*) die gleichen Wurzeln haben. Vgl. Hans Fuhs, »ra'ah«, in: Heinz-Josef Fabry, Helmer Ringgren (Hrsg.), *Theologisches Wörterbuch zum Alten Testament* 1973–2000, S. 225–266, Sp. 227–228 und 250–252 sowie D. Gimaret, »ru'yat allah«.



Abb. 27–31 – V. r. n. I.: Mohammed schaut Gott, Moses hilft Mohammed in seinen Verhandlungen um die Anzahl der täglichen Gebete, Mohammed durchquert die siebzigtausend Vorhänge, Mohammed sieht siebenhunderttausend Zelte, Mohammed betet vor dem Thron Gottes, *Mi'rajnāmah*, Herat 1436, Paris, BnF, Suppl. turc 190, fol. 36v, 38v, 42r, 42v und 44r.

Stieres und eines Vogels zu sehen. Max Scherberger verweist darauf, dass dieser Engel »die vier Wesen zu verkörpern [scheint], die nach einer Äußerung des sechsten Imāms Ja'far al-Šādiq (+ 765) den Thron Gottes tragen.«<sup>277</sup> Eine noch präzisere Beschreibung eines solchen Engels mit genau diesen vier Gesichtern und den entsprechenden Blickrichtungen findet sich jedoch, wie Abel Pavet bemerkt,<sup>278</sup> in Ezechiel 1,10: »Und ihre Gesichter sahen so aus: Ein Menschengesicht (blickte bei allen vier nach vorn), ein Löwengesicht blickte bei allen vier nach rechts, ein Stiergesicht blickte bei allen vier nach links und ein Adlergesicht bei allen vier (nach hinten).«

Jenseits der Frage, ob zu rekonstruieren ist, inwiefern die Vorstellung eines Vorhangs vor dem Thron Gottes in den *Mi'raj*-Erzählungen auf jüdisches Gedankengut zurückgreift, ist jedoch festzuhalten, dass die Vielzahl der motivischen Parallelen auf eine intensive Zirkulation von Topoi zwischen den vorderorientalischen Religionen hinweist,<sup>279</sup> deren unterschiedliche Rezeption in den mittelalterlichen Bildkulturen verglichen werden kann.

277 *Mi'rajnāmah*, übersetzt in: Scherberger, *Das Mi'rajnāmah*, S. 96.

278 Vgl. Pavet de Courteille, *Mirād-j-nāmah*, S. 34–35, Anm. 21. Allerdings ist im türkischen Originaltext nicht von einem Adler, sondern von einem Phönix die Rede. Vgl. Scherberger, *Das Mi'rajnāmah*, S. 96.

279 So hat beispielsweise Theodor Klauser die umstrittene These aufgestellt, dass auch die jüdische Vorstellung eines Vorhangs vor dem Thron Gottes nicht nur auf alttestamentliche Vorstellungen des Vorhangs im Tempel zurückgehe, sondern auch auf Palasteinrichtungen und Hofzeremonielle beispielsweise sassanidischer, das heißt persischer Höfe. Vgl. Theodor Klauser, »Der Vorhang vor dem Thron Gottes«, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 3/4, 1960, S. 141–142.



Abb. 32 – Mohammed trifft den vierköpfigen Engel, *Mi'rajnāmah*, Herat 1436, Paris, BNF, Suppl. turc 190, fol. 32v.

Der Bezug auf jüdische Vorstellungen ist in der Pariser *Mi'rajnāmah*-Handschrift aber nicht allein auf gemeinsame Narrative zurückzuführen, sondern auch auf eine gemeinsame Geschichte im historischen Sinne: Maria E. Subtelny hat argumentiert, dass die ihres Erachtens sehr viel frühere persische Version, die der mitteltürkischen Übersetzung in dieser Handschrift zugrunde liegt, »ursprünglich an die persischsprachigen Juden gerichtet war, die im Iran oder in Zentralasien lebten, um diese zum Islam zu bekehren.«<sup>280</sup> In einer Strategie des »positiven Arguments« wurden ihr zufolge in der

280 Maria E. Subtelny, »The Jews at the Edge of the World in a Timurid-era *Mi'rajnāma*. The Islamic Ascension Narrative as Missionary Text«, in: Christiane J. Gruber, Frederick S. Colby (Hrsg.), *The Prophet's Ascension. Cross-Cultural Encounters with the Islamic Mi'raj Tales*, Bloomington 2010, S. 51. Ich danke Karin Rührdanz für den Hinweis auf diesen Text.

Hochphase der Islamisierung des iranischen Raumes im 9. und 10. Jahrhundert gezielt »gemeinsame Glaubensinhalte und geteilte Wahrheiten«<sup>281</sup> unterstrichen, um die Kompatibilität der Religionen zu betonen. Damit wurde suggeriert, dass ein Bekenntnis zum Islam dem eigenen zoroastrischen, jüdischen oder christlichen Glauben nicht widerspricht. Von einer solchen Konversion ist auch in der Erzählung von Mohammeds Besuch bei den Juden am Ende der Welt<sup>282</sup> die Rede.<sup>283</sup> Dementsprechend sei die nie kanonisierte Geschichte der Himmelfahrt Mohammeds variabel gestaltet worden.<sup>284</sup> Während das besagte *Buch über die Leiter Mohammeds* an arabischsprachige Christen im muslimischen Spanien adressiert war,<sup>285</sup> wurden im Hinblick auf die zentralasiatischen Juden in der vorliegenden Version etwa die alttestamentlichen Propheten besonders betont; anstelle von Jesus ist neben Johannes im zweiten Himmel dessen Vater Zacharias anzutreffen ...<sup>286</sup> Wenn in diesem Text also der gemeinsame Topos des Vorhangs vor dem Thron Gottes zu finden ist, dann hat dies nicht nur mit gemeinsamen Texttraditionen zu tun, sondern auch mit einer gemeinsamen Gegenwart. Im Unterschied zu den Miniaturen des Turiner Gebetbuches geht es dabei um eine strategische Annäherung und nicht um eine Abgrenzung von jüdischen Vorstellungen, wobei man im Hinblick auf eine gemeinsame Gegenwart auch hinsichtlich des Turiner Gebetbuchs die Frage stellen kann, inwiefern die Abgrenzung von jüdischen Vorstellungen nicht nur zur Legitimation der eigenen Bildpraxis diente, sondern auch beispielsweise vor dem Hintergrund der antisemitischen Politik Karls VI. zu verstehen ist. Im persischen Kontext jedenfalls dient der Bezug auf den gemeinsamen Topos nicht der Abgrenzung, sondern der Annäherung im Zuge von Bekehrungsversuchen. Transkulturelle Elemente sind also nicht nur als gemeinsamer kultureller Hintergrund zu verstehen, sondern auch in ihrer Funktion als politische Instrumente der Bekehrung in einer geteilten Geschichte.

Zum Zeitpunkt der Produktion der Handschrift freilich liegt diese Geschichte der Islamisierung der iranischen Juden, auf die Subtelny den Text zurückführt, schon mehrere Jahrhunderte zurück. Aktuell war allerdings die Islamisierung der timuridischen Herrschaft, die Shāh Rukh, an dessen Hof die Handschrift entstand, in seinem Bestreben um Legitimation als muslimischer Herrscher vorantrieb.<sup>287</sup> In diesem Zusammenhang kann man die reich bebilderte Handschrift mit zwei der prominentesten religiösen Texte als »handfesten Beweis für den neubekundeten Einsatz der Timuriden für den Islam«<sup>288</sup> verstehen.

Zugleich kann die Tatsache, dass es sich um eine mitteltürkische Übersetzung in uigurischer Schrift handelt, auch als Ausweis der Aufrechterhaltung ihrer turko-mongolischen Identität verstanden werden. Kurz: »die Transkription der mitteltürkischen Übersetzungen zweier einflussreicher religiöser Werke in uigurischer Schrift kann als Symbol einer Symbiose von zwei kulturellen Systemen angesehen werden, in denen

281 Subtelny, »The Jews at the Edge of the World«, S. 66.

282 Diese Geschichte weist zudem Parallelen zur Alexandergeschichte auf. Subtelny, »The Jews at the Edge of the World«, S. 62–64.

283 Subtelny, »The Jews at the Edge of the World«, S. 59–62.

284 Subtelny, »The Jews at the Edge of the World«, S. 51.

285 Subtelny, »The Jews at the Edge of the World«, S. 54.

286 Subtelny, »The Jews at the Edge of the World«, S. 64–65.

287 Vgl. z. B. Subtelny, »The Jews at the Edge of the World«, S. 54, sowie Gruber, *The Timurid Book of Ascension (Mirājnama)*, S. 261.

288 Subtelny, »The Jews at the Edge of the World«, S. 66.

die Timuriden simultan funktionierten – dem Turko-Mongolischen und dem Persisch-Islamischen.«<sup>289</sup> Christiane Gruber hat aufgewiesen, dass diese Symbiose auch in den Miniaturen zu erkennen ist, die einerseits – wie auch ich anfangs gezeigt habe – Parallelen zu timuridischen Darstellungstraditionen aufweisen, aber auch Elemente aus den buddhistischen Bildkulturen Zentralasiens und Chinas aufgreifen, sodass sie signifikant von den üblichen Stilen der timuridischen Buchmalerei abweichen.<sup>290</sup> Hier werden also neben den ikonographischen auch stilistische Bezüge genutzt, um Verbindungen von kulturellen Traditionen zu inszenieren. Damit, so Gruber, könne eine persisch-islamische Leserschaft diese Miniaturen »als Fortsetzung der islamischen Themen sehen, die aus der ilkhānidischen Tradition übernommen wurden, während eine turko-mongolische Leserschaft die sorgfältige Adaption und Absorption von zentralasiatischen buddhistischen Motiven erkennen würde.«<sup>291</sup>

Damit deutet sich an, dass neben den in dieser Arbeit betrachteten Bezügen zwischen der persischen und der westeuropäischen Buchmalerei ebenso enge Bezüge zwischen den persischen und den östlicheren asiatischen Bildkulturen bestehen. Zugleich wird deutlich, dass die sogenannte persische Buchmalerei keineswegs homogener ist als die westeuropäische, sondern ebenso heterogene Traditionen umfasst und verbindet.

Gruber hat weiter diskutiert, inwiefern auch chinesische Teilnehmer an den Audienzen mögliche Adressaten dieser Referenzen auf die buddhistische Bildkultur gewesen sein könnten, da Shāh Rukh recht enge Beziehungen zum chinesischen Hof pflegte. In diesen Kontakten sind auch Bemühungen zu erkennen, die Ming-Herrscher zur Konversion zu bewegen.<sup>292</sup> So hat Gruber erwägt, inwiefern die eben genannte Geschichte von Mohammeds Besuch bei den Juden am Ende der Welt im timuridischen Kontext mit China assoziiert wurde.<sup>293</sup> Damit würde die Bekehrungsgeschichte der Himmelfahrtserzählung vom Kontext des Textes, in dem es um die Bekehrung der Juden ging, in den Kontext der Handschrift übertragen, in dem Shāh Rukh die Bekehrung Chinas anstrebte. Auch im Kontext der timuridischen Handschrift und womöglich auch in der Gestaltung von deren Miniaturen sind transkulturelle Elemente also gegebenenfalls als politische Instrumente der Aushandlung kultureller und religiöser Verhältnisse zu verstehen.

Kommt man nun auf den Vergleich der Vorhangdarstellungen in der persischen und der flämischen Miniatur zurück, dann kann man zuerst einmal konstatieren, dass auch in der persischen Miniatur ein Engel den Vorhang lüftet (Abb. 33). In der dadurch entstehenden Öffnung ist Mohammed zu sehen. Die Ausrichtung seines Körpers legt nahe, dass er durch diesen Vorhang nach vorne getreten ist. Und man könnte annehmen, dass in der Folge die drei weiteren Vorhänge, die sich nach links – das heißt in Leserichtung – anschließen, angehoben werden, sodass Mohammed immer ein Stück weiter nach vorne treten kann. Dass die Vorhänge nach links hin je ein Stück weiter vorne stehen, lässt sich allerdings allein daraus ableiten, dass die kleineren Engel im Hintergrund von dem jeweils linken Vorhang überschritten werden. Die drei linken bekrönten Engel

289 Subtelny, »The Jews at the Edge of the World«, S. 53–54.

290 Gruber, *The Timurid Book of Ascension (Mi'rajnama)*, S. 353.

291 Gruber, *The Timurid Book of Ascension (Mi'rajnama)*, S. 353.

292 Gruber, *The Timurid Book of Ascension (Mi'rajnama)*, S. 290.

293 Gruber, *The Timurid Book of Ascension (Mi'rajnama)*, S. 289–290.

رؤية النبي صلى الله عليه وسلم سبعين الف حجاب بعضها من نور وبعضها من نار وبعضها من اوتوب وبعضها من لؤلؤ وبعضها من ذهب وفي كل حجاب سبعة الال من الملائكة وكل ملك منهم اخذ بيدي النبي صلى الله عليه وسلم منذ ذلك الحجارا ووصا الي الحجاب الاخيره

٢٢ 42



Abb. 33 – Mohammed durchquert die siebzigtausend Vorhänge, *Mi'rājnāmah*, Herat 1436, Paris, BnF, Suppl. turc 190, fol. 42r.

im Vordergrund ordnen sich diesem räumlichen Gefüge jedoch nicht unter, sondern stehen vor den Vorhängen. Auch zwischen den Vorhängen selbst ist keinerlei räumlicher Abstand zu erkennen, ganz im Gegenteil: Die Felder schließen ohne jede Markierung eines Zwischenraumes aneinander an. Einzig ihre recht variantenreich gezeichneten Falten spannen eine minimale räumliche Tiefe auf. Weiter gesteigert wird die Reduktion der Räumlichkeit dadurch, dass das Gold des Hintergrundes, das mit dem Lüften des ersten Vorhangs hinter diesem zum Vorschein kommt, genau der Farbe des anschließenden zweiten Vorhangs entspricht. So geht die Standfläche Mohammeds nahtlos in den zweiten goldenen Vorhang über, und ausgerechnet dieser Vorhang ist als einziger ohne Falten dargestellt – was den Unterschied zwischen Hintergrund und Vorhang weiter nivelliert. Wenn die Betrachtenden sich nicht schon angesichts der Position Mohammeds gefragt haben, wie er denn noch weiter nach vorne treten will, dann werden sie spätestens hier in ihrem Versuch kapitulieren, die Gegenstände in diesem Bild in eine räumliche Ordnung zu bringen.

Vielleicht haben sie es aber auch gar nicht erst versucht. Schließlich ist schon auf den ersten Blick offensichtlich, dass dieser Vorhang keinen Raum eröffnen will. Er präsentiert sich vielmehr als Ordnung der Oberfläche. Dementsprechend ist auch nicht die Öffnung der Vorhänge dominant, sondern die Anordnung ihrer Farbflächen in vier exakt gleich breiten Spalten. Und wenn eine dominante Richtung des Durchschreitens angegeben ist, dann verläuft diese in der Fläche von rechts nach links statt im Raum von hinten nach vorne. Unter diesen Bedingungen ist die Öffnung des Vorhangs als eine Öffnung zum rechten Bildrand hin zu interpretieren, wo sich nicht zufällig der Scheitelpunkt der Öffnung befindet.

Insgesamt ist die Miniatur also von drei Aspekten geprägt: von räumlicher Desorientierung, ausgeprägter Flächenordnung und der Inszenierung der Sukzession von rechts nach links. In der Analyse der Darstellung der Gottesschau in dieser Handschrift hatte ich im Hinblick auf eine fehlende räumliche Ausrichtung die These formuliert, dass diese als notwendige Bedingung der Gottesschau verstanden werden kann, wenn man *Nizāmī* dahingehend folgt, dass Gottesschau gerade nicht implizieren darf, Gott Ort oder Richtungen zuzuordnen. Wenn in der Darstellung des Durchschreitens der Vorhänge auf den Thron Gottes hin nun explizit auf Raumangaben verzichtet wird, die andere Miniaturen in dieser Handschrift durchaus einsetzen, dann ist dies meines Erachtens als Markierung der Annäherung an eine solche richtungslose Sphäre Gottes zu verstehen.

Dass im Verzicht auf Raumangaben die Flächigkeit des Bildes auf besondere Weise betont wird, könnte man dabei als reinen Nebeneffekt ansehen. Wenn jedoch ausgerechnet Vorhänge in einer flächigen Ordnungsstruktur angeordnet werden und dabei keinerlei Abstand zwischen Bildfläche und Vorhängen markiert wird, dann macht das dezidiert darauf aufmerksam, dass es sich auch bei der Bildfläche um eine zweidimensionale Fläche handelt. So kann man wie schon in der flämischen Miniatur eine Parallele zwischen der Inszenierung des Vorhangs und der Funktion der Bildfläche konstatieren. Während im flämischen Bild aber Vorhang wie Bildfläche die Öffnung auf einen innerhalb dieser Oberfläche aufgespannten Raum hin inszenieren, betonen Vorhang und Bildfläche in der persischen Miniatur ihre flächige Qualität. Wobei kurz angemerkt sei, dass sich auf der Rückseite dieser Oberfläche die Darstellung der Zelte befindet, sodass Vorhang und Zelte, deren Verbindung in der flämischen Miniatur diskutiert wurde, auch hier buch künstlerisch enggeführt werden.

Angesichts der Parallelen zwischen Vorhang und Bildfläche kann man auch hier danach fragen, inwiefern die Funktion des Bildes in der Annäherung an Gott mit jener des Vorhangs vergleichbar ist. Diese Funktion ist dabei meines Erachtens nicht hinreichend erklärt, wenn man darauf insistiert, dass durch die Vorhänge Opazität inszeniert und den Betrachtenden der Blick auf die angestrebte Schau verstellt werde. Vielmehr wäre zu fragen, inwiefern das Bild, indem es in der Art der Darstellung der Vorhänge seine eigene Flächigkeit betont, auch sich selbst als Mittel der Annäherung an Gott inszeniert: In seiner Eigenschaft als flächiges Medium kann es Betrachtende ebenso wie die Vorhänge von einem räumlichen Modus des Sehens in einen – wenn auch nicht völlig richtungslosen, so doch auf zwei Dimensionen reduzierten und mithin unräumlichen – Modus des Sehens überführen, der für die Gottesschau notwendig ist. Das heißt, gerade in seiner unräumlichen Flächigkeit hat das Bild eine besondere Kapazität, das raumlose Sehen zu veranschaulichen. So stellt sich das Bild als das optimale Medium dar, um Betrachtenden den Modus des Sehens nahezubringen, der eine Annäherung an Gott erlaubt.<sup>294</sup> Damit funktioniert das Bild so wie der Vorhang, anhand dessen Nizāmī dieses spezifische, zum Ziel der Gottesschau führende Sehen erklärt:

Das Sehen jenes Vorhangs war ortlos.  
 Das Gehen jenes Weges war zeitlos.  
 Jeder, der in jenem Vorhang den Blickgegenstand fand,  
 fand in Richtung der Richtungslosigkeit den Weg.<sup>295</sup>

Wer also mit einem vorhangartigen Bild wie dem vorliegenden umzugehen weiß, der ist auf dem besten Wege zur Gottesschau.<sup>296</sup>

Schließlich bewegt sich auch Mohammed in dem minimalen Maß, in dem eine räumliche Bewegung angegeben wird, keineswegs durch die Vorhänge in einen vor den Betrachtenden verhüllten Raum hinein, sondern zur Oberfläche hin – und so nah an sie heran, dass kaum mehr ein Zwischenraum zu erkennen ist, in dem er noch weiter gehen könnte. Das heißt, die Annäherung an Gott ist als eine Bewegung nach vorne dargestellt, als eine Annäherung an die Bildoberfläche, und nicht etwa weg von ihr in eine räumliche Tiefe. So wird die Bildfläche nicht etwa als eine zu überwindende, sondern gewissermaßen als angestrebte Dimension inszeniert.

294 Schriftliche Quellen, die solche Reflexionen über den Status von Bildern aufweisen, liegen meines Wissens im persischen Kontext erst aus späteren Zeiten vor. Besonders explizit werden Bild und Schleier in Düst Muḥammads Vorwort zum *Bahrām Mirzā*-Album (ca. 1544/45) verglichen, wobei immer wieder auf die Kapazität von Bildern verwiesen wird, auf transzendente Archetypen dessen, was sie darstellen, zu verweisen. Vgl. David J. Roxburgh, *Prefacing the Image. The Writing of Art History in Sixteenth-Century Iran*, Leiden 2001, insbesondere S. 189–200. Über Aḥmad Mūsā, dem Düst Muḥammads Illustrationen eines *Mi'rājnāmah* aus dem frühen 14. Jahrhundert zuschreibt, ist dort sogar zu lesen, dass er den »Vorhang vom Gesicht der Bilder aufgehoben« habe. Vgl. auch David J. Roxburgh, »Concepts of the Portrait in the Islamic Lands, ca. 1300–1600«, in: Elizabeth Cropper (Hrsg.), *Dialogues in Art History, from Mesopotamian to Modern: Readings for a New Century*, New Haven 2009, S. 118–137, hier S. 121.

295 *Makhzan ul-Asrār*, übersetzt in: Würsch, *Nizāmīs Schatzkammer der Geheimnisse*, V. 56–57, S. 194.

296 Zur didaktischen Funktion von *Mi'rājnāmah*-Illustrationen vgl. auch Gruber, *The Prophet Muhammad's Ascension (Mi'rāj) in Islamic Art and Literature, ca. 1300–1600*, beispielsweise S. 157. Allerdings sieht sie die didaktische Funktion dieser Bilder stärker darin, dass den Betrachtern bestimmte Gesten zur Nachahmung nahegelegt werden.

## 5 Bedingungen der Möglichkeit von Blicken im Vergleich

Anhand der Darstellung der Vorhänge in der Eingangsminiatur des Turiner Gebetbuches und dem Pariser *Mi'rajnāmah* lassen sich unterschiedliche Bedingungen der Möglichkeit der Gottesschau gegenüberstellen: Im Turiner Gebetbuch wird die christologisch interpretierbare Öffnung des Vorhangs als Bedingung der Möglichkeit einer Schau Gottes in körperlicher und räumlicher Form dargestellt.<sup>297</sup> Im Pariser *Mi'rajnāmah* stellt der Vorhang den Modus des ortlosen Sehens dar: Er eröffnet dem, der den »Blickgegenstand« darin findet, den Weg zur Gottesschau.<sup>298</sup>

Dabei wird der Vorhang in der flämischen Miniatur mit einem Zelt assoziiert, das die Darstellung Gottvaters umschließt, während in der persischen Handschrift die Zelte – ebenso wie die Vorhänge, als deren Rückseite sie sich präsentieren – als zu durchschreitende Ebene präsentiert werden (fol. 42v), sodass in einem Fall eher ein Einblick, im anderen eher ein Durchblick durch den Stoff suggeriert wird. Die Analysen haben gezeigt, inwiefern hier unterschiedliche Auffassungen des Verhältnisses von Gott und Stofflichkeit angedeutet werden: Der Vorhang vor dem Thrones Gottes wurde im persischen Kontext mit der Schöpfung in Verbindung gebracht, hinter der sich Gott verbirgt, während er im flämischen Kontext mit der Inkarnation assoziiert wurde, in der Gott zu sehen ist.

Diese Darstellungen des Vorhangs sind allerdings nicht in einem essentialisierenden Bezug auf religiöse Dogmen zu verstehen, sondern vielmehr als spezifische historische Strategien der flämischen und timuridischen Buchmalerei des 15. Jahrhunderts in den jeweiligen religiösen und künstlerischen Diskursen: So ist das christologische Verständnis der Öffnung des Vorhangs als Bedingung der Gottesschau, wie gesagt, Teil eines Legitimations- und Abgrenzungsdiskurses im Zuge der Etablierung der Darstellung Gottvaters in der flämischen Buchmalerei. In Bezug auf den persischen Text ist in den Rückgriffen auf jüdische Überlieferung kein Interesse an Abgrenzung zu erkennen, sondern Subtelny zufolge vielmehr eine Annäherung an jüdische Vorstellungen im Kontext von Bemühungen um die Bekehrung von Juden, die die timuridische Handschrift dann womöglich mit dem aktuellen Wunsch, die Ming-Herrscher vom Islam zu überzeugen, in Verbindung bringt.

Wenn Illuminierende in diesen spezifischen historischen Kontexten auf wesentlich frühere Texte – sei es der Hebräerbrief oder Nizāmīs *Makhzan ul-Asrār* – zurückgreifen, dann könnte das nicht nur dazu gedient haben, den Vorhang selbst – sei es im Sinne des *integumentum* oder des *pardah* – als Bedingung der Möglichkeit oder vielleicht auch als Deckmäntelchen der dargestellten Gottesschau zu inszenieren. Es könnte auch damit zu tun haben, dass der Vorhang nicht nur die dargestellte Gottesschau, sondern auch das darstellende Bild legitimiert: Indem die Öffnung des Vorhangs nicht nur als Motiv, sondern als emblematisch für eine entsprechende Funktion der Bildfläche

297 Johann Konrad Eberlein versteht das Motiv des geöffneten Vorhangs als »bildliche[n] Ausdruck der fundamentalen erkenntnistheoretischen Begründung der christlichen Theologie« und als »bildliche Entsprechung der das Denken des Mittelalters beherrschenden Methode der Allegorese«. Eberlein, *Apparitio regis – revelatio veritatis*, S. 94.

298 Umgekehrt wird die Fläche in der christlichen Miniatur ebenso wie der Vorhang als zu überwindende Begrenzung der Schau dargestellt, während die räumliche Darstellung in der persischen Handschrift als zu überwindende irdische Dimension präsentiert wird.

betrachtet wird, könnte sie den Darstellungsmodus des Bildes als mediale Bedingung der Gotteserkenntnis präsentieren.<sup>299</sup>

In der flämischen Miniatur steht zur Diskussion, inwieweit das Durchschauen der Bildfläche parallel zur Konzeption des geöffneten Vorhangs als durch Christus eröffnete Perspektive über die Grenzen der alttestamentlichen Gottesvorstellung hinaus und auf eine Dimension jenseits der sterblichen Welt zu interpretieren ist. Dabei ist nicht zu übersehen, dass die Ordnung der Fläche – die Anordnung der Engel beispielsweise macht dies deutlich – mit dieser Öffnung ebensowenig aufgehoben wird wie das Alte Testament durch das Neue und stattdessen die Öffnung vielmehr im doppelten Sinne in der flächigen Ordnung aufgeht. Ebenso wie der Vorhang kann die Bildfläche somit mit dem *integumentum*, dem verhüllten Wortsinn des Alten Testaments, wie auch mit der sterblichen Welt assoziiert werden, als eine Oberfläche, in der sich eine christologische Perspektive eröffnet.

Damit verbindet sich die Perspektive, die oft genug angeführt wurde, um die europäische Malerei von persischen und anderen Malereien abzugrenzen, hier mit einer Darstellung Gottvaters, die demselben Zweck gedient hat. Versteht man diese Inszenierung der Perspektive in ihrer Funktion als bildliche Legitimationsstrategie in der Phase der Etablierung der Darstellung Gottvaters im 15. Jahrhundert, dann eignet sie sich allerdings nicht mehr dazu, essentialisierende Thesen von christlichen oder westlichen und islamischen Bildkonzepten zu stützen, sondern vielmehr dazu, die Maßstäbe und Fluchtpunkte der Kunstgeschichte zu historisieren.

In der persischen Miniatur markiert der Vorhang eine Passage von einer räumlichen und körperlichen zu einer zunehmend ortloseren Sphäre und zu einem raumlosen Schauen. Ein auf Räumlichkeit und Körperlichkeit ausgerichtetes Sehen ist hier also der Ausgangspunkt, während die Flächigkeit des Vorhangs einen Modus des Sehens schult, der der Gottesschau dienlich ist.<sup>300</sup> Flächigkeit wird also nicht als eine zu durchschauende Ebene, sondern als optimales Feld der Gottesschau präsentiert. Damit entspricht der Vorhang wiederum der Art und Weise, wie das Bild funktioniert. Denn auch das Bild selbst präsentiert sich in der persischen Miniatur dezidiert als flächiges Medium, in dem die Richtungen »zu einer Seite« werden. Als solches erscheint es prädestiniert, den Modus des Sehens darzustellen, der eine Gottesschau ermöglichen kann.

Die persische und die flämische Kunst teilen also nicht nur das Interesse am Vorhang vor dem Thron Gottes. Sie teilen auch die Strategie, diesen Vorhang mit der

299 Christiane J. Gruber hat vergleichbare Abstraktionstendenzen in verbalen und bildlichen Darstellungen Mohammeds beschrieben: »Such methods of abstracting the prophetic body as deployed in poetry and the pictorial arts were not just linked to prohibitory impulses; they could also elevate the viewer's vision beyond the realm of form while simultaneously overcoming the disloyalty of mimetic depiction.« Christiane J. Gruber, »Between Logos (Kalima) and Light (Nūr): Representations of the Prophet Muhammad in Islamic Painting«, in: *Muqarnas* 26, 2009, S. 229–262, hier S. 249.

300 Das Verhältnis von Flächigkeit und Räumlichkeit ist also in keinem der beiden Kontexte als Opposition zu verstehen, sondern hinsichtlich der Gottesschau in der Darstellung nur unterschiedlich konnotiert. Dabei entsprechen diese Konnotationen wohl eher künstlerischen Präferenzen als theologischen. So hat mich Lieselotte E. Saurma beispielsweise darauf hingewiesen, dass die Raumlosigkeit Gottes in der europäischen Mystik ebenso betont wird. Zur Funktion einer geometrischen Ordnung als Legitimation in der westeuropäischen Tradition vgl. auch Andreas Gormans, »*Visus perfectus* – oder die Kunst, den Sündenfall vergessen zu machen«, in: David Ganz, Thomas Lentens (Hrsg.), *Sehen und Sakralität in der Vormoderne*, Berlin 2011, S. 240–265, sowie zu Darstellungen von Visionen Madeline Caviness, »Images of Divine Order and the Third Mode of Seeing«, in: *Gesta* 22/2, 1983, S. 99–120.

Oberfläche des Bildes selber engzuführen und damit an der Oberfläche des Bildes den Blick einzufordern, der die Gottesschau erlaubt. So funktioniert die Bildoberfläche in beiden Fällen als Dispositiv. Die Vorstellungen, wie diese Oberfläche zu durchqueren ist, differieren freilich. Einmal gilt es, sie zu durchschauen, einmal gilt es, ihre Flächigkeit als Weg zur Raumlosigkeit zu verstehen. Damit wird deutlich, dass die Perspektive, die in der Teleologie der europäischen Kunstgeschichte zum Ideal wurde, nur ein Weg zum Heil ist – und keineswegs die einzige Option, Blicke im Bild darzustellen.<sup>301</sup>

## 6 Zum Übergang: Himmelfahrt und *ḥajj*. Von der Darstellung des reisenden Propheten zur Aussicht für vorbildliche Pilger

Die Darstellung der Gottesschau ist im persischen Kontext, wie gesagt, eine Seltenheit. Zum Topos werden Darstellungen des Moments der Himmelfahrt, des Aufsteigens – und sie werden, das sei in Bezug auf die Überlegungen zu Beginn dieser Arbeit angemerkt, oft als erste Miniaturen einer Handschrift eingesetzt. Ob die Präferenz für den Moment der Himmelfahrt allein auf eine Scheu vor der Darstellung der Gottesschau zurückzuführen ist, erscheint fraglich – schließlich hätte die Pariser *Miʿrājnāmah* hierfür ein Modell geboten. Umgekehrt stellt sich die Frage, inwiefern das manifeste Interesse an Darstellungen des Überganges zwischen irdischer und himmlischer Sphäre in der persischen Buchkunst auch darauf zurückführbar ist, dass sich die Kunst mit genau diesem Moment identifiziert. Das gilt sowohl für die Poesie wie, zu dieser Zeit in zunehmendem Maße, auch für die Malerei. Beide, so meine These, inszenieren sich als Schwellen- und Mittlerinstanzen zwischen irdischer und himmlischer Welt.

Bei der Poesie ist die Sache recht eindeutig: Die Identifikation der Dichtung mit dem Moment der Himmelfahrt des Propheten wird von Nizāmī nicht nur dadurch unterstrichen, dass er jedem seiner Epen eine Beschreibung der Himmelfahrt vorausstellt, sondern er formuliert die Parallele zwischen Poesie und Prophetie – sowie übrigens zu Schleiern – auch explizit, wenn es beispielsweise im Anschluss an die Beschreibung der Himmelfahrt in der *Schatzkammer der Geheimnisse* heißt:

Die Rätseln Schleier webt, die Poesie,  
Abglanz des Schleiers ist der Prophetie.<sup>302</sup>

Zudem konstruiert der Autor strukturelle Parallelen, beispielsweise zwischen der Reise durch die sieben Klimazonen der Hauptfigur Bahrām Gūr in den *Sieben Prinzessinnen* und der Reise des Propheten durch die sieben Sphären, die im *Proömium* beschrieben wird.<sup>303</sup> Das unterstreicht die Annahme, dass die Erzählungen – wie beispielsweise das Epos *Laylī u Majnūn* –, die auf die Beschreibung der Himmelfahrt folgen, als Berichte

301 In Bezug auf die Diskussion um die Risiken, die es birgt, sich Artefakten anderer Kunstgeschichten mit westeuropäischen Vorstellungen und Begriffen zu nähern, sei also angemerkt, dass auch die Artefakte selbst bei genauem Hinsehen zumindest dazu beitragen können, diese Vorstellungen zu historisieren und zu relativieren.

302 Die Übersetzung ebenso wie die These stammen aus: Bürgel, »Nizami über Sprache und Dichtung«, S. 22. Vgl. hierzu auch Gruber, *The Prophet Muhammad's Ascension*, S. 240–241.

303 Gruber, *The Prophet Muhammad's Ascension*, S. 241.

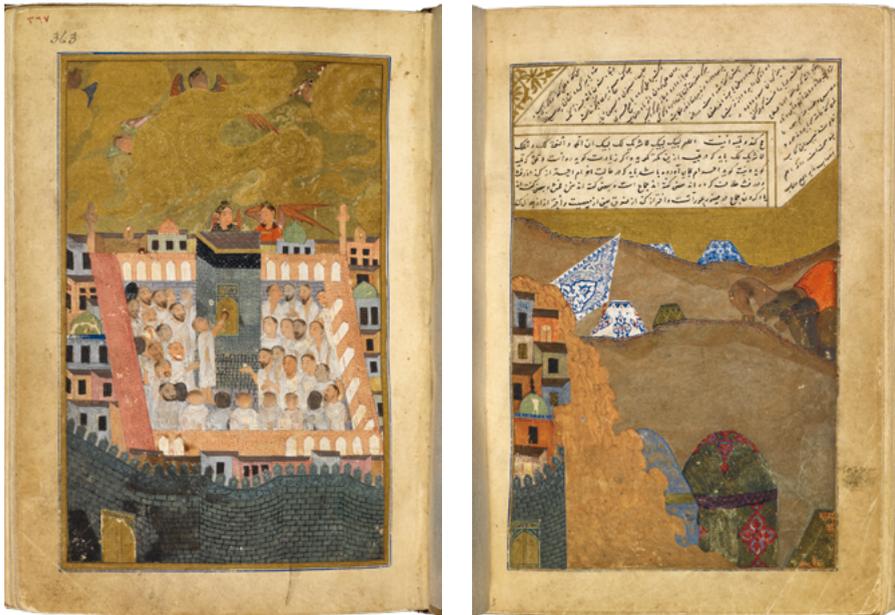


Abb. 34–35 – Pilger an der Kaaba, Anthologie, Schiras 1410/11, London, BL, Add. 27261, fol. 362v u. 363r.

von Reisen zu Gott zu verstehen sind. Damit stellt sich die Frage, inwiefern die bislang diskutierte Reise in eine göttliche Sphäre und vor allem die dabei gewonnenen Perspektiven allein dem Propheten vorbehalten sind und inwiefern und unter welchen Bedingungen sie auch im persischen Kontext allen Betrachtenden zugänglich sind.

Die Darstellung des Betrachters in der Initiale der flämischen Miniatur verdeutlicht, dass die im Bild präsentierte Schau prinzipiell jedem zugänglich ist, aber erst nach dem Tode und nur in der im Gebet auf der Seite ausgedrückten Hoffnung auf Bewahrung vor Sünden. Um der Frage, inwiefern der beschriebene Modus der Gottesschau jedem zugänglich ist, auch bei den persischen Darstellungen nachzugehen, sei den Darstellungen der Himmelfahrt Mohammeds im Anschluss an die Analysen der Gottesschau dieses Unterkapitel gewidmet – und es wird sich zeigen, dass sich daraus zugleich ein Übergang zwischen den Fragen der Annäherung an Gott in diesem und der Thematik der Alexanderdarstellung im folgenden Kapitel ergibt.

Zunächst sei im Hinblick auf die Frage, inwiefern die im Bild inszenierte Schau allen Betrachtenden zugänglich ist, eine weitere Miniatur hinzugezogen – und zwar aus der Handschrift von Nizāmī's *Schatzkammer der Geheimnisse*, in der sich auch die bereits diskutierte Illustration der Beschreibung der Himmelfahrt Mohammeds (Abb. 24) befindet. Neben den Texten Nizāmī's enthält die Handschrift unter anderem einen Teil mit religiösen Anweisungen, der mit einer Darstellung von Pilgern in Mekka illustriert ist (Abb. 34–35).

Vergleicht man diese Illustration mit der Himmelfahrtsdarstellung der Handschrift, stellt man fest, dass sich zwar das Verhältnis von Himmel zu Erde verschoben hat, das Bildinventar aber ansonsten weitestgehend gleich geblieben ist: Im unteren Bildteil sind die Kaaba und die sie umgebenden Gebäude und Mauern zu sehen, im

oberen ein Himmel voller verwirbelter Wolken und Engel, die dazwischen hervorschauen. Nur ist nicht mehr der himmelfahrende Mohammed dargestellt, sondern Pilger an der Kaaba. Dass sich das Bildmuster der Himmelfahrtsdarstellung auf fol. 6r in der Darstellung der Pilgerfahrt auf fol. 362v wiederholt, suggeriert, wie auch Gruber ausführt, eine gewisse Vergleichbarkeit zwischen der Annäherung an Gott, die der Pilger bei seiner Reise nach Mekka erfährt, und jener des Propheten bei seiner Himmelfahrt.<sup>304</sup> Folgt man der Argumentation, dass die Annäherung an Gott in den Himmelfahrtsdarstellungen als Anstreben einer raum- und körperlosen Sphäre dargestellt wird, dann deutet dieses Bild an, dass der Übergang in eine Dimension von Ort- und Körperlosigkeit nicht nur vom Propheten vollzogen wurde, sondern auch gewöhnlichen Pilgern in Aussicht gestellt wird.<sup>305</sup>

Zugleich zitiert die Miniatur noch ein zweites Motiv: Die Darstellung eines Pilgers, der den Ring an der Tür der Kaaba erfasst, entspricht, wie schon Adel T. Adamova bemerkte,<sup>306</sup> der Beschreibung und der Ikonographie von Nizāmīs epischem Helden Majnūn, der ebenfalls zur Kaaba pilgert – eine Erzählung, die in der Anthologie auch enthalten ist.<sup>307</sup> Die Darstellung der Pilgerfahrt, ein seltenes Motiv, kombiniert also den Darstellungsmodus der Himmelfahrt mit der Darstellung Majnūns.<sup>308</sup> Damit schlägt die Miniatur offenbar mit Majnūn einen prominenten Pilger nach Mekka als Modell für die Annäherung an Gott vor.

Ob die Kombination des Bildmusters der Himmelfahrtsdarstellung mit der Majnūn-Ikonographie in dieser Illustration einer Pilgeranweisung der Ausgangspunkt für den Erfolg dieser Zusammenstellung in späteren Majnūn-Illustrationen war (vgl. z. B. Abb. 36)<sup>309</sup> oder ob die Miniatur ihrerseits auf frühere Illustrationen des Majnūn-Narrativs zurückgreifen konnte, lässt sich mangels erhaltener Belege nicht abschließend klären. Dass dieses Bildmodell jedoch zu einem sehr frühen Zeitpunkt seiner Geschichte sowohl zur Illustration der Beschreibung Majnūns an der Kaaba als auch zur Visualisierung einer Pilgeranweisung verwendet wurde, macht deutlich, dass der Übergang von einer räumlichen in eine unräumliche Sphäre nicht nur als Illustration eines Erlebnisses des Propheten oder Majnūns verstanden wurde, sondern auch als eine Perspektive für die diesen Anweisungen folgenden Lesenden. Dass die Darstellung des vorbildlichen Pilgers an Majnūn erinnert, verweist umgekehrt darauf, dass auch die

304 Vgl. Gruber, *The Prophet Muhammad's Ascension (Mi'rāj) in Islamic Art and Literature, ca. 1300–1600*, S. 260–263. Gruber sieht auch in der *Mi'rāj*-Darstellung selbst eine Kombination der Topoi von *mi'rāj* und *hajj*.

305 Karin Rührdanz hat mich darauf hingewiesen, dass eine solche Körper- und Raumlosigkeit im späteren 15. Jahrhundert von der Bedingung der Schau zur Bedingung der Einswerdung mit Gott im ekstatischen Tanz der Sufis wird.

306 Adel T. Adamova, »The Hermitage Manuscript of Nizami's Khamza Dated 835/1431«, in: *Islamic Art* 5, 2001, S. 53–132.

307 Vgl. zur Funktion der Kaaba in der Erzählung von Laylī und Majnūn auch Ali Asghar Seyed-Gohrab, *Laylī and Majnūn. Love, Madness and Mystic Longing in Nizāmī's Epic Romance*, Leiden/Boston 2003, insbesondere das Kapitel: »Religious Vocabulary Describing the Lovers' Relationship«, S. 227–234.

308 Vgl. zu den visuellen Strategien dieser Anthologie, seinem Spiel mit der Erinnerung, »Mutationen und Hybriden« und verschiedenen »Graden von Ko- und Interdependenz« zwischen Text und Bild David Roxburgh, »The Aesthetics of Aggregation: Persian Anthologies of the Fifteenth Century«, in: *Princeton Papers: Interdisciplinary Journal of Middle Eastern Studies* 8, 2001, S. 119–142.

309 Vgl. hierzu auch Richard Ettinghausen, »Die bildliche Darstellung der Ka'ba im islamischen Kulturkreis«, in: *Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft ZDMG* 87, 1934, S. 111–137.



Abb. 36 – Majnūn an der Kaaba, Nizāmī, *Laylī u Majnūn*, Herat 1445/46, Istanbul, Topkapı, H. 781, fol. 111v.

Darstellungen Majnūns möglicherweise sowohl als Illustrationen eines Narrativs als auch als Vorbilder angesehen wurden.

Angesichts dieser Funktion Majnūns als Identifikationsfigur für Betrachtende ist es wiederum interessant, dass auch Darstellungen Majnūns an der Kaaba häufig auf die Ikonographie der *Mi'raj*-Darstellungen zurückgreifen, die einen Übergang von einer räumlichen und körperlichen Welt in eine Sphäre jenseits von Raum und Materie präsentieren. Und so soll im Folgenden eine solche Illustration herangezogen werden, um der Frage weiter nachzugehen, inwiefern dieser Übergang auch den Betrachtenden selbst in Aussicht gestellt wird.

Die Illustration Majnūns an der Kaaba stammt aus einer Handschrift, die 1431 ebenfalls für Shāh Rukh in Herat angefertigt wurde und sich heute in St. Petersburg befindet (Abb. 37). Das Bild ist wie die bisherigen vom Zusammentreffen zweier Sphären geprägt, einer flächigen, ornamentalen himmlischen und einer räumlichen, körperlichen irdischen. Allerdings sind diese beiden Sphären nicht einfach übereinander angeordnet, sondern der Raum dehnt sich über die im Hochformat angegebenen Bildgrenzen nach links hin aus, sodass der Eindruck entsteht, ein hochformatiges und ein querformatiges Bildfeld seien ineinandergeschoben worden, wobei der Innenhof der Kaaba die Schnittmenge bildet.

Allerdings geht die Rechnung nicht glatt auf, denn das System von Horizontalen und Vertikalen wird von einer Diagonale durchkreuzt: Die hintere Begrenzungsmauer des Hofes führt zunächst nach links über das Bildfeld hinaus, legt sich anschließend an ihrem äußersten Punkt um ein Minarett, um dann diagonal nach rechts unten wieder

175



از جای خوابت برست  
در طاعت زلف بگردودت

بخت گرفت علقه در  
در طاعت پیش جان فدایم  
کرم ز منم جوخت برادر  
بی طاعت او با دو گوشم  
اینست ترین آشنای

175

Abb. 37 – Majnūn an der Kaaba, Niẓāmī, *Laylī u Majnūn*, Herat 1431, St. Petersburg, Staatliches Museum Eremitage, VR-1000, fol. 175r.

in das im oberen Teil markierte Bildfeld hineinzuführen. Am unteren Bildrand schließt diese Mauer wiederum genau mit der linken Kante des Schriftfeldes ab und trifft dort auf die Mauer, die parallel zu den Schriftfeldern am vorderen Bildrand nach rechts führt und so den Raum für die dahinterliegende Architektur ausweist.

So definiert diese Diagonale eine Distanz zwischen Hinter- und Vordergrund – und verlegt mithin die beiden Schriftblöcke auf verschiedene räumliche Ebenen. Sie markiert sowohl die räumliche Tiefenerstreckung dieses Bildes als auch die Ausdehnung nach links über den Schriftspiegel hinaus. Auf diese Weise inszeniert das Bild einen Übergang zwischen Raum und Fläche und zwischen einem offenen und einem dezidiert als Bild gerahmten Feld. Das gerahmte Bildfeld weist sich dabei explizit als eine Instanz aus, die sich jenseits der vordergründigen Räumlichkeit der materiellen Welt verortet. Der Übergang von der horizontalen, räumlichen, irdischen Ebene zu der im Rahmen des Bildes inszenierten vertikalen, flächigen, himmlischen Sphäre wird hier jedoch nicht Mohammed zugeschrieben. Es ist vielmehr die Figur Majnūn, die mit den Händen, die die Türgriffe der Kaaba erfassen, an die himmlische Sphäre heranreicht. Deutlicher noch als in der Schiraser Anthologie nähert sich in diesem Bild also der vorbildliche Pilger – eine den Betrachtenden deutlich näherstehende und, bildlich betrachtet, nicht so abgehobene Figur wie der Prophet – der Grenze zwischen irdischer und himmlischer Sphäre.

Darüber hinaus überschreitet der Kubus der Kaaba in dieser Miniatur die Grenze zwischen den beiden Sphären – und hier scheint mir ein bemerkenswerter Unterschied zu den Darstellungen der Kaaba in der Illustration der Pilgerfahrt sowie den *Mi'raj*-Darstellungen zu liegen. In letzteren war sie klar einer räumlichen, irdischen Sphäre zugeordnet, in der sich der Pilger befindet und die Mohammed auf seiner Himmelsreise hinter sich lässt. In der Petersburger Darstellung Majnūn hingegen rückt die Kaaba in eine Zwischenposition zwischen irdischer und himmlischer Sphäre: Sie ragt weit aus dem irdischen Raum in die himmlische Sphäre hinein, antizipiert in ihrer Tür das Gold des Himmels und scheint an ihrem obersten Rand gar durchsichtig zu werden und den goldenen Grund des Himmels durchscheinen zu lassen.

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

In der Einschreibung der Konturen der Kaaba in die Flächenordnung des Textes greift das Blatt möglicherweise auf einen anderen Typus von Majnūn-Darstellungen zurück (vgl. z. B. Abb. 38), der Adamova zufolge schon durch ein Beispiel von 1370 belegt ist<sup>310</sup> und somit womöglich dem bisher diskutierten vorausgeht. Er zeichnet sich



Abb. 38 – Majnūn an der Kaaba, Nizāmī,  
*Laylī u Majnūn*, Schiras 1420, Berlin, Museum  
 für Islamische Kunst, I. 4628, fol. 305r.

dadurch aus, dass auf eine Himmelsdarstellung fast oder vollständig verzichtet wird und die Darstellung der Kaaba in völlig flächiger Form das Feld von etwa zwei Textspalten einnimmt. So wird ein starker Bezug zur Ebene der Schrift und in dem abgebildeten Blatt auch zur Breite der Spalten hergestellt. Insofern könnte man die Petersburger Darstellung der Kaaba nicht nur in motivischer, sondern auch in formaler Hinsicht als Kombination des flächigen Typus der Majnūn-Darstellungen und der räumlichen Positionierungen der Kaaba in den Himmelfahrt Darstellungen verstehen. Entscheidend scheint mir aber, dass die Kaaba im Petersburger Blatt als Bindeglied in der Dualität sowohl zwischen Erde und Himmel als auch zwischen Raum und Fläche eingesetzt wird. Denn auf diese Weise wird nicht nur der Pilger statt des Propheten zum Protagonisten der Handlung, sondern auch das angestrebte Ziel wird dezidiert als Ort des entsprechenden Übergangs zwischen Erde und Himmel sowie Raum und Fläche präsentiert.

Die Struktur des Bildes selbst weist dabei mehrere Parallelen zur Funktion der Kaaba als Bindeglied zwischen Himmel und Erde auf. Besonders deutlich wird dies in der Rahmung auf der rechten Seite des Bildes: Hier umreißen die rahmenden Linien den Schriftspiegel und vermitteln dabei zugleich zwischen den beiden Raumebenen von Hinter- und Vordergrund. So markiert die Rahmung des Bildes ebenso wie die Frontseite der Kaaba eine Ordnung der Fläche, die den Raum in der Vertikalen übergreift. Zugleich wird das durch diese Rahmung ausgewiesene Feld des Schriftspiegels

von der fluchtenden Diagonale, die unten links am Schriftblock ansetzt, gesprengt. Ebenso führt auch die Seitenwand der Kaaba, die links von der Front in die Tiefe führt, über das Spaltenformat hinaus – und zwar genau parallel zu der Diagonale der Mauer. Damit sind sowohl in der vertikalen, an den Schriftfeldern orientierten Flächenordnung als auch in der räumlichen Dimension, die diese Ordnung sprengt, Parallelen zwischen der Bildstruktur und der Darstellung der Kaaba zu erkennen. So inszeniert sich das Bild wie das Motiv der Kaaba als Übergang zwischen Raum und Unraum, Körper und Körperlosigkeit. Die Funktion der Bildstruktur und die bildliche Funktion der Kaaba werden in diesem Bild als vergleichbar präsentiert – wobei dahingestellt bleibt, ob das Motiv der Kaaba dabei die Funktion des Bildes exemplifiziert oder ob sich das Bild mit der Funktion der Kaaba identifiziert.

Wenn man an dieser Stelle wiederum den Text Nizāmīs hinzuzieht und daraufhin befragt, wie er das dargestellte Objekt beschreibt, dann kann man im Anschluss an Ali Asghar Seyed-Gohrab stark verkürzt festhalten, dass Nizāmīs Beschreibung der Kaaba im hier illustrierten Epos *Laylī u Majnūn* auf den sufistischen Topos rekurriert, nach dem es eine äußere und eine innere Kaaba gibt.<sup>311</sup> Dabei sei die innere der äußeren Kaaba vorzuziehen, da die Verehrung der äußeren Kaaba eine gewisse Gefahr für das richtige Verständnis der Einheit Gottes darstelle.<sup>312</sup> Diese sufistische Skepsis gegenüber einer Verehrung der äußeren Kaaba setzt Seyed-Gohrab – das sei kurz am Rande angemerkt, da ich auf diesen Aspekt noch zurückkommen werde – in Bezug zu der Weigerung von Iblīs, Adam anzubeten, die in der sufistischen Tradition ebenfalls nicht als Ungehorsam gedeutet wird, sondern als Ablehnung, jemand anderen als Gott anzubeten.<sup>313</sup>

In einem solchen Kontext stellt sich die Frage, ob die Darstellung der Kaaba zwischen einer räumlichen und einer unräumlichen Dimension innerhalb des Bildes mit dem Übergang von einer äußeren zu einer inneren Kaaba in Verbindung zu bringen ist, die der Text evoziert. Zudem wäre zu diskutieren, inwiefern sich das Bild selbst als ein Medium präsentiert, das sich eignet, die Betrachtenden von dem äußeren, gegenständlichen Objekt der Kaaba, dessen Verehrung dem Text zufolge unter Idolatrieverdacht fällt, zu einem inneren Bild der Kaaba zu führen. Potentiell erklärt das Bild damit, dass es nicht als äußeres Objekt zu verehren ist, sondern auf ein inneres Bild verweist. Vielleicht könnte seine Betrachtung die körperliche Pilgerfahrt sogar erübrigen, indem es sie in eine geistige Pilgerfahrt zu einem inneren Bild überführt.<sup>314</sup>

311 Ettinghausen hat festgehalten, dass auch auf anderen, späteren Darstellungen der Kaaba Formulierungen dieses Topos zu finden sind. So führt er zwei Fliesen aus dem 18. und 19. Jahrhundert an, auf denen folgende Verse geschrieben stehen: »Gib das Herz hin, denn es ist die größte Pilgerfahrt! Ein Herz ist besser als tausend Ka'bas. Die Ka'ba ist zwar die Gründung des Gottesfreundes, des Sohnes Azars (Ibrāhims), Das Herz aber der Schauplatz des größten Majestätischen!« Ettinghausen, *Die bildliche Darstellung der Ka'ba im islamischen Kulturkreis*, S. 119.

312 Vgl. Seyed-Gohrab, *Laylī and Majnūn*, S. 227–234. Neben den Quellen, die Seyed-Gohrab hierzu anführt, sind auch in bestimmten Positionen der Philosophiegeschichte, wie beispielsweise der Ibn 'Arabīs, Modelle zu finden, in denen die Kaaba als Schnittstelle zwischen irdischer und himmlischer Welt oder als paradoxer Ort der Annäherung an Gott, der doch ohne Ort ist, beschrieben wird. Vgl. hierzu Michel Chodkiewicz, »Le Paradoxe de la Ka'ba«, in: *Revue de l'Histoire des Religions* 222/IV, 2005, S. 435–461, S. 435–461.

313 Seyed-Gohrab, *Laylī and Majnūn*, S. 232. Vgl. auch S. 237 dieser Arbeit.

314 Ich danke Kilian Schmidner für einen Vortrag zu Bildern als alternativen Pilgerorten, den er meines Wissens leider nicht veröffentlicht hat.

So sei am Ende dieses ergänzenden Unterkapitels festgehalten, dass diese Darstellung Majnūns an der Kaaba den Darstellungsmodus von Himmelfahrtsdarstellungen aufgreift, die einen räumlich und plastisch angelegten Bereich mit einem flächig und amorph gestalteten Feld verbinden. Diese Zusammenstellung lässt sich im Kontext der Darstellung der *mi'raj* mit Beschreibungen eines Übergangs von einer räumlichen Dimension in eine unräumliche Sphäre innerhalb des illustrierten Textes in Verbindung bringen, in dem sich das Bild als geeigneter Mittler zwischen beiden Modi darstellt.

Mit der Übertragung dieses Bildmodells auf die Illustration einer Pilgeranweisung sowie auf die Darstellung Majnūns an der Kaaba wird nicht mehr nur der Prophet beim Übergang zwischen irdischer und himmlischer Sphäre dargestellt, sondern es nähert sich ein vorbildlicher Pilger dieser Schwelle. Damit wird deutlich, dass der im Hinblick auf die Gottesschau im Pariser *Mi'rajnāmah* beschriebene Übergang auch in der persischen Buchmalerei nicht nur dargestellt, sondern auch den Lesenden und Betrachtenden in Aussicht gestellt wird. Das Bild selbst präsentiert sich dabei als Vermittler, indem es den Betrachtenden eine Perspektive anbietet, ihr räumliches Sehen in eine unräumliche Form zu überführen.

Das eröffnet neue Möglichkeiten der Annäherung an Gott. Insbesondere hinsichtlich der Pilgerfahrt zur Kaaba stellt sich damit die Frage, inwiefern diese Transformation des Sehens auch mit der Substitution der äußeren durch eine innere Kaaba in Verbindung zu bringen ist, die der illustrierte Text Nizāmīs nahelegt. In diesem Fall würde das Bild einen Modus aufzeigen, wie sich die idolatrieverdächtige gegenständliche Kaaba in ein inneres Bild überführen ließe.