

III VERGLEICHENDE BLICKE. KANDAKES ALEXANDERPORTRAIT ZWISCHEN FREMDEM IDOL UND EIGENER IMAGINATION

Dieses Kapitel fokussiert die Konfrontation Alexanders des Großen mit seinem eigenen Portrait und den vergleichenden Blick, den diese Konfrontation evoziert. Damit wählt es einen sehr engen Fokus innerhalb der bebilderten Handschriften von Alexanderromanen. Daher sollen zuvor Streiflichter auf drei weitere Ikonographien geworfen werden, um den Horizont der Aneignung der Figur Alexanders in persischen und westeuropäischen Kontexten zumindest anzudeuten und zugleich drei Problemfelder – die heutige Unterscheidung von sakralen und säkularen Figuren, gewisse Asymmetrien des Vergleichs und die Verortung des Narrativs in der lokalen Historie – aufzuweisen.³¹⁵

1 Aneignungen Alexanders in der Buchmalerei des persischen und französischen Sprachraums

In einem ersten Schritt soll im Anschluss an das letzte Kapitel verfolgt werden, wie Alexander anstelle von Majnūn an der Kaaba als religiöse Identifikationsfigur eingesetzt wird. In einem zweiten Schritt wird gezeigt, dass Darstellungen zwar nicht der *ḥajj*, aber der Himmelfahrt Alexanders, im französischsprachigen Kontext zum Teil eine vergleichbare Funktion übernehmen, nämlich die, Alexander mit einem monotheistischen Gott zu assoziieren und ihn an der Grenze von irdischer und himmlischer Sphäre zu situieren. Im dritten Unterkapitel sei schließlich kurz angedeutet, wie Verflechtungen der Historie Alexanders mit der lokalen Geschichte die literarische und

315 Vergleichende Ansätze zum Alexanderstoff haben sich auf literaturwissenschaftlicher Seite in Sammelbänden manifestiert. Vgl. Margaret Bridges, J. Christoph Bürgel (Hrsg.), *The Problematics of Power. Eastern and Western Representations of Alexander the Great*, Bern u. a. 1996 und Laurence Harf-Lancner, Claire Kappler, François Suard (Hrsg.), *Alexandre le Grand dans les littératures occidentales et proche-orientales*, Nanterre 1999. In Bezug auf Miniaturen wäre neben dem bereits zitierten Aufsatz von Abdullaeva ein Aufsatz von Evangelos Venetis zu nennen (Evangelos Venetis, »The Portrait of Alexander the Great in Pseudo Callisthenes' Romance in the Codex of Venice and in some Persian Miniatures«, in: *Graeco-Arabica* 7–8, 1999, S. 543–554), der sich auf die Feststellung beschränkt, keines der beiden Portraits sei realistisch und im persischen Kontext zeichne sich zum Teil ein »gutes« und zum Teil ein feindliches Verhältnis zu Alexander ab.

künstlerische Rezeption des Alexanderstoffes prägen, wenn beispielsweise persische Handschriften die eigene Geschichte der Eroberung Persiens durch Alexander darstellen und französischsprachige Handschriften im Kontext der Kreuzzüge die Ritterlichkeit Alexanders betonen.

Vorbild Alexander

Das vorherige Kapitel hat gezeigt, wie Bilder einen Übergang von einer räumlichen in eine unräumliche Sphäre inszenieren, und festgestellt, dass dieser Übergang in der Tradition der persischen Buchmalerei nicht nur dem Propheten bei seiner Himmelfahrt zugeordnet, sondern auch Pilgern in Aussicht gestellt wird – und zwar wiederum nicht nur dem vorbildlichen Pilger Majnūn, sondern, etwa in religiösen Anweisungen, auch den geeigneten Leserinnen und Lesern selbst. Die flexible Besetzbarkeit der Position des Pilgers manifestiert sich auch darin, dass die persische Buchmalerei an dieser Stelle auch Alexander den Großen einsetzt: Marianna Shreve Simpson hat nachgezeichnet, wie der eben diskutierte Darstellungstypus, der in der Schiraser Anthologie lose und in den Nizāmī-Handschriften unmittelbar mit der Figur Majnūns verknüpft ist, für Darstellungen Alexanders an der Kaaba verwendet wurde (vgl. z. B. Paris, BnF, Suppl. pers. 1112, fol. 243r – Abb. 39). Zuerst wird das Bildmodell zur Illustration von Nizāmīs *Iskandarnāmah* – das heißt einem zweiten Epos innerhalb von Nizāmīs *Khamsah*, seiner Zusammenstellung von fünf epischen Gedichten – verwendet,³¹⁶ anschließend dann auch zur Illustration des Alexandernarrativs in *Shāhnāmah*-Handschriften. Dabei verschiebt sich der Schwerpunkt der Darstellung: »Die persischen Maler mögen ihre Aufgabe eher in der Repräsentation der heiligen Moschee und Kaaba während der *ḥajj* gesehen haben, bei der ein königlicher Anhänger anwesend ist, und weniger in der Darstellung eines Königs des *Shāhnāmah*, der das Haus Gottes besucht.«³¹⁷ Diese Verschiebung von der Illustration der Erzählung einer außergewöhnlichen Figur auf die Inszenierung einer jedem zugänglichen räumlichen Situation impliziert auch hier, dass sich die Betrachtenden selbst in die Szene hineinversetzen können:

Der unmittelbar zu erkennende Schauplatz dieser *Shāhnāmah*-Illustrationen mag es zeitgenössischen Lesenden und Betrachtenden erlaubt haben, sich selbst an den Ort und in die Rolle Alexanders zu versetzen, sodass sie aus dem griechisch-persischen Eroberer, Herrscher und Wahrheitssuchenden schließlich die Quintessenz eines »Jedermann« der islamischen Welt machen.³¹⁸

316 Vgl. hierzu insbesondere die 1439 datierte *Khamsah*, die heute in Uppsala aufbewahrt wird und Miniaturen sowohl von Majnūn (fol. 138v) als auch von Alexander (fol. 298r) an der Kaaba enthält, welche eine sehr ähnliche Bildform aufweisen. Vgl. Ådahl, *A Khamsa of Nizami of 1439*, hier S. 28–29 und 34, Abb. 9 und 19. Vgl. hierzu auch Marianna Shreve Simpson, »From Tourist to Pilgrim. Iskandar at the Ka'ba in Illustrated Shahnama Manuscripts«, in: *Iranian Studies* 43/1, 2010, S. 127–146, hier Fußnote 46.

317 Simpson, »From Tourist to Pilgrim«, S. 146.

318 Simpson, »From Tourist to Pilgrim«, S. 146.



Abb. 39 – Alexander an der Kaaba, Nizāmī, *Iskandarnāmah*, Schiras ca. 1450–60, Paris, BnF, Suppl. pers. 1112, fol. 243r.

Voraussetzung für diese Identifikation ist freilich, dass sich die Figur Alexanders innerhalb der persischen Literaturgeschichte »vom Touristen zum Pilger« – so der Titel von Simpsons Text – entwickelt: Firdawsī beschreibt Alexander um die Jahrtausendwende als Christen; beim Besuch am Hof der andalusischen Königin Qaydāfah beispielsweise schwört er auf christliche Symbole. Dieser Anachronismus ist vermutlich auf Quellen zurückzuführen, die Firdawsī benutzte; er kann zum Teil auch damit erklärt werden, dass es Firdawsī ein Anliegen war, Alexander als Monotheisten darzustellen, der von seinem Lehrer Aristoteles zur Verehrung eines einzigen Gottes bekehrt wurde.³¹⁹ Die Darstellung als Christ »mag erklären, warum Firdawsī Alexander zur Kaaba gehen lässt, ohne dort wirklich etwas zu tun – das heißt, ohne irgendeines der Rituale zu vollziehen, die traditionell Teil der muslimischen *ḥajj* sind.«³²⁰ In Nizāmīs *Iskandarnāmah* von 1191 hingegen zeugt Alexanders Verehrung der Kaaba von seinem muslimischen Glauben.³²¹ Darüber hinaus betont Nizāmī, Gott selbst habe Alexander einen Propheten genannt. Er rekurriert dabei auf die übliche Deutung der in Sure 18,83 des Korans erwähnten Figur »mit den zwei Hörnern« als Alexander.³²² Hier wird, das sei kurz

319 Simpson, »From Tourist to Pilgrim«, S. 129.

320 Simpson, »From Tourist to Pilgrim«, S. 129.

321 Zur Transformation Iskandars in der persischen Literatur und insbesondere bei Nizāmī vgl. auch Yuriko Yamanaka, »From Evil Destroyer to Islamic Hero. The Transformation of Alexander the Great's Image in Iran«, in: *Annals of Japan Association for Middle East Studies* 8, 1993, S. 55–87.

322 Vgl. J. Christoph Bürgel, »Conquérant, philosophe et prophète. L'image d'Alexandre le Grand dans

angemerkt, deutlich, dass die Unterscheidung von sakralen und säkularen Figuren bei Nizāmīs Alexander nicht greift. Jedenfalls kann Nizāmīs Alexander als derart vorbildlicher Muslim in derselben Ikonographie dargestellt werden wie der vorbildliche Pilger Majnūn, und diese Ikonographie etabliert sich im 15. Jahrhundert so weit, dass sie im 16. Jahrhundert auch wieder auf Illustrationen der entsprechenden Szene im *Shāhnāmāh* zurückwirkt. »Kurz: Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, wenn nicht früher, werden Illustrationen Alexanders an der Kaaba innerhalb des *Shāhnāmāh*, Alexanders an der Kaaba in der *Khamsah* und Majnūns an der Kaaba in der *Khamsah* potentiell austauschbar.«³²³

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung ist es nicht erstaunlich, wenn eine Darstellung Alexanders an der Kaaba aus einer zwischen 1450 und 1460 illuminierten Handschrift von Nizāmīs *Iskandarnāmāh* (Paris, BnF, Suppl. pers. 1112, fol. 243r – Abb. 39) viele Parallelen zu der eben diskutierten, etwa 20 Jahre früheren Petersburger Illustration Majnūns an der Kaaba aufweist (St. Petersburg, Eremitage, VR-1000, fol. 175r – Abb. 37):³²⁴ Die Anordnung und Haltung der Hauptfigur und der beiden Figuren links und rechts von ihr, die beiden Engel im Bereich des Himmels und die Positionierung der Kaaba vor einer Reihe heller Nischen sind in den beiden Bildern so gut wie spiegelsymmetrisch.³²⁵ Die Figur Alexanders legt hier sogar das Königsgewand ab, das sie üblicherweise von Majnūn unterscheidet, und trägt ebenfalls ein weißes Pilgertuch.³²⁶ Die vordere, von Zinnen gekrönte Abgrenzungsmauer der Kaaba präsentiert sich in der *Iskandarnāmāh*-Illustration allerdings nicht als Fortsetzung des Textblocks, sondern wird hinter den Schriftspiegel verlegt, sodass nur noch die hier etwas höher angesetzten Zinnen über die Schriftfelder hinaus ragen. Damit wird umso deutlicher, dass die Mauer der Kaaba mit der Schreibfläche enggeführt und das Blatt mit dem Ort der Kaaba identifiziert wird.

Noch weiter wird diese Identifikation des Blattes mit dem Ort der Kaaba in einer Miniatur getrieben, die etwa ein Jahrhundert später, vermutlich im türkischen Kontext³²⁷ entstand (Dublin, Chester Beatty, Per 222, fol. 130v – Abb. 40). Hier werden alle vier Seiten des Bildfeldes mit den Mauern enggeführt, die die Kaaba umgeben.³²⁸

l'épopée de Nezāmī», in: Christophe Balaÿ, Claire Kappler, Živa Vesel Vesel (Hrsg.), *Pand-o Sokhan. Mélanges offerts à Charles-Henri de Fouchécour*, Teheran 1995, S. 65–78, hier S. 66 und Parivash Jamzadeh, *Alexander Histories and Iranian Reflections. Remnants of Propaganda and Resistance*, Leiden/Boston 2012.

323 Simpson, »From Tourist to Pilgrim«, S. 145.

324 Soucek hat die Miniatur als gespiegelte und »abbreviated version« des Petersburger Blattes beschrieben. Vgl. zum Bezug zwischen den Miniaturen Soucek, *Illustrated Manuscripts of Nizamis's Khamsah 1386–1482*, S. 498–499.

325 Auch Details wie die Tatsache, dass am Bildrand des jüngeren Blattes ein Minarett angeschnitten wird, rekurren auf die Positionierung des Minarett als »Eckpfeiler« des von den Mauern aufgespannten Bildfeldes in der älteren Miniatur – auch wenn erstere das Bildfeld nicht über den Schriftspiegel hinaus zieht.

326 Damit scheint diese Miniatur eine Ausnahme von der von Simpson formulierten Regel darzustellen, derzufolge »*Khamsa* illustrations always present the king in his royal garb and accessories (such as his crown) and never in *iḥram*.« Simpson, »From Tourist to Pilgrim«, S. 141.

327 Vgl. E. Blochet und B.W. Robinson, in: John Arthur Arberry, B.W. Robinson, E. Blochet, J.V.S. Wilkinson (Hrsg.), *The Chester Beatty Library. A Catalogue of the Persian Manuscripts and Miniatures*, Bd. 3, Dublin 1962, S. 2.

328 Dabei deckt sich auf der rechten, äußeren Seite nicht wie an den anderen Seiten die Unterkante der Mauer mit den Konturen des Bildfeldes, sondern die Oberkante und das Bildfeld werden hier um die Breite des Mauerstreifens nach außen erweitert.

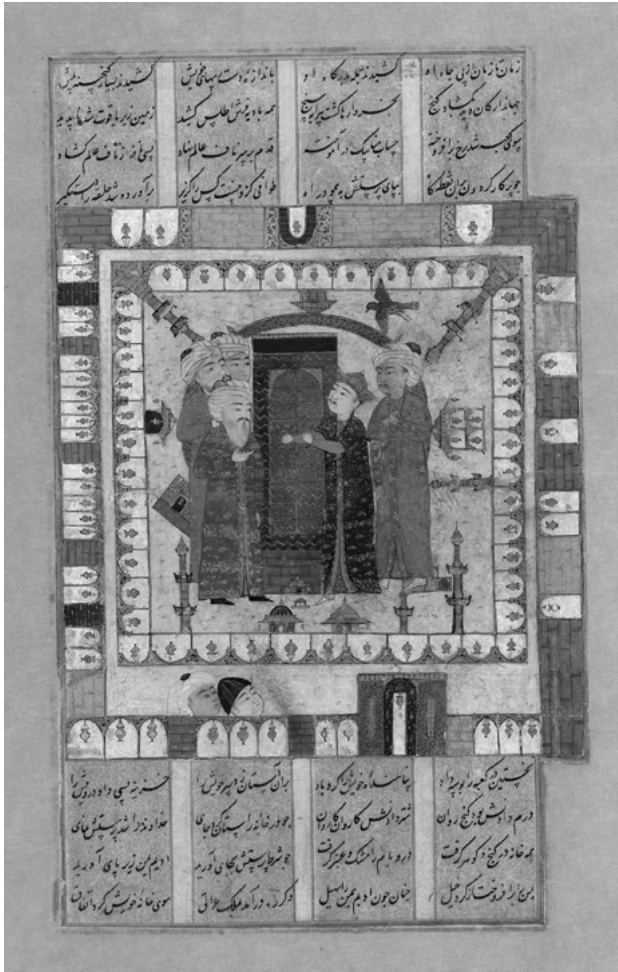


Abb. 40 – Alexander an der Kaaba, Nizāmī, *Iskandarnāmah*, Türkei (?) 1552, Dublin, Chester Beatty Library, Per 222, fol. 130v.

Dabei präsentiert dieses Blatt seine Gegenstände nicht wie die bisher diskutierten Bilder mehr oder weniger einheitlich in einer parallelperspektivisch gestalteten Ansicht schräg von oben, sondern kombiniert eine strenge Aufsicht an den Rändern mit einer reinen Frontalansicht des zentralen Gegenstandes der Kaaba innerhalb des Bildfeldes. Ettinghausen hat diesen Darstellungsmodus, in dem »der Moscheehof in Aufsicht, die einzelnen Gebäude jedoch in Ansicht wiedergegeben«³²⁹ sind, als eine Variante der topographischen Darstellung der Kaaba beschrieben. Dieser ist Ettinghausen zufolge primär in Pilgerbüchern – er führt unter anderem ein Beispiel aus einem Pilgerzeugnis von 1432 an – und auf Fliesengemälden zu finden und damit mit einer religiösen Praxis

329 Ettinghausen, *Die bildliche Darstellung der Ka'ba im islamischen Kulturkreis*, S. 117.

assoziiert.³³⁰ Die Miniatur inszeniert also nicht nur Alexander als Modell eines vorbildlichen Pilgers, sondern sie nutzt einen Darstellungsmodus aus Pilgerbüchern, um den Schriftspiegel mit der Einfriedung der Kaaba gleichzusetzen und damit auch die Lesenden in die Position eines Pilgers zu versetzen. Dass den Lesenden eine Position vor den Mauern der Kaaba zugeschrieben wird, wird noch dadurch unterstrichen, dass zwei Betrachterfiguren im Zwischenraum zwischen den beiden Reihen der den Hof begrenzenden Arkaden präsentiert werden, die den Blick der Betrachtenden auf die Kaaba präfigurieren und eine Identifikation erlauben. Während die Szene innerhalb des Textes also nur einen Zwischenstopp auf dem Weg von Arabien in den Jemen darstellt und dazu dient, Alexander als Muslim auszuweisen, bieten die Miniaturen Alexander als Identifikationsfigur an und versetzen die Lesenden in die Position des Pilgers.

Himmelfahrten Alexanders und anderer

Wenn ich auf den letzten Seiten verfolgt habe, wie Alexander anstelle von Majnūn an der Kaaba als religiöse Identifikationsfigur eingesetzt wird, dann nicht, weil mir aus dem europäischen Kontext Darstellungen Alexanders an der Kaaba bekannt wären.³³¹ Anhand einer ganz anderen Ikonographie – der sogenannten »Himmelfahrt Alexanders«³³² – möchte ich allerdings zeigen, dass der Figur Alexanders im französischsprachigen Kontext zum Teil durchaus ähnliche Funktionen zugewiesen werden.

So schreibt beispielsweise der altfranzösische Prosa-Alexanderroman die Tatsache, dass Alexander in seinem Greifenflug nicht abstürzt, sondern wohlbehalten landet, dem Umstand zu, dass er, als es brenzlich wird, Gott – »den allmächtigen Gott, der ihm in Mazedonien erschienen war (*aparust en la semblance*)« – um Hilfe bittet. Victor M. Schmidt merkt zu diesem Passus Folgendes an:

Die Stockholmer Handschrift aus dem 14. Jahrhundert, die einige für das Verständnis des Textes zentrale Ergänzungen enthält, fährt hier fort: »den er sah vor dem Bischof der Juden außerhalb von Jerusalem«. Die Erwähnung dieser Erscheinung bezieht sich wohl auf einen Moment während Alexanders Besuch in Jerusalem, wo er vor dem Hohepriester Jodus niederkniet, um ihm Ehre zu erweisen. Diese Handlung sorgte für Ver-

330 Vgl. Ettinghausen, *Die bildliche Darstellung der Ka'ba im islamischen Kulturkreis*, S. 115–120. Ich danke Hiba Adib für die Einblicke in ihre entstehende Dissertation zu Darstellungen Mekkas in Pilgerbüchern.

331 Allerdings ist in Thomas von Kents Alexanderroman, auf den ich im Folgenden ausführlicher eingehen werde, die Rede »d'une noire pere un ymage esgarda« (V. 1128–1129), welcher Michael Camille zufolge mit der muslimischen Verehrung des schwarzen Steines der Kaaba zu assoziieren ist. Camille, *The Gothic Idol*, S. 140. Camille entnimmt diese Stelle Dorothee Metlitzki, *The Matter of Araby in Medieval England*, New Haven 2005 [1977], S. 294.

332 Forschungen zu den europäischen Beschreibungen der sogenannten Himmelfahrt Alexanders liegen im Bereich der Literaturwissenschaft in großer Breite vor. Genannt seien hier nur die Monographien von Chiara Settis Frugoni, *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem. Origine, iconografia e fortuna di un tema*, Rom 1973 und Victor M. Schmidt, *A Legend and its Image. The Aerial Flight of Alexander the Great in Medieval Art* (Mediaevalia Groningana 17), Groningen 1995; für eine Zusammenstellung der Aufsätze siehe Susanne Friede, *Die Wahrnehmung des Wunderbaren. Der Roman d'Alexandre im Kontext der französischen Literatur des 12. Jahrhunderts* (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 317), Tübingen 2003, S. 162.

wunderung, worauf Alexander anmerkte, dass er nicht dem Hohepriester selbst Ehre erweise, sondern dem Einen, in dessen Namen er handle. Und er habe den Mann erkannt, weil Gott ihm, während er vor seinen Eroberungen in Mazedonien war, in Gestalt eines Hohepriesters im Traum erschienen sei und ihm versichert habe, dass er mit seiner Hilfe die Perser besiegen werde.³³³

Schon im Text wird Alexander also verschiedentlich als Verehrer eines monotheistischen Gottes präsentiert und dessen Anrufung als Grund angeführt, warum Alexander seine »Himmelfahrt« unbeschadet übersteht.

Die Illustrationen des Greifenflugs Alexanders in einer Gruppe von Handschriften des altfranzösischen Prosa-Alexanderromans vom Ende des 13. Jahrhunderts, die sich heute in Berlin, Brüssel und London befinden (Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 C 1, fol. 66r – Abb. 41, Brüssel, Bibliothèque royale, Ms. 11040, fol. 69v und London, BL, Ms. Harley 4979, fol. 70v), unterstreichen die Assoziation mit einem christlichen Kontext dadurch, dass sie, wie wiederum Schmidt gezeigt hat, auf Darstellungsmuster der Himmelfahrt Christi zurückgreifen. Genauer gesagt, greifen sie auf einen »östlichen Typ der Himmelfahrtsdarstellung« zurück, in dem die Figur Christi vollständig zu sehen ist und »thronend innerhalb einer Mandorla von Engeln in den Himmel getragen wird«.³³⁴ Dementsprechend präsentieren sie Alexander frontal auf einem Flugapparat, der entgegen den Angaben des Textes eher einem Thron als einem Käfig ähnelt.³³⁵ Es ist hier also eine Engführung Alexanders mit Christus zu beobachten, die mit Nizāmīs Bestreben, Alexander nicht nur als idealen Herrscher zu präsentieren, sondern ihm, wie Bürgel argumentiert, den Status eines Propheten zuzuschreiben,³³⁶ vergleichbar sein könnte.

Allerdings hat Schmidt betont, dass Alexander in diesem Darstellungsmodell nicht notwendig als »zweiter Christus (*alter Christus*)«³³⁷ anzusehen ist. Vielmehr gehe es darum, eine bestimmte Bedeutung von der Darstellung der Himmelfahrt Christi auf jene der Himmelfahrt Alexanders zu übertragen; es gehe um die Anerkennung als König des Himmels und der Erde.³³⁸ Das impliziert meines Erachtens auch die Übertragung einer Haltung der Betrachter: Schließlich zitieren die Darstellungen neben der Weise, in der Alexander dargestellt wurde, vor allem die Betrachterfiguren, die in Himmelfahrtsdarstellungen üblicherweise in der unteren Bildhälfte zu sehen sind, und ihre Haltung des *apokopein*, eine schon aus der Antike bekannte Geste der vor die Stirn gehaltenen Hand als Ausdruck des gespannten Schauens, die in der mittelalterlichen Kunst häufig bei den Betrachterfiguren der Himmelfahrt Christi zu sehen ist (vgl. z. B. Abb. 42).³³⁹ Ebenso wie beim Besuch Alexanders an der Kaaba werden also auch in diesen Darstellungen der Himmelfahrt Alexanders Betrachterfiguren

333 Schmidt, *A Legend and its Image*, S. 100.

334 Schmidt, *A Legend and its Image*, S. 106.

335 Schmidt, *A Legend and its Image*, S. 106–107.

336 Bürgel, »Conquérrant, philosophe et prophète«.

337 Schmidt, *A Legend and its Image*, S. 106.

338 Und im Falle Alexanders, der nach seiner Himmelfahrt noch die Tauchfahrt angehen wird: des Meeres. Schmidt, *A Legend and its Image*, S. 107.

339 Schmidt, *A Legend and its Image*, S. 106. Zum Gestus des *apokopein* vgl. Ines Jucker, *Der Gestus des Apokopein. Ein Beitrag zur Gebärdensprache in der antiken Kunst*, Zürich 1956.



Abb. 41 – Greifenflug Alexanders, *Altfranzösischer Prosa-Alexanderroman*, Flandern oder Niederlande Ende 13. Jh., Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 C 1, fol. 66r.

eingesetzt, mit denen sich die Betrachtenden des Buches identifizieren können.³⁴⁰

Weiter wird im Vergleich der Darstellungen der Himmelfahrt des Berliner Alexanderromans (Abb. 41) und Alexanders Besuch an der Kaaba im Pariser *Iskandarnāmah* (Abb. 39) deutlich, wie stark in beiden Darstellungen die Beziehung zwischen irdischer und himmlischer Sphäre ist. In beiden wird mittels einer durchgezogenen Waagerechte knapp oberhalb der Mitte des Bildes eine Grenze zwischen zwei Sphären gezogen, die

340 Vgl. zur Funktion von Betrachterfiguren, die ich im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter verfolgen kann, Beate Fricke/Urte Krass (Hrsg.), *The Public in the Picture/Das Publikum im Bild. Involving the Beholder in Antique, Islamic, Byzantine, Western Medieval and Renaissance Art/Beiträge aus der Kunst der Antike, des Islam, aus Byzanz und dem Westen*, Berlin 2015, das einen Beitrag von Alberto Saviello zu Betrachterfiguren in der persischen Buchmalerei enthält.



Abb. 42 – Himmelfahrt Christi (oben), Psalter, Paris
1. Viertel 13. Jh., Paris, BnF, Nouv. acq. lat. 1392,
fol. 13r.

durch verschiedene Hintergrundfarben unterschieden werden. Auf dieser Grenze ist jeweils die Figur Alexanders platziert. Auf der französischsprachigen Seite ist es der Kubus, in dem Alexander fliegt, mit dem der rote Hintergrund der irdischen Sphäre in den blauen Hintergrund der himmlischen vordringt. Und in der persischen Miniatur ist es der schwarze Kubus der Kaaba, deren Türgriffe Alexander gerade hält, der aus der irdischen Sphäre in die himmlische hineinragt. Dabei ist es in der Illustration des altfranzösischen Alexanderromans die Darstellung Alexanders selbst, die auf eine Ikonographie des auffahrenden Christus rekuriert, während es in der *Iskandarnāmah* der Darstellungsmodus der himmlischen Sphäre ist, der an *Mi'rāj*-Darstellungen erinnert.

Auf beiden Seiten aber wird betont, dass sich Alexander nicht grundsätzlich von den Figuren unterscheidet, die ihn beobachten: In der persischen Handschrift ist er nur durch eine Stufe aus der Reihe von identisch gekleideten Pilgern herausgehoben. Und auch in der altfranzösischen Handschrift ist Alexander in den gleichen Farben gekleidet wie die Betrachter. Zudem macht die Tatsache, dass er den rötlichen Hintergrund der irdischen in die himmlische Sphäre importiert, in Kombination mit der Lücke, die sich in der entsprechenden Größe unterhalb von ihm in der Betrachterreihe auftut, sehr deutlich, dass hier ein Element aus dieser Reihe in die himmlische Sphäre verlegt wurde.

In beiden Fällen wird Alexander also nicht nur als idealer Herrscher präsentiert, dem eine religiöse Legitimation zugesprochen wird. Auch dient der Rekurs auf die jeweiligen Ikonographien der Himmelfahrt nicht nur dazu, zu unterstreichen, dass

Alexander die Kaaba nicht als Tourist besucht habe, ebenso wie sein Besuch in den himmlischen Sphären nicht schlichter Neugier geschuldet sei. Vielmehr haben diese Anspielungen in den Alexanderdarstellungen in beiden Fällen die Funktion, den Betrachtenden selbst ein Modell der Überschreitung der Grenze von irdischer und himmlischer Sphäre in Aussicht zu stellen.

Damit wird fast schon didaktisch verdeutlicht, dass die Rückprojektion der modernen Unterscheidung von sakralen und säkularen Sphären³⁴¹ in den westeuropäischen Darstellungen Alexanders ebenso unzutreffend ist wie in den persischen, genau wie an der Stelle, an der ein persischer Dichter seine Inspiration mit der Verkündigung des Korans vergleicht. Die Zirkulation von Ikonographien zwischen religiösen, historischen und poetischen Themen macht damit klar, dass das oft zitierte Argument, die persische Buchkultur habe Figuren erlauben können, da es sich um eine rein säkulare Kunst handle,³⁴² nicht nur dem theologischen Bilderverbot einen zu großen Einfluss auf die Praxis zuschreibt, sondern auch von einer Unterscheidung ausgeht, die historisch so nicht besteht. Die Transformationsgeschichten der gemeinsamen Topoi widersprechen der Separierung von sakralen und säkularen Bildkulturen also ebenso wie der von christlichen und islamischen.

Nun liegt die Frage auf der Hand, warum ich dieses Phänomen nicht anhand von Darstellungen der Himmelfahrt Alexanders in der persischen Buchmalerei diskutiere. Der Grund ist schlicht, dass mir dort bislang keine bekannt ist.³⁴³ Wie ist das zu erklären? Zunächst ist es möglich, dass dieser Teil des Narrativs in der persischen Tradition nicht überliefert wurde. So hat beispielsweise Martina Müller-Wiener betont, dass »diese Episode [...] in der frühesten erhaltenen Fassung des Alexanderstoffes, die den arabischen und persischen Versionen zugrunde liegt, dem im 3. nachchristlichen Jahrhundert entstandenen Alexanderroman des Pseudo-Callisthenes, nicht enthalten«³⁴⁴ ist. Allerdings gilt dies auch für die Tauchepisode, die sehr wohl rezipiert wurde.³⁴⁵ Insofern ist schwer zu sagen, ob das Fehlen von Darstellungen der Himmelfahrt Alexanders

341 Ich danke Almut Höfert für wichtige Hinweise und gute Gespräche nicht nur in diesem Punkt.

342 Vgl. zu diesem Topos und dem Widerspruch, in dem zentrale Handschriften der nahöstlichen Buchkunst dazu stehen, auch Persis Berlekamp, *Wonder, Image, and Cosmos in Medieval Islam*, S. ix.

343 Vgl. Abdullaeva, *Kingly Flight*, S. 19: »In the Muslim literature Alexander is never mentioned as an aviator, but only as a diver and then only in very few sources«. Martina Müller-Wiener hat allerdings einzelne Darstellungen der Greifenfahrt Alexanders auf verschiedenen Objekten im Umfeld der Artukidenschale nachgewiesen. Vgl. Martina Müller-Wiener, »Spiegel des Alexander und Weltenbecher. Der Spiegel des Artuq Šah und die Attribute des idealen Herrschers«, in: Marion Frenger, Martina Müller-Wiener (Hrsg.), *Von Gibraltar bis zum Ganges: Studien zur Islamischen Kunstgeschichte in memoriam Christian Ewert* (Bonner Asienstudien Bd. 7), S. 173–197, hier S. 184–187. Zudem hat François de Polignac betont, dass im arabischen Kontext zwar keine Greifenfahrt Alexanders zu finden ist, sehr wohl aber eine Himmelfahrt, die al-Tabarī der Greifenfahrt Nimruds symmetrisch entgegensetzt. Vgl. François de Polignac, »Cosmocrator L'Islam et la légende antique du souverain universel«, in: Margaret Bridges, J. Christoph Bürgel (Hrsg.), *The Problematics of Power. Eastern and Western Representations of Alexander the Great*, Bern u. a. 1996, S. 149–164, hier S. 154.

344 Müller-Wiener, »Spiegel des Alexander und Weltenbecher«, S. 186. Sie führt weiter aus: »G. Millet sieht in ihr eine nachträgliche Ergänzung, die er in das 5. oder 6. Jahrhundert datiert. Als mögliche Quelle nennt er eine armenische Fassung des Alexanderstoffes [...]«. Vgl. Gabriel Millet, »L'ascension d'Alexandre«, in: *Syria* 4/2, 1923, S. 85–133.

345 Richard Stoneman, *Alexander the Great. A Life in Legend*, New Haven/London 2010, S. 116.



Abb. 43 – Kay Kāvūs wird von den Adlern in den Himmel getragen, Firdawsī, *Shāhnāmah*, Schiras ca. 1435, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. 22-1948, fol. 25v.



Abb. 44 – Kay Kāvūs wird von den Adlern in den Himmel getragen, Firdawsī, *Shāhnāmah*, Schiras oder Isfahan Anfang 17. Jh., Paris, BnF, Suppl. pers. 490, fol. 62r.

im persischen Kontext Unkenntnis oder Desinteresse zuzuschreiben ist. Zumindest aber hat Firuza Abdullaeva angemerkt, dass einige persische Alexandernarrative nach Nizāmī das mit der Himmelfahrt im westeuropäischen Kontext meist kombinierte Motiv der Tauchfahrt auf eine sehr vergleichbare Weise einsetzen: So ist es beispielsweise in Navā'īs (1441–1501) *Sadd-i Iskandarī* diese Tauchfahrt, die Alexander zu einem Heiligen und Propheten macht.³⁴⁶

Weiter ist festzuhalten, dass zwar Alexander im persischen Kontext nicht in die Lüfte steigt, die Konstruktion eines Fluggeräts, das einen König mit Hilfe von Raubvögeln, denen man ein Stück Fleisch vor den Schnabel hält, in die Lüfte befördert, im persischen Kontext aber sehr wohl präsent ist. Wolfgang Lochner vermutet, dass es sich hierbei um einen persisch-arabisch-jüdischen Topos handelt, der auch in das Alexandernarrativ eingebaut wurde.³⁴⁷ So schreibt im persischen Kontext beispielsweise Firdawsī König Kay Kāvūs einen Flug mit einer solchen Konstruktion zu. Vergleicht man die Illustrationen dieses Topos (Abb. 43 und 44) mit den Darstellungen der

346 Abdullaeva, *Kingly Flight*, S. 23. Sie verweist hierzu auch auf Sunil Sharma, *Amir Khusraw. The Poet of Sufis and Sultans* (Makers of the Muslim World Series), Oxford 2005, S. 57.

347 Vgl. Wolfgang Lochner, *Fliegen. Das große Abenteuer der Menschheit*, München 1970, S. 25–26, zitiert auch in den Ausführungen zu dieser Frage bei Karin Luck-Huyse, *Der Traum vom Fliegen in der Antike*, Stuttgart 1997, S. 126–128.



Abb. 45 – Kay Kāvūs fällt zurück auf die Erde, Firdawsī, *Shāhnāmāh*, Isfahan (?) ca. 1335, New York, Metropolitan Museum of Art, Ms. 1974.290.9v.

Himmelfahrt Alexanders aus dem französischsprachigen Kontext, dann fallen sowohl gewisse Parallelen in der Inszenierung von Betrachterfiguren ins Auge als auch, vor allem im safavidischen Kontext, ein vergleichbarer Rekurs auf die Ikonographie der Himmelfahrt, in diesem Falle Mohammeds (vgl. Abb. 24). Allerdings impliziert dieser Verweis auf die Himmelfahrt Mohammeds keine Anerkennung. Man hat es in diesem Fall vielmehr als Hybris zu verstehen, sich derart mit dem Propheten zu vergleichen: Das Abenteuer endet mit einem Absturz (vgl. New York, Metropolitan, Ms. 1974.290.1-42, 2003.330.1-7 – Abb. 45).³⁴⁸ Und anstelle von positiven Konnotationen weisen die Illustrationen Abdullaeva zufolge enge Bezüge zum Narrativ des sündigen biblischen

348 Vgl. zu Illustrationen dieser Szene in *Shāhnāmā*-Handschriften auch die hervorragende Datenbank des *Shahname Project* in Cambridge unter <http://shahnama.caret.cam.ac.uk>.

Nimrud auf, dem König Babylons, welchem neben dem Turmbau ebenfalls ein entsprechender Flug zugeschrieben wird.³⁴⁹ Die positiven Konnotationen, die das Motiv im französischsprachigen Kontext zumindest in einigen Fällen³⁵⁰ annahm, sind im persischsprachigen Kontext also nicht zu finden. Der Vergleich von Alexanderdarstellungen in persisch- und französischsprachigen Handschriften lässt also – darauf werde ich im Unterkapitel »Un-/Vergleichbares« noch ausführlicher zurückkommen – Asymmetrien in den Bezügen zwischen beiden Traditionen erkennen: Diesselbe narrative Funktion, wie beispielsweise die Positionierung Alexanders an der Grenze von irdischer und himmlischer Sphäre, wird in verschiedenen bildlichen Motiven – der Darstellung seiner *hajj* auf der einen und der Himmelfahrt auf der anderen – umgesetzt. Umgekehrt wird ein bestimmtes Motiv – wie die »Himmelfahrt« eines Herrschers – mit sehr unterschiedlichen Besetzungen, Konnotationen und Bewertungen versehen.

Alexander in Persien. Fremde und eigene Herrscher im Vergleich

Trotz der aufgewiesenen Asymmetrien gibt es diverse Szenen, die sowohl in persischen als auch in westeuropäischen Alexandermanuskripten illustriert werden. Da Alexander der Große eine historische Figur ist, deren Handeln zumindest für die persische Geschichte nicht unbedeutend war, die aber auch die Franken immer wieder als ihren Vorfahren angeben,³⁵¹ zeichnet sich in den Narrativierungen seiner Geschichte eine enge Verflechtung transregionaler und regionaler Historien ab. So zeigt die Transformationsgeschichte des Alexanderstoffes auf exemplarische Weise, dass ein Narrativ nicht als neutrale Fiktion zu verstehen ist, sondern in der engen Verflechtung mit lokalgeschichtlichen Zusammenhängen.³⁵² Deutlich wird das beispielsweise in persischen Darstellungen des Verhältnisses von Alexander zu dem von ihm besiegten persisch-achämenidischen Herrscher Dareios III. Im persischen Kontext nämlich wird, wie beispielsweise Mino S. Southgate betont hat, in der Rezeption des Texts von Pseudo-Kallisthenes, der im 3. Jahrhundert nach Christus vermutlich in Alexandria entstand,³⁵³ jener Teil weggelassen, der Alexander zum Kind der Frau des mazedonischen Königs Philipp II., Olympia, und des ägyptischen Königs Nectanebus macht. Stattdessen wird in vielen persischen Versionen eine Episode eingeführt, die erzählt, dass Dārāb, der spätere Vater des Dareios – dem persischen Dārā –, nach seinem Sieg über Philipp dessen Tochter geheiratet, diese aber kurz darauf aufgrund ihres faulen Atems wieder

349 Vgl. Abdullaeva, *Kingly Flight*, S. 9–16. Vgl. zu Darstellungen königlicher Greifenflüge auch Anna Caiozzo, *Réminiscences de la royauté cosmique dans les représentations de l'Orient médiéval*, Kairo 2011, S. 42–49.

350 Luck-Huyse betont, dass Deutungen des Greifenflugs als Hybris durchaus auch im europäischen Kontext häufig waren (Luck-Huyse, *Der Traum vom Fliegen in der Antike*, S. 122). Thomas Noll argumentiert auch zu bestimmten Darstellungen der Greifenfahrt Alexanders entsprechend, vgl. Thomas Noll, *Alexander der Große in der nachantiken bildenden Kunst*, Mainz 2005, S. 10–18.

351 Vgl. Charles Russell Stone, *From Tyrant to Philosopher-King. A Literary History of Alexander the Great in Medieval and Early Modern England*, Turnhout 2013, S. 96.

352 Vgl. hierzu auch Markus Stock, »The Medieval Alexander. Transcultural Ambivalences«, in: ders. (Hrsg.), *Alexander the Great in the Middle Ages. Transcultural Perspectives*, Toronto/Buffalo/London 2016, S. 3–12.

353 David J. A. Ross, *Alexander Historiatus. A Guide to Medieval Illustrated Alexander Literature*, Frankfurt a. M. 1988 [1963], S. 5–6.



Abb. 46 – Alexander begräbt König Dareios, *Altfranzösischer Prosa-Alexanderroman*, Frankreich 13. Jh., Berlin, Kupferstichkabinett, 78 C 1, fol. 36v.

verstoßen und zu ihrem Vater zurückgesandt habe, ohne zu wissen, dass sie mit Alexander schwanger war. Somit wird Alexander als älterer Bruder des später von einer anderen Frau des Dārāb geborenen persischen Herrschers Dareios präsentiert – woraus sich ein legitimer Anspruch auf den persischen Thron ergibt.³⁵⁴ Diesen persischen

354 Mino S. Southgate, »Portrait of Alexander in Persian Alexander-Romances of the Islamic Era«, in: *Journal of the American Oriental Society* 97/3, 1977, S. 278–284, S. 279. Vgl. hierzu auch Claude-Claire Kappler, »Alexandre dans le Shāh Nāma de Firdousi. De la conquête du monde à la découverte de soi«, in: Margaret Bridges, J. Christoph Bürgel (Hrsg.), *The Problematics of Power. Eastern and Western Representations of Alexander the Great*, Bern u. a. 1996, S. 165–190. Nizāmīs und Jāmīs Versionen erwähnen dies allerdings nicht, hier ist Alexander schlicht der Sohn Philipps. Vgl. Southgate, »Portrait of Alexander in Persian Alexander-Romances of the Islamic Era«, S. 279, Fußnote 13.



Abb. 47 – Alexander und der sterbende Dareios, Nizāmī, *Iskandarnāmah*, Herat 1450–60, Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Diez A. fol. 7, fol. 276r.

Texten zufolge hat Alexander Persien also nicht einfach erobert, sondern war immer schon sein rechtmäßiger Herrscher – was positive Konnotationen erlaubt.

Die Illustrationen betreffend ist erst einmal festzustellen, dass mehrere Momente der Interaktionen zwischen Alexander und Dareios – wie beispielsweise die Trauer Alexanders um Dareios (Abb. 46 und 47) – in beiden Kontexten illustriert wurden. Das könnte mit der Annahme von David J. A. Ross zu tun haben, dass

nicht nur diese [nahöstlichen V. B.] Berichte von Alexander ebenso wie die meisten europäischen Alexanderbücher letztlich auf den Pseudo-Callisthenes zurückzuführen sind, sondern es sogar Indizien dafür gibt, dass die große Anzahl von illuminierten Manuskripten ihre Ikonographie zumindest zum Teil dem ursprünglichen antiken Bildzyklus entlehnt

haben, der so weit verbreitete Verwendung in der Illustration des Pseudo-Callisthenes und seiner Abkommen in Europa gefunden hat.³⁵⁵

Zugleich zeugen sehr unterschiedliche Quantitäten der Illustrationen der Szenen von divergierenden Interessen – so sind beispielsweise unter den erhaltenen Illustrationen des *Shāhnāmāh* im 14. und 15. Jahrhundert 22 Illustrationen zu finden, in denen Alexander neben dem von Verrätern tödlich verwundeten Dareios kniet und damit den Respekt vor seinem Halbbruder zum Ausdruck bringt. Hingegen ist in diesen Handschriften – denen es ansonsten ebensowenig wie den westeuropäischen Handschriften an Kampfdarstellungen mangelt – keine einzige Illustration des Kampfes zwischen Alexander und Dareios zu finden.³⁵⁶ Eine weitere Parallele findet sich in der Stilisierung von Dareios als Exempel des schlechten Herrschers im Gegensatz zu Alexander als idealem Herrscher in beiden Kontexten.³⁵⁷ Während dieser schlechte Herrscher im persischen Kontext allerdings in einer früheren Epoche der eigenen Geschichte situiert wird, die durch Alexander überwunden wurde, ist er in den westeuropäischen Alexanderhandschriften ein fremder Herrscher, vom dem man sich abgrenzt.

Angesichts der Transformationen des persischen Alexandernarrativs vor dem Hintergrund seiner Bezüge auf die persische Geschichte stellt sich im Zusammenhang mit den französischsprachigen Versionen die Frage, inwiefern auch hier die lokale Geschichte die Darstellung Alexanders geprägt hat. Nicht, dass der historische Alexander in der französischen Geschichte eine Rolle gespielt hätte. Der aktuelle politische Kontext jedoch ist nicht unwesentlich für die Rezeption des Narrativs. So wurde insbesondere die Bedeutung der Kreuzzüge für Transformationen des Alexandernarrativs diskutiert: Inwiefern wurde Alexander in verschiedenen Versionen und Handschriften als »Proto-Kreuzfahrer«³⁵⁸ inszeniert, der die Kreuzzüge einerseits legitimiert und zugleich die »mittelalterliche Angst vor der asiatischen Bedrohung und dem Verlust des lateinischen Königreichs verkörpert«³⁵⁹ – wie Mark Cruse in Bezug auf eine franko-flämische Handschrift der Bodleian Library (Bodley 264) aus dem 14. Jahrhundert argumentiert hat? Weiter könnte man diskutieren, inwiefern die Konzeption der »Ritterlichkeit«, die in den französischsprachigen Alexanderromanen besonders stark herausgearbeitet wird, vor dem jeweiligen zeitgenössischen und lokalen Hintergrund und dessen Verständnis von Ritterlichkeit zu verstehen ist. Es wäre aber auch zu diskutieren, inwiefern sie zugleich auf gemeinsame Traditionen des Ritterromans³⁶⁰ zurückgreift.

355 Ross, *Alexander Historiatus*, S. 2. Zu finden ist diese Bemerkung allerdings im Ausdruck seines Bedauerns über die dementsprechend arbiträre – und rein pragmatische – Ausklammerung dieser »orientalischen« Traditionen, sodass leider weder Belege noch differenzierte Angaben folgen.

356 Vgl. die Datenbank des Shahnama Project, <http://shahnama.caret.cam.ac.uk/new/jnama/index/depiction/memohl:1107772630/cescene:1551214484>, Stand 20.2.2013.

357 Vgl. Southgate, »Portrait of Alexander in Persian Alexander-Romances of the Islamic Era«, S. 280 und Catherine Croizy-Naquet, »Darius ou l'image du potentat perse dans *Le roman d'Alexandre de Paris*«, in: Laurence Harf-Lancner, Claire Kappler, François Suard (Hrsg.), *Alexandre le Grand dans les littératures occidentales et proche-orientales*, Nanterre 1999, S. 161–172. Zur Inszenierung Alexanders als Idealherrscher in nahöstlichen Kontexten vgl. z.B. Müller-Wiener, »Spiegel des Alexander und Weltenbecher«.

358 Mark Cruse, *Illuminating the Roman d'Alexandre*. Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 264. *The Manuscript as Monument*, Cambridge 2011, S. 145.

359 Cruse, *Illuminating the Roman d'Alexandre*, S. 146.

360 Vgl. zu dieser These beispielsweise Metlitzki, *The Matter of Araby in Medieval England*.

Damit wäre die Ritterlichkeit Alexanders ebenso zwischen gemeinsamen Traditionen und lokalen Aktualisierungen zu verorten wie Nizāmīs Inszenierung von »Alexander als Philosoph« im Spannungsfeld von gemeinsamen Textgrundlagen und Nizāmīs spezifischer Position in der Rezeption der griechischen Philosophie im persischen Kontext des 12. Jahrhunderts. So hat Maud Pérez-Simon beispielsweise in der Handschrift Harley Ms. 4979 aufgewiesen, wie Alexander in seiner Darstellung als Ritter »offenkundig aktualisiert wurde, um die Eigenschaften eines mittelalterlichen Königs zu verkörpern«. ³⁶¹ Und Bürgel hat unterstrichen, wie Nizāmī Alexander im Kontext der persischen Rezeption der griechischen Philosophie heranzieht, um ihm seine eigene Lesart der verschiedenen griechischen Philosophen – Aristoteles, Sokrates, Apollonius, Platon, Thales, Porphyrius und Hermes – in den Mund zu legen, die dieser nach Persien mitgebracht haben soll. ³⁶² Diese Fragen aber führen über die Grenzen der vorliegenden Arbeit hinaus und sollen hier nur den Horizont der unterschiedlichen transkulturellen Bezüge des Alexandernarrativs andeuten, vor dem im Folgenden eine einzelne Szene in ihrer Darstellung von Blicken auf Bilder zu diskutieren ist.

2 Kandakes Alexanderportrait im Pseudo-Kallisthenes als *tertium comparationis*

Nachdem in diesem Kapitel bislang allenfalls von Figuren die Rede war, die Alexander betrachten und den Betrachtenden als Identifikationsfiguren für die Betrachtung Alexanders angeboten werden, soll es nun um eine Szene gehen, die den Blick selbst in den Fokus rückt, indem sie explizit die Betrachtung eines Portraits Alexanders thematisiert. Die Rede ist von einer Szene, in der eine Königin Alexander mit seinem eigenen Portrait konfrontiert. ³⁶³ Sowohl in der persischen als auch in der westeuropäischen Buchmalerei findet sich ein Narrativ illustriert, in dem Alexander sich verkleidet als sein eigener Bote an den Hof einer Königin begibt. Sie besitzt allerdings bereits ein Portrait von ihm, erkennt ihn deshalb – und konfrontiert ihn, als er seine Identität leugnet, mit seinem eigenen Bild. ³⁶⁴

361 Maud Pérez-Simon, »Beyond the Template. Aesthetics and Meaning in the Images of the Roman d'Alexandre en prose in Harley MS. 4979«, in: *Electronic British Library Journal*, 3.11.2011, <http://www.bl.uk/ebj/2011articles/pdf/ebjarticle32011.pdf>, Stand 26.3.2014, S. 13.

362 Vgl. J. Christoph Bürgel, »L'attitude d'Alexandre face à la philosophie grecque dans trois poèmes épiques persans: le Roman d'Alexandre de Nizāmī, l'A'ina-Iskandarī de Amīr Khusraw Dihlawī et le Khiradnāma-i Iskandarī de Djāmī«, in: Laurence Harf-Lancner, Claire Kappler, François Suard (Hrsg.), *Alexandre le Grand dans les littératures occidentales et proche-orientales*, Nanterre 1999, S. 53–59 und Bürgel, »Conquérant, philosophe et prophète«.

363 Diese Szene ist im Kontext der verschiedenen Topoi zu den Portraits Alexanders zu verstehen. Vgl. hierzu Andrew Stewart, *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics*, Berkeley 2007. Zudem danke ich Patric-Alexander Kreuz für seine archäologischen Kommentare zu meinen Überlegungen.

364 Rieger hat angemerkt, dass beispielsweise in der Handschrift Royal 19. D. 1 des altfranzösischen Prosa-Alexanderromans der British Library auf fol. 12 zu lesen ist, dass auch schon Dareios ein Marmorbild Alexanders anfertigen ließ. Angelica Rieger, *L'Ystoire du bon roi Alexandre. Der Berliner >Alexanderroman<: Handschrift 78 C 1 des Kupferstichkabinetts Preußischer Kulturbesitz Berlin*, Stuttgart u. a. 2002, S. 154, Fußnote 1. Meines Wissens gibt es aber keine Illustrationen dieser Szene, sodass ich sie hier nicht weiter berücksichtigen kann. Im Vergleich ist allerdings

Diese Gemeinsamkeit kann man ebenso wie die bereits angeführten auf eine beidseitige Rezeption eines als »Pseudo-Kallisthenes« bekannten Textes zurückführen. Denn man hat es mit einem Text zu tun, dessen Derivate extrem weit – »von Java bis Frankreich«,³⁶⁵ wie Ross schreibt – verbreitet waren. So ist es nicht erstaunlich, dass sich sowohl in persischen als auch in französischen Varianten des Narrativs Rückgriffe auf diesen griechischen Text abzeichnen. Das griechische Original ist in fünf Redaktionen überliefert, von einer sechsten existiert eine Vielzahl von Derivaten. Dabei unterstreicht Ross, dass »keine davon den Roman in seiner ursprünglichen Fassung darstellt und wahrscheinlich selbst der ursprüngliche Text nicht die früheste Biographie Alexanders in Romanform«³⁶⁶ ist. Vielmehr geht er davon aus, dass im 3. Jahrhundert n. Chr. verschiedenste Materialien in die Hände eines alexandrinischen Autors fielen, welcher sie mit lokalen Narrativen von der Geburt und Abstammung Alexanders und eben auch von dessen Abenteuern mit Kandake kombinierte.³⁶⁷

Im sogenannten Pseudo-Kallisthenes ist erst einmal Folgendes über die Entstehungsgeschichte des Portraits zu lesen:

Nachdem Kandake über Alexander gehört hatte, dass er die Städte durchzog und so bedeutende Könige unterwarf, sprach sie einen ihrer griechischen Maler an und befahl ihm loszuziehen, um ihn zu treffen, ihn heimlich zu malen (ζωγραφήσαι) und Kandake nach seiner Rückkehr das Bild zu geben. Als sie es wiederum entgegengenommen hatte, legte sie es an einen geheimen Ort.³⁶⁸

Bevor Alexander selbst an Kandakes Hof kommt, befreit er – verkleidet als Antigonos, Chef seiner Leibwache – noch die Frau ihres Sohnes Kandaules, der ihn daraufhin mit zu seiner Mutter nimmt. Dort bewundert Alexander den prächtig geschmückten Palast, seine Kostbarkeiten und Kunstwerke, unter denen sich auch lebensgroße Bronzestatuen befinden. Alexander gibt dazu den Kommentar ab, dass dies in Griechenland sicherlich – so die Zusammenfassung Wilhelm Wilmanns – »zu bewundern sei, aber nicht in einem Lande, dem die Natur selbst solche Schätze in Fülle bietet. Die Königin kann nicht umhin das Urteil als treffend anzuerkennen, ist aber doch einigermaßen verstimmt und straft den König, indem sie ihn in ihrer Antwort unvermutet mit seinem

festzuhalten, dass Iskandar auch bei Firdawsī verkleidet an den Hof Dārās kommt. Allerdings wird er bei Firdawsī nicht aufgrund eines Portraits erkannt, sondern durch Personen, die bereits an seinem Hof waren. Dabei wird unterstrichen, dass seine Gestalt unverwechselbar ist. Vgl. Kappler, »Alexandre dans le Shāh Nāma de Firdousi«, S. 172.

365 Ross, *Alexander Historiatus*, S. 5. Dieser »Guide to Medieval Illustrated Alexander Literature« ist für die nicht-nahöstlichen illustrierten Handschriften recht hilfreich. Nahöstliche Handschriften sind darin aber aufgrund ihrer schweren Zugänglichkeit und mangelnder Sprachkenntnisse ausgeklammert, wie Ross dies im Vorwort begründet, vgl. Ross, *Alexander Historiatus*, S. 2.

366 Ross, *Alexander Historiatus*, S. 5.

367 Ross, *Alexander Historiatus*, S. 5–6.

368 Pseudo-Callisthenes, *Historia Alexandri Magni: Recensio vetusta*, hrsg. v. Guilelmus Kroll, Berlin 1958 [1926], S. 116–117 – übersetzt von Sophia Vassilopoulou. Kroll legt seiner Edition die Handschrift A der BnF (grec. 1711) zugrunde. Diese Handschrift aus dem 11. Jahrhundert ist Ross zufolge das früheste erhaltene Beispiel für die Rezension α, auf der alle anderen Rezensionen und Derivate basieren. Vgl. Ross, *Alexander Historiatus*, S. 6 und 85.

wahren namen nennt.«³⁶⁹ So steht im Text:

Kandake ärgerte sich und sagte: »Du sprachst die Wahrheit, Alexander.« Dieser war verblüfft über den Namen und wandte sich ab. Sie wiederum sagte: »Warum wandtest du dich ab, als du Alexander genannt wurdest?« Er sagte: »Ich, Dame, werde Antigonos gerufen, ich bin der Bote Alexanders.« »Selbst wenn du Antigonos gerufen wirst, für mich bist du König Alexander; ich werde dir sogleich zeigen [warum].« Sie nahm ihn bei der Hand, führte ihn in ihre Schlafkammer hinein und sagte »Erkennst du deine eigenen Züge [χαρακτήρα] wieder? Warum zitterst du? Warum bist du erschüttert?«³⁷⁰

Es liegt also ein historischer Text vor, auf den sowohl die westeuropäischen als auch persischen Handschriften Bezug nehmen, sodass der Vergleich in diesem Kapitel einen konkreten Bezugspunkt hat. Ziel ist dabei nicht, eine Transformationsgeschichte des Pseudo-Kallisthenes-Stoffes bis zu den persischen und französischsprachigen Handschriften des 13. bis 15. Jahrhunderts nachzuzeichnen – das kann es angesichts der Vielzahl unbekannter und womöglich verlorener Zwischenstufen³⁷¹ auch nicht sein. Vielmehr geht es auch an dieser Stelle darum, die spezifischen Differenzen ebenso wie die Gemeinsamkeiten zwischen den verschiedenen Miniaturen und ihrer gemeinsamen Vorlage in ihren jeweiligen Kontexten zu verstehen.³⁷² Deshalb gilt es, das Pferd von hinten, das heißt von den Illustrationen her, aufzuzäumen und letztere dann in ihrem Bezug auf den jeweils illustrierten Text und dessen Position innerhalb der Rezeptionsgeschichte des Pseudo-Kallisthenes zu verorten.³⁷³

Thematisch hat man es an dieser Stelle – zum ersten Mal im Rahmen dieser Arbeit – mit einer Szene zu tun, in der eine Figur der Erzählung auf ein materiell vorhandenes Bild blickt. Das macht es möglich, mit den Illustrationen dieses Textes die

369 Wilhelm Wilmanns, »Alexander und Candace«, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 45/3, 1901, S. 229–244, S. 230–231.

370 Pseudo-Callisthenes, *Historia Alexandri Magni: Recensio vetusta*, S. 121 – übersetzt von Sophia Vassilopoulou. Ich danke ihr auch für die Diskussion des griechischen Textes und des Wortes χαρακτήρα.

371 Vgl. hier die Übersicht bei Rieger, *L'Ystoire du bon roi Alexandre*, S. 260–261.

372 Eine gegenseitige Kenntnis von Darstellungen der Szene ist unwahrscheinlich. Es ist zwar denkbar, dass Darstellungen Alexanders aus französischsprachigen Handschriften im persischen Kontext rezipiert wurden – so könnte etwa Rashīd ul-Dīn in seinen Handschriften des *Jāmi' ul-Tawārikh* eventuell auf illustrierte Handschriften beispielsweise der *Histoire ancienne jusqu'à César* zurückgegriffen haben, die im 13. Jahrhundert in Acre produziert wurden. Vgl. Sheila Blair, *A Compendium of Chronicles: Rashid-al Din's Illustrated History of the World*, London 1995, S. 53–54. Es ist auch bekannt, dass der osmanische Herrscher Bayezid I. Ende des 14. Jahrhunderts im Austausch für den gefangenen Sohn des burgundischen Herzogs Philipp des Kühnen Tapissereien aus Arras verlangte, die Szenen aus der Alexandergeschichte darstellten. Nach Timurs Sieg über die Osmanen gelangten diese dann an dessen Hof in Samarkand. Vgl. Necipoğlu, »The Scrutinizing Gaze«, S. 41. Dass darunter Darstellungen von Kandake und dem Portrait Alexanders waren, ist jedoch sehr unwahrscheinlich.

373 Man hat es hier also vielleicht im weitesten, aber auch in einem sehr konkreten Sinne mit einer »an Übersetzungsprozessen orientierte[n] transkulturellen Bildwissenschaft« (Birgit Mersmann, »Bildkulturwissenschaft als Kulturbildwissenschaft. Von der Notwendigkeit eines inter- und transkulturellen Iconic Turn«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 49/1, 2004, S. 91–109, hier S. 109) zu tun.

spezifische visuelle Wahrnehmung von materiellen Bildern zu fokussieren. Nachdem also mit dem Traumbild die Schau innerer Bilder und mit der Gottesschau der Extrempunkt einer dem Normalsterblichen im Diesseits nicht zugänglichen Schau eines monotheistischen Gottes Thema war, rückt mit den Illustrationen der Konfrontation Alexanders mit seinem eigenen Portrait die Wahrnehmung eines materiellen Bildes in den Blick, das eine sterbliche Person darstellt.

Bevor ich mit der Analyse der einzelnen Miniaturen beginne, sei aber noch eines angemerkt: Im Vergleich der Varianten dieses Narrativs fällt auf, dass hinsichtlich des Portraits und der Tatsache, dass es Alexander – im persischen Kontext Iskandar, im französischsprachigen Alisandre, Alexandre oder ähnlich genannt – darstellt, große Einigkeit herrscht. Ebenso schnell stellt man aber auch fest, dass das für seine Betrachterin nicht gilt: Am Namen dieser Herrscherin scheiden sich nämlich nicht nur zwischen Persien und Westeuropa, sondern auch zwischen den meist illustrierten Versionen dieser Szene innerhalb der persischen Literaturgeschichte – Firdawsī *Shāhnāmāh* und Nizāmī *Iskandarnāmāh* – die Geister: In lateinischen und westeuropäischen Texten finden sich hier meist Transkriptionen des griechischen *Κανδάκη* als Kandake, Candasse oder Ähnliches.³⁷⁴ Bei Firdawsī ist ihr Name – Bürgel nimmt an, »durch eine Verlesung der arabischen Schrift«³⁷⁵ – zu Qaydāfah geworden. Nizāmī nennt sie Nūshābah. Julia Rubanovich wies darauf hin, dass Nūshābah »Wasser des Lebens« bedeutet und dies »im Zusammenhang mit Alexanders vergeblichem Streben nach Unsterblichkeit«³⁷⁶ zu verstehen sein könnte.

Neben diesen unterschiedlichen Benennungen bewegen sich auch die Verortungen der Königin im persischen Kontext zwischen Andalusien, wo sie Firdawsī imaginiert, und der Stadt Barda, wo sie Nizāmī platziert. Andalusien steht dabei in einer längeren perso-arabischen Tradition, Kandakes Reich am »Ende der Welt« zu platzieren – sei dies mit Andalusien im Westen oder mit China im Osten der damaligen islamischen Welt.³⁷⁷ Barda hingegen liegt unweit vom Geburtsort Nizāmī, Ganja³⁷⁸ – und damit gerade nicht in weiter Ferne, sondern in der nahen Umgebung.³⁷⁹ In jenen westeuropäischen Versionen, um die es hier gehen wird, scheinen solche Platzierungen weniger zu interessieren: Sie belassen Kandake meist, wie beispielsweise der altfranzösische Alexanderroman, in Meroe – der meroitischen Hauptstadt am Mittellauf des Nils,

374 Dabei handelt es sich ursprünglich um die Amtsbezeichnung einer nordostafrikanischen Herrscherin, die allerdings schon in der Apostelgeschichte als Eigenname verwendet wird. Vgl. Catherine Gaullier-Bougassas, »Alexandre et Candace dans le Roman d'Alexandre de Paris et le Roman de toute Chevalerie de Thomas de Kent«, in: *Romania* 112, 1991, S. 18–44, hier S. 24. Der Eigenname Cleophris/Cleophilis wird an manchen Stellen zusätzlich verwendet.

375 J. Christoph Bürgel, »Krieg und Frieden im Alexander-Epos Nizāmī«, in: Margaret Bridges, J. Christoph Bürgel (Hrsg.), *The Problematics of Power. Eastern and Western Representations of Alexander the Great*, Bern u. a. 1996., S. 95.

376 Julia Rubanovich, »Re-writing Alexander and Candace in Medieval Persian Literature«, in: Markus Stock (Hrsg.), *Alexander the Great in the Middle Ages. Transcultural Perspectives*, Toronto/Buffalo/London 2016, S. 123–152, S. 133. Bürgel übersetzt den Namen als »Nektartrunk«. Ilyās Ibn-Yūsuf Nizāmī Ganġawī, *Das Alexanderbuch. Iskandarname*, übers. v. Johann Christoph Bürgel, Zürich 1991, S. 191.

377 Vgl. Rubanovich, »Re-writing Alexander and Candace«, S. 136–137.

378 Vgl. Bürgel in seinen Anmerkungen zu Nizāmī Ganġawī, *Das Alexanderbuch*, S. 658.

379 Zu Rubanovichs These, dass auch Barda als Ende der Welt angesehen werden könne, siehe Fußnote 563.

die auch im Pseudo-Kallisthenes als ihr Sitz angegeben ist.³⁸⁰ Oder sie verzichten ganz auf entsprechende Angaben, wie beispielsweise Thomas von Kent.³⁸¹

Die unterschiedliche Benennung und Verortung der primären Betrachterin eines Bildes mag zunächst wenig bedeutsam erscheinen. Es wird jedoch zu diskutieren sein, inwiefern die Differenzen in den Betrachtungsweisen von Alexanders Portrait sowie in den Intentionen des vergleichenden Sehens, die im Folgenden zu beobachten sind, gerade mit der Verortung der Königin und der darin implizierten Distanz zwischen der fiktiven Betrachterin und den imaginierten Betrachterinnen und Betrachtern der Handschriften zusammenhängen.

3 Zwischen Idol und Identifikation. Vergleichende Blicke auf Kandakes Alexanderportrait in französischsprachigen Handschriften

Im Laufe des 13. Jahrhunderts lässt sich im westeuropäischen Kontext ein zunehmendes Interesse an der Darstellung der Konfrontation Alexanders mit seinem Portrait feststellen: In diesem Zeitraum entstand nicht nur die früheste mir bekannte Illustration dieser Szene (Cambridge, Trinity College, O. 9. 34, fol. 36v – Abb. 54), sondern vor allem gibt es gegen Ende des Jahrhunderts eine auffällige Häufigkeit von Darstellungen der Szene – und zwar insbesondere in Handschriften des sogenannten altfranzösischen Prosa-Alexanderromans.³⁸² Dieser entstand in diesem Jahrhundert als freie Adaption der zweiten Redaktion der *Historia de Preliis*, J².³⁸³ Deshalb fokussiert dieses Kapitel eine gegen Ende des 13. Jahrhunderts entstandene Illustration des altfranzösischen Prosa-Alexanderromans (Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 C 1, fol. 61v – Abb. 48). Anschließend werden zwei Illustrationen von Handschriften des *Roman de toute chevalerie* von Thomas von Kent aus derselben Zeit diskutiert, um zu beobachten, inwiefern sich die Funktionen unterscheiden, die dem vergleichenden Blick, den die Gegenüberstellung von Alexander und seinem Portrait provoziert, in den verschiedenen Kontexten zugeschrieben werden.

Dabei verfolge ich die These, dass aus dem Verlauf des Narrativs – von der Produktion des Portraits Alexanders, das der Königin in dessen Abwesenheit überreicht wird und das ihr in diesem Moment als Ersatz für eine persönliche Begegnung gedient haben mag, bis zu der Möglichkeit, dieses Portrait zu nutzen, um den schließlich anwesenden Alexander zu erkennen – sehr unterschiedliche Funktionen von Bildern herausgegriffen werden, um daraus sehr unterschiedliche Anforderungen an den Blick abzuleiten: von einem differenzierenden Blick als Instrument der Abgrenzung vom

380 Vgl. hierzu Pseudo-Callisthenes, *Le roman d'Alexandre. La vie et les hauts faits d'Alexandre de Macédoine*, übers. u. kommentiert v. Gilles Bounoure u. Blandine Serret, Paris 1992, S. 99 und insbesondere S. 254–255, Fußnote 22.

381 Vgl. Gaullier-Bougassas, »Alexandre et Candace«, S. 24–25.

382 Vgl. Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 C 1, fol. 61v (Abb. 48), Brüssel, Bibliothèque royale, 11040, fol. 64v (Abb. 50) und London, BL, Harley 4979, fol. 65r (Abb. 51) sowie jenseits von Handschriften des altfranzösischen Prosa-Alexanderromans Venedig, Biblioteca Museo Correr, Correr 1493, fol. 73r (Abb. 53), Cambridge, Trinity College, O. 9. 34, fol. 36v (Abb. 54) und Paris, BnF, fr. 24364, fol. 78r (Abb. 55).

383 Vgl. hierzu Ross, *Alexander Historiatus*, S. 54–57.

idolatratischen Blick einer orientalisierten Kandake bis zu einem wiedererkennenden Blick als Instrument der List.

Anschließend werde ich noch kurz auf Darstellungen der Szene aus dem 15. Jahrhundert eingehen, aus dem erneut mehrere Miniaturen zu diesem Motiv erhalten sind, und die historischen Differenzen im Verhältnis zu den Illustrationen des 13. Jahrhunderts erörtern. Damit fokussiert diese Arbeit Phasen und Versionen, in denen sich ein besonderes Interesse an dieser Szene abzeichnet, ohne dabei den Anspruch erheben zu können, alle oder auch nur möglichst viele erhaltene Miniaturen aufzuführen.³⁸⁴

3.1 Un-/Unterscheidbar. Illustrationen des altfranzösischen Prosa-Alexanderromans Ende des 13. Jahrhunderts

Die heute im Kupferstichkabinett von Berlin aufbewahrte Handschrift (78 C 1) zeigt die besagte Szene auf fol. 61v (Abb. 48). Sie illustriert die Redaktion II des altfranzösischen Prosa-Alexanderromans und entstand wahrscheinlich Ende des 13. Jahrhunderts in Flandern oder den Niederlanden.³⁸⁵ Sie ist eng verwandt mit zwei weiteren Handschriften dieses Textes, die die Szene ebenfalls zeigen (Brüssel, Bibliothèque royale, 11040, fol. 64v – Abb. 50 und London, BL, Harley 4979, fol. 65r – Abb. 51)³⁸⁶ und auf die ich noch zu sprechen kommen werde. Angelica Rieger hat die These aufgestellt, dass diese Handschrift von einer adeligen Mutter oder Großmutter als Geschenk für ein Kind in Auftrag gegeben worden sein könnte, womöglich für den späteren Bischof von Noyon, Fulcaud de Rochechouart, dem sie das Wappen auf dem ersten Blatt zuschreibt.³⁸⁷ Sie begründet diese Vermutung mit der großen Rolle, die Mutterfiguren in dieser Handschrift spielen. In der Konfrontation mit Kandake äußert sich diese darin, dass Alexander sich bei ihrem Anblick an seine Mutter erinnert fühlt.³⁸⁸ Zugleich eigne sich die Handschrift in besonderer Weise für ein erzieherisches Anliegen: So stelle Alexander als »Inbegriff aller höfischen und ritterlichen Tugenden«³⁸⁹ eine Identifikationsfigur dar, aus deren Fehlern – wie der Missachtung mütterlichen

384 Die nötige Recherche und Sichtung einer großen Zahl von Handschriften war im Rahmen dieser vergleichenden Untersuchung zu verschiedenen Topoi von Blicken nicht zu bewältigen. Komplette Ausklammern musste ich leider aus besagten Gründen wiederum die Illustrationen dieser Szene in byzantinischen sowie armenischen Handschriften (vgl. auch Fußnote 62), so spannend auch etwa ein Blick auf die Darstellung der Herstellungsgeschichte von Kandakes Portrait in der byzantinischen Handschrift (Venedig, Institut Hellénique Cod. Gr. 5, fol. 143r und 143v) gewesen wäre, von der André Xyngopoulos aufgrund verschiedener ikonographischer Bezüge annimmt, dass sie in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in der Levante hergestellt wurde (vgl. André Xyngopoulos, *Les Miniatures du Roman d'Alexandre le Grand dans le Codex de l'Institut Hellénique de Venise*, Athen/Venedig 1966, S. 157) und die osmanische Kommentare und freie Übersetzungen der griechischen Rubriken aufweist. Ich danke Anette Mazur für diesen Hinweis.

385 Vgl. Pérez-Simon, »Beyond the Template«, S. 2.

386 Ross geht davon aus, dass diesen drei Handschriften ein früheres Model zugrunde gelegen hat: »All three must be regarded as deriving independently from an earlier model«. Ross, *Alexander Historiatus*, S. 56.

387 Angelica Rieger, *Der Alexanderroman. Ein Ritterroman über Alexander den Großen. Handschrift 78. C. 1 des Kupferstichkabinetts, Preußischer Kulturbesitz Berlin*, Wiesbaden 2006, S. 175.

388 Rieger, *Der Alexanderroman*, S. 110.

389 Rieger, *Der Alexanderroman*, S. 181.

Rates, sich vor seinen späteren Mördern zu hüten – zugleich zu lernen sei.³⁹⁰ Die altfranzösische Prosa-Version sei hierzu als »bereinigte« und »jugendfreie« Version des Alexanderstoffs³⁹¹ samt einem entsprechenden Bildprogramm³⁹² besonders geeignet. Einer solchen pädagogischen Funktion, die an einen Prinzenspiegel erinnert, entspreche auch die Bedeutung, die Aristoteles als Lehrer Alexanders in Text und Illustrationen dieser Handschrift zukomme.³⁹³

Die Illustration der Konfrontation Alexanders mit seinem Portrait auf fol. 61v zeigt Kandake, Alexander und sein Abbild im mittleren Komplex eines weitgehend symmetrischen architektonischen Ensembles. Flankiert wird dieser Raum von zwei Türmen, aus denen »Fenstergucker« [...] direkt ins Schlafzimmer der Königin [...] blicken und das Auge des Betrachters dorthin zu lenken scheinen.³⁹⁴ Der Rundbogen, durch den man in den zentralen Raum der Szene blickt, wird von zwei Maßwerkbögen unterteilt. Der rechte umfasst zwei Drittel des Raumes, in dem Alexander und Kandake – wie die Rubrik betont: Hand in Hand – stehen. Dieser Bereich (Abb. 49) hat einen rötlichen Hintergrund mit einem diagonalen Karomuster. Ein zweiter Maßwerkbogen umschreibt das linke Drittel, in dem Alexanders Abbild präsentiert wird, welches mit einem blauen Hintergrund hinterlegt ist. In narrativer Hinsicht scheint also der Moment dargestellt zu sein, in dem Kandake, nachdem Alexander seine Identität leugnet, ihn »an der rechten Hand nahm und ihn in ihr Zimmer führte«, ³⁹⁵ um ihn dort mit seinem Bild zu konfrontieren. Bildlich wird die Konfrontation aber schon antizipiert: Alexander wird seinem Abbild in dieser Miniatur symmetrisch gegenübergestellt. Während narrativ also der Moment der maximalen Spannung inszeniert wird, just bevor Alexander den Raum mit seinem Portrait betritt, ist es den Betrachtenden schon möglich, einen Vergleich zwischen Alexander und seinem Portrait anzustellen.

Dabei sind die Betrachtenden mit einem lebensgroßen Gegenüber Alexanders konfrontiert, das in seiner physischen Gestalt nicht von ihm selbst zu unterscheiden ist: Das Abbild hat sowohl dieselbe Größe wie er selbst als auch dieselbe Farbigkeit wie Alexander und die anderen Figuren in diesem Bild, sodass keinerlei mediale Differenz zu erkennen ist, die es als Skulptur ausweisen und von den anderen Figuren unterscheiden würde. Was dieses Abbild von Alexander abhebt, ist allein die Kleidung. Doch auch diese ist zur Unterscheidung zwischen Person und Abbild wenig hilfreich, denn Alexanders Gewand sieht nicht etwa aus wie das des beispielsweise auf fol. 57v dargestellten Antigonos, als der er sich dem Text zufolge verkleidet. Vielmehr handelt es sich bei dem goldenen Gewand mit seinem Wappenzeichen, das Angelica Rieger mit Bezug auf die Darstellung seiner Beerdigung als »Festtagsornat in Gold und Purpur«³⁹⁶ beschrieben hat, um ein Gewand, das in dieser Handschrift nur Alexander auszeichnet. So wird er seiner Skulptur, die ihrerseits in einem in dieser Handschrift für Könige gebräuchlichen Gewand gekleidet ist,³⁹⁷ keineswegs in der Verkleidung seines Boten ge-

390 Rieger, *Der Alexanderroman*, S. 182.

391 Rieger, *Der Alexanderroman*, S. 181.

392 Rieger, *Der Alexanderroman*, S. 182.

393 Rieger, *Der Alexanderroman*, S. 181.

394 Rieger, *Der Alexanderroman*, S. 110.

395 Rieger, *L'Ystoire du bon roi Alexandre*, S. 107.

396 Rieger, *Der Alexanderroman*, S. 149.

397 Auch im Gewand der Skulptur ist Alexander schon auf mehreren Miniaturen zuvor zu sehen – allerdings tragen es in dieser Handschrift auch andere Herrscher. Vgl. z. B. Nectebanus auf fol. 3v oder





Abb. 48 – Kandake und Alexander Hand in Hand, *Altfranzösischer Prosa-Alexanderroman*, Flandern oder Niederlande Ende 13. Jh., Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 C 1, fol. 61v.



Abb. 49 – Detail von Abb. 48.

genübergestellt, sondern eindeutig als Figur, die mit Alexander identifizierbar ist. Welche der beiden Figuren nun das Abbild und welche das Vorbild ist, ist also nicht an der Darstellung der Figuren selbst erkennbar, sondern nur im Kontext der gesamten Szene: Kandake hat Alexander, dem Text entsprechend, an die Hand genommen und sich ihm zugewendet. Zudem trennt die Rahmung ihn »noch« vom Raum mit seinem Abbild, auf das sie verweist. Unterscheidbar sind die Figuren also in ihrer Position in der Narration, nicht aber in ihrer Art der Darstellung, in der sich die beiden Figuren achsensymmetrisch gegenüberstehen. Diese spiegelsymmetrische Gegenüberstellung von Portrait und Portraitiertem provoziert einen vergleichenden Blick, der nach Differenzen zwischen Portrait und Portraitiertem sucht und dabei damit konfrontiert ist, dass keine physischen Differenzen zu erkennen und die Differenzen der Bekleidung insignifikant sind, sodass damit allein die Positionierung in der Szene eine Unterscheidung erlaubt.

Wie verhält sich dieses Bild Alexanders, das nur im Kontext der Szene von seiner Person zu unterscheiden ist, zum Text, der maximal ein halbes Jahrhundert zuvor – zwischen 1252 und 1290³⁹⁸ – entstand? Hier wird das Abbild als ein »in Stein gemeißeltes (*entaillie en un marbre*)«³⁹⁹ beschrieben. Sein Produzent allerdings wird explizit als »Maler

Dareios auf fol. 32v und in dieser Miniatur eben Kandake, die zum Teil neben demselben Gewand auch das Lilienzepter tragen. Es könnte mit diesem Gewand also eher eine Darstellung im Typus des Königs angedeutet sein, während das goldene Gewand mit der spezifischen Person assoziiert sein mag.

398 Ross, *Alexander Historiatus*, S. 55.

399 Rieger, *L'Ystoire du bon roi Alexandre*, S. 106.

(*paintour*)« bezeichnet, was für Verwirrung gesorgt hat.⁴⁰⁰ So merkt Rieger korrigierend an, dass dieser »Maler« »eigentlich [...] eher ein Bildhauer«⁴⁰¹ sein müsse.

Weniger erstaunlich ist dies, wenn man den Text mit der entsprechenden Stelle der Version J² der *Historia de Preliis* vergleicht. Dieser lateinische Text, auf dem der altfranzösische Prosa-Alexanderroman basiert, entstand seinerseits spätestens in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts auf der Basis der Version Leo von Neapels aus dem 10. Jahrhundert. Diese ist übrigens wiederum auf die verlorene Rezension δ* des Pseudo-Kallisthenes zurückzuführen, auf die auch die persischen Versionen zurückgehen. Jedenfalls wird im Vergleich zwischen der vorliegenden altfranzösischen Prosaversion und dem Text der *Historia de Preliis* deutlich, dass die lateinische Vorlage relativ genau übernommen wurde und es sich bei dem *paintour* um eine Übersetzung des lateinischen *pictor* handelt. Allein das folgende *pingeret* wird in der französischen Version dann als *entaillier en un marbre* wiedergegeben. So ist in der *Historia de Preliis* Folgendes zu lesen:

Die Königin selbst befahl einem erfahrensten Maler (*pictor*), die Figur (*figuram*) Alexanders sorgfältig zu betrachten und zu malen (*pingeret*) und ihr jene zu bringen. Das wurde gemacht.⁴⁰²

In der altfranzösischen Prosaversion lautet dieser Passus:

Sie schickte einen ihrer Maler (*paintour*), den sie beauftragt hatte, er solle die Gestalt (*facture*) Alexanders betrachten und dann in Marmor meißeln (*entaillier en un marbre*). Der tat, wie sie ihm befohlen hatte.⁴⁰³

Riegers Irritation, dass hier ein Maler mit einer Skulptur beauftragt wird, kann also darauf zurückgeführt werden, dass die altfranzösische Version *pingeret* als *entaillier en un marbre* übersetzt. Diese Änderung im Text mag darauf zurückzuführen sein, dass man sich im Produktionskontext der altfranzösischen Prosaversion bei einem Bild in der Funktion des Herrscherbildnisses schlicht eine Marmorskulptur vorstellte, sodass wir es mit einer Adaption an das zeitgenössische Bildverständnis zu tun haben könnten. Zur Miniatur aber ist festzustellen, dass diese vom Übersetzer so dezidiert eingeführte

400 Der altfranzösische Prosa-Alexanderroman beschreibt die Entstehung des Portraits folgendermaßen: »Et entre les messages que elle manda a Alixandre si envoia elle un sien paintour auquel elle avoit enchargié qu'il deüst regarder la facture Aleixandre et la deüst entaillier en un marbre. Liquels fist com elle li avoit commande et li paintres li presenta la samblance d'Alixandre entaillie en un marbre, dont la roïne fu mout lie, car elle desiroit a veoir l'estature d'Alixandre, tout fust elle petite.« Dann rettet Alexander – dem Pseudo-Kallisthenes entsprechend – bereits als sein Feldherr Antigonos verkleidet, erst einmal Kandakes Schwiegertochter aus den Fängen eines Entführers. Gemeinsam mit Kandakes Sohn, Kandaules, und dessen Frau trifft Alexander dann – weiterhin verkleidet als Antigonos – am Hof Kandakes ein. Als Kandake ihn am zweiten Tag mit seinem Namen adressiert, versucht er seine Identität zu leugnen. Darauf sagt Kandake: »Je te mousterai veritablement que tu es Alixandres«. Et che disant ele le prist par la main destre et le mena en sa chambre et li moustra l'image entaillie en marbre, si li dist: »Vois tu cest ymage?« Quant Alixandres se vit, s'esmut mout durement.« Rieger, *L'Ystoire du bon roi Alexandre*, S. 106–108.

401 Rieger, *L'Ystoire du bon roi Alexandre*, S. 197.

402 Alfons Hilka (Hrsg.), *Der altfranzösische Prosa-Alexanderroman nach der Berliner Bilderhandschrift nebst dem lateinischen Original der Historia de Preliis (Rezension J²)*, Halle 1920, S. 209.

403 Rieger, *L'Ystoire du bon roi Alexandre*, S. 106 und Hilka (Hrsg.), *Der altfranzösische Prosa-Alexanderroman*, S. 209. Der Text befindet sich auf fol. 59rb der Berliner Handschrift.

skulpturale Qualität des Abbildes dem Miniaturisten nicht wichtig gewesen zu sein scheint: Ausweise der medialen Spezifik der Skulptur sind nicht zu erkennen, in der Farbigkeit des Inkarnats ist kein Unterschied festzustellen, eine Mauer verstellt den Blick auf die Füße der Figuren, wo sonst womöglich ein Sockel zu erkennen sein könnte.

Diese Darstellungsweise könnte freilich mit einer ikonographischen Tradition zu tun haben, die älter ist als der altfranzösische Text. Das ist auch insofern denkbar, als es Ross zufolge Illustrationen der *Historia de Preliis* sind – also Illustrationen genau des Textes, auf den der altfranzösische Prosa-Alexanderroman zurückgreift –, mit denen der spätantike Bildzyklus zur Alexandergeschichte nach Westeuropa gekommen ist. Allerdings ist Ross zufolge keine Illustration der Szene, in der Kandake Alexander mit seinem Portrait konfrontiert, in den erhaltenen Handschriften der *Historia de Preliis* zu finden.⁴⁰⁴ So lässt sich nicht mehr nachvollziehen, inwiefern die Illustrationen dieser Szene ihrerseits spätantike Vorlagen aufgreifen und transformieren – und ob die Ignoranz gegenüber der im Text beschriebenen Skulptur womöglich auf diese Tradition zurückzuführen ist.⁴⁰⁵

Zugleich macht es der dezidierte Verzicht auf einen Ausweis des Mediums der Skulptur, der sich beispielsweise im Verstellen der Sockelzone andeutet, sowie der Vergleich mit Abbildungen von Skulpturen der Zeit (vgl. z. B. Paris, BnF, nouv. acq. fr. 24541, fol. 67v – Abb. 107)⁴⁰⁶ eher unwahrscheinlich, dass man es hier mit mangelnden medialen oder künstlerischen Möglichkeiten zu tun hat, eine Skulptur als solche darzustellen. Vielmehr ist ein mangelndes Interesse zu konstatieren, das Medium der Skulptur als solches auszuweisen und damit einen Unterschied zwischen Vorbild und Abbild zu markieren. Im Gegenteil: Man bekommt den Eindruck, dass die Tatsache, dass die Skulptur als gemalte kaum mehr von ihrem ebenfalls gemalten Vorbild zu unterscheiden ist, der Inszenierung einer Ununterscheidbarkeit zwischen Person und Skulptur gerade recht gewesen sein könnte. Indem sie Skulptur und Person gleichermaßen in das Medium der Malerei übersetzt, scheint die Miniatur ihre eigenen Möglichkeiten auszuschöpfen, um die Differenz zu minimieren. Die Miniatur scheint darauf angelegt zu sein, dass die Betrachtenden Vorbild und Abbild nur mithilfe des Textes unterscheiden können.

Diesen Eindruck einer spezifisch malerischen Inszenierung von Äquivalenz unterstreicht die achsensymmetrische Anordnung von Bild und Vorbild auf der linken und rechten Seite Kandakes. Diese Symmetrie wird durch den Aufbau des gesamten Architekturkomplexes unterstrichen: Je zwei äußere Tortürme und zwei weiter innen

404 David J. A. Ross, *Illustrated Medieval Alexander Books in Germany and the Netherlands. A Study in Comparative Iconography*, Cambridge 1971, S. 172. Vgl. zur mittelalterlichen Rezeption des spätantiken Alexanderzyklus K. Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1951, S. 102–106 und David J. A. Ross, »Olympias and the Serpent. The Interpretation of the Baalbek Mosaic and the Date of the Illustrated Pseudo-Callistenes«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 26 1/2, 1963, S. 1–21.

405 Ebenso ist nicht klar, inwiefern im Kontext der Herstellung dieser Handschrift frühere Darstellungen der Szene aus anderen Texttraditionen, wie sie beispielsweise in der Thomas-von-Kent-Handschrift in Cambridge (Trinity College, O. 9. 34, fol. 36v – Abb. 54) erhalten sind, bekannt waren.

406 Vgl. S. 302 dieser Arbeit. Francisco Prado-Vilar hat auch eine entsprechende Illustration (St. Petersburg, Nationalbibliothek, Fr. F. v. XIV. 9, fol. 103v), die die Statue ebenfalls auf einem Sockel zeigt, aus dem 13. Jahrhundert angeführt. Francisco Prado-Vilar, »The Gothic Anamorphic Gaze. Regarding the Worth of Others«, in: Cynthia Robinson (Hrsg.), *Under the Influence. Questioning the Comparative in Medieval Castile*, Leiden 2005, S. 67–100, fig. 3.

stehende Türme samt Fensteröffnungen mit Betrachterfiguren flankieren die Szene symmetrisch, und selbst die Fische im Wassergraben vor der von drei Stützen strukturierten Mauer sind achsensymmetrisch angeordnet. Damit wird das Verhältnis von Alexander und seinem Portrait als achsensymmetrische Spiegelbildlichkeit inszeniert.

Hinzu kommt, dass die Berliner Miniatur im Unterschied zu der Brüsseler und der Londoner Miniatur (Abb. 50 und 51) darauf verzichtet, eine zweite Szene in derselben Miniatur und Architektur unterzubringen: Während in den anderen beiden Miniaturen links neben der Szene der Konfrontation Alexanders mit seinem Portrait noch ein zweiter, symmetrisch platzierter Raum zu sehen ist, in dem sich Alexander sowie Kandake und ihre beide Söhne befinden, rückt die Berliner Miniatur die Gegenüberstellung von Alexander und seinem Portrait ins Zentrum.

Allerdings ist zu bemerken, dass der Architekturkomplex nicht mittig, sondern leicht nach rechts versetzt im Bildfeld platziert wurde. So nimmt die Mitte des Bildfeldes nicht etwa die mitten im Gebäude stehende Kandake ein, sondern das einzige asymmetrisch platzierte Element dieses Komplexes: die trennende Säule zwischen dem blaugrundigen Raum der Statue und dem rotgrundigen Raum von Alexander und Kandake. Damit werden die Symmetrien von Bildfeld und dem architektonischen Rahmen der Szene so gegeneinander verschoben, dass einerseits – im Rahmen der abgebildeten Architektur – Alexander und sein Ebenbild achsensymmetrisch aufeinander bezogen sind. Andererseits wird im Bildfeld die Grenze zwischen dem Raum des Abbildes und dem der Personen ins Zentrum gerückt.

Während das Verhältnis zwischen Alexander und seinem Ebenbild auf der Ebene des Abgebildeten also als Spiegelbildlichkeit inszeniert wird, wird auf der Ebene des Bildfeldes, wenn auch weniger manifest, die Unterscheidung zwischen den Bereichen von Bild und Abbild betont. Auf der Ebene der Abbildlichkeit ist also eine Äquivalenz, auf der Ebene des Bildes aber durchaus eine Differenz zu erkennen. Die Differenz zwischen den Symmetrien von Bild und abgebildeten Figuren unterstreicht die Differenz zwischen Alexander und seinem Abbild. Während die mediale Spezifik des abgebildeten Mediums der Skulptur von der Darstellung ignoriert wird, werden malerische Mittel wie symmetrische Anordnungen eingesetzt, um zugleich Äquivalenz auf der Ebene des Dargestellten und mediale Differenz auf der Ebene des Bildes zu inszenieren. Damit wird den Betrachtenden vor dem Bild im Unterschied zu den Betrachtenden im Bild, die ebenso achsensymmetrisch zur Figur Kandakes angeordnet sind wie Alexander und sein Abbild, ein asymmetrischer Blick auf das Ganze angeboten, der die Differenzen zwischen Bild und Abbild betont. Der vergleichende Blick ist bezogen auf Alexander und sein Abbild mit den Schwierigkeiten konfrontiert, diese zu unterscheiden. Nimmt er jedoch auch das Verhältnis der abgebildeten Figuren und der Miniatur selbst in den Blick, dann wird der Unterschied zwischen beiden zumindest unterstrichen.

Spiegelbildliche Reaktionen

Zwei weitere, etwa zeitgleich entstandene Illustrationen der Szene aus Handschriften des altfranzösischen Alexanderromans (Brüssel, Bibliothèque royale, 11040, fol. 64v, Abb. 50 und London, BL, Harley 4979, fol. 65r, Abb. 51) verzichten auf eine Verteilung

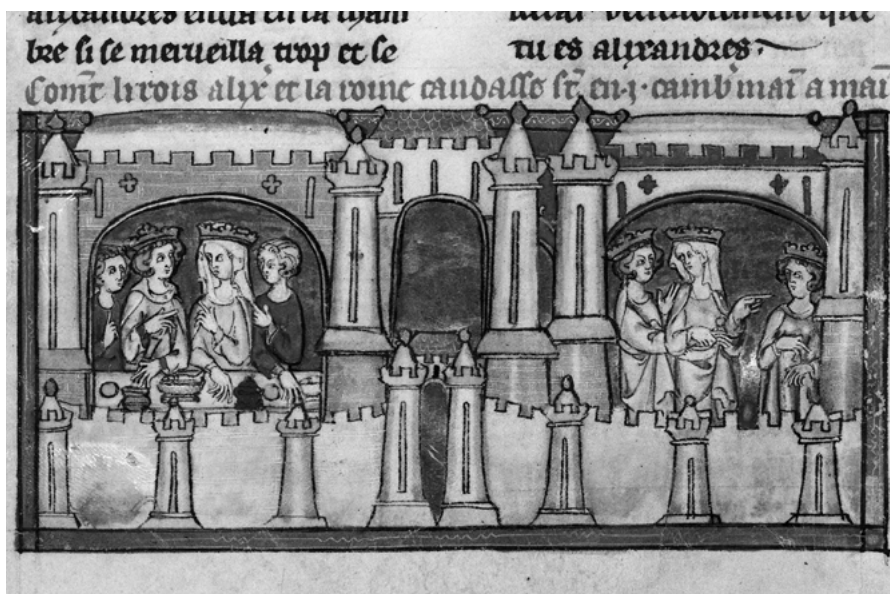


Abb. 50 – Kandake und Alexander Hand in Hand, *Altfranzösischer Prosa-Alexanderroman*, Flandern oder Niederlande Ende 13. Jh., Brüssel, Bibliothèque royale, 11040, fol. 64v.

von Alexander und seinem Abbild auf verschiedene Räume.⁴⁰⁷ Das könnte man der Tatsache zuschreiben, dass hier der Moment illustriert wird, in dem Alexander das Zimmer bereits betreten und sein Abbild erblickt hat. Auf dem Londoner Blatt würde das der Positionierung der Miniatur im Text nach der Beschreibung des Entsetzens Alexanders angesichts seines Portraits entsprechen; in der Brüsseler Handschrift aber ist die Miniatur deutlich vor dieser Konfrontation im Text platziert.⁴⁰⁸ Ein weiterer Hinweis, dass gerade der Moment der Konfrontation dargestellt ist, ist in der Londoner, in Ansätzen aber auch in der Brüsseler Miniatur in einer Reaktion der Skulptur zu erkennen: Die Skulptur verharrt in den beiden Miniaturen nämlich nicht wie in der Berliner Miniatur teilnahmslos in einer königlichen Pose, in der sie mit regungsloser Miene das Zepter in den Händen hält, sondern sie streckt ihre offenen Hände in Richtung ihres Gegenübers aus, sodass die rechte Hand der Skulptur ebenso wie die linke Alexanders Kandakes Gewand berührt, während die linke Hand der Skulptur – ähnlich wie Alexanders und Kandakes rechte – zu einer hinweisenden Geste erhoben ist. Ebenso wie die Figur

407 Vgl. zu diesen Handschriften des altfranzösischen Alexanderromans der Redaktion II auch Alison Stones, »Notes on Three Illuminated Alexander Manuscripts«, in: Peter Noble, Lucie Polak, Claire Isoz (Hrsg.), *The Medieval Alexander Legend and Romance Epic. Essays in Honour of David J. A. Ross*, Millwood, 1982, S. 193–241.

408 Genau gesagt, steht sie nach Kandakes Ankündigung: »Je te mousterai veritablement que tu es Alixandres« und damit noch früher als in der Berliner Handschrift, wo sie, wie gesagt, nach dem Satz »Vois tu ceste ymage?« steht. Die in allen drei Handschriften fast identischen Rubriken »Comment la roine Candace et li rois Alixandres sont en une cambre main a main« über den Miniaturen geben auch keinen Anhaltspunkt, sondern mögen in ihrer Ignoranz in Bezug auf den Gegenstand des Portraits irritieren.



Abb. 51 – Kandake und Alexander Hand in Hand, *Altfranzösischer Prosa-Alexanderroman*, Flandern oder Niederlande Ende 13. Jh., London, BL, Harley 4979, fol. 65r.

Alexanders scheint die Statue dabei mit dem Oberkörper leicht zurückzuweichen. Man kann also nicht nur an Alexanders weit aufgerissenen Augen erkennen, dass dieser sein Abbild schon erblickt hat, sondern auch an der Reaktion der Statue. Dabei ist speziell auch angesichts der Zornesfalten auf Kandakes Gesicht festzuhalten, dass diese Miniatur der Darstellung der Emotionen besonderes Augenmerk schenkt.⁴⁰⁹

Die Aufhebung der räumlichen Trennung zwischen Vor- und Abbild betont also nicht nur, dass hier der folgende Moment der Konfrontation dargestellt ist, sondern erlaubt auch eine andere Inszenierung der Relation von Person und Bild. Die Unterscheidung zwischen der Person Alexanders und seinem Abbild wird in diesem Fall dadurch nivelliert, dass das Abbild ebenso wie Alexander in der Situation interagiert. Damit wird zum einen der Topos der Belebung einer Statue aufgerufen.⁴¹⁰ Vor allem aber wird die Statue als emotionales Spiegelbild Alexanders eingesetzt und dadurch auf einer physischen wie auf einer emotionalen Ebene eine Identifikation Alexanders mit seinem Portrait inszeniert. Es ist anzumerken, dass eine solche Darstellung eines Portraits in seiner situativen Emotionalität nicht auf das Wiedererkennen einer als dauerhaft verstandenen Physis zu reduzieren ist.

409 Vgl. zu der Spezifik der Illustrationen der Londoner Handschrift im Vergleich zu den beiden anderen illustrierten Handschriften der Redaktion II Pérez-Simon, »Beyond the Template«. Sie argumentiert, dass dieser Miniaturenzyklus den Charakter Alexanders ikonographisch ausdifferenziert, um ihn zeitgenössischen Helden in der Tradition des *roman de chevalerie* anzupassen (S. 13).

410 Corbellari hat angemerkt, dass ebenfalls Ende des 13. Jahrhunderts »Jean le Meung [...] est le premier à réélaborer, dans la tradition médiévale, la fable ovidienne de Pygmalion«. Alain Corbellari, »De la représentation médiévale. Fantasma et ressemblance dans l'esthétique romanesque du Moyen Âge central«, in: *Poétique* 127, 2001, S. 259–279, hier S. 273.

3.2 Nichtunterscheidung als Idolatrie. Das begehrte Bild im altfranzösischen Prosa-Alexanderroman und im Alexanderroman des Alexandre de Paris

Die weitgehende Identifikation zwischen Bild und Abbild in den Illustrationen der bisher betrachteten Handschriften entspricht dem Text des altfranzösischen Prosa-Alexanderromans womöglich in einer weiteren Hinsicht: Auch im Text ist bei einigen Ausdrücken nicht ganz klar, ob sie sich auf die Person oder das Abbild Alexanders beziehen. So ist hier zu lesen:

Die Maler präsentierten ihr die Ähnlichkeit (*samblance*) Alexanders eingemeißelt in Marmor, worüber die Königin sehr froh war, denn sie sehnte sich danach, die Statur (*estature*) Alexanders zu sehen, so klein sie auch war.⁴¹¹

Das Wort *samblance* kann sowohl »Ähnlichkeit« bedeuten als auch »Abbild« oder »Erscheinung« im Sinne von »Gestalt«,⁴¹² und mit *estature* ist ein Wort gewählt, das primär »Statur« und »Größe« bedeutet, aber auch für »Statue« verwendet wird.⁴¹³ Zugleich impliziert die Lesart von *estature* im Sinne von »Statur«, dass die Königin mittels der *samblance*, die die Maler ihr präsentieren, die Statur Alexanders zu sehen begehrte.

Ähnliche Doppeldeutigkeiten lassen sich auch in der lateinischen Vorlage, Version J² der *Historia de Preliis*, vermuten, wo es heißt:

Sie zeigten diese auf Pergament gemalte Figur (*figuram*) Alexanders. Als die Königin sie sah, war die Freude darüber groß, weil sie seine Figur (*figuram*) zu sehen begehrte.⁴¹⁴

Auch in dieser Passage ist nicht ganz klar, ob es sich bei der *figura*, die Kandake zu sehen wünscht, um die gemalte Figur – *figura Alexandri depicta in membrano* – oder die *figura Alexandri* selbst handelt.⁴¹⁵ Wenn also davon die Rede ist, dass Kandake sich über das Bild gefreut habe, weil sie Alexanders *estature* und *figura* zu sehen begehrte, dann zeigt die Tatsache, dass sich diese Begriffe auch direkt auf Alexander selbst beziehen können, dass die Unterscheidung zwischen dem Sehen von Bild und Vorbild in diesen Texten also nicht für entscheidend erachtet wird. Dabei ist anzumerken, dass diese Unklarheiten in einem Passus auftauchen, den die *Historia de Preliis* in Abweichung von der Vorlage des Pseudo-Kallisthenes ergänzt hat, um den Wunsch Kandakes zu betonen, Alexander, beziehungsweise sein Bild, zu sehen. Die Verschleifung der Unterscheidung zwischen Portrait und Portraitiertem tritt also in einem Kontext auf, in dem das Begehren, eine Person zu sehen, unterstrichen wird.

411 Fol. 59va der Berliner Handschrift, zitiert nach Rieger, *L'Ystoire du bon roi Alexandre*, S. 106 – übersetzt von Cornelia Wild, der ich zugleich herzlich für die Diskussion zu dieser Passage danke.

412 Tobler-Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Bd. 9, Wiesbaden 1973, Sp. 386–389.

413 Tobler-Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Bd. 3,2, Wiesbaden 1952, Sp. 1364–1365.

414 Hilka (Hrsg.), *Der altfranzösische Prosa-Alexanderroman*, S. 210.

415 Zur Verwendung des Begriffes *figura* im Sinne von Gestalt und äußerer Erscheinung sowie als Bildnis und Statue vgl. *Mittellateinisches Wörterbuch bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert*, begr. v. Paul Lehmann u. Johannes Stroux, IV. Bd., Lieferung 2, München 2009, Sp. 227–231.

»... oft küsste und umarmte sie das Bild«.

Alexanders Bild im Alexanderroman des Alexandre de Paris

Um der Frage nachzugehen, ob das Begehren, eine Person zu sehen, etwas mit mangelnden Unterscheidungen zwischen Bild und Abgebildetem zu tun haben könnte, möchte ich an dieser Stelle eine weitere Version des Alexandernarrativs hinzuziehen, die im 13. Jahrhundert äußerst einflussreich wurde: den Alexanderroman des Alexandre de Paris, auch als Alexandre de Bernay bekannt, der im vorhergehenden Jahrhundert, um 1185, entstand. Denn diese Version baut das Begehren Kandakes, Alexander zu sehen – das in der *Historia de Preliis* ebenso wie im altfranzösischen Prosa-Alexanderroman nur in einem Nebensatz benannt wird –, deutlich aus. Diese Veränderungen sind im Zusammenhang mit der zunehmenden Beliebtheit des Genres des Antikenromans zu sehen: Während das *Chanson de geste* »Frauen und die Liebe als Hindernis für die Heldentaten«⁴¹⁶ präsentiert, entwickelt sich mit dem Genre des Antikenromans zunehmend eine Verbindung von Heldentaten und Liebesgeschichten. Daher zeugt, wie Catherine Gaullier-Bougassas dargelegt hat, auch der Alexanderroman von Alexandre de Paris, und darin »insbesondere die ganze Begegnung mit Candace, von einem lebendigen Wunsch, dem Helden Liebesabenteuer zuzuschreiben«.⁴¹⁷

In diesem Kontext führt Kandakes Liebe zu Alexander dazu, dass sie auch sein Bild – das im Zuge der Antikenrezeption in diesen Romanen Apelles zugeschrieben wird⁴¹⁸ – verehrt:

Sie erhält das Portrait und verehrt es
 Aus Liebe zu Alexander, dem König von Mazedonien.
 Bei seinem Anblick ist die Dame sehr glücklich,
 sie betrachtet es eingehend und verehrt das Gemälde,
 sie würde es nicht für einen Turm von reinem Gold hergeben.
 [...]
 Sie bedauert die Abwesenheit Alexanders und bewundert seine Stärke,
 oft küsst sie das Bild, umarmt und berührt es;
 sie befindet sich in großem Aufruhr.⁴¹⁹

416 Gaullier-Bougassas, »Alexandre et Candace«, S. 19. Vgl. auch das Kapitel »Chanson de geste ou roman?« aus Laurence Harf-Lancners Einleitung zur französischen Übersetzung, Alexandre de Paris, *Le roman d'Alexandre* (Lettres gothiques 4542), Paris 1994, S. 27–43.

417 Gaullier-Bougassas, »Alexandre et Candace«, S. 19. Vgl. zur Figur Kandakes im Alexanderroman des Alexandre de Paris auch Martin Gosman, »L'élément féminin dans le Roman d'Alexandre. Olympias et Candace«, in: Glyn S. Burgess (Hrsg.), *Court and Poet*, Liverpool 1981, S. 167–176. Stoneman hat angemerkt, dass auch das persische *Iskandarnāmah* die »bemerkenswerte Geschlechtslosigkeit des legendären Alexander« dadurch kompensiert, dass es ihm diverse Liaisonen andichtete. Vgl. Richard Stoneman, »Introduction«, in: Richard Stoneman (Hrsg.), *The Alexander Romance in Persia and the East*, Eelde 2012, S. ix–xiv, hier S. xi.

418 In Aelians *Varia Historia* beispielsweise ist von einem von Apelles gefertigten Portrait Alexanders die Rede, vor dem sich ein Pferd verneigt. Vgl. Stewart, *Faces of Power*, S. 377.

419 Alexandre de Paris, *Le roman d'Alexandre*, S. 576, V. 4476–84. Eine vergleichbare Szene findet sich im *Tristan* in dessen Verehrung der Statue Isolde. Vgl. Corbellari, *De la représentation médiévale*, S. 259–260.



Abb. 52 – Kandake und Alexander Hand in Hand, *Altfranzösischer Prosa-Alexanderroman*, Paris (?) ca. 1440, London, BL, Royal 20 B XX, fol. 70r.

François Suard hat konstatiert, dass das Bild: »auf einmal zu einem Objekt der Liebe [wird], das von der Frau mit Zuwendung überschüttet wird: [...] Sie küsst das Portrait oft, berührt und umarmt es«. ⁴²⁰ Kurz: Kandake behandelt Alexanders Abbild wie eine menschliche Person.

Als Alexander dann an ihren Hof kommt, wird explizit ausgeführt, dass sein Anblick sie an sein Bild erinnert habe und sie überzeugt war, dass dies Alexander sei, sie aber nicht gewagt habe, etwas zu sagen. Erst als sie in ihrem Zimmer »ihn und das Bild sieht, wird ihr klar, dass es Alexander ist, der bei ihr ist« ⁴²¹. Es wird also explizit der direkte Vergleich zwischen Bild und Person als Instrument der Verifizierung benannt.

Dass Alexander in dieser Konfrontation »direkt vor dem Bild in ihrem Bett« ⁴²² platziert wird, antizipiert zugleich, dass Kandake sein Erschrecken darüber, dass er sich hier in eine potentiell tödliche Falle hat locken lassen, mit dem Vorschlag, einen Nachfolger zu zeugen, entschärfen wird, sodass es zu der ersehnten sexuellen Begegnung kommt. Im Alexanderroman des Alexandre de Paris bekommen also sowohl Kandakes Begehren als auch die Platzierung der Skulptur in ihrer Kammer – beides Elemente, die auch

420 François Suard, »Alexander's Gabs«, in: Donald Maddox, Sara Sturm-Maddox (Hrsg.), *The Medieval French Alexander*, New York 2002, S. 75–87, hier S. 78.

421 Alexandre de Paris, *Le roman d'Alexandre*, S. 594, V. 4767–68. Dabei betont Corbellari, dass die Übersetzung von »s'aperçoit« als »comprendre« im Sinne von Verstehen die visuelle Konnotation dieser Verifikation »de visu« unterschlägt. Corbellari, *De la représentation médiévale*, S. 276.

422 Alexandre de Paris, *Le roman d'Alexandre*, S. 594, V. 4766.

in der *Historia de Preliis* zu finden sind⁴²³ – eindeutige sexuelle Konnotationen. Das Bild wird zu einem Gegenstand sexuellen Begehrens.

Es ist nicht nachzuweisen, aber auch nicht unwahrscheinlich, dass die Lesart der Szene in dieser Version, die im 13. Jahrhundert »zur volkssprachlichen Standardversion wurde«, ⁴²⁴ den Illuminierenden der Handschriften des altfranzösischen Prosa-Alexanderromans bekannt gewesen ist und die Wahrnehmung der Szene geprägt hat. So mögen es nicht nur die heutigen Leserinnen und Leser sein, die angesichts der über den Illustrationen des altfranzösischen Prosa-Alexanderromans stehenden Rubrik »Wie die Königin und der König Alexander Hand in Hand in einem Zimmer sind«⁴²⁵ eine Liebesszene erwarten mögen, vor allem, wenn wie in einer Miniatur aus dem 15. Jahrhundert (London, BL, Royal 20 B XX, fol. 70r – Abb. 52) der Großteil ihrer Fläche darauf verwendet wird, hinter der Skulptur – die hier übrigens auf einem Sockel platziert ist – ein leeres Bett darzustellen.⁴²⁶ Jedenfalls sieht sich Rieger gleich zu Beginn ihrer Beschreibung der Miniatur des Berliner Kodex bemüßigt, klarzustellen: »Es sei gleich vorausgeschickt: Wer aufgrund dieser Rubrik endlich die erste Liebesszene im Alexanderroman erwartet, wird enttäuscht.«⁴²⁷

Die Behandlung von Alexanders Abbild als Gegenstand des Begehrens, die sich im Text von Alexandre de Paris' Alexanderroman abzeichnet, kann also als möglicher Kontext einer Darstellung angesehen werden, in der Alexander und sein Abbild kaum zu unterscheiden sind. Die Ununterscheidbarkeit von Bild und Person hätte dann nicht nur mit dem Ziel zu tun, »Alexander ohne andere Hilfe zu erkennen«⁴²⁸, sondern auch mit einem Kontext, in dem Kandake zugeschrieben wird, dass sie das Bild behandle, als ob es eine Person sei.

Leider ist mir keine Handschrift der Version von Alexandre de Paris bekannt, die die Konfrontation Alexanders mit seinem Portrait illustriert.⁴²⁹ Eine Illustration dieser Szene findet sich allerdings in der Handschrift einer direkten Vorgängerversion dieses Textes (Venedig, Biblioteca Museo Correr, Correr 1493, fol. 73r – Abb. 53).⁴³⁰ In dieser zur selben Zeit in Bologna hergestellten Handschrift allerdings ist das Portrait als

423 Alexandre de Paris' Version geht allerdings primär auf Derivate von Julius Valerius' *Res gestae Alexandri Macedonis* zurück. Vgl. Ross, *Alexander Historiatus*, S. 11.

424 Ross, *Alexander Historiatus*, S. 11.

425 Vgl. Rieger, *L'Ystoire du bon roi Alexandre*, S. 108 mit Bezug auf die Berliner Handschrift. In der Londoner und Brüsseler Handschrift lautet sie ähnlich (vgl. Abb. 50 und 51).

426 Ein solches, auch leeres Bett ist im Kontext dieser Handschrift allerdings nicht notwendig sexuell konnotiert – so ist beispielsweise auf fol. 1 ein Studierender neben einem ebenso großen Bett dargestellt. Auch die Darstellung Alexanders mit seiner Mutter Olympias auf fol. 27 weist deutliche Parallelen auf.

427 Rieger, *L'Ystoire du bon roi Alexandre*, S. 199.

428 Alexandre de Paris, *Le roman d'Alexandre*, S. 576, V. 4472.

429 Ich habe im Rahmen dieser Arbeit, wie gesagt, leider nicht alle Handschriften nach weiteren Miniaturen durchforsten können. Selbst in der Ross zufolge einzigen erhalten Handschrift der Version Alexandre de Paris' mit einem langen Bildzyklus (Oxford, Bodleian Library, Bodl. 264, 1338) mit insgesamt 110 Illustrationen ist die Szene aber nicht illustriert. Vgl. Ross, *Alexander Historiatus*, S. 12. Angelica Rieger hat argumentiert, dass mit der Prosa-Fassung »die Schwelle zur Leseliteratur überschritten« sei, d. h. der Übergang von den für den mündlichen Vortrag entwickelten Versformen zu einem Text, der für »die stille Lektüre oder allenfalls das Vorlesen im kleinen Kreis bestimmt ist« (Rieger, *Der Alexanderroman*, S. 167). Die Tatsache, dass die Rezipienten den Text nun nicht mehr nur hörten, sondern auch sahen, habe ein besonderes Interesse an seiner visuellen Gestaltung ausgelöst.

430 Ich danke Elena Koroleva für den Hinweis auf diese Miniatur.



Abb. 53 – Kandake konfrontiert Alexander mit seinem Portrait, *Roman d'Alexandre* (Version B), Bologna, um 1285, Venedig, Biblioteca Museo Correr, Correr 1493, fol. 73r.

Gemälde dargestellt, sodass hier keine Verschleifung des Unterschiedes zwischen Person und Bild zu erkennen ist. Mit der Darstellung Alexanders auf einem Bett stellt die Miniatur eher ein Modell für die Andeutung der in dieser Version folgenden Bettszene dar, die, wie eben angedeutet, auch in Illustrationen des altfranzösischen Prosa-Alexanderromans Eingang gefunden hat (Abb. 52), auch wenn dieser eine solche Bettszene gar nicht schildert. Interessant ist allerdings, dass in dieser Handschrift der früheren Version, deren Illustration keine Verwechselbarkeit von Person und Bild aufweist, auch just jene eben zitierten Passagen (V. 4477–4480 und 4483–4485)⁴³¹ noch fehlen, in denen davon die Rede ist, dass sie das Bild als Liebe zu Alexander verehrt, geküsst und umarmt, also als Ersatz für seine Person behandelt habe. Vielleicht ist das kein Zufall.

Festhalten lässt sich jedenfalls, dass sich die Version von Alexandre de Paris inklusive dieser Beschreibungen von Kandakes Liebe zum Bild im 13. Jahrhundert größter Beliebtheit erfreute und »zur volkssprachlichen Standardversion wurde«⁴³² – und zur gleichen Zeit mehrere Darstellungen auftauchen, in denen Bild und Person zum Verwechseln ähnlich dargestellt werden. Das führt so weit, dass auch dem Bild emotionale Reaktionen zugeschrieben werden, wie es sich insbesondere in der Miniatur in Harley 4979 der British Library (Abb. 51) abzeichnet.

431 Vgl. die Reproduktion der Handschrift in Roberto Benedetti (Hrsg.), *Le Roman d'Alexandre. Riproduzione del ms. Venezia, Biblioteca Museo Correr, Correr 1493*, Udine 1998, fol. 70r.

432 Ross, *Alexander Historiatus*, S. 11.

Die Verschleifung des Unterschiedes von Bild und Abgebildetem in der Behandlung des Bildes – sei es im Text, sei es in Illustrationen – weist so deutliche Parallelen zur Behandlung eines Idols auf, dass Michael Camille dafür votiert hat, den Begriff auch für säkulare Bildverehrung und insbesondere für die in der höfischen Liebeslyrik beschriebene Bildverehrung zu verwenden.⁴³³ Dem entspricht es, dass auch Gaullier-Bougassas schreibt, dass Alexander »nichts fremder gewesen sei als die Idolatrie der Dame«. ⁴³⁴ Damit deutet sie zugleich an, dass diese Behandlung eines Bildes als Idol nicht als eigene Praxis präsentiert wird – sondern als eine fremde, von der man sich abgrenzt.

Diese Abgrenzung ist zunächst eine geschlechtliche Abgrenzung des überlegenen Mannes von einer idolatrischen Frau. Sowohl der altfranzösische Prosa-Alexanderroman als auch der Alexanderroman des Alexandre de Paris schreiben ein solches idolatrisches Verhältnis zu einem Bild aber nicht nur der Schwäche einer Frau zu, sondern belassen Kandake geographisch in weiter Ferne, auch wenn sie sie ansonsten – wohl damit sie den zeitgenössischen Erwartungen an eine Geliebte Alexanders entspricht – wie viele Texte und Bilder ihrer Zeit auf eine Orientalisierung der Figur verzichten.⁴³⁵ Der altfranzösische Prosa-Alexanderroman übernimmt wie viele westeuropäische Versionen die Angabe des Pseudo-Kallisthenes, die Königin in Meroe zu verorten, und auch bei Alexandre de Paris, den Geographie wenig interessiert,⁴³⁶ wird die Szene im »Orient«⁴³⁷ lokalisiert.

Die Verschleifung des Unterschiedes von Bild und Abgebildetem im Zuge des Begehrens, Alexander zu sehen, wird also nicht als eigenes Problem dargestellt, sondern als ein geographisch fremdes Bildverständnis, das man weit von sich weist. Die räumliche Distanz, die durch die Verortung Kandakes im »Orient« zwischen der fiktiven Betrachterin, der Königin, und den Leserinnen und Lesern des Buches etabliert wird, wird also normativ aufgeladen und zur Distanzierung vom Blick dieser Frau auf Bilder eingesetzt. Das entspricht der erzieherischen Funktion, die Angelica Rieger der Handschrift zuschreibt.⁴³⁸

Allerdings ist das Abbild Alexanders selbst keineswegs – wie Idole sonst oft – als fremdartig markiert, sondern es sieht aus wie eine gotische Statue. Das entspricht der Tatsache, dass körperliche Ähnlichkeit im späten 13. Jahrhundert zunehmend als ein Mittel akzeptiert wird, ein Abbild mit einer Person zu identifizieren,⁴³⁹ und »körperliche Ähnlichkeiten des französischen königlichen Körpers in anderen Kontexten als Begräbnissen aufzutauchen begannen«. ⁴⁴⁰ Die antike Texttradition des Pseudo-Kallisthenes-Stoffes wird hier also mit einer zeitgenössischen Bildpraxis der Demonstration von körperlicher Ähnlichkeit assoziiert, die freilich ihrerseits mit der Rezeption antiker Überlieferungen in Verbindung gebracht wurde, nämlich, so Stephen Perkinson, einerseits mit Ibn al-Haythams Vorstellung der aristotelischen Intramissionstheorie⁴⁴¹

433 Camille, *The Gothic Idol*, S. 298. Vgl. zur Problematik des Idols das letzte Kapitel dieser Arbeit.

434 Gaullier-Bougassas, »Alexandre et Candace«, S. 32.

435 Gaullier-Bougassas, »Alexandre et Candace«, S. 24–26, und Jacqueline de Weever, »Candace in the Alexander Romances: Variations on the Portrait Theme«, *Romance Philology* XLIII/4, 1990, S. 529–546.

436 Gaullier-Bougassas, »Alexandre et Candace«, S. 24.

437 Alexandre de Paris, *Le roman d'Alexandre*, S. 573, V. 4429.

438 Vgl. S. 136–137 dieser Arbeit.

439 Perkinson, *The Likeness of the King*, z.B. S. 85.

440 Perkinson, *The Likeness of the King*, S. 106.

441 Perkinson, *The Likeness of the King*, S. 62–66.

und andererseits mit dem »Revival der antiken ›Wissenschaft‹ der Physiognomie«. ⁴⁴² Das populärste der physiognomischen Traktate aus dem 13. Jahrhundert stammt dabei aus dem *Secretum Secretorum*, der lateinischen Übersetzung des arabischen *Sirr al-asrār*-Texts aus dem 10. Jahrhundert, ⁴⁴³ das man als Lehrschrift von Aristoteles für Alexander ansah. Allerdings betont Perkinson, dass dieses Verständnis, der Charakter eines Menschen könne sich in der Erscheinung seines Körpers manifestieren, in der Bildpraxis des 13. Jahrhunderts zunächst das Interesse an körperlicher Ähnlichkeit im Allgemeineren stützt, während physiognomische Ähnlichkeit im engeren Sinne erst in Bildern des 14. Jahrhunderts zu beobachten ist. ⁴⁴⁴

Die Miniatur aus dem Berliner Alexandermanuskript jedenfalls bringt die körperliche Ähnlichkeit von Portraits, die sich zu dieser Zeit etabliert, mit der Problematik der Verwechselbarkeit von Abbild und Person in Verbindung. Der zu dieser Zeit höchst populäre Alexanderroman des Alexandre de Paris, der ausführt, dass das Bild Alexander in »Façon und Form konterfeit« ⁴⁴⁵ habe, assoziiert dies explizit mit einem idolatri-schen Verhalten der Königin. So sehr ich Stephen Perkinsons – und Michael Camilles – These teile, dass die Unterscheidung zwischen Idolen und legitimen Bildern zu dieser Zeit weniger mit dem Bild selbst als mit der Art und Weise seiner Betrachtung und Präsentation zu tun hat, ⁴⁴⁶ so stellt sich mir in dieser Miniatur doch die Frage, ob die körperliche Ähnlichkeit doch vielleicht nicht ganz unschuldig an dieser Rezeption ist.

So scheint es mir kein Zufall, dass im *Roman de Hunbaut* (ca. 1250–1275), den Perkinson als »eine der frühesten Quellen [anführt], die *portraiture* in Bezug auf äußere Erscheinungen verwendet«, ⁴⁴⁷ ebenfalls von einer Frau die Rede ist, die einen Mann, in diesem Fall den Ritter Gawain, liebt, obwohl sie ihn noch nie gesehen hat und in ihrem Schlafzimmer ein Bild von ihm aufbewahrt, das »so exakt und so ähnlich war, dass keiner – egal wie aufmerksam oder weise und egal ob er Gawain kannte – der diesem Bild ins Gesicht sah, nicht glaubte, dass er eindeutig Gawain sah«. ⁴⁴⁸ Ebenso bezeichnend scheint mir, dass im zweiten Beispieltext für einen so frühen Bezug von Portrait und äußerer Erscheinung das Portraitieren, einer Alexandergeschichte innerhalb des *Renart le Contrefait*, auf eine Statue von Alexanders Vater Nectebanus verwiesen wird, die der persische König habe anfertigen lassen, ⁴⁴⁹ und welchem im übrigen auch Götzendienst und magischer Bildgebrauch zugeschrieben wurde. ⁴⁵⁰ Denn damit wird das Verständnis von Bildern als Portrait auch hier entweder einer verliebten Frau oder einem Betrachter im Nahen Osten zugeschrieben – zwei Komponenten, die sich bei Kandake verbinden und die eine geographische und im Falle männlicher Rezipienten auch eine geschlechtliche Distanz zu diesem Modus der Bildbetrachtung etablieren. So

442 Perkinson, *The Likeness of the King*, S. 68.

443 Perkinson, *The Likeness of the King*, S. 69.

444 Perkinson, *The Likeness of the King*, S. 91–98.

445 Alexandre de Paris, *Le roman d'Alexandre*, S. 574, V. 4462–4463.

446 Perkinson, *The Likeness of the King*, S. 133. Es skizziert in diesem Zusammenhang die Idolatrievorwürfe von Philipp IV. (1268–1314) gegenüber Papst Bonifazius VIII. (1235–1303). Vgl. S. 109–133.

447 Perkinson, *The Likeness of the King*, S. 74.

448 *The Romance of Hunbaut. An Arthurian Poem of the Thirteenth Century*, hrsg. u. kommentiert v. Margaret Winters, Leiden 1984, V. 3113–3119. Vgl. auch Perkinson, *The Likeness of the King*, S. 74.

449 Perkinson, *The Likeness of the King*, S. 75.

450 Vgl. Van Coolput-Storms, »Alexandre et les images«, S. 145–150. Vgl. hier auch S. 158 dieser Arbeit. Auch bei dieser Assoziation von Ägypten mit Götzenverehrung handelt es sich um einen antiken Topos (vgl. Schüppel, »Idolatrie als Denk- und Bildform religiöser Alterität«, S. 50).

wird einem die Verwechselbarkeit von Bild und Person hier nicht als westeuropäische Errungenschaft präsentiert, in der durch zunehmende körperliche Ähnlichkeit in der Gattung des Portraits ein Bild mit einer Person identifiziert werden kann. Vielmehr wird die Verwechselbarkeit von Bild und Person als ein ambivalentes Phänomen dargestellt, gegenüber dem man die eigene Fähigkeit, Person und Bild zu unterscheiden, zu beweisen hat – und sich damit von einer einem völlig fremden Sichtweise abzugrenzen, die diesen Unterschied nicht macht. Die Zuschreibung der Idolatrie scheint also wieder einmal mehr mit der eigenen Bildpraxis als mit einer fremden zu tun zu haben.

Angesichts einer derart distanzierten Präsentation des dargestellten Bildes stellt sich zudem die Frage, inwiefern auch der vergleichende Blick, den die Darstellung bei ihrem westeuropäischen Adressaten provoziert, als ein Blick zu verstehen ist, der sich in seinem Bemühen, einen Unterschied zwischen Bild und Abbild festzumachen, von Kandakes mangelnder Unterscheidung des Bildes von der abgebildeten Person abgrenzt. Der eigene vergleichende Blick der Betrachtenden würde sich so als unterscheidender Blick von idolatrischen Ansichten der dargestellten Königin Kandake distanzieren. Dem entspräche, dass die Bilder nicht nur die Ununterscheidbarkeit von Bild und Abbild – und damit die problematische Sichtweise Kandakes – darstellen, sondern den außenstehenden Betrachtenden zugleich Indizien anbieten, an denen ein vergleichender Blick die Unterschiede festmachen kann. Jedenfalls wird hiermit einmal mehr der Unterschied zwischen dem Bild und dem Abgebildeten betont, den Kandake übersieht.

3.3 Vom Idol zum Wiedererkennungswert.

Illustrationen von Thomas von Kents *Roman de toute chevalerie*

Eine vergleichbare Inszenierung der Ununterscheidbarkeit von Alexander und seinem Portrait findet sich auch in zwei weiteren Illustrationen der Szene aus dem 13. Jahrhundert. Sie illustrieren allerdings einen anderen Text – nämlich Handschriften von Thomas von Kents *Roman de toute chevalerie*. Diese anglo-normannische Version entstand etwa zur selben Zeit wie die Version von Alexandre de Paris in England, wahrscheinlich in einem monastischen Kontext, und wurde womöglich am Hof Heinrichs II. rezipiert.⁴⁵¹ Sie zeichnet im Allgemeinen ein etwas weniger den Idealen der Zeit angepasstes Bild Alexanders als die französischen Versionen.⁴⁵² Charles Russell Stone hat diskutiert, inwiefern insbesondere die Schilderungen der Nachfolgekriege nach dem Tod Alexanders vor dem Hintergrund des englischen Bürgerkriegs des 12. Jahrhunderts zu verstehen sind.⁴⁵³

Die erste erhaltene, wenn auch fragmentarische Handschrift und die darin enthaltene Darstellung der Konfrontation Alexanders mit seinem Portrait entstand gut ein halbes Jahrhundert nach dem Text im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts⁴⁵⁴ und

451 Catherine Gaullier-Bougassas u. Laurence Harf-Lancner, Introduction, in: Thomas de Kent, *Le roman d'Alexandre ou le roman de toute chevalerie*, übers. u. kommentiert v. Catherine Gaullier-Bougassas u. Laurence Harf-Lancner, hrsg. v. Brian Foster u. Ian Short, Paris 2003, S. XIII–XIV.

452 Gaullier-Bougassas/Harf-Lancner, *Le roman d'Alexandre*, S. IX–X.

453 Stone, *From Tyrant to Philosopher-King*, S. 92–104.

454 Es handelt sich somit um die früheste mir bekannte Illustration der Szene. Zu einer ähnlichen Zeit entstand wahrscheinlich die Illustration der Szene in einer Handschrift der ersten Redaktion der



Abb. 54 – Kandake zeigt Alexander sein Bild, Thomas von Kent, *Roman de toute chevalerie*, England um 1240, Cambridge, Trinity College, O. 9. 34, fol. 36v.

wird heute in Cambridge aufbewahrt (Cambridge, Trinity College, O. 9. 34, fol. 36v – Abb. 54).⁴⁵⁵ Sie wurde zunächst mit den Werkstätten von St. Albans in Verbindung gebracht, zuletzt aber eher einer säkularen Werkstatt in London zugeschrieben.⁴⁵⁶ Die zweite Darstellung findet sich in einer Handschrift, die Anfang des 14. Jahrhunderts wahrscheinlich in London hergestellt wurde und heute in der Bibliothèque nationale in Paris liegt (Paris, BnF, fr. 24364, fol. 78r – Abb. 55).⁴⁵⁷ Die Wappen der Schilde konnten Rittern zugeschrieben werden, die dem englischen Parlament angehörten, und die besondere Häufigkeit seines Wappens lässt Jean d’Engaigne als Auftraggeber vermuten.⁴⁵⁸

Histoire ancienne jusqu’à César (Den Haag, KB, 78 D 47, fol. 127r), ca. 1250–1275 in Nordfrankreich entstanden. Sie zeigt das Portrait Alexanders allerdings nicht, sondern nur die Kammer, in die Kandake Alexander hinein führen wird.

455 Ich danke Svenja Kauer, die mir diese Miniatur vorgelegt hat.

456 Stone, *From Tyrant to Philosopher-King*, S. 93.

457 Vgl. zu diesen Handschriften auch Heinrich Schneegans, »Die handschriftliche Gestaltung des Alexander-Romans von Eustache von Kent«, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 30, 1906, S. 240–263, David J. A. Ross, A Thirteenth Century Anglo-Norman Workshop Illustrating Secular Literary Manuscripts?, in: *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux 1968, S. 689–694, Brian Foster, in: Thomas of Kent, *The Anglo-Norman Alexander (Le Roman de Toute Chevalerie)*, hrsg. v. Brian Foster unter Mitarbeit v. Ian Short, London 1976, Bd. II: Introduction, Notes and Glossary, S. 6–10, und François Avril, Patricia D. Stirnemann (Hrsg.), *Manuscrits enluminés d’origine insulaire. VIIe – XXIe siècle*, Paris 1987, Nr. 171, S. 126–138. Ich danke Joana Mylek für die Informationen zu dieser Handschrift.

458 Avril/Stirnemann, *Manuscrits enluminés*, S. 137.



Abb. 55 – Kandake zeigt Alexander sein Bild, Thomas von Kent, *Roman de toute chevalerie*, London ca. 1308–1312, Paris, BnF, Français 24364, fol. 78r.

Auch in diesen beiden Miniaturen lassen sich Alexander und sein Portrait, die sich wiederum linker und rechter Hand von Kandake gegenüberstehen, nur anhand der Insignien der Skulptur und anhand der Tatsache, dass Kandake Alexander an der Hand führt, unterscheiden. Nicht einmal ein Unterschied im Gewand ist zu erkennen. Dass sich zwei gleich große Figuren gegenüber stehen, mag man auf die Forderung des Textes nach einer Übereinstimmung »in Volumen und Statur«⁴⁵⁹ zurückführen. Dass die Skulptur aber selbst in der früheren kolorierten Miniatur⁴⁶⁰ nicht, wie vom Text beschrieben, in Gold, sondern in denselben Farben wie die Figur Alexanders erscheint, kann nur als dezidiertes Desinteresse an einer medialen Unterscheidung verstanden werden. Auch in den Illustrationen der Handschriften von Thomas von Kents *Le Roman de toute chevalerie* ist man also mit einer weitgehenden Ununterscheidbarkeit zwischen Bild und Abbild konfrontiert.

459 Thomas de Kent, *Le roman d'Alexandre ou le roman de toute chevalerie*, übers. u. kommentiert v. Catherine Gaullier-Bougassas u. Laurence Harf Lancner, hrsg. v. Brian Foster u. Ian Short, Paris 2003, S. 548, v. 7008.

460 Jonathan Alexander und Paul Binski vermuten, dass in der späteren Version »full coloring seems to have been intended rather than tinted drawing« wie in der früheren Version (Cambridge, Trinity College, O. 9. 34). Jonathan Alexander, Paul Binski (Hrsg.), *Age of Chivalry. Art in Plantagenet England. 1200–1400*, London 1987, Kat. 361, S. 357.

»Schönheit, Ähnlichkeit, Volumen und Statur mit Alexander gemein«.
Zur Herstellung des Portraits in Thomas von Kents *Roman de toute
chevalerie*

Im Unterschied zum altfranzösischen Prosa-Alexanderroman finden sich in Thomas von Kents Text relativ präzise Angaben zum Auftrag, auf den das Ebenbild zurückgeht: Kandake, so heißt es, habe den Auftrag gegeben,

dass er ein Bild (*ymage*) von ebensolcher Gestalt (*faiture*) fertigen soll,
das die Figur (*figure*) Schönheit, Ähnlichkeit (*semblant*⁴⁶¹),
Volumen und Statur mit Alexander gemein haben solle.⁴⁶²

Damit wird präzisiert, was sich der Autor unter dem »genauesten Abmalen (*diligentissime depindi*)«⁴⁶³ seiner lateinischen Vorlage, in diesem Falle dem Zacher-Epitome aus dem 9. Jahrhundert – einer sehr populären gekürzten Version von Julius Valerius' *Res gestae Alexandri Macedonis*⁴⁶⁴ – vorstellt: Kriterien einer genauen Malerei sind für Thomas von Kent die Übereinstimmung mit ihrem Vorbild hinsichtlich Schönheit, Ähnlichkeit, Volumen und Statur. Es wird also nicht nur klar, dass auch hier großer Wert auf eine genaue Entsprechung gelegt wird, sondern es wird dargelegt, dass man sich unter dieser Entsprechung neben einer Vergleichbarkeit in Schönheit und Erscheinung auch handfeste Übereinstimmungen in Volumen und Statur vorzustellen hat.

Damit ist ein signifikanter Unterschied zwischen der altfranzösischen Prosaversion und der Version Thomas von Kents in Bezug auf das Verhältnis von Person und Abbild zu erkennen: Im altfranzösischen Prosa-Alexanderroman und der *Historia de Preliis* manifestiert sich die Entsprechung von Bild und Person vor allem darin, dass angegeben wird, Kandake habe sich über das Bild gefreut, weil sie Alexanders *estature* und *figura* zu sehen begehrte. Die Nivellierung der Differenz zwischen Bild und Abbild ist also vor dem Hintergrund des Begehrens zu verstehen, die Statur (*estature*) Alexanders zu sehen. Dementsprechend ist auch in der Auftragsbeschreibung in der altfranzösischen Prosaversion gefordert, dass der Maler »die Gestalt Alexanders betrachten und dann in Marmor weißeln« solle. Dagegen ist bei Thomas von Kent explizit von einem Bild – *ymage* – die Rede, das bestimmte Aspekte – nämlich in Schönheit, Erscheinung, Größe und Statur – »mit Alexander gemeinsam hat«.

Auch Thomas von Kent macht dabei präzise Angaben zur materiellen Beschaffenheit des Bildes und auch er präsentiert das Bild letztlich als – in diesem Fall goldene – Statue. Dagegen ist auch in seiner Vorlage, dem Zacher-Epitome sowie in den *Res gestae Alexandri Macedonis* von Julius Valerius, auf die dieses zurückgreift, ebenso von »Maler (*pictor*)« und »Bild (*imago*)« die Rede wie in der *Historia de Preliis*, auf der die altfranzösische Prosaversion basiert. Das ist natürlich kein Zufall, sondern darauf zurückzuführen, dass schon in griechischen Version von einem Prozess des »Malens (*ζωγραφῆσαι*)« die Rede ist.

461 Vgl. zu den verschiedenen Konnotationen von *samblance* S. 146 dieser Arbeit.

462 Thomas de Kent, *Le roman d'Alexandre ou le roman de toute chevalerie*, S. 548, V. 7008–7009.

463 ... *at eam iter instituisset, mox illa clam mittens unum e pictoribus suis, iussit eum diligentissime depindi, sibique eius imaginem deferri. Valerii Julii Epitome*, hrsg. v. Julius Zacher, Halle 1867, S. 55.

464 Vgl. Ross, *Alexander Historiatus*, S. 9.



Abb. 56 – Anfertigung von Alexanders Portrait, Thomas von Kent, *Roman de toute chevalerie*, London ca. 1308–1312, Paris, BnF, Français 24364, fol. 70r.

Thomas von Kent allerdings ändert in der Übersetzung seiner Vorlage nicht nur einzelne Worte. Vielmehr erklärt er, dass Kandake das Bild des Malers als Vorlage genutzt habe, um eine Statue aus Gold fertigen zu lassen, und erläutert somit, wie der Maler und die Statue zusammenhängen. Im Unterschied zum altfranzösischen Prosa-Alexanderroman macht er sich also die Mühe, die Übersetzung eines Gemäldes in eine Skulptur zu erläutern.

Angesichts dieser Präzisierung des Produktionsauftrages im Text mag es folgerichtig erscheinen, dass die Pariser Handschrift nicht nur die Konfrontation Alexanders mit seinem Portrait illustriert, sondern einige Seiten zuvor auf fol. 70r (Abb. 56) auch die Herstellung des Portraits darstellt. Ebensovienig wie in der Konfrontation Alexanders mit seinem Portrait mediale Unterschiede zwischen Alexander und der Statue zu erkennen waren, ist in der Herstellungsszene – zumindest in diesem Zustand der Handschrift⁴⁶⁵ – markiert, dass es sich um ein Bild handelt. So ist die Darstellung des gemalten Portraits weder von der Darstellung der Statue noch von der Alexanders selbst zu unterscheiden. Dass in dieser Handschrift dezidiert Malerei und Skulptur in derselben vom Vorbild ununterscheidbaren Darstellungsweise präsentiert werden, unterstreicht, dass man es nicht einfach mit einer Verschleifung des Unterschiedes zwischen Vorbild und Abbild, sondern mit einer Inszenierung der Ununterscheidbarkeit der Ergebnisse eines Produktionsprozesses von Malerei und Skulptur zu tun hat.⁴⁶⁶

465 Alexander und Binski vermuten, wie gesagt, dass eine Kolorierung wie in der Handschrift in Cambridge vorgesehen war. Vgl. Anm. 265.

466 Diese Präzisierung der Angaben zur Herstellung von Ähnlichkeit, die sich bereits in der Version

Machtinstrument Bild. Zur Funktion des Portraits in Thomas von Kents *Roman de toute chevalerie*

Ein Bewusstsein vom Produktionsprozess des Bildes muss nicht davon abhalten, das Ergebnis wie die Person zu behandeln – das wird in Alexandre de Paris' Version⁴⁶⁷ deutlich. Und auch in Thomas von Kents Alexanderroman ist es ein Topos »das Bild so zu behandeln, wie man eine Person behandelt«.⁴⁶⁸ Colette Van Coolput-Storms hat dies insbesondere in der Praxis von Alexanders leiblichem Vater, Nectebanus, aufgewiesen, der wiederholt Wachsfiguren fertigen lässt, da sich – entsprechend einer gängigen magischen Praxis – »die Aktion gegenüber der Effigie aus Wachs unmittelbar auf die Person auswirkt, die sie substituiert«.⁴⁶⁹ Zugleich ist im Text ein gewisses Interesse für Bildnisse mit menschenartigen Kapazitäten, sprechende Götterbilder oder Automaten, die sich bewegen, zu bemerken.⁴⁷⁰

Im Zusammenhang mit Kandakes Portrait von Alexander ist davon jedoch nicht die Rede: Ein Maler erstellt für sie das besagte »Bild von ebensolcher Gestalt«, sie erkennt Alexander aufgrund dieses Portraits, und die beiden landen, wie bei Alexandre de Paris, am Ende gemeinsam im Bett – von einer Verehrung des Bildes aber kein Wort. Angesichts dieses Sachverhaltes hat Catherine Gaullier-Bougassas den Unterschied in der Funktion des Alexanderportraits in den Versionen von Alexandre de Paris und Thomas von Kent unterstrichen: So konstatiert sie zu Alexandre de Paris' Version: »Tatsächlich ist es vor allem aus Liebe, dass sie die Statue von Alexander anfertigen lässt, um ihren Gefühlen freien Lauf zu lassen, lange bevor sie es benutzt, um ihn zu entlarven.«⁴⁷¹ Im Hinblick auf Thomas von Kents Text schreibt sie dagegen: »Die Statue von Alexander, die sie aus Misstrauen anfertigen lässt, erscheint nicht mehr in ihrer Rolle als Gegenstand der Verehrung, sie ist nur noch Instrument der List.«⁴⁷² Während in Alexandre de Paris' Version also die Verehrung des Bildes im Vordergrund steht, verliert es diese Funktion bei Thomas von Kent und wird zum Instrument der Entlarvung.

Allerdings verzichtet Thomas von Kents Version nicht vollständig darauf, das Bild mit der Liebe Kandakes zu Alexander in Verbindung zu bringen. Es heißt auch hier, Kandake habe das Portrait anfertigen lassen, »um sich der Liebe zum König Alexander zu versichern«.⁴⁷³ Von einer Verehrung des Bildes ist aber, wie gesagt, nicht die Rede. Zentral aber ist, das betont Van Coolput-Storms, die Funktion des Portraits am Ende des Narrativs, in dem Kandake Alexander sein Portrait vor Augen hält und ihm damit

von Alexandre de Paris vom Ende des 12. Jahrhunderts andeutet, ist womöglich im Kontext der zunehmenden körperlichen Ähnlichkeit in der repräsentativen Herrscherplastik im 13. Jahrhundert zu betrachten. Vgl. hierzu z. B. Hans Körner, »Individuum und Gruppe. Fragen der Signifikanz von Verismus und Stilisierung im Grabbild des 13. Jahrhunderts«, in: Otto Gerhard Oexle, Andrea von Hülsen-Esch (Hrsg.), *Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekte*, Göttingen 1998, S. 89–126 sowie Perkinson, *The Likeness of the King*.

467 Alexandre de Paris, *Le roman d'Alexandre*, S. 577, V. 4468–4472.

468 »Agir sur l'image équivaut [...] à agir sur la personne«, Colette Van Coolput-Storms, »Alexandre et les images«, in: René Wetzell (Hrsg.), *Au-delà de l'illustration. Texte et image au Moyen Age, approches méthodologiques et pratiques*, Zürich 2009, S. 139–163, hier S. 145.

469 Van Coolput-Storms, »Alexandre et les images«, S. 146. Diese Szenen sind allerdings in keiner der beiden Thomas-von-Kent-Handschriften illustriert.

470 Vgl. insbesondere die Übersicht in Van Coolput-Storms, »Alexandre et les images«, S. 142–144.

471 Gaullier-Bougassas, »Alexandre et Candace«, S. 36.

472 Gaullier-Bougassas, »Alexandre et Candace«, S. 40.

473 Thomas de Kent, *Le roman d'Alexandre ou le roman de toute chevalerie*, S. 548/549, V. 7006.

deutlich macht, dass er in ihre Falle gegangen ist. Dadurch konfrontiere sie ihn auch mit seinem Bild von sich als allmächtigem Herrscher sowie den Grenzen seiner Macht und der Sterblichkeit seines Körpers.⁴⁷⁴ Dabei erwägt Van Coolput-Storms, inwiefern die Tatsache, dass die Statue hier aus Gold gefertigt wurde, zugleich an die goldene Statue erinnern soll, die in Erinnerung an Alexanders toten Vater Philipp errichtet wurde.⁴⁷⁵ Denn das würde unterstreichen, dass sich mit der Statue bei dieser letzten in einer Reihe von Szenen, die bei Thomas von Kent Bilder thematisieren, der Tod Alexanders andeutet.

Während die Konfrontation mit dem eigenen Portrait im Text von Alexandre de Paris also nur einen kurzen Schreck und vielleicht die nötige Erinnerung an die eigene Sterblichkeit evoziert, um schließlich mit Kandake einen Nachfahren zu zeugen, so fungiert das Bild bei Thomas von Kent als Instrument einer fundamentalen Demythifizierung: Da Alexander »nicht Candace begehrt [...], sondern ihre Reichtümer«⁴⁷⁶, hat er versucht, eine Königin zu täuschen, die ihn nun ohne jede Waffengewalt, sondern allein mithilfe eines Portraits in eine hilflose Lage bringt. Das Portrait wird also als Instrument präsentiert, einen Menschen zu überführen, der sich von schönem Schein täuschen lässt – und seinerseits meint, täuschen zu können.

Bei Thomas von Kent scheint die *samblance* von Abbild und Vorbild also – im Unterschied zur Bildpraxis von Alexanders leiblichem Vater – nicht mehr primär auf eine idolatrische Identifikation des Bildes mit der Person zurückzuführen zu sein, sondern sie ist verstärkt im Kontext einer Funktion des Bildes als Instrument des Wiedererkennens zu verstehen. Indem das Alexandernarrativ also einen Bogen spannt – von der Produktion des Portraits Alexanders, das der Königin in dessen Abwesenheit überreicht wird und das ihr in diesem Moment als Ersatz für eine persönliche Begegnung gedient haben mag, bis zu der Möglichkeit, dieses Portrait zu nutzen, um den schließlich anwesenden Alexander zu erkennen –, bietet es die Grundlage, um die Funktion des Bildes als Idol in eine Wertschätzung seines Wiedererkennungswertes zu überführen.

Dieser veränderte Status des Bildes ist an einen veränderten Status der Frau gekoppelt: Die Betonung von Kandakes Verehrung des Bildes Alexanders in der Version von Alexandre de Paris wird mit einer anhaltenden Unterwerfung Kandakes gegenüber Alexander enggeführt. Wenn das Bild dagegen bei Thomas von Kent vom Idol zum Instrument der Entlarvung wird, dann impliziert das eine Machtposition der Besitzerin des Bildes.⁴⁷⁷ Damit einher geht Gaullier-Bougassas zufolge eine »ironische Demythifizierung der höfischen Liebe (*fin amor*) [...], die man in bestimmten Romanen des 12. und 13. Jahrhunderts findet.«⁴⁷⁸ Dementsprechend landet Alexandre de Paris' Kandake mit Alexander im Bett, weil sie ihm gewissermaßen zur Besänftigung nach dem Affront mit seinem Portrait einen Erben anbietet. Dagegen stellt sich das Verhältnis anders dar, wenn Kandake in Thomas von Kents Text sagt: »Alexander, da Ihr Euch in

474 Van Coolput-Storms, »Alexandre et les images«, S. 154–156. Sie rekurriert hier auf Lacans Vorstellung des Spiegelstadiums.

475 Van Coolput-Storms, »Alexandre et les images«, S. 156.

476 Gaullier-Bougassas, »Alexandre et Candace«, S. 41.

477 Zu den unterschiedlichen Positionen der weiblichen Herrscherin in diesen beiden Texten vgl. Catherine Gaullier-Bougassas, *Les romans d'Alexandre. Aux frontières de l'épique et du romanesque*, Paris 1998, S. 405–412.

478 Gaullier-Bougassas, »Alexandre et Candace«, S. 43.



Candace estoit comte enueillee e sage.
 Je uoie plus parler par donce del mariage.
 Et li fet gür hounur com len dit a messaige.
 proef manger le meine en pucee manage.
 ont Alix. reez si le nostre ymage.
 he joe fis contrefere en l'indiene ruiage.
 Et mon cors w's loffi en mou regue en uanage.
 w's le refusades mei seites gür hontage.
 re poez bien neer sire reis de parage.
 andace en est plus comte haliandrie de cartage.
 v'egonte out edolur e beint le visage.
 p'ench done al quoeer kil empris le neage.
 k'ar sil est sanz le chef lerrid engage.
 p'ur la mort le rei p'ure lu loer ont gür ianage.
 areme la parreit dit li fet mauez outrage.
 en diez ele veigunde kar tut temps e v'sage.
 e feme de cest hōme uel m' auerez damage.
 a respuraton entre Aluandrie e andace. cccccc.



Aluandrie respont ioe ne dont ne uecein.
 w'et de tant me peite ke me seie ne tien.
 ar si w'ouasse hōme ke fere men w'ouist rien.
 m'z he moer sisse mien w'engereie bien.
 andace lu respont reit egypaen.
 oi uis refusades curz al regne yndieu.
 re uo' tienc en p'ison e de uo' frai co del mien.
 chez coe dit veigunde sire reis sonereins.

Si par aventure estes cheet en mes meins.
 y estes le plus uailantz p'mers ne derens.
 k' e femme ad eugunie de coe soiez certens.
 w'it fut sages adam li p'eres p'iemereins.
 e si le deat par parole s'adoues femes enens.
 S'ansou ki fut si fort qui destruit les gazeins.
 o' fait ses ennemis e tua ses gardeins.
 e importa les portes veant les anzeins.
 L'el jouwes au leou de t'ant il de ses meins.
 S'a amie le deat ke ouc p'unt ne fut sems.
 e uoie est li mond de lur eugin tut pleins.
 S'idecei uis ai de coe uen ualez meins.

Aluandrie respont si ioe ioe seuste.
 l'oude rien idouasse ma epeie od moi custe.
 S' rui malanlist deffendre me pruste.
 S'anz gür perte des w; ia mort illi ne seuste.
 w'el ioe ne quid' pas ke doter mien deuste.
 d'reit fut ke sanz nie speie uili neu creuste.
 k' ar r'ailon ne fut pas ke sanz lu me mouste.

Candace respont am'is soe dit la reme.
 q'en aiet veigunde de i'este trame.
 o' v' si chaut estes eu maine femme.
 a' it tut li sens del moude alur sen de chine.
 S'achez bien er celee w' w' la comne.
 J'a m' auerez garde ma se d'ous en pleinne. Com'et
 w' on filz auerz aide a uenger sa reme. Aluandrie p'n
 e o'is le tirant ke fut la murue. runt la reme
 d'el querdon auoer est oie le terminue. Candace.



Aluandrie tant com estes surz ma discipline.
 Aluandrie tant com estes surz ma discipline.
 Aluandrie tant com estes surz ma discipline.
 Aluandrie tant com estes surz ma discipline.
 Aluandrie tant com estes surz ma discipline.
 Aluandrie tant com estes surz ma discipline.
 Aluandrie tant com estes surz ma discipline.
 Aluandrie tant com estes surz ma discipline.



meiner Hand befindet, lasst uns uns unter diesen Stoffen tummeln.«⁴⁷⁹ Und an dieser Stelle werden die Betrachtenden der beiden bebilderten Thomas-von-Kent-Handschriften anders als in den Handschriften des altfranzösischen Prosa-Alexanderromans auch nicht enttäuscht: Die sexuelle Begegnung im Anschluss an die Konfrontation mit dem Portrait wird nicht nur beschrieben, sondern auch illustriert – wobei in der Pariser Handschrift die Platzierung von musizierenden Figuren im Rand den Stellenwert dieser Szene unterstreicht (Abb. 57). So kann man festhalten, dass in dem Moment, in dem Kandake von einem passiven Objekt zu einem aktiven Subjekt der Narration wird, ihr auch keine idolatrische Behandlung des Bildes mehr zugeschrieben wird, sondern eine schlaue Nutzung zum Zwecke des Wiedererkennens.

Ich hatte zu Beginn des Kapitels bereits erwähnt, dass Thomas von Kent auf eine präzise Lokalisierung der Herrscherin verzichtet. Angesichts der Umwertung der Figur Kandakes kann man nun fragen, ob das auch eine »Entorientalisierung« impliziert: Da Thomas von Kent – so Gaullier-Bougassas – ansonsten sehr genaue geographische Angaben macht, ist das Fehlen im Fall Kandakes als dezidiertes Verzicht zu bewerten. Sie verweist zudem darauf, dass er Kandake explizit als »schön und weiß« beschreibt.⁴⁸⁰ Der Verzicht auf eine Verortung, so vermutet sie daher, sei im Zusammenhang mit dem Versuch zu sehen, jegliche Assoziation Kandakes mit einer dunklen Hautfarbe und »jede Fremdheit«⁴⁸¹ im Allgemeineren zu vermeiden.⁴⁸² So wird in dem Moment, in dem Kandakes Blick auf das Bild nicht mehr als idolatrisch, sondern als wiedererkennender Blick charakterisiert wird, auch die Orientalisierung der Kandake stärker noch als bei Alexandre de Paris zurückgenommen.⁴⁸³ Und vielleicht ist es nicht nur den stilistischen Differenzen zuzuschreiben, dass in den Handschriften, in denen der Blick Kandakes nicht mehr als fremder idolatrischer Blick charakterisiert wird, von dem man sich zu distanzieren hat, auch keine Abgrenzung von der Gegenüberstellung von Bild und Abbild in Form einer Mauer zwischen Bild- und Betrachterraum zu sehen ist. Womöglich ist es also nicht nur der Text, der einen vergleichenden Blick, welcher sich durch Differenzierung von dieser Gleichsetzung distanziert, in einen vergleichenden Blick überführt, der die Funktion der Wiedererkennbarkeit zu schätzen weiß.

479 Thomas de Kent, *Le roman d'Alexandre ou le roman de toute chevalerie*, S. 616, V. 7748–49.

480 Thomas de Kent, *Le roman d'Alexandre ou le roman de toute chevalerie*, S. 545, V. 6943, vgl. auch Gaullier-Bougassas, »Alexandre et Candace«, S. 26 sowie auch de Weever, »Candace in the Alexander Romances«, S. 537.

481 Vgl. Gaullier-Bougassas, »Alexandre et Candace«, S. 26.

482 Vgl. Gaullier-Bougassas, »Alexandre et Candace«, S. 24–25. Vgl. zu einem ähnlichen Spannungsfeld von Alterisierung und Aneignung in der Figur Alexanders selbst Catherine Gaullier-Bougassas, »L'altérité de l'Alexandre du Roman d'Alexandre, et en contrepoint, l'intégration à l'univers arthurien de l'Alexandre de Cligès«, in: *Cahiers de recherches médiévales* 4, 1997, <http://journals.openedition.org/crm/948>, Stand 14.7.2019.

483 Auch in der Version von Alexandre de Paris zeichnet sich, wie gesagt, beispielsweise im Verzicht auf die sonst so beliebten Schilderungen der Wunderdinge des orientalischen Palastes eine Reduktion der Orientalisierung Kandakes ab, die Jacqueline de Weever als allgemeineres Phänomen im Zuge der Sexualisierung – und der Legitimierung der Sexualisierung – der Beziehung zwischen Alexander und Kandake in westeuropäischen Versionen beschrieben hat. Zugleich wird bei ihr allerdings – ebenso wie bei Gaullier-Bougassas – deutlich, dass Thomas von Kents Version das Paradebeispiel einer Europäisierung Kandakes darstellt, indem er sie als weiß beschreibt und sie dezidiert nicht in Äthiopien verortet, das er durchaus beschreibt. Vgl. de Weever, »Candace in the Alexander Romances«, Gaullier-Bougassas, »Alexandre et Candace«, S. 25 sowie auch Akbari, »Alexander in the Orient«, S. 118.

Nun ist anzumerken, dass die eben beschriebenen Unterscheidungen in den verschiedenen Textversionen klarer zu treffen sind als in den einzelnen Handschriften. Denn hier bleibt man damit konfrontiert, dass die Konnotationen von Bildern nicht unbedingt nur von der jeweils illustrierten Version geprägt sind, sondern – wie ich hinsichtlich der Ununterscheidbarkeit von Bild und Abbild in den Illustrationen des altfranzösischen Prosa-Alexanderromans argumentiert habe – womöglich auch von anderen in dieser Zeit populären Versionen, in diesem Falle dem Alexanderroman von Alexandre de Paris. So sind auch in beiden erhaltenen bebilderten Handschriften von Thomas von Kents *Roman de toute Chevalerie* lange Passagen aus dem Alexanderroman des Alexandre des Paris eingefügt, von dem sich Autor selbst gerade in Bezug auf die Liebe zum Bild so explizit abgrenzt. Auch den Illuminierenden lag Ross zufolge eine bebilderte Handschrift von Alexandre de Paris' Version vor.⁴⁸⁴ Darin manifestiert sich nicht nur das Nebeneinander unterschiedlicher Konzepte von Bildern in ein und derselben Handschrift. Wenn Maler zur Illustration einer Thomas-von-Kent-Handschrift eine bebilderte Version von Alexandre de Paris heranziehen, dann deutet sich zudem auch an, dass die Zirkulation der Ikonographien weitgehend unabhängig von den illustrierten Texten sein kann. So wird die *samblance* von Vorbild und Abbild, die die Miniaturen inszenieren, in den verschiedenen Kontexten der Versionen von Alexandre de Paris und Thomas von Kent mit sehr unterschiedlichen Assoziationen – vom Idol bis zum Instrument der Liste – versehen.

3.4 Wiedererkennbare Bilder. Darstellungen von Kandakes Alexanderportrait aus dem 15. Jahrhundert

Bevor ich auf die persischen Illustrationen dieser Szene zu sprechen komme, sei noch kurz auf die weitere Tradition von Darstellungen dieser Szene in Westeuropa verwiesen, denn hier zeichnet sich ab dem 14. Jahrhundert genau jenes Interesse an der Medialität des Portraits ab, das die bislang diskutierten Miniaturen des 13. Jahrhunderts vermissen ließen. So ist die Statue bereits in einer Darstellung der Szene aus einer Handschrift von Vinzenz von Beauvais' *Speculum historiale* von 1333 oder 1334 (Paris, BnF, fr. 316, fol. 202r – Abb. 58) auf einem Sockel platziert, ebenso wie in der eben erwähnten gut 100 Jahre später entstandenen Illustration des altfranzösischen Alexanderromans (Abb. 52). Damit ist zwar die Gefahr einer idolatrischen Verwechslung von Person und Skulptur gebannt, die Darstellungsweise freilich erinnert nun an jene von Idolen.⁴⁸⁵

In Illustrationen der Szene aus dem 15. Jahrhundert fällt zudem auf, dass Alexanders Abbild sowohl in einer Handschrift von Johann Hartliebs *Histori von dem grossen Alexander* (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm. 581, fol. 80v – Abb. 59) von 1455 als auch in zwei Handschriften der *Utrechter Historienbibel* aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts (Brüssel, Bibliothèque royale, 9018–23, fol. 9v und Den Haag, RL, 78. D. 38, fol. 78r)⁴⁸⁶ als ein an der Wand hängendes Bild dargestellt ist.

484 Ross, *Alexander Historiatus*, S. 25.

485 Vgl. z. B. Johann Hartlieb, *Histori von dem grossen Alexander*, Augsburg 1473, Darmstadt ULB, Hs. 4256, fol. 5v. Ich danke Barbara Schellewald für diesen Hinweis.

486 Vgl. hierzu Ross, *Illustrated Medieval Alexander-Books*, S. 172.



Abb. 58 – Kandake zeigt Alexander sein Bild, Vinzenz von Beauvais, *Speculum historiale*, übers. v. Jean de Vignay, Paris 1333 oder 1334, Paris, BnF, fr. 316, fol. 202r.

Damit entspricht die Illustration – anders als manche der früheren Illustrationen – den Texten.⁴⁸⁷ Das mag man nicht nur auf eine Verschiebung in der Bedeutung der künstlerischen Medien im Allgemeinen zurückführen. Ewa Gossart hat darin auch einen sehr frühen Bezug auf die nach Alfred Lehmann ab Mitte des 15. Jahrhunderts aufkommende Praxis gesehen, private Bildnisse an die Wand zu hängen.⁴⁸⁸ Und es wäre zu diskutieren, inwiefern auch die Tatsache, dass in Johann Hartliebs Alexanderroman ein Gemälde statt wie in den früheren französischen Versionen eine Skulptur vorkommt, nicht nur als genauere Wiedergabe der lateinischen Vorlage zu verstehen ist, sondern dahingehend, dass sich in den Handschriften wiederum zeitgenössische Vorstellungen von Bildern niederschlagen.

Weiter ist zum Text von Johann Hartliebs Alexanderroman anzumerken, dass auch dieser schon an der Stelle, an der Kandake den Auftrag erteilt, deutlich macht, dass ihr dieses Bild »anschließend großen Ertrag und Nutzen«⁴⁸⁹ bringen werde. Im Folgenden wird beschrieben, dass der Maler Alexander von Nahem betrachtet und sich seine »Effigie, Form und Gestalt« gemerkt sowie die Einzigartigkeit seiner »Physiognomie, Bildung und Harmonie« festgestellt und dann nach seiner Rückkehr in sein Zelt

487 Vgl. zur abgebildeten Miniatur Johann Hartlieb, *Johann Hartliebs Alexanderroman. Edition des Cgm 581*, hrsg. v. Rudold Lechner-Petri, Hildesheim 1980, S. 153.

488 Ewa Gossart, *Johann Hartliebs »Histori von dem grossen Alexander«. Zur Rezeption des Werkes am Beispiel der bebilderten Handschriften und Inkunabeln*, Korb im Remstal 2010, S. 278–279.

489 Hartlieb, *Johann Hartliebs Alexanderroman*, S. 144.



Abb. 59 – Kandake zeigt Alexander sein Bild, Johann Hartlieb, *Histori von dem grossen Alexander*, Augsburg 1455, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 581, fol. 80v.

mit scharfem Pinsel gemalt habe.⁴⁹⁰ Als Kandake das Portrait dann erhält, wird angemerkt, dass sie ob ihres Wissens, dass ihr Maler ein rechter Meister war, keine Zweifel gehabt habe, dass die Figur »gerecht« war. Allerdings wundert sie sich, dass ein solch unscheinbarer Mensch solche Wunder vollbracht haben soll.⁴⁹¹

Einzelne Aspekte der Übereinstimmung werden hier also nicht aufgeführt. Betont wird hingegen die genaue Beobachtung und Memorisierung von Charakteristika Alexanders, die es dem Maler dann erlauben, die Gestalt aus dem Gedächtnis zu malen. Die Glaubwürdigkeit des Portraits basiert auf Kandakes Wissen um das Können des Malers. Es wird zwar angemerkt, dass Kandake sich sehr über das Portrait gefreut habe, von einer Verehrung ist aber nicht die Rede. Eine Identität von Abbild und Vorbild wird hier also weder im Prozess der Herstellung noch in der Behandlung des Portraits suggeriert. Das Bildnis ist nicht »gleich«, sondern »gerecht«, was der Tatsache zugeschrieben wird, dass es ein »rechter mayster« gemalt hat.⁴⁹²

So stellt sich an dieser Stelle die Frage, inwiefern das immer häufigere Vorkommen von Darstellungen des Portraits als medial spezifiziertes und insbesondere

490 Hartlieb, *Johann Hartliebs Alexanderroman*, S. 144.

491 Hartlieb, *Johann Hartliebs Alexanderroman*, S. 145.

492 Vgl. Hartlieb, *Johann Hartliebs Alexanderroman*, S. 144–146 und 152–153.

malerisches Abbild im 15. Jahrhundert im Kontext eines Bildverständnisses zu verstehen ist, dessen Autorität weniger auf einer Ununterscheidbarkeit von Bild und Vorbild basiert als auf dem Vertrauen in die Meisterhaftigkeit des Künstlers. Dementsprechend wird es nicht als Idol behandelt, sondern über den Nutzen definiert – seinen Wiedererkennungswert. Damit deutet sich ein Kontext an, in dem es der Funktion des Portraits keinen Abbruch tut, wenn es als Bild zu erkennen und von seinem Vorbild zu unterscheiden ist. Dieser ist womöglich der Horizont eines Konzeptes wie dem Thomas von Kents, in dem der Nutzen des Wiedererkennens gegenüber der Identität mit dem Dargestellten in den Vordergrund rückt. Jedenfalls ist bemerkenswert, dass die Frau, der dieses Verhältnis zum Bild zugeschrieben wird, auch bei Hartlieb dezidiert positiv und als weise Person beschrieben wird, die Alexander mit seiner Hybris konfrontiert. Wie bei Thomas von Kent wird die Nutzung des Bildes in seinem Wiedererkennungswert also einer weisen, tugendhaften und starken Frau zugeschrieben und damit Kandake nicht als eine Figur präsentiert, von der man sich abgrenzt, sondern mit der eine Identifikation nahegelegt wird.

Das Alexandernarrativ, das den Bogen von der Produktion des Portraits eines weit entfernten Herrschers bis zur Verwendung zu dessen Identifikation bei seiner Ankunft am Hof schlägt, bietet also Texten und Illustrationen ein breites Spektrum an Möglichkeiten, unterschiedliche Funktionen und Ansichten von Bildern herauszuarbeiten: Die bildliche Ununterscheidbarkeit von Vorbild und Abbild evoziert in den verschiedenen Varianten Sichtweisen, die von der idolatrischen Verschleifung des Unterschiedes von Bild und Abbild, von der es sich mit einem differenzierenden Blick zu distanzieren gilt, bis zur vorbildlichen Grundlage eines wiedererkennenden Blickes als einem Machtinstrument reichen. Zugleich zeichnet sich in der Geschichte der Illustrationen des altfranzösischen Prosa-Alexanderromans zwischen dem 13. und dem 15. Jahrhundert eine Verschiebung von einer Ununterscheidbarkeit zwischen Portrait und Portraitiertem zu einem Augenmerk auf medienspezifische Bedingungen ab, das nicht mehr notwendig als Widerspruch zu einem wiedererkennenden Sehen zu verstehen ist.



Abb. 60 – Nūshābah erkennt Alexander, Niẓāmī, *Iskandarnāmah*, Schiras 1410/11, London, BL, Add. 27261, fol. 225v.

4 »Ich habe dir dein Bild gezeigt, damit du dein Bild von mir berichtigest!« Blick und Imagination in Handschriften von Niẓāmīs *Iskandarnāmah*

Welche Sichtweisen auf dieses Portrait Alexanders zeichnen sich in den persischen Handschriften ab? Hier sind seit dem 15. Jahrhundert Miniaturen erhalten, die Alexander und sein Portrait zeigen. Am häufigsten illustriert finden sich dabei die Texte von Niẓāmīs *Iskandarnāmah* (1204) und Firdawsīs *Shāhnāmah* (1010): Die Datenbank des *Shahnama Project* in Cambridge verzeichnet 49 Illustrationen der Szene in Handschriften Firdawsīs,⁴⁹³ davon sieben aus dem 15. und 14 aus dem 16. Jahrhundert. Larisa Dodchudoeva hat 45 Illustrationen der Szene in Handschriften von Niẓāmīs *Iskandarnāmah*, genauer gesagt in deren erstem Teil, dem *Sharafnāmah*, nachgewiesen.⁴⁹⁴ Somit ist in besonderem Maße zu betonen, dass die Miniaturen im persischen Kontext häufig deutlich später und damit in anderen historischen Kontexten entstanden sind als die Texte, die sie illustrieren. Transformationsgeschichtlich sei vorausgeschickt, dass Niẓāmīs Alexanderroman auf die Version Firdawsīs zurückgreift, welche ihrerseits wahrscheinlich auf die Rezension δ* des Pseudo-Kallisthenes rekurriert,⁴⁹⁵ auf der auch die *Historia de Preliis* und damit der altfranzösische Prosa-Alexanderroman aufbauen.⁴⁹⁶

493 Vgl. die Datenbank des Shahnama Project, <http://shahnama.caret.cam.ac.uk/new/jnama/index/depiction/memohl:-1432396385/cescene:-449245971#>, Stand 22.11.2012. Dabei ist zu betonen, dass diese Datenbank auch indische und osmanische Handschriften umfasst.

494 Larisa N. Dodchudoeva, *Poëmy Nizami v srednevekovoj miniatjurnoj živopisi*, Moskau 1985, S. 251–253.

495 Es wird dabei kontrovers diskutiert, ob es eine Pahlavi-Version gab, auf die die persischen Versionen rekurrieren. Vgl. zu dieser Debatte z. B. Evangelos Venetis, in: *The Persian Alexander: The First Complete English Translation of the Iskandarnāma*, übers. u. kommentiert v. Evangelos Venetis, London/New York 2018, S. 3. Zu weiteren persischsprachigen Versionen vgl. Minoo S. Southgate, *Iskandarnamah. A Persian Medieval Alexander Romance* (Persian Heritage Series 31), New York 1978, und Richard Stoneman (Hrsg.), *The Alexander Romance in Persia and the East*, Eelde 2012. Einen Überblick gibt auch Stoneman, *Alexander the Great* in seinem Kapitel »Golden Vines, Golden Bowls and Temples of Fire: The Persian Versions«, S. 27–48. Zur Version Jāmīs vgl. zudem J. Christoph Bürgel, »Ġāmī's Epic Poem on Alexander the Great. An Introduction«, in: *Oriente Moderno* 15/76 (Themenheft: La civiltà timuride come fenomeno internazionale, hrsg. v. M. Bernardini), 1996, S. 415–438, und zu jener von Amīr Khusraw-i Dihlavi Barbara Brend, *Perspectives on Persian Painting. Illustrations to Amīr Khusrau's Khamsah*, London 2003. Zu einem Vergleich des Bezugs der Versionen Niẓāmīs, Jāmīs und Amīr Khusraw-i Dihlavi auf die griechische Philosophie vgl. außerdem Bürgel, *L'attitude d'Alexandre face à la philosophie grecque*. Illustrationen der Konfrontation Alexanders mit seinem eigenen Portrait sind mir aus Handschriften von Amīr Khusraw-i Dihlavis *Khamsah* (Topkapı H. 1008, fol. 250a, Schiras 1490) und dem frühosmanischen *Iskandarnāmah* von Aḥmadī bekannt (BnF, Suppl. turc 635, fol. 169v, Schiras 1561), die beide auf Niẓāmīs und Firdawsīs Texte zurückgreifen. Zu Aḥmadīs *Iskandarnāmah* vgl. Caroline Sawyer, »Sword of Conquest, Dove of the Soul: Political and Spiritual Values in Aḥmadī's Iskandarnāma«, in: Margaret Bridges, J. Christoph Bürgel (Hrsg.), *The Problematics of Power. Eastern and Western Representations of Alexander the Great*, Bern u. a. 1996, S. 135–147, und Serpil Bağcı, »Old Images for New Texts and Contexts: Wandering Images in Islamic Book Painting«, in: *Muqarnas* 21, 2004, S. 21–32.

496 In Bezug auf die Begegnung von Alexander und Kandake ist im Vergleich – insbesondere mit dem französischen Alexanderroman – festzustellen, dass sich Firdawsīs Version deutlich stärkere Ausschmückungen erlaubt. Vgl. zur Rezeptionsgeschichte des Pseudo-Kallisthenes im persischen Kontext insbesondere Southgate, »Portrait of Alexander in Persian Alexander-Romances of the Islamic Era«. Darüber hinaus gibt sie in den Appendizes ihrer Übersetzung eines anonymen persischen Alexanderbuches einen sehr guten Überblick über die persischen Alexanderromane, die vorislamischen Tradierungen sowie die persischen und arabischen historischen Überlieferungen. Vgl. Southgate, *Iskandarnamah. A Persian Medieval Alexander-Romance*.

4.1 Identifikation im Vergleich.

Eine Darstellung von Nūshābah mit dem Bild Alexanders

Die früheste mir vorliegende Illustration der Szene befindet sich in einer Anthologie, die 1410–11 in Schiras für Iskandar Sulṭān angefertigt wurde, dem Statthalter in der Stadt und einem Neffen des timuridischen Herrschers Shāh Rukh (London, BL, Add. 27261, fol. 225v – Abb. 60).⁴⁹⁷ In dieser mit 18,4 × 12,7 cm Blattgröße eher kleinformatigen Anthologie, aus der auch die eben diskutierte *mi'raj*-Darstellung (Abb. 24) stammt, nimmt Nizāmīs *Khamsah* den zentralen Teil der ersten knapp 300 Blätter ein. Auf weiteren knapp 150 Blättern enthält sie im Haupttext und in den Rändern zudem verschiedenste Texte poetischer, narrativer, juristischer und wissenschaftlicher Art.⁴⁹⁸ Priscilla Soucek hat argumentiert, dass diese Zusammenstellung am besten »mit erzieherischen Anliegen im Hinterkopf zu verstehen sei – nämlich, einem Mitglied der timuridischen Familie eine grundlegende Einführung in die iranische islamische Kultur zur Verfügung zu stellen.«⁴⁹⁹ So verortet sie die Anthologie ebenso wie jene, die sich heute in der Gulbenkian Foundation befindet, »im Zusammenhang der didaktischen Tradition der Prinzenspiegelliteratur.«⁵⁰⁰ In einem solchen erzieherischen Anliegen weist die Handschrift Parallelen zu der pädagogischen Funktion auf, die Angelica Rieger der Berliner Handschrift des altfranzösischen Prosa-Alexanderromans zugeschrieben hat, welche im vorhergehenden Kapitel im Fokus stand.⁵⁰¹ Damit stellt sich die Frage, inwiefern hier auch Vergleichbares vermittelt werden soll.

In der vollformatigen Darstellung von Nūshābah mit dem Bild Alexanders ist dessen Portrait auf einem rechteckigen weißen Träger zu sehen.⁵⁰² Dieser scheint gerade

Zur Rezeptionsgeschichte des Kandake-Narrativs im Speziellen vgl. Rubanovich, »Re-writing Alexander and Candace«, die Southgates Thesen zum Teil widerspricht. Einen hilfreichen Überblick über die verschiedenen Traditionslinien und ihre Schnittstellen im Allgemeinen bietet Riegers tabellarische Übersicht über die Überlieferung des Alexanderromans des Pseudo-Kallisthenes (Rieger, *L'Ystoire du bon roi Alexandre*, S. 260/261), die im Unterschied zu den Tabellen von Ross auch die nahöstlichen Versionen einbezieht.

497 Eine digitale Reproduktion der gesamten Handschrift findet sich unter www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_27261, Stand 3.12.2018.

498 Eine detaillierte Beschreibung der Inhalte findet sich unter https://britishlibrary.typepad.co.uk/files/add27261contents-1.pdf?_ga=2.79340310.366717973.1543918659-1933270492.1543918659, Stand 5.12.2018.

499 Priscilla P. Soucek, »The Manuscripts of Iskander Sultan. Structure and Content«, in: Lisa Golombek, Maria Subtelny (Hrsg.), *Timurid Art and Culture. Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, Leiden 1992, S. 116–131, hier S. 128. Ich danke drei anonymen Gutachtern für diesen und andere Hinweise zum Alexanderkapitel dieser Arbeit.

500 Soucek, »The Manuscripts of Iskandar Sultan«, S. 128.

501 Vgl. zu einer globalen Geschichte des Genres des Prinzenspiegels – nicht ohne Bezug auf das *Sirr al-asrār* (lat. Secretum Secretorum), das als Lehrschrift von Aristoteles für Alexander galt: Regula Forster, Nequín Yavari (Hrsg.), *Global Medieval. Mirrors for Princes Reconsidered*, Boston u. a. 2015.

502 Sämtliche mir bekannten persischen Miniaturen zeigen das Portrait als Malerei. Das entspricht nicht nur den Texten, sondern auch der Dominanz der Malerei in der persischen Bildpraxis dieser Zeit, die im Zweifelsfalle ebenso wie in den französischen Miniaturen dazu führt, dass auch im Text als plastisch beschriebene Bilder als Malerei dargestellt werden. So zeigt beispielsweise eine Darstellung der Szene, in der Sam ein Abbild seines Enkels überreicht wird, eine Malerei – und zwar genau in der Ikonographie der Alexanderszene –, obwohl im Text von einer Puppe die Rede ist. Vgl. Eleanor Sims (Hrsg.), *Peerless Imagess. Persian Painting and its Sources*, New Haven 2002, S. 319, sowie Friederike Weis, »Das Bildnis im Bild – Porträts und ihre Betrachter auf persischen



Abb. 61 – Detail aus Abb. 60.

von den Händen der Dienerin in die Hand Nūshābahs überzugehen. Damit hat Alexander – im Persischen, wie gesagt, *Iskandar* genannt – sein Bild nicht wie in späteren Miniaturen (vgl. z. B. Abb. 63) selbst in der Hand, und es ist nicht auf ersten Blick klar, wo er sich befindet. Nimmt man angesichts dieser Unklarheit sein Portrait zur Hilfe, das man frontal zu sehen bekommt (Abb. 61), so zeigt ihn dies kniend mit einem aufgestützten Bein, mit einem Oberlippenbart und einer Krone auf dem Haupt. Bekleidet ist er mit einem grünlichen Gewand und rotem Unterkleid, beide mit goldenen Punkten überzogen. Damit gleicht die Kleidung jener Nūshābahs, die ebenfalls eine Krone, ein grünliches Obergewand und roten Ärmel trägt. Zudem ähnelt diese Kleidung in der

und moghulischen Miniaturen«, in: Almut Sh. Bruckstein (Hrsg.), *Taswir. Islamische Bildwelten und Moderne*, Ausst.-Kat. Berlin, Martin-Gropius-Bau, 5.11.2009–18.1.2010, Berlin 2009, S. 175–178, hier S. 177. Weis gibt in diesem Artikel einen Überblick über die verschiedenen Narrative, in denen in der persischen Buchmalerei Bilder im Bild dargestellt werden.

Kombination von grünem Ober- und rotem Untergewand, abgesehen von der Art des goldenen Musters, jener der stehenden Figur am linken Bildrand. Auf den ersten Blick erweckt das Bild also den Eindruck, dass es sich bei dieser Figur um Alexander handeln könnte. Erst bei genauerer, besser gesagt: sehr genauer Betrachtung des nur $18,2 \times 12,9$ cm großen Blattes mag einem ein Detail ins Auge fallen, das einen eines Besseren belehrt: Der Schnurrbart deutet an, dass sich vielleicht eher bei der zweiten männlichen Figur im Raum, die rechts neben der stehenden Figur in Grün sitzt, um Alexander handelt. Diese trägt ein purpurnes Gewand mit goldener Stickerei. Diese Farbe wurde sowohl in persischen als auch in westeuropäischen Kontexten als zum Teil exklusive Farbe königlicher Gewänder angesehen und bereits in der syrischen Version des Pseudo-Kallisthenes-Stoffes als Farbe von Alexanders Kleidung genannt. Zudem ist Purpur auch – und das bereits in der griechischen Rezension α – die Farbe eines goldbestickten Gewandes, das Kandake Alexander beim Abschied überreicht.⁵⁰³ So könnte dieses Gewand bestätigen, dass es sich bei dieser Figur um Alexander handelt – und auch die Platzierung auf einem Stuhl in nächster Nähe zur Königin entspräche dem Status Alexanders.

Allerdings ist in der Überlieferung des Pseudo-Kallisthenes-Stoffes und so auch in Nizāmīs *Iskandarnāmah* davon die Rede, dass Alexander sich, bevor er sich an den Hof Kandakes begibt, als sein eigener Bote verkleidet. Es entspricht also keineswegs dem Text, wenn Alexander in dieser Szene im Königsgewand zu sehen ist – was allerdings auch in vielen und auch der eben diskutierten Illustration aus französischsprachigen Handschriften der Fall ist. Zudem mag man sich fragen, wer die zweite männliche Person in diesem Bild sein soll. Nizāmīs Text zufolge begibt sich Alexander allein an den Hof Nūshābahs, die ausschließlich Frauen in ihren Diensten hat. In früheren Versionen, wie auch in Firdawsīs *Shāhnāmah*, die Nizāmīs als Vorlage diente, ist davon die Rede, dass Alexander in einer vorhergehenden Szene umgekehrt einen seiner Minister in seine Kleidung hüllt – und die syrische Version spricht hier explizit von einem purpurnen Gewand.⁵⁰⁴ Ziel war, Kandakes Sohn glauben zu machen, dass es dieser Minister und nicht Alexander gewesen sei, dem er Rettung in einer schwierigen Situation verdanke, und ihn seiner Mutter als seinen Retter vorzustellen. So mögen mit dem Stoff vertraute Lesende die zweite männliche Figur im purpurnen Gewand für den Minister halten – und die Figur daneben für Alexander, der dem Text zufolge ja alles tut, um mit seinem Minister verwechselt zu werden.⁵⁰⁵ Kurzum: Es ist verwirrend. Alexander ist nicht einfach zu identifizieren, und das Bild führt auf den ersten Blick angesichts der orange-grünen Bekleidung des Portraitierten eher in die Irre. Erst ein sehr genauer Blick nämlich mag das Augenmerk auf den Schnurrbart lenken, der die sitzende Person als Alexander ausweist.

503 Ich stütze mich hier auf den Vergleich der syrischen, der armenischen und der griechischen Version α in englischen Übersetzungen auf www.attalus.org/translate/alexander3c.html, Stand 3.12.2018. Die dort nebeneinandergestellten Übersetzungen sind E. A. W. Budge, *The History of Alexander the Great, Being the Syriac Version, Edited from Five Manuscripts of the Pseudo-Callisthenes, with an English Translation*, Cambridge 1889, *The Romance of Alexander the Great by Pseudo-Callisthenes. Translated from the Armenian Version with an Introduction by Albert Muğrdich Wolohojian*, New York/London 1969, und Pseudo-Callisthenes, *The Life of Alexander the Macedon*, übers. v. E. H. Haight, New York 1955. Zum Gewand, das Kandake Alexander zum Abschied überreicht, vgl. das Ende des Kapitels 13 der syrischen Version.

504 Vgl. Kapitel 9 der syrischen Version in: Budge, *The History of Alexander the Great*, www.attalus.org/translate/alexander3c.html, Stand 3.12.2018.

505 Ich danke Firuza und Charles Melville für die Diskussionen zu dieser Frage.

»Sie betrachtete das Gesicht Alexanders gut; sie sah keinen Unterschied zwischen ihm und dem Bild«. Rückgriffe auf Firdawsīs *Shāhnāmah*

Dass Betrachtende die Figuren beim Versuch, Alexander zu erkennen, sehr genau in den Blick nehmen müssen, mag Niẓāmīs Beschreibung entsprechen, dass Nūshābah Alexander »vom Haupt bis zu den Füßen« gemustert und geprüft habe, »wie man Gold am Prüfstein prüft«. Denn erst »nach genauer Prüfung erkannte sie ihn«. ⁵⁰⁶ Allerdings impliziert die Prüfung an einem Prüfstein normalerweise den Vergleich mit einem als Gold bekannten Element. In Niẓāmīs Text jedoch ist nicht die Rede davon, dass Nūshābah zur Identifikation Alexanders das Bild zur Hilfe nimmt. Es war bis zu dieser Szene in Niẓāmīs Text überhaupt noch nicht von einem Bild die Rede. Das Bild kommt bei Niẓāmī erst ins Spiel, als Nūshābah Alexander mit seinem Bild konfrontiert, und an dieser Stelle überlässt sie es Alexander, die Seidenrolle zu öffnen, in der sein Portrait enthalten ist.

Die Darstellung der Miniatur entspricht also, wie Priscilla Soucek betont hat, nicht Niẓāmīs Darstellung des Vorfalls. ⁵⁰⁷ Vielmehr »ähnelte diese Episode, in der Nūshābah die Rolle inspiziert, bevor sie sie Iskandar zeigt, der Episode von Iskandar und der Königin Qaydāfah von Andalusien im *Shāhnāmah* von Firdawsī. Hier inspiziert die Königin das Portrait zuerst und gibt es dann Iskandar.« ⁵⁰⁸ Auch andere Details der Miniatur lassen sich in Firdawsīs Text wiederfinden – so ist etwa davon die Rede, dass Alexander zu einem goldenen Thron geführt worden sei. ⁵⁰⁹ Die Miniatur entspricht also nicht dem Text, in dem sie sich befindet, sondern greift – was zur eben geschilderten Verwirrung beitragen mag – auf die entsprechende Schilderung der Szene in einer Vorgängerversion von Niẓāmīs Text, Firdawsīs *Shāhnāmah*, zurück. ⁵¹⁰

Angesichts der Tatsache, dass hier nicht Niẓāmīs Version der Szene illustriert wird, sondern Firdawsīs Text, erwägt Soucek, ob das Narrativ verwechselt wurde oder ob hier eine Miniatur aus einer *Shāhnāmah*-Handschrift kopiert worden sein könnte. ⁵¹¹ Robert Hillenbrand geht allerdings umgekehrt davon aus, dass Niẓāmīs Text zwar auf dem Firdawsīs aufbaut, aber »das Bild von Königin Qaydāfah mit dem Bild Iskandars in der Hand in *Shāhnāmah*-Illustrationen erst auftaucht, nachdem es Teil der Niẓāmī-Ikonographie wurde.« ⁵¹² Diese Annahme wird auch von Larisa Dodchudoevas

506 Niẓāmī Ganġawī, *Das Alexanderbuch*, S. 196; zum persischen Originaltext vgl. Niẓāmī, *Kulliyāt-i Khamsa-i Niẓāmī. Makhzhan al-asrār, Khusrau wa Shirīn, Leilī wa Majnūn, Haft paykar, Iskandarnāma, Iqbāl-nāma*, hrsg. v. Waḥīd Dastgirdī, Bd. 2, Teheran 1993/4, S. 1044.

507 Soucek, *Illustrated Manuscripts of Nizamis's Khamseh 1386–1482*, S. 419.

508 Soucek, *Illustrated Manuscripts of Nizamis's Khamseh 1386–1482*, S. 303.

509 Abū al-Qāsim Firdawsī, *Shāhnāmah*, hrsg. v. Jalāl Khāliqī Mutlaq, New York 2005, Bd. 6, S. 61. Vgl. auch Ferdowsī, *Shahnameh*, S. 495.

510 Vgl. zum Alexandernarrativ in Firdawsīs *Shāhnāmah* Kappler, »Alexandre dans le Shāh Nāma de Firdousi« und Hāila Manteghi, »Alexander the Great in the Shānāmeḥ of Ferdowsī«, in: Richard Stoneman (Hrsg.), *The Alexander Romance in Persia and the East*, Eelde 2012, S. 161–174.

511 Soucek, *Illustrated Manuscripts of Nizamis's Khamseh 1386–1482*, S. 303.

512 Robert Hillenbrand, »The Iskandar Cycle in the Great Mongol Šāhnāma«, in: Margaret Bridges, J. Christoph Bürgel (Hrsg.), *The Problematics of Power. Eastern and Western Representations of Alexander the Great*, Bern u. a. 1996, S. 203–229, hier S. 210. Dabei bezieht er sich allerdings auf Darstellungen von Shirīn, die das Portrait Khusraws in den Händen hält, das heißt auf eine Ikonographie eines anderen Epos der *Khamsah* – und nicht auf die Darstellungen der Szene, in denen Nūshābah Alexander mit seinem eigenen Portrait konfrontiert. Allerdings ist anzumerken, dass die Unterschiede – beispielsweise innerhalb der Handschriften London, BL, Add. 26171 oder St.

Zusammenstellung von Illustrationen in Nizāmī-Handschriften gestützt, die mehrere Illustrationen von Nizāmīs Version des Narrativs verzeichnet,⁵¹³ die früher datiert werden als die erste erhaltene Illustration dieser Szene innerhalb einer Firdawsī-Handschrift.⁵¹⁴ Das schließt nicht aus, macht es aber weniger wahrscheinlich, dass in der ersten erhaltenen Illustration der Szene in einer Nizāmī-Handschrift auf eine frühere Illustration aus einer *Shāhnāmah*-Handschrift zurückgegriffen wurde. Hinzu kommt, dass in der frühesten Illustration dieser Szene aus einer *Shāhnāmah*-Handschrift (Cambridge, Harvard Art Museum, 2002.50. 21, ca. 1480)⁵¹⁵ sowie in den meisten anderen erhaltenen Illustrationen nicht etwa wie in der Londoner Anthologie der nur bei Firdawsī erwähnte Moment dargestellt ist, in dem Qaydāfah selbst das Portrait betrachtet, sondern der auch bei Nizāmī geschilderte Moment, in dem Alexander selbst das Portrait zu sehen bekommt.⁵¹⁶ Aber selbst wenn ein Vorbild aus einer *Shāhnāmah*-Handschrift vorlag, stellt sich die Frage, ob dieses nur aus Mangel an Alternativen rezipiert wurde – oder ob spezifische Gründe zu erkennen sind, warum Firdawsīs Text für die Illuminierenden attraktiv war.

Um mögliche Gründe zu eruieren, die Firdawsīs Text für die Illuminierenden interessant machen, sei Firdawsīs Darstellung dieser Szene kurz analysiert. Sie lautet:

Petersburg, Eremitage, VR 1000 – zwischen den Darstellungen Alexanders mit seinem Portrait und derjenigen von Širīn mit dem Portrait Khusraws im Vergleich zu anderen ikonographischen Übernahmen im Kontext der persischen Buchmalerei dieser Zeit deutlich sind. Man denke beispielsweise an die augenfälligen Parallelen, die sich zwischen Darstellungen Alexanders und Majnūns an der Kaaba aufzeigen ließen. So ähnelt in diesen Darstellungen Qaydāfahs mit dem Bild Alexanders zwar die Darstellung des Bildes jener des Bildes Khusraws, die Konstellation der Figuren ändert sich jedoch verhältnismäßig stark.

- 513 Larisa Dodchudoeva zufolge gibt es vier Beispiele für diese Szene in Nizāmī-Handschriften, die in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert werden. Dodchudoeva, *Poëmy Nizami v srednevekovoj miniatjurnoj živorisi*, S. 251–253.
- 514 Die frühesten erhaltenen Miniaturen aus *Shāhnāmah*-Handschriften, in denen Alexander mit seinem Bild konfrontiert wird, werden auf das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts datiert. Vgl. hierzu wiederum die Datenbank des Shahnama Project (<http://shahnama.caret.cam.ac.uk>) sowie Jill Norgren, Edward Davis, *Preliminary Index of Shah-nameh Illustrations*, Ann Arbor 1969. Das ist insofern bemerkenswert, als Handschriften von Firdawsīs *Shāhnāmah* schon seit Beginn des 14. Jahrhunderts illustriert werden – die vier sogenannten kleinen *Shāhnāmas* werden um 1300 datiert – und die sogenannte große Mongolische *Shāhnāmah* mit 12 erhaltenen Illustrationen des Alexanderstoffes auch im Vergleich zu späteren safavidischen *Shāhnāma*-Handschriften mit den insgesamt meisten Miniaturen »ein Wal unter kleinen Fischen« (Hillenbrand, »The Iskandar Cycle in the Great Mongol Šāhnāma«, S. 208) ist. Dagegen ist die erste erhaltene illustrierte Handschrift von Nizāmīs *Khamsah* (London, BL, Or. 13297) 1386–88 entstanden (vgl. Margaret S. Graves, »Words and Pictures. The British Library's 1386–8 Khamsah of Nizami, and the Development of an Illustrative Tradition«, in: *Persica* XVIII, 2002, S. 17–54). Das heißt, die erste erhaltene Illustration der Konfrontation Alexanders mit seinem Portrait in Handschriften des *Shāhnāmah* ist erst fast 200 Jahre nach der ersten illustrierten Handschrift zu datieren, während die erste erhaltene Darstellung dieser Szene in der Tradition der illustrierten Nizāmī-Handschriften nunmehr gut 20 Jahre nach der ersten erhaltenen illustrierten Handschrift entstanden ist.
- 515 Ich meine hier dezidiert die Szene der Konfrontation mit dem Bild. Darstellungen von Alexander und Qaydāfa gibt es früher. Vgl. hierzu z. B. Farhad Mehran, »The Break-Line Verse: The Link between Text and Image in the ›First Small-‹ Shahnama«, in: Charles Melville (Hrsg.), *Shahnama Studies I*, Cambridge 2006, S. 156–158.
- 516 Vgl. auch hierzu die Datenbank des Shahnama Project <http://shahnama.caret.cam.ac.uk>.

Beim Weintrinken betrachtete die edle Königin Alexander noch aufmerksamer [wörtlich: noch mehr]. Sie sagte zum Schatzmeister: »Bring mir jene glänzende Seide, auf die das liebenswürdige Bild gemalt ist, so, wie sie ist, aber berühre es [d. h. das Bild] nicht ungestüm mit der Hand!« Der Schatzmeister brachte es und legte es vor [die Königin]. Als sie es sah, schaute sie es äußerst sorgfältig [wörtlich: ohne Maß] an. Sie betrachtete das Gesicht Alexanders [dann] gut; sie sah keinen Unterschied zwischen ihm und dem Bild.⁵¹⁷

Diese Szene spielt sich allerdings erst bei der zweiten Begegnung von Qaydāfah und Alexander ab, Qaydāfah erkennt Alexander also keineswegs sofort. Vor allem aber wird betont, dass Qaydāfah erst einmal Alexander genauer betrachten muss, bevor er sie überhaupt an das Portrait erinnert – und umgekehrt betrachtet sie das Portrait dann erst einmal lange, bevor sie es mit Alexander vergleicht. Ganz im Gegenteil zur Version Nizāmīs, wo das Portrait im Zuge von Nūshābahs Identifikation Alexanders gar nicht angeführt wird, ist eine sehr eingehende Betrachtung des Portraits und ein anschließender Vergleich mit dem Gesicht Alexanders bei Firdawsī die Grundlage der Identifikation.

In dieser Beschreibung der Szene unterscheidet sich Firdawsīs Text nicht nur deutlich von Nizāmīs späterer Version, in der das Portrait in dieser Szene keine Rolle spielt, sondern auch vom Text des Pseudo-Kallisthenes, auf den er zurückgeht:⁵¹⁸ Während Kandake Alexander im Pseudo-Kallisthenes ebenso wie in Nizāmīs Version erkennt, ohne das Bild zur Hand zu nehmen, und dieses erst wieder ins Spiel kommt, als Alexander damit konfrontiert wird, wird das Bild bei Firdawsī schon herangezogen, um Alexander zu identifizieren. Zudem führt er aus, durch welche Art der Betrachtung des Portraits Qaydāfah Alexander identifiziert: Es ist kein Wiedererkennen auf den ersten Blick, sondern ein eingehendes und langes Schauen und ein direkter Vergleich von Abbild und Vorbild. Die eingehende Betrachtung des Portraits und sein Vergleich mit dem Vorbild scheint für Firdawsī also eine so bedeutsame Bedingung des Wiedererkennens zu sein, dass er eine zusätzliche Szene einfügt, bevor Qaydāfah Alexander dann – und hier kommt der Text dem Pseudo-Kallisthenes wieder sehr nahe – am nächsten Tag beim Namen nennt und ihm auf sein Leugnen hin das Bild vorlegt.

Die Beschreibung einer eingehenden Betrachtung des Portraits und des Vergleichs von Abbild und möglichen Vorbildern als Bedingung der Identifikation Alexanders, die Firdawsī im Unterschied sowohl zu Nizāmīs Version als auch zu seiner Vorlage ergänzt, entspricht ziemlich genau dem Sehmodus, den die Miniatur verlangt: Alexander ist nicht auf den ersten Blick zu erkennen, sondern nur, wenn die Betrachtenden das Portrait eingehend ansehen und mit den verschiedenen Figuren vergleichen. Unabhängig

517 Abū al-Qasim Firdawsī, *Shāhnāmah*, hrsg. v. Jalāl Khāliqī Muṭlaq, New York 2005, Bd. 6, S. 60, V. 802–807 – übersetzt von Gerald Grobbel. Vgl. zu einer englischen Übersetzung des Textes Abolqasem Ferdowsi, *Shahnameh. The Persian Book of Kings*, übers. v. Dick Davis, New York 2006, S. 494.

518 Ich ziehe hier zum Vergleich Krolls Edition der frühesten griechischen Handschrift der Rezension α (Paris, BnF, gr. 1711 – Pseudo-Callisthenes, *Historia Alexandri Magni: Recensio vetusta*) heran, auf der die Version δ* basiert. Denn von der Version δ*, auf welcher Firdawsīs Text wie gesagt ebenso wie der altfranzösische Prosa-Alexanderroman basiert, ist keine griechische Handschrift erhalten. Vgl. Ross, *Alexander Historiatus*, S. 6.

davon, ob ein Vorbild vorlag oder nicht, zeichnet sich hier also ab, dass der Modus des Sehens, den Firdawsī beschreibt – die eingehende Betrachtung von Bildern und der Vergleich von Bild und Vorbild im Prozess des Erkennens –, in hohem Maße dem entspricht, was die Illustration von den Betrachtenden fordert. Die Sichtweise, die die Miniatur verlangt, entspricht also recht genau jener, die Firdawsī der Königin zuschreibt. Die Illuminierenden übernehmen Firdawsīs Vorstellung von Bildbetrachtung also am Anfang des 15. Jahrhunderts für ihr eigenes Bild, es scheint für sie ein attraktives Modell für ihre Malerei gewesen zu sein. Damit bleibt die Frage, ob der Rückgriff auf Firdawsīs Text allein dem Interesse der Malenden an einem solchen Modell der eingehenden Betrachtung von Bildern zuzuschreiben ist – oder ob diesem Modell auch eine Funktion in der Illustration von Nizāmīs Version des Narrativs zukommt.

Zum Vergleich des vergleichenden Sehens

Bevor ich jedoch auf diese Frage nach der Funktion dieses vergleichenden Sehens im Text von Nizāmīs Alexanderroman zu sprechen komme, sei an dieser Stelle kurz ein Vergleich mit den nordalpinen Darstellungen der Szene eingeschoben – genauer gesagt, ein Vergleich der Arten und Weisen und des Sinn und Zwecks der vergleichenden Blicke,⁵¹⁹ die die Miniaturen in beiden Kontexten zwischen Vorbild und Abbild provozieren: War man in den französischsprachigen Handschriften des 13. Jahrhunderts angesichts der spiegelbildlichen Gegenüberstellung von Alexander und seinem Abbild damit konfrontiert, dass Vorbild und Abbild erst im genaueren Abgleich zu unterscheiden sind, stellt man in der Londoner Nizāmī-Illustration umgekehrt fest, dass erst ein genauer Vergleich von Bild und Person die Identifikation Alexanders erlaubt. Während das vergleichende Sehen also im ersten Fall ein unterscheidendes Sehen ist, ist es im zweiten ein identifizierendes, und ich würde sagen: wiedererkennendes Sehen, das als ein vergleichendes Sehen inszeniert wird. Ein solcher wiedererkennender Blick wiederum erinnert an die Funktion des Bildes im anglo-normannischen Text Thomas von Kents sowie in den Versionen des 15. Jahrhunderts. Die Modi des wiedererkennenden Sehens jedoch unterscheiden sich: Während das Wiedererkennen im persischen Fall auf einem eingehenden Vergleich von Abbild und Vorbild beruht, sind in den anglo-normannischen ebenso wie in den französischen Handschriften die Gemeinsamkeiten so offensichtlich, dass das Bild als Grundlage eines Wiedererkennens auf den ersten Blick inszeniert wird – ohne dass besondere Bedingungen seiner Betrachtung erfüllt sein müssten.

So werden im Vergleich der verschiedenen Verfahren des vergleichenden Sehens sehr unterschiedliche Funktionen und Modi von vergleichenden Blicken deutlich: Im Fall des altfranzösischen Prosa-Alexander entspricht das Bemühen der Betrachtenden um eine Unterscheidung zwischen Bild und Vorbild einer Abgrenzung von Kandakes idolatrischer Behandlung des Bildes, in der das Bild behandelt wird wie die abgebildete

519 Diese Idee verdanke ich Joachim Rees und den Diskussionen im Rahmen der Forschergruppe *Transkulturelle Verhandlungsräume von Kunst: Komparatistische Perspektiven auf historische Kontexte und aktuelle Konstellationen*. Einen vergleichbaren Vergleich des Vergleichs hat in der Literaturwissenschaft Mireille Schnyder vorgenommen: Mireille Schnyder, *Wunderfügnisse der Welt. Zur Bedeutung von Vergleich und Metapher in der deutschen und persischen Dichtung des 17. Jahrhunderts*, Bern u. a. 1992.

Person. Die Funktion des vergleichenden Sehens ist es also, das Bild vom Vorbild zu unterscheiden und sich damit von einer Behandlung des Bildes als Idol abzugrenzen. Mit der Verschiebung von der idolatrischen Verehrung des Bildes hin zur listigen Verwendung seines Wiedererkennungswertes bei Thomas von Kents Kandake, die Gaullier-Bougassas zufolge nicht mehr als untergebene, sondern vielmehr als überlegene Figur präsentiert wird, bekommt die vergebliche Suche nach Unterschieden dann eher die Konnotation einer Bestätigung, dass das Bild tatsächlich »Schönheit, Ähnlichkeit, Volumen und Statur mit Alexander gemein«⁵²⁰ hat. Für das Wiedererkennen Alexanders ist der Vergleich jedenfalls nicht nötig, hier reicht die Erinnerung. Allein im Alexanderroman des Alexandre de Paris wird zumindest gesagt, dass Kandake die Tatsache, dass Alexander sie an das Portrait erinnert habe, im direkten Vergleich mit seinem Portrait verifizierte.⁵²¹

In den persischen Handschriften hingegen scheint die Behandlung eines Bildes als Idol kein Thema zu sein. Zwar findet sich auch im *Shāhnāmāh* der Satz: »Als Qaydāfah das Gesicht Alexanders erblickte, wurde sie betrübt, versteckte es und seufzte.«⁵²² Doch ansonsten ist von einer begehrenden Haltung Qaydāfahs gegenüber Alexander oder gar gegenüber seinem Bild nicht die Rede.⁵²³ Nizāmī schließlich verzichtet völlig darauf, von der Produktion oder Rezeption des Portraits zu berichten. Die Lesenden werden hier erst im gleichen Moment wie Alexander mit der Existenz des Portraits konfrontiert. Eine vorherige Behandlung des Portraits als Ersatz für die Gegenwart Alexanders ist kein Thema mehr. Dementsprechend hat auch die vergleichende Betrachtung nicht die Funktion, zwischen Bild und Vorbild zu differenzieren. Während jeder Idolatrieverdacht außer Frage zu stehen scheint, ist es aber offenbar nicht selbstverständlich, dass man Alexander auf den ersten Blick wiedererkennt, wenn man sein Portrait besitzt. Damit bestätigt der vergleichende Blick nicht einfach nur die Entsprechung, sondern er wird zu einem Mittel der Identifikation: In Firdawsīs Text sind es die eingehende Betrachtung des Portraits und der Vergleich mit dem Vorbild, die die Identifikation Alexanders erlauben. Der vergleichende Blick hat also nicht die Funktion, die Identität zwischen Portrait und Portraitiertem zu hinterfragen, sondern er ermöglicht überhaupt erst eine Identifikation der Person durch das Portrait.

520 Vgl. Thomas de Kent, *Le roman d'Alexandre ou le roman de toute chevalerie*, S. 548, V. 7008–7009.

521 Vgl. S. 148 dieser Arbeit.

522 Firdawsī, *Shāhnāmāh*, S. 52, V. 681 – übersetzt von Gerald Grobbel. Für eine englische Übersetzung des Textes siehe Ferdowsi, *Shahnameh*, S. 490.

523 Rubanovich hat aufgewiesen, dass eine Sexualisierung der Beziehung zwischen Alexander und der Königin in den islamischen Kontexten eine Ausnahme bleibt, auch wenn dieser Topos aus hebräischen oder äthiopischen Versionen bekannt gewesen sein könnte. Vgl. Rubanovich, »Re-writing Alexander and Candace«, S. 128. Sie verweist darauf, dass eine Sexualisierung in den perso-arabischen Alexandertexten nur in dem anonymen *Iskandarnāmāh* erwähnt wird. Dort wird berichtet, dass die Leute sagen würden, dass Alexander mit Kandake geschlafen habe. Der Text konstatiert aber, dass das nicht wahr sei. Vgl. *The Persian Alexander: The First Complete English Translation of the Iskandarnāmā*, übers. u. kommentiert v. Evangelos Venetis, London/New York 2018, S. 97.

4.2 »... um durch Vergleich ihren Charakter zu ergründen«. Alexanders Bild in Nizāmīs *Iskandarnāmah*

Die Analyse der Darstellung Nūshābahs mit dem Bild Alexanders in der Londoner Anthologie in Bezug auf Firdawsīs Text hat deutlich gemacht, dass die Miniatur Firdawsīs Schilderung nicht einfach nur darin entspricht, dass die Königin das Bild in der Hand hält. Es ist auch der von der Miniatur geforderte Modus des eingehenden Abgleichs zwischen Portrait und Portraitiertem, der genau dem Passus entspricht, der sich bei Firdawsī im Unterschied zum Pseudo-Kallisthenes ergänzt findet. Damit hat man es in dieser Miniatur mit einer sehr präzisen Visualisierung des Textes zu tun – allerdings eben nicht des Textes Nizāmīs, in dem sie sich befindet. Damit bleibt, wie gesagt, die Frage, ob der Rückgriff auf Firdawsīs Text allein einer Vorlage oder dem Interesse der Malenden an einer Visualisierung des Nutzens der eingehenden Betrachtung von Bildern und des Vergleichs von Bild und Vorbild im Erkenntnisprozess zuzuschreiben ist – oder ob diesem Modell auch eine Funktion in der Illustration von Nizāmīs Version des Narrativs zukommt.

Um dem nachzugehen, sei erst einmal Nizāmīs Schilderung der Szene genauer in den Blick genommen:⁵²⁴ Auf den üblichen Bericht, wie die Königin das Portrait hat anfertigen lassen, verzichtet Nizāmī, wie gesagt, vorerst ganz. So sind die Lesenden womöglich genauso überrascht wie Alexander, dass Nūshābah ihn nach genauer Musterung »vom Haupt bis zu den Füßen«⁵²⁵ erkennt. Auf sein Leugnen hin befiehlt sie dann, die »Seide zu holen, die Bildnisse [*paykar*] von Königen enthielt, und gab dem Gast einen bestimmten Zipfel der Seide in die Hand, indem sie sagte: Nimm dieses Bild [*naqsh*] vor Augen, schau, wessen Züge [*nishān-i rukh*] es trägt, und denke darüber nach, zu welchem Zwecke es hier vorhanden ist!«⁵²⁶ Erst nachdem Nizāmī dann vom Erschrecken Alexanders und der strengen, aber doch gütigen Antwort Nūshābahs berichtet hat, wird den Lesenden von Nūshābah erklärt:

Bin ich aus meiner Stadt auch nicht herausgekommen, so kenne ich doch die Könige der Welt. Von Indien bis Griechenland, von den Städten bis in die Wüste habe ich Maler und Physiognomiker [*firāsāt*] in alle Reiche gesandt, mit dem Auftrag, von den Herrschern jeder Region eine Gestalt [*šūrat*] auf Seide zu malen. Wenn sie [*nigārandah-i šūrat*] das Bild [*nigār*] dann gemalt haben und es mir bringen, prüft es mein kritischer Blick. Für jedes Bild [*naqsh*] lasse ich mir bezeugen, wessen Züge es trägt. Man sagt mir: »Das ist das Bildnis [*naqsh*] des Königs Soundso!«, und ich zweifle nicht, dass es ihn so zeigt, wie er tatsächlich aussieht. Auch betrachte ich jedes

524 Es kann an dieser Stelle nur angedeutet werden, dass Nizāmī neben Firdawsīs Text verschiedene Quellen verwendet hat – er selber verweist auf jüdische, christliche und Pahlavi-Quellen. Vgl. Nizāmī Ganḡawī, *Das Alexanderbuch*, S. 37 sowie Rubanovich, »Re-writing Alexander and Candace«, S. 126. In Bezug auf die Kandake-Episode hat Rubanovich den Bezug auf jüdische Narrative aufgewiesen (Rubanovich, »Re-writing Alexander and Candace«, S. 134–142) und auch betont, dass Nizāmīs Version »absorbed some themes and motifs from the β recension« (S. 126), die ihrerseits wiederum eine Affinität zu jüdischen Quellen aufweise.

525 Nizāmī Ganḡawī, *Das Alexanderbuch*, S. 196; Nizāmī, *Kulliyāt-i Khamsa-i Nizāmī*, S. 1044, V. 113.

526 Nizāmī Ganḡawī, *Das Alexanderbuch*, S. 199–200; Nizāmī, *Kulliyāt-i Khamsa-i Nizāmī*, S. 1046, V. 169–171.

Bild genau vom Scheitel bis zu den Zehen, mustere Alte und Junge und prüfe ihre Maße, um durch Analogie [*qiyās*] und auf Grund meiner physiognomischen Kenntnisse ihren Charakter zu ergründen. Statt in Einsamkeit der Selbstbespiegelung oder der Resignation zu verfallen, wäge ich Tag und Nacht die Könige auf der Waage meines Urteils und erkunde ihr Gewicht, ob sie schwer oder leicht sind. Von allen für mich auf Seide gemalten Bildern [*naqsh*] hat mir deines [*khīyāl-i tu*] am besten gefallen! Es weihet die Seele in die Liebe ein, es zeugt von der Milde des Königs.⁵²⁷

Es wird also auch in Nizāmīs Text an verschiedenen Stellen betont, dass die Königin ihre Portraits einer eingehenden und zeitlich ausgedehnten Betrachtung »vom Scheitel bis zu den Zehen« unterzieht. Allerdings hat diese eingehende Betrachtung weniger wie bei Firdawsī zum Ziel, die anwesende Person Alexanders zu identifizieren, sondern es geht ihr darum, jede Gestalt (*šūrat*) mit Hilfe ihrer physiognomischen Kenntnisse und durch Analogie als gut oder schlecht zu beurteilen. Es gilt also, wie Bürgel übersetzt, durch ein eingehendes Schauen den Charakter der abgebildeten Person zu ergründen.⁵²⁸ Zu diesem Zweck hatte Nūshābah neben den Malern auch Physiognomen in alle Reiche geschickt.

Damit kommt hier eine Vorstellung von Physiognomie ins Spiel, die höchstwahrscheinlich auf griechische Modelle zurückgeführt werden kann. Deren Rezeption ist zu Nizāmīs Lebzeiten im persischen Sprachraum im *Kitāb al-Firāsa* von Fakhr al-Din al-Rāzī (+ 1209) prominent dokumentiert⁵²⁹ – das auch die Grundlage für die Physiognomierezeption im westeuropäischen Spätmittelalter darstellt.⁵³⁰ Sie manifestiert sich aber auch im arabischen *Sirr al-asrār*, das als Lehrschrift von Aristoteles für Alexander galt und über die lateinische Übersetzung als *Secretum Secretorum* auch im westeuropäischen Kontext extrem einflussreich wurde.⁵³¹ Im Zuge dieser Physiognomierezeption, die sich in Westeuropa im 13. Jahrhundert zunächst im Texten und ab dem 14. Jahrhundert verstärkt auch in Bildern abzeichnet,⁵³² ist es nicht erstaunlich, dass Hartlieb anmerkt, der Maler habe die Einzigartigkeit von Alexanders Physiognomie bemerkt.⁵³³

527 Nizāmī Ganḡawī, *Das Alexanderbuch*, S. 201–202; Nizāmī, *Kulliyāt-i Khamsa-i Nizāmī*, S. 1047–1048, V.193–207. Ich habe in Bürgels Übersetzung bei den das Bild- und Sehverständnis betreffenden Begriffen die jeweiligen persischen Begriffe ergänzt. Vgl. zu einer sehr wörtlichen Übersetzung des Textes auch Ilyās b. Yūsuf Nizāmī, *The Sikandar nāma, e bara, or Book of Alexander the Great*, übers. v. Henry Wilberforce Clarke, London 1881, hier S. 468, sowie zu diesem Passus auch Yves Porter, »La forme et le sens. À propos du portrait dans la littérature persane classique«, in: Christophe Balāy, Claire Kappler, Živa Vesel Vesel (Hrsg.), *Pand-o Sokhan. Mélanges offerts à Charles-Henri de Fouchécour*, Teheran 1995, S. 219–231, hier S. 230.

528 Nizāmī Ganḡawī, *Das Alexanderbuch*, S. 201.

529 Robert Hoyland, »The Islamic Background to Polemon's Treatise«, in: Simon Swain (Hrsg.), *Seeing the Face, Seeing the Soul. Polemon's Physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Islam*, Oxford 2007, S. 227–280, hier S. 262–263.

530 Ulrich Reisser, *Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance*, München 1997, S. 41.

531 Vgl. zur Rezeption dieses Kompendiums Regula Forster, *Das Geheimnis der Geheimnisse. Die arabischen und deutschen Fassungen des pseudo-aristotelischen Sirr al-asra/Secretum Secretorum*, Wiesbaden 2006. Stephen Perkinson hat die Skepsis in Bezug auf die physiognomischen Passagen in diesem Kompendium herausgearbeitet, die womöglich der Grund waren, weshalb diese Passagen sowohl in der ersten lateinischen Übersetzung aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts als auch der ersten französischen Übersetzung (ca. 1270) fehlen. Perkinson, *The Likeness of the King*, S. 69–71.

532 Vgl. Perkinson, *The Likeness of the King*.

533 Vgl. das Unterkapitel III. 3.4. »Wiedererkennbare Bilder«.

Nizāmīs muss hier freilich kein konkretes philosophisches Modell rezipiert haben. Vielmehr ist davon auszugehen, dass Physiognomie im populären Verständnis eine sehr viel breitere Bedeutung eines Weges »von der äußeren Form zur inneren Natur«⁵³⁴ hatte und mit verschiedenen gesellschaftlichen Praktiken von sufistischer Spiritualität bis zur Wettervorhersage in Verbindung gebracht werden konnte.⁵³⁵ Dass Nizāmī die Rolle der Physiognomie betont, dient also wahrscheinlich primär dazu, deutlich zu machen, dass Nūshābah weniger an der äußerlichen körperlichen Erscheinung des Portraits an sich interessiert war, als daran, mithilfe der dargestellten Formen Zugang zu einer Beurteilung der inneren Werte zu bekommen.⁵³⁶ Wenn Nūshābah also schließlich besonderen Gefallen an Alexander findet, so ist dies nicht in seiner Macht oder in seinem Aussehen begründet, sondern innere Werte werden als Grund angegeben, warum ihr Alexanders Portrait von allen am besten gefallen habe.

Portrait als Imagination

Um zu beschreiben, was ihr von allen Bildern an dem Alexanders am besten gefallen habe, verwendet Nūshābah den Begriff *khiyāl*: »Von allen für mich auf Seide gemalten Bildern hat mir keines [*khiyāl-i tu*, wörtl. deine *khiyāl*] am besten gefallen.«⁵³⁷ Priscilla Soucek hat diesen Begriff im Kontext zeitgenössischer Theorien der Imagination gedeutet. Sie zitiert dazu die Beschreibung der *khiyāl* aus einem zeitgenössischen persischen Ibn-Sīnā-Kommentar: »Diese Fähigkeit [*khiyāl*] fungiert also als Schatzkammer (*khazīna*) sodass, wenn der wahrnehmbare Gegenstand (*maḥsūs*) selbst verschwindet, die Figur und die Form (*ān shakl u šūrat*) darin bestehen bleiben.«⁵³⁸ *Khiyāl* – was man als Imagination übersetzen kann – ist also als Instanz der Figuren und Formen zu verstehen, die einem im Kopf bleiben. Dementsprechend führt Nizāmī *khiyāl* an, um in seinem Epos *Khusraw u Shīrīn* die herausragenden Fähigkeiten des Künstlers Shāpūr herauszustellen, der für Shīrīn ein Bild Khusraws gefertigt hat: Er könne seine Bilder allein aus der *khiyāl* ohne Pinsel schaffen.⁵³⁹ Und Soucek führt aus:

534 Hoyland, *The Islamic Background to Polemon's Treatise*, S. 257.

535 Vgl. Hoyland, *The Islamic Background to Polemon's Treatise*, S. 257–261.

536 Vgl. zur Rolle der Physiognomie in der Tradition der persischen Portraitmalerei auch Priscilla P. Soucek, »The Theory and Practice of Portraiture in the Persian Tradition«, in: *Muqarnas* 17, 2000, S. 97–108, hier S. 103–105. Kappler geht davon aus, dass sich eine solche Vorstellung auch schon in Firdawsīs Schilderung der Szene andeutet. Vgl. Kappler, »Alexandre dans le Shah Nāma de Firdousi«, S. 173.

537 Nizāmī Ganḡawī, *Das Alexanderbuch*, S. 201–202; Nizāmī, *Kulliyāt-i Khamsa-i Nizāmī*, S. 1048, V. 206.

538 Priscilla Soucek, »Nizami on Painters and Painting«, in: Richard Ettinghausen (Hrsg.), *Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art*, New York 1972, S. 9–21, hier S. 11, nach Henry Corbin, *Avicenna and the Visionary Recital*, Princeton 1960, S. 301, vgl. auch Porter, »La forme et le sens«, S. 227. Ich schließe mich hiermit Souceks und Porters Ansätzen an, einen Bezug zwischen den Miniaturen und diesen philosophischen Texten im Rekurs auf den illustrierten Text nachzuzeichnen, statt ihn – wie beispielsweise Seyyed Hossein Nasr – aufgrund bestimmter formaler Charakteristika für die persische Buchmalerei im Allgemeinen zu formulieren. Vgl. Seyyed Hossein Nasr, »The World of Imagination and the Concept of Space in Persian Miniature«, in: *Islamic Quarterly* 13 3, 1969, S. 129–134.

539 Soucek, »Nizami on Painters and Painting«, S. 11. Vgl. hierzu auch Porter, »La forme et le sens«, S. 227. Er sieht hierin einen Rekurs auf eine Passage bei Ibn Rushd: »... et cette forme réside dans l'âme de l'artiste«.

Nizāmī impliziert, dass ein Maler beim Malen auf Material zurückgreift, das in seiner Imagination (*khiyāl*) gespeichert ist. Man nahm an, dass diese Fähigkeit einen spezifischen Bereich des Gehirns einnahm und als Speicherort für Informationen diente, die von den äußeren Sinnen des Sehens, Hörens, Tastens und Riechens aufgenommen wurden.⁵⁴⁰

Weiter hat Priscilla Soucek in diesem Kontext angemerkt, dass Nūshābah das Bild, das sie Alexander vor Augen hält, als *nishān* bezeichnet. Und sie erläutert auch diesen Begriff im Rückgriff auf die Psychologie Ibn Sīnās:

Der Ursprung dieses Begriffs liegt offenbar in einem Verständnis von visueller Wahrnehmung, das in der islamischen Welt weit verbreitet war. Sehen beginnt, wenn ein Bild sich in den Kristallkörper des Auges einprägt (Verb: *intabā'a*). Dieser Körper wird als »poliert und leuchtend«, in anderen Worten wie ein Spiegel beschrieben. Sehen findet allerdings nicht statt, bevor sich nicht die Bilder beider Augen in den Gemeinsinn (*al-ḥiss al-mushtarik*) eingepägt haben. Vom Gemeinsinn wird es zur Speicherung in die Imagination (*khiyāl*) übertragen [...]. Die Bilder, die vom Auge und dem Gemeinsinn empfangen werden, werden »eingepägte Bilder« (*al-ṣuwar al-munṭabi'a*) genannt. Das persische Äquivalent für dieses Wort scheint *nishān* zu sein.⁵⁴¹

Nishān bezeichnet Soucek zufolge also die Bilder, die in dem Moment entstehen, in dem sich das visuell wahrgenommene in den »Gemeinsinn (*al-ḥiss al-mushtarik*)« einprägt und die als solche in der *khiyāl* gespeichert werden können.⁵⁴²

Es ist allerdings fraglich, inwiefern Nizāmī auf eine spezifische von diesen Theorien zurückgreift oder inwiefern hier auf eine verallgemeinerte populäre Vorstellung Bezug genommen wird. Daher scheint es mir nicht sinnvoll, an dieser Stelle zu diskutieren, welche Funktion die Imagination (*khiyāl*) und die darauf aufbauende imaginative Fähigkeit (*al-mutakhayyala*) in Ibn Sīnās Wahrnehmungspsychologie und in seiner Poetik haben und inwiefern das aristotelische Modell damit verändert wurde.⁵⁴³ Es sei nur festgehalten, dass die Speicherung der Formen in der Imagination bei Ibn Sīnā die Grundlage der imaginativen Fähigkeit ist, die die gespeicherten Bilder neu kombinieren und aufteilen kann.⁵⁴⁴ In dieser Kapazität kann die Imagination Ibn Sīnā zufolge von der Vernunft herangezogen werden, um Künste zu schaffen oder beispielsweise prophetische Inspiration in eine für alle Menschen verständliche Form zu

540 Soucek, »Nizami on Painters and Painting«, S. 11.

541 Soucek, »Nizami on Painters and Painting«, S. 14. Man mag sich angesichts von Nizāmīs Einsatz des Begriffes *nishān* fragen, inwiefern er hier Konnotationen aufbaut, die sich womöglich bereits im griechischen Begriff χαρακτήρα, der im Text des Pseudo-Kallisthenes an dieser Stelle steht, andeuten – nämlich die Assoziation mit dem Charakter einerseits und einem eingepägten Zeichen andererseits.

542 Soucek, »Nizami on Painters and Painting«, S. 14.

543 Vgl. hierzu beispielsweise Deborah L. Black, »Imagination and Estimation: Arabic Paradigms and Western Transformations«, in: *Topoi* 19, 2000, S. 59–75, Salim Kemal, *The Poetics of Alfarabi and Avicenna*, Leiden 1991, oder John Peter Portelli, *The Concept of Imagination in Aristotle and Avicenna*, Montreal 1979.

544 Portelli, *The Concept of Imagination in Aristotle and Avicenna*, S. 47.

überführen.⁵⁴⁵ Salim Kemal hat zudem unterstrichen, dass Ibn Sīnā damit »die Imitation von einer rein ikonischen Rolle befreit, in der sie darauf beschränkt ist, »ähnlich wie« das Objekt anzusehen.«⁵⁴⁶

Auch wenn man bei Nizāmī keine direkte Rezeption der Wahrnehmungstheorien Ibn Sīnās behaupten will, deutet sich vor diesem Hintergrund an, dass Nizāmī mit der Bezeichnung von Alexanders Portrait als *nishān* und *khiyāl* weniger eine reine Wiedergabe seiner äußeren Erscheinung versteht als ein Produkt der Imagination, die auf zuvor eingeprägte Bilder zurückgreift.⁵⁴⁷ Damit käme Bildern eine vergleichbare Funktion zu, wie sie Yves Porter der persischen Poesie zugeschrieben hat: »Es ist die Erkenntnis und nicht die Ähnlichkeit, die aus diesen Portraits Archetypen macht.«⁵⁴⁸ Und es sei »in der Literatur und vor allem in der Poesie essentiell, ein Referenzobjekt nicht in Bezug auf eine realistische Sicht zu beschreiben, sondern in Bezug auf die Wirkung, die es in der Imagination haben kann.«⁵⁴⁹

Wieder-/Erkennen bei Firdawsī und Nizāmī

Einem solchen Konzept der Imagination entspricht Nizāmīs Desinteresse gegenüber dem Prozess der Herstellung einer »ähnlichen Gestalt«, dem Firdawsī so viel Aufmerksamkeit widmet: Im Unterschied zur Version des Pseudo-Kallisthenes bemerkt Firdawsī, dass schon bei der Auswahl des Malers die Fähigkeit, eine »ähnliche Gestalt« (*mānand-i šūrat*) zu erschaffen, entscheidend gewesen sei.⁵⁵⁰ Zudem macht er wesentlich genauere Angaben als seine Vorlage, wie der Maler vorgehen solle: »Geh zu Alexander, doch erwähne weder dieses Land [d. h. Andalusien] noch mich! Schau ihn scharf an, wie er ist, sodass du, [...] ein Bild bringen kannst von seiner Farbe, Gesicht und Gestalt, von Kopf bis Fuß.«⁵⁵¹ Und er unterstreicht abschließend in der Beschreibung der Konfrontation Alexanders mit seinem Portrait: »Wenn Bewegung in dem Bild gewesen wäre, wäre es mit König Alexander identisch gewesen.«⁵⁵²

Vor dem Hintergrund einer Vorlage, die die potentielle Verwechselbarkeit von Bild und Abbild so explizit betont, wird deutlich, dass Nizāmī dezidiert darauf verzichtet, ein solches Portraitverständnis ins Spiel zu bringen: Mit dem Verzicht auf jegliche Schilderung des Auftrags und Produktionsprozesses des Bildes im Vorfeld der Begegnung fallen die Beschreibungen der besonderen lebensechten Qualitäten des Bildes weg. Und diese holt er auch nicht nach. Ebenso fehlt die von Firdawsī ergänzte Szene, in der Qaydāfah sich das Portrait bringen lässt, um es mit dem vor ihr stehenden

545 Kemal, *The Poetics of Alfarabi and Avicenna*, S. 102–103.

546 Kemal, *The Poetics of Alfarabi and Avicenna*, S. 231.

547 Materielle Bilder optimalerweise als reine Produktion der Imagination anzusehen, heißt weder, dass sie nicht auf die Eindrücke der sinnlichen Wahrnehmung zurückgriffen, noch, dass es sich hierbei, wie Belting annimmt, um ausschließlich mentale Bilder handelt. Vgl. Belting, *Florenz und Bagdad*, S. 95.

548 Porter, »La forme et le sens«, S. 231.

549 Porter, »La forme et le sens«, S. 227.

550 Firdawsī, *Shāhnāmah*, S. 51, V. 672.

551 Firdawsī, *Shāhnāmah*, S. 51, V. 674–676 – übersetzt von Gerald Grobbel. Vgl. auch Ferdowsi, *Shahnameh*, S. 490.

552 Firdawsī, *Shāhnāmah*, S. 62, V. 846 – übersetzt von Gerald Grobbel. Vgl. auch Ferdowsi, *Shahnameh*, S. 496.

Alexander abzugleichen. Und schließlich ist in der Konfrontation Alexanders mit seinem Portrait keine Rede mehr davon, dass man Alexanders Portrait – wenn es sich nur bewegt hätte – mit ihm hätte verwechseln können. Während also Firdawsī's Text im Vergleich mit der Version des Pseudo-Kallisthenes der körperlichen Vergleichbarkeit besondere Aufmerksamkeit zollt, tritt dieser Aspekt bei Niẓāmī zurück – und zwar zugunsten eines *nishān*, das es erlaubt, den Charakter eines Menschen zu erkennen.

Dieses besondere Erkenntnispotential des *nishān* entspricht einer Funktion, die Ibn Sīnā der Imagination zugeschrieben hat. So hat Kemal, dem es ansonsten primär um die poetischen Formen der Mimesis geht, zu den Implikationen dieses Konzeptes für visuelle Repräsentation angemerkt, dass Ibn Sīnā bei Masken hervorgehoben habe, ihre »visuelle Eigenschaften [seien] symptomatisch für ein Temperament oder einen »moralischen Charakter«. ⁵⁵³ In Ibn Sīnā's Verständnis von Masken sind also ebenso wie in Nūshābah's Ansicht der Königsportraits die visuellen Charakteristika als Manifestationen eines Charakters anzusehen, dem das eigentliche Interesse gilt. ⁵⁵⁴ Ibn Sīnā's Deutung ist dabei vor dem Hintergrund seines Konzeptes der inneren Sinne zu verstehen, in dem die Formen der *khiyāl* auch Grundlage der Beurteilung – *vahm* –, der Einschätzung der Intentionen eines wahrgenommenen Objektes, sind. Ibn Sīnā führt hier die Einschätzung eines Wolfes durch ein Schaf als Beispiel an. ⁵⁵⁵

Die inneren Bilder der *khiyāl* sind also nicht nur die Basis einer Imagination, die jenseits einer Imitation äußerer Gegebenheiten auch transzendente Inhalte vermittelt, sondern sie sind auch die Grundlage einer Einschätzung des Gesehenen. Insofern entspricht Niẓāmī's Aussage, dass es Alexanders *khiyāl* ist, das Nūshābah gefällt, ebenso wie ihre physiognomischen Betrachtungen einer Vorstellung, nach der die Einschätzung eines gesehenen Objektes auf der *khiyāl*, der Repräsentation im Sinne eines inneren Bildes, basiert.

War der eingehende Blick auf das Bild bei Firdawsī noch das Instrument, das es ermöglichte, Alexander – wenn auch nicht auf den ersten Blick – wiederzuerkennen, so wird das Erkennen einer Person bei Niẓāmī deutlich stärker auf innere Aspekte bezogen: Die eingehende Betrachtung des Bildes wird zum Instrument der Erkenntnis des Wesens einer Person. Bei Niẓāmī wird also zwar nicht beschrieben, dass Nūshābah Alexander aufgrund einer »maßlosen« Betrachtung des Bildes erkennt, doch es wird erklärt, dass die genaue Betrachtung der Bilder zu einer Erkenntnis über die Person führt.

Wenn innerhalb eines Textes von Niẓāmī's *Iskandarnāmah* eine Szene aus Firdawsī's Version zu sehen ist, in der es darum geht, dass die eingehende Betrachtung des Portraits die Bedingung ist, um Alexander zu erkennen, dann wird dieses Erkennen nicht nur mit dem Wiedererkennen Alexanders assoziiert, sondern auch mit Nūshābah's Erkenntnis seines Charakters. Somit wird nicht nur die Bedeutung der eingehenden

553 Kemal, *The Poetics of Alfarabi and Avicenna*, S. 231. Er verweist hier auf Kapitel V 15 von Ibn Sīnā's Kommentar zu Aristoteles' Poetik. Vgl. auch Ismail M. Dahiyat, *Avicenna's Commentary on the Poetics of Aristotle. A Critical Study with an Annotated Translation of the Text*, Leiden 1974, S. 83.

554 Lameī hat angeführt, dass Niẓāmī auch in Bezug auf die Spuren der Liebeskrankheit in Farhād's Gesicht von *nishān* spricht. Vgl. Mahmoud Lameī, *La poésie de la peinture en Iran (XIVe–XVIIe siècle)*, Bern u. a. 2001, S. 208–211. Eine solche Funktion scheint mir Souceks Kontextualisierung des Begriffes vor dem Hintergrund von Ibn Sīnā's Wahrnehmungstheorie jedoch nicht, wie Lameī meint, zu widersprechen.

555 Portelli, *The Concept of Imagination in Aristotle and Avicenna*, S. 48. Es wäre zu diskutieren, inwiefern dieses Verständnis des Sehens auch Ibn al-Haytham's kontemplativem Sehen entspricht. Vgl. hierzu z. B. Necipoğlu, »The Scrutinizing Gaze«.

Betrachtung eines Bildes für das Erkennen Alexanders betont, sondern auch das Potential angedeutet, dadurch zu einer Erkenntnis seines Charakters zu gelangen. Darüber hinaus konfrontiert die Miniatur die Betrachtenden wie eingangs beschrieben mit den Schwierigkeiten, Alexander anhand äußerlicher Merkmale zu identifizieren. Das mag damit zu tun haben, dass ohne Firdawsīs Text textuelle Hinweise, wie etwa der, dass Alexander auf einem goldenen Stuhl sitzt, fehlen und die Miniatur hier auch keine entsprechenden Bezüge auf Nizāmīs Beschreibung einbaut – was sie in anderer Hinsicht, etwa in Bezug auf die von Nizāmī betonte weibliche Entourage der Königin, durchaus tut. Wenn die Kleidung im Portrait Alexanders zudem gerade nicht Alexander, sondern einer zweiten Person entspricht, so könnten die Schwierigkeiten auch Nizāmīs Vorstellung entgegenkommen, dass es nicht auf eine äußerliche Wiedererkennbarkeit ankommt.⁵⁵⁶ Es könnte also nicht nur Zufall sein, dass zur Illustration eines Narrativs, das die Bedeutung einer eingehenden Betrachtung für das Erkennen einer Person betont, die Darstellung einer Szene gewählt wurde, die dem Betrachter einen sehr genauen Blick abverlangt, um die dargestellte Person zu erkennen. Wenn im 15. Jahrhundert allerdings auch in Handschriften des *Shāhnāmāh* (vgl. z. B. Abb. 63) das Portrait Alexanders äußerlich keine Ähnlichkeiten mit seiner Person aufweist, dann stellt sich darüber hinaus die Frage, inwiefern hier nicht auch ein Portraitverständnis der timuridischen Buchmalerei demonstriert wird, das sich als Rückgriff auf das zwei Jahrhunderte ältere Portraitkonzept Nizāmīs inszeniert.

Zugleich ist freilich die Verschiebung des Fokus auf innere Eigenschaften in Nizāmīs Epos im Zusammenhang damit zu sehen, dass Alexander hier, wie verschiedentlich betont wurde, zu einem Vorbild – ich möchte fast sagen: Idol – zukünftiger Herrscher gemacht wird. Wenn er dabei, wie Bürgel unterstrichen hat, nicht nur als Eroberer, sondern als Philosoph und als Prophet inszeniert wird, zeichnet sich darin eine vergleichbare Verschiebung von äußeren zu inneren Charakteristika ab.⁵⁵⁷ Zudem unterstreicht Nizāmī mit Nūshābahs Aussage, ihr habe sein Portrait auch in dieser Hinsicht am besten gefallen, dass es nicht sein abbildbares Äußeres ist, was den Status eines Idols bekommt, sondern seine inneren Qualitäten.

Folgt man Souceks These, dass diese Anthologie als Prinzenspiegel für den jungen Iskandar Sulṭān angefertigt wurde, so bedeutet das zum einen, dass mit Nizāmīs Text sehr dezidiert die inneren Eigenschaften Alexanders als Vorbild für einen jungen Herrscher inszeniert werden. Soucek hat in Bezug auf die anderen beiden Illustrationen des *Iskandarnāmāh* in dieser Anthologie, Darstellungen von Alexanders Besuch bei einem Eremiten und seiner Beobachtung der Sirenen, erwogen, ob die recht markante Darstellung Alexanders hier Züge von Iskandar Sulṭān selber aufweist.⁵⁵⁸ In diesem Fall könnten die Illuminierenden eine schmeichelhafte Identifikation Iskandar Sulṭāns

556 Eine vergleichbare Schwierigkeit Personen – in diesem Falle Propheten – zu identifizieren, weil kein Wert auf physische Eigenheiten gelegt wird, hat Roxburgh auch in dem im ersten Kapitel diskutierten *Mī'rājnāmāh* festgestellt. Er bringt dies damit in Verbindung, dass – so der Text – im Paradies alle gleich perfekt aussähen. Vgl. Roxburgh, »Concepts of the Portrait in the Islamic Lands«, S. 24–26.

557 Bürgel, »Conquérent, philosophe et prophète«.

558 Soucek, *Illustrated Manuscripts of Nizamis's Khamseh 1386–1482*, S. 304 und 306. Eine solche mögliche Ähnlichkeit hat Soucek auch für eine Darstellung Khusraws in der ebenfalls für Iskandar Sulṭān hergestellten Anthologie diskutiert, die sich heute in der Gulbenkian Foundation in Lissabon befindet. Vgl. S. 291.

mit seinem Namensvetter angedeutet haben.⁵⁵⁹ Darüber hinaus betont Soucek, dass der Eremit, den Alexander aufsucht, Alexander bei seiner Ankunft an seiner Höhle sofort an seiner königlichen Aura erkennt. Diese beruht üblicherweise auf königlicher Abstammung, wird von Nizāmī hier aber auf Alexander übertragen, »der aufgrund seiner persönlichen Fähigkeiten und nicht seiner Abstammung herrscht«.⁵⁶⁰ So können Text und Miniatur auch der Legitimation der Herrschaft Iskandar Sulṭāns dienen.

Nizāmī gibt aber nicht nur Alexanders königliche Aura als Grund an, dass der Eremit ihn erkennt, sondern auch die Tatsache, dass auch der Eremit einen Spiegel besitze, und zwar einen Spiegel im Herzen, den er durch Askese poliert habe.⁵⁶¹ Damit werden auch hier die Bedingungen des Erkennens thematisiert, um die es bereits in der Darstellung von Alexanders Portrait ging. Neben der Inszenierung von Alexander als Vorbild, mit dem sich ein junger Herrscher identifizieren soll, geht es auch in dieser Szene um die Erkenntnisfähigkeit, die nötig ist, um diese Vorbildlichkeit Alexanders zu erkennen. Wieder einmal betont der Text also, dass nicht nur die inneren Eigenschaften Alexanders als Vorbild für Iskandar Sulṭān inszeniert werden, sondern auch eingehende Blicke, die eine Person nicht durch Äußerlichkeiten, sondern in ihrem Charakter identifizieren. Einen ebensolchen eingehenden Blick verlangen, so die Argumentation dieses Kapitels, auch die Miniaturen – und tragen so zu einer Erziehung zu einem eingehenden Sehen bei.

Ein Stück weit entsprechen sich also die Anliegen der Illustrationen der Szene in den Versionen Nizāmīs und des altfranzösischen Prosa-Alexanderromans: Beiden ist es ein Anliegen, die Betrachtenden – in beiden Fällen wohl primär einen jungen Adligen, womöglich Fulcaud de Rochechouart, mit hoher Wahrscheinlichkeit aber Iskandar Sulṭān – zu einem genauen Hinsehen zu erziehen. In den Handschriften des altfranzösischen Prosa-Alexanderromans diene dieses genaue Hinsehen allerdings primär dazu, sich von der Verwechslung von Person und Portrait und der trügerischen Wirkung eines Bildes abzugrenzen. Diese Verwechslung von Person und Portrait, die in der französischen »Standardversion«⁵⁶² des Alexandre de Paris von 1185 so plakativ geschildert wurde, wurde zugleich einer fremden Frau zugeschrieben und mit dem negativen Bild des Idols in Verbindung gebracht, von dem es sich abzugrenzen galt. Nizāmīs Version von 1204 hingegen bringt dieses eingehende Sehen mit den idealen Bildern der Imagination in Verbindung – die, wie eingangs diskutiert, in beiden Bildkulturen zum Vorbild erklärt werden. Hier geht es darum, ein eingehendes Sehen zu vermitteln, in dem man nicht Äußerlichkeiten, sondern den Charakter einer Person erkennt. Damit wird der Königin nicht mehr eine abzulehnende Verwechslung von Bild und Person zugeschrieben, sondern die Erkenntnis des Charakters in der Physiognomie. Und mit einem derart vorbildlichen Bildverständnis wird die Königin von Nizāmī dann bezeichnenderweise nicht mehr wie von Firdawsī in Andalusien und damit an einem der entferntesten Orte der damaligen islamischen Welt verortet, sondern in der Nachbarschaft seines Heimatortes Ganja: in Barda.⁵⁶³ Bei Nūshābahs Blick auf dieses Por-

559 Soucek, *Illustrated Manuscripts of Nizamis's Khamseh 1386–1482*, S. 302.

560 Soucek, *Illustrated Manuscripts of Nizamis's Khamseh 1386–1482*, S. 305.

561 Vgl. Nizāmī Ganḡawī, *Das Alexanderbuch*, S. 224.

562 Ross, *Alexander Historiatus*, S. 11.

563 Rubanovich argumentiert, dass auch Barda von persischen Geographen am Ende der Welt, namentlich an der Grenze zum Land der Dunkelheit lokalisiert wurde. Rubanovich, »Re-writing

trait handelt es sich auch nicht um eine fremde Bildpraxis, von der man sich abgrenzt, sondern um eine naheliegende, wenn nicht die eigene Bildpraxis, die als vorbildlich präsentiert wird – und die offenbar auch die Illustratoren im 15. Jahrhundert noch als vorbildlich ansahen. Die Umwertung der Königin – und ihres Bildgebrauchs – geht hier also mit einer Relokalisierung einher, genauer gesagt, die positive Bewertung mit einer Umsiedlung vom äußersten Ende der Welt in die nächste Nachbarschaft. Der Blick auf dieses Bild scheint also eng mit dessen Verortung zu tun zu haben – oder umgekehrt.

Dieser Konnex von Umwertung und Relokalisierung mag an die »Entorientalisierung« erinnern, die in Thomas von Kents Version mit der positiveren Bewertung Kandakes einherging. Auch hier war zu beobachten, dass in dem Moment, in dem Kandakes Blick auf das Bild nicht mehr als idolatrisch, sondern als wiedererkennender Blick charakterisiert wird, auch die Orientalisierung Kandakes zurückgenommen wird, indem auf eine Lokalisierung in Meroe oder im »Orient«, wo Alexandre de Paris sie verortet, verzichtet und Kandake explizit als weiß beschrieben wird.⁵⁶⁴ Die Ansicht, dass einem positive Figuren – und auch ein positiv bewerteter Bildgebrauch – besonders nahe liegen, ist also keineswegs nur bei Nizāmī anzutreffen. Was sich freilich unterscheidet, ist der Bildgebrauch, genauer gesagt: das Verständnis des Erkennens durch Bilder, das positiv bewertet wird – bei Nizāmī verhilft das Bild zu einer Erkenntnis des Charakters, bei Thomas von Kent zur Entlarvung des Verkleideten.

Zudem ist die kulturräumliche Annäherung von Alexander und Kandake in den volkssprachlichen Versionen im westeuropäischen Kontext im Zusammenhang mit einer körperlichen Annäherung im Zuge der Sexualisierung ihrer Beziehung zu beobachten, während eine Sexualisierung Julia Rubanovich zufolge im islamischen Kontext eine absolute Ausnahme bleibt.⁵⁶⁵ Keineswegs nur im persischen Kontext zu beobachten, das sei hier noch kurz angemerkt, ist allerdings die Relokalisierung Kandakes und auch die Verortung »am Ende der Welt«, wie man sie bei Firdawsī antrifft. In der Spanne von den griechischen Versionen der Spätantike bis zu westeuropäischen Versionen des späten Mittelalters changieren auch die Orte, vom fernen Osten bis zu mythischen Königreichen hinter »geheimnisvollen Wäldern« und »hohen Bergen« ...⁵⁶⁶

Jedenfalls lässt sich festhalten, dass die Differenzen in den Betrachtungsweisen von Alexanders Portrait sowie in den Bewertungen des vergleichenden Sehens mit der unterschiedlichen Verortung der Königin einhergehen, die Distanz zwischen der fiktiven Betrachterin und den imaginierten Betrachtenden der Handschrift modifiziert wird, je nachdem, wie nahe man dieser Betrachtungsweise stehen sollte.

Alexander and Candace«, S. 137. Da Nizāmī nur etwa 75 km von Barda entfernt in Ganja im heutigen Aserbaidschan geboren wurde, ist es aber meines Erachtens unwahrscheinlich, dass er diese Vorstellung teilt. Interessant scheint mir aber Rubanovichs Hinweis, dass Barda sich in der Region befindet, in der von einigen Autoren das Reich der Amazonen lokalisiert wurde (vgl. auch Adrienne Mayor, *The Amazons. Lives and Legends of Warrior Women across the Ancient World*, Princeton 2014, S. 368–369) – und die auch von Nizāmī als das ehemalige Harum bezeichnet wird, den heute unbekannt Ort, den Firdawsī als Ort der Amazonen angibt (Rubanovich, »Re-writing Alexander and Candace«, S. 140 und S. 151, Fußnote 66).

564 Vgl. S. 161 dieser Arbeit.

565 Vgl. Rubanovich, »Re-writing Alexander and Candace«, S. 128. Siehe auch Fußnote 523.

566 De Weever, »Candace in the Alexander Romances«, S. 534 sowie 340–341 und Rubanovich, »Re-writing Alexander and Candace«, S. 142, Fußnote 5.

Selbsterkenntnis ist der erste Weg zur Besserung

Im Kontext einer solchen Verschiebung des Bildverständnisses von einem physischen Abbild zum inneren Bild, auf dem die Einschätzung einer Person basiert, scheint mir ein Satz Nūshābahs besonders bemerkenswert. Sie sagt zu Alexander, als dieser angesichts seines eigenen Portraits erschrickt: »Ich habe dir dein Bild (*naqsh*) gezeigt, damit du dein Bild (*naqsh*) von mir berichtigst!«⁵⁶⁷ Dieser Satz ist in verschiedener Hinsicht bezeichnend: Zum einen führt Nūshābah in diesem Satz das Verständnis des Wortes *naqsh* im Sinne eines materiell vorhandenen Bildes mit einer metaphorischen Verwendung von *naqsh* im Sinne von Vorstellung eng. Und sie verdeutlicht diese Engführung, indem sie es im folgenden Satz explizit auf sein Frauenbild bezieht: »Denn wenn ich auch eine Frau bin, so bin ich doch nicht von weibischem Wandel, nicht ahnungslos in bezug auf die Welt. Ich bin eine Löwin, wenn du ein Löwe bist.«⁵⁶⁸ Zum anderen macht sie damit deutlich, dass es ihr nicht in erster Linie darum ging, Alexander in die Falle zu locken und zu enttarnen. Ihr Anliegen sei vor allem gewesen, ihn angesichts seines Bildes zu der Erkenntnis zu bringen, dass er seine Vorstellung von ihr als sein Gegenüber zu korrigieren – und sie als ebenbürtig anzuerkennen hat.

Die Verschiebung von einer in der Fremde verorteten Bildpraxis Qaydāfahs zum naheliegenden Bildverständnis Nūshābahs impliziert also – ebenso wie es in der Version Thomas von Kents zu beobachten war – eine, hier allerdings deutlich explizitere, Aufwertung der Frauenfigur. Auch die Interpretation der entsprechenden Passage bei Thomas von Kent durch Van Coolput-Storms,⁵⁶⁹ in der sie davon ausgeht, dass die Konfrontation Alexanders mit seinem Portrait entsprechend der psychoanalytischen Vorstellung des Spiegelstadiums zu einer Erkenntnis einer Außenperspektive auf das eigene Ich führt, weist gewisse Parallelen auf. Van Coolput-Storms hatte in Thomas von Kents Narrativ aber primär Alexanders Erkenntnis seiner Grenzen und seiner Sterblichkeit hervorgehoben. Bei Nizāmī dagegen ist nicht zu überlesen, dass diese Selbsterkenntnis dazu führen soll, auch seine Imagination anderer Person zu überdenken – und sein weibliches Gegenüber nicht mehr als Objekt seiner Imagination, sondern als ebenbürtiges Subjekt anzuerkennen.

»Lade der Beglaubigungen«

Es ist an dieser Stelle zu betonen, dass Alexanders Portrait bei Nizāmī kein Einzelfall ist: Nizāmī's Nūshābah hat sich – ebenso wie Firdawsī's Qaydāfah⁵⁷⁰ – eine Vielzahl von Bildnissen der Herrscher aller Reiche von Indien bis Griechenland schaffen lassen, um Kenntnisse über Personen zu erlangen, denen sie nie persönlich begegnet ist. Es ist also nur eines aus einer Reihe von Portraits, das nun zufällig dazu führt, dass sie Alexander erkennt. Eine solche Sammlung von Portraits wichtiger Personen erinnert an den seit dem 10. Jahrhundert belegten Topos der Truhe,⁵⁷¹ die Gott für Adam geschaffen hat

567 Nizāmī Ganḡawī, *Das Alexanderbuch*, S. 200; Nizāmī, *Kulliyāt-i Khamsa-i Nizāmī*, S. 1047, V. 181, Übersetzung leicht verändert.

568 Nizāmī Ganḡawī, *Das Alexanderbuch*, S. 200; Nizāmī, *Kulliyāt-i Khamsa-i Nizāmī*, S. 1047, V. 182–183.

569 Vgl. S. 159 dieser Arbeit.

570 Vgl. Kappler, »Alexandre dans le Shāh Nāma de Firdousi«, S. 173.

571 Roxburgh, *Prefacing the Image*, S. 171 und Fußnote 43.

und in der Portraits von allen zukünftigen Propheten aufbewahrt werden. Angesichts der Tatsache, dass das letzte dieser Portraits Mohammed zeigt, kann sie als Bestätigung für dessen Status als Prophet herangezogen werden.⁵⁷² Zwar ist nicht davon die Rede, dass auch ein Portrait Alexanders in dieser Truhe gewesen sei. Aber Alexander wird in verschiedenen Schilderungen als Besitzer dieser Portraits der Propheten genannt.⁵⁷³ Jedenfalls könnte es sein, dass Nizāmī auf dieses Narrativ anspielt und damit die Kapazität des Portraits unterstreicht, eine Person bereits vor ihrem historischen Auftreten zu zeigen und die wahre Natur Alexanders zu enthüllen. David Roxburgh zumindest hat verfolgt, wie Düst Muḥammad diesen Topos der Truhe mit Portraits im 16. Jahrhundert in seinem Vorwort zu jenem Album anführt, in das auch die eingangs diskutierte Darstellung des träumenden Khvājū (Abb. 3) eingefügt wurde. Er zeigt, wie Düst Muḥammad den Topos der »Lade der Beglaubigungen« in enger Verknüpfung mit dem des Spiegels heranzieht, um ein Konzept von Portraitmalerei zu legitimieren, das dem Verdacht einer illegitimen Verwendung von Bildern als Idolen entgeht.⁵⁷⁴ Indem er die Portraitmalerei auf den Propheten Daniel zurückführt, der diese göttlichen *acheiropoietā* kopiert habe, begründet er eine Malerei, die etwas Unsichtbares sichtbar macht und den Blick nach innen lenkt, statt eine trügerische Illusion zu schaffen, die mit der Wirklichkeit verwechselt werden könne.⁵⁷⁵ So deutet sich in der Assoziation von Nūshābahs Sammlung von Portraits mit dieser »Lade der Beglaubigungen« an, dass Nizāmīs Narrativ im 15. Jahrhundert womöglich auch deshalb so attraktiv war, weil es ein Modell darstellt, um Malerei zu legitimieren.

Imagination als vergleichendes Sehen?

Es ist ausgeführt worden, welches Erkenntnispotential Nizāmī der eingehenden Betrachtung von Bildern zuschreibt. Offen ist bislang die Frage, inwiefern eine vergleichende Betrachtung in diesem bildbasierten Erkenntnisprozess eine Rolle spielt. Ibn Sīnā vertritt Fazlur Rahman zufolge in der Frage, wie Repräsentationen dazu beitragen können, Universalien zu erkennen, folgende Ansicht: »Die Fähigkeit der Imagination hilft der Verstandestätigkeit darin, dass der Verstand die Bilder, die im Geist aufbewahrt werden, vergleicht und kontrastiert.«⁵⁷⁶ Und er betont:

Avicenna [Ibn Sīnā, V. B.] unterstreicht, dass das Universale nicht in den Bildern erscheint, sondern dass aufgrund der Aktivität des Vergleichens und Kontrastierens der Bilder und des Kombinierens mit den Bedeutungen, die im Geist aufbewahrt sind, das Universale vom aktiven Verstand in das menschliche Gedächtnis gelangt. Folglich ist die Aktivität des Geistes,

572 Roxburgh, *Prefacing the Image*, S. 170–174.

573 Vgl. z. B. Oleg Grabar, Mika Natif, »The Story of the Portraits of the Prophet Muhammad«, in: *Studia Islamica* 96, 2003, S. 19–38, hier S. 21.

574 Roxburgh, *Prefacing the Image*, S. 174.

575 Roxburgh, »Concepts of the Portrait in the Islamic Lands«, S. 20–22.

576 Fazlur Rahman, »Avicenna vi. Psychology«, in: *Encyclopaedia Iranica* III/1, 2011 (1987), S. 83–84, hier S. 83, www.iranicaonline.org/articles/avicenna-vi, Stand 26.3.2014. Vgl. hierzu auch Rahmans Ausführungen in *Avicenna's Psychology*, hrsg. u. kommentiert v. Fazlur Rahman, Westport, CO 1981 [1952], S. 116–118.

die Bilder zu vergleichen und zu kontrastieren, eine Übung, die die Seele vorbereitet, um von der kosmischen Intelligenz die universelle Intelligenz zu empfangen.⁵⁷⁷

Rahman argumentiert also, dass es der Vergleich und die Gegenüberstellung der in der *khiyāl* gespeicherten *nishān* – insbesondere durch die Instanz des *vahm*⁵⁷⁸ – und der dadurch ermöglichte Bezug der *nishān* auf Bedeutungen ist, der die Seele darauf vorbereitet, die Universalien aufzunehmen. Rahman sieht bei Ibn Sīnā im Vergleich und der Gegenüberstellung der Bilder also eine – wenn auch nur vorbereitende und nicht allein ausreichende – Grundlage von Erkenntnis.

Dieser von Rahman als »Übung des Vergleichens und Kontrastierens« beschriebene Prozess weist – Ibn Sīnās Vorstellung einer Entsprechung von Wahrnehmung und Denken folgend⁵⁷⁹ – gewisse Parallelen zu Ibn Sīnās Konzept des syllogistischen Erkenntnisgewinns durch Analogie auf. Das lenkt das Augenmerk darauf, dass Nūshābah neben ihren physiognomischen Kenntnissen das Verfahren, mit dem sie in ihrer Betrachtung der Bilder den Charakter ergründet, »*qiyās*« nennt – und damit einen Begriff verwendet, der sowohl für Analogie als auch für ein syllogistisches Vorgehen als solches verwendet wird: »Auch betrachte ich jedes Bild genau vom Scheitel bis zu den Zehen, mustere Alte und Junge und prüfe ihre Maße, um durch Analogie (*qiyās*) und auf Grund meiner physiognomischen Kenntnisse ihren Charakter zu ergründen.«⁵⁸⁰ Insofern wäre zu diskutieren, inwiefern sich in diesem Begriff von *qiyās* nicht nur ein syllogisches, sondern – entsprechend seiner Bedeutung von »Vergleich« – auch ein vergleichendes Vorgehen andeutet, welches die Übersetzung »um durch Vergleich [...] ihren Charakter zu ergründen« nahelegt. Jedenfalls stellt sich vor dem Hintergrund eines solchen Verständnisses von *qiyās* die Frage, inwiefern sich auch bei Niẓāmī ein Verständnis von vergleichendem Sehen als Grundlage von Erkenntnis andeutet, das die Illuminierenden zum Anlass nehmen, den Vergleich zwischen Portrait und Person Alexanders zu inszenieren.

Angesichts dieser Betonung des Vergleiches von Bildern als Grundlage von Erkenntnis kann man fragen, inwiefern damit ein historisches Modell des vergleichenden Sehens formuliert wird, das Parallelen zu ebender Vorstellung des vergleichenden Sehens als Hilfsmittel universeller Erkenntnis aufweist, die auch die Geschichte des kunstwissenschaftlichen Vergleichens geprägt hat – auch wenn sich die Verortung der Universalität von der Seele in die Wahrnehmung verlagert hat.

Nun ist angesichts der knappen Andeutungen Niẓāmīs zu einem vergleichenden Sehen nicht zu klären, ob er sich auf das Modell Ibn Sīnās bezog. Es ist aber festzuhalten, dass die Londoner Miniatur (Abb. 60), in der Betrachtende wie beschrieben relativ lange brauchen, um Alexander mittels des vorliegenden Portraits zu erkennen, im Kontext eines Textes zu sehen ist, in dem die eingehende Betrachtung des Portraits weniger eine reine Identifikation Alexanders zum Ziel hat als vielmehr eine Erkenntnis seines Charakters – und in dem Nūshābah hierzu vergleichend vorgeht. Die Tatsache,

577 Rahman, »Avicenna vi. Psychology«, S. 83–84.

578 *Avicenna's Psychology*, S. 81.

579 *Avicenna's Psychology*, S. 88.

580 Niẓāmī Ganġawī, *Das Alexanderbuch*, S. 201–202; Niẓāmī, *Kulliyat-i Khamsa-i Niẓāmī*, S. 1047–1048, V. 202–203.



Abb. 62 – Nūshābah erkennt Alexander, Niẓāmī, *Iskandarnāmah*, Herat 1445–46, Istanbul, Topkapı, H. 781, fol. 244v.

dass es dauert, bis man eine Person mithilfe eines Bildes erkannt hat, wird hier also explizit damit in Verbindung gebracht, dass es bei diesem Bild nicht um ein reines Wiedererkennen der äußeren Gestalt geht, sondern um eine Erkenntnis des Wesens einer Person. Vielleicht war es also nicht nur Zufall, sondern auch der Wunsch, diesen Prozess des Erkennens zu veranschaulichen, der die Illuminierenden veranlasst hat, auf eine Konstellation aus Firdawsī Text zurückzugreifen, die ein derart eingehendes, genaues Schauen provoziert. Vielleicht war es darüber hinaus aber auch die Andeutung eines vergleichenden Vorgehens Nūshābahs, die die Illuminierenden interessiert hat – und dazu bewog, nicht nur ein eingehendes, sondern ein vergleichendes Sehen als Bedingung der Erkenntnis zu inszenieren.



Abb. 63 – Alexander mit seinem Portrait, Nizāmī, *Iskandarnāmah*, Herat 1431, St. Petersburg, Staatliches Museum Eremitage, VR-1000, fol. 385v.

Zumindest, das sei abschließend noch kurz angemerkt, scheint diese Form der Darstellung der Szene so viel Gefallen gefunden zu haben, dass uns eine weitere Miniatur (Istanbul, Topkapı, H. 781, fol. 244v – Abb. 62) von 1445–46 erhalten ist, die auf sie zurückgreift, obwohl in der Zwischenzeit beispielsweise mit einer Miniatur aus der Eremitage von 1431 (Abb. 63) auch eine Ikonographie vorlag, in der Alexander selbst das Portrait in den Händen hält.

4.3 Im Vergleich mit dem Spiegelbild.

Eine Darstellung von Alexander gegenüber seinem Bild

Häufiger als die bislang diskutierte Form der Darstellung ist auf Dauer allerdings eine Ikonographie, in der nicht die Königin, sondern Alexander selbst sein Portrait betrachtet. Meist hält Alexander sein Portrait dabei – wie in der frühesten erhaltenen Miniatur einer heute in St. Petersburg aufbewahrten Handschrift (St. Petersburg, Eremitage, VR-1000, 1431, fol. 385v – Abb. 63) – in beiden Händen und wirkt in dieser Hinwendung von Körper und Blick zu seinem Portrait »in sich vertieft«. ⁵⁸¹ Während die Betrachtenden in dem Moment, in dem Nūshābah das Bild in der Hand hat, den Prozess der Identifikation nachvollziehen mussten, ist Alexander hier von vornherein am Bild in seinen Händen zu erkennen. Das Petersburger Blatt zeigt allerdings auf den ersten Blick keine Ähnlichkeit, die den grüngekleideten Alexander mit seinem weißen Turban mit der blaugekleideten Figur mit rotem Untergewand und blauer Kopfbedeckung auf dem Bild in seinen Händen verbindet. Auch ist keine entsprechende Haltung oder Größe zu vermerken, in der das stehende Abbild dem sitzenden Alexander jenseits einer möglicherweise trügerischen Verkleidung entspricht. Es ist also nicht nur so, dass man das kleinformatige Bild auf seinem weißen Träger nicht mit seinem Vorbild verwechseln kann, man würde die beiden Figuren wohl auch kaum in Verbindung bringen – wenn der Text nicht besagen würde, dass Alexander sein Portrait betrachtet. Während der Text im westeuropäischen Kontext also entscheidend dafür war, Alexander von seinem Abbild zu unterscheiden, so benötigt man ihn hier zur Identifikation des Vorbildes. Wiederum gilt das Bemühen der Betrachtenden, das im französischsprachigen Kontext der Unterscheidung galt, im persischen Kontext der Identifikation.

Es ist allerdings eine Sache, wenn Nūshābah oder die heutigen Betrachtenden Alexander nicht auf den ersten Blick erkennen – und eine andere, wenn Alexander sich selbst nicht ohne weiteres in seinem Portrait erkennt, sondern dazu ebenfalls einen Vergleich zwischen seinem Abbild und seiner eigenen Erscheinung nötig ist. Genau diesen Eindruck aber erweckt eine Illustration der Szene in *Topkapı Hazine* 870, fol. 235v von 1445–46 (Abb. 64). Hier nämlich bedient sich Alexander eines Spiegels, um sein Portrait mit seinem Spiegelbild vergleichen zu können: Während ihm ein Diener das Portrait vorhält, hält Alexander einen kleinen Handspiegel in der Hand – und zwar so, dass sein Blick auf das Portrait diesen streift. Damit befindet sich ein Spiegel auf der Blickachse zwischen Alexander und seinem Portrait, welches den Blick seinerseits auf Alexander gerichtet hat, sodass ein Blickkontakt zwischen Portrait und Portraitiertem zustande kommt. Alexander scheint also einen Spiegel zu benutzen, um festzustellen, ob ihm dieses Portrait gleicht. Priscilla Soucek hat betont, dass gerade in diesem Bild die Vergleichbarkeit von Alexander und seinem Bild in Physiognomie, Krone und Bart sehr stark betont wird. ⁵⁸²

581 Zu dieser Handschrift, vor allem aber auch zum Modus der Wiederholung von Kompositionen in der persischen Buchmalerei, vgl. Adel T. Adamova, »Repetition of Compositions in Manuscripts: the *Khamsa* of Nizami in Leningrad«, in: Lisa Golombek, Maria Subtelny (Hrsg.), *Timurid Art and Culture. Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, Leiden u. a. 1992, S. 67–75.

582 Soucek, »Nizami on Painters and Painting«, S. 15.

بنمود کار ز کسبیزی روان بین تا نشان رخ نیکیت این سکندر بن سلمان او ساز کرد	حسیری بر و پیکر خیروان درین کارگاه از پی حیت این حرز نوشته زخم باز کرد	یکی کو شته از شقه آن حسیر اگر پیکرت چندین مکوش بعینه در صورت خویش دین	بزدو از کین نقش بر دست کبر باروی خود آسما ساز پوسش ولایت بدست بذا بدین دین
--	--	---	--



سینه دران کار ناند صواب جو دانت نوشتا به کان تند بمندیش مهر را پیش دان بو نقش تو زان نمودم نشت سم شیر زن کر توی شیر کنگا شیران دادم بیغ زمن خازتا در خستی بخار من او بر تریایم به سنگم کین چین آمدت از تیان پیر تم که به ست از میان شهر	فرماند یکبارگی در جواب سراسان شد از تندی آند بز همین خانه را خانه پیش دان که تا نقش من بر تو کرد د به ماده چه ز شیر و نت نبرد ز پیه نمکنان فرودم ج راغ رمانده شوتا شوی رسپکار بوم قایم انداز روی زمین که با مسج ناداشت کشتی مگر دلم غافل ز شایان دهر	بزنسید و شد رنگ رو پیش جو کجا بزدو گت کاخی خسر و کامکا ترا من کسبیزی پرستنده ام اگر چه زخم زن سیر نیستم جو بر جوتم از ختم چون تند میخ ز هموم مکش سوی پکار خوش تو آنکه که بر من شوی کامیاب درین سم نبردی جو و بواه و کرگ که بر جعد آن نوکر تو جسیزی کند ز مند و پستان تا پایان روم	بدارای خود برد خود را پناه بی بازی آرد جبین رور کار هم انجا هم ایچا کی یک بنده ام ز کار جهان یخچه نیستم در آب آتش از دوزخ که فتنه مزین با کرمار خوش زنی سیوه را داده باشی خوا تو سر کو جک آی و من سر بکوشد جان تا ترا بکند ز ایران زمین تا با بوم
--	---	--	--

Abb. 64 – Alexander mit seinem Portrait, Nizāmī, *Iskandarnāmah*, Yazd (?) 1444, Istanbul, Topkapı, H. 870, fol. 235v.

Die Thematisierung der Selbstidentifikation mag die Betrachtenden der bisherigen Miniaturen insofern irritieren, als bislang – selbst angesichts der eben beschriebenen Schwierigkeiten der Identifikation – weder eine Miniatur noch ein Text Zweifel daran aufkommen ließen, dass Alexander selbst sein Portrait erkennen würde. Das setzt allerdings voraus, dass Alexander schon einmal ein Bild seiner selbst gesehen hat – was in diesem Kontext nicht selbstverständlich ist.⁵⁸³ Das macht Nizāmī deutlich, indem er Alexander die Erfindung des Spiegels zuschreibt⁵⁸⁴ – und explizit konstatiert, dass er »froh darüber [war], sein eigenes Antlitz zu erblicken«.⁵⁸⁵ Es ist Nizāmī zufolge also gewissermaßen Alexanders eigene Errungenschaft, dass er nicht einfach jemand anderem glauben muss, dass dieses Portrait ihn darstellt, sondern dies mittels seines eigenen Spiegelbildes selbst verifizieren kann.

Nizāmīs Angaben zum Produktionsprozess von Spiegeln sind dabei recht genau: Versuche mit Gold und Silber sowie mit verschiedenen Formaten scheiterten – sie zeigten verzerrte Bilder. »Erst als Eisen zur Anwendung kam, prägte sich der Substanz das Bild ein«.⁵⁸⁶ Und: »Der Schmied, der ihn herstellte, wurde, indem er das Eisen polierte, gleichsam zum Maler, den das Wesen der Dinge entzückt, und erblickte, als das Metall erglänzte, darin alle Gestalten, so wie sie sind.«⁵⁸⁷ Der von Alexander erfundene Spiegel wird also als Medium des perfekten Abbildes beschrieben, das die Dinge so zeigt, »wie sie sind«, wobei zu unterstreichen ist, dass dieses »so wie sie sind« mit dem »Wesen der Dinge« assoziiert wird.⁵⁸⁸

Malerei als Spiegelung

Wenn an dieser Stelle ein Schmied, der einen Spiegel poliert, mit einem Maler verglichen wird, dann antizipiert dies eine weitere Szene in Nizāmīs Epos, nämlich die Schilderung des Malerwettbewerbes, wo Alexander ein Gemälde mit einem Spiegel vergleicht. Sie sei an dieser Stelle kurz rekapituliert, da sie nicht nur das Verhältnis von Malerei und Spiegel, sondern auch Alexanders Akt des Vergleichens von Spiegel und Gemälde ausführlicher thematisiert – und dadurch womöglich Rückschlüsse auf den Vergleich seines eigenen Portraits mit seinem Spiegelbild erlaubt.

583 Interessanterweise findet sich in den apokryphen Johannesakten eine sehr ähnliche Geschichte, in der Lycomedes ein Portrait von Johannes anfertigen lässt, was er dann in seinem Schlafzimmer verehrt. Als Johannes ihn dabei ertappt, verdächtigt er ihn der Götzenverehrung – da er nicht erkennt, dass er selber dargestellt ist. Erst als Lycomedes ihm einen Spiegel bringt, lässt er sich davon überzeugen. Die Verehrung des Bildes hält er allerdings weiterhin für falsch, da sie nur das darstelle, was die Augen sehen, und Entscheidendes fehle. Vgl. die Übersetzung von M.R. James, *The Apocryphal New Testament*, Oxford 1924, S. 232–233, <http://gnosis.org/library/actjohn.htm>, Stand 22.2.2019. Ein möglicher Bezug des Koran auf die Johannesakten wurde verschiedentlich diskutiert. Stephen Perkinson hat diese Geschichte im Kontext westeuropäischer Debatten zum Portrait im Mittelalter diskutiert. Vgl. Perkinson, *The Likeness of the King*, S. 39–40.

584 Eine doppelseitige Illustration dieser Szene aus dem Moghul-Kontext – 1595 datiert – befindet sich in der Handschrift W. 613 des Walters Art Museum auf fol. 16v.

585 Nizāmī Ganġawī, *Das Alexanderbuch*, S. 93; Nizāmī, *Kulliyāt-i Khamsa-i Nizāmī*, S. 977, V. 29.

586 Nizāmī Ganġawī, *Das Alexanderbuch*, S. 93; Nizāmī, *Kulliyāt-i Khamsa-i Nizāmī*, S. 977, V. 15.

587 Nizāmī Ganġawī, *Das Alexanderbuch*, S. 93; Nizāmī, *Kulliyāt-i Khamsa-i Nizāmī*, S. 977, V. 16–17.

588 Zum Topos von Alexander und dem Spiegel bei Nizāmī in einem weiteren regionalen Kontext vgl. auch Müller-Wiener, »Spiegel des Alexander und Weltenbecher«.

Während eines Besuchs Alexanders des Großen in China entspinnt sich eine Debatte, in der es um die Herkunft bestimmter kultureller Errungenschaften geht. In Bezug auf die Malerei entbrennt dabei ein Streit, ob die chinesische oder die griechische Malerei höher zu bewerten sei. Deshalb lanciert man einen Wettstreit. Dazu wird ein Vorhang zwischen zwei Nischen installiert, in denen die jeweiligen Maler ihr Können unter Beweis stellen sollen. Als die Werke fertiggestellt sind, wird der Vorhang gelüftet – und das Publikum bekommt zwei völlig identische Bilder zu sehen.

Der König setzte sich zwischen die beiden Gemälde und betrachtete sie genau; doch auch er vermochte keinen Unterschied zu erkennen.⁵⁸⁹

Nachdem er eine Weile überlegt hat, ordnet Alexander an, dass der Vorhang wieder gesenkt werden solle – was dazu führt, dass das chinesische Bild verschwindet. Denn während die griechischen Maler gemalt hatten, hatten die Chinesen den Palast poliert, sodass sich das griechische Bild auf der gegenüberliegenden Wand darin spiegelt.

Daraufhin wurde das Urteil des Wettstreits gefällt; es lautete: Jede Seite hat sich durch Einsicht [*baṣar*] beraten lassen. Keiner versteht sich so auf Malerei wie der Grieche, im Glätten aber ist der Chinese Meister.⁵⁹⁰

Dabei ist anmerken, dass das Wort *baṣar*, das Bürgel als Einsicht übersetzt hat, sehr starke visuelle Konnotationen hat und auch als Sehkraft übersetzt werden kann.⁵⁹¹ Alexander urteilt also, dass beide Werke auf Sehvermögen basieren und gleichrangig zu bewerten sind.⁵⁹² Dieses Urteil ist insofern bemerkenswert, als eine frühere und mehrere spätere Versionen des Narrativs die Polierkunst höher bewerten. Priscilla Soucek hat das mit der sufistischen Vorstellung – und sie zitiert hier al-Ghazālī – in Verbindung gebracht, derzufolge das eigene Herz zu polieren, zu reinigen und zu glätten ist.⁵⁹³ Damit sind die Chinesen mit Sufis zu vergleichen, die ihr Herz polieren, bis der Glanz Gottes sich darin spiegelt.⁵⁹⁴ Soucek hat argumentiert, dass die Szene bei Niẓāmī hingegen nicht

589 Niẓāmī Gaṅḡawī, *Das Alexanderbuch*, S. 290; Niẓāmī, *Kulliyāt-i Khamsa-i Niẓāmī*, S. 1106, V. 29–30.

590 Niẓāmī Gaṅḡawī, *Das Alexanderbuch*, S. 291; Niẓāmī, *Kulliyāt-i Khamsa-i Niẓāmī*, S. 1106, V. 44–45. Zu einer Art Neuauflage einer solchen Diskussion über griechische Kunst und den Wert ihrer Reproduktion in China vgl. Minh an Szabó de Bucs Kommentar zur Debatte um einen Abguss des Pergamonfrieses. Minh an Szabó de Bucs, »Schwieriger Kulturaustausch. Ein Abguss des Pergamonfrieses soll nach China gehen. Dabei gibt es Probleme«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 21.8.2018, www.sueddeutsche.de/kultur/pergamon-berlin-1.4262862?reduced=true, Stand 15.1.2019. Ich danke Wolfgang Kemp für diesen Hinweis.

591 Ich danke Bavand Behpoor für die ausführlichen Erläuterungen zu diesem und vielen anderen persischen Begriffen.

592 Vgl. hierzu auch Soucek, »Nizami on Painters and Painting«, S. 12. Soucek sieht dies als Metapher dafür, »that the active production of images and the passive reception of visual stimuli are both aspects of artistic activity«. Soucek, »Nizami on Painters and Painting«, S. 12.

593 Soucek, »Nizami on Painters and Painting«, S. 14. Auch in Jāmīs 1485 vollendeter Version des Alexanderstoffs, seinem *Khīradnāmah-yi Iskandarī*, das sich explizit im Rekurs aus Niẓāmīs *Iskandarnāmah* präsentiert, wird ein weiser Mann als jemand beschrieben, dessen »Herz wie ein polierter Spiegel ist, in dem die Realitäten beider Welten erscheinen«. Bürgel, *Ġāmī's epic poem on Alexander the Great: an introduction*, S. 420. Das kann als ein Beleg dafür herangezogen werden, dass dieser Topos auch in der Entstehungszeit der Miniaturen zirkulierte.

594 Soucek, »Nizami on Painters and Painting«, S. 14. Vgl. zur Spiegelmetapher in Dūst Muḥammads Vorwort zum Bahrām Mirzā-Album von 1544, Roxburgh, *Prefacing the Image*, S. 181–189. Teresa



Abb. 65 – Alexander beurteilt die griechische und chinesische Malerei, Nizāmī, *Iskandarnāmah*, Yazd (?) 1449–1450, New York, Metropolitan Museum of Art, 13.228.3, fol. 322r.

nur metaphorisch als Sinnbild des Herzens zu verstehen ist, sondern auf die visuelle Wahrnehmung bezogen werden kann: In optischen Theorien nämlich finden sich Parallelen zwischen der Vorstellung des Herzens als Spiegel und dem Auge, das Impressionen aufnimmt – und hier kommt wieder der Begriff *nishān* ins Spiel. So beschreibt Ibn Sīnā Sehen, wie gesagt, als einen Prozess, in dem sich ein *nishān* in den kristallartigen Augapfel eindrückt, der als poliert, das heißt als spiegelartig beschrieben wird.⁵⁹⁵

Fitzherbert hat auch bei Khwājū eine Vorstellung des Menschen als Reflexion und Spiegelbild eines göttlichen Urbildes aufgezeigt und darauf hingewiesen, dass es Khwājū-yi Kirmānīs Lehrer Simnānī zufolge darum gehen muss, ein möglichst reiner Spiegel zu werden, um die höheren Dinge möglichst gut wiederzugeben. Vgl. Fitzherbert, »Khwājū Kirmānī (689–753/ 1290–1352)«, S. 142.

595 Soucek, »Nizami on Painters and Painting«, S. 14. Vgl. hierzu auch Michael Camille, »Before the Gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing«, in: Robert S. Nelson (Hrsg.),

Jedenfalls beurteilt Nizāmī in der Szene des Malerwettstreits die Malerei als vergleichbar und gleichwertig mit jenen Bildern, die sich in das polierte Herz oder eben auch den polierten Augapfel eindrücken. Wieder einmal wird also unterstrichen, dass – freilich nur die beste – Malerei mit einem *nishān*, wenn nicht sogar mit den idealen Bildern eines reinen Herzens verglichen werden kann.⁵⁹⁶

Umgekehrt wird deutlich, dass auch Spiegel bei Nizāmī keineswegs als rein physikalische Reflexion von optischen Gegebenheiten anzusehen sind. Vielmehr ist ein Spiegelbild – ebenso wie ein Gemälde – als *nishān* anzusehen, das sich in die Erinnerung eingepägt hat, also als Widerspiegelungen von Wesentlichem. Das entspricht auch Nizāmīs Bemerkung im Zusammenhang mit Alexanders Erfindung des Spiegels: »weil Alexander als erstes hineinblickte, [...] ging etwas von seinem Wesen in das Wesen des Spiegels ein«. In diesem Sinne legt er dann auch den Lesenden Folgendes nahe: »Du aber kannst, wenn du in diesen Spiegel blickst, dir das Verhalten Alexanders nun zum Vorbild nehmen.«⁵⁹⁷ Diese Empfehlung kann doppeldeutig zugleich auf das vorliegende Buch bezogen werden. Das unterstreicht, dass der Spiegel ebenso wie die vorliegende Dichtung – und, so würde ich in Bezug auf die eben angeführte Episode ergänzen: die Malerei – darauf abzielt, das Wesen Alexanders darzustellen. Wenn Alexander in der Miniatur der heute im Topkapı aufbewahrten Handschrift sein Portrait mit seinem Spiegelbild vergleicht, ist dies also nicht als Abgleich mit einem mechanischen Instrument zu verstehen, sondern als ein Vergleich – und eine Betonung der Vergleichbarkeit – von Malerei und dem *nishān*, das sich in einen Spiegel einprägt. Das Bild, mit dessen Hilfe Nūshābah das Wesen anderer Herrscher ergründet, wird also als vergleichbar mit einem Spiegel dargestellt, der das »Wesen der Dinge« zeigt.

In Bezug auf den vergleichenden Blick, den Alexander in der Illustration des Wettstreits zwischen den beiden Bildern hin- und herschweifen lässt, wird die Verwunderung (*‘ajab*)⁵⁹⁸ angesichts der Tatsache betont, dass kein Unterschied zwischen ihnen zu erkennen ist. Dieser vergleichende Blick wird auch bei den Betrachtenden evoziert, wenn ihnen in Illustrationen der Szene zwei gleiche Bilder präsentiert werden – wie zum Beispiel in einer Handschrift, die Soucek zufolge vermutlich in derselben Werkstatt entstanden ist wie die Darstellung Alexanders mit Portrait und Spiegel (New York, Metropolitan, 13.228.3, fol. 322r – Abb. 65).⁵⁹⁹ Die Betrachtenden haben hier ebenso wie Alexander Schwierigkeiten, im Hin- und Herblicken zwischen den beiden Bildern Unterschiede festzumachen. Allein der golden glänzende Hintergrund des linken

Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as the Others Saw, Cambridge 2000, S. 197–223, hier S. 210.

- 596 Ich frage mich, ob nicht in einigen Illustrationen der Szene, in denen die Produktion des Spiegels mit Polierinstrumenten gezeigt wird – wie beispielsweise Cambridge, Fitzw. Mus., Ms. 1-1969, fol. 399r –, gewisse Parallelen zum Polieren des Papiers als Grundbedingung für eine gute Aufnahme eines Bildes angedeutet werden.
- 597 Nizāmī Ganjāwī, *Das Alexanderbuch*, S. 93–94; Nizāmī, *Kulliyāt-i Khamsa-i Nizāmī*, S. 977, V. 26–28.
- 598 Zum Verhältnis von Bildbetrachtung und *‘ajab* vgl. Persis Berlekamp, *Wonder, Image, and Cosmos in Medieval Islam*.
- 599 Vgl. zu anderen Illustrationen dieser Szene beispielsweise Lamēi, *La poésie de la peinture en Iran*, Soucek, »Nizami on Painters and Painting«, Yves Porter, »L’image et son miroir: à propos de quelques illustrations de la Khamse de Nezāmī«, in: *Luqmān IX/2*, 1999, S. 62–64, Necipoğlu, »The Scrutinizing Gaze«, S. 45–49, sowie Vera Beyer, »Wenn Ornamente einem den Kopf verdrehen. Überlegungen zur Funktions- und Bedeutungs-Losigkeit von Ornamenten«, in: Henriette Hofmann, Sophie Schweinfurth, Caroline Schärli (Hrsg.), *Insenierungen von Sichtbarkeit in mittelalterlichen Bildkulturen*, Berlin 2018, S. 289–306.

Bildes zeigt schließlich: »Es gab jedoch einen Unterschied: Das eine Bild spendete Glanz, das andere empfing ihn.«⁶⁰⁰

Die Miniatur aus Topkapı H. 870 (Abb. 64) schreibt Alexander auch gegenüber seinem Portrait einen vergleichenden Blick zwischen Malerei und Spiegel zu – und stellt ihn dabei in einer sehr ähnlichen Haltung dar wie der Darstellung des Wettstreits. Da der Betrachtende den Spiegel nicht sehen kann, ist allerdings nicht ganz klar, wie er sich zum gemalten Bild verhält. Zugleich ist es vielleicht kein Zufall, dass der Spiegel in seiner Position sowohl das Bild als auch das Gesicht Alexanders reflektieren könnte. Sollte Alexander im Spiegel das Spiegelbild seines Gesichtes sehen und feststellen, dass dies dem Portrait entspricht – was den Betrachtenden freilich nicht verraten wird –, dann wäre dies nicht, wie im Wettstreit, auf eine direkte Widerspiegelung der Malerei zurückzuführen, sondern darauf, dass beide ein *nishān* Alexanders zeigen. Indem die Miniatur ikonographisch und formal Rekurs auf die Inszenierung der Äquivalenz von Spiegel und Malerei in der Darstellung des Wettstreits nimmt, evoziert sie diese im Hinblick auf zwei sich entsprechende Wiedergaben desselben *nishān*.

5 Un-/Vergleichbares. Spiegelbildlichkeit im altfranzösischen Prosa-Alexanderroman, Nizāmī's *Iskandarnāmah* und Guillaumes *Pèlerinage de la vie humaine*

Stellt man an dieser Stelle einen Vergleich zwischen den Illustrationen aus französischsprachigen und persischen Alexanderhandschriften an, dann ist erst einmal zu konstatieren, dass Spiegel als ideales Bild in den Illustrationen des Alexanderromans auf persischer Seite eine zentrale Rolle spielen. Dagegen können im westeuropäischen Kontext allenfalls Spiegelsymmetrien in Miniaturen und das Spiel mit Analogien im Text⁶⁰¹ festgemacht werden. Das Motiv des Spiegels selbst ist nicht zu finden – was damit zu tun haben könnte, dass Spiegel, so Christine Ferlampin-Acher, als Bedrohung für Alexander als Mann »ohne Double«⁶⁰² angesehen werden. Geht man so weit, die Funktion des Spiegels in den Handschriften des *Iskandarnāmah* mit der Spiegelsymmetrie zu vergleichen, mit der die Handschriften des altfranzösischen Prosa-Alexanderromans arbeiten, dann wird deutlich, dass der Vergleich der Malerei mit einem Spiegel in Nizāmī's *Iskandarnāmah* als Mittel eingesetzt wird, um die Malerei mit dem Ideal des Spiegelbildes als reiner Widerspiegelung eines *nishān* gleichzusetzen. Damit unterscheidet sich Nizāmī's Verständnis von Spiegelbildlichkeit deutlich von der Funktion von Spiegelsymmetrie in den Illustrationen des altfranzösischen Prosa-Alexanderromans, die dazu eingesetzt wurden, die Verwechselbarkeit zwischen Abbild und Vorbild zu unterstreichen. Denn damit wird nicht wie im persischen Kontext eine Entsprechung zwischen Malerei und Spiegelbild inszeniert, sondern eine Äquivalenz zwischen Abbild und Person, die zu einer idolatrischen Behandlung des Bildes als Person führen

600 Nizāmī Ganjāwī, *Das Alexanderbuch*, S. 290; Nizāmī, *Kulliyāt-i Khamsa-i Nizāmī*, S. 1106, V. 32.

601 Christine Ferlampin-Acher, »Alexandre et le miroir. Réflexions autour du mythe du conquérant dans le Roman d'Alexandre en prose«, in: Fabienne Pomel (Hrsg.), *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Rennes 2003, S. 199.

602 Ferlampin-Acher, »Alexandre et le miroir«, S. 209–210.

kann. Jedenfalls ist in einer solchen Spiegelbildlichkeit von Abbild und Person der Wiedererkennungswert auf den ersten Blick gegeben. Dementsprechend geht es in dem eingehenden Vergleich der Betrachtenden nicht um eine Erkenntnis, sondern um eine Abgrenzung von einer Gleichsetzung von Abbild und Person durch eine als schwach und fremd charakterisierte Person.

Mit einem Problem der Unterscheidbarkeit ist man in den persischen Miniaturen nicht konfrontiert – auch wenn bei Firdawsī die Rede davon ist, dass man das Bild, wenn es sich bewegt hätte, mit Alexander hätte verwechseln können. Vielmehr verdeutlichen die Miniaturen, dass Firdawsī und Nizāmī zufolge eine eingehende Betrachtung nötig ist, um Alexander zu erkennen. Die Miniatur aus Topkapı H. 870 geht sogar so weit, dass selbst Alexander sein Portrait nicht auf den ersten Blick erkennt, sondern gibt ihm einen Spiegel in die Hand, sodass er einen Vergleich zwischen seinem Spiegelbild und seinem Portrait anstellen kann.

Mit einem genaueren Blick auf Nizāmīs Verständnis von Spiegeln wurde zudem deutlich, dass es sich hier nicht um ein reines Wiedererkennen Alexanders handelt, sondern um ein Erkennen seiner Person in ihrem Charakter. Der Vergleich der Malerei mit dem Spiegel dient also dazu, die Malerei mit einem Verständnis des Spiegels als *nishān* im Sinne eines inneren Bildes in Verbindung zu bringen, das sich klar von einer Behandlung des Portraits als Idol abgrenzt. Während die Spiegelbildlichkeit im französischsprachigen Kontext eine Ununterscheidbarkeit von Abbild und Person demonstrierte, die der vergleichende Blick aufzulösen versucht, wird im persischen Kontext über die Entsprechung der Malerei mit dem Spiegel das Erkenntnispotential von Bildern und deren vergleichender Betrachtung demonstriert. Dabei ist bemerkenswert, wie sich die Miniaturen zu den abgebildeten Portraits verhalten: Die Engführung von Malerei, Portrait und Spiegelbild in der persischen Buchmalerei macht es denkbar, auch die Miniatur selbst mit einem Spiegel zu vergleichen – und die Darstellung des Wettbewerbs legt dies in der Ununterscheidbarkeit der dargestellten Spiegelfläche von der Oberfläche der Miniatur mit bildlichen Mitteln nahe.⁶⁰³

Auf eine solche Identifikation der Miniatur mit dem dargestellten Abbild Alexanders deutet in den Miniaturen aus den französischsprachigen Handschriften nichts hin. Eher könnte man meinen, dass sich die Berliner Miniatur, indem sie mit ihren malerischen Mitteln der asymmetrischen Anordnung und der farbigen Anordnung der Hintergründe die Differenz zwischen Skulptur und Person betont, von einer solchen Gleichsetzung von Bild und Vorbild abgrenzt. Jedenfalls wird die Verwechslung von Abbild und Vorbild in diesem Text nicht als ein positiv konnotiertes Vorbild inszeniert, sondern der Schwäche Kandakes zugeschrieben. Während ein spiegelartiges Abbild in den persischen Versionen also als Ideal der Malerei angeführt wird, wird die Annahme einer spiegelbildlichen Entsprechung von Abbild und Vorbild in französischsprachigen Alexandermanuskripten als Schwäche dargestellt – und einer fremden Kultur zugeschrieben.

Diese Identifikation mit Nūshābahs Bild auf der persischen Seite und die Abgrenzung vom Bildgebrauch Kandakes im französischsprachigen Kontext ist in den unterschiedlichen narrativen und lokalen Kontexten zu verstehen: Bei den westeuropäischen Alexanderromanen handelt es sich um ein Genre, das Alexander primär in der Abgrenzung gegenüber als fremd inszenierten Kulturen situiert – und Kandake

603 Vgl. hierzu auch Roxburghs These, dass Düst Muḥammad das Album als *jāmkhānah*, einen Raum mit Spiegeln, beschreibt. Roxburgh, *Prefacing the Image*, S. 189.

dementsprechend als fremde Herrscherin präsentiert und in der Ambivalenz von Begehren und Ablehnung orientalisiert.⁶⁰⁴ Dagegen wird die Königin bei Nizāmī deziert in der Nachbarschaft des Autors verortet – was es im wörtlichen Sinn nahelegt, ihr ein Bildkonzept zuzuschreiben, das sich für eine Identifikation eignet.

Vom trügerischen Potential des falschen Scheins wird der Spiegel jedoch auch im persischen Kontext nicht ohne weiteres freigesprochen. Vielmehr wird der Umgang damit, dass Spiegel beispielsweise oft verzerrte Bilder wiedergeben, in Nizāmīs Bericht über die Erfindung des Spiegels ausführlich thematisiert. Die Lösung liegt für ihn allerdings in der korrekten Herstellung, deren Erfindung Alexander zu verdanken sei. Ob ein Bild im Spiegel wahr und nicht verzerrt erscheint, wird dabei insbesondere auf die optimale Vorbereitung der Rezeptionsfläche zurückgeführt.⁶⁰⁵

Diese Vorstellung einer optimal gereinigten Spiegeloberfläche, die im persischen Kontext auf den sufistischen Topos des polierten Herzens als Spiegel für den Glanz Gottes rekurriert, mag einen an die im ersten Kapitel zitierte Passage aus der *Pèlerinage de la vie humaine* erinnern, in der ein Spiegel mit Christus als Spiegel ohne Flecken verglichen wird. Auch Christus wird als reinste und von der Sünde ungetrübt Widerspiegelung Gottes auf Erden und damit als Vorbild für den Menschen angeführt.⁶⁰⁶ Man kann dies auf das alttestamentliche Buch der Weisheit zurückführen, das die Weisheit als »Wiederschein des ewigen Lichtes« und »ungetrübt[e] Spiegel Gottes« (Weish 7,26) beschreibt.⁶⁰⁷

Damit deutet sich an, dass zwar französischsprachige Alexanderhandschriften Thematisierungen des Spiegels, die denen Nizāmīs entsprechen, vermissen lassen, in anderen Texttraditionen aber sehr wohl Parallelen aufzuweisen sind. Daher will ich den Vergleich der Funktion des Spiegels in Nizāmīs *Iskandarnāmah* und Guillaumes *Pèlerinage de la vie humaine* an dieser Stelle noch ein Stück weiter verfolgen und damit kurz auf eine Rezeptionsgeschichte eines Topos verweisen, die quer zu den Überlieferungen der hier ausgewählten Topoi und damit auch zu den Kapiteln dieser Arbeit verläuft: Vergleicht man nämlich Guillaumes Spiegeldarstellung mit der Nizāmīs, dann ist anzumerken, dass der Spiegel zu Beginn der *Pèlerinage de la vie humaine* ein Traumbild zeigt, das heißt ebenfalls als Wiedergabe eines inneren Bildes anzusehen ist. Dabei hat Kathryn Lynch betont – wie schon in Bezug auf die eingangs diskutierten Traumkonzepte angedeutet –, dass für die Entwicklung eines Konzepts, in dem der Traum Zugang zur Erkenntnis vermitteln kann, ebenfalls Ibn Sīnās Wahrnehmungspsychologie

604 Vgl. z. B. Suzanne Conklin Akbari, »Alexander in the Orient. Bodies and Boundaries in the Roman de toute chevalerie«, in: Ananya Jahanara Kabir, Deanne Williams (Hrsg.), *Postcolonial Approaches to the European Middle Ages. Translating Cultures*, Cambridge 2005, S. 105–126.

605 Schon bei Platon ist die Anmerkung zu finden, dass das »Wachs der Seele« rein zu sein habe, damit sich die Abdrücke deutlich und unverfälscht abzeichnen. *Theaitetos*, 194c–e. Vgl. Platon, *Werke in acht Bänden*, S. 164–165. Ein Rekurs auf diesen Topos ist auch bei Nizāmī zu finden, wenn Khusraw Shāpūr mit folgendem Auftrag zu *Shirin* schickt: »If she be like wax, image [naqsh] accepting, strike her with our seal that she bear its imprint.« (Soucek, »Nizami on Painters and Painting«, S. 15) Soucek merkt hier an: »The image of the seal striking the wax has a close parallel in the way the image of something seen was thought to strike the eye of the beholder.« Zu dieser Metapher in der europäischen Tradition vgl. z. B. Tammen, »Sehen und Bildwahrnehmung im Mittelalter«, S. 475.

606 Legaré, Pomel, »Les miroirs du *Pèlerinage de Vie humaine*«, S. 133–134.

607 Legaré, Pomel, »Les miroirs du *Pèlerinage de Vie humaine*«, S. 133–134.

zentral war, die im Westen im 12. Jahrhundert verfügbar wurde.⁶⁰⁸ Ibn Sīnā geht davon aus, dass im Traum der *sensus communis* und damit die Verarbeitung der Wahrnehmung ausgeschaltet ist, sodass die Imagination unabhängig von ihm operieren kann. Träume sind also sozusagen reine Imagination.

Diese Vorstellung des Traumbildes als reine Imagination weist Parallelen zu Nizāmīs eben beschriebener Konzeption einer Malerei auf, die optimalerweise ausschließlich auf die mentalen Bilder des *khīyāl* zurückgreift.⁶⁰⁹ Während die Funktionen von Spiegelbildlichkeit in den Alexanderromanen also nicht vergleichbar waren, scheint es zwischen der Funktion des Spiegels als *nishān* in Nizāmīs Alexanderroman und dem Spiegel als Instanz des Traumbildes in der *Pèlerinage* gewisse Parallelen zu geben. Insbesondere lassen sich beide Modelle mit einer Rezeption der Wahrnehmungspsychologie Ibn Sīnās in Verbindung bringen, der das aristotelische Modell der Wahrnehmung mit seiner Differenzierung der inneren Sinne dahingehend umbaut, dass er die Imagination systematisch vom *sensus communis* als Instanz der Verarbeitung der Wahrnehmung unterscheidet und ihr damit eine gewisse Unabhängigkeit zuschreibt, die er dann auf den Traum überträgt.⁶¹⁰

Diese Stärkung der »inneren Sinne« in der Rezeption der Wahrnehmungstheorie Ibn Sīnās geht – wie Michael Camille betont hat – nicht in einem mittelalterlichen Insistieren auf der Bedeutung geistiger Bilder auf. Vielmehr impliziert sie auch eine verstärkte Betonung der Rolle des menschlichen Subjektes in der Wahrnehmung von Bildern.⁶¹¹ »Abhängig vom Zustand der Seele des Träumenden können Träume also für manche Menschen völlig bedeutungslose Illusionen darstellen, und für andere, bei denen die »*virtus imaginativa*« höchst machtvoll und gefestigt ist, die höchste Wahrheit.«⁶¹² Auch im westeuropäischen Kontext wird die Tendenz, den Wahrheitsgehalt eines Bildes zunehmend von den Betrachtenden, namentlich vom Zustand ihrer Seele, abhängig zu machen, also Ibn Sīnā zugeschrieben.

So kann man sowohl das Spiegelmotiv in Nizāmīs Alexanderroman als auch das Spiegelmotiv in Guillaume de Deguilevilles *Pèlerinage de la vie humaine* mit einer Rezeption von Ibn Sīnās Wahrnehmungstheorie in Verbindung bringen, vielleicht sogar die zunehmende Betonung der Rolle der Betrachtenden. Jedenfalls verschränkt sich die beidseitige Assoziation der Theorie der Imagination Ibn Sīnās⁶¹³ mit dem Motiv des Spiegels mit je einem Rezeptionsstrang der hier untersuchten beidseitigen Rezeption des Alexandernarrativs und des Topos des träumenden Autors.

608 Lynch, *The High Medieval Dream Vision*, S. 28 und S. 65–69. Vgl. hierzu auch Black, *Imagination and Estimation*.

609 Vgl. S. 178 dieser Arbeit.

610 Vgl. Kemal, *The Poetics of Alfarabi and Avicenna*, S. 100–102.

611 Vgl. Camille, »Before the Gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing«, hier insbesondere S. 204. Vgl. zu dieser Entwicklung auch David Summers, *The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge 1990. Vgl. zu dieser Verschiebung auch Cynthia Hahn, »Vision«, in: Conrad Rudolph (Hrsg.), *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe*, Hoboken 2008, S. 44–46, hier S. 52.

612 Lynch, *The High Medieval Dream Vision*, S. 66 mit Verweis auf *Avicenna latinus. Liber de anima seu sextus de naturalibus. Edition critique de la traduction latine médiévale*, hrsg. v. Simone van Riet, eingeleitet v. Gérard Verbeke, Bd. 2, IV–V, Louvain/Leiden 1968, S. 18.

613 Zur Rezeption des Konzeptes der Imagination als einem der fünf inneren Sinne vgl. z. B. Black, *Imagination and Estimation* und Portelli, *The Concept of Imagination in Aristotle and Avicenna*.

Auch in dieser Rezeptionsgeschichte zeichnen sich wieder deutliche Transformationen von Ibn Sīnās Modell ab, die teils den Autoren selbst, teils aber auch vorhergehenden Etappen der Rezeptionsgeschichte Ibn Sīnās in den jeweiligen Kontexten zuzuschreiben sind: So hat Lynch beispielsweise angemerkt, dass Guillaume de Deguileville anstelle der bei Ibn Sīnā vorgesehenen Instanz der Vernunft die Gnade als letzte Instanz einsetzt. Und sie sieht dies als ein Beispiel der Transformationen an, die »typisch für das Spätmittelalter sind, als neue Theorien der Erkenntnis in ihrer nominalistischen Annäherung an die Realität die alten Modelle genau in ihrer Annahme [attackieren], die Vernunft könne zwischen universellen und sinnlichen Bildern unterscheiden.«⁶¹⁴ Nizāmīs Engführung von Poesie, Malerei und Begriffen der Imagination ist nicht nur vor dem Hintergrund der Konzepte Ibn Sīnās selbst, sondern auch im Kontext ihrer Rezeption durch zeitgenössische Philosophen, wie beispielsweise Suhrawardī oder Ibn 'Arabī, zu verstehen.⁶¹⁵

Vor allem aber ist man bei den Nizāmī-Handschriften damit konfrontiert, dass diese nicht etwa wie jene der Handschriften von Guillaume de Deguileville oder der eingangs im Vergleich diskutierten Handschrift Khvājū-yi Kirmānīs nur etwa ein knappes halbes Jahrhundert nach der Fertigstellung des Textes illustriert wurden. Die hier diskutierten Nizāmī-Illustrationen sind etwa 250 Jahre nach dem Text aus dem Jahr 1191 entstanden – erst vom Ende des 14. Jahrhunderts sind überhaupt bebilderte Handschriften Nizāmīs erhalten. Der Kontext der Produktion des Textes differiert also beträchtlich von dem der Produktion der Miniaturen. Damit stellt sich die Frage, warum ausgerechnet an den timuridischen Höfen ein so ausgeprägtes Interesse an Illustrationen dieses Textes aufkam. Angesichts der großen Häufigkeit der Illustration von Szenen wie den eben diskutierten, in denen Malerei eine Rolle spielt, haben Soucek und auch Mahmoud Lameī argumentiert, das Nizāmīs Texte und seine Reflexionen über Malerei – im Unterschied beispielsweise zu dem entsprechenden Narrativ von späteren Autoren wie Rūmī oder Amīr Khusraw-i Dihlavī – ein besonderes Potential an Identifikations- und womöglich auch Legitimationsmöglichkeiten für die Malenden und die Popularität der Malerei an den timuridischen Höfen geboten haben könnte.⁶¹⁶

Im Falle der eben diskutierten Darstellung Alexanders mit dem Spiegel hat Soucek, wie gesagt, aufgewiesen, dass sie wahrscheinlich in derselben Werkstatt entstand, in der kurz danach die erste erhaltene Illustration des eben zitierten Narrativs des Malerwettstreits (New York, Metropolitan, Ms. 13.228.3, fol. 322r – Abb. 65) produziert

614 Lynch, *The High Medieval Dream Vision*, S. 194. Um dem genauer nachzugehen, wäre auch der Kontext der Miniatur im Buch zu berücksichtigen, da sich in der hier diskutierten Handschrift beispielsweise auch Passagen von Boethius befinden, auf den zumindest der *Roman de la rose* explizit Bezug nimmt. Auch vom *Roman de la rose* sind in dieser Handschrift Fragmente enthalten. Vgl. zur Auswahl dieser Fragmente, die den *Roman de la rose* dem Konzept Deguilevilles anpassen, Sylvia Huot, »Authors, Scribes, Remaniers: A Note on the Textual History of the Romance of the Rose«, in: Kevin Brownlee, Sylvia Huot (Hrsg.), *Rethinking the Romance of the Rose*, Philadelphia 1992, S. 208–225.

615 Vgl. zum Verhältnis von Nizāmī zur Transformation antiker Denkmodelle auch J. Christoph Bürgel, »Der Wettstreit zwischen Plato und Aristoteles im Alexander-Epos des persischen Dichters Nizami«, in: Heinz Halm, Wolfgang Röllig, Wolfram von Soden (Hrsg.), *Die Welt des Orients. Wissenschaftliche Beiträge zur Kunde des Morgenlandes*, Göttingen 1986, S. 95–109, sowie zur Einordnung von Nizāmīs gnostisch geprägter Platondarstellung in die persische Philosophiegeschichte Würsch, *Nizāmīs Schatzkammer der Geheimnisse*, S. 328.

616 Vgl. Soucek, »Nizami on Painters and Painting« und Lameī, *La poétique de la peinture en Iran*, S. 90.

wurde.⁶¹⁷ Ihr folgt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine ganze Reihe von Illustrationen dieser Szene. Insofern wäre es interessant, den lokalen und zeitlichen Kontext dieses spezifischen Interesses am Spiegelthema genauer zu erfassen. Leider ist allerdings nicht einmal der Produktionsort gesichert.⁶¹⁸

Festzustellen ist aber im Anschluss an die Beobachtungen David Roxburghs, dass das Motiv des Spiegels und Anspielungen auf die Spiegel Alexanders im 16. Jahrhundert in den Vorworten zu Alben herangezogen werden, um Malerei zu legitimieren. Genauer wird Roxburgh zufolge ein Modell des Spiegels als Vorbild angegeben, dessen »Reflexionen im kreativen Prozess Veränderungen durch seine Imagination [d. h. des Künstlers, V. B.] unterworfen sind.«⁶¹⁹ Sprich, in dem Spiegel, der hier als Vorbild angegeben wird, »wird die wahrgenommene Qualität angepasst an ein Konzept oder eine universale Form einer kognitiven Operation, die in der Wahrnehmung nicht durch reine Sinneseindrücke ins Spiel kommt.«⁶²⁰ Damit liegt aus dem folgenden Jahrhundert eine Quelle vor, die belegt, dass Spiegel im Sinne eines Bildes, das Zugang zu universellen Formen erlaubt, zur Legitimation von Malerei herangezogen wurden. So ist es nicht ganz unwahrscheinlich, dass Illuminierende schon zuvor mit einer gewissen Vorliebe auf ein solches Motiv Nizāmīs zurückgegriffen haben könnten, um ihr Produkt zu legitimieren.

Zusammenfassend lassen sich also diverse Asymmetrien in den Transformationsgeschichten der diskutierten Topoi konstatieren: Im Vergleich der Autorenräume zu Anfang dieser Arbeit wurde auf der französischen Seite, nicht aber auf der persischen, ein Spiegel zur Explikation des Traumes herangezogen. Umgekehrt spielen Spiegel in den Illustrationen des Alexanderromanes auf persischer Seite eine zentrale Rolle, während im westeuropäischen Kontext allenfalls Spiegelsymmetrien in Miniaturen und Dichtung⁶²¹ festgemacht werden können. Weiter deutet sich in den Illustrationen des Alexanderstoffes an, dass die Verhandlungen von Spiegeln und gemalten Bildern in Nizāmīs *Khamsah* im Allgemeinen und von Nūshābahs Modus der Betrachtung von Alexanders Portrait im Speziellen ein beliebtes Modell für die timuridischen Illuminierenden waren. Dagegen wird Kandakes Behandlung von Alexanders Portrait als Idol eher als abzulehnendes Modell präsentiert, an dem höchstens – wie bei Thomas von Kent – die listige Verwendung seines Wiedererkennungswertes zu bewundern ist.

Nähme man also allein die Illustrationen des Alexanderstoffes in den vergleichenden Blick, so könnte man meinen, dass die persische Buchmalerei aus dem Alexanderstoff ein Bildkonzept der Malerei als reiner Spiegel entwickelt, das die physische Realität transzendiert,⁶²² während die westeuropäischen Miniaturen in einer Abwehraltung gegenüber einer idolatrischen Behandlung von Bildern verbleiben. Wählt man

617 Soucek, »Nizami on Painters and Painting«, S. 15.

618 Soucek, »Nizami on Painters and Painting«, S. 15.

619 Roxburgh, *Prefacing the Image*, S. 188. Im Unterschied zu Soucek rekurriert er hier auf Konzepte von Ibn Sinās Zeitgenossen Ibn al-Haytham. Auch in dessen Werk, aus dem in Bezug auf die europäische Malerei der Frühen Neuzeit meist die Überlegungen zur physischen Wahrnehmung herausgegriffen werden, scheint in der persischen Buchmalerei das Verständnis der Imagination von besonderem Interesse gewesen zu sein.

620 Roxburgh, *Prefacing the Image*, S. 188, er zitiert hier Sabras Ausführungen zu Ibn al-Haytham. Vgl. Abdelhamid I. Sabra, »Form in Ibn al-Haytham's Theory of Vision«, in: *Zeitschrift für die Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften* 5, 1989, S. 115–140, hier S. 138.

621 Ferlampin-Acher, »Alexandre et le miroir«.

622 Vgl. Porter, »La forme et le sens«, S. 221.

hingegen das Motiv des Spiegels als *tertium comparationis*, dann mag man die Parallelen in der Entwicklung eines Konzeptes des Spiegels unterstreichen, das beispielsweise im Kontext der *Pèlerinage de la vie humaine* in dezidiert abgegrenzter Funktion im *Roman de la rose* präsentiert wird und das im Kontext der Rezeption von Ibn Sinās Wahrnehmungspsychologie ebenfalls mit einem Konzept der reinen Imagination in Verbindung gebracht werden kann.

Das unterstreicht wieder einmal, dass hinsichtlich der Kategorien des Vergleichs – in diesem Falle des Alexanderstoffes – nicht nur deren Transformationen zu betonen sind, sondern auch die unterschiedliche literarische Funktion eines Stoffes in verschiedenen Kontexten. Denn je nachdem, in welcher Funktion ein Stoff rezipiert wird – beispielsweise als »Abenteuerroman« oder Stilisierung eines idealen Herrschers –, werden bestimmte Diskurse wie jener des Idols als fremdes oder des Spiegels als ideales Bild aufgegriffen oder ausgegrenzt, während sie in anderen Texten derselben Zeit durchaus verhandelt werden. Die spezifische Funktion eines transferierten Stoffes in seinem jeweiligen Kontext generiert Ein- und Ausgrenzungen, die der Vergleich zumindest am Rande im Blickfeld behalten muss. Nur so ist nämlich zu beobachten, dass die Konfrontation Alexanders mit seinem Portrait in den westeuropäischen Alexanderromanen in einem Kontext der Abgrenzung gegenüber als fremd inszenierten Kulturen zu verstehen ist,⁶²³ während Nizāmī die Königin in seiner Nachbarschaft verortet, was eine Identifikation mit ihrem Bildverständnis nahelegt.

Auch wenn man also, wie in diesem Kapitel, die Rezeptionsgeschichten eines gemeinsamen Stoffes als *tertium comparationis* verwendet, um zu vermeiden, dass sich hinter der vermeintlich selben Kategorie verschiedene historische Realitäten verbergen, bleibt man nicht nur damit konfrontiert, dass in den Rezeptionsgeschichten aus ein- und demselben Vorbild sehr verschiedene Dinge – lebensgroße Skulpturen und geistige Spiegelbilder – gemacht werden. Es wird also, wenn man plakativ werden möchte, das in der gemeinsamen Vorlage beschriebene Obst nicht nur einmal als Äpfel und einmal als Birnen⁶²⁴ dargestellt. Vielmehr wird man auch damit konfrontiert, dass dieses Obst, um der Metapher treu zu bleiben, einmal als negativ belegter »saurer Apfel« und einmal als begehrenswerte »Birne Helene« serviert wird.⁶²⁵ Vor allem aber ist festzustellen, dass in der vermeintlich selben Sorte »Obstsalat« immer wieder unterschiedliche Mischungen von Obstsorten vorkommen: In einer Darstellung der Szene kommt neben Alexander und seinem Portrait das Motiv des Spiegels als ideales Bild vor, in einer anderen der Topos der Idolatrie. Hinzu kommen quantitative Differenzen, etwa bezüglich des Ausmaßes und der Explizitheit der Bilddiskurse, auf der französischen und persischen Seite. Deshalb gilt es, im Vergleich nicht nur Übereinstimmungen zu konstatieren, sondern auch – und auch hier erscheint mir der Rekurs auf historische anstelle von abstrakten Kategorien förderlich – Unvergleichbarkeit aufzuweisen, die ihrerseits signifikant ist.⁶²⁶

623 Vgl. z. B. Akbari, »Alexander in the Orient«.

624 Vgl. zum Spiel mit dieser Redensart sowie zum Problem der Unvergleichbarkeit in vergleichenden Ansätzen auch Helga Lutz, Jan-Friedrich Missfelder, Tilo Renz (Hrsg.), *Äpfel und Birnen. Illegitimes Vergleichen in den Kulturwissenschaften*, Bielefeld 2006.

625 Jens Baumgarten hat dieses Phänomen in seinem Vortrag »Conflict and Negotiation in Transcultural Processes in Colonial Brazil, or: Has the Holy Spirit a Face?« sehr treffend als »falsche Freunde« bezeichnet (»Transkulturelle Imaginationen des Sakralen«, Tagung der Forschergruppe *Transkulturelle Verhandlungsräume von Kunst*, FU Berlin 12.10.2012).

626 Dass Vergleiche historischer Kategorien diese Unvergleichbarkeiten meist deutlicher offenbaren

Angesichts der Tatsache, dass man sowohl im westeuropäischen als auch im persischen Kontext Alexanderdarstellungen, träumende Autoren sowie vergleichbare Spiegeldiskurse findet, im Vergleich der Darstellungen der träumenden Autoren aber eben nur auf der französischen Seite und im Vergleich der Portraits Alexanders nur auf der persischen Seite ein Spiegel zu finden ist, wird zudem deutlich, dass man die transferierten Narrative nicht als Transformationen ein- und desselben Stoffes verstehen kann. Vielmehr ist man mit Rezeptionssträngen verschiedener Motive konfrontiert, deren Fäden sich kreuzen können – oder nicht. So können sich, wie bei Niẓāmī zu sehen war, Schnittstellen ergeben, an denen die Rezeption des Pseudo-Kallisthenes-Stoffes mit jener des Imaginationskonzepts von Ibn Sīnā verbunden wird. Und es kann sich die Vergleichbarkeit ergeben, dass Darstellungen von Träumen sowohl in Handschriften Guillaume de Deguilevilles als auch in Handschriften Khvājū-yi Kirmānīs mit dem Imaginationskonzept Ibn Sīnās in Verbindung zu bringen sind.⁶²⁷ Es kann aber ebensogut sein, dass ein Rezipient des Pseudo-Kallisthenes-Stoffes nicht auch noch Ibn Sīnā rezipiert hat. Zwei Illuminierende eines auf Ibn Sīnā zurückführbaren Traumkonzeptes müssen nicht unbedingt beide auf das Modell des Spiegels zurückgreifen, um das Konzept zu visualisieren. Die zu vergleichenden Stoffe werden nicht als Einheiten oder »Pakete« transferiert, sondern ihre einzelnen Aspekte und Episoden werden unabhängig voneinander rezipiert und kombiniert. So wird nicht nur Alexander, sondern ein träumender Autor mit einem Spiegel konfrontiert – und Jerusalem, das dieser darin erblickt, ist durchaus, wenn auch eher in seiner irdischen Version, ebenso ein Ziel Alexanders, welcher aber auch einmal ein Pilgergewand anlegt und ebenso wie Majnūn die Kaaba erreicht ...⁶²⁸

6 »Man kann nicht jede Gestalt lieben«. Begehrte Bilder in der persischen Buchkunst

Um dieser Uneinheitlichkeit der in dieser Arbeit verglichenen Traditionen sowie der Tatsache, dass ihre Bezüge oft nicht auf die Transformationsgeschichte eines gemeinsamen Topos begrenzt sind, zumindest ein Stück weit Rechnung zu tragen, sei hier wenigstens noch ein Teilkapitel eingeschoben, das mit seinem Fokus auf begehrte Bilder

als viele Vergleiche abstrakter Kategorien, wie beispielsweise »das Bild«, mag sich darin manifestieren, dass eine der häufigsten Reaktionen auf solche Ansätze lautet, »das sei doch nicht vergleichbar«. Ich frage mich, ob diese Schwierigkeit, die die Kunstgeschichte mit dem Unvergleichbaren hat, auch mit der Rolle zusammenhängt, die der Vergleich als Instrument im Streben nach der Anerkennung der Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin innehatte (vgl. Juneja, Pernau, »Lost in Translation? Transcending Boundaries in Comparative History«, S. 106–107, sowie in allgemeinerer Hinsicht Jürgen Schriewer, »Problemdiskussion sozialwissenschaftlicher Komparatistik«, in: Hartmut Kaelble, Jürgen Schriewer (Hrsg.), *Vergleich und Transfer. Komparatistik in den Sozial-, Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2003, S. 9–52) – welche das Unvergleichbare potentiell in Frage stellt. Für einen offensiven Umgang mit Unvergleichbarkeit sowie Unübersetzbarkeit plädieren unter anderem auch Juneja, Pernau, »Lost in Translation? Transcending Boundaries in Comparative History«.

627 Vgl. meine Ausführungen auf S. 66.

628 Man könnte also beispielsweise auch einen Vergleich von Darstellungen des Eintreffens des Pilgers und Alexanders in Jerusalem – z.B. Paris, Bnf, Français 50, fol. 128v – anstellen.

– ebenso wie der eben angeführte Topos des Spiegels – die Stränge der Überlieferungen der hier gewählten Topoi und damit auch die Struktur der Hauptkapitel durchkreuzt. So soll das letzte Teilkapitel am Beispiel des Topos von Bildern als Auslöser von Begehren zunächst eine »deplatzierte« Rezeption dieses Topos innerhalb von Niẓāmīs Alexandernarrativ verfolgen und dann in dieser Hinsicht die Rezeption von Narrativen und Illustrationen Niẓāmīs fokussieren.

**»... und es verlangte ihn danach, das nie geschaute Bildnis zu erblicken«.
Alexanders Bild von Nūshābah**

In den französischsprachigen Alexanderromanen wurde verschiedentlich das Begehren gegenüber einem Bild angedeutet oder gar geschildert. In Niẓāmīs Alexanderroman ist davon bei Alexanders Portrait nicht die Rede: Nūshābah wird, was Alexanders Bild anbelangt, anders als in den französischen Versionen keinerlei Begehren zugeschrieben – obwohl der Topos, dass jemand sich ein Bild von einer geliebten Person macht, um es zu verehren, bei Niẓāmī durchaus vorkommt.⁶²⁹ Nūshābah betreffend aber wird umgekehrt betont, wie keusch und frei von Wollust sie und die Frauen an ihrem Hofe seien:

Ich weiß nicht, welchen Zauber sie über sich gesprochen haben, dass sie vom Fieber der Wollust nicht befallen werden. Sie kennen unter dem blauen Himmel keine Gefährten außer Wein und Lautenklang.⁶³⁰

Zudem wird betont, dass Nūshābah sich stets hinter einem Schleier verberge und keiner ihrer Krieger ihr Antlitz je gesehen habe.⁶³¹

Als Alexander allerdings zu hören bekommt, dass Nūshābah von jedem Begehren – das ihr in den westeuropäischen Versionen so gerne zugeschrieben wurde – frei sei, gefällt ihm das Niẓāmī zufolge so gut, sodass es ihn danach verlangt, »das nie geschaute Bildnis (*naqsh-i nādīdah*) zu erblicken«.⁶³² Während Niẓāmī also darauf verzichtet, im Vorfeld der Begegnung das Bild zu erwähnen, das Nūshābah sich von Alexander hat machen lassen, umschreibt er Alexanders Wunsch, ihr zu begegnen, als ein Verlangen, ein »nie geschaute[s] Bildnis zu erblicken«. Das gemalte Portrait, das die Königin sich von Alexander machen lässt, wird bei Niẓāmī also durch das imaginäre Bild ersetzt, das

629 Vgl. die Beschreibung Farhāds in: Nizami, *Chosrou und Schirin*, übers. v. Johann Christoph Bürgel, Zürich 2009, S. 166–169. Siehe auch Soucek, *Illustrated Manuscripts of Nizami's Khamseh 1386–1482*, S. 289.

630 Niẓāmī Ganġawī, *Das Alexanderbuch*, S. 193; Niẓāmī, *Kulliyāt-i Khamsa-i Niẓāmī*, S. 1042, V. 51–52.

631 Niẓāmī Ganġawī, *Das Alexanderbuch*, S. 192–193; Niẓāmī, *Kulliyāt-i Khamsa-i Niẓāmī*, S. 1042. Alexander selbst blickt zumindest auf der Miniatur in Topkapı H. 870 in einen Spiegel, der zwar gewisse Parallelen zum Spiegel aus Guillaumes *Pèlerinage de la vie humaine* aufweisen mag, aber nicht etwa das heilige Jerusalem zeigt, sondern den Betrachter selbst. Das mag einen just an den Antitypus von Guillaumes Spiegel, die Quelle des Narziss, erinnern, in der der Protagonist des *Roman de la rose* das Objekt seiner Sehnsucht erblickt. Selbstverliebtheit freilich oder gar eine Suche nach dem begehrenswerten Vorbild dieses Portraits liegen angesichts von Alexanders prekärer Lage in Nūshābahs Macht allerdings nicht besonders nahe. So fungiert auch dieser Spiegel nicht als Auslöser von Begehren.

632 Niẓāmī Ganġawī, *Das Alexanderbuch*, S. 194; Niẓāmī, *Kulliyāt-i Khamsa-i Niẓāmī*, S. 1043, V. 72.

sich Alexander aufgrund der Erzählungen von Nūshābah macht.⁶³³ Es sei nur am Rande bemerkt, dass die Konjunktur von Imagination als Auslöser von Begehren zumindest im westeuropäischen Kontext ebenfalls mit der Rezeption der Wahrnehmungstheorie Ibn Sīnās in Verbindung gebracht wurde.⁶³⁴

Bemerkenswert ist die Verschiebung des Begehrens, den Anderen zu sehen, von der Herrscherin auf Alexander. Es ist der Mann, der die Frau zu sehen verlangt, während diese völlig frei von Begehren ist. Damit verlegt Nizāmī die Beschreibung des Produktionsprozesses von Nūshābahs Portrait nicht nur an das Ende des Narrativs. An die Stelle, an der dieses Narrativ in den diskutierten lateinischen und französischen Versionen mehr oder weniger explizit den Wunsch der Herrscherin demonstrierte, Alexander zu sehen – im altfranzösischen Prosa-Alexanderroman ist beispielsweise davon die Rede, die Königin habe sich danach gesehnt, »die *estature* Alexanders zu sehen«⁶³⁵ –, setzt er umgekehrt das Verlangen Alexanders, Nūshābah zu sehen.

Die Distanzierung des weiblichen Geschlechts vom visuellen Begehren unterstreicht ein weiterer Passus, den Nizāmī hinzufügt: Bei dem Bankett, das Nūshābah anschließend für Alexander veranstaltet, serviert sie ihm erst Schalen voller Gold, Edelsteine und Perlen. Auf seine Empörung, wie er denn Steine verzehren solle, antwortet sie, warum er denn dann um unverdaulicher Steine wegen Dinge tue, die man nicht tun solle, und verweist ihn darauf, dass jeder diese Steine schließlich zurücklassen müsse.⁶³⁶ Auch hier wird also eine Kritik am Begehren nach materieller Schönheit und Reichtum formuliert, wobei Alexander zu seiner Rechtfertigung betont, diese seien nicht der Grund für seinen Besuch gewesen.

Nizāmīs Version des Alexandernarrativs macht Nūshābah also frei davon, Bilder als Gegenstände des Begehrens zu verwenden, und fokussiert ihren Erkenntnisgewinn durch Bilder. Umgekehrt schreibt sie aber Alexander das Begehren zu, ein »nie geschaut[e]s] Bildnis zu erblicken«.⁶³⁷

»Eile wie die Mönche zum Bild Jesu!«

Vor diesem Hintergrund ist es von besonderem Interesse, dass die schon im ersten Kapitel dieser Arbeit erwähnte Illustration von Khvājū-yi Kirmānīs *Humāy u Humāyūn* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, N. F. 382, fol. 10v – Abb. 66), die 1427 in Herat produziert wurde, in aller Deutlichkeit auf die Komposition der Darstellung von Nūshābah mit dem Portrait Alexanders in der Londoner Anthologie (Abb. 60 und 67) rekurriert.⁶³⁸ Hier wird, wie gesagt, dargestellt, wie in einer Vision die Königin der

633 Im Folgenden ist zudem zu lesen: »Die männlichen Tugenden dieser Frau bewirkten, dass ihr Lob von Mund zu Mund ging; und das Verlangen des Königs, die reizende Dame zu sehen, wuchs von Stunde zu Stunde. Er wollte ihr Geheimnis ergründen«. Nizāmī Ganḡawī, *Das Alexanderbuch*, S. 195; Nizāmī, *Kulliyāt-i Khamsa-i Nizāmī*, S. 1043.

634 Camille, »Before the Gaze«, S. 208. Portelli führt diese Annahme auf Aristoteles zurück. Portelli, *The Concept of Imagination in Aristotle and Avicenna*, S. 40–42.

635 Vgl. S. 146 dieser Arbeit.

636 Nizāmī Ganḡawī, *Das Alexanderbuch*, S. 204–206; Nizāmī, *Kulliyāt-i Khamsa-i Nizāmī*, S. 1049–50.

637 Nizāmī Ganḡawī, *Das Alexanderbuch*, S. 194; Nizāmī, *Kulliyāt-i Khamsa-i Nizāmī*, S. 1043, V. 72.

638 Vgl. zu diesem Bezug unter anderem Soucek, *Illustrated Manuscripts of Nizāmīs Khamsah 1386–1482*, S. 379–380.



Abb. 66 – Humāy und das Bild Humāyūns, Khvājū-yi Kirmānī, *Humāy u Humāyūn*, Herat 1427/28, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, N. F. 382, fol. 10v.



Abb. 67 – Abb. 60 zum Vergleich

Feen Humāy ein Portrait der Humāyūn zeigt. In dieses Portrait verliebt sich Humāy und macht sich auf den Weg, um die Geliebte zu suchen.⁶³⁹ Khvājūs Text rekurriert hier auf das Narrativ aus Niẓāmīs *Khusraw u Shīrīn*, in der Shāpūr Shīrīn das Bildnis Khusraws zeigt, was in dieser den unstillbaren Wunsch auslöst, das Vorbild dieses Bildes zu sehen.⁶⁴⁰ Die Illuminierenden greifen jedoch zur Illustration dieser Szene nicht auf eine Miniatur Shīrīns mit dem Bild Khusraws zurück, die in der Londoner Anthologie ebenfalls zu finden ist, sondern auf eine Illustration von Nūshābah mit dem

639 Fitzherbert, »Khvājū Kirmānī (689–753 / 1290–1352)«, S. 142.

640 Vgl. zum Topos des Verliebten in Bildern im Kontext der persischen Literatur auch das Kapitel »Love on Sight of Pictures«. A Case Study in the Magic of Pictorial Art«, in: J. Christoph Bürgel, *The Feather of Simurgh. The »Licit Magic« of the Arts in Medieval Islam*, New York/London 1988, S. 119–137.

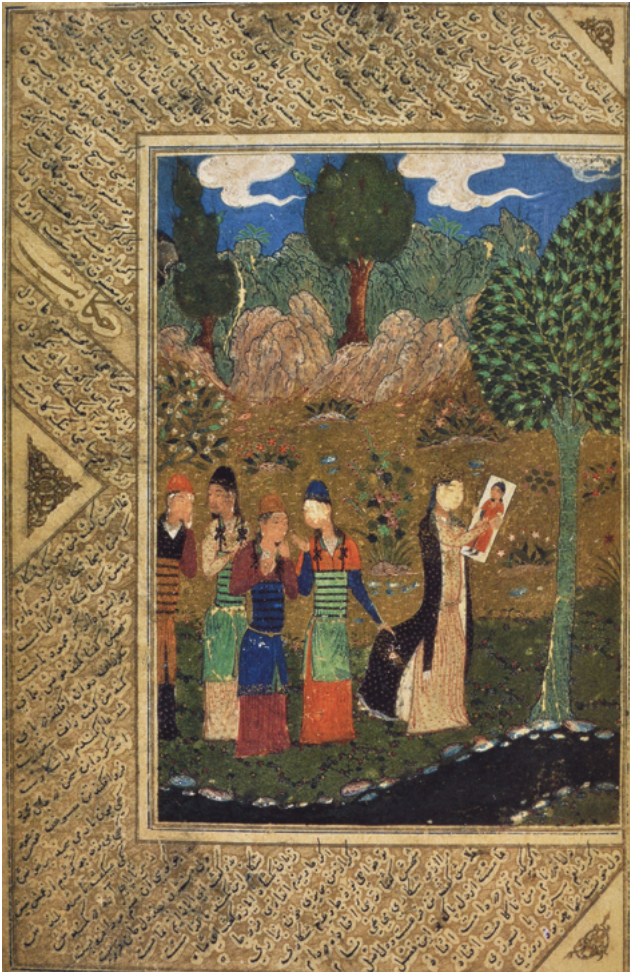


Abb. 68 – Shīrīn und das Bild Khusraws, Nizāmī, *Khusraw u Shīrīn*, Schiras, 1410/11, London, BL, Add. 27261, fol. 381r.

Portrait Alexanders.⁶⁴¹ Warum wird dieses Vorbild gewählt – und was wird daraus gemacht? Um diesen Fragen nachzugehen, sei ein kurzer Vergleich der Miniaturen angestellt:

641 Im Anschluss an Robert Hillenbrand könnte man dies eventuell damit erklären, dass die Illustrationen des Alexandernarrativs ihrerseits womöglich auf Illustrationen von Shīrīn mit dem Portrait Khusraws zurückgriffen. Allerdings sind es primär die späteren Darstellungen Nūshābahs, die sie in einer Landschaft unter freiem Himmel zeigen, die Parallelen zu den Darstellungen Shīrīns aufweisen. Vgl. Hillenbrand, »The Iskandar Cycle in the Great Mongol Šāhnāma«, S. 210. Zudem hätte es, wenn es den Illuminierenden um einen Bezug auf die *Khusraw u Shīrīn*-Ikonographie gegangen wäre, näher gelegen, direkt auf eine Illustration dieses Textes zurückzugreifen, die in derselben Handschrift zur Verfügung steht (Abb. 68).

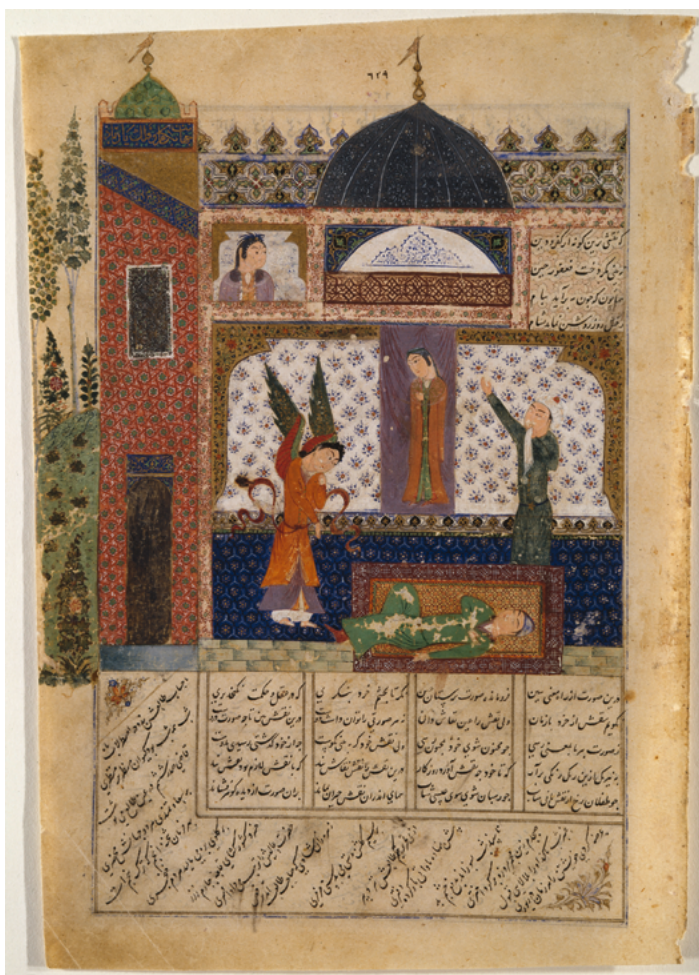


Abb. 69 – Humāy und das Bild Humāyūns, Khvājū-yi Kirmānī, *Humāy u Humāyūn*, Schiras 1420, Berlin, Museum für Islamische Kunst, Ms. I. 4628, fol. 629r.

Auffällig ist vor allem, dass das Portrait in der Illustration von Khvājūs Handschrift nicht mehr in der Hand des Herrschers liegt, sondern über ihm an der Wand hängt. Dabei wird durch den Faltenwurf deutlich markiert, dass es sich um ein Bild auf Seide handelt. Zudem markieren die herunterhängenden Bänder, dass es ebenso wie die Vorhänge aufgerollt werden konnte. Zugleich wird aufgrund der Rahmung durch eine blaue Linie auf der weißen Wand, die der der Fenster entspricht, markiert, dass es sich keineswegs um einen temporären Ort handelt. Durch die Platzierung oben im Bild wird das Portrait einerseits aus dem Kreis der Figuren im unteren Bildteil herausgehoben – und nicht nur Humāys Blick, sondern auch die nach oben weisende Geste genau jener Hände, die es in seinem Vorbild hielten, unterstreicht das. Zugleich ist Humāyūns Portrait aber im Unterschied zu dem Portrait Alexanders lebensgroß, sodass die dargestellte Figur verstärkt als eine anwesende Person wahrgenommen wird.

Im Format wird das Bild im Vergleich zu der Londoner Miniatur nach oben hin erweitert, um anstelle des dort zuvor zu sehenden angeschnittenen Ornamentfeldes das vollständige Bild platzieren zu können. Das zweite Ornamentfeld wird dabei in ein vergittertes Fenster transformiert, durch das – ähnlich wie in der wenige Jahre zuvor ebenfalls für Bāysunqur angefertigten Anthologie (Berlin, Museum für Islamische Kunst, Ms. I. 4628 – Abb. 69) – Betrachterinnen in den Raum schauen. Dass diese Betrachterinnen nicht etwa auf das Portrait, sondern ebenso wie die abgebildete Humāyūn nach rechts unten in den Raum schauen, trägt weiter dazu bei, dass das Portrait Humāyūns als eine Figur im Kreise anderer Betrachterinnen der Szene wahrgenommen wird.

Die signifikanteste Positionsänderung betrifft in dieser Miniatur jedoch die portraitierte Figur: Alexander war auf seinem Abbild in der Londoner Anthologie kniend dargestellt, und die Farbe seiner Kleidung wies Parallelen zu jener Figur auf, die neben der Person Alexanders links im Bild platziert war. In der Darstellung Humāyūns ist man mit einer Figur konfrontiert, die, auf einem goldenen Hocker sitzend, auffällig zum rechten Bildrand hin gewandt ist. Die Farbe ihres violetten Obergewandes gleicht dabei ebenso wie ihre Haltung und ihre Positionierung auf einem goldenen Hocker genau jener Figur, die die Position Alexanders einnimmt. Es sind hier also sehr viel deutlichere Parallelen zwischen dem Portrait und einer anwesenden Figur zu erkennen, als dies in der Illustration der Londoner Anthologie der Fall war, obwohl die portraitierte Person dem Text zufolge gar nicht im Raum ist. Oder gerade deshalb. Denn ich frage mich, ob die auffälligen Parallelen zwischen beiden Figuren, die durch die identische Größe von Humāyūns Portrait noch betont werden, nicht genau die Suche der Betrachtenden nach einer dem Abbild entsprechenden Person in Gang setzen, die das abgebildete Bild bei Humāyūn auslöst. Schließlich wird man bei genauerem Hinsehen feststellen, dass die Figur vorne links der im Bild nicht vollkommen gleicht – und die Suche dann fortsetzen. Indem das Portrait ausgerechnet auf die Figur beziehbar ist, die die Position Alexanders einnimmt, soll also womöglich nicht unbedingt eine Parallele zwischen Humāyūn und Alexander aufgewiesen, sondern eine entsprechende visuelle Suche nach dem Vorbild des Portraits angestoßen werden. Ebenso wie man in der Londoner Miniatur in eine Nūshābah entsprechende Position gebracht wurde, in der man das Vorbild des Portraits zu identifizieren hatte, macht man sich im vorliegenden Fall wie Humāyūn auf die Suche nach einer Person, die dem Portrait ähnelt.

Das Interesse der Illuminierenden, sich ausgerechnet die Alexanderdarstellung zum Vorbild zu nehmen, könnte sich also daraus erklären, dass sie hier ein Modell dafür finden, wie die Suche nach dem Vorbild eines Portraits auch in den Betrachtenden ausgelöst werden kann. So wie also die Illuminierenden von Niẓāmīs Text auf Firdawsīs Version des Narrativs zurückgegriffen haben mögen, weil sie eine Illustration, und mehr noch eine Provokation des genauen Schauens, erlaubt, das einer eingehenden und vergleichenden Betrachtung des Portraits, wie sie Nūshābah vollzieht, entspricht, so mag es hier wiederum die Eignung des Modells für ein nach dem Vorbild suchendes Sehen gewesen sein, weswegen diese Miniatur hier herangezogen wurde.

Nūshābahs Schau zeichnete sich bei Niẓāmī allerdings nicht nur durch ihre Dauer, sondern auch dadurch aus, dass sie es weniger auf die äußeren als auf die inneren Qualitäten Alexanders abgesehen hatte: Sie schickt nicht nur einen Maler, sondern auch einen Physiognomiker zu Alexander. Sie zweifelt angesichts des Bildes zwar »nicht, dass

es ihn so zeigt, wie er tatsächlich aussieht«. ⁶⁴² Zugleich aber gibt sie an, sie betrachte »jedes Bild genau vom Scheitel bis zu den Zehen, mustere Alte und Junge und prüfe ihre Maße, um durch Analogie und auf Grund meiner physiognomischen Kenntnisse ihren Charakter zu ergründen.« ⁶⁴³

Diese Art des Schauens, die auf eine Erkenntnis des Charakters abzielt, wird dezidiert von der Haltung Shīrīns gegenüber dem Portrait Khusraws unterschieden: Während Nizāmī betont, dass Nūshābah frei von Verlangen sei, legt er Shīrīn folgende Worte in den Mund: »Ich habe eine solche Liebe zu diesem Bilde gefasst, dass man sagen könnte, ich sei ein Bilderverehrer geworden!« ⁶⁴⁴ Und es wird angemerkt, dass nur der Anstand ihr verbot, das Bild an die Brust zu drücken. ⁶⁴⁵ Damit stellt sich die Frage, inwiefern die Illuminierenden von Khvājūs Text mit ihrer Entscheidung, auf eine Darstellung Nūshābahs zurückzugreifen, auch deren Sichtweise des Portraits im Vergleich zu der Shīrīns bevorzugt haben könnten.

Khvājūs Text zumindest legt Humāy ausdrücklich nahe, »diese Gestalt um des inneren Sinnes willen« anzusehen und so »von der Gestalt [...] zum inneren Sinn« ⁶⁴⁶ zu gelangen. ⁶⁴⁷ Nizāmīs Shīrīn wird zwar ebenfalls von Shāpūr darauf hingewiesen, dass das Bild nur ein *nishān* sei und keine Seele (*jān*) habe. ⁶⁴⁸ Doch während hierin eher die Warnung vor einer Verwechslung des Bildes mit der Person anklingt, wird das Bild bei Khvājū explizit als Erkenntnisinstrument präsentiert.

Ein solches Konzept von Bildern entspricht der Ausrichtung von Khvājū-yi Kirmānīs Dichtung, in der es, wie Teresa Fitzherbert betont hat, weniger als bei Nizāmī um die Schilderung einer höfischen Liebe geht, sondern um »mystische Poesie, formuliert in der Form und Sprache einer Geschichte höfischer Liebe«, ⁶⁴⁹ die aus einem Narrativ höfischer Liebe eine Allegorie der Liebe zu Gott macht. ⁶⁵⁰ Khvājū macht aus Nizāmīs Narrativ die »Geschichte einer Seele«. ⁶⁵¹ Dementsprechend schlägt Khvājū in seiner Figur Humāyūns eine Interpretation des Verhaltens Shīrīns vor, in der sich das Begehren weniger auf einen menschlichen Partner als auf das göttliche Urbild ihrer Seele bezieht. ⁶⁵² Das mag sich bei Shīrīn schon andeuten, wenn über das Portrait Khusraws gesagt wird: »Dieses aber war wie ein Spiegel, in dem sie sich gleichsam selber

642 Nizāmī Ganḡawī, *Das Alexanderbuch*, S. 201; Nizāmī, *Kulliyāt-i Khamsa-i Nizāmī*, S. 1047, V. 201.

643 Nizāmī Ganḡawī, *Das Alexanderbuch*, S. 201; Nizāmī, *Kulliyāt-i Khamsa-i Nizāmī*, S. 1047–1048, V. 202–203.

644 Nizāmī, *Chosrou und Schirin*, S. 39.

645 Nizāmī, *Chosrou und Schirin*, S. 31/32.

646 Khvājū-yi Kirmānī, *Humāy u Humāyūn*, S. 32 – übersetzt von Gerald Grobbel. Vgl. auch Fitzherbert, »The Life of Khwaju Kirmani (689/1290–753/1352) as Reflected in his Poetry, with Particular Reference to the Masnavi Humay u Humayun« (Teil 1) und »The Paintings in the British Library's Khwaju Kirmani Manuscript of 1396 (Add. 18113) Approached Through the Text« (Teil 2), Addendum, S. 10.

647 Vgl. auch meine Ausführungen auf S. 213–214 dieser Arbeit.

648 Nizāmī, *Chosrou und Schirin*, S. 40 und Soucek, »Nizami on Painters and Painting«, S. 18.

649 Fitzherbert, »Khwājū Kirmānī (689–753/1290–1352)«, S. 145.

650 Fitzherbert, »Khwājū Kirmānī (689–753/1290–1352)«, S. 142 und Bürgel, *Humay and Humayun*, S. 352.

651 Fitzherbert, »Khwājū Kirmānī (689–753/1290–1352)«, S. 142.

652 Fitzherbert, »Khwājū Kirmānī (689–753/1290–1352)«, S. 142. Vgl. hierzu auch Weis, »Das Bildnis im Bild – Porträts und ihre Betrachter auf persischen und moghulischen Miniaturen«, S. 175. Zu den Ansätzen dieser Vorstellung bei Nizāmī, die Khvājūs hier aufgreift, auch Bürgel, *The Feather of Simurgh. The »Licit Magic« of the Arts in Medieval Islam*, S. 135.



Abb. 70 – Detail von Abb. 66.

erkannte.⁶⁵³ Khvājū rückt aber nicht nur in den Vordergrund, dass das Portrait weniger als Darstellung einer begehrten Person denn als Spiegelbild des Selbst zu verstehen ist – wie Fitzherbert zufolge schon in den Namen Humāy und Humāyūn deutlich wird –, sondern er versteht dieses Spiegelbild auch dezidiert als göttliches Urbild der eigenen Seele.⁶⁵⁴

Wenn das Bild demzufolge primär als Widerspiegelung eines göttlichen Urbildes zu verstehen ist, dann könnte es den Illuminierenden gelegen gekommen sein, mit Nūshābahs Ansicht von Bildern als Medien der Erkenntnis auf eine Sichtweise von Bildern zurückgreifen zu können, die weniger mit dem Risiko einer idolatrieverdächtigen Verehrung und Verwechslung des Bildes mit dem Original befrachtet ist als jene

653 Nizami, *Chosrou und Schirin*, S. 34–35.

654 Fitzherbert, »Khvājū Kirmānī (689–753/1290–1352)«, S. 142.

Shīrīns. So wird in einem Kontext, in dem das Bild des Geliebten vom Auslöser des Begehrens nach einer unbekanntenen Person in eine Allegorie eines göttlichen Urbildes umgedeutet wird, auf ein Modell von Nūshābahs Betrachtung des Bildes Alexanders zurückgegriffen und die Vorstellung eines Bildes als Instrument der Erkenntnis des Wesens einer anderen Person in ein Instrument der Erkenntnis Gottes transformiert. Es ist also nicht nur der Tatsache zuzuschreiben, dass Nizāmī das Verlangen, ein »nie geschaute[s] Bildnis zu erblicken«,⁶⁵⁵ hier Alexander und damit einer männlichen Figur zuschreibt, was diese Szene für die Darstellung Humāys als ein männlicher Betrachter interessant macht. Vielmehr wird hier möglicherweise aus Nizāmīs Bildkonzepten dezidiert dasjenige ausgewählt, das Khvājūs Vorstellung am nächsten kommt.

Die Tatsache, dass – und die Art und Weise, wie – Nizāmīs Narrativ im 15. Jahrhundert als Vorbild für die Darstellung Humāys mit dem Bild Humāyūns verwendet wird, verrät zugleich etwas über die Wahrnehmung des Textes im historischen Kontext seiner Illustrationen: Vielleicht ist es genau die in Khvājūs Text manifestierte Lesart von Liebe als Gottesliebe, die es nahelegt, Nūshābahs Betrachtung von Alexanders Bild wieder mit einer Liebe zu einem Bild zu assoziieren. Dann wäre die Tatsache, dass in Darstellungen Nūshābahs im Laufe des 15. Jahrhunderts zunehmend auf die Ikonographie von Darstellungen Shīrīns mit dem Bild Khusraws zurückgegriffen wird – wenn die Szene beispielsweise in der Natur situiert wird –, vielleicht vor einem Hintergrund zu verstehen, in dem Liebe zu Bildern verstärkt mit einer Liebe zu Gott assoziiert wird.

Jedenfalls verweist die Wiener Miniatur nicht nur ikonographisch auf Nūshābahs Verständnis des Portraits, sondern übernimmt auch eine Form des Bildaufbaus, die ein entsprechendes Sehen erfordert. Das entspricht Khvājūs Text insofern, als dieser die Art und Weise, wie man ein Bild betrachtet, als entscheidend dafür erklärt, ob man ein Götzenanbeter ist oder sich auf der Suche nach der wahren Bedeutung befindet. So empfiehlt dem Text zufolge eine Inschrift über dem Bild:

Schau auf diese Gestalt [*šūrat*] um des inneren Sinnes willen! Starr vor Staunen stehen (vor ihr) die Götzenanbeter Chinas.

[...]

Man kann nicht jede Gestalt [*šūrat*] lieben; schau auf dieses Bild [*naqsh*], um zu erfahren, welcher innerer Sinn in ihm liegt.

Die Gestalt des Freundes ermöglicht den Zugang zum inneren Sinn, nicht wie die Verblendeten, die Götzen anbeten [*šūratparast*].

Trenne dich von der Gestalt, sodass du zum inneren Sinn gelangst.

[...]

Wende nicht wie die Kinder dein Gesicht vom Bild Manis ab! Eile wie die Mönche zum Bild [*naqsh*] Jesu!⁶⁵⁶

655 Nizāmī Ganḡawī, *Das Alexanderbuch*, S. 194; Nizāmī, *Kulliyāt-i Khamsa-i Nizāmī*, S. 1043, V. 72.

656 Khvājū-yi Kirmānī, *Humāy u Humāyūn*, hrsg. v. Kamāl 'Ainī, Teheran 1969, S. 32–33 – übersetzt von Gerald Grobbel. Vgl. auch Fitzherbert, »*The Life of Khwaju Kirmani*« und »*The Paintings in the British Library's Khwaju Kirmani Manuscript of 1396*«, Addendum, S. 10 sowie Fitzherbert, »*Khwājū Kirmānī (689–753/1290–1352)*«, S. 149.

Khvājū betont also explizit, dass eine solche Gestalt [*šūrat*] auch von den Götzenanbetern [*šūratparast*] bewundert werde, sie aber dennoch Zugang zu Gott eröffnen könne, wenn man sie im Hinblick auf einen inneren Sinn anschauet.⁶⁵⁷ Es ist also wieder der Modus der Betrachtung, der darüber entscheidet, ob ein Bild [*naqsh*] als Idol funktioniert oder als Ikone. Die Differenz zwischen einer als Objekt und einer im Hinblick auf das Dargestellte verehrten Gestalt [*šūrat*] mag sich in der Miniatur darin andeuten, dass sich die im Bild dargestellte Figur Humāyūns vom Bildträger zu lösen scheint: Insbesondere dadurch, dass ihr Kopf vor den Bändern dargestellt ist, die auf der Bildoberfläche zu liegen scheinen, hebt sich die Figur vom materiellen Träger des Bildes ab (Abb. 70).

In Khvājūs Aktualisierung von Nizāmīs Narrativen im 14. Jahrhundert wird also explizit formuliert, dass der Modus der Betrachtung eines Bildes entscheidend dafür ist, ob die Liebe zu Bildern legitim ist oder nicht. Das entspricht dem Befund, dass sich in den Miniaturen des 14. und 15. Jahrhunderts – seien es Illustrationen von Khvājūs eigenen Texten oder früherer Autoren wie Nizāmī – Strategien abzeichnen, die die Betrachtenden zu bestimmten Sichtweisen auffordern, etwa zu einer eingehenden oder vergleichenden Betrachtung von Bildern. Bei Khvājū, dessen Illustration nicht zufällig auch am Anfang dieser Arbeit die Ideale der persischen Buchmalerei eingeführt hat, zeichnet sich also ein Bildverständnis ab, das in seinem mystischen Verständnis von Bildern und dem Sichtbaren im Allgemeineren als Verweis auf das Unsichtbare⁶⁵⁸ den Betrachtenden eine besondere Rolle zuschreibt. Es ist an ihnen, dies zu erkennen. So erlaubt die Analyse einer Illustration eines Textes von Khvājū an dieser Stelle eine gewisse Annäherung an ein Bildverständnis des 14. Jahrhunderts, das einen historisch zumindest etwas näherliegenden Kontext der Rezeption der wesentlich älteren Texte Nizāmīs in den Miniaturen des beginnenden 15. Jahrhunderts darstellt.

Im Hinblick auf das Begehren, das Bilder auslösen können, sei zugleich Folgendes festgehalten: In den französischen Versionen des Alexanderromans wird die Liebe zu Bildern – die schlimmstenfalls zu einer idolatrischen Verehrung des Bildes selbst führt – als Schwäche einer orientalisierten Frau, sprich: der Anderen, präsentiert und es galt, sich – und womöglich auch die Miniatur – von dieser Bildpraxis abzugrenzen. Für die persischen Darstellungen des Themas hingegen ist zunächst einmal festzustellen, dass Nizāmī die Herrscherin von jeglichem Begehren freispricht und ihr Verhältnis zum Bild allein von Erkenntnisinteresse bestimmt ist.

In der poetischen und visuellen Rezeption Nizāmīs allerdings zeichnet sich ab, dass Liebe zunehmend als Weg zur spirituellen Erkenntnis inszeniert und in diesem Kontext auch die Nūshābah-Ikonographie wieder aufgegriffen wird, um ein Bild darzustellen, das eine Liebe auslöst, die zur Erkenntnis in diesem Falle nicht nur einer anderen Person, sondern des eigenen Urbildes führt. Die vergleichende Schau, die die Bilder in beiden Kontexten provozieren, dient dabei in den französischsprachigen Handschriften primär zu einer Unterscheidung von Vorbild und Abbild. Im persischen Kontext dagegen ist sie das Instrument der Suche nach dem Vorbild des Bildes. Als solches kann der vergleichende Blick im Kontext der Handschriften Nizāmīs mit der eingehenden Schau

657 Eine weitere Bedingung ist die Selbstlosigkeit, die vor dem Hintergrund von Khvājūs sufistischer Ausrichtung zu verstehen ist.

658 Ich danke Karin Rührdanz für ihre Hinweise in dieser Sache.

als Mittel der Erkenntnis des Wesens einer Person assoziiert werden. In den Illustrationen von Khvājūs *Humāy u Humāyūn* schließlich wird dieser Modus der visuellen Suche nach einem vergleichbaren Vorbild zu dem Modus der Schau, der die Götzenanbetung von einer Verehrung der Ikone unterscheidet, die hier als Ideal angegeben wird.

Schon Nizāmī lokalisiert seine Königin, wie gesagt, nicht mehr wie Firdawsī in Andalusien und damit an einem der entferntesten Orte der damaligen islamischen Welt, sondern siedelt sie in seiner Nachbarschaft, in Barda, an. Damit geht die Verschiebung von einer Begehrenden zu einer erkennenden weiblichen Figur mit einer Aufhebung ihrer Verortung in der Fremde einher, was die Abgrenzung aufhebt und Identifikation nahelegt.

Khvājūs grenzt seine Ansichtsweise von Bildern nun dezidiert von den chinesischen Bildanbetern ab, die zwar dieselben Bilder bestaunen, aber ohne darin den eigentlichen Sinn zu suchen. Er präsentiert seine Sicht auf Bilder also in expliziter Abgrenzung von einem idolatrischen fremden Modus der Bildbetrachtung. Das ist – darauf werde ich im letzten Kapitel dieser Arbeit nochmals zu sprechen kommen – zunächst einmal ein weit verbreiteter Topos. Außergewöhnlicher ist, dass er sich in dieser Abgrenzung explizit auf ein christliches Bildverständnis bezieht, indem er das Verhalten von Mönchen gegenüber Bildern Jesu als Vorbild empfiehlt.

Dabei ist erst einmal zu konstatieren, dass Khvājūs Bezugnahmen auf chinesische und christliche Bildkultur als solche nicht weiter erstaunlich sind. Denn das Werk entstand im Umfeld des ilkhānidischen Hofes⁶⁵⁹ und damit zum einen im Kontext einer ilkhānidischen Bildkultur, die sich durch einen starken Rückgriff auf ostasiatische Bildkulturen auszeichnet,⁶⁶⁰ und zum anderen an einem Hof, an dem laut Terry Allen, Sheila Blair und Marianna Shreve Simpson vor allem wohl byzantinische, womöglich aber auch westeuropäische bebilderte Handschriften sowie nestorianische Bildpraktiken präsent waren.⁶⁶¹ Khvājūs Vorstellung eines fremden Bildes liegt also wohl keine rein imaginäre Vorstellung zugrunde, die die Projektion einer eigenen Praxis in die Fremde erlaubt, sondern eine Praxis des Umgangs mit Bildmaterial verschiedenster Provenienz. Zudem mag die Vorgabe einer christlichen Betrachtungsweise auf Khvājūs Vorbild, Nizāmīs *Khusraw u Shīrīn*, verweisen – denn dort steht anstelle des syrischen Prinzen Humāy vor der chinesischen Prinzessin Humāyūn die armenische Prinzessin Shīrīn dem Bild des letzten sassanidischen Herrschers, Khusraw, gegenüber.

Bemerkenswert ist, wie Khvājū in seiner Beschreibung von Humāyūns Portrait den richtigen Umgang mit Bildern gewissermaßen als Kombination eines chinesischen Bildes⁶⁶² – Humāyūn ist die Tochter des Faghfūr von China – mit einer christlichen

659 Fitzherbert, »Khwājū Kirmānī (689–753/1290–1352)«, S. 139.

660 Vgl. z. B. Sheila Blairs Ausführungen zum Produktionskontext der Handschriften von Rashīd ul-Dīn *Jāmī' ul-Tawārīkh*, die Anfang des 14. Jahrhunderts am ilkhānidischen Hof illustriert wurden. Blair, *A Compendium of Chronicles: Rashid-al Din's Illustrated History of the World*, S. 46–50 und 60–88.

661 Terry Allen, »Byzantine Sources for the *Jāmī' al-Tawārīkh* of Rashīd al-Dīn«, in: *Ars Orientalis* 15, 1985, S. 121–136. Blair, *A Compendium of Chronicles: Rashid-al Din's Illustrated History of the World*, S. 51–54; Marianna Shreve Simpson, »Manuscripts and Mongols: Some Documented and Speculative Moments in East-West/Muslim-Christian Relations«, in: *French Historical Studies* 30/3, 2007, S. 351–394.

662 Juliane Noth hat mich darauf aufmerksam gemacht, dass das dargestellte Bild zwar in einzelnen Aspekten – dem Medium der Hängertüte oder dem an goldgewirkte Seide erinnernden Trägerstoff – an chinesische Bilder erinnert. Im chinesischen Kontext aber wird auf einen Grund aus heller

Betrachtungsweise darstellt. Dass hiermit eine Kombination von fremden Bildern und Sichtweisen als ideal vorgestellt wird, könnte damit zu tun haben, dass die ilkhanidische Bildkultur bestrebt war, Bildelemente verschiedenster Provenienz zusammenzuführen. Dem könnte es entsprechen, die ideale Bildkultur hier weniger in der pauschalen Distanzierung von einem als fremd imaginierten Bildkonzept zu konsituieren, sondern als selektive Rezeption und partielle Abgrenzung in der faktischen Aneignung von vorliegendem Bildmaterial verschiedener Kontexte.

Nachdem Nizāmī Nūshābah samt ihrem Bild zur Identifikation in die Nachbarschaft holte, ist bei Khvājū also nun die Legitimierung der Rezeption anderer – in diesem Fall chinesischer – Bilder mithilfe eines Betrachtungskonzeptes aus einem wiederum anderen religiösen Kontext, nämlich der christlichen Verehrung von Christusbildern, zu beobachten. Dabei lässt sich konstatieren, dass im Kontext der persischen Narrative – und für diesen Befund sprechen auch Hinweise jenseits des Alexandernarrativs – vor allem der entsprechende Betrachtungsmodus und weniger die Verfassung und Herstellung des Bildes selbst zur entscheidenden Bedingung für eine legitime Rezeption fremden Bildmaterials erklärt wird.

Während Kandakes Bild also im altfranzösischen Prosa-Alexander – entsprechend seiner Funktion als Bericht von Abenteuern in fremden Ländern – als orientalisiertes Bild der Anderen präsentiert wurde, von dem es sich abzugrenzen galt, wird hier im Zuge der Identifikation die Fremdheit nicht nur wie bei Nizāmī – und womöglich in Thomas von Kents Verzicht auf die Verortung Kandakes⁶⁶³ – aufgehoben. Khvājū verschleiert weder die Herkunft seines Bildbeispiels aus China noch das christliche Modell seines Betrachtungsmodus. Vielmehr präsentiert er die Kombination als eine Möglichkeit, die Aneignung von Bildern zu legitimieren, die man in anderen Kontexten als Idole abstempeln würde.

Khvājū stellt mit Humāyūns Portrait die Aneignung verschiedener fremder Bilder und Sichtweisen von Bildern also als konstitutiv für die eigene Bildpraxis dar. Damit unterscheidet sich die Funktion dieses Bildes deutlich von jener, die Alexanders Portrait in den französischen Alexanderromanen zukam: Kandakes Bild war in den französischen Alexanderromanen weniger im Kontext einer zeitgenössischen Bildpraxis zu verstehen als in der spezifischen Funktion des Alexanderromans, die eigene Kultur nicht in der Aneignung, sondern in der Abgrenzung zu definieren. Das betrifft nicht nur, wie insbesondere bei Alexandre de Paris, Kandakes Bildpraxis, sondern auch Alexander selbst, der beispielsweise bei Thomas von Kent »als ein stolzer Mann und unbarmherziger Eroberer, der den Exzessen des Fleisches schließlich anheim fällt [...], für den frommen Christen kein Held ist.«⁶⁶⁴

Jedenfalls aber zeigen beide Beispiele, dass Bildkonzepte, die in den Alexander-narrativen – und ich habe hier nur ein Beispiel herausgegriffen – vorkommen, nicht intrinsisch innerhalb der jeweiligen kulturellen Kontexte oder gar als repräsentativ

Seide oder Papier gemalt, der dann seinerseits auf eine Montierung aus gemustertem Seidenstoff aufgebracht wird, sodass die Figuren nicht wie hier vor gemustertem Grund erscheinen. Zu finden sind solche Figuren vor gemustertem Grund in *Thangkas* aus Kharakhoto, bei diesen Hintergründen allerdings handelt es sich um gemalte Imitationen von Seidenstoffen.

663 Gaullier-Bougassas, »Alexandre et Candace«, S. 24–25. Vgl. meine Anmerkungen auf S. 134–135 zu Beginn dieses Kapitels.

664 Akbari, »Alexander in the Orient«, S. 111.

für die jeweiligen Bildkulturen zu verstehen sind, sondern in Bezug auf die Funktion der jeweiligen Alexandernarrative, in denen der Alexanderstoff zu Abgrenzung und Aneignung von Anderem herangezogen wurde.