

#### IV UNSCHULDIG SCHAUEN. BLICKE AUF JOSEFS SCHÖNHEIT

Das ambivalente Verhältnis von Blick und Begehren, das in der Produktion und Rezeption von Alexanders Portrait insbesondere in den westeuropäischen Kontexten immer wieder problematisiert wurde, wird – auch im persischen Kontext – mustergültig in einer Figur verhandelt, die Thomas von Kent im Vergleich zu Kandake anführt:

Wurde nicht der schöne Josef ins Gefängnis geworfen  
wegen der Frau des Eunuchen, des Dieners des Pharaos?<sup>665</sup>

Diese Frauenfigur – die Frau Potifars, im persischen Kontext Zulaykhā genannt – steht im Mittelpunkt des folgenden Kapitels. Insbesondere geht es um ihre Sichtweisen der Schönheit Josefs, die in beiden Kontexten Thema sind, was unter anderem auf die alttestamentliche Beschreibung – »Josef war schön von Gestalt und Aussehen« (Gen 39,6) – zurückgeführt werden kann.

Gemeinsamer Bezugspunkt ist also ein Blick innerhalb des im Alten Testament aufgenommenen Narrativs von Josef, der – das sei hier in aller Kürze rekapituliert –, nachdem er von seinen eifersüchtigen Brüdern verkauft wurde, als Sklave bei einem hohen Beamten in Ägypten arbeitet. Dessen Frau »warf ihren Blick auf Josef« (Gen 39,7) und versucht ihn zu verführen. Als er flieht, packt sie seinen Mantel und erzählt ihrem Mann, Josef sei es gewesen, der sie habe verführen wollen; er kommt ins Gefängnis, macht dann aber aufgrund seiner Fähigkeit, aus Träumen die Zukunft vorherzusagen, eine steile Karriere am Hof, sodass ihn schließlich selbst seine Brüder um Hilfe bitten ... Dieses Narrativ und insbesondere das Verhältnis der Frau Potifars beziehungsweise Zulaykhās zu Josefs Schönheit wurde Gegenstand unzähliger Deutungen, Ausschmückungen, Visualisierungen und Assoziationen von moralischen Problemen bis zu spirituellen Möglichkeiten, von Verurteilungen bis zu Idealisierungen.<sup>666</sup>

665 Thomas de Kent, *Le roman d'Alexandre ou le roman de toute chevalerie*, S. 608.

666 In der unüberschaubaren Literatur zu diesem Thema sei hier nur auf einige vergleichende Untersuchungen zum Josefsnarrativ aus der Literatur- und Religionswissenschaft verwiesen, auf die ich in diesem Kapitel zurückgreifen kann: Shalom Goldman, *The Wives of Women. The Wives of Men. Joseph and Potiphar's Wife in Ancient Near Eastern, Jewish, and Islamic Folklore*, Albany 1995, Gayane Karen Merguerian, Afsaneh Najmabadi, »Zulaykha and Yusuf: Whose ›Best Story?‹«, in: *International Journal of Middle East Studies* 29/4, 1997, S. 485–508, Thalia Gur-Klein, »Potiphar's



Abb. 71 – Bihzād, Zulaykhā ergreift Josefs Gewand, Sa'dī, *Būstān*, Herat 1488, Kairo, Nationalbibliothek, adab-i fārsī 908, fol. 52v.



Im Rahmen dieser Arbeit interessiert die Frage, wie der besagte Blick auf Josefs Schönheit in Illustrationen dieses Narrativs dargestellt wird. Der Fokus wird dabei darauf liegen, inwiefern dieser Blick mit Konnotationen von Schuld aufgeladen wird und inwiefern er für unschuldig erklärt wird. Es geht also zum einen um Schuldzuschreibungen, die der Blick auf Josefs Schönheit in den unterschiedlichen Kontexten erfährt, und zum anderen um Strategien von Bildern, den Anblick von körperlicher Schönheit dennoch zu entschuldigen. Kurz: Es soll beobachtet werden, in welcher Weise die Unschuld von Blicken von den verschiedenen Bildern konstruiert wird.

## 1 »... so ist seine Schönheit der Beweis dafür, dass du zu entschuldigen bist«. Josefs Verführung in persischen Handschriften des 15. und 16. Jahrhunderts

Die meisten persischen Illustrationen der Josefsgeschichte befinden sich in Handschriften von *Jāmīs Yūsuf u Zulaykhā*, das 1483 entstand. Chad Kia hat 108 bebilderte Handschriften dieses Textes allein im 16. Jahrhundert gezählt,<sup>667</sup> die meisten sind in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und damit etwa hundert Jahre nach dem Text entstanden. Aus dem unmittelbaren Produktionskontext des Textes ist meiner Kenntnis nach nur eine Josefsillustration erhalten<sup>668</sup> – und diese befindet sich nicht in einer Handschrift von *Jāmīs Yūsuf u Zulaykhā*, sondern in einer 1488 in Herat illuminierten Handschrift von Sa'dīs 1257 entstandenem *Būstān* (Kairo, Nationalbibliothek, *adab-i fārsī* 908, fol. 52v – Abb. 71).<sup>669</sup>

Dieses Teilkapitel zu den persischen Darstellungen von Josefs Verführung wird deshalb in drei Schritten vorgehen: Zunächst analysiert es die besagte früheste, innerhalb der persischen Kunstgeschichte sehr prominente Darstellung von Josef und Zulaykhā im Hinblick darauf, welchen Blick sie auf Josef sie den Betrachtenden vorschlägt. Dabei ist man damit konfrontiert, dass sie den Betrachtenden einen Raum zu sehen gibt, von dem im Text explizit konstatiert wird, dass niemand Einblick habe. In einem zweiten Schritt wird dieses Paradox dann in Bezug auf *Jāmīs* kurz zuvor niedergeschriebenes Epos *Yūsuf u Zulaykhā*, das auf dem Blatt ebenfalls zitiert wird, kontextualisiert, um anschließend in einem dritten Schritt Illustrationen dieses Epos aus dem 16. Jahrhundert zu diskutieren. Dabei steht die Frage im Zentrum, was für Sichtweisen auf die sinnliche Schönheit Josefs, die auch *Jāmī* betont, diese vorschlagen – und ich werde argumentieren, so viel sei vorausgeschickt, dass die Sichtweise als entscheidend dafür dargestellt wird, ob ihre Betrachtung als Idolatrie oder als Verehrung einer göttlichen Schönheit zu bewerten ist.

Wife and the Cultural Template of Sacred Sexuality«, in: *lectio difficilior. Europäische elektronische Zeitschrift für Feministische Exegese* 1, 2001, [www.lectio.unibe.ch/01\\_1/po.pdf](http://www.lectio.unibe.ch/01_1/po.pdf), Stand 26.3.2014, und Marc S. Bernstein, *Stories of Joseph. Narrative Migrations between Judaism and Islam*, Detroit 2006.

667 Chad Kia, »Jāmi and Persian Art«, in: *Encyclopaedia Iranica* XIV/5, 2008, S. 479–482, [www.iranica-online.org/articles/jami-iii](http://www.iranica-online.org/articles/jami-iii), Stand 26.3.2014.

668 Eine weitere Vorzeichnung zu einer Darstellung von Zulaykhās Palast findet sich in einer 1488 entstandenen Handschrift (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mixt. 1480, fol. 80a). Vgl. Dorothea Duda, *Islamische Handschriften 1: Persische Handschriften*, Bd. 1, Wien 1983, S. 211.

669 Zu dieser Handschrift soll in Kürze eine vielversprechende Monographie von Lamia Balafrei mit dem Titel *The Making of the Artist in Late Timurid Painting* erscheinen.

### 1.1 »Du hast dich vor dem steinernen Antlitz geschämt, ich muss mich vor Gott schämen.« Bihzāds Darstellung von Josef und Zulaykhā von 1488

Die 25,4 × 15,8 cm große Miniatur des Malers Bihzād, die am Hof Ḥusayn Bāyqarās entstand, zeigt laut dem mitten im Bild platzierten Textfeld den Moment, in dem Zulaykhā Josefs Mantel ergreift – hier steht: »Als Zulaykhā vom Wein der Liebe trunken war und den Saum Josefs packte«. <sup>670</sup> Das Bildfeld wird vollständig von der Darstellung von Zulaykhās Palast eingenommen. Die beiden Figuren sind im oberen rechten Viertel der Miniatur in einem als einzelner Raum gerahmten Bildfeld zu sehen – das heißt an der Stelle, wo die Lesenden des persischen Textes die Lektüre beginnen. Die architektonische Rahmung – namentlich der Bogen, durch den hindurch man auf die Szene blickt, sowie die Balustrade, die den Raum nach vorne hin abschließt – macht deutlich, dass die Betrachtenden sich außerhalb des Gebäudes befinden. Ihnen wird also die Position von Außenstehenden zugeschrieben.

Das entspricht einem der Verse Jāmīs, die zusätzlich zu dem illustrierten Gedicht Sa’dīs in dieser Miniatur als Architekturinschriften eingefügt sind. <sup>671</sup> So ist in den Kartuschen unterhalb der Figur Josefs zu lesen:

In jenem (Zimmer) war niemand außer dem Liebhaber und der Geliebten;  
dort gab es weder Misshandlung durch die Polizei noch Belästigung durch  
die Nachtwache. <sup>672</sup>

Es wird also eine paradoxe Situation konstruiert, in der die Betrachtenden einen Einblick in einen Raum bekommen, von dem explizit konstatiert wird, dass niemand Zugang habe. Dieses Paradox wird von einem zweiten Vers in den Kartuschen daneben noch unterstrichen. Er beschreibt nämlich, was mit Betrachtenden passieren würde, wenn sie das Dargestellte denn sehen könnten:

Wenn ein Zuschauer dort vorbeigegangen wäre, wäre ihm vor  
kummervoller Sehnsucht das Wasser im Mund zusammengelaufen. <sup>673</sup>

670 Sa’dī, *Kulliyāt*, hrsg. v. Muḥammad ‘Alī Furūgī, Teheran 1994/95, S. 372 – übersetzt von Gerald Grobbel. Vgl. auch Sādi, *The Garden of Fragrance*, übers. v. G. S. Davie, London 1882, S. 288.

671 Yumiko Kamada erwägt, dass »probably, in order to satisfy is predilection for the literature of Jāmī and commitment to Sufism, Ḥusayn Bāyqarā asked painters to use Jāmīs description rather than Sa’dī’s as the basis for this illustration of Sa’dī’s *Būstān*«. Yumiko Kamada, »A Taste for Intricacy. An Illustrated Manuscript of *Manṭiq al-Ṭayr* in the Metropolitan Museum of Art.« in: *Orient* 45, 2010, S. 129–175, hier S. 146.

672 Nur al-Din ‘Abd al-Raḥmān ibn Aḥmad Jāmī, *Haft Owrang*, Bd. II: *Yusof & Zoleyxā, Leylī & Majnūn and Xeradnāme-ye Eskandari*, hrsg. v. A. Afšahzād u. Ḥ. A. Tarbiyat, Tehrān 1378/1997, S. 131, V. 2362 – übersetzt von Gerald Grobbel. Zudem ist in der letzten Kartusche die Datierung »893« angegeben, ebenso wie übrigens in der Inschrift auf der rötlichen Zwischenwand im Obergeschoss zu lesen ist, dass dies vom Diener Bihzād gemacht sei – womit der Maler sich zugleich als Architekt des gemalten Palastes inszeniert.

673 Jāmī, *Yusof & Zoleyxā*, S. 126, V. 2257 – übersetzt von Gerald Grobbel. Vgl. zu den Texten auf diesem Blatt auch die Deutung von Michael Barry (*Figurative Art in Medieval Islam: And the Riddle of Bizhad of Herat*, Paris 2004, S. 191–250), die allerdings die visuellen Befunde reibungslos in einer Deutung von Jāmīs Text im Rekurs auf dessen Ibn-‘Arabī-Rezeption aufgehen lässt.



Allerdings ist zu betonen, dass die Aussage, dass Zuschauern »das Wasser im Mund zusammengelaufen« wäre, innerhalb von Jāmīs Text nicht Beobachtende der Verführungsszene selbst beschreibt, sondern Betrachtende von Bildern, die Josef und Zulaykhā in Umarmung zeigen und mit denen Zulaykhā den Palast hat ausschmücken lassen. Der Illustrator greift diesen Satz heraus und präsentiert ihn losgelöst von diesen Bildern, die auf dem Blatt weder dargestellt noch im Text erwähnt werden, sodass man ihn auf die Betrachtenden der dargestellten Szene selbst beziehen kann. Der Miniaturist überträgt die Aussage, dass Betrachtenden das Wasser im Mund zusammenlaufen würde, also von Betrachtenden der im Text beschriebenen Bilder auf das eigene Bild.

Daraus ergibt sich ein Widerspruch: Einerseits wird angemerkt, dass niemand diese Szene sehen kann, weil die beiden allein im Gebäude sind. Andererseits ist zu lesen, dass Betrachtenden das Wasser im Mund zusammengelaufen wäre. Diese Spannung zwischen Annahmen des Unbeobachtet-Seins und der Imagination möglicher Betrachtender ist in Jāmīs Darstellung der Szene zentral. In dem Moment nämlich, als Josef kurz davor ist, sich Zulaykhā hinzugeben, entdeckt er einen Vorhang und fragt Zulaykhā, was sich dahinter befinde. Diese antwortet, das sei das goldene Idol mit Perlenaugen, das sie verehere, und sie habe es hinter einem Vorhang versteckt, damit es die unanständigen Handlungen zwischen ihr und Josef nicht sehen könne. Darauf ruft Josef aus:

Dir erscheint es wichtig, dich vor den Toten [d. h. Götzen] zu schämen; in deinem Gemüt empfindest du Ehrfurcht vor diesen Nichtlebendigen.  
Soll ich mich nicht vor dem Wissenden und Sehenden [d. h. Gott] fürchten? Soll ich mich vor dem Ewigen und Mächtigen nicht fürchten?<sup>674</sup>

Damit betont Jāmī, dass die Abschottungsversuche Zulaykhās gegen die Blicke von menschlichen Betrachtenden – und Idolen – helfen mögen, gegen den Blick des als Sehender bezeichneten Gottes jedoch nicht.

Genau dieser Aspekt, den Jāmī hier betont, steht auch im Zentrum von Sa'dīs kurzem, nur 12 Verse langem und gut zwei Jahrhunderte früher geschriebenem Gedicht zu Josef und Zulaykhā, das die Miniatur illustriert. Es lautet:

Als Zulaykhā vom Wein der Liebe trunken war und den Saum Josefs packte,  
Da hatte sie dermaßen dem Dämon der Begierde nachgegeben, dass sie wie der Wolf über Josef herfiel.  
Die Herrin von Ägypten [d. h. Zulaykhā] besaß ein Götzenbild aus Marmor, zu dem sie morgens und abends betete.  
In jenem Augenblick verhüllte sie sein Antlitz und seinen Kopf, damit nicht etwa sein Blick auf das Hässliche falle.  
Josef setzte sich betrübt in einen Winkel, er legte um [seiner] frevelhaften Seele willen seine Hand auf den Kopf.  
Zulaykhā küsste ihm Hände und Füße und sagte: »Komm, du Treuloser und Widerspenstiger!

674 Jāmi, *Yusuf & Zoleykhā*, S. 136, V. 2474–2475 – übersetzt von Gerald Grobbel. Vgl. zu einer englischen Übersetzung des Textes auch Jami, *Yusuf and Zulaikha*, hier S. 85–86.

Runzle nicht die Stirn, als ob dein Herz ein Amboss wäre und mache nicht den frohen Augenblick durch deine Heftigkeit betrübt.«

Ein Strom floss ihm aus dem Auge auf das Gesicht und er sagte: »Weiche zurück und verlange von mir keine Unreinheit [d. h. Unzucht].

Du hast dich vor dem steinernen Antlitz geschämt; ich muss mich vor dem reinen Herrn [d. h. Gott] schämen.«

Was für einen Gewinn kann man aus der Reue ziehen, wenn du das Kapital des Lebens verschwendet hast?

Man trinkt Wein um der roten Backen willen [d. h. um des Ansehens willen]; am Ende hat man davon ein fahles [wörtlich: gelbes] Gesicht [d. h. Beschämung].

Bitte heute um Entschuldigung, denn morgen [d. h. am Jüngsten Tag] gibt es keine Gelegenheit mehr, etwas zu sagen.<sup>675</sup>

Sa'dī verzichtet also auf jegliche Ausführungen zur Vorgeschichte oder zur Flucht und macht die Scham, bei einer unanständigen Handlung – sei es von einem Götzen, sei es von Gott – beobachtet zu werden, zum entscheidenden Handlungsimpuls der Protagonisten. Dieser Fokus von Sa'dīs Gedicht – den Jāmī womöglich aufgegriffen hat – ist im Kontext der moralischen Narrative seines *Būstān* zu verstehen, dessen Abschrift die Miniatur zielt. Bereits das vorherige Gedicht macht darauf aufmerksam, dass man nicht erst erröten solle, wenn man von jemand anderem ertappt werde, und endet in den oberen Zeilen der hier diskutierten Seite mit den Versen: »Schäme dich so vor deinem Herren [d. h. Gott], wie du dich vor Fremden und Verwandten schämst.«<sup>676</sup> Wiederholt geht es in den Textpassagen des illustrierten Blattes also darum, dass man sich des Blickes Gottes in seinem Verhalten bewusst sein solle.

Die Miniatur selbst suggeriert dieses Bewusstsein eines göttlichen Blickes in einer arabischen Inschrift, die über der Tür am unteren Bildrand zu lesen ist. Sie lautet: »Gott und niemand außer ihm«.<sup>677</sup> An dieser Position befindet sie sich direkt unter der Passage aus Jāmīs Text, die in der mittleren Kartusche über der darüber liegenden Tür platziert ist und konstatiert: »In jenem [Zimmer] war niemand außer dem Liebhaber und der Geliebten.«<sup>678</sup> In der Kombination dieser Texte wird betont, dass – der oberen Inschrift zufolge – niemand anderes im Gebäude ist und – so die untere Inschrift – der einzige Betrachter dieser Szene Gott ist. Dass die zweite Aussage in unmittelbarer Nähe der Bildoberfläche platziert wird, unterstreicht, dass diese Aussage auch an die Betrachtenden der Miniatur selbst gerichtet ist und diesen deutlich macht, dass durch diese Tür und Oberfläche »Gott und niemand außer ihm« Zugang beziehungsweise Einblick hat. Den Betrachtenden wird also unmittelbar an der Bildoberfläche der

675 Sa'dī, *Kulliyāt*, S. 372–373 – übersetzt von Gerald Grobbel. Zu einer englischen Übersetzung des Textes vgl. Sādi, *The Garden of Fragrance*, S. 288–289. Vgl. zum Verhältnis der Miniatur zu Sa'dīs Text auch Zaynab Muzafarikhvāh, »Taṭbiq-i tasvīr-i ārāyy-i Yūsuf u Zulaykhā tā būstān-i Sa'dī«, in: *Dūfaslnāmāh-i muṭālī'āt-i hunar-i islāmī* 7/13, 2010/2011, S. 25–36.

676 Sa'dī, *Kulliyāt*, S. 372 – übersetzt von Gerald Grobbel.

677 Aus dem Arabischen übersetzt von Isabelle Dolezalek. Vgl. zu dieser Inschrift auch Alī Aṣghar Shīrāzi, »Bihisht-i Zulaykhā, jahanam-i Yūsuf, nigāhī ba nigārih' Bihzād: Gurīz-i Yūsuf āz Zulaykhā«, in: *Farhang u hunar* 16, 2005, S. 150–167, hier S. 161.

678 Jāmī, *Yusof & Zoleyxā*, S. 131, V. 2362 – übersetzt von Gerald Grobbel.

Miniatur vorgehalten, dass der Blick, der ihnen hier eröffnet wird, eigentlich Gott vorbehalten ist.

Wenn die Miniatur den Betrachtenden einen Raum zu sehen gibt, von dem explizit konstatiert wird, dass niemand Einblick habe, ist das also mit den in der Miniatur zu lesenden Texten als Verhältnis zwischen einem zu verhindernden menschlichen Blick und einem unmöglich zu verhindernden göttlichen Blick zu verstehen. Das bringt freilich alle menschlichen Betrachtenden vor dem Bild in die Situation, sich fragen zu müssen, ob sie einen verbotenen menschlichen Blick auf die Szene werfen oder ob ihnen etwa eine göttliche Perspektive gewährt wird.

## 1.2 Annäherungen an einen gottgleichen Blick.

### Jāmīs *Yūsuf u Zulaykhā*

Um der Frage nachzugehen, ob und, wenn ja, unter welchen Bedingungen der Einblick Außenstehender hier legitimiert wird, soll Jāmīs Darstellung des Narrativs etwas genauer untersucht und auf ihre Vorstellung von illegitimen und legitimen Blicken auf Josefs Schönheit hin diskutiert werden. Jāmīs Text wurde 1483 in Herat geschrieben und somit nur fünf Jahre vor der ebendort entstandenen Miniatur, sodass der Text einen Einblick in eine zeitgenössische Lesart des Josefsnarratives eröffnen kann.

Es ist vorauszuschicken, dass das Narrativ von Zulaykhā und Josef, der in islamischen Kontexten als Prophet gilt, in der persischen, aber auch in der arabischen und türkischen Literatur ein ungemein beliebtes Thema war und ist. In Korankommentaren, Prophetengeschichten und poetischen Texten liegen unzählige Versionen vor, die Elemente aus dem Josefsnarrativ der zwölften Sure des Koran,<sup>679</sup> der Genesis, den haggadischen Midraschim<sup>680</sup> und volkssprachlichen Narrativen<sup>681</sup> kombinieren.<sup>682</sup> Innerhalb der persischen Poesie unterscheidet Ashgar Dadbeh dabei zwischen zwei Formen: Zum einen gibt es eine Vielzahl von Gedichten, die wie das eben zitierte Beispiel Saʿdīs Episoden des Narrativs als Metapher für die verschiedensten Themen von der Schönheit bis zur Geduld zitieren. Zum anderen gibt es Epen zu diesem Stoff, darunter das von Jāmī.<sup>683</sup> Ein erstes, heute verlorenes Epos ist aus dem 10. Jahrhundert bekannt,<sup>684</sup> das früheste erhaltene, um 1100 in Chorasan entstandene Werk wird heute meist einem Dichter namens Amānī zugeschrieben.<sup>685</sup> Dieses Werk wurde vereinzelt illustriert, bei-

679 Die Forschung geht davon aus, dass das Narrativ im Koran auf »eine haggadisch überformte Fassung der Josephsgeschichte [zurückgeht], die nicht direkt aus der Bibel, sondern von jüdischen und/oder christlichen Gewährsleuten stammt«. Christoph Burchard, Carsten Burfeind (Hrsg.), *Gesammelte Studien zu Joseph und Aseneth*, Leiden 1996, S. 395. Er verweist hier unter anderem auf John Macdonald, »Joseph in the Qurʾan and Muslim Commentary. A Comparative Study«, in: *The Muslim World* 46/2, 1956, S. 113–131.

680 Vgl. hierzu beispielsweise Gur-Klein, »Potiphar's Wife and the Cultural Template of Sacred Sexuality«.

681 Vgl. zur Rolle der volkssprachlichen Narrative insbesondere Goldman, *The Wives of Men. Joseph and Potiphar's Wife in Ancient Near Eastern, Jewish, and Islamic Folklore*.

682 Vgl. Merguerian, Najmabadi, »Zulaykha and Yusuf: Whose »Best Story?«.

683 Asghar Dadbeh, »Joseph in Persian Literature«, in: *Encyclopaedia Iranica* VXXV1, 2009, S. 30–44, [www.iranicaonline.org/articles/joseph-i-in-persian-literature](http://www.iranicaonline.org/articles/joseph-i-in-persian-literature), Stand 8.5.2013, S. 30–44.

684 Dadbeh, *Joseph in Persian Literature*.

685 Jan Rypka, *Iranische Iranische Literaturgeschichte*, Wiesbaden 1959, S. 159. In älteren Editionen ist es oft Firdawsī zugeschrieben.



spielsweise in einer illuminierten Handschrift von 1416 (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Or. Oct. 2302), die früher entstanden ist als Jāmīs Text und als die kurz danach entstandene Miniatur des Kairoer *Būstān*.

Wenn es im Folgenden darum geht, mit Jāmīs Epos einen Kontext dieser Miniatur Bihzāds zu diskutieren, dann ist das Ziel nicht, aufzuweisen, welche aus dieser Vielzahl von Versionen der Text Jāmīs an verschiedenen Stellen aufgreift. Es interessiert vielmehr, welche Spezifika von Jāmīs Text einen Grund oder eine Ausrede liefern, um den Blick von Betrachterinnen und Betrachtern auf die Verführung Josefs zu entschuldigen – und vielleicht auch, um die Szene in der Vielzahl von Miniaturen im 16. Jahrhundert zu illustrieren. Dazu gilt es, Jāmīs Text mit früheren Versionen und, im Falle der Version Amānis, auch mit früheren Illustrationen zu vergleichen.

### Träume mit Folgen

Gayane Karen Merguerian und Afsaneh Najmabadi haben die Spezifik von Jāmīs Version im Verhältnis zu früheren, ebenfalls sufistisch geprägten Versionen des Narrativs folgendermaßen beschrieben:

Die sufistischen Beschreibungen der Liebe Zulaykhās zu Josef führten eine narrative Spannung in die Geschichte ein, in der die Autoren zwischen einer Verurteilung ihres Versuchs, Josef seine Unschuld zu nehmen, und der Bewunderung für ihre uneingeschränkte Liebe zu ihm schwanken. Indem Jāmī (1414–92) aus ihrer irdischen Liebe eine *Manifestation* der Liebe zu Gott macht, hebt er diese Spannung auf. [...] Das Begehren nach einer sexuellen Vereinigung mit Josef stellt eine vorläufige Manifestation von Zulaykhās Begehren dar, zu Gott zu gelangen. Die Versuche und Mühen, einschließlich der Verführungs- und Zurückweisungsszene, werden zum Test einer stets mehrdeutigen Liebe.<sup>686</sup>

Merguerian und Najmabadi unterstreichen außerdem die Besonderheit, dass es in Jāmīs Epos Zulaykhās Lebensgeschichte ist, »die die Erzählung rahmt«.<sup>687</sup> Nach einem kurzen Passus zu Josefs Kindheit nämlich wird erst einmal ausführlich erzählt, dass Zulaykhā schon in jungem Alter von Josef träumt und sich in dieses Traumbild verliebt. In einem zweiten Traum gesteht ihr Josef dann auch seine Liebe und fordert sie auf, unverheiratet und keusch zu bleiben. In einem dritten Traum schließlich gibt sich das Traumbild als »al-‘Azīz von Ägypten« zu erkennen. Daraufhin gibt ihr Vater Zulaykhā dem al-‘Azīz von Ägypten zur Frau. Als sie aus ihrer Heimat im fernen Westen nach Ägypten kommt, muss sie allerdings feststellen, dass dieser nicht ihrem Traumbild entspricht. »Hier erst führt Jāmī Yūsuf in die Narration ein, indem er die Erzählung des Korans von seinem Traum von der Sonne, dem Mond und den elf Sternen und den folgenden Ereignissen aufgreift«.<sup>688</sup> Erst nachdem Zulaykhā mehrere Träume zugeschrieben wurden, deren zukunftsweisende Funktion sich im Laufe der

686 Merguerian, Najmabadi, »Zulaykha and Yusuf: Whose ›Best Story?«, S. 487.

687 Merguerian, Najmabadi, »Zulaykha and Yusuf: Whose ›Best Story?«, S. 496.

688 Merguerian, Najmabadi, »Zulaykha and Yusuf: Whose ›Best Story?«, S. 498.

Geschichte offenbaren wird, kommt also Josefs zukunftsweisender Traum zur Sprache. Dem koranischen Narrativ, das seinerseits den Pentateuch, aber auch auf den Midrasch rezipiert,<sup>689</sup> wird also gewissermaßen ein Vorspann von Träumen vorangestellt, die Zulaykhās Rolle in diesem Narrativ vorherbestimmen. Soweit ich weiß, handelt es sich hierbei um ein Element, das erst Jāmī in das Narrativ einbaut – wobei er auf den Topos, sich in ein Traumbild des zukünftigen Partners zu verlieben, zurückgreift, der auch schon in Khvājū-yi Kirmānīs *Humāy u Humāyūn* eingesetzt wurde.

Auch im weiteren Verlauf der Geschichte ist Zulaykhā bei Jāmī die treibende Kraft: Sie ist es, die ihren Mann überredet, Josef, nachdem sie ihn in Ägypten entdeckt hat, zu kaufen. Sie versucht, ihn auf verschiedene Weisen zu verführen, und baut schließlich den besagten Palast, der dem Text zufolge mit Bildern geschmückt ist, die Josef und Zulaykha in intimen Umarmungen zeigen. Dort findet der beschriebene Verführungsversuch statt. Dabei ist anzumerken, dass die oben diskutierte Äußerung Josefs, seine Scham angesichts Gottes müsse unvergleichlich größer sein als die ihre gegenüber ihrem Götzenbild, nicht erst bei Sa'dī und anschließend bei Jāmī zu finden ist, sondern bereits in den Prophetengeschichten al-Tha'labīs aus dem 11. Jahrhundert sowie im *Midrasch Rabba Bereschit*.<sup>690</sup> Der Verführungsversuch endet bei Jāmī anders als im Pentateuch, aber ebenso wie im Koran nicht mit einer Verurteilung Josefs. Ein Zeuge – im Falle Jāmīs wie schon in den frühen Korankommentaren ein Baby, das noch nie zuvor ein Wort gesprochen hat<sup>691</sup> – weist darauf hin, dass, wenn Josef der Verführer gewesen sei, das Hemd vorne zerrissen sein müsste, wenn der Riss aber hinten sei, Zulaykhā die Schuldige gewesen sein müsse ... Angesichts des folgenden Tratsches unter den Frauen Ägyptens entschließt sich Zulaykhā, die Frauen einzuladen, und bittet Josef hinzu, während diese Zitronen schälen. Beim Anblick Josefs schneiden sie sich alle in ihre Finger. Auch diese Szene findet sich in ähnlicher Form bereits im Koran (Sure 12,30) sowie im *Midrasch Tanchuma*.<sup>692</sup> Ebenfalls entsprechend dem koranischen Narrativ landet Josef anschließend doch noch im Gefängnis – da die Gründe im Koran nicht ganz klar werden, sind sie Gegenstand der Diskussion unter den

689 Vgl. Macdonald, »Joseph in the Qur'an and Muslim Commentary. A Comparative Study«.

690 Bernstein, *Stories of Joseph: Narrative Migrations Between Judaism And Islam*, S. 97, Fußnote 97.

691 Vgl. hierzu Merguerian, Najmabadi, »Zulaykha and Yusuf: Whose Best Story?«, S. 493.

692 Im *Midrasch Tanchuma* wird allerdings die Frucht Etrog geschält. Vgl. Gur-Klein, »Potiphar's Wife and the Cultural Template of Sacred Sexuality«. Vgl. zu dieser Szene in Midraschim und Koran auch James L. Kugel, *In Potiphar's House. The Interpretive Life of Biblical Texts*, Cambridge 1994, S. 28–65. Dabei ist nicht klar, ob der Midrasch auf den Koran zurückgreift oder der Koran auf frühere, nicht erhaltene Versionen von Midrasch. Vgl. Kugel, *In Potiphar's House*, S. 33–35. Marc S. Bernstein hat in seiner Studie zu jüde-arabischen Josefsnarrativen aber prägnant konstatiert, dass ein »search for origins is largely besides the point given the essential intertextuality inherent to all text (ancient Jewish sources included)«. Bernstein, *Stories of Joseph. Narrative Migrations between Judaism and Islam*, S. xv. Der von ihm übersetzte Text sei ein »example of this phenomenon of cultural borrowing becoming a full circle: a Jewish text has seemingly taken its form from an Islamic prototype, which in turn was revided from the Jewish literary mode of scriptural interpretation known as midrash«. Bernstein, *Stories of Joseph. Narrative Migrations between Judaism and Islam*, S. xiii. Zur Problematik der Frage nach ›Original‹ und ›Einfluss‹ in einem gemeinsamen religiösen und literarischen Diskurs vgl. auch Goldman, *The Wiles of Women. The Wiles of Men. Joseph and Potiphar's Wife in Ancient Near Eastern, Jewish, and Islamic Folklore*, S. xiv–xv. Die Verwendung des Namens Zulica in dem im 11.–12. Jahrhundert niedergeschriebenen *Sefer Ha-yashar* ist eindeutiger »derived from post-Koran literature of romantic nature«. Gur-Klein, »Potiphar's Wife and the Cultural Template of Sacred Sexuality«.

Kommentatoren.<sup>693</sup> Jāmī interpretiert es als Versuch, Josef »weichzuklopfen«.<sup>694</sup> Nicht zuletzt geht es wohl an beiden Stellen darum, im Folgenden wieder dem Narrativ des Pentateuchs folgen zu können, in dem Josef durch seine Fähigkeiten in der Traumdeutung, die er im Gefängnis demonstriert, zum al-ʿAzīz von Ägypten wird und damit zu demjenigen, als der er sich Zulaykhā in ihrem dritten Traum angekündigt hat.

Der frühere al-ʿAzīz von Ägypten, Zulaykhās Ehemann, stirbt bald darauf, so dass Zulaykhā Witwe wird und ihr luxuriöses Leben verliert. Sie altert und erblindet. Sie bittet ihr Götzenbild, ihr das Sehvermögen zurückzugeben, damit sie zumindest Josefs Gesicht weiterhin sehen könne – ohne Erfolg. Daraufhin zerschlägt sie das Idol, »wie Abraham«<sup>695</sup> und erkennt in diesem Moment den wahren Gott. Als Josef dann das nächste Mal in ihrer Nähe ist, ruft sie aus: »O Reiner [d. h. Gott], der den König zum Sklaven gemacht hat, und ihn durch Demütigung und Ohnmacht erniedrigt hat, und der auf den Scheitel des armen, bedürftigen Sklaven eine Krone aus königlicher Macht und Würde gesetzt hat!«<sup>696</sup> Daraufhin lässt Josef sie in den Palast rufen, betet auf ihre Bitte hin für die Wiederkehr ihres Sehvermögens und ihrer Schönheit und geht schließlich, mit Erlaubnis des Engels Gabriel, auch auf ihre Bitte ein, sie zu heiraten.

### Verführerin und Ehefrau – Zulaykhā und Asenath?

Marc Philonenko vertritt die These, dass Jāmīs Narrativ in diesem letzten Teil, der von der biblischen und der koranischen Geschichte abweicht, auf die wahrscheinlich ursprünglich griechische Erzählung von Josef und Asenath zurückgreift, die vermutlich in den ersten Jahrhunderten nach Christus in einem jüdischen oder christlichen Kontext verschriftlicht wurde.<sup>697</sup> Während in der Genesis nur steht, dass Josef eine Frau namens »Asenath, die Tochter Potiferas, des Priesters von On, zur Frau« nahm (Gen 41,45), die ihm später zwei Söhne gebar (Gen 41,50), wird die Geschichte ihrer Liaison in diesem Narrativ ausgebaut. Dabei wird unter den verschiedenen zirkulierenden Möglichkeiten,<sup>698</sup> die Heirat Josefs mit der Tochter eines ägyptischen Priesters zu legitimieren, jene ausgewählt, in der Asenath vor der Heirat mit Josef ihre Götzenbilder zerstört und sich Josefs Gott zuwendet. Philonenko zufolge macht Jāmī also aus zwei Protagonistinnen der Genesis – der Frau des Potifar, die ihn zu verführen versucht, und der Tochter Potipheras, die er später heiratet – eine Figur.<sup>699</sup>

693 Vgl. Rudi Paret, *Der Koran. Kommentar und Konkordanz*, Stuttgart 2012 [1971], S. 250 zu Sure 12,35.

694 Jāmī, *Yusuf & Zoleyxā*, S. 150. Vgl. auch Jami, *Yusuf and Zulaikha*, S. 97.

695 Jāmī, *Yusuf & Zoleyxā*, S. 179. Vgl. auch Jami, *Yusuf and Zulaikha*, S. 121.

696 Jāmī, *Yusuf & Zoleyxā*, S. 180, Vers 3405–3406 – übersetzt von Gerald Grobbel. Vgl. auch Jami, *Yusuf and Zulaikha*, S. 122.

697 Marc Philonenko, *Joseph et Aséneth*, Leiden 1968, S. 122.

698 Vgl. z. B. Christoph Burchard, Carsten Burfeind, »Nachlese zur Überlieferungs- und Wirkungsgeschichte von Joseph und Asenath«, in: Manuel Baumbach, Helga Köhler, Adolf Martin Ritter (Hrsg.), *Mousopolos Stephanos. Festschrift für Herwig Görgemanns*, Heidelberg 1998, S. 474–497, hier S. 474.

699 Philonenko, *Joseph et Aséneth*, S. 122. Er führt die Parallelen im Detail auf. Zur Figur der Asenath in der jüdischen und islamischen Tradition vgl. auch Goldman, *The Wives of Women. The Wives of Men. Joseph and Potiphar's Wife in Ancient Near Eastern, Jewish, and Islamic Folklore*, S. 106–111. Er verweist hier unter anderem auf ein Midrasch, in dem Asenath mit dem Kind gleichgesetzt wird, das Josefs Unschuld bezeugt (S. 110).



Unabhängig davon, wie man den Bezug zwischen Jāmī und dem Asenath-Narrativ beurteilt,<sup>700</sup> ist festzuhalten, dass die Idee, die einstige Verführerin zur Ehefrau Josefs zu machen, schon in al-Ṭabarīs *Ta'riḫ al-Rusul wa l-Mulūk Wa'l-Khulafā'* vom Anfang des 10. Jahrhunderts und verschiedenen Korankommentaren zu finden ist.<sup>701</sup> Jāmī nutzt diese Fusion zwischen der Verführerin und der ehrenwerten Ehefrau nun, um einen Übergang zwischen dem verwerflichen sinnlichen Begehren einer Götzenverehrerin und der ehrenwerten Liebe einer Rechtgläubigen zu schaffen: Indem er Zulaykhās Liebe zu Josef als Liebe zu einer göttlichen Schönheit darstellt, die nur lernen muss, sich von den physischen Gegebenheiten unabhängig zu machen, ist das Begehren Zulaykhās als Vorstufe einer geistigen Liebe anzusehen.

Im Vergleich mit den Darstellungen der Genesis und des Koran als keineswegs einzigen, vielleicht aber meistzitierten Referenzen in den Transformationsgeschichten dieses Narrativs kann man also festhalten, dass die Darstellung der Genesis die Frau Potifars klar als negative Gestalt präsentiert, die sich ihren körperlichen Begierden ohne jede Skrupel hingibt. Im Koran wird durch ergänzende Szenen deutlich gemacht, dass dieses Verhalten auch Josefs übermenschlicher Schönheit zuzuschreiben ist.<sup>702</sup> In der im sufistischen Kontext Herats am Ende des 15. Jahrhunderts zu verortenden Deutung Jāmīs schließlich wird Zulaykhās Liebe zu dieser Schönheit, verkürzt gesagt, zur Metapher der Gottesliebe – die jedoch erst lernen muss, von der physischen Ebene der Schönheit zu abstrahieren, bevor sie Erfüllung finden kann.<sup>703</sup>

### Transformationen des Blicks

Am Ende der Analyse der Miniatur aus dem Kairoer *Būstān* (Abb. 71) stand die Frage im Raum, wie es zu verstehen ist, dass – wie Jāmī in der im Bild zitierten Passage annimmt: von Neid erfüllten – Betrachtenden vor der Miniatur ein Einblick gewährt wird, der zugleich nur Gott zugeschrieben wird. Der illustrierte Text Sa'dīs gibt nur

700 Burchard hat zu Philonenko moniert, dass der Forschungsstand zur Traditionsgeschichte von *Yūsuf u Zulaykhā* nicht ausreiche, um dies zu belegen, und macht deutlich, dass Philonenko in seiner Argumentation nicht klar zwischen der Version Jāmīs und späteren Versionen unterscheidet. Burchard, Burfeind, *Gesammelte Studien zu Joseph und Aseneth*, S. 397.

701 Vgl. Merguerian, Najmabadi, »Zulaykha and Yusuf: Whose »Best Story«?, S. 493.

702 Josefs Schönheit wird auch in der jüdischen Auslegung immer wieder betont. Vgl. hierzu z. B. Kugel, *In Potiphar's House*, S. 66–93. Dabei sind sehr unterschiedliche Bewertungen dieser Schönheit zu finden. Insbesondere in griechisch geprägten Schriften wie dem *Testament des Simeon* wird diese äußere Schönheit mit innerer Tugend assoziiert, was gewisse Parallelen zu Jāmīs Deutung aufweist (Kugel, *In Potiphar's House*, S. 66–67). In der *Genesis Rabba* aber finden sich auch Hinweise auf eine Eitelkeit Josefs, aus der man eine Mitschuld Josefs herauslesen kann (Kugel, *In Potiphar's House*, S. 76–79). Umgekehrt finden sich in den Midraschim auch Ansätze zu einer positiveren Bewertung der Frau Potifars. Vgl. z. B. Goldman, *The Wives of Women. The Wives of Men. Joseph and Potiphar's Wife in Ancient Near Eastern, Jewish, and Islamic Folklore*, S. 38.

703 Karin Rührdanz hat in einem »innerpersischen« Vergleich zwischen Nizāmī-Illustrationen, die Ende des 15. Jahrhunderts in Herat und Täbris entstanden sind, prägnant herausgestellt, dass der hier diskutierte Herater Stil mit seinem starken erzieherischen Interesse bei aller Prominenz, die der Bihzād-Schule im Nachhinein zugeschrieben wurde, keineswegs ein allgemeiner »persischer« Stil ist. Vgl. Karin Rührdanz, »Zwischen Botschaft und Kommerz: zum geistig-kulturellen Hintergrund persischer Illustrationsstile im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert«, in: Markus Ritter, Ralph Kauz, Birgitt Hoffmann (Hrsg.), *Iran und iranisch geprägte Kulturen. Studien zum 65. Geburtstag von Bert G. Fagner*, Wiesbaden 2008, S. 377–388 und Pl. 6–8.



Abb. 72 – Zulaykhā ergreift Josefs Gewand, Amānī, *Yūsuf u Zulaykhā*, Herat (?) 1416, Berlin, Staatsbibliothek, Ms. or. oct. 2302, fol. 18r.

zu verstehen, dass man den göttlichen Blick in seinem Handeln nicht außer Acht lassen solle. Jāmī's auf dem Blatt zitierter Text, der nur wenige Jahre vor der Miniatur entstand und somit eine zeitgenössische Lesart des Narrativs darstellt, macht aber nun deutlich, dass man die Geschichte von Josef und Zulaykhā als Lehrstück für die Transformation eines Blickes, der physische Gegebenheiten begehrt, in eine Liebe zur göttlichen Schönheit verstehen kann. Wenn die Miniatur also einen Blick ausschließt, der einem das Wasser im Mund zusammenlaufen lässt, und stattdessen einen Blick vorsieht, der dem Blick Gottes gleicht, dann entspricht das Jāmī's Ziel, ein physisches in ein geistiges Begehren zu transformieren. Oder umgekehrt formuliert: Unter der Bedingung einer solchen Transformation können Betrachterinnen und Betrachter anstelle eines verbotenen Blickes die von der Miniatur vorgesehene legitime, gottgleiche Perspektive einnehmen.

Wie aber vollbringen die Betrachtenden diese Transformation? Weist den Weg allein die Lektüre von Jāmī's Text oder gibt die Miniatur dazu ebenfalls Hinweise? Um dies zu klären, ist der Vergleich mit einer Darstellung derselben Szene aus einer Handschrift von 1416 hilfreich, die eine etwa 400 Jahre frühere, meist Amānī zugeschriebene Version der Josefs Geschichte illustriert (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Or. Oct. 2302, fol. 19r – Abb. 72). Hier blicken die Betrachtenden unmittelbar durch einen Bogen in den Raum, in dem Zulaykhā das Gewand Josefs erfasst und dieser, ebenfalls in Leserichtung, zum Bildrand schreitet. Die Darstellung der Figuren entspricht sich also weitgehend. Die Differenzen sind in anderen Bildteilen zu erkennen: In der Amānī-Illustration ist nur auf der rechten Seite in einem Streifen von der Breite einer Textspalte ein weiterer Raum dargestellt, in dem eine kleine liegende Figur – wohl ein Kind – zu sehen ist. Da es in der Erzählung zu einem späteren Zeitpunkt ein Baby sein wird, das den Mann Zulaykhās von Josefs Unschuld überzeugen wird, wird hiermit womöglich das Urteil antizipiert. Damit wird Josef in dieser Amānī-Handschrift in der Tradition des Josefsnarrativs der Prophetenerzählungen<sup>704</sup> als ein Vorbild an Unverführbarkeit inszeniert. Die Darstellung in einem einzigen Raum entspricht dabei der Tatsache, dass bei Amānī im Unterschied zu dem siebenräumigen Palast, den Jāmī Ende des 15. Jahrhunderts beschreibt, nur von einem mit Spiegeln ausgekleideten Raum die Rede ist.<sup>705</sup>

Wenn die Kairoer Miniatur im Unterschied dazu nur einen Bruchteil ihrer Fläche auf die Darstellung der Figuren verwendet und den größten Teil für die Darstellung der Architektur, so entspricht dies nicht nur Jāmī's Beschreibung des siebenräumigen Palastes; es erlaubt auch die Imagination von Josefs Flucht: Dargestellt ist Josef genau in dem Moment, in dem er die Flucht ergreift. Während sein von einem Flammennimbus gerahmtes, heute beschädigtes<sup>706</sup> Gesicht noch Zulaykhā anblickt, streben seine Füße und vor allem seine rechte Hand in Leserichtung von ihr weg nach links. Diese Fluchtbewegung führt also erst einmal nicht, wie man vielleicht erwarten könnte, auf der nach rechts hin aufgebrochenen Seite aus dem Palast heraus, sondern in Leserichtung in ihn hinein. Der Ausweg ist damit auf den ersten Blick keineswegs offensichtlich: In der Wand, die den Raum nach links hin begrenzt, ist keine Tür und damit keine Fluchtmöglichkeit zu erkennen, und die Türen im Hintergrund sind ebenso wie alle anderen Türen des Palastes geschlossen. Ein Kenner von Jāmī's *Yūsuf u Zulaykhā* wird sich angesichts dieser Darstellung aber daran erinnern, dass Jāmī, wie Lisa Golombek betont hat,<sup>707</sup> nicht nur eine ausführliche Beschreibung der architektonischen Pracht von Zulaykhās Palast liefert, sondern auch detailliert beschreibt, wie Zulaykhā Josef durch seine sechs Räume bis in den letzten, siebten Raum führt, zu dem niemand anders Zugang hat. Dabei wird betont, dass sie jede Tür mit einem eisernen Schloss versieht. Doch als Josef ihrer Verführung widersteht, sich auf Gott besinnt und die Flucht

704 Vgl. Merguerian, Najmabadi, »Zulaykha and Yusuf: Whose »Best Story«?, S. 493–497.

705 Vgl. *Yusuf and Zalikhā. The Biblical Legend of Joseph and Potiphar's Wife in the Persian Version Ascribed to Abul-Mansur Quasim, Called Firdausi, ca. 932–1021 A. D.*, hrsg. v. Hermann Ethé, Oxford 1908, S. 369.

706 Vgl. zum ikonoklastischen Akt des Zerkratzens von Gesichtern meine Ausführungen auf S. 315 dieser Arbeit.

707 Lisa Golombek, »Towards a Classification of Islamic Painting«, in: Richard Ettinghausen (Hrsg.), *Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art*, New York 1972, S. 23–34, hier S. 28.



antritt, da öffnen sich diese Türen auf seinen Fingerzeig hin.<sup>708</sup> Mit Jāmīs Narrativ im Hinterkopf deutet sich also ein Ausweg an, wenn Josefs ausgestreckte Hand eine der Türen im Hintergrund in der Mitte berührt. Mehr noch, es findet sich in den sieben verschlossenen Türen der Weg vorgezeichnet, der sich Josef auf seiner Flucht eröffnen wird: Die Betrachtenden können antizipieren, dass er zuerst durch die verschlossenen Türen in den linken oberen Raum treten, dann die Tür zur Treppe passieren und im Zick-Zack die Treppe herunter laufen wird, um durch weitere Türen in den Hof zu gelangen. Über der Tür am unteren Ende der Treppe befindet sich eine arabische Inschrift, die nicht wie sonst häufig einen Koranvers wiedergibt, sondern einen der Gottesnamen anführt, der unterstreicht, wem die Öffnung der Türen zuzuschreiben ist: »Oh, du Öffner der Türen.«<sup>709</sup> Vor dieser Tür ist es nur noch eine dunkelgraue ornamentierte Mauer, die die Türöffnung vom Raum des Betrachters trennt. Und in dieser Mauer befindet sich schließlich die letzte Tür, die direkt hinter der Oberfläche des Blattes zu liegen scheint, auf der sich die Schrift befindet. Die Flucht führt Josef also – dadurch, dass Gott ihm die Türen öffnet – aus den Armen Zulaykhās zu der Tür, die mit »Gott und niemand außer ihm« überschrieben ist. Die Miniatur präsentiert Josef also nicht nur als vorbildliche Schönheit, sondern vermittelt auch eine Vorstellung davon, auf welchem Weg man vom körperlichen Begehren und zu einer gottgleichen Sicht auf diese Schönheit gelangen kann, wenn man Josef – wie Zulaykhā – folgt.

Auf diesem Weg, den die Miniatur vorsieht, lösen die Betrachtenden ihren Blick zugleich von der Interaktion der Figuren und nehmen zunehmend den gesamten, wesentlich umfassenderen Raum der Miniatur in den Blick. Dabei rücken die verschiedenen ornamentierten Flächen in den Blick, mit denen der Palast geschmückt ist. Hier stellt sich die Frage, inwiefern nicht nur Jāmīs Beschreibung des Palastes illustriert wird,<sup>710</sup> sondern die Ornamente auch in ihrem oft proklamierten Potential angeführt werden, auf eine jenseits des Materiellen liegende Schönheit zu verweisen<sup>711</sup> und das Auge dementsprechend zu erziehen.<sup>712</sup>

So ist es nicht nur der explizite Bezug auf Jāmīs Text, sondern auch die visuelle Gestaltung des Bildfeldes, in der Bihzād Sa'dīs 1257 entstandene Lesart der Josefsge-schichte einschließlich ihres moralischen Appells mit deren zeitgenössischen sufisti-schen Deutungen verbindet. Damit entspricht die Miniatur dem, was Karin Rührdanz zur Malerei von Bihzād und seiner Schule konstatiert hat: Die »Bihzad-Schule [befin-det sich] in perfekter Übereinstimmung mit den Prinzipien des Naqshbandiya-Sufis-mus, wie er im späten 15. Jahrhundert in Herat von einer gebildeten, im städtischen

708 Vgl. Jāmi, *Yusuf & Zoleyxā*, S. 136, V. 2480–81, vgl. auch Jami, *Yusuf and Zulaikha*, S. 86.

709 Aus dem Arabischen übersetzt von Isabelle Dolezalek. Vgl. zu dieser Inschrift auch Shīrāzī, »Bihisht-i Zulaykhā, jahanam-i Yūsuf, nigāhī ba nigārih' Bihzād«, S. 161. Barry hat angemerkt, dass dieses Kalligramm bei Bihzād und in seinem Umfeld immer wieder – und beispielsweise auch im Frontispiz der Kairoer Handschrift – über Türen eingesetzt wird, sodass die Kairoer Miniatur ein gängiges Motiv aufgreift und narrativ auflädt. Barry, *Figurative Art in Medieval Islam: And the Riddle of Bizhad of Herat*, S. 193.

710 Sims, *Peerless Images. Persian Painting and its Sources*, S. 326.

711 Vgl. hierzu z. B. Gülrü Necipoglu-Kafadar, *The Topkapi Scroll. Geometry and Ornament in Islamic Architecture*, Oxford 1995, insbesondere Kapitel 10.

712 Vgl. zur Erziehung des Auges durch Ornamente z. B.: Claus-Peter Haase, »Erziehung des Auges. Die Umdeutung von Ornamentensystemen bei anatolischen Teppichen«, in: Birgit Schneider (Hrsg.), *Diagramme und bildtextile Ordnungen*, Berlin 2005, S. 48–58.

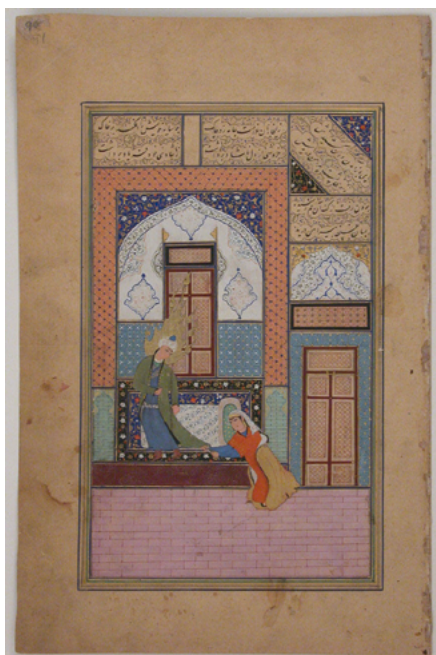


Abb. 73 – Zulaykhā ergreift Josefs Gewand, Jāmī, *Yūsuf u Zulaykhā*, Buchara 1523–24, New York, Metropolitan Museum of Art, 13.228.5.4.

Milieu verankerten Oberschicht vertreten wurde.«<sup>713</sup> Diese »intellektuelle Sonderform der Naqshbandiya im von Mir Ali Shir Nawa'i und Jami geprägten kulturellen Klima des spätmuridischen Herat [nahm] eine besondere Färbung an, indem die spekulative Theologie auf der Linie Ibn Arabis mit einer diesseitig orientierten praktischen Ethik verbunden wurde. Der Weg zur Vollendung im sufistischen Sinne fand als Prozess der Erziehung und Selbsterziehung« mit dem »Ziel der Gottesnähe« statt.<sup>714</sup>

Zu betonen ist, dass es sich bei Josefs Flucht hier um eine »Flucht nach vorne« handelt, die nicht etwa einen räumlichen Fluchtpunkt hat, sondern ganz im Gegenteil genau an der Bildoberfläche den Ausweg aus dem irdischen Palast erreicht. Josefs Fluchtweg passiert also zuerst die Tür, die menschliche Betrachtende ausschließt, um abschließend die Tür zu erreichen, die einen göttlichen Betrachtenden preist. Damit weist die Miniatur in der Flucht Josefs einen Weg vom sehnsüchtigen Blick, bei dem einem das Wasser im Munde zusammenläuft, zu einer Annäherung an eine göttliche Perspektive auf das Geschehen; sie weist einen Weg zur Entschuldigung des Blicks. Sie inszeniert sich selbst als ein Medium, das einen körperlichen in einen geistigen und mithin einen schuldbehafteten in einen unschuldigen Blick zu transformieren vermag.

713 Rührdanz, »Zwischen Botschaft und Kommerz«, S. 380.

714 Rührdanz, »Zwischen Botschaft und Kommerz«, S. 380–381.

### 1.3 Zwischen Traumbild und Idol. Illustrationen des 16. Jahrhunderts

Selbstverständlich handelt es sich bei der Kairoer Sa'dī-Illustration um nur eine Möglichkeit, in der Darstellung einer einzelnen Szene auf das Grundanliegen Bezug zu nehmen, das Jāmīs Text in seiner Ausarbeitung der Figur Zulaykhās in ihren Träumen, ihrem Begehren und Leiden verfolgt. Es sei kurz angemerkt, dass die Miniatur zugunsten der Inszenierung der anstehenden Flucht in Kauf nimmt, von Jāmīs Text abzuweichen, denn dieser gibt an, dass Zulaykhā Josef erst im letzten und nicht, wie hier dargestellt, schon im ersten der Räume am Rock zu fassen bekommen habe.

Viele der späteren Illustrationen dieser Szene in Handschriften von Jāmīs Text selbst erlauben sich solche Ausflüchte dagegen nicht und bleiben deutlich näher an Amānīs Ikonographie. So weist beispielsweise eine Miniatur von 1523 deutliche Parallelen zu der Illustration der Amānī-Handschrift auf, auch wenn sie auf den kindlichen Zeugen zugunsten der alleinigen Zeugenschaft Gottes verzichtet (New York, Metropolitan, 13.228.5.4. – Abb. 73). Generell wird in den Illustrationen der Jāmī-Handschriften aus dem 16. Jahrhundert zwar die Haltung der Figuren aus der Miniatur Bihzāds aus dem Kairoer *Būstān* aufgegriffen, eine entsprechende Darstellung des Fluchtweges aber nicht. Zwei andere Elemente aus Jāmīs Text scheinen für die Illuminierenden in dieser Szene von größerem Interesse gewesen zu sein: die Bilder, mit denen Zulaykhā den Palast dekorieren lässt, um Josef zu verführen, und das Idol, das Zulaykhā neben Josef verehrt. Angesichts dieses Augenmerks auf die Funktion von Bildern innerhalb von Jāmīs Narrativs in Darstellungen der Verführung Josefs soll im Folgenden ein genauerer Blick auf das Bildverständnis dieser Handschriften geworfen werden.<sup>715</sup>

#### Der Glanz des Idols

Vielleicht hat der Stellenwert, den Sa'dīs Gedicht dem Idol einräumt, zur Beliebtheit entsprechender bildlicher Darstellungen beigetragen. Zumindest ist die erste mir bekannte Darstellung von Zulaykhās Idol wiederum in einem *Būstān* Sa'dīs zu finden, der 1527 illuminiert wurde und heute in der Walters Gallery aufbewahrt wird (Baltimore, Walters, 617, fol. 173v – Abb. 74). Hier ist keine Verführung oder Flucht mehr dargestellt, sondern Zulaykhā, die ein gemustertes Tuch in der Hand hält, das einen Gegenstand verhüllt, während Josef nachdenklich den Finger in den Mund steckt. Es scheint also der Moment illustriert zu sein, in dem Zulaykhā ihr Idol abdeckt, damit es sie in ihrem Akt der Schande nicht sehen kann. Genau wie in Sa'dīs Gedicht wird das Zudecken des Idols als Schlüsselmoment inszeniert.

Ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts finden sich dann in Handschriften Jāmīs Kombinationen der Fluchtdarstellung mit einer Darstellung des Idols. So weist

715 In diesem Fokus auf die beiden Szenen ist auch die – freilich weiterhin kontingente – Auswahl der Handschriften begründet und der Verzicht beispielsweise darauf, andere Josefsdarstellungen aus prominenten Kodizes wie der *Haft Aurang*-Handschrift der Freer Gallery hinzuzuziehen. Vgl. zu den Josefsdarstellungen im Freer *Haft Aurang* Simpson, *Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang*, S. 117–151.



Abb. 74 – Zulaykhā versteckt ihr Idol, Sa'dī, *Būstān*, Schiras 1527, Baltimore, Walters Art Museum, 617, fol. 173v.

die Komposition einer heute in der Chester Beatty Library aufbewahrten und vermutlich um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Buchara entstandenen Miniatur (Dublin, Chester Beatty, Per 238, fol. 20v – Abb. 75) deutliche Parallelen zu der Miniatur des New Yorker Metropolitan von 1523 (Abb. 73) auf. Allerdings ist die Position der Figuren spiegelverkehrt: Während Josef auf den früheren Darstellungen in Leserichtung floh, läuft er nun nach rechts aus dem Rahmen des Raumes hinaus. Zudem ist im Hintergrund keine verschlossene Tür mehr zu sehen, sondern ein gemusterter Vorhang, der an der linken unteren Ecke geöffnet ist, sodass er den Blick auf eine kleine, sitzende, goldene Figur freigibt, die durch die Öffnung hervorzuschauen scheint.

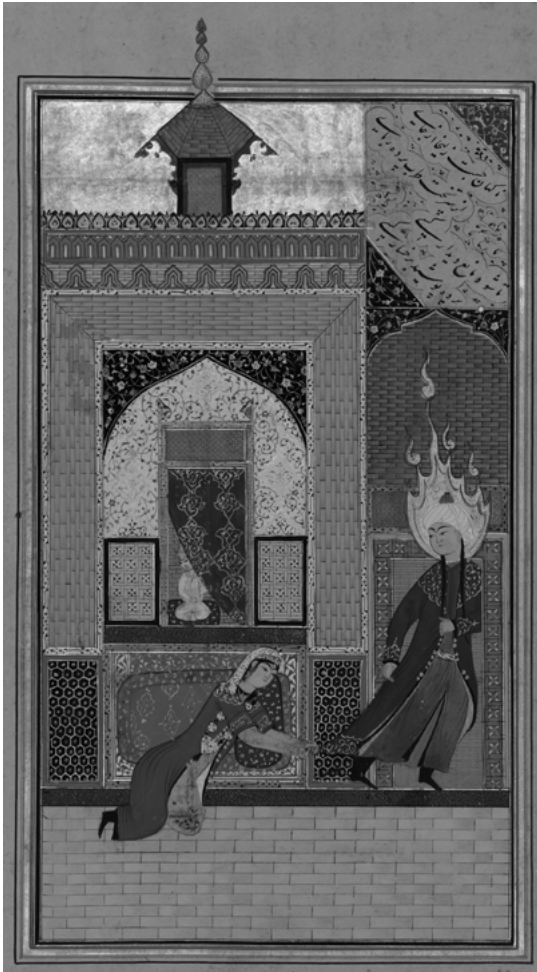


Abb. 75 – Zulaykhā ergreift Josefs Gewand, Jāmī, *Yūsuf u Zulaykhā*, Buchara ca. 1560, Dublin, Chester Beatty Library, Per 238, fol. 20v.

Eine andere Miniatur in einer New Yorker Privatsammlung (Sammlung Elghanayan, fol. 99v – Abb. 76)<sup>716</sup> zeigt das Götzenbild in einer Nische genau oberhalb des Ausgangs, durch den Josef gerade entflieht, als ihn Zulaykhā am Gewand fasst. Bezeichnend ist hier, dass Josefs Blick dabei nicht auf Zulaykhā gerichtet ist, sondern nach oben auf das Götzenbild – was dem Narrativ zwar nicht in seiner zeitlichen Folge, wohl aber in seiner Kausalität entspricht: Der Auslöser für Josefs Flucht ist das Idol. Zugleich wird mit der Platzierung des Idols über dem Ausgang des Palastes deutlich gemacht, dass Josef hier einem *butkhānah*, einem Götzentempel, entflieht.

716 Vgl. zu dieser Handschrift Na'ama Brosh, Rachel Milstein (Hrsg.), *Biblical Stories in Islamic Painting*, Jerusalem 1991, S. 72–74, sowie zu Josefsdarstellungen im Allgemeinen S. 54–81.



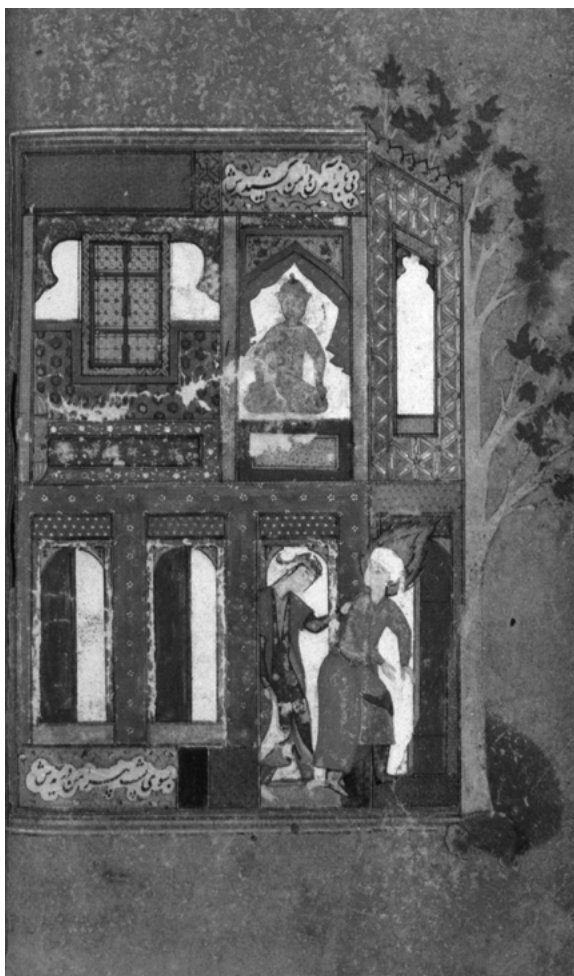


Abb. 76 – Zulaykhā ergreift Josefs Gewand, Jāmī, *Yūsuf u Zulaykhā*, Maschhad (?) 16. Jh., New York, Sammlung Elghanayan, fol. 99v.

Wie ist dieses Interesse an Darstellungen des Idols zu verstehen? Peter Bürgel hat angemerkt, dass in der persischen Literatur »der oder die Geliebte oft mit einem Bild oder einer Statue, einem ›Idol‹ im Tempel der Idole verglichen wurde«. <sup>717</sup> Damit kann man sich die Frage stellen, inwiefern Zulaykhās Verehrung des Götzenbildes ihrer Verehrung Josefs als einem physischen Körper entspricht. Dass Josef sich in dem Moment von Zulaykhā abwendet, in dem er ihr Idol entdeckt, mag ihn dann nicht nur an Gottes Blick erinnern haben, sondern auch daran, dass Zulaykhā eine rein physische Schönheit anbetet, ohne diese mit einer göttlichen Schönheit in Verbindung zu bringen.

717 Bürgel, *The Feather of Simurgh. The »Licit Magic« of the Arts in Medieval Islam*, S. 121. Zum Konnex von Idolatrie und Ehebruch vgl. Moshe Halbertal, Avishai Margalit, *Idolatry*, übers. v. Naomi Goldblum, Cambridge 1992, S. 23–25.

Wer jedoch davon ausgeht, dass das Interesse der Illuminierenden an diesem Idol als Inszenierung eines falschen Bildes zu verstehen ist, der wird in Jāmīs Text damit konfrontiert, dass das Idol nicht einfach nur zerstört wird, als Zulaykhā schließlich den wahren Gott erkennt. Vielmehr formuliert sie in diesem Moment die Erkenntnis, dass auch das Idol als Reflexion göttlicher Schönheit zu verstehen ist:

Zu den Untertanen der Liebe zu dir [d. h. Gott] zählen die Götzen, die Götzenbildner und die Götzenverehrer.

Wenn nicht ein Reflex von dir auf das Götzenbild fiele, wie könnte dann irgendjemand sich vor dem Götzenbild niederwerfen?

Du zerkratzt das Herz des Götzenbildners durch die Liebe zu dir und wirfst Feuer auf das Götzenschnitzen.<sup>718</sup>

Es geht also weniger darum, dass Zulaykhā ein materielles Objekt angebetet habe, sondern darum, dass sie nicht erkannt habe, dass auch die Verehrung eines Götzenbildes auf der Verehrung der göttlichen Schönheit basiert, die es reflektiert, und dass es letztlich die Liebe zu Gott ist, die Menschen veranlasst, Götzenbilder herzustellen. Erst als ihr das Götzenbild ihr Augenlicht nicht wiederzugeben vermag, gelangt sie zu der Erkenntnis, dass auch seine Schönheit als Widerspiegelung der göttlichen Schönheit zu verstehen ist.<sup>719</sup>

In dieser Bewertung des Götzenbildes zeichnet sich ein grundlegender Unterschied zwischen dem Text Jāmīs und der Schilderung dieser Szene im Text Amānīs ab: Dort nämlich geht es um die Erkenntnis, dass das Idol der »unrichtige Gott«<sup>720</sup> war, und das Zugeständnis, dass Josefs Gott »der Eine«<sup>721</sup> ist. Dagegen geht es bei Jāmī darum, die Schönheit des Idols als Reflex Gottes zu erkennen.

Eine vergleichbare Aussage wird zu Beginn von Jāmīs Epos über die Schönheit Josefs getroffen: Josef wird als Mond beschrieben, dem sein Glanz von der Sonne verliehen wird, auch wenn man das im Mondschein vergessen mag.<sup>722</sup> Auch Josefs Schönheit wird also als unerkannte Reflexion von Gottes Schönheit erklärt. Dementsprechend verehrt Zulaykhā sowohl das Götzenbild als auch Josef, ohne sich nach der Quelle der Schönheit umzudrehen. Dementsprechend konstatiert Pendlebury: »Ihre Liebe zu Josef ist ebenso reine Idolatrie.«<sup>723</sup> In dieser Hinsicht ist die Schönheit Josefs Jāmī zufolge mit der eines Idols vergleichbar. Das Götzenbild ist also ebensowenig wie Josef per se der falsche Gegenstand der Verehrung, entscheidend ist die Erkenntnis, dass es sich letztlich nicht um eine physische Schönheit, sondern um den Reflex einer

718 Jāmi, *Yusof & Zoleyxā*, S. 179, V. 3395–3397 – übersetzt von Gerald Grobbel.

719 Barry hat ein Verständnis von Josef als Spiegel Gottes auf die Funktion der Josefsfigur in den Josefsnarrativen von Suhrawardīs *Mu'nis al-Ushshāq* und insbesondere von Ibn 'Arabīs *Fuṣūṣ al-Hikam*, zu dem Jāmī einen Kommentar verfasste, zurückgeführt. Barry, *Figurative Art in Medieval Islam: And the Riddle of Bizhad of Herat*, S. 215 und 223–227. Wichtiger als eine Bestimmung der Quellen und Kontinuitäten im Transfer solcher oft weit zirkulierenden Topoi scheint mir aber die Analyse ihrer Funktion in einem spezifischen Kontext zu sein.

720 Firdawsī, *Yūsuf u Zulaykhā*, Mumbai 1925, S. 345. Vgl. auch *Jussuf und Suleicha. Romantisches Heldengedicht von Firdussi*, übers. v. Ottocar Maria Schlechta von Wschehrd, Wien 1889, S. 259.

721 Firdawsī, *Yūsuf u Zulaykhā*, S. 345. Vgl. auch *Jussuf und Suleicha*, S. 260.

722 Jāmi, *Yusof & Zoleyxā*, S. 44, V. 506–511, vgl. auch *Yūsuf and Zulaikha. A Poem*, übers. v. Ralph T.H. Griffith, London 1882, S. 37–38.

723 David Pendlebury, »Afterword«, in: Jami, *Yusuf and Zulaikha*, S. 147–185, hier S. 172.

göttlichen handelt. Selbst im Diskurs über Idole geht es bei Jāmī also weniger um die Frage des richtigen Bildes als um die richtige Betrachtungsweise.

Vor diesem Hintergrund wird umso klarer, warum Bihzāds Miniatur die Betrachtungsweise nicht dem Zufall überlässt, sondern den Betrachtenden eine bestimmte, in diesem Fall gottgleiche Perspektive nahelegt. Denn wenn dem in Herat am Ende des 15. Jahrhunderts höchst einflussreichen Jāmī zufolge die richtige Betrachtungsweise entscheidend dafür ist, ob ein Bild als Idol oder als moralisch legitimes Bild anzusehen ist, dann ist es für Malende von größer Bedeutung, diese Sichtweise den Betrachtenden zu vermitteln. Dass die richtige Betrachtung als entscheidend dafür angesehen wird, ob die Liebe zu Bildern legitim ist oder nicht, zeichnete sich allerdings, wie im vorherigen Kapitel aufgewiesen wurde, bereits in den Beschreibungen begehrter Bilder in Khvājūs *Humāy u Humāyūn* sowie in Illustrationen der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ab, auf die Jāmī womöglich zurückgreifen konnte.

Die Ansicht, dass man bei der richtigen Betrachtungsweise auch in physischen Körpern göttliche Schönheit verehren könne, taucht in Jāmīs Werk nicht nur an dieser Stelle auf. Besonders prägnant ist sie beispielsweise in Jāmīs Bewertung des Verhaltens von Iblīs zu erkennen, der sich Gottes Aufforderung widersetzt, Adam zu verehren. In seinem Kommentar zu Ibn ‘Arabīs Ausführungen zu Adam nämlich schließt sich Jāmī Michael Barry zufolge dessen Einschätzung an, dass Iblīs Adam nicht habe verehren wollen, weil er »Gott im Spiegelbild des Menschen«<sup>724</sup> nicht erkannt habe. Damit unterscheidet sich Jāmīs Bewertung von Iblīs’ Verhalten von der früheren sufistischen Tradition,<sup>725</sup> denn diese bewertete, wie ich im ersten Kapitel dieser Arbeit zur Verehrung der Kaaba angemerkt habe,<sup>726</sup> den Ungehorsam von Iblīs positiv, da sie ihn als Weigerung interpretierte, jemand anderen als Gott zu verehren. Jāmī wirft Iblīs im Anschluss an Ibn ‘Arabīs Überlegungen nun umgekehrt vor, Gott in seinem menschlichen Abbild nicht zu erkennen – was seinem Vorwurf an Zulaykhā entspricht, die die göttliche Schönheit in Josef ebenso wie in ihrem Götzenbild nicht erkannt habe.<sup>727</sup>

So signifikant sich Jāmī in seiner Bewertung des Verhaltens von Iblīs von früheren sufistischen Positionen unterscheiden mag, so vorbehaltlos teilt er jedoch ihr Ideal: Als vorbildliches Bild präsentiert auch er das Traumbild Josefs, nach dem Zulaykhā strebt, und auch bei ihm stellt dieses Traumbild als ein immaterielles Bild etwas in Aussicht, was gegenwärtig noch nicht zu erreichen ist, und löst damit eine Sehnsucht und Suche nach dem Gegenstand des Bildes aus. Damit erinnert es an das eingangs diskutierte Verständnis von Traumbildern als Verweis auf ein ideales göttliches Urbild,

724 Barry, *Figurative Art in Medieval Islam: And the Riddle of Bizhad of Herat*, S. 243.

725 Zur Positionierung Jāmīs im Sufismus und zu seinem Verhältnis zu Ibn ‘Arabī vgl. auch Sajjad H. Rizvi, »The Existential Breath of al-rahmān and the Munificent Grace of al-rahīm: The Tafsīr Sūrat al-Fātiha of Jāmī and the School of Ibn ‘Arabī«, in: *Journal of Qur’anic Studies* 8/1, 2006, S. 58–87.

726 Vgl. S. 111 dieser Arbeit.

727 Diese Parallele zwischen der Verehrung Adams und Josefs unterstreicht dann Jāmīs Schüler Gāzurgāhī, indem er Josef direkt nach Adam als zweiten in seiner Sammlung von Biographien von idealen Liebenden einreicht – und die Illuminierenden nehmen dies zum Anlass, um eine Ikonographie der Verehrung Adams durch die Engel und deren Ablehnung durch Iblīs zu etablieren. Vgl. Uluç, *Turkman Governors, Shiraz Artisans and Ottoman Collectors*, S. 198–201. Eine Darstellung der Verehrung Adams findet sich auch in einer Handschrift von Jāmīs *Nafahāt al-uns* aus dem 17. Jahrhundert. Vgl. Abolala Soudavar (Hrsg.), *Art of the Persian Courts. Selections from the Art and History Trust Collection*, New York 1992, S. 220–221. Ich danke Ilse Sturkenboom für diesen Hinweis.



Abb. 77 – Zulaykhā ergreift Josefs Gewand, Sa'dī, *Būstān*, Tabriz (?) Mitte 16. Jh., Wien, Österreichische Nationalbibliothek, A. F. 103, fol. 73r.

das sich in dieser Welt in ihnen andeutet.<sup>728</sup> Anders als beispielsweise in *Khvājū-yi Kirmānīs Humāy u Humāyūn* ist die liebende Person allerdings noch nicht am Ziel, wenn sie der geliebten Person gegenüber steht, denn Josef entzieht sich auch dann noch Zulaykhās Begehren. Insofern zeigt das Traumbild Josef nicht nur, sondern entspricht ihm auch in seinem Modus als sich entziehendes und auf ein jenseits der Präsenz verweisendes Bild. Erst als Zulaykhā versteht, dass Schönheit – ebenso wie ein Traumbild – als Verweis auf eine jenseitige Schönheit statt als materielle Präsenz zu verstehen ist, erlaubt Josef eine Annäherung. Es wird in Jāmī's Epos also ein Spannungsverhältnis aufgebaut zwischen dem Götzenbild und dem Traumbild, die Zulaykhā beide verehrt: Während das Götzenbild ein Bild darstellt, das Zulaykhā zerstören muss, um zu erkennen, dass es

728 Vgl. Kapitel I.1 »Entgrenzte Blicke« dieser Arbeit.





Abb. 78 – Zulaykhā ergreift Josefs Gewand, Gāzurgāhī, *Majālis ul-Ushshāq*, Schiras 1581, Paris, BnF, Suppl. pers. 1150, fol. 19r.

nur göttliche Schönheit reflektiert, wird ihr mit dem Traumbild von vorneherein nicht nur der Gegenstand ihrer Liebe, sondern auch ein Bildverständnis vor Augen gestellt, das in verschiedener Hinsicht als vorbildlich anzusehen ist.

Dass Zulaykhā von Jāmī dabei als Identifikationsfigur für die Lesenden gedacht ist, macht er auch darin deutlich, dass er – das hat David Pendlebury unterstrichen<sup>729</sup> – Zulaykhās Haltung gegenüber ihren Träumen zu Beginn des Narrativs explizit auf die Lesenden überträgt, wenn er im Anschluss an die Beschreibung ihrer Verzweigung schreibt:

729 David Pendlebury, »Afterword«, in: Jami, *Yusuf and Zulaikha*, S. 147–185, hier S. 172.



Wir alle sind in der Fessel des Meinens stecken geblieben; wir sind  
 Gefangene der Gestalten geblieben.  
 Wenn der innere Sinn nicht aus der Gestalt heraus sein Gesicht zeigt,  
 warum sollte ein einziges Herz sich der Gestalt zuneigen?<sup>730</sup>

### Verführerische Bilder

Die Frage bleibt, inwiefern sich auch Miniaturen in Handschriften Jāmīs als Bilder verstehen, die in ihrer Schönheit auf eine göttliche Kraft hinter den Erscheinungen verweisen und für die Betrachtenden, vergleichbar mit einem Traumbild, ein Vorbild auf dem Weg der Überwindung der Verehrung von Götzenbildern als solchen darstellen.<sup>731</sup> Hier ist zunächst anzumerken, dass mir bislang aus dem 15. und 16. Jahrhundert keine Darstellung des Traumbildes von Josef bekannt ist, sondern nur von Zulaykhās Liebeskrankheit, nachdem sie Josef im Traum gesehen hat (vgl. z. B. Abb. 81). Häufiger noch als das Idol sind in den Miniaturen jedoch jene Bilder dargestellt, mit denen Zulaykhā den Palast Jāmī zufolge hat dekorieren lassen, um Josef durch diese Bilder zu verführen (vgl. z. B. Abb. 77, 78, 86 und 87). So stellt sich auch bei diesen Bildern die Frage, inwiefern hier nur abzulehnende Bilder präsentiert werden oder ob eine Identifikation der Miniaturen mit diesen Bildern denkbar ist. Jāmī beschreibt die Bilder im Palast folgendermaßen:

In jenem Haus brachte der Maler überall das Abbild Josefs und das  
 Gemälde Zulaykhās an,  
 Zusammen sitzend wie eine Geliebte und ein Liebhaber, wegen der Liebe  
 der Seele und des Herzens einander umarmend.  
 An einer Stelle küsste sie seine Lippe, an einer anderen löste er ihren  
 Gürtel.  
 Wenn ein Zuschauer dort vorbeigegangen wäre, wäre ihm vor  
 kummervoller Sehnsucht das Wasser im Mund zusammengelaufen.  
 [...]
 Mit einem Wort: In jenem Haus gab es keinen einzigen Ort, der frei  
 war von jenen beiden, dem Herzerquickenden und der Herzerfreunden.  
 In jeder Richtung, wenn das Auge sein Auge öffnete, erschien von  
 Neuem ihr Bild.<sup>732</sup>

730 Jāmi, *Yusuf & Zoleyxā*, S. 50, V. 639–640 – übersetzt von Gerald Grobbel. Vgl. auch Jāmi, *Yusuf and Zulaikha*, S. 15.

731 Auf die Anbetung von Götzenbildern als Vorstufe einer Erkenntnis Gottes komme ich im folgenden Kapitel zurück.

732 Jāmi, *Yusuf & Zoleyxā*, S. 126–127, Vers 2254–57 und 2263–64 – übersetzt von Gerald Grobbel. Vgl. auch Jāmi, *Yusuf and Zulaikha*, S. 78. Bürgel bemerkt hierzu, es sei »remarkable how the art of painting is closely linked here to seduction and idolatry«. Bürgel, *The Feather of Simurgh. The »Licit Magic« of the Arts in Medieval Islam*, S. 121. Vgl. zur Rolle von Bildern in Jāmīs *Yusuf u Zulaykhā* im Allgemeineren auch S. 131–133.

Die Bilder verfehlen ihre Wirkung nicht:

Aber Josef hielt seinen Blick zurück; aus Angst vor der Versuchung senkte er seinen Kopf.  
 Auf den Teppich des Zimmers beugte er seinen Kopf; da sah er sein Bild zusammen mit ihr gemalt.  
 Ein Bett von Brokat und Seide war [auf dem Bild] ausgebreitet, sie umarmten einander eng.  
 Von jenem Bild wandte er schnell den Blick ab, er schaute auf eine andere Stelle hin.  
 Ob er nun die Tür oder die Wand anschaute, immer sah er jene beiden Rosenwangigen miteinander vereint.  
 Er wandte sein Gesicht dem Herrn des Himmels zu; unter dem Dach erblickte er dasselbe [Bild].  
 Dadurch nahm seine Neigung zu Zulaykhā zu; er schaute auf das Gesicht Zulaykhās.<sup>733</sup>

Jāmī's Narrativ weist hier – wie an einigen Stellen, die die Beziehung zwischen Josef und Zulaykhā betreffen – deutliche Parallelen zum Text Amānī auf, auch wenn die Figur Zulaykhās bei Jāmī, wie gesagt, einen ganz anderen Stellenwert bekommt. So steht bei Amānī beispielsweise:

Der glaubensreine Josef wandte sich davon ab; rasch senkte er den Blick auf den Boden.  
 Auf dem Boden sah er denselben Mond, von dem man hätte sagen können, Gott habe ihn aus Licht erschaffen.  
 Dasselbe Gesicht und derselbe bezaubernde Körper, sie hatte weder ein Kopftuch noch einen Schleier für den Körper.  
 Er wandte seine Augen von der Erde zur Wand; er sah Zulaykhā an der Wand.  
 Überall, wo er auf die Wände schaute, sah er das Bild [wörtlich: Zeichen] der mondgesichtigen Zulaykhā.  
 Absichtlich blickte er an die Decke, er sah dieselbe Herzensbrecherin [schön] wie Sonne und Mond.  
 Links und rechts, vorne und hinten, unten und oben: Überall war die götzengesichtige Zulaykhā.<sup>734</sup>

Bei allen Parallelen der Narration ist aber zu betonen, dass Josefs Blick bei Amānī nicht wie bei Jāmī auf gemalte Bilder von ihm und Zulaykhā trifft, sondern der Raum ist bei Amānī als ein vollständig mit Spiegeln ausgekleidetes Zimmer beschrieben, die Zulaykhās Bild überall reflektieren. Es ist also festzustellen, dass Jāmī Spiegelbilder,

733 Jāmi, *Yusuf & Zoleyxā*, Bd. II, S. 131–132; Vers 2372–2378 – übersetzt von Gerald Grobbel. Vgl. auch Jami, *Yusuf and Zulaikha*, S. 82.

734 *Yusuf and Zalika. The Biblical Legend of Joseph and Potiphar's Wife in the Persian Version Ascribed to Abul-Mansur Quasim, Called Firdausi, ca. 932–1021 A. D.*, S. 361–362, V. 3580–3586 – übersetzt von Gerald Grobbel. Zu einer Übersetzung des gesamten Textes vgl. auch *Jussuf und Suleicha*, hier S. 143.



Abb. 79 – Die Frauen schneiden sich angesichts Josefs Schönheit in die Hände, Jāmī, *Yusuf u Zulaykhā*, Iran frühes 16. Jh., Baltimore, Walters Art Museum, W. 808, fol. 105r.

die die anwesende Person reflektieren, durch eine Vielzahl an Gemälden ersetzt, die die Personen statt in ihrer gegenwärtigen in der von Zulaykhā ersehnten Haltung zeigen. Die Bilder führen also nicht nur die tatsächliche Schönheit von Zulaykhās Körper unausweichlich vor Augen, sondern sie stellen etwas in Aussicht, visualisieren einen Wunsch – den sie auch in Josef auslösen sollen. Bilder werden hier also dazu eingesetzt, eine Wunschvorstellung zu vermitteln. Es war in dieser Arbeit bereits bei Khusraw oder Humāy von Portraits als Auslösern von Begehren die Rede, und ich erwähnte in diesem Zusammenhang, dass die Vorstellung von Imagination als Auslöser von Begehren zumindest im westeuropäischen Kontext in Verbindung mit der Rezeption der



Abb. 80 – Josef und Zulaikhā nach ihrer Hochzeit, Jāmī, *Yūsuf u Zulaikhā*, Iran frühes 16. Jh., Baltimore, Walters Art Museum, W. 808, fol. 136r.

Wahrnehmungstheorie Ibn Sīnās gebracht wurde.<sup>735</sup> Jāmī aber geht einen Schritt weiter und inszeniert die gemalte Darstellung von Imagination als Instrument, die eigene Imagination dem anderen vor Augen zu stellen und damit auch in ihm diesen Wunsch auszulösen.

Der Maler des Kairoer *Būstān* hatte den von Jāmī beschriebenen Effekt dieser Bilder zitiert, eine Sehnsucht auszulösen, die einem »das Wasser im Mund zusammenlaufen« lässt. Da er die Bilder selbst jedoch nicht darstellte, schrieb man den Effekt dem Bild selbst zu. In den Jāmī-Handschriften des 16. Jahrhunderts werden die Bilder als

735 Vgl. z. B. Camille, »Before the Gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing«, S. 208, zitiert auf S. 205 dieser Arbeit.

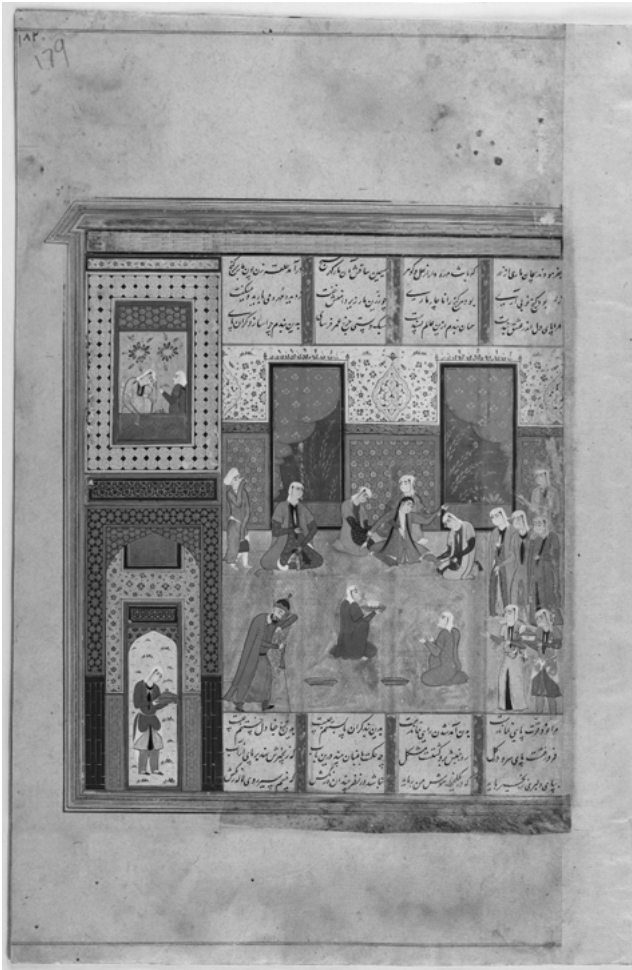


Abb. 81 – Liebeskranke Zulaykhā, nachdem sie Josef im Traum gesehen hat, Jāmī, *Yūsuf u Zulaykhā*, Schiras (?) ca. 1570, Oxford, Bodleian Libraries, University of Oxford, Ms. Elliot 149, fol. 179r.

solche abgebildet. Damit stellt sich, wie gesagt, die Frage, ob sich auch diese Miniaturen mit der Funktion der abgebildeten Bilder identifizieren, die Betrachtenden zu verführen. Zumindest ist anzumerken, dass Zulaykhās Versuch, Josef durch diese Bilder zu verführen, als ein Schritt anzusehen ist, der letztlich zur Erfüllung ihrer Sehnsucht in der legitimen Ehe mit Josef führen wird. In Bezug auf die Illustrationen dieses Narrativs im persischen Kontext ist dabei festzustellen, dass nach der Verführungsszene – wenn diese überhaupt illustriert wird – meist die Szene dargestellt wird, in der Zulaykhā Josef herbeiruft, während die von ihr eingeladenen Frauen Zitronen schälen und sich angesichts seiner Schönheit allesamt in die Finger schneiden (Baltimore, Walters, W. 808, fol. 105r – Abb. 79). Diese Szene ist mit Abstand die am häufigsten





Abb. 82 – Zulaykhā begegnet dem al-'Azīz, Jāmī, *Yūsuf u Zulaykhā*, Schiras (?) ca. 1570, Oxford, Bodleian Libraries, University of Oxford, Ms. Elliot 149, fol. 182v.

illustrierte des Josefsnarrativs im persischen Kontext.<sup>736</sup> Wurde die Szene aus dem Koran in den Prophetengeschichten vor allem dazu genutzt, Zulaykhās individuelle Schuld in eine Schuldhaftigkeit von Frauen im Allgemeinen zu überführen,<sup>737</sup> der der Prophet in seiner Prüfung zu widerstehen hat,<sup>738</sup> so wird sie in Jāmīs Text dazu verwendet, die Wirkmächtigkeit von Josefs Schönheit zu verallgemeinern und Zulaykhā gewissermaßen ihrer persönlichen Schuld zu entheben:

736 Kia, »Jāmī and Persian Art«.

737 Merguerian, Najmabadi, »Zulaykha and Yusuf: Whose ›Best Story?«, S. 495.

738 Merguerian, Najmabadi, »Zulaykha and Yusuf: Whose ›Best Story?«, S. 489.



Abb. 83 – Josef im Brunnen, Jāmi, *Yūsuf u Zulaykhā*, Schiras 2. Hälfte 16. Jh., New York, Metropolitan Museum of Art, sf57-51-39, fol. 137r.

Wenn der Kummer um ihn die Ursache deiner Betrübnis ist, so ist seine Schönheit der Beweis dafür, dass du zu entschuldigen bist. Unter dem Himmel gibt es niemanden [und hiermit schließt Jāmī auch Männer ein, v. B.], der sein Gesicht sehen könnte, ohne verrückt zu werden. Du bist eine Liebende geworden, deshalb kann man dich nicht tadeln; in dieser Leidenschaft musst du keine Buße zahlen.<sup>739</sup>

Anschließend folgt oft eine Darstellung der Hochzeit von Josef und Zulaykhā (z. B. Baltimore, Walters, W. 808, fol. 136r – Abb. 80). Darstellungen von Josef im Gefängnis

739 Jāmi, *Yusuf & Zoleykhā*, S. 148, V. 2723–2725 – übersetzt von Gerald Grobbel. Vgl. auch Jami, *Yusuf and Zulaikha*, S. 95.

dagegen, die die negativen Folgen von Zulaykhās Tun vor Augen führen würden, sind in diesen Programmen selten.<sup>740</sup> Vor der Verführung finden sich Darstellungen der liebeskranken Zulaykhā nach ihrem ersten Traum von Josef (z. B. Oxford, Bodleian Libraries, Elliot 149, 179r – Abb. 81), Darstellungen ihrer Begegnung mit ihrem zukünftigen Ehemann, dem damaligen al-‘Azīz von Ägypten, bei der sie erkennt, dass er nicht der Mann ihrer Träume ist (z. B. Oxford, Bodleian Library, Elliot 149, fol. 182v – Abb. 82), Darstellungen Josefs im Brunnen (z. B. New York, Metropolitan, sf57-51-39, fol. 137r – Abb. 83) und seines Verkaufs als Sklaven – bei dem Zulaykhā ihn oft entdeckt (z. B. Oxford, Bodleian Library, Elliot 149, 190r – Abb. 84). Somit führt die Reihe der Bilder – selten allerdings in allen Etappen innerhalb einer Handschrift – von der Illustration der Wirkmacht von Josefs Traumbild, der enttäuschenden Suche nach dessen Vorbild und Josefs Auftauchen im Sklavenhandel über Zulaykhās Verführungsversuch und ihre Entlastung in der Zitronenszene bis zu ihrer Heirat. In dieser Reihe von Darstellungen stellt die Verführung – unter der Bedingung, dass man kein Götzenbild verehrt – eher einen Fortschritt als ein Hindernis auf dem Weg zur Vereinigung mit Josef dar.

Was das hier wiederholt herangezogene Programm der Handschrift der Bodleian Library (Abb. 81, 82, 84–86) in diesem Zusammenhang auszeichnet, ist ein Spiel mit Wiederholungen und unterschiedlichen Besetzungen von Positionen. So erinnert beispielsweise die Darstellung von Zulaykhā als alte Frau, die wie eine Bettlerin am Rande der Straße versucht, Josef auf sich aufmerksam zu machen (Oxford, Bodleian Library, Elliot 149, fol. 212r – Abb. 86), an die Miniatur auf fol. 182b (Abb. 82). Hier ist es Zulaykhās erster Mann, der ihr auf einer sehr ähnlich dargestellten Straße entgegengeritten kommt: In beiden Fällen wird die Miniatur nach oben hin über den Schriftspiegel um eine zweite Reihe von Betrachterinnen über der von Betrachtern gefüllten Straßenfront der Gebäude erweitert.<sup>741</sup> Die Darstellung Josefs kommt der des vorherigen al-‘Azīz in Haltung, Position und einer nur in Nuancen abweichenden Farbigkeit ebenso nahe wie die des Pferdes. Damit mag nicht nur unterstrichen werden, dass Josef nun die Position des al-‘Azīz innehat, sondern womöglich auch Zulaykhās zukünftige Eheschließung mit Josef visuell antizipiert werden. Zudem wird in der Wiederholung der Szenen der Moment der Enttäuschung, dass das Gegenüber dem Traumbild nicht entspricht, durch die erträumte Begegnung mit Josef ersetzt. Was sich dabei allerdings verändert, ist die Position Zulaykhās – während sie im ersten Fall auf einem Kamel auf Augenhöhe auf den al-‘Azīz zureitet, ist sie nun am untersten Rand der Miniatur positioniert, von wo aus sie zu Josef aufblickt. Dies ist wohl als Darstellung ihrer Demut zu verstehen, welche die Grundlage zur Erkenntnis des wahren Gottes ist. So zerstört sie in der folgenden Passage ihr Idol und zieht daraufhin Josefs Aufmerksamkeit auf sich, was letztlich zu ihrer Hochzeit führt.

Die Darstellung von Josef und Zulaykhā in deren Palast (Abb. 85) spielt ebenfalls mit der Wiederholung und Variation einer Konstellation. Zwölfmal sind Josef und

740 Eine Darstellung von Josef im Gefängnis (Schiras, ca. 1589/90, Topkapı, H. 1084, fol. 149v) findet sich in Uluç, *Turkman Governors, Shiraz Artisans and Ottoman Collectors*, Abb. 250.

741 Vgl. zur Entwicklung dieser stark von städtischen Szenen geprägten Darstellung Läle Uluç, »The Majālis ul-‘Ushshāq. Written in Herat, Copied in Shiraz, Read in Istanbul«, in: Irvin Cemil Schick (Hrsg.), *M. Uğur Derman Festschrift. Papers Presented on the Occasion of his Sixty-Fifth Birthday*, Istanbul 2000, S. 569–602.

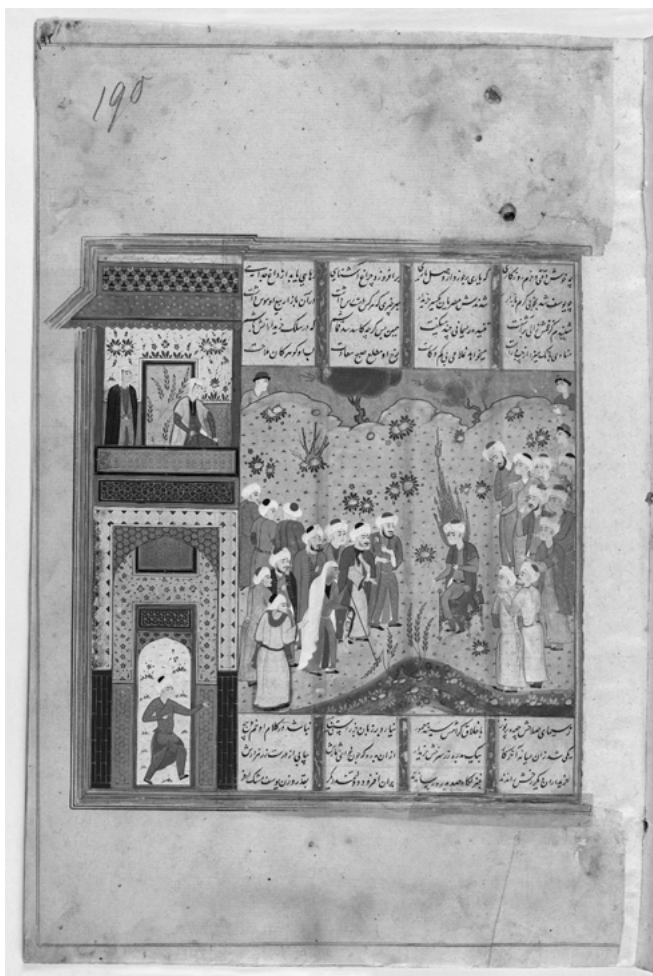


Abb. 84 – Josef wird verkauft, Jāmī, *Yūsuf u Zulaykhā*, Schiras (?) ca. 1570, Oxford, Bodleian Libraries, University of Oxford, Ms. Elliot 149, fol. 190r.

Zulaykhā hier abgebildet: In achsensymmetrischer Entsprechung stehen sie sich auf jeweils einem Flügel einer Tür gegenüber, in den Wandfeldern oberhalb knien sie Arm in Arm voreinander, darüber kniet Zulaykhā vor dem stehenden Josef, während sie sich auf den weiter innen liegenden Bildern stehend umarmen – wobei Zulaykhā meist der aktivere Part zukommt. Bemerkenswert ist dabei, dass die Farben der Gewänder wechseln, sodass Zulaykhā auf einem Bild in einer Farbe gekleidet sein kann, die auf einem anderen Josef trägt. Dadurch entsteht der Eindruck, die Positionen seien austauschbar.

Zudem ist zu beobachten, wie auf der Mittelachse der Miniatur in der Reihe dieser Bilder eine Szene zu sehen ist, in der Zulaykhā den Mantel Josefs zu ergreifen scheint, welcher seinerseits nach links aus dem Bildfeld tritt, während er über die Schulter auf Zulaykhā zurückblickt. An zentraler und singulärer Stelle wird also die Ikonographie der Fluchtszene eingesetzt – und so Josefs Entkommen antizipiert. In der

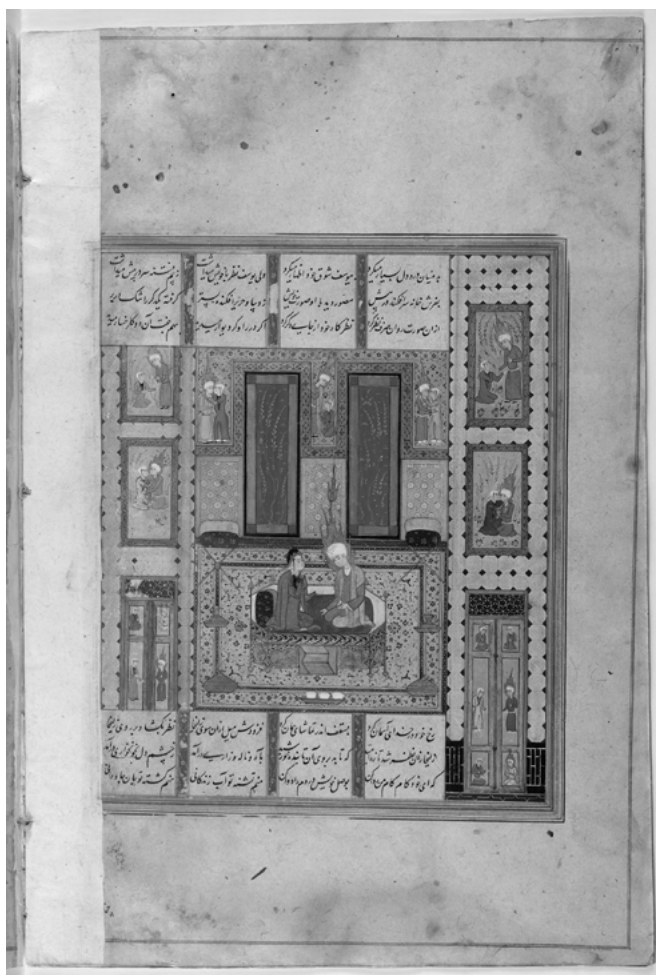


Abb. 85 – Zulaykhā versucht, Josef zu verführen, Jāmī, *Yūsuf u Zulaykhā*, Schiras (?) ca. 1570, Oxford, Bodleian Libraries, University of Oxford, Ms. Elliot 149, fol. 199v.

Interaktion der Protagonisten darunter ist hiervon noch nichts zu erkennen. Anders als in anderen Miniaturen, wo die dargestellten Bilder direkt die Fluchtszene rahmen (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. A. F. 103, fol. 73 – Abb. 77 und Paris, BnF, Suppl. pers. 1150, fol. 19 – Abb. 78), knien Josef und Zulaykhā voreinander, ohne sich zu berühren. Ihre Gesten deuten auf eine Konversation hin. Dadurch, dass die beiden Figuren etwas größer dargestellt sind und den Rahmen ihres Hintergrundes überschneiden, sind sie zwar von ihren sie umgebenden Bildern zu unterscheiden. Doch bleibt dieser Unterschied ein gradueller. Da die Figuren weder in der Farbigkeit noch in der Perspektive von ihren Abbildungen unterschieden werden, scheint das Bild den Betrachtenden deutlich zu machen, dass es mit den abgebildeten Bildern vergleichbar ist. Das vorliegende Bild ist nicht kategorisch von den Bildern in Zulaykhās Palast zu unterscheiden.



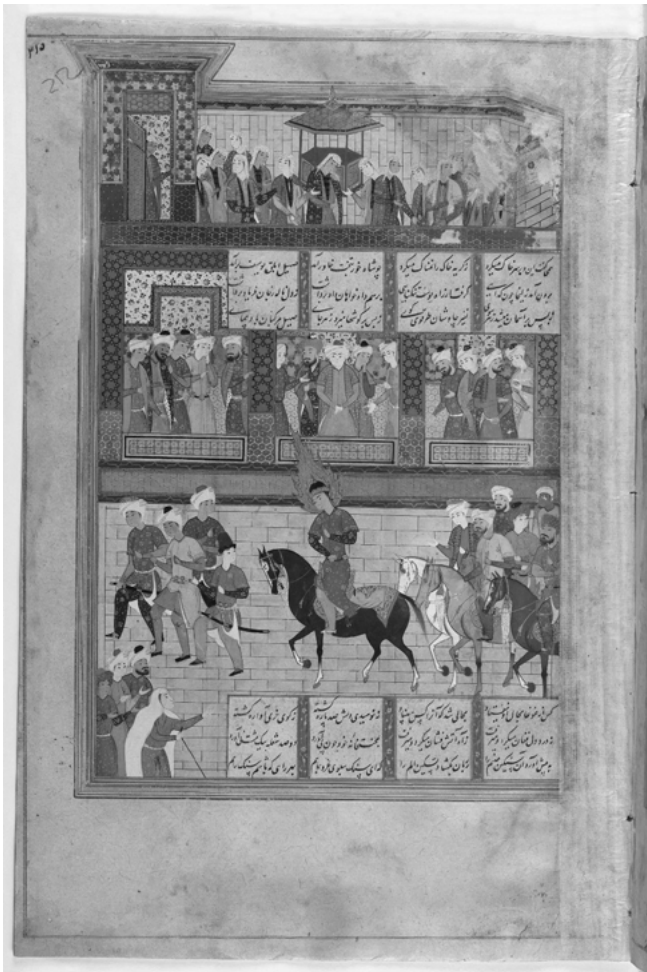


Abb. 86 – Die gealterte Zulaykhā begegnet Josef, Jāmī, *Yūsus u Zulaykhā*, Schiras (?) ca. 1570, Oxford, Bodleian Libraries, University of Oxford, Ms. Elliot 149, fol. 212r.

Dieses Spiel mit der Ununterscheidbarkeit von abgebildeten Figuren und den abgebildeten Bildern von Figuren treibt eine im Topkapı aufbewahrte Miniatur (Istanbul, Topkapı, H. 1084, fol. 119r – Abb. 87) noch weiter: Sie platziert – wie im Text beschrieben – ein weiteres Paar auf dem Teppich vor den Protagonisten. Damit ist dieses ebenso wie die Protagonisten auf einer vermeintlich schräg in den Raum führenden Fläche zu sehen, was einer gewissen Aufsicht auf die liegend dargestellten Figuren entspricht. Selbst in ihrer Positionierung im Raum unterscheiden sich die auf den abgebildeten Bildern dargestellten Figuren also nicht mehr von den »realen« Figuren. Damit wird sehr deutlich, dass sich die Miniaturen mit den von Jāmī beschriebenen verführerischen Darstellungen identifizieren.<sup>742</sup> Auch auf eine kategorische Abgren-

742 Die Darstellungen von Josef und Zulaykhā können dabei unter Verwendung der von Sussan Babaie



Abb. 87 – Zuleykha versucht, Josef zu verführen, Jami, *Yusuf u Zuleykha*, Schiras ca. 1585–90, Istanbul, Topkapı, H. 1084, fol. 119r.

zung vom Idol scheint die Miniatur des Topkapı keinen Wert zu legen, da sie auch die verführerischen Bilder und das Idol auf eine sehr ähnliche Weise abbildet.

Die Legitimität einer Austauschbarkeit der Positionen von Josef und Zuleykha und eines solchen Einsatzes von Bildern bestätigt sich wieder einmal, wenn sich am Ende von Jami's Epos die Szene der Verführung wiederholt. Nach ihrer Hochzeit nämlich zerreißt nun Josef Zuleykha das Kleid. Und nun ist es Josef, der Zuleykha einen Palast baut, der mit Hunderten von Miniaturen geschmückt ist:

formulierten Kategorien als »sexually charged, but not explicit« im Gegensatz zu »pornographic for the explicit imagery of love-making« beschrieben werden. Sussan Babaie, »Visual Vestiges of Travel: Persian Windows on European Weaknesses«, in: *Journal of Early Modern History* 13/2–3, 2009, S. 105–136, hier S. 112.

Eines Nachts flüchtete sie vor der Hand Josefs, sie suchte sich von ihm stolpernd zu befreien.

Als er ihren Saum im Nacken ergriff, wurde durch seine Hand ihr Hemd zerrissen.

Zulaykhā sagte: »Wenn ich einst dein Hemd auf deinem Leib zerrissen habe,

so hast du jetzt auch mein Hemd zerrissen und hast Vergeltung für meine Sünde erlangt.

In dieser Angelegenheit brauchen wir keine Angst mehr wegen eines Unterschieds zu haben:

Im Hemdzerreißen steht es jetzt bei uns Kopf um Kopf« [d. h. sind wir gleich].

Als Josef ihr Gesicht in Unterwürfigkeit sah, und sah, dass ihr Herz Leben aus jener Absicht [sich zu bekehren] gewann,

baute er aus Gold in ihrem Namen ein Häuschen; nicht ein Häuschen, vielmehr ein Gebetshaus.

[...]

Zweihundert noch nie dagewesene Bilder brachte er an ihm an; tausend Schmuckanhängsel hängte er daran.<sup>743</sup>

Diese Szene ist nicht nur geeignet, eine Vertauschbarkeit der Positionen von Josef und Zulaykhā zu rechtfertigen. In dieser Wiederholung wird auch deutlich, dass weder die Verführung noch die Bemalungen des Palastes an sich abzulehnen sind. Wenn selbst Josef diese Bilder nutzt, um Zulaykhā zu verführen, ist es also nicht abwegig, wenn auch die Miniaturen sich mit dem Mitteln der Verführung identifizieren. Vielmehr scheint es bei der Verehrung von Menschen ebenso wie von Bildern und Götzen darauf anzu- kommen, ob man sie mit einem Blick betrachtet, der deren »Glanz auf die Lichtquelle zurückzuführen« vermag. Vor allem aber geht es darum, dass Josef am Ende angesichts der von Gott zurückgegebenen Schönheit Zulaykhās nun selbst zum Liebenden wird – sodass, wie Marianna Shreve Simpson schreibt, »beide Helden das Ziel der perfekten Liebe als Selbstverleugnung im Geliebten erreichen«.<sup>744</sup> Und man kann sich fragen, inwiefern die sufistische Prämisse der Selbstaufgabe, die Simpson hierbei als Charakteristikum der perfekten Liebe anführt, der Negation des Betrachtenden, oder genau gesagt, dem Aufgehen der Betrachterposition im Blick Gottes, in der zu Beginn dieses Kapitels diskutierten Kairoer Miniatur entspricht.

### Schöne Handschriften

Nun mag man in Frage stellen, ob Jāmī's Geschichte der Transformation einer physischen in eine spirituelle Perspektive auf Schönheit der Grund für die Herstellung und

743 Jāmi, *Yusuf & Zoleyxā*, S. 187–189, Vers 3569–3575 und 3584 – übersetzt von Gerald Grobbel. Vgl. auch Jami, *Yusuf and Zulaikha*, S. 129–130.

744 Simpson, *Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang. A Princely Manuscript from Sixteenth-Century Iran*, S. 116.

Rezeption dieser verführerischen Bilder war – oder ihr Alibi.<sup>745</sup> Auch ist nicht geklärt, welche gesellschaftliche Akzeptanz die sufistische Verehrung sinnlicher Schönheit erfahren hat – Almut von Gladiß hat in ihren Ausführungen zu Gāzurgāhīs *Majālis ul-‘Ushshāq* unterstrichen, welchen »Zündstoff für Konflikte mit den Orthodoxen und der Staatsmacht« sie bot.<sup>746</sup> Festzuhalten ist jedenfalls, dass ein großer Teil der illuminierten Handschriften von Jāmīs *Yūsuf u Zulaykhā* im späten 16. Jahrhundert in Schiras produziert wurde. Damit sind sie Produkte der sogenannten »kommerziellen« Schiraser Handschriftenproduktion. Das Adjektiv »kommerziell« bezieht sich zum einen auf die enorme Menge der zu dieser Zeit in Schiras hergestellten Handschriften und zum anderen auf die Tatsache, dass in den meisten Büchern kein Auftraggeber genannt ist. Es darf jedoch, wie Lâle Uluç betont hat, nicht als Urteil über deren Qualität verstanden werden.<sup>747</sup> Es werden weder Kosten noch Mühen gescheut, um die Handschriften ebenso kostbar auszustatten wie diejenigen aus den höfischen *kitābkhānah*. Uluç hat zudem darauf hingewiesen, dass diese Kodizes wahrscheinlich sehr wohl im höfischen Kontext rezipiert und vermutlich auch vom Hof mitfinanziert wurden. Die fehlenden Nennungen der Auftraggeber könnten ihr zufolge auch darauf zurückzuführen sein, dass sie diese Bücher anfertigen ließen, um sie weiterzuschicken.<sup>748</sup> Simon Rettig geht allerdings davon aus, dass in Schiras schon ab dem Ende des 15. Jahrhunderts zunehmend Handschriften auch ohne Aufträge für den Markt produziert wurden.<sup>749</sup> Im Kontext eines zunehmend verbreiteten Wunsches, prachtvoll illuminierte Handschriften zu besitzen, ist nachvollziehbar, dass ein Text beliebt war, der die Verehrung von Schönheit und die Verführung durch Bilder thematisiert – und legitimiert. Neben der Option, die Lektüre einer Liebesgeschichte als Suche nach Gott zu deklarieren, bietet das Narrativ also auch Ansätze, den Genuss visueller Schönheit zu legitimieren.

Darstellungen der Verführung Josefs durch Zulaykhā mithilfe von Bildern sind aber nicht nur aus Handschriften von Jāmīs *Yūsuf u Zulaykhā* erhalten. Die Ikonographie wird ihrerseits auf Handschriften von Sa’dīs *Būstān* übertragen, auch wenn hier von verführerischen Bildern keine Rede ist (vgl. z. B. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, A. F. 103 – Abb. 77). Zudem entstehen in diesem Zeitraum in Schiras bebilderte Versionen der Prophetengeschichten, die auch Josefsgeschichten enthalten.<sup>750</sup> Weiter sind Josefsgeschichten in Handschriften von Gāzurgāhīs *Majālis ul-‘Ushshāq* zu finden, die oft ebenfalls Ende des 16. Jahrhunderts in Schiras produziert wurden (vgl. Paris, BnF, Suppl. pers. 1150, fol. 19 – Abb. 78).<sup>751</sup> Es handelt sich dabei um den Text ei-

745 Vgl. zu einer Kritik daran, die Funktion von Darstellungen von Liebenden in einer metaphorischen Darstellung der sufistischen Gottesliebe aufgehen zu lassen, auch Babaie, »Visual Vestiges of Travel: Persian Windows on European Weaknesses«, S. 113.

746 Almut von Gladiß, *Die Freunde Gottes. Die Bilderwelt einer persischen Luxushandschrift des 16. Jahrhunderts*, Berlin 2005, S. 11–12.

747 Lâle Uluç, »Selling to the Court. Late-Sixteenth-Century Manuscript Production in Shiraz«, in: *Muqarnas* 17, 2000, S. 73–96, hier S. 73.

748 Uluç, »Selling to the Court. Late-Sixteenth-Century Manuscript Production in Shiraz«, S. 90–91. Als wichtigen Faktor dieser steigenden Produktion von Handschriften nennt Uluç zudem die osmanische Nachfrage (S. 89).

749 Vgl. Simon Rettig, *La production manuscrite à Chiraz sous les Aq-Qoyûnlû entre 1467 et 1503*, unpublizierte Dissertation, Université Aix-Marseille 1, 2010, Bd. 1, S. 155–158 und 202–206.

750 Vgl. Rachel Milstein, Karin Rührdanz, Barbara Schmitz (Hrsg.), *Stories of the Prophets. Illustrated Manuscripts of ‘Qīṣṣa al-Anbiyā’*, Costa Mesa 1999.

751 Vgl. hierzu Uluç, *Turkman Governors, Shiraz Artisans and Ottoman Collectors*, S. 183–223, sowie von Gladiß, *Die Freunde Gottes*.





Abb. 88 – Josef und Zulaykhā, Nizāmī, *Makhzan ul-Asrār*, Schiras ca. 1570, London, British Museum, 1941,0619,0.10.

nes Schülers Jāmī am Hofe Ḥusayn Bāyqarās, der das Narrativ von Josef und Zulaykhā an den Anfang einer Sammlung von Biographien von idealen Liebenden stellt, in der, ebenso wie bei Jāmī, »die Notwendigkeit von menschlicher Liebe als Auftakt zur göttlichen Liebe verteidigt wird.«<sup>752</sup>

Ebenfalls aus dem Schiraser Kontext Ende des 16. Jahrhunderts ist eine Darstellung Josefs und Zulaykhās innerhalb eines *Makhzan ul-Asrār* von Nizāmī erhalten (London, British Museum, 1941,0619,0.10 – Abb. 88). Nizāmīs Text zieht an dieser Stelle »Josef im Schöpfeimer«<sup>753</sup> heran, um in seiner Beschreibung von Mohammeds Reise durch

752 Shahzad Bashir, *Sufi Bodies. Religion and Society in Medieval Islam*, New York 2011, S. 131.

753 *Makhzan ul-Asrār*, übersetzt in: Würsch, *Nizāmīs Schatzkammer der Geheimnisse*, V. 21, S. 183.





Abb. 89 – Albumblatt, Mann mit Portrait in einer Rahmung mit Texten aus Jāmī's *Yūsuf u Zulaykhā*, Iran ca. 1590, Toronto, The Aga Khan Museum, AKM426.

den Tierkreis während seiner *mi'raj* die Sonne im Sternbild des Wassermanns zu umschreiben.<sup>754</sup> Die Miniatur ihrerseits ist so frei, diese Metapher in einer Darstellung Josefs gegenüber Zulaykhā zu visualisieren. War die Figur Josefs in der persischen Poesie schon lange herangezogen worden, um die verschiedensten positiven Eigenschaften von Schönheit über Güte bis zum Scharfsinn zu veranschaulichen,<sup>755</sup> ebenso wie im eingangs angeführten Zitat aus Thomas von Kents Alexanderroman die Frau Potifar eine negative Eigenschaft, so wird die Josefsikonographie nun entsprechend variabel eingesetzt.

754 Würsch, *Nizāmī's Schatzkammer der Geheimnisse*, S. 183.

755 Dadbeh, *Joseph in Persian Literature*.

Eine Zeichnung von 1590 (Aga Khan Museum, AKM426 – Abb. 89) demonstriert darüber hinaus, dass umgekehrt auch Jāmīs Josefsnarrativ auf Bilder bezogen wurde, die nicht die Geschichte, sondern allein die Bewunderung des Bildes eines schönen Menschen darstellen. Das Blatt, das nicht für eine Handschrift, sondern als einzelne Zeichnung für ein Album gefertigt wurde, zeigt einen Mann, der das Portrait einer Frau in seinen Händen betrachtet – eine Konstellation, die bei Jāmī nicht vorkommt und eher an Nizāmīs *Khusraw u Shirīn* erinnert. Gleichwohl sind in den Kartuschen am Rand, wie Antony Welch angemerkt hat, Zeilen aus Jāmīs *Yūsuf u Zulaykhā* zu lesen.<sup>756</sup> Es ist also nicht mehr nur die Figur Josefs, die zur Exemplifikation verschiedenster Tugenden herangezogen wird, sondern auch der Text Jāmīs selbst scheint zu einem Paradigma der Verehrung von Schönheit geworden zu sein, das unabhängig von seinem Narrativ in Bezug auf andere Konstellationen der Verehrung von Schönheit angeführt wird.<sup>757</sup>

## 2 Flüchtige Blicke.

### Josefs Verführung in deutschen Graphiken des 16. Jahrhunderts

Im persischen Kontext ist, wie zu sehen war, ab der Mitte des 16. Jahrhunderts eine sprunghafte Zunahme von Illustrationen des Josefsnarrativs im Rahmen von Handschriften Jāmīs zu verzeichnen, während Josefsdarstellungen aus dem Zeitraum zuvor nur sehr vereinzelt erhalten sind. Auch im nordwesteuropäischen Kontext ist zu dieser Zeit eine Häufung von Josefsdarstellungen und insbesondere von der Verführung Josefs festzustellen, speziell im Kontext der Reformation in Deutschland, der hier deshalb fokussiert werden soll, und insbesondere im Medium der Druckgraphik. Diese übernimmt dort seit dem 15. Jahrhundert immer mehr Funktionen der Buchillustration<sup>758</sup> und lässt ebenfalls beobachten, dass Bilder zunehmend unabhängig vom Text zirkulieren, worauf ich noch zu sprechen kommen werde. Die Geschichte der Darstellung des gemeinsamen Topos von Josef und der Frau des Potifar in beiden Bildkulturen lenkt das Augenmerk also auch auf eine mediale Differenz zwischen den persischen und den westeuropäischen Bildkulturen.

Die Vorgeschichte der Illustrationen des Josefsnarrativs ist im westeuropäischen Kontext allerdings eine längere, weshalb sie zunächst kurz skizziert werden soll. Anschließend soll wiederum am Beispiel einer einzelnen Darstellung der Verführung Josefs, nämlich Sebald Behams Einzelblatt, das 1544 in Frankfurt am Main entstand, verfolgt werden, inwiefern der Blick auf die körperliche Schönheit mit Konnotationen

756 Antony Welch, »Worldly and Otherworldly Love in Safavi Painting«, in: Robert Hillenbrand (Hrsg.), *Persian Painting from the Mongols to the Qajars*, London 2000, S. 301–317, hier S. 302.

757 Sussan Babaie argumentiert: »these single-foлио paintings seem to have operated in a cultural zone, a mental world of pictorial, poetic and musical allusions and similes that were perfectly and wholly accessible and legible to their audiences«. Babaie, *Visual Vestiges of Travel: Persian Windows on European Weaknesses*, S. 120.

758 Vgl. zu dieser medialen Verschiebung und den Veränderungen in der Rezeption, die damit einhergehen und die ich hier nicht weiterverfolgen kann: Peter Schmidt, *Gedruckte Bilder in handgeschriebenen Büchern. Zum Gebrauch von Druckgraphik im 15. Jahrhundert*, Köln u. a. 2003; Ursula Weekes, *Early Engravers and Their Public. The Master of the Berlin Passion and Manuscripts from Convents in the Rhine-Maas Region, ca. 1450–1500*, London/Turnhout 2004, und David S. Areford, *The Viewer and The Printed Image in Late Medieval Europe*, Farnham/Burlington 2010.

der Schuld versehen ist und mit welchen Mitteln das Blatt den Blick der Betrachtenden entschuldigt. Dabei bekommt man es ebenfalls mit einer paradoxen Konstruktion zu tun, in der einem aber, so die These, keine Transformation des sinnlichen Begehrens vorgeschlagen wird, sondern eine Distanzierung in einem flüchtigen Blick zur Bedingung der Entschuldigung des Blicks erklärt wird.

## 2.1 Typus, Vorbild, Leib und Seele. Optionen der westeuropäischen Darstellungstraditionen

Spätestens seit dem 11. Jahrhundert liegen in der westeuropäischen Buchmalerei umfangreiche Josefszyklen vor.<sup>759</sup> Immer wieder sind in diesen Handschriften Rückgriffe auf byzantinische Traditionen zu bemerken: Die Millstädter Genesis beispielsweise rekurriert auf byzantinische Transformationen des alttestamentlichen Josefsnarrativs im Rückgriff auf jüdische Überlieferungen,<sup>760</sup> wie sie beispielsweise in der Wiener Genesis erhalten sind.<sup>761</sup> Die Darstellung der Verführungsszene in der Merseburger Bibel (Abb. 90) weist im Typus der sitzenden, den Mantel des fliehenden Josef mit beiden Händen erfassenden Frau, der sich in der Neuzeit als dominanter Typus etablieren wird,<sup>762</sup> deutliche Parallelen zur Darstellung der Szene in der Wiener Genesis auf (Abb. 91).<sup>763</sup> Die Popularisierung der Josefs Geschichte durch volkssprachliche Versionen geht also mit einem zunehmenden Interesse an der Illustration des Narrativs einher, wobei sowohl für die Dichtung als auch für die Illustration byzantinische Modelle herangezogen werden.<sup>764</sup>

Manfred Derpmann hat für diesen Zusammenhang betont, dass sich in der Rezeption der Wiener Genesis vor allem ein tropologisches Verständnis von Josef als *exemplum* abzeichnet, das »Josephs Schönheit nach dem Vorbild der frühen mittelalterlichen Exegese mit seiner Tugendhaftigkeit verknüpft, insofern die äußere Schönheit Ausdruck der inneren Haltung ist.«<sup>765</sup> Diese tropologische Auslegung tritt im exegetischen

759 Vgl. hierzu sowie zu einem Überblick über die spätantike und mittelalterliche Darstellungstradition Ursula Nilgen, »Joseph von Ägypten«, in: Engelbert Kirschbaum, Günter Bandmann, Wolfgang Braulf, Johannes Kollwitz, Wilhelm Mrazek, Alfred A. Schmid, Hugo Schnell (Hrsg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968–76, S. 424–434, hier S. 430. Frühere Beispiele finden sich in Fresken und Skulpturen. Annemarie Wengenmayr sieht den heute zerstörten Zyklus von St. Paul vor den Mauern in Rom, der in Kopien aus dem 17. Jahrhundert überliefert ist (Vatikan, Vatikanische Apostolische Bibliothek, Barb. lat. 4406), als frühestes westeuropäisches Beispiel eines Josefszyklus sowie einer Darstellung der Verführung Josefs an. Vgl. Annemarie Wengenmayr, *Die Darstellung der Geschichte und Gestalt des ägyptischen Joseph in der bildenden Kunst*, Dissertation, München 1952, S. 37–38.

760 Vgl. z. B. Michael D. Levin, »Some Jewish Sources for the Vienna Genesis«, in: *The Art Bulletin* 54/3, 1972, S. 241–244.

761 Manfred Derpmann, *Die Josephgeschichte. Auffassung und Darstellung im Mittelalter*, Ratingen 1974, S. 256.

762 Elke Ullrich, *Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst. Die Frau des Potiphar und Joseph von Ägypten. Eine Kulturgeschichte der versuchten Verführung*, Kassel 2009, S. 56.

763 Als Vorgänger der Wiener Genesis sowie der Mosaiken in San Marco in Venedig wird die heute schwer beschädigte Cotton Genesis diskutiert. Für die Darstellung von »Joseph und der Frau des Potiphar trifft dies [aber nur] bedingt zu«. Ullrich, *Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst*, S. 56.

764 Derpmann, *Die Josephgeschichte*, S. 255.

765 Derpmann, *Die Josephgeschichte*, S. 257.

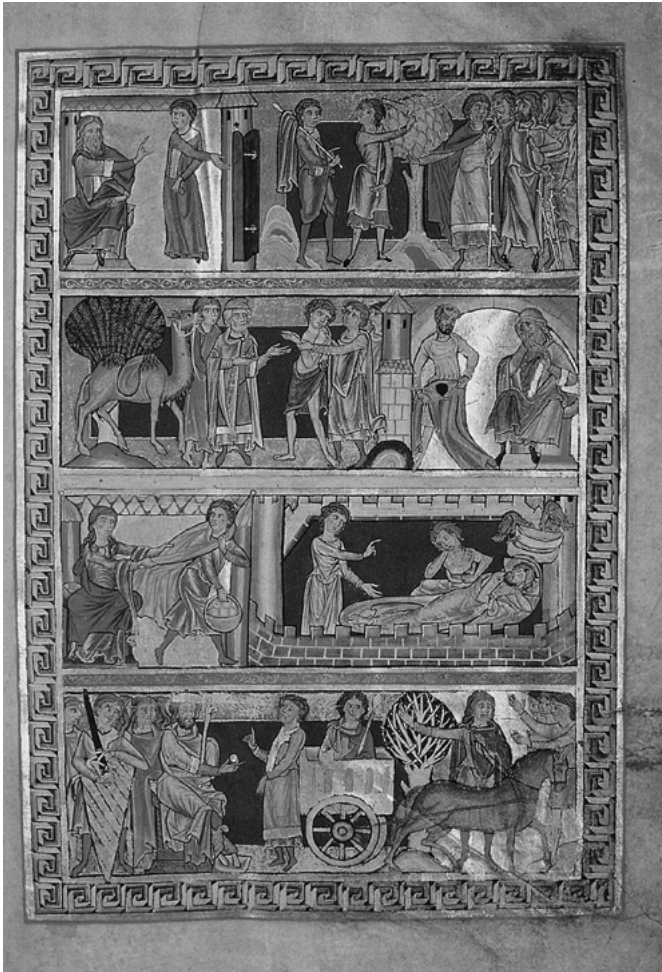


Abb. 90 – Die Frau des Potifar ergreift Josefs Gewand, *Merseburger Bibel*, Kloster Posa um 1200, Merseburg, Domstiftsbibliothek, Ms. 1, fol. 8r.

Schrifttum außerhalb<sup>766</sup> und um 1100 zunehmend auch innerhalb der Genesiskommentare neben die typologische Auslegung, die die Josefsgeschichte primär als Präfiguration der Heilsgeschichte Christi liest.

In dieser typologischen Deutung der Josefsgeschichte wird beispielsweise das Kleid, das Josef von seinem Vater erhalten hat, auf das Kleid der Menschlichkeit bezogen, mit dem Christus »die Göttlichkeit umkleidet«.<sup>767</sup> Die Frau des Potifar wird schon im Kommentar des Ambrosius aus dem 4. Jahrhundert als Synagoge gedeutet, die Christus am Kleide berührt, woraufhin er am Kreuz das Kleid des Fleisches ablegt.<sup>768</sup>

<sup>766</sup> Derpmann, *Die Josephgeschichte*, S. 263.

<sup>767</sup> Derpmann, *Die Josephgeschichte*, S. 74.

<sup>768</sup> Derpmann, *Die Josephgeschichte*, S. 46.





Abb. 91 – Die Frau des Potifar ergreift Josefs Gewand, *Wiener Genesis*, Syrien (?) 6. Jh., Wien, Österreichische Nationalbibliothek, theol. gr. 31, fol. 16r.

In dieser Tradition typologischer Deutungen der Josefsgeschichte ist es zu verstehen, dass die Maximianskathedra aus dem 6. Jahrhundert ebenso wie viele folgende Programme<sup>769</sup> Darstellungen des Josefsnarrativs und des Neuen Testaments kombiniert.<sup>770</sup>

Zu der Verführungsszene betont Guibert von Nogents Kommentar aus dem 12. Jahrhundert: »Durch das Zurücklassen des Kleides wird in der Gefahr der Versuchung der innere Mensch herausgekehrt.«<sup>771</sup> Diese Deutung ist im Kontext eines gegen Ende

769 Ullrich, *Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst*, S. 37–44, vgl. zu typologischen Verwendungen von Josefsdarstellungen auch Annemarie Wengenmayr, *Die Darstellung der Geschichte und Gestalt des ägyptischen Joseph in der bildenden Kunst*, S. 119–167.

770 F. Rupprecht, *Die Ikonographie der Josephsszenen auf der Maximianskathedra in Ravenna*, Bd. 2, Dissertation, Heidelberg 1969.

771 Derpmann, *Die Josefsgeschichte*, S. 48.





Abb. 92 – Maître Honoré, Die Frau des Potifar ergreift Josefs Gewand, Frère Laurent, *La Somme le Roi*, Paris ca. 1300, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. 368.

des 11. Jahrhunderts neu auftretenden Verständnisses der Josefsgeschichte zu verstehen, derzufolge »das Leben Josephs zeigt, wie die menschliche Existenz vom Gegensatz zwischen Körper und Geist, Gefühl und Erkenntnis, Begierde und Wille geprägt ist«, ein »durch die Sünde begründete[r] Dualismus«, der den »Menschen erlösungsbedürftig« macht.<sup>772</sup> Es wäre also zu diskutieren, inwiefern die Zunahme von Josefsdarstellungen in der Buchmalerei, aber auch in Kapitellplastik und Mosaik ab dem 12. Jahrhundert mit einer exegetischen Tendenz in Verbindung zu bringen ist, die in ihrer Auslegung der Josefsgeschichte »den Menschen in seiner zweifachen Existenz von Leib und Seele in den Vordergrund«<sup>773</sup> rückt.

772 Derpmann, *Die Josephgeschichte*, S. 263.

773 Derpmann, *Die Josephgeschichte*, S. 76.

Auch innerhalb des traditionellen typologischen Deutungsmodells aber ist festzustellen, dass die Verführungsszene dazu herangezogen wird, Josef als Vorbild zu präsentieren. Schon Ambrosius stellt »gleich zu Beginn seines Kommentars Joseph als Vorbild der Keuschheit hin«. <sup>774</sup> So ist es nicht erstaunlich, dass die Darstellung der Verführung Josefs jenseits der Josefszyklen beispielsweise in den »*Somme le Roi*, einer Serie von Moralschriften, die 1279 vom königlichen Beichtvater, dem Dominikaner Frère Laurent, geschrieben wurde«, <sup>775</sup> zur Illustration der Keuschheit als einer der sieben Tugenden eingesetzt wird (Cambridge, Fitzwilliam, Ms. 368 – Abb. 92).

Darstellungen einzelner Szenen der Josefsgeschichte zur Illustration moralischer Normen herauszugreifen ist Elke Ullrich zufolge eine Praxis, die die Josefsdarstellungen der frühen Neuzeit immer stärker prägt. So schreibt sie in ihrer umfassenden Studie frühneuzeitlicher westeuropäischer Darstellung der Verführungsszene:

Durch die zunehmende Aneignung einzelner, meist moralischer Aspekte der Figur Josefs verliert die Geschichte in ihrer Gesamtheit immer mehr an Bedeutung und wird zunehmend zergliedert, also in Einzelbildern wahrgenommen – auch wenn die Konsequenzen und die nächsten Etappen des Helden (Verleumdung, Einkerkerung etc.) immer im »kulturellen Gedächtnis« bleiben. Das hat zu Folge, dass aus der einst typologisch zu deutenden ganzen Geschichte eine Fundgrube einzelner Bildsequenzen wird, derer sich die Länder spezifisch bedienen. <sup>776</sup>

Über die italienische Kunst bemerkt sie dabei zusammenfassend: »In der italienischen Kunst setzt sich ab der Frührenaissance bis über den Manierismus deutlich der Aspekt der politischen Ikonographie Josefs als gerechter und tugendhafter Herrscher mit deutlicher Konzentration auf die Keuschheit durch«. <sup>777</sup> In den niederländischen Beispielen des 16. Jahrhunderts unterstreicht sie die Inszenierung von Josef als vorausschauender Kaufmann. <sup>778</sup> Die westeuropäische Kunst greift sich ihr zufolge »zur gleichen Zeit die widerstandene Verführung Josefs für die Druckgraphik und deren pädagogisch vorbildgebende Möglichkeiten der moralischen Unterweisung« <sup>779</sup> heraus. Dieser Einsatz der Josefsdarstellung als moralisches Vorbild im Medium der Druckgraphik ist – darauf komme ich noch ausführlicher zu sprechen – im Zuge einer zunehmenden Adressierung von Rezipienten jenseits höfischer und kirchlicher Auftraggeber in der Folge der Reformation zu verstehen. Damit deutet sich an, dass im Zuge der zunehmenden Adressierung bürgerlicher Rezipienten in der westeuropäischen Kunst des 16. Jahrhunderts eine besondere Häufigkeit, aber auch eine besondere Akzentuierung der moralischen Funktion von Josefsdarstellungen zu beobachten ist, die hier im Vergleich fokussiert werden soll.

Als beispielhaft für eine solche Inanspruchnahme von Josef als moralisches Vorbild führt Ullrich die Darstellung der Verführung Josefs von Lucas Cranach d. Ä. an,

774 Derrmann, *Die Josephgeschichte*, S. 45.

775 Ullrich, *Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst*, S. 59.

776 Ullrich, *Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst*, S. 289.

777 Ullrich, *Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst*, S. 288.

778 Ullrich, *Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst*, S. 131–144.

779 Ullrich, *Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst*, S. 289.



Abb. 93 – Lucas Cranach d. Ä., Die Frau des Potifar ergreift Josefs Gewand, Wittenberg 1527 (?), in: Martin Luther, *Deutsch Catechismus*, Wittenberg 1530 [1529], Berlin, Staatsbibliothek, Luth. 5510 <quater>, S. 34r.

die 1529 Luthers »Deutsch Catechismus« illustrierte (Abb. 93),<sup>780</sup> nachdem sie wahrscheinlich 1527 von Melanchthon zur Illustration des 10. Gebotes auf seiner Katechismustafel in Auftrag gegeben wurde.<sup>781</sup> Ullrich betont, dass die Szene in einen für die Betrachtenden alltäglichen Rahmen verlegt und auf jede Darstellung des Zweifels oder des Zögerns verzichtet wurde. Josef hat den Türgriff schon in der Hand.<sup>782</sup> So wird den Betrachtenden die Identifikation nahegelegt und zugleich jeglicher Zweifel an der Vorbildlichkeit von Josefs Verhalten ausgeräumt. Die »Ent-Erotisierung« dieser Version

780 Ullrich, *Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst*, S. 120–121.

781 Veronika Thum, *Die Zehn Gebote für die ungelehrten Leut'. Der Dekalog in der Graphik des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit*, München 2006, S. 80–83.

782 Ullrich, *Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst*, S. 118.

von Lucas Cranach d. Ä. – der in anderen Bildern »durchaus nicht an erotischen Elementen und nackten Damen gespart hat«<sup>783</sup> – macht das Bild Ullrich zufolge zu einem »beispielhaft pädagogischen Bild«,<sup>784</sup> das einem lutherischen Verständnis der symbolischen Funktion von Merkbildern entspricht.<sup>785</sup>

## 2.2 Distanzierte Blicke. Sebald Behams Darstellung von Josef und der Frau des Potifar von 1544

Vor einem solchen Hintergrund erscheint eine stark erotisierende Darstellung wie diejenige auf einem Kupferstich Sebald Behams (Abb. 96), die »einen lasziven Akt beider Protagonisten zeigt«, als ein »Sonderfall«, auch wenn »die zugefügte Inschrift Joseph theoretisch als ›Überwinder der Begierden‹ lobt.«<sup>786</sup> Ullrich zufolge steht der Darstellungsmodus der Szene – namentlich die erotisierte Präsentation der Akte durch die Entblößung der Geschlechter<sup>787</sup> – im Widerspruch zum Postulat der Inschrift, die Josef als Bändiger der Lust beschreibt, sowie zum protestantischen Bildverständnis.

### Entblößte Scham. Behams Darstellung der nackten Frau des Potifar

Diese Ansicht entspricht der Annahme, dass der biblische Topos hier nur als Alibi für eine erotische Darstellung gedient habe,<sup>788</sup> auf der auch die These fußt, Sebald Beham sei wegen pornographischer Darstellungen aus Nürnberg verbannt worden. Nun ist nicht zu leugnen, dass sich im 16. Jahrhundert namentlich »Erasmus und Joachim Camerarius klar gegen unsittliche Bilder ausgesprochen haben, (im Falle von Erasmus) insbesondere, wenn sie die Autorität der Bibel als Vorwand benutzten.«<sup>789</sup> Peter Parshall geht davon aus, dass sich die diesbezüglichen Bemerkungen von Camerarius in seiner Dürer-Biographie auf Sebald Beham beziehen.<sup>790</sup> Auch ist nicht von der Hand zu weisen, welche Rolle die Druckgraphik für die Popularisierung und Kommerzialisierung pornographischer Darstellungen gespielt hat – und zwar gerade im Zuge der Erschließung eines bürgerlichen Kunstmarktes, in dem sich eine private Rezeption

783 Ullrich, *Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst*, S. 118.

784 Ullrich, *Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst*, S. 118.

785 Ullrich, *Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst*, S. 119–120.

786 Ullrich, *Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst*, S. 113.

787 Ullrich, *Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst*, S. 354.

788 Vgl. z. B. Heiner Borggreffe, »Anatomie, Erotik, Dissimulation. Nackte Körper von Dürer, Baldung Grien und den Kleinmeistern«, in: Andreas Tacke, Ingrid-Sibylle Hoffmann (Hrsg.), *Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst*, Petersberg 2011, S. 33–55. Er spricht von einem »dissimulativen Moment [...] welches ihnen die Darstellung und den Käufern ihrer Blätter die Betrachtung ermöglichte« (S. 45).

789 Stephen H. Goddard, »The Origin, Use, and Heritage of the Small Engraving in Renaissance Germany«, in: Stephen H. Goddard, Patricia A. Emison, Henry Fullenwider (Hrsg.), *The World in Miniature. Engravings by the German Little Masters, 1500–1550*, Ausst.-Kat. Lawrence, Spencer Museum of University of Kansas, 4.9.–23.10.1988, Lawrence 1988, S. 13–29, hier S. 18.

790 Peter Parshall, »Camerarius on Dürer – Humanist Biography as Art Criticism«, in: Frank Baron (Hrsg.), *Joachim Camerarius (1500–1574). Beiträge zur Geschichte des Humanismus im Zeitalter der Reformation*, München 1978, S. 11–29, hier S. 16–17. Vgl. hierzu auch Goddard, »The Origin, Use, and Heritage of the Small Engraving in Renaissance Germany«, S. 18.



Abb. 94 – Heinrich Aldegrever, Die Frau des Potifar ergreift Josefs Gewand, Soest 1532, B 19, London, British Museum, Inv.-Nr. 1853,0709.152.

von Bildern ausweitet.<sup>791</sup> So hat beispielsweise Marcantonio Raimondi nicht nur Raffaels Josefsdarstellung bekannt und zum Vorbild einiger nordalpiner Josefsdarstellungen gemacht,<sup>792</sup> sondern auch Giulio Romano zugesprochene Darstellungen erotischer Stellungen.<sup>793</sup> Insofern wird der Bezug von Behams Josefsdarstellungen zur Entwicklung erotischer Darstellungsformen zu diskutieren sein.<sup>794</sup>

Bezüglich der Gründe für die Ausweisung der Brüder Beham aus Nürnberg im Jahr 1525 allerdings ist anhand der Quellen verschiedentlich aufgewiesen worden, dass diese vielmehr in ihrer Nähe zu einer nicht opportunen Gruppe von Reformatoren zu suchen

791 Paula Findlen, »Humanismus, Politik und Pornographie im Italien der Renaissance«, in: Lynn A. Hunt (Hrsg.), *Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne*, Frankfurt a. M. 1994 [1993], S. 44–114, hier S. 108.

792 So lässt beispielsweise die Art und Weise, wie Pencz in seiner Verführungsszene von 1546 den zurückgewendeten Kopf Josefs darstellt, oder die Geste, mit der die Frau nach Josefs Gewand greift, vermuten, dass er auf einen Kupferstich Marcantonio Raimondis zurückgegriffen haben könnte.

793 Findlen, »Humanismus, Politik und Pornographie im Italien der Renaissance«, S. 108.

794 Wenn die Josefsgeschichte im westeuropäischen Kontext mit erotischen Darstellungsformen in Verbindung gebracht wird und im persischen nicht, so impliziert das freilich nicht, das sei vorsichtshalber betont, dass es im persischen Kontext keine erotischen Darstellungen gegeben hat – oder dass diese immer als Vorstufe einer geistigen Vereinigung zu verstehen wären. Vgl. hierzu Francesca Leoni, Mika Natif (Hrsg.), *Eros and Sexuality in Islamic Art*, Farnham/Burlington 2013.





Abb. 95 – Lucas van Leyden, Die Frau des Potifar ergreift Josefs Gewand, Leiden 1512, B 20, Wien, Albertina, Graphische Sammlung.

sind.<sup>795</sup> Der Vorwurf von Pornographie<sup>796</sup> – im Sinne des modernen Verständnisses – ist historisch nicht dokumentiert, sondern findet sich erst als spätere Zuschreibung,<sup>797</sup> ebenso wie die Bezeichnung der Brüder Beham und Georg Pencz als »gottlose Maler«.

Neuere Forschungsansätze – insbesondere die Ausstellung und der Katalog von Jürgen Müller und Thomas Schauerte aus dem Jahr 2011<sup>798</sup> – haben deshalb argumentiert, dass die verführerische Darstellung der Frau Potifars, die darauf abzielte, das Begehren des Betrachters zu erwecken, letztlich zum Ziel habe, ihm zu demonstrieren,

795 Vgl. hierzu Gerd Schwerhoff, »Wie gottlos waren die ›gottlosen Maler?«, in: Jürgen Müller, Thomas Schauerte (Hrsg.), *Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgraphik der Beham-Brüder*, Ausst.-Kat. Nürnberg, Albrecht-Dürer-Haus, 31.3.–2.7.2011, Emsdetten 2011, S. 33–44.

796 Lynn Hunt hat aufgewiesen, dass sich dieser Begriff erst im 19. Jahrhundert verbreitete, seine Vorgeschichte in Europa aber bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgt werden kann. Hunt (Hrsg.), *Die Erfindung der Pornographie*, S. 10.

797 In einem Inventar des Nürnberger Sammlers Paul Behaim von 1619 findet sich zu Behams Darstellung des Todes mit einem lasziven Paar von 1529 der Vermerk, dass dies der Grund für die Ausweisung aus der Stadt gewesen sei. Goddard, »The Origin, Use, and Heritage of the Small Engraving in Renaissance Germany«, S. 16.

798 Jürgen Müller, Thomas Schauerte (Hrsg.), *Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgraphik der Beham-Brüder*, Ausst.-Kat. Nürnberg, Albrecht-Dürer-Haus, 31.3.–2.7.2011, Emsdetten 2011.





Abb. 96 – Sebald Beham, Die Frau des Potifar ergreift Josefs Gewand, Frankfurt a. M. 1544, B 14, P 15, Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 424-4.

wie schwierig es sei, einem solchen zu widerstehen. Dabei wird insbesondere betont, dass die Frau so ins Bild gedreht wird, dass der Betrachter kaum umhin kann, ihr in den Schoß zu blicken. So wird der Betrachter »[i]n seiner Augenlust [...] Teil der verbotenen Handlung«. <sup>799</sup> Auf diese Weise demonstriert das Bild dem Betrachter am eigenen Körper, wie bewunderswert es ist, dass Josef dieser Verführung widerstand.

In der Rezeptionsgeschichte dieses Blattes ist also die gesamte Spannweite von Beurteilungen von der Verurteilung als Pornographie bis zur Vermittlung der Tugendhaftigkeit Josefs am eigenen Körper des Betrachters zu finden. Nicht zuletzt angesichts der Vermittlungsoptionen, welche die Analyse der persischen Miniaturen zwischen den Polen der sinnlichen und der geistigen Wahrnehmung von Schönheit aufgewiesen hat, ist die Frage von Interesse, wie diese Dualität zu verstehen ist. Wenn Behams Graphik im Fokus dieses Kapitels stehen soll, dann also weniger als ein Sonderfall, sondern als womöglich extremes Exemplum, das sich als erotisierte Darstellung in einem stark moralisierenden Kontext auf besondere Weise zu eignen scheint, das Verhältnis zwischen den verschiedenen Wahrnehmungsoptionen der Szene zu diskutieren.

Behams Stich misst winzige 8,1 × 5,6 cm. Das zwingt die Betrachtenden, mit dem Gesicht nahe heranzugehen. An der oberen Bildkante hängt der Baldachin des Bettes herunter, ebenso wie in der gut zehn Jahre früheren Darstellung der Szene von Aldegrever (Abb. 94), auf die Beham womöglich zurückgriff. <sup>800</sup> In ihrer Platzierung am oberen Bildrand und als Träger von Monogramm und Datierung wird die Borte des Baldachins mit der Bildfläche enggeführt und als Rahmen inszeniert, durch den die Betrachtenden in den – das macht die Vertäfelung der Decke deutlich: zentralperspektivisch konstruierten – Bildraum schauen. Irritiert wird dieser Durchblick allerdings an der Stelle, wo Josefs Kopf die Fransen des Baldachins an der Bildoberfläche – und nicht wie bei Aldegrever jene im Hintergrund – überlagert. Denn damit tritt er in den Raum der Betrachtenden vor dieser Fläche. Eine solche Überschreitung der als Bildfläche markierten Ebene ist auch am unteren Rand des Bildes festzustellen: Hier ist ein Schild mit der Inschrift *IOSEPH FIDELIS SERVUS ET DOMITOR LIBIDINIS* angebracht, das in seiner Inszenierung auf der Bildoberfläche ebenfalls in den Raum der Betrachtenden vor der Bildoberfläche vorzustößen scheint. Sowohl der Kopf als auch die Betitelung Josefs werden also so inszeniert, dass der Eindruck entsteht, die Bildoberfläche werde in Richtung der Betrachtenden durchbrochen. Dabei nähert

799 Jürgen Müller, Kerstin Küster, »Der Prediger als Pornograf? Konvention und Subversion in der Bildpoetik Sebald und Barthel Behams«, in: Jürgen Müller, Thomas Schauerte (Hrsg.), *Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgraphik der Beham-Brüder*, Ausst.-Kat. Nürnberg, Albrecht-Dürer-Haus, 31.3.–2.7.2011, Emsdetten 2011, S. 20–32, hier S. 25. Vgl. hierzu auch den Katalogeintrag der Autoren auf S. 156.

800 Levy hat argumentiert, dass Sebald Beham zugleich auf Aldegrevers Darstellung von Tarquinius und Lucretia von 1539 zurückgriff, die deutliche Parallelen in der Darstellung der Figuren aufweist. Er sieht hierin ein Beispiel für Sebald Behams Bestreben, italianisierende Bildmodelle in eine nordalpine Ikonographie zu übertragen, was er in den Kontext eines aufkommenden deutschen Nationalismus im 16. Jahrhundert stellt. Janey L. Levy, »The Erotic Engravings of Sebald and Barthel Beham: A German Interpretation of a Renaissance Subject«, in: Stephen H. Goddard, Patricia A. Emison, Henry Fullenwider (Hrsg.), *The World in Miniature. Engravings by the German Little Masters, 1500–1550*, Ausst.-Kat. Lawrence, Spencer Museum of University of Kansas, 4.9.–23.10.1988, Lawrence 1988, S. 40–53, hier S. 48–49. Zum Verhältnis der Kleinmeister zu Italien vgl. auch Patricia A. Emisons Aufsatz »The Little Masters, Italy, and Rome« in demselben Katalog, S. 30–39.

sich dem Betrachtenden nicht etwa das Gesicht, sondern der Hinterkopf Josefs. Dieser Vorstoß ist somit nicht konfrontativ, sondern eher als Angebot der Identifikation zu verstehen. In der Rückenansicht Josefs könnte dem Betrachter also eine Identifikation mit Josefs Blick auf die Figur der Frau Potifars nahegelegt werden. Neben dem in der Genesis erwähnten Blick der Frau auf Josefs Schönheit wird hier offenbar auch derjenige Josefs auf die Frau des Potifar zum Thema.

Dabei ist zu betonen, dass Josef der Frau Potifars, soweit man dies in seinem verlorenen Profil erkennen kann, ins Gesicht schaut. Dagegen können die Betrachtenden, wie gesagt, kaum umhin, ihr in ihrer Ausrichtung ihres Körpers nach vorne hin auch in den Schoß zu schauen. Zwar ist eine partielle Enthüllung des weiblichen Körpers in Darstellungen der Szene zu dieser Zeit in der westeuropäischen Bildkunst – und vor allem im Zuge der Erotisierung der Szene im italienischen Kontext<sup>801</sup> – keine Seltenheit mehr, doch Beham geht in der Entblößung der Scham besonders weit. In der Ausrichtung dieser Entblößung auf die Betrachtenden unterscheidet sich Behams Darstellung der Frau Potifars von früheren Graphiken etwa von Aldegrever (Abb. 94). Selbst im Vergleich zur Darstellung Lucas van Leydens (Abb. 95), der die Haltung der Frau in vielen Aspekten ähnelt, ist, abgesehen von der Entkleidung der Protagonisten, eine weitere Drehung des Oberschenkels zu den Betrachtenden hin festzustellen, die genau diesen Blick eröffnet.

Vor allem aber unterscheidet sich Behams Stich von 1544 in der Positionierung seiner Figuren von seiner Darstellung der Szene aus dem Jahr 1526 (Abb. 97): Während die Reste der Kleidung, die den Figuren noch bleiben, kaum anders dargestellt sind, ist Josef hier hinter dem Bett positioniert – was eine Funktion als Identifikationsfigur ausschließt. Dementsprechend wenden sich Blick und Gesten der Frau von den Betrachtenden ab, obwohl die Figur auf der vorderen Bettkante sitzt. Das macht freilich umso offensichtlicher, dass der Blick in den Schoß auf den Betrachter ausgerichtet ist. Allerdings ist festzustellen, dass auch Josef seinen Blick in diesem Stich nicht unbedingt auf das Gesicht seines Gegenübers, sondern weiter nach unten gerichtet hat – mit dem entsprechenden Effekt. Die Sexualisierung seiner Figur ist mit dem erigierten Glied noch expliziter.

Während Sebald Beham in seinem früheren Blatt (Abb. 97) die Verführbarkeit noch an Josef selbst demonstriert, präsentiert die spätere Darstellung Josefs (Abb. 96) ihn als Identifikationsfigur, die den Blick auf das Gesicht richtet. Es ist also eine Verschiebung festzustellen von einer Darstellung Josefs als Exemplum der sexuellen Verführbarkeit hin zu einer stärkeren Vorbildhaftigkeit Josefs, in der er dem Betrachter in seiner Positionierung am vorderen Bildrand als Identifikationsfigur nahegelegt wird und dabei womöglich einen anderen Blickwinkel auf das zu Sehende bietet.

Zudem ist zu konstatieren, dass durch die Überschreitung der Bildränder in beiden Fällen unterstrichen wird, dass Josef bestrebt ist, sich dem Zugriff der Frau des Potifar zu entziehen. Schon Cranach setzte durch die Platzierung des Türgriffs an der Bildgrenze das Verlassen des Raumes mit dem Verlassen des Bildfeldes gleich, und schon bei Aldegrever antizipierte das starre Zusteuern auf die Bildgrenze das Verschwinden aus dem Bildfeld. Doch wenn bei Beham die Arme die Bildgrenze kreuzen, so wird unübersehbar, dass eine Flucht vor der Frau des Potifar auch die Flucht vor den Blicken der Betrachtenden bedeutet. Darauf komme ich noch zurück.

801 Vgl. Ullrich, *Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst*, S. 108–111.





Abb. 97 – Sebald Beham, Die Frau des Potifar ergreift Josefs Gewand, Nürnberg 1526, B 13, P 14, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, HSBeham AB 3. 13, Inv.-Nr. 1155.

Vorerst sei festgehalten, dass man bei Beham konfrontiert ist mit einer Gegenüberstellung zwischen der verführerischen Darstellung der Frau des Potifar und der Maxime, Josef sei der Überwinder der Begierden. Die Positionierung der Figur Josefs in diesem Spannungsfeld verschiebt sich dabei zwischen den beiden Darstellungen Behams – von einer Figur, die man in ihrem offenkundigen Begehren eher distanziert zu betrachten hat, zu einem Vorbild, mit dem man sich identifizieren kann.

Es ist also einerseits nicht zu leugnen, dass der von Ullrich konstatierte Widerspruch zwischen der visuellen Darstellung der Körper und der Inschrift besteht. Zugleich aber legt die genauere Analyse nahe, dass Josefs Vorbildcharakter hier nicht nur, in Ullrichs Worten, »theoretisch«<sup>802</sup> umgesetzt wird, sondern es dem Betrachter auch visuell nahegelegt wird, sich in Josefs Position hineinzusetzen. Das entspricht Müllers und Küsters These: »Der Betrachter wird in die Situation Josefs versetzt und erhält auf paradoxe Weise eine Vorstellung der Tugendhaftigkeit des alttestamentlichen Helden.«<sup>803</sup>

### Paradoxe Bilder

Dass Betrachtende in eine derart paradoxe Position versetzt werden, ist im nordalpinen Kontext des 16. Jahrhunderts kein Einzelfall. Anne-Marie Bonnet hat angemerkt, dass Lucas Cranach schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine »paradoxe Malerei« entwickelt hat: »Etwas Reizvolles wird dargeboten und warnt zugleich vor den eigenen

802 Ullrich, *Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst*, S. 113.

803 Müller, Küster, »Der Prediger als Pornograf? Konvention und Subversion in der Bildpoetik Sebald und Barthel Behams«, S. 25.



Reizen!«<sup>804</sup> Und Jürgen Müller hat herausgearbeitet, welche Bedeutung das »Paradox als Bildform« bei Pieter Bruegel d. Ä. bekommt.<sup>805</sup> An der Graphik Sebald Behams, genauer gesagt, an seinem Kupferstich »Impossible« von 1549, hat Mitchell B. Merback das Prinzip des Paradoxes diskutiert: Dabei rekurriert er nicht nur auf Positionen, die das Paradox als »paradigmatisch für eine frühneuzeitliche *mentalité*, die ›die simultane Erfahrung gegensätzlicher Befindlichkeiten‹ umfasst«,<sup>806</sup> ansehen. Vielmehr diskutiert er auch die Funktion des Paradoxes im Werk eines protestantischen Denkers, den auch Jürgen Müller als »entscheidende Quelle«<sup>807</sup> für das Verständnis der Malerei Bruegels angeführt hat und zu dem Sebald Beham wahrscheinlich engeren Kontakt hatte: Sebastian Franck, der 1528 eine Otilie Beham heiratete, vermutlich Sebald Behams Schwester.<sup>808</sup> In seinen *Paradoxa* (1534) präsentiert Franck Paradoxien ebenso wie Parabeln, Rätsel, Hieroglyphen und *Impossibilia* als »bevorzugte Formen der Vermittlung«.<sup>809</sup>

Dieses Verständnis von Paradoxien als Erkenntnisinstrument ist Merback zufolge vor dem Hintergrund der Diskussion um die Willensfreiheit im 16. Jahrhundert zu verstehen, in der es – von besonderer Prominenz ist hier die Kontroverse zwischen Luther und Erasmus – um die Freiheit menschlicher Entscheidungen und ihre heilsgeschichtliche Relevanz ging. Dabei ist erst einmal zu konstatieren, dass Franck in der aktiven Auseinandersetzung mit weltlichen Lastern eine Glaubenserfahrung sieht:

Für den Sozialkritiker Franck hieß »erfahrender Glaube« auch eine aktive Konfrontation mit den Torheiten, Nichtigkeiten, Dummheiten und Lastern der Welt. Sie zu enthüllen und im Laufe des alltäglichen Lebens sowie in der Geschichte der Welt etwas vom angestrebten Ziel des göttlichen Wollens zu erkennen, lag ebenso in der Verantwortung des Individuums wie die Suche nach Gott in sich selbst. Beide Bemühungen stellten den geistlich Gesinnten vor beängstigende Herausforderungen, da beide eine Kapazität erfordern, die Bereiche des Sinnlichen und Fleischlichen – seien es die wörtlichen Formulierungen der Schrift oder die weltlichen

804 Anne-Marie Bonnet, »Der Akt im Werk Lucas Cranachs. Bedeutung und Spezifität der ›nacketen Bilder‹ innerhalb der deutschen Renaissance-Malerei«, in: Claus Grimm, Johannes Erichsen, Evaria Maria Brockhoff, Lucas Cranach (Hrsg.), *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken*, Regensburg 1994, S. 139–149, hier S. 142.

805 Jürgen Müller, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999.

806 Mitchell B. Merback, »Nobody Dares. Freedom, Dissent, Self-Knowing, and Other Possibilities in Sebald Beham's Impossible«, in: *Renaissance Quarterly* 63/4, 2010/12/01, S. 1037–1105, hier S. 1054.

807 Müller, *Das Paradox als Bildform*, S. 22.

808 David P. Kilpatrick, *Paradoxes of the German Small Engraving in the Reformation*, Dissertation, New Haven 2002, S. 68.

809 Merback, »Nobody Dares. Freedom, Dissent, Self-Knowing, and Other Possibilities in Sebald Beham's Impossible«, S. 1088: »Looking to the chronicle of one's own life, and attempting to read its pages with the eyes of the inner man, one will encounter nothing that is literally true, nothing illuminated by a clear light, no words or images that are unequivocal in their meaning, no easily discernable truths. Instead, the inner word will be concealed behind visible signs, that, like the flesh, point to false meanings – the same meanings given them by a corrupt world – to be deciphered. Only by ›judging according to the opposite,‹ Franck writes, will one discover the true spiritual meaning of things.«

Gegebenheiten der eigenen sozialen und politischen Welt – auf ein inneres Wort hin zu durchschauen, das ansonsten verborgen bleibt. Im Reich der Sprache waren Paradoxa und Rätsel die primären Formen der Hülle, der sinnlichen äußeren Umhüllung dieses inneren Wortes.<sup>810</sup>

Im Zuge dieser Ausführungen wird aber auch deutlich, dass es hier nicht nur um die Relevanz einer moralischen Haltung gegenüber weltlichen Verführungen geht, sondern auch um ein aktives Verhältnis zum Medium der Schrift. Es sind nämlich die Paradoxien der Heiligen Schrift, angesichts derer die Lesenden die Erfahrung machen, dass die wahrnehmbare Schrift nicht mit dem inneren Wort übereinstimmen muss.

In diesem Verständnis von Paradoxie greift Franck wohl auf Hans Dencks »Gegenschriften«, eine Zusammenstellung widersprüchlicher Bibelstellen, zurück.<sup>811</sup> Das ist insofern bemerkenswert, als Hans Denck 1525 mit den Brüdern Sebald und Barthel Beham sowie Georg Pencz aufgrund seiner religiösen Haltung aus Nürnberg ausgewiesen wurde, weshalb davon auszugehen ist, dass Sebald Beham auch zu ihm einen engeren Kontakt hatte.

Jedenfalls geht es Franck zum einen um einen »erfahrenen Glauben, der aus seinen eigenen ethischen Verpflichtungen ebenso viel lernt wie durch Doktrin und Schrift«,<sup>812</sup> also um eine Betonung der Bedeutung der Lehrhaftigkeit eigener ethischer Erfahrung im Verhältnis zur passiven Lektüre. Zum anderen sieht er in der Paradoxie einen Modus der aktiven Erfahrung des Mediums der Schrift als zu überwindender Oberfläche. Jürgen Müller hat zudem unterstrichen, dass Franck direkt »im ersten Paradoxon die Überwindung der Bilder« fordert und die »Unerkennbarkeit Gottes« betont.<sup>813</sup>

Merback hat dieses Verständnis von Paradoxie auf die Erfahrung übertragen, die Betrachtende von Sebald Behams Stich »Impossible« machen, wenn die dargestellte Handlung nicht nur als »Impossible« betitelt, sondern zudem noch in der Beischrift gefordert wird: »Niemand solle sich an große Dinge wagen, die unmöglich zu schaffen sind.« Abschließend merkt er dabei an: »Wie diese Haltung sich in anderen Modi äußert, in denen diese Männer gearbeitet haben – dem Erotischen, dem Makabren, dem Satirischen – ist noch adäquat zu untersuchen.«<sup>814</sup>

Zur Funktion der Darstellung von Erotik in Behams Josefsstich zumindest kann man konstatieren, dass sie Francks Forderungen insofern entspricht, als sie eine aktive Konfrontation mit weltlichen Lastern ermöglicht und es damit erlaubt, eigene moralische Erfahrungen zu machen. Damit unterscheidet sie sich signifikant von Cranachs Illustration von Luthers Katechismus, die den Betrachtenden eine solche aktive Haltung zum Dargestellten nicht abverlangt, sondern eine rein passive Rezeption erlaubt.

810 Merback, »Nobody Dares. Freedom, Dissent, Self-Knowing, and Other Possibilities in Sebald Beham's Impossible«, S. 1086.

811 Kilpatrick, *Paradoxes of the German Small Engraving in the Reformation*, S. 69.

812 Merback, »Nobody Dares. Freedom, Dissent, Self-Knowing, and Other Possibilities in Sebald Beham's Impossible«, S. 1045.

813 Müller, *Das Paradox als Bildform*, S. 26. Er verfolgt bei Bruegel die These, dass das Aufgreifen einer derart bilderfeindlichen Position in der Malerei selber »natürlich geradewegs in den Selbstwiderspruch [führt], denn die Malerei muss nun zeigen, was sie nicht mehr zeigen kann, und gelingt gerade dann am besten, wenn sie ihr eigenes Scheitern offenbart, sodass das Paradox zur eigentlichen Bildform wird« (S. 28).

814 Merback, »Nobody Dares. Freedom, Dissent, Self-Knowing, and Other Possibilities in Sebald Beham's Impossible«, S. 1101.

Weiter wäre zu diskutieren, inwiefern das Bild auch ein kritisches Verhältnis zu seiner eigenen Medialität vermittelt. Indem die schriftlichen Forderungen auf der Bildoberfläche angebracht scheinen, warnen sie nicht nur auf inhaltlicher Ebene, sondern unterstreichen auch, dass es sich bei dem zu Sehenden um ein Bild handelt, dessen Oberfläche im wörtlichen, aber vielleicht auch übertragenen Sinne, zu durchschauen ist.

David Kilpatrick hat zudem argumentiert, dass das kleine Format der Stiche – Behams Stich von 1526 (Abb. 97, S. 271) ist zur Veranschaulichung in Originalgröße abgebildet – zu einer paradoxen Erfahrung im Sinne Francks beitrage: Im Gegensatz zu den großen Bildern, mit denen die Kirchen den Gläubigen heilige Figuren in der Öffentlichkeit nahebringen, »könne ein kleines [...] Objekt zeigen, dass Gott nicht nur in der Welt präsent ist, sondern auch individuell, privat und von Nahem erfahren werden kann«. Während die großen Bilder »die Tendenz haben, eine Illusion eines kontinuierlichen Raumes aufrecht zu erhalten, der die Idee einer verbindlichen und umfassenden Sicht fördert«, unterstreichen kleine Bilder die Differenz: »Kleine Drucke betonen die Deplatzierung und die Entfremdung des Individuums vor Gott, indem sie unterstreichen, dass es sich um ein entferntes Bild handelt, auch wenn es Gegenstand der akribischsten menschlichen Untersuchung war«. <sup>815</sup> Diese Distanzierung wird Kilpatrick zufolge insbesondere durch Differenz zwischen dem Maßstab des Dargestellten und der Größe der Graphik evoziert. Einerseits suggeriere die im Verhältnis zum Bildfeld große Darstellung der Figuren den Betrachtenden eine Nahsicht. Andererseits wird durch das kleine Format klar gemacht, dass die Betrachtenden nicht in das Bild eintreten können. So schreibt Kilpatrick über die Darstellung der Madonna mit Kind und Vase von Barthel Beham von etwa 1530:

Der Raum adressiert den Betrachter, der sich den Bedingungen des Druckes fügen muss, ohne je vollständig Zutritt zu bekommen. Der kleine Rahmen funktioniert wie ein Rasiermesser. Die fragmentarische Natur der Sicht produziert nicht nur die Vorstellung der Nähe, sondern paradoxerweise auch die der Flüchtigkeit. Egal, wie lange man schaut, das Bild bietet einem einen flüchtigen Blick. <sup>816</sup>

Diese Beschreibung trifft sehr genau die Beobachtung, dass die Figur Josefs in Sebald Behams Stich dem Betrachter einerseits an der Bildgrenze als Identifikationsfigur zur Verfügung gestellt wird, <sup>817</sup> sich andererseits aber in seinem Arm andeutet, dass er im nächsten Augenblick in einen Raum entfliehen wird, wo er sich dem Blick des Betrachters entzieht. So operiert auch die Figur Josefs im paradoxen Wechselspiel der Evokation von individueller Wahrnehmung und medialer Distanzierung.

815 Kilpatrick, *Paradoxes of the German Small Engraving in the Reformation*, S. 26.

816 Kilpatrick, *Paradoxes of the German Small Engraving in the Reformation*, S. 78.

817 Einen ähnlichen Effekt beschreibt Kilpatrick in Barthel Behams Rückenansicht eines Soldaten von 1520, Kilpatrick, *Paradoxes of the German Small Engraving in the Reformation*, S. 81–82.

## Offenere Märkte

Merback hat betont, dass die beschriebenen Parallelen zwischen der Funktion von Behams Graphik und den Vorstellungen Francks nicht notwendig implizierten, dass das gesamte Leben und Werk der Behambrüder von den radikalen religiösen und politischen Vorstellungen dominiert sei, die aus den dokumentierten Aussagen im Prozess von 1525 herausgelesen werden können. Damit schließt er sich der Kritik an Herbert Zschelletschky's Ansatz an, die Brüder als Sozialrevolutionäre zu betrachten.<sup>818</sup> Anders als Müller und Küster<sup>819</sup> erwägt er auch nicht, dass die Brüder ihre radikalen religiösen Einstellungen nach ihrer Verurteilung 1525 im Verborgenen weiter ausübten. Stattdessen sieht er die Motive für die Kritik der jungen Brüder Beham an der Obrigkeit in der prekären wirtschaftlichen Situation der Künstler aufgrund des Einbruchs des religiös dominierten Kunstmarktes im Zuge der Reformation: Es könnte ihre schwierige finanzielle Situation gewesen sein, die sie offen für sozialkritische Positionen machte. Derentwegen wurden Kunsthandwerker und weniger erfolgreiche Künstler jedenfalls besonders häufig angeklagt.<sup>820</sup> Versteht man die reformatorischen Positionen der Behams in einem solchen ökonomischen Kontext, ohne sie darauf zu reduzieren, dann ist es weniger erstaunlich, dass Sebald Beham schon 1531 für den katholischen Gegenspieler der Reformation, Kardinal Albrecht von Brandenburg, arbeitet.<sup>821</sup>

Auch die Produktion von paradoxen Bildformen stellt Merback in den Kontext der Erschließung neuer Märkte, insbesondere im bürgerlichen Segment, nach dem Einbruch des traditionellen Kunstmarktes.<sup>822</sup> Dort sieht er die Möglichkeit einer »progressiven Liberalisierung des Bildes«.<sup>823</sup> Diese Liberalisierung impliziert nicht nur einen freien Kunstmarkt, sondern eine veränderte Rezeption des Bildes, nicht als autorisierte Vermittlungsinstanz von Religion – wie man sie beispielsweise in einer Katechismusillustration vorliegen hat –, sondern als Gegenstand bürgerlichen intellektuellen Austausches:

Die Graphiker der Renaissance waren erpicht darauf, das Potential einer neuen Art von Bild auszuschöpfen, das nicht so sehr ein säkularer Ersatz für das diskreditierte mittelalterliche Kultbild war, sondern eher ein Bezugspunkt für den intellektuellen Austausch [...]. Um diesem Paradigma zu entsprechen und an der Kultur, die es repräsentiert, teilzuhaben, kultivierten

818 Vgl. Herbert Zschelletschky, *Die drei gottlosen Maler von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zur Reformations- und Bauernkriegszeit*, Leipzig 1975.

819 Müller, Küster, »Der Prediger als Pornograf? Konvention und Subversion in der Bildpoetik Sebald und Barthel Behams«, S. 23.

820 Merback, »Nobody Dares. Freedom, Dissent, Self-Knowing, and Other Possibilities in Sebald Beham's Impossible«, S. 1098.

821 Merback, »Nobody Dares. Freedom, Dissent, Self-Knowing, and Other Possibilities in Sebald Beham's Impossible«, S. 1095.

822 Vgl. hierzu Goddard, »The Origin, Use, and Heritage of the Small Engraving in Renaissance Germany« sowie Martin Knauer, »Kupferstiche der deutschen Kleinmeister. Zur Erforschung eines Bildmediums in einer Epoche kulturellen Umbruchs«, in: Karl Möseneder, Stefanie Csincsur (Hrsg.), *Zwischen Dürer und Raffael. Graphikserien Nürnberger Kleinmeister*, Petersberg 2010, S. 9–16, hier S. 12–13.

823 Merback, »Nobody Dares. Freedom, Dissent, Self-Knowing, and Other Possibilities in Sebald Beham's Impossible«, S. 1100.

die *Kleinmeister* eine Haltung, die das Paradox gegenüber der Moralisierung, das Spiel gegenüber dem Dekor und die Ethik gegenüber der Theologie favorisierte.<sup>824</sup>

Paradoxien in den Blättern Sebald Behams sind also – und hier bietet Merback ein wichtiges Korrektiv zum Ansatz Kilpatrick's<sup>825</sup> – nicht nur vor dem Hintergrund religiöser Positionen der Reformation zu verstehen, sondern auch vor dem der Funktion insbesondere kleiner Drucke als Gesprächsanlass bürgerlicher Rezipienten. Damit bot »diese neue Konzeption des Bildes [...] ein flexibles Vehikel, um einzelne Elemente der subversiven Ansichten weiterzutragen, die sie als nicht linientreue Protestanten während der frühen Reformation bewegt hatten.«<sup>826</sup> Wenn Sebald Beham also seine Josefsdarstellung von 1526 im Jahr 1544 wieder aufgreift und das Paradox zwischen der dargestellten Verführung und der geforderten Enthaltensamkeit in der ambivalenten Positionierung Josefs als Identifikationsfigur zuspitzt, dann wohl auch, weil sie einen willkommenen Anlass zu »moralisch-rhetorischen Manövern« und »dialektischen Aktionen«<sup>827</sup> bot.

### Kultiviertes Vorbild.

#### Behams Darstellung des nackten Josef

Es war nun ausführlich die Rede von der Verführungskraft der Darstellung der Frau des Potifar und der Forderung, ihr zu widerstehen. Dabei ist jedoch nicht zu übersehen, dass auch Josef in Behams Stich nackt dargestellt ist. Allerdings wird diesem Aspekt in der kunsthistorischen Literatur deutlich weniger Aufmerksamkeit geschenkt als der Nacktheit der Frau.<sup>828</sup> Warum? Dass man angesichts Josefs Nacktheit nicht ebenso schnell mit der Verführungsmacht des nackten Körpers bei der Hand ist wie bei der Darstellung der Frau des Potifar, mag nicht nur daran liegen, dass man nicht von einem weiblichen Käufer ausgeht. Es könnte auch der Popularität des Topos der Weibermacht zuzuschreiben sein.<sup>829</sup> Zudem könnte eine Rolle gespielt haben, dass Josef in der Dre-

824 Merback, »Nobody Dares. Freedom, Dissent, Self-Knowing, and Other Possibilities in Sebald Beham's Impossible«, S. 1101.

825 Martin Knauer hat es als Verkennen von materiellen Zwängen kritisiert, dass Kilpatrick der paradoxen Funktion dieser Bilder ein kritisches Potential zuschreibt. Knauer, »Kupferstiche der deutschen Kleinmeister. Zur Erforschung eines Bildmediums in einer Epoche kulturellen Umbruchs«, S. 12. Merback beleuchtet nun genau diese Funktion paradoxer Bilder in der Entwicklung der neuen Märkte.

826 Merback, »Nobody Dares. Freedom, Dissent, Self-Knowing, and Other Possibilities in Sebald Beham's Impossible«, S. 1100.

827 Merback, »Nobody Dares. Freedom, Dissent, Self-Knowing, and Other Possibilities in Sebald Beham's Impossible«, S. 1089.

828 Müller und Küster beispielsweise thematisieren dies nicht weiter, für Ullrich erweckt Josefs Nacktheit den Eindruck, »der Akt könne bereits vollzogen« sein. Ullrich, *Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst*, S. 354.

829 Vgl. hierzu Jutta Held, »Die ›Weibermacht‹ in Bildern der Kunst von der frühen Neuzeit bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts«, in: *Tendenzen* 152, 1985, S. 45–56, die allerdings nicht auf die Josefsikonographie eingeht, sowie Claudia Schnitzer, Cordula Bischoff (Hrsg.), *Mannes Lust & Weibes Macht. Geschlechterwahn in Renaissance und Barock*, Ausst.-Kat. Dresden, Dresdner Schloss, 26.2.–11.7.2005, Dresden 2005, wo Behams Darstellung als Beispiel der Weibermacht abgebildet ist (Bd. 1, Abb. 109). In diesem Kontext ist die Ikonographie der Verführung Josefs auch als Beispiel für eine Darstellung einer Frau als Vergewaltigerin diskutiert worden. Vgl. Diane Wolfthal, *Images of*



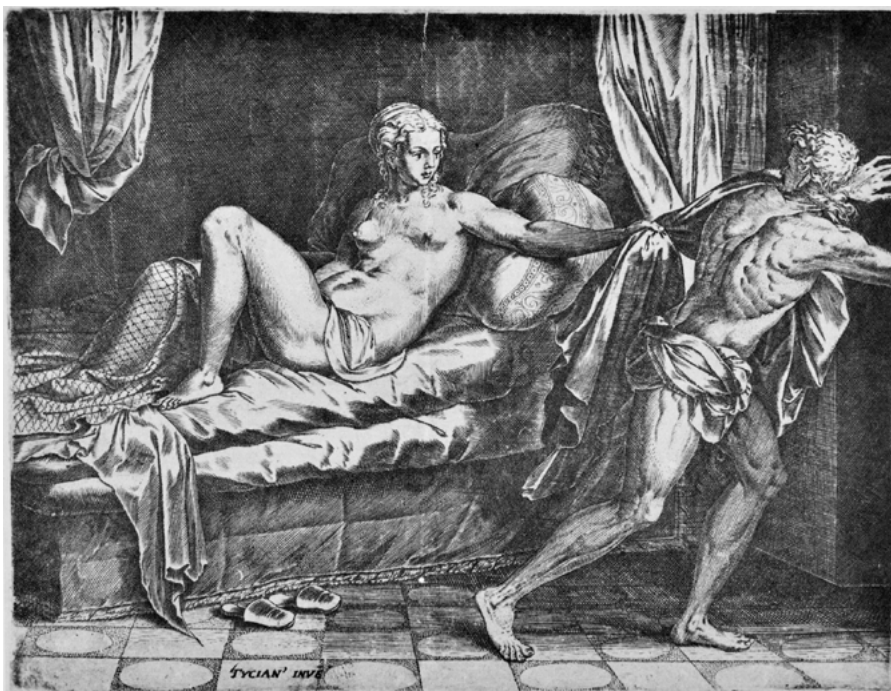


Abb. 98 – Cornelis Cort, Die Frau des Potifar ergreift Josefs Gewand («nach Tizian»), Venedig (?) ca. 1560–65, B 17, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

hung seines Kopfes als Identifikationsfigur fungiert, über deren Nacktheit man weniger gerne spricht. Es könnte aber auch damit zu tun haben, dass insbesondere die Rückenansicht, die man durch diese Drehung zu sehen bekommt, die Figur in der Darstellung der Muskeln in Bezug zu anatomischen Studien setzt, die im 16. Jahrhundert in Deutschland aufkommen.<sup>830</sup> Damit wird eine Tradition der Aktdarstellung aufgerufen, in der, wie Anne-Marie Bonnet Dürer betreffend aufgewiesen hat, »Nacktheit, die bislang vornehmlich Blöße war, Zeichen des Verfalls in Endlichkeit und Geschlechtlichkeit, [...] umgekehrt Signum einer neuen Würde des Menschen [wird], und dies eben

*Rape. The Heroic Tradition and its Alternatives*, Cambridge 1999, S. 161–179. Hammer-Tugendhat hat darauf verwiesen, dass nicht nur die Frau Potifars »zur Kronzeugin für die Lasterhaftigkeit und Falschheit aller Frauen« herangezogen wurde, sondern die Ikonographie innerhalb des Vergewaltigungsdiskurses als Beispiel dafür gedeutet wurde, »dass es die Frauen sind, die Männern sexuelle Gewalt antun wollen und vor allem, dass Frauen aus verschämter Liebe Männer fälschlicherweise der Vergewaltigung bezichtigen.« Daniela Hammer-Tugendhat, *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 2009, S. 102. In der Nacktheit Josefs und insbesondere in der Darstellung der Erregung in Sebald Behams Darstellungen der Szene sieht sie zumindest einen Ansatz zur Thematisierung männlichen Begehrens (S. 104).

830 Vgl. Anne-Marie Bonnet, »Anfänge des Aktstudiums in Deutschland und seine italienischen Voraussetzungen. Natur und Kunst, Nackt und Akt«, in: Bodo Guthmüller (Hrsg.), *Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance*, Wiesbaden 2000, S. 363–386.

durch ihre Idealität, i. e. Künstlichkeit, gleichsam ›Akthaftigkeit‹.<sup>831</sup> Während man die Darstellung der Frau Potifars primär mit dem »kunstvolle[n] Zur-Schau-Stellen reizvoller Nacktheit expressis verbis [...] und d[er] Kategorie der ›Schau-Lust‹«<sup>832</sup> in Verbindung gebracht hat, die Cranach in die Malerei einführte, könnte hier also eine andere Konnotation der Aktdarstellung des 16. Jahrhunderts evoziert sein, die Bonnet für Dürer stark gemacht hat: Der Akt sei »Erkenntnismittel und, im Hinblick auf Kunst, programmatisch für die humanistische Bildung und den Entwurf eines neuen Menschenbildes«.<sup>833</sup> Dabei hat Bonnet unterstrichen, wie bei Dürer Aspekte der »gottgegebenen Sinnlichkeit und Geschlechtlichkeit«<sup>834</sup> mit der »Definition als Gottesebenbild«<sup>835</sup> verbunden werden. So steht die Frage im Raum, inwiefern in Behams Stich neben der Assoziation der sexualisierten Darstellung des weiblichen Aktes als Objekt der Verführung durch die Darstellung Josefs ein Verständnis des Aktes als Ideal evoziert wird, das im humanistischen Kontext auf ein Verständnis des Menschen als Abbild Gottes zurückzuführen ist.<sup>836</sup> Jedenfalls wird die Schönheit, die Josef im Text der Bibel zugeschrieben wird, hier als Akt visualisiert.

Unabhängig von den theologischen Konnotationen ist anzunehmen, dass das Schönheitsideal des anatomisch korrekten Körpers den Geschmack des humanistisch geprägten Bürgertums getroffen hat. Assoziationen mit der Antike mögen dabei eine Rolle gespielt haben. Direkter aber ist der Bezug der Kleinmeister zur italienischen Kunst, insbesondere in Form graphischer Reproduktionen.<sup>837</sup> So ist denkbar, dass Behams Josefsdarstellung auf ein prominentes italienisches Vorbild zurückgegriffen hat, das leider nicht erhalten ist: Ein Kupferstich von Cornelis Cort (Abb. 98), der allerdings erst nach dem Stich Behams entstanden ist, gibt an, auf ein Vorbild Tizians zurückzugehen.<sup>838</sup> Und die Haltung, in der er Josef auf der Flucht vor der Frau Potifars zeigt, weist dabei in der Schrittstellung, der Rückenansicht, dem zurückgewendeten Blick und dem über den Bildrand hinausgreifenden vorderen Arm frappierende Parallelen zu der Sebald Behams auf. Allein ein Tuch ist Josef noch zusätzlich zu dem über die Schulter rutschenden Mantel um die Taille geschlungen. Es könnte also sein, dass Beham dieses Darstellungsmodell bekannt war. Doch auch Rekurse auf zeitgenössische nordalpine Graphiken – wie beispielsweise die Raumkonstellation von Bett, Vorhang und Baldachin bei Aldegrevier (Abb. 94) – mögen ein Reiz für die Kennerschaft der Sammler gewesen sein.<sup>839</sup> Jedenfalls hat man es hier im Sinne Bonnets keinesfalls nur mit einem Nackt-Bild, sondern mit einem Akt zu tun,<sup>840</sup> der sowohl das biblische Nar-

831 Anne-Marie Bonnet, »Akt« bei Dürer, Köln 2001, S. 374.

832 Bonnet, »Der Akt im Werk Lucas Cranachs«, S. 147.

833 Bonnet, »Der Akt im Werk Lucas Cranachs«, S. 147.

834 Bonnet, »Akt« bei Dürer, S. 198.

835 Bonnet, »Akt« bei Dürer, S. 194.

836 Vgl. zur Bedeutung der Gottesebenbildlichkeit im Zusammenhang mit der Antikenrezeption bei humanistischen Denkern auch Charles Edward Trinkaus, *In Our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, Notre Dame 2012 [1970].

837 Vgl. Emison, »The Little Masters, Italy, and Rome«.

838 Vgl. zu diesem Blatt Ullrich, *Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst*, S. 364. Zu den Bezügen der Kleinmeister zur italienischen Kunst im Allgemeineren vgl. Emison, »The Little Masters, Italy, and Rome«.

839 Vgl. zum Spiel mit Zitaten verschiedener als bekannt vorausgesetzter Ikonographien als Vergnügen für ein visuell gebildetes Publikum bei den Kleinmeistern Levy, *The Erotic Engravings of Sebald and Barthel Beham*.

840 Bonnet, »Anfänge des Aktstudiums in Deutschland und seine italienischen Voraussetzungen.

rativ als auch kulturelle Vorbilder heranzieht, um die Betrachtung des nackten Körpers zu »kultivieren«. <sup>841</sup>

Auffällig bleibt jedoch, wie diese Rollen auf die beiden Figuren verteilt bleiben: Während die Frau des Potifar die reizvolle Nacktheit zur Schau stellt, demonstriert die Figur Josefs insbesondere in seiner Darstellung als Rückenakt die anatomische Korrektheit. Während man die Darstellung Josefs also im Sinne von Dürers Verständnis des Aktes als »idealer Mensch«<sup>842</sup> betrachten mag, ist Dürers Verzicht auf Erotisierung<sup>843</sup> im Hinblick auf die Darstellung der Frau des Potifar bei Beham nicht erkennbar. Vielmehr greift er in der Darstellung der Frau auf die Inszenierung von »Schau-Lust«<sup>844</sup> in der Tradition Cranachs zurück.<sup>845</sup> Man könnte also in Behams Blatt geradezu eine Zusammenführung der reizvollen Nacktheit und Schaulust der Bilder Cranachs und der anatomischen Korrektheit sehen, die Dürer zum Programm erhoben, wenn auch nicht immer umgesetzt hat.<sup>846</sup>

Versteht man den anatomisch korrekten Akt in Dürers Sinne als Schönheitsbild, das »programmatisch für die humanistische Bildung und den Entwurf eines neuen Menschenbildes«<sup>847</sup> ist, dann stellt sich die Frage, ob Beham der negativ konnotierten Nacktheit der Frau in der Figur Josefs eine positiv konnotierte Nacktheit gegenüberstellt, die im humanistischen Kontext mit Gottesebenbildlichkeit in Verbindung gebracht werden kann. Damit könnte man Josefs Schönheit nicht nur, wie im persischen Kontext, als eine göttliche Schönheit verstehen. Eine solche Gegenüberstellung zweier Konnotationen von Nacktheit in der Opposition von körperlicher Schuld und geistiger Schönheit käme auch der Darstellung von Josef als Identifikationsfigur und der Frau als Gegenbild entgegen.<sup>848</sup>

Natur und Kunst, Nackt und Akt«, S. 374.

841 In welchem Maße es in Behams Druck um eine »kultivierte Erotik« geht, wird besonders deutlich, wenn man sie mit Rembrandts Version von 1634 vergleicht: Während Beham die Verführbarkeit durch das zeitgenössische Ideal eines anatomisch korrekten nackten Körpers thematisierte, werden von Rembrandt mit dem Schambereich der Frau dezidiert sexuelle Aspekte des weiblichen Körpers in den Vordergrund gerückt. Die Attraktivität wird weniger der Schönheit des menschlichen Körpers als proportionalem Ganzem zugeschrieben, sondern dezidiert dessen sexuellen Aspekten. Zudem wird die Interaktion der Protagonisten stark dramatisiert – während Josef bei Beham in einem den humanistischen Idealen der Antike entsprechenden Ausfallschritt aus dem Bild strebt, wirkt Josefs Bemühen, sich aus der Affaire zu ziehen, in Rembrandts Graphik deutlich angestrengter. Wenn zudem auf den mahnenden Text verzichtet wird, könnte man meinen, dass Josefs Unschuld auf dem Spiel steht. Allerdings unterscheidet Rembrandts Blatt klar zwischen dem dunklen Bereich der verführenden Frau und dem hellen Raum, in den Josef flieht – eine Schwarz-Weiß-Zeichnung, in der Gut und Böse nicht zu verkennen sind.

842 Bonnet, »Akt« bei Dürer, S. 207.

843 Bonnet betont, dass Dürer »[i]m Gegensatz zu seinen Konkurrenten [...] nie einen rein sinnlichen Akt gestaltet [hat], dessen Funktion die künstlerische Gestaltung von Nacktheit zum Zweck rein ästhetischen Genusses gewesen wäre.« Bonnet, »Akt« bei Dürer, S. 170.

844 Bonnet, »Der Akt im Werk Lucas Cranachs«, S. 147.

845 Cranach beherrschte seinerseits zwar ebenfalls anatomische Studien, wie eine erhaltene Federzeichnung eines Rückenaktes belegt, übertrug sie Bonnet zufolge aber nicht in die Malerei, weil es ihm dort nicht um anatomische Korrektheit, sondern um »Bildschönheit« ging. Bonnet, »Der Akt im Werk Lucas Cranachs«, S. 147.

846 Bonnet, »Der Akt im Werk Lucas Cranachs«, S. 147.

847 Bonnet, »Der Akt im Werk Lucas Cranachs«, S. 147.

848 Eine solche Aufladung der Schönheit Josefs widerspricht theologischen Deutungen wie jener Claus Westermanns, die argumentieren, »das Schönsein Josephs [sei] an und für sich nicht wichtig«, sondern nur »zum Verständnis der mit diesem Satz eingeleiteten Episode notwendig«. Claus

Das entspräche den Unterschieden in der Bewertung weiblicher und männlicher Körper, die Bonnet bei Dürer beschrieben hat:

Der weibliche Körper ist erstens ungewöhnlicher, neuartiger, zweitens inkriminierter und drittens, da stets mit der Voluptas der Fleischlichkeit verbunden, erotischer als der männliche und deshalb moralischen Bedenken ausgesetzt. Seine Darstellung wird verstärkter Legitimierung bedürfen, um bildlich akzeptabel zu werden. Das männliche Pendant wird zudem stets mit dem menschlichen Körper schlechthin [...] gleichgesetzt, während der weibliche stets geschlechtlich polarisiert ist.<sup>849</sup>

Wenn Beham diese Gegenüberstellung eines negativ konnotierten weiblichen und eines positiv konnotierten männlichen Körpers in seinem Blatt zur Darstellung der Josefsgeschichte heranzieht, dann ergibt sich daraus eine gewisse Kontinuität zu der eingangs erwähnten Tradition, die die Josefsgeschichte in Bezug auf den Gegensatz von Körper und Geist deutet. Diese Tradition reicht weit zurück. So hat Ullrich schon zu Augustinus konstatiert, dass dieser das Narrativ im Sinne seines Verständnisses der zweigeteilten Seele interpretiert, nach dem Josef als männlicher, spiritueller »innerer Mensch« zu verstehen ist und die Frau des Potifar als weiblicher und lediglich auf die körperliche Schönheit ausgerichteter »äußerer« Mensch.<sup>850</sup> Dabei könne letztere »nur als Ebenbild Gottes angesehen werden, wenn sie in Übereinstimmung mit einem männlichen Teil handle«.<sup>851</sup>

### Flucht aus dem Bild

Die einseitige Sexualisierung des weiblichen Körpers in der bildenden Kunst, wie sie sich in Behams Darstellung der Frau Potifars andeutet, versteht Daniela Hammer-Tugendhat als Ergebnis einer Privatisierung des Aktbildes seit dem 15. Jahrhundert, die sie am Beispiel von van Eycks Darstellung Adams und Evas im Genter Altar festmacht:

Mit der Privatisierung des Aktbildes ging offenbar eine weitgehende Reduktion auf die Darstellung des weiblichen Körpers einher, also: In dem Augenblick, in dem Nacktheit aus dem kirchlichen und öffentlichen Zusammenhang herausgelöst und für den privaten, das heißt männlichen Auftraggeber konzipiert wurde, wurde sie am weiblichen Körper beschrieben. Diese Tendenz verschärfte sich im Laufe der Jahrhunderte bis zum fast gänzlichen Verschwinden des nackten männlichen Körpers aus erotischen Szenen. In der Renaissance kommt dem männlichen Akt eine große Bedeutung zu, aber er steht auch da im Allgemeinen in der Öffentlichkeit, ist

Westermann, *Die Joseph-Erzählung. Elf Bibelarbeiten zu Genesis 37–50*, Stuttgart 1990, S. 36. Vgl. hierzu auch Ullrich, *Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst*, S. 41.

849 Bonnet, »Akt« bei Dürer, S. 37.

850 Hammer-Tugendhat hat diese Opposition auch in Rembrandts Josefsdarstellung konstatiert: »Entscheidend ist nun aber, dass [...] der Körper mit Weiblichkeit, der Geist hingegen mit Männlichkeit identifiziert wird.« Hammer-Tugendhat, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 105.

851 Ullrich, *Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst*, S. 41.





Abb. 99 – Sebald Beham, Die Frau des Potifar versucht Josef zu verführen und die Frau des Potifar ergreift Josefs Gewand, Nürnberg 1525–30, Holzschnittfolge zum 1. Buch Mose, P 471–472, Dresden, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. A 1886-54-57 (Detail).

kein erotisches Kabinettstück. Von Anfang an scheint in der Aktmalerei somit die prinzipielle geschlechtsspezifische Problematik enthalten. Alles, was mit Körper, Sexualität, Erotik und Natur verbunden ist, wird mit der Frau identifiziert. Der Mann (der männliche Künstler, Auftraggeber und Betrachter) sieht diese von sich abgespalteten Bereiche in seinem Spiegelbild des weiblichen Aktes thematisiert. In mittelalterlichen Bildern fand er sich noch eher in erotischen Spielen integriert dargestellt, mit der beginnenden Neuzeit wird ihm verstärkt sein Ort vor dem Bild zugewiesen.<sup>852</sup>

Hammer-Tugendhat beschreibt also zum einen den Zusammenhang zwischen einer zunehmenden Privatisierung der Bildbetrachtung und einer einseitigen Sexualisierung des weiblichen Körpers. Zum anderen aber betont sie, dass die Sexualisierung des weiblichen Körpers mit einer Verschiebung des männlichen Körpers in die Betrachterposition einhergeht,<sup>853</sup> das heißt, mit einer Distanzierung zwischen dem betrachteten Objekt und dem betrachtenden Subjekt jenseits und diesseits der Bildfläche.

Nun ist Josef in Sebald Behams Stich durchaus noch dargestellt. Es konnte jedoch gezeigt werden, wie er insbesondere durch seine Rückenansicht im Vergleich

852 Daniela Hammer-Tugendhat, »Jan van Eyck – Autonomisierung des Aktbildes und Geschlechterdifferenz«, in: Detlef Hoffmann (Hrsg.), Themenheft: *Der nackte Mensch, kritische berichte* 17/3, 1989, S. 78–99, hier S. 91–92.

853 Vgl. zum »Auszug des männlichen Protagonisten aus dem erotischen Bild« in allgemeinerer Hinsicht auch das entsprechende Unterkapitel in: Daniela Hammer-Tugendhat, »Erotik und Geschlechterdifferenz. Aspekte zur Aktmalerei Tizians«, in: Daniela Erlach (Hrsg.), *Privatisierung der Triebe? Sexualität in der frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1994, S. 367–446, hier S. 394–401.

zu Behams Stich von 1526, aber auch zu seinem Vorbild, dem Stich Aldegrevers, von einem Gegenstand der Schau zu einer Identifikationsfigur des Betrachters wird. Wenn sich sein Kopf dabei, wie bereits angemerkt, vor den Baldachin schiebt, der die Bildoberfläche markiert, dann wird umso deutlicher, dass diese Figur im Sinne von Hammer-Tugendhat in den Raum vor dem Bild versetzt wird und nicht mehr als Objekt, sondern als Subjekt der Schau zu verstehen ist. Hinzu kommt, dass sich in seiner Fluchtbewegung, in der die Arme schon hinter dem Bildrand verschwinden, andeutet, dass er im nächsten Moment aus dem Bild verschwinden wird. Damit manifestiert sich in Sebald Behams Josefsdarstellung aber nicht allein das Ergebnis, sondern der von Hammer-Tugendhat beschriebene Prozess selbst: Wenn Behams Josefsfigur genau in dem Moment zum Betrachter wird und aus dem Bild verschwindet, in dem er der sexuellen Interaktion entflieht, dann entspricht das sehr genau dem Prozess des Rückzugs des Betrachters aus der sexuellen Interaktion aus dem Bild in den Raum davor, der sich bei der Etablierung dieses Blickdispositivs vollzieht. Sebald Behams Druck visualisiert also eine Veränderung im Verhältnis von betrachtetem Objekt und betrachtendem Subjekt, die sich zu dieser Zeit im Zuge der Privatisierung des Aktbildes in Bezug auf die Darstellung menschlicher Körper abzeichnet.<sup>854</sup>

Behams Druck reflektiert diesen Prozess der Veränderung aber nicht nur bildlich. Indem er ihn mit der Flucht Josefs vor der Frau des Potifar in Verbindung bringt, schreibt er ihn zugleich in ein normatives Narrativ ein, das die Flucht vor der Interaktion als moralisches Ideal darstellt. In der Darstellung Behams wird der erotisierte Blick dem moralischen Narrativ also als flüchtiger Blick einbeschrieben.<sup>855</sup> Das entspricht Konrad Hoffmanns Überlegungen zu den normativen Implikationen der Distanzierung des begehrenden männlichen Subjektes vom Objekt der Begierde und der Identifikation mit dem Betrachter vor dem Bild in der Antikenrezeption. So konstatiert er beispielsweise zu Dürers Darstellung einer Quellnymphe nach einer Illustration der *Hypnerotomachia Poliphili*, dass hier anstelle des »begehrlichen Satyrs« eine Beischrift zu finden sei, »die sich mahndend an den Betrachter wendet«.<sup>856</sup> Die Verlegung des männlichen Betrachters in den Raum vor dem Bild geht also wie in Behams Josefsdarstellung mit einer schriftlichen Anweisung an den Betrachter einher, wie er das Dargestellte anzusehen habe. Hoffmann versteht dies im Kontext einer zunehmenden Affektkontrolle im Zuge der von Norbert Elias beschriebenen »Verwandlung von Fremdwängen

854 Dabei sei kurz am Rande bemerkt, dass weder der Kopf Josefs noch das Ziel dieser Flucht sich in diesem Fall mit dem Betrachterstandpunkt der zentralperspektivischen Konstruktion decken, der hier zwischen den Köpfen der beiden Figuren liegt und der so oft mit einem voyeuristischen Blick in Verbindung gebracht wurde. Der zentralperspektivischen Konstruktion scheint in Behams Visualisierung der Veränderungen von betrachtetem Objekt und betrachtendem Subjekt also keine zentrale Rolle zugeschrieben zu werden.

855 Es wäre zu diskutieren, inwiefern bei Beham in der sehr momenthaften Darstellung von Josefs Blick auf die Frau auch ein flüchtiger Blick im Sinne eines zeitlich auf einen kurzen Moment begrenzten Blickes zum Ideal erklärt wird. Thomas Kleinspehn hat einen als »flüchtig« verstandenen Blick für so bezeichnend für die neuzeitliche europäische Sehkultur erachtet, dass er seine epochenübergreifenden Überlegungen danach benannte. Er versteht »flüchtig« allerdings eher im Sinne von nicht mehr greifbar. Vgl. Thomas Kleinspehn, *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*, Reinbek bei Hamburg 1989. So weit möchte ich nicht gehen.

856 Konrad Hoffmann, »Antikenrezeption und Zivilisationsprozeß im erotischen Bilderkreis der frühen Neuzeit«, in: *Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens* 24, 1978, S. 146–158, hier S. 151.

in Selbstzwänge«<sup>857</sup> zu Beginn der frühen Neuzeit:

Das humanistische Aktbild abstrahiert von der Individualität der – fast ausschließlich als erotisches Objekt dargestellten – Frau, richtet sich dagegen an den betrachtenden Mann als ein Individuum, das sich vor dem Werk einübt in die von ihm mehr und mehr geforderte Beherrschung von Körper und Affekt.<sup>858</sup>

So zeichnet sich in Behams Graphik zum einen das »potentiell unbegrenzte« »Verwendungsspektrum« erotischer Darstellungen von der »sexuellen Stimulation« bis zum »Tugendappell«<sup>859</sup> ab, das Ulrich Pfisterer Aktdarstellungen des 16. Jahrhunderts zugeschrieben hat und in dem sich die Akzente ihm zufolge zwischen »privatem und öffentlichem Betrachten«<sup>860</sup> und zwischen erotischem Genuss und moralischer Legitimation verschieben können – was einem zunehmenden Bewusstsein verschiedener Rezeptionsmöglichkeiten eines Bildes in der frühen Neuzeit entspricht.<sup>861</sup> Zugleich verkörpert die Josefsfigur in ihrer Flucht das Verschwinden des Subjektes aus dem Bild und erklärt damit den distanzierten voyeuristischen Blick auf den weiblichen Körper zum Ideal, der mit diesem Rückzug des Betrachters aus dem Bild entsteht und nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Privatisierung des Bildgebrauchs gerade auch durch das Medium der Graphik in der frühen Neuzeit zu verstehen ist.

Im Hinblick auf diese Liaison von erotischen und moralischen Aspekten ist allerdings anzumerken, dass »erst, als die Kultur der Druckgraphik die Möglichkeit eröffnete, der breiten Masse Zugang zu Schrift und Bildern zu gewähren, die Pornographie als separates Genre der Repräsentation entstand.«<sup>862</sup> Die Isolierung von erotischen Aspekten ist eine Entwicklung der Neuzeit – sodass die Untrennbarkeit von erotischen und moralischen Aspekten, mit der wir in Behams Graphik konfrontiert sind, womöglich eher als Normalfall denn als künstlerische Errungenschaft anzusehen ist. Die Debatten der Forschung, ob man es hier mit einer pornographischen oder moralisierenden Darstellung zu tun hat, basieren also womöglich auf einer modernen Unterscheidung.

857 Hoffmann, *Antikenrezeption und Zivilisationsprozeß im erotischen Bilderkreis der frühen Neuzeit*, S. 158. Es kann an dieser Stelle nicht diskutiert werden, wann genau sich die Polarisierung und die damit einhergehende Hierarchisierung der Geschlechtscharaktere in Gesellschaft oder Kunst etabliert haben und inwiefern die von Norbert Elias formulierte These einer zunehmenden Selbstkontrolle der Affekte in der frühen Neuzeit haltbar ist. Vgl. hierzu zum Beispiel Thomas Kleinspehn, »Schaulust und Scham. Zur Sexualisierung des Blickes«, in: Detlef Hoffmann (Hrsg.), Themenheft: *Der nackte Mensch, kritische berichte* 17/3, 1989, S. 29-48 sowie Detlef Hoffmann, »Der nackte Mensch. Zur aktuellen Diskussion über ein altes Thema«, in: Detlef Hoffmann (Hrsg.), Themenheft: *Der nackte Mensch, kritische berichte* 17/3, 1989, S. 5-28.

858 Hoffmann, *Antikenrezeption und Zivilisationsprozeß im erotischen Bilderkreis der frühen Neuzeit*, S. 151.

859 Ulrich Pfisterer, »Bildbegehren und Texterotik. Ambivalente Lektüren weiblicher Aktdarstellungen in der Frühen Neuzeit«, in: Doris Guth, Elisabeth Priedl (Hrsg.), *Bilder der Liebe. Liebe, Begehren und Geschlechterverhältnisse in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Bielefeld 2012, S. 191-217, hier S. 210.

860 Pfisterer, »Bildbegehren und Texterotik«, S. 211.

861 Vgl. hierzu Ulrich Pfisterer, »Akt und Ambiguität: 1552, 1559, 1640«, in: Valeska von Rosen (Hrsg.), *Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2012, S. 29-60, hier S. 51-52 sowie im Allgemeineren Summers, *The Judgment of Sense*.

862 Hunt, *The Invention of Pornography*, S. 13.



Abb. 100 – Georg Pencz, Die Frau des Potifar ergreift Josefs Gewand, Nürnberg 1546, B 12, Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 939-3.

Die Problematik einer systematischen Trennung von religiösen und erotischen Darstellungen wird auch im Kontext der zeitgenössischen nordalpinen Graphiken deutlich: Denn in diesem Zusammenhang ist zu erkennen, dass Behams Stich nicht nur auf Aldegrevers eher ent-erotisierte Josefsdarstellung zurückgreift, sondern, wie Janey L. Levy gezeigt hat, auch auf dessen Darstellung von Tarquinius und Lucretia.<sup>863</sup> Elemente aus religiösen Darstellungen werden also mit Elementen einer antikisierenden erotisierenden Graphik kombiniert. Dass Aldegrever seinerseits in seinem Œuvre über beide Bildmodelle verfügt, unterstreicht wieder einmal, dass an diesen Bildmodellen keine moralische Grundeinstellung, sondern eine funktionsorientierte Auswahl festzumachen ist. Umgekehrt ist die Spannweite möglicher Darstellungsmodi, die bei Cranach von erotisierenden Darstellungen beispielsweise Adams und Evas zu dessen eingangs angeführter Katechismusillustration reicht, auch in Sebald Behams Werk zu finden, denn auch er hat ebenso Katechismusillustrationen<sup>864</sup> wie auch eine Reihe von Illustrationen der Genesis angefertigt, unter denen auch zwei Darstellungen der Verführung Josefs durch die Frau des Potifar zu finden sind (Abb. 99).<sup>865</sup> Das erinnert an Keith Moxeys

863 Levy, *The Erotic Engravings of Sebald and Barthel Beham*, S. 49. Sie betont: »As this examination of the erotic engravings of Sebald and Barthel Beham indicates, the prints are characterized not only by their often explicit sexual imagery but also by the way in which the artists play with their subjects, reinterpreting conventional themes and self-consciously ›quoting‹ familiar images in new contexts.«

864 Vgl. Thum, *Die Zehn Gebote für die ungelehrten Leut'*, S. 104–106.

865 Vgl. Gustav Pauli, *Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen*



Abb. 101 – Hans Brosamer, Die Frau des Potifar ergreift Josefs Gewand, Martin Luther, *Catechismus für die gemeine Pfarrherr und Prediger*, Frankfurt a. M. 1550, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, HBrosamer AB 3. 10H, Inv.-Nr. 2761.

These, dass die Darstellungsmodi weniger als Reflexionen der persönlichen Einstellung der Brüder Beham zu verstehen seien denn als »Konstruktion sozialer Bedeutung«. <sup>866</sup> Dabei werden Darstellungsmodi und Motive profaner und religiöser Art je nach Zweck der Graphik sehr unterschiedlich kombiniert. So mag Behams Josefsdarstellung ein Extremfall der Erotisierung dieses Motivs sein, nicht aber ein Sonderfall.

Die Graphik scheint auch nicht als solcher wahrgenommen worden zu sein. Behams Darstellungen werden, was naheliegend ist, in Georg Penczs Graphik von 1546 (Abb. 100) rezipiert, in der er den Oberkörper der Frau aus dem Stich von 1526 kopiert, während der Baldachin aus der späteren Version hinzukommt. Auch Brosamers Holzschnitt von 1550 (Abb. 101), der wie zuvor derjenige Cranachs zur Illustration von Luthers Catechismus hergestellt wurde, rekuriert nicht nur in der Gestaltung des Raumes und von Josefs Hand am Türgriff auf Cranachs Modell und kombiniert sie mit dem Typus der auf der Bettkante sitzenden Frau. Auch die Rückenansicht Josefs und der zurückgewendete Blick in das Gesicht der Frau des Potifar sind womöglich auf Behams

und Holzschnitte, mit Nachtr. sowie Ergänzungen u. Berichtigungen v. Heinrich Röttinger, Baden-Baden 1974 [1901], S. 294–295 (Nr. 471–472) sowie F.W.H. Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700, Bd. III: Hans Sebald Beham*, Amsterdam 1954, S. 167. Vgl. zu den Josefsdarstellungen in dieser Reihe auch Wengenmayr, *Die Darstellung der Geschichte und Gestalt des ägyptischen Joseph in der bildenden Kunst*, S. 52.

866 Keith P. F. Moxey, »The Beham Brothers and the Death of the Artist«, in: *Register of the Spencer Museum of Art* 6/6, 1989, S. 25–29.



Stich zurückzuführen. Die Idee, Josef als Identifikationsfigur zu inszenieren, scheint also selbst im Rahmen der Katechismusillustrationen Anklang gefunden zu haben. Maarten van Heemskercks Illustrationen der Zehn Gebote von etwa 1566, die allerdings keinen Katechismus bebildern, stellen die Frau des Potifar dann auch nackt dar.<sup>867</sup> Damit wird deutlich, dass eine klare Trennung zwischen religiöser Moralvermittlung und erotisierter Verkaufsgraphik, die die anfängliche Gegenüberstellung von Cranachs Katechismusillustration und Behams Einzelblattdruck evoziert haben mag, nicht möglich ist.

### Gegenreformatorische Imagination

Die Form des paradoxen Bildes ist, wie Jürgen Müller dargelegt hat, als protestantisches Gegenmodell zur kritisierten katholischen Bildpraxis zu verstehen.<sup>868</sup> Insofern kann man Behams Graphik als exemplarisch für eine protestantische Tradition von Josefsdarstellungen in Deutschland zur Zeit der Reformation ansehen. Ein kurzer Seitenblick auf ein Beispiel aus dem gegenreformatorischen, genauer: dem jesuitischen französischen Kontext – nämlich auf die Josefsdarstellung in Claude-François Ménestriers *L'art des emblèmes ou s'enseigne la morale par les figures de la fable, de l'histoire & de la nature* (Paris 1684 – Abb. 102)<sup>869</sup> – soll an dieser Stelle zumindest die Frage aufwerfen, inwiefern die bildliche Praxis nicht nur die Unterscheidung von religiöser Moralvermittlung und erotisierter Verkaufsgraphik unterläuft, sondern auch die Differenz von reformatorischen und gegenreformatorischen Bildkonzepten: Mit dem Motto *FUGIENDO VINCIT* wird deutlich gemacht, dass auch hier das Ideal die Flucht ist. Offen bleibt, ob die »Flucht vor der Unzucht« wiederum zugleich eine Skepsis gegenüber dem Bild impliziert. Ménestriers Erläuterungen zur Verwendung von Emblemata in diesem Buch legen, wie Elke Ullrich unterstrichen hat, ein anderes Verständnis von Bild nahe, denn bei ihm »gewinnen Embleme einen Status, der einem Idealzustand gleicht, den der Mensch sich [...] aneignet. So ist Joseph, bzw. seine Flucht, das Ideal, das es anzustreben gilt; man soll das Bild selbst im Kopf ›malen‹.«<sup>870</sup> Dieser Vorstellung des Bildes als geistigem Ideal liegt ein Vergleich der Bildproduktion mit der menschlichen Wahrnehmung zugrunde:

Die Augen empfangen wie ein Spiegel, die Einbildungskraft (*imagination*) graviert die empfangenen Bilder in die Seele, das Gedächtnis (*mémoire*) druckt und ordnet sie, das Urteilsvermögen (*jugement*) lässt im Abwägen der Bilder die richtigen hervortreten, der Verstand (*entendement*) endlich malt oder skulptiert gemäß seiner Aufgabe, zusammenzufassen oder durch Analyse zu trennen.<sup>871</sup>

867 Thum, *Die Zehn Gebote für die ungelehrten Leut'*, S. 134.

868 Müller, *Das Paradox als Bildform*.

869 Claude-François Ménestrier, *L'art des emblèmes ou s'enseigne la morale par les figures de la fable, de l'histoire [et] de la nature*, hrsg. v. Karl Möseneder, Mittenwald 1981 [1684], S. 68. Vgl. zur Josefsdarstellung in diesem Buch Ullrich, *Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst*, S. 127–130 sowie zur gegenreformatorischen Verwendung des Josefsmotivs im Allgemeineren auch S. 222–224.

870 Ullrich, *Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst*, S. 129.

871 Ullrich, *Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst*, S. 129.



Abb. 102 – »Fugiendo vincit«, Claude-François Ménéstrier, *L'art des emblèmes ou s'enseigne la morale par les figures de la fable, de l'histoire & de la nature*, Paris 1684, S. 68.

Das Bild wird hier also nicht als Auslöser von Begehren mit der Ebene der sinnlichen Wahrnehmung assoziiert, sondern als geistiges Bild und Ergebnis des Verstandes angesehen. Ménéstriers Theorie unterscheidet sich also vom protestantischen Modell eines paradoxen Bildes und ruft, um das Bild als ein geistiges zu erklären, einen Topos der Wahrnehmungstheorie auf, auf den auch Nizāmīs Verständnis des Portraits als *khiyāl* zurückgeführt werden konnte. Nimmt man das Bild genauer in den Blick, so wird man allerdings feststellen, dass es in der visuellen Gestaltung diverse Gemeinsamkeiten mit den protestantischen Josefsdarstellungen gibt: Die kompositionellen Bezüge zur Katechismusillustration Brosamers (Abb. 101) sind nicht zu übersehen, und die entblößten Brüste der Frau erinnern an die Darstellung von Pencz. Während die Rollen der Warnung vor der Verführungsmacht des Bildes und der Betonung seiner Erkenntniskapazität im westeuropäischen Kontext also theoretisch gerne auf die Positionen von Reformatoren und Gegenreformatoren verteilt werden, ist festzustellen, dass die bildlichen Darstellungsmodi weniger trennscharf funktionieren. Dementsprechend, das sei abschließend angemerkt, mag auch auf Behams Stich selbst zutreffen, dass das Bestreben, unterschiedlichen Positionen verschiedene Assoziationen zuzuschreiben – der Frau des Potifar die Verführung, Josef das schöne Ideal der Keuschheit –, damit konfrontiert bleibt, dass die Dinge im Bilde meist deutlich näher beieinander liegen.

### 3 Gottgleicher Blick oder Flucht. Bedingungen der Entschuldigung von Blicken in deutschen und persischen Josefsdarstellungen im Vergleich

Vergleicht man abschließend die Betrachterperspektiven in den beiden Blättern, die in diesem Kapitel im Fokus standen, dann fällt auf, dass sowohl in der Graphik Behams als auch in der Miniatur Bihzāds die Position der Betrachtenden in den Raum vor dem Bild verlegt wird. So sind auf beiden Seiten Parallelen zu einem Blickdispositiv zu beobachten, das von feministischer und postkolonialer Seite als männliches, westliches Machtdispositiv beschrieben wurde: ein aus der Repräsentation ausgeklammerter, unsichtbarer und als »unschuldig« inszenierter Blick.<sup>872</sup> Damit stellt sich die Frage, inwiefern die Analysen der Konstitution dieses Blickes in diesem Kapitel auch als Beitrag zur Historisierung und Kontextualisierung eines zumindest für die westeuropäische Neuzeit als dominant beschriebenen Blickdispositivs zu verstehen sind.

Die große Beliebtheit von Josefsdarstellungen im 16. Jahrhundert, aber auch die beschriebenen Strategien der »Entschuldigung von Blicken«, fallen in beiden Kontexten in eine Phase, in der sich der Markt der Bilder zunehmend nicht-höfischen oder -klerikalischen Käufern öffnet. Im westeuropäischen Kontext sind die Josefsdarstellungen dabei häufig im Medium von Graphiken zu finden, die hier für diese neuen Märkte verstärkt produziert wurden. Deshalb erlaubt sich diese Arbeit an dieser Stelle in medialer Hinsicht einen Exkurs aus dem Feld der Buchmalerei in das Medium der Graphik. Bei allem Augenmerk auf die mediale Differenz ist jedoch nicht zu übersehen, dass die sozialen Funktionen der beiden Medien, in denen die Josefsdarstellungen so populär werden, Parallelen aufweisen: Auch im persischen Kontext ist die »Entschuldigung des Blicks« auf Josefs Schönheit in einem historischen Moment zu beobachten, in dem zunehmend unabhängig vom Auftraggeber produzierte Bilder zum Kauf angeboten werden.

Hinzu kommt, dass auch im persischen Kontext die Bilder nicht mehr nur als Illustrationen von Handschriften fungieren, sondern auch als Einzelbilder – wie die mit Jāmī-Zitaten versehene Darstellung des Jünglings mit dem Bild (Abb. 89) –, die in Alben eingeklebt wurden.<sup>873</sup> Auch hier besteht eine Parallele zur nordalpinen Bildpraxis, denn das auffallend kleine Format der Graphiken mit Josefsdarstellungen wurde von der Forschung ebenfalls nicht nur mit einem neuen Interesse an kleinen Objekten erklärt, sondern auch mit der Praxis, diese Drucke entweder als Illustrationen in Bücher oder aber unabhängig von Texten in Alben einzukleben.<sup>874</sup> Diese Parallelen der Bildpraxis mögen auch die gegenseitige Rezeption kanalisiert haben – zumindest finden sich Graphiken Sebald Behams in einem Moghulalbum eingeklebt.<sup>875</sup>

872 Vgl. hierzu z. B. Irit Rogoff, »Deep Space«, in: Annegret Friedrich, Birgit Haehnel (Hrsg.), *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur*, Marburg 1997, S. 52–60, hier S. 58.

873 Vgl. S. 257 dieser Arbeit.

874 Vgl. Goddard, »The Origin, Use, and Heritage of the Small Engraving in Renaissance Germany«, S. 18–23, Justine und Oliver Nagler, »Die Kleinmeister und die Folgen – Aspekte des Gebrauchs von Druckgraphik«, in: Karl Moseneder, Stefanie Csincsura (Hrsg.), *Zwischen Dürer und Raffael. Graphikserien Nürnberger Kleinmeister*, Petersberg 2010, S. 203–215, hier S. 214, sowie die Anmerkungen von Knauer: Knauer, »Kupferstiche der deutschen Kleinmeister. Zur Erforschung eines Bildmediums in einer Epoche kulturellen Umbruchs«, S. 13–14.

875 Vgl. Goddard, »The Origin, Use, and Heritage of the Small Engraving in Renaissance Germany«, S. 19–20.

Die Attraktivität der Josefsdarstellung in beiden Kontexten mag dann auch damit zusammenhängen, dass sie als Modell zum Umgang mit sinnlicher Schönheit geeignet war, die Rezeption von schönen Bildern zu legitimieren. Zumindest im persischen Kontext thematisiert Jāmī's Text die Vergleichbarkeit der Verehrung von Josefs Schönheit und der eines schönen Bildes explizit. Zudem werden in beiden Fällen mystisch geprägte Diskurse herangezogen, die dem Individuum unabhängig von Institutionen einen Zugang zur spirituellen Wahrheit versprechen. Dabei zeichnen sich in Francks Konzepten des »inneren Menschen«, aber auch der Zielvorgabe der Gelassenheit im Sinne einer Aufgabe des eigenen Wollens,<sup>876</sup> Parallelen zu Jāmī's Prämisse der Selbstaufgabe ab, auch wenn diese weniger als Aufgabe des eigenen Begehrens denn als Aufgehen in einem geistigen Begehren zu verstehen ist. In beiden Kontexten mögen dabei konfessionelle Veränderungen im Hintergrund stehen – im deutschen Kontext sind die individualisierenden und moralisierenden Tendenzen im Kontext der Reformation in Abgrenzung zum Katholizismus und zu dessen Umgang mit sinnlicher Verführung zu verstehen; im persischen Kontext sind sie mit sufistischen Modellen in Verbindung zu bringen, die dem Einzelnen – zunächst vor dem Hintergrund des Einflusses des Naqshbandīya-Sufismus im spätmuridischen Herat<sup>877</sup> zu Beginn des 16. Jahrhunderts, dann vielleicht auch im Zuge der Erklärung des Shiismus zur Staatskonfession durch die Safaviden – Alternativen zu den orthodoxen Verhaltensmodellen insbesondere im Verhältnis zu sinnlichen Erfahrungen anbieten.

Jenseits dieser kontextuellen Parallelen scheint mir für die Frage nach Dispositiven des Blickes von besonderem Interesse, dass die Prozeduren der »Entschuldigung des Blickes« in beiden Fällen an der Bildoberfläche ausgehandelt werden: Im persischen Kontext wird die Bildoberfläche dadurch, dass die letzte Tür mit ihrer Inschrift »Gott und niemand außer ihm« direkt an der Bildoberfläche platziert ist, als eine Ebene inszeniert, die die Transformation des menschlichen in einen göttlichen Blick verlangt. In Behams Druck wird die Bildfläche von einer gemeinsamen Ebene der Dargestellten zu einer Fläche, die sich wie ein Vorhang zwischen Josef und die Frau des Potifar schiebt: Die Bildoberfläche etabliert sich als Ebene der Projektion, die körperlich nicht zu überschreiten ist. Bedingung und Entschuldigung für die Schau ist eine unüberschreitbare Grenze zwischen Bildraum und Betrachtenden, auf der dementsprechend die schriftliche Mahnung angebracht ist, dass dem Dargestellten zu widerstehen sei. So kann man festhalten, dass sich in den unterschiedlichen Funktionen der Bildoberfläche in den beiden Darstellungen die unterschiedlichen Formen der Blicke manifestieren, die hier favorisiert werden. Die Bildoberflächen fungieren als Blickdispositive und eröffnen zwei unterschiedliche Optionen der Entschuldigung von Blicken.

Zugleich zeigen die unterschiedlichen Funktionen der Bildfläche, dass sich die Verhältnisse, die als erstrebenswert präsentiert werden, unterscheiden. Im persischen Kontext wurde deutlich, dass die Verführung durch schöne Körper und Bilder schöner Körper eher als ein Fortschritt denn als Hindernis auf dem Weg zum Ziel, in diesem Falle der Vereinigung mit Josef, zu verstehen ist. Im deutschen Kontext des 16. Jahrhunderts war die Bewunderung schöner Körper in Bezug auf die Heilsgeschichte

876 Merback, »Nobody Dares. Freedom, Dissent, Self-Knowing, and Other Possibilities in Sebald Beham's Impossible«, S. 1087.

877 Vgl. hierzu z.B. Rührdanz, »Zwischen Botschaft und Kommerz«.

des Menschen als Inszenierung des Widerspruchs zu verstehen, der es dem Betrachter erlaubt, auf der Basis eigener moralischer Erfahrung zur Erkenntnis zu gelangen. In der persischen Buchmalerei wird also ein Übergang vom körperlichen zum geistigen Begehren inszeniert, in dem Bilder eine Mittlerrolle einnehmen. Zu diesem Ziel wird die Bildfläche parallel zu einer Tür präsentiert, die nur ein göttlicher Blick zu passieren vermag. In der Graphik Behams besteht zwischen körperlichem Begehren und moralischer Norm ein Paradox, welches das Bild vor Augen führt. Im Gegensatz zum persischen Kontext sind körperliches Begehren und lustvolle Schau nicht in geistiges Begehren oder Sehen überführbar. Verlangt wird eine Distanzierung vom eigenen Begehren, legitim ist allenfalls ein flüchtiger Blick. Dementsprechend wird die Bildfläche hier mit einem opaken Vorhang enggeführt, der sich zwischen den Betrachter und den Gegenstand seiner Schau schiebt.

In den beiden Darstellungen des vom Pentateuch beschriebenen begehrliehen Blicks auf Josef zeigt sich also im Sinne der *histoire croisée*, wie sich das *tertium comparationis* selbst verändert: wie dieser begehrliehe Blick im persischen Kontext in einen gottgleichen Blick transformiert wird und im deutschen Kontext in einen flüchtigen männlichen Blick. Deutlich wird dabei einmal mehr, dass die westeuropäische Zentralperspektive keineswegs die einzige Möglichkeit ist, »den Blick ihrer Betrachter abzubilden und ihm eine sichtbare Existenz«<sup>878</sup> zu verleihen, »dem Betrachter und dessen eigener Weltsicht einen Spiegel vorhalten zu können«<sup>879</sup> – womit dies auch keine Besonderheit der »westlichen Kunst der Neuzeit« ist.<sup>880</sup>

Mit diesen Kontextualisierungen rücken aber nicht nur die Veränderungen des *tertium comparationis* in den Blick. Es wird auch das von feministischer und postkolonialer Seite als für die westeuropäische Kultur dominant beschriebene Dispositiv eines aus der Repräsentation ausgeklammerten, ortlosen und als »unschuldig« inszenierten Blickes, das mit dem im Anschluss an John Ruskin entwickelten Paradigma des »unschuldigen Auges« zumindest die Annahme einer Neutralität des eigenen kulturellen Standpunktes teilt,<sup>881</sup> damit konfrontiert, in welcher unterschiedliche Diskurse der Schuld es im 15. und

878 Belting, *Florenz und Bagdad*, S. 282.

879 Belting, *Florenz und Bagdad*, S. 282.

880 Belting, *Florenz und Bagdad*, S. 282. Die Tatsache, dass Belting dies allein der westeuropäischen Kunst der Neuzeit zuschreibt, scheint damit zu tun zu haben, dass er unter »dem Blick«, der hier abgebildet wird, versteht, »die natürliche Wahrnehmung ins Bild zu setzen« (S. 24). Damit ist wohl weniger eine Naturalisierung der Zentralperspektive gemeint, die er dezidiert als symbolische Form adressiert, als die Vorstellung einzelner Perspektivtheoretiker und insbesondere Biagio Pellacani, den er als zentrale Figur anführt, die Körperwelt existiere »ebenso, wie wir sie wahrnehmen. [...] In seiner Geometrie versichert das perspektivische Bild dem Blick, dass alles tatsächlich so ist, wie er es sieht.« (S. 164) »Der Blick«, den die westliche Kunst der Neuzeit Belting zufolge abbildet, ist also ein sehr spezifischer – aber wohl nicht zufällig einer, der in der Teleologie der westeuropäischen Kunstgeschichte immer wieder als »Fluchtpunkt« und Maßstab der Dinge fungiert hat, an dem andere Bildkulturen gemessen wurden.

881 Es wäre genauer zu verfolgen, wie sich diese beiden Vorstellungen eines unschuldigen Blickes zueinander verhalten. Jenseits der Gemeinsamkeit der Vorstellung eines neutralen und von persönlichen Interessen unabhängiges Sehen wären dabei unter anderem die Unterschiede im Umgang mit der körperlichen Wahrnehmung zu diskutieren. Zum Topos des unschuldigen Auges im 19. Jahrhundert vgl. Wolfgang Ullrich, »Das unschuldige Auge. Zur Karriere einer Fußnote«, in: *Neue Rundschau* 114/4, 2003, S. 9–26, das Kapitel »Das unschuldige Auge« in kunstgeschichtlicher und theoretischer Perspektive«, in: Heinz Brüggemann, *Walter Benjamin: Über Spiel, Farbe und Phantasie*, Würzburg 2007, sowie Annika Lamer, *Die Ästhetik des unschuldigen Auges. Merkmale*



16. Jahrhundert eingebettet war – und wie dabei die »Unschuld« dieses Blickes etabliert wurde. Damit kann der Vergleich der Funktionen der Bildfläche der Annahme eines »unschuldigen Auges« – vor allem auch in der vergleichenden Kunstgeschichte – nicht nur entgegengesetzt, dass die hier inszenierten Blicke keineswegs per se unschuldig sind. Er kann auch aufzeigen, wie die Unschuld eines Blickes jeweils konstruiert wird. So kann man die Konstruktionen von »unschuldigen Blicken« historisieren und zugleich die Bedingungen ihrer Entschuldigung differenzieren: Während die Entschuldigung im deutschen Kontext eine Distanzierung vom eigenen Begehren erfordert, wird im persischen Fall eine Transformation des begehrenden Blickes verlangt.<sup>882</sup>

Vor allem aber divergieren schließlich die Konstellationen der Blicke zwischen Frau und Mann: Während sich der Fokus im deutschen Kontext vom begehrenden Blick der Frau auf denjenigen Josefs verschoben hatte, bleibt im persischen Kontext der begehrende Blick Zulaykhās zentral. Umstritten ist allerdings, ob hier tatsächlich eine weibliche Rezipientin adressiert wird, ob es sich nicht vielmehr um eine männliche Wunschvorstellung einer begehrenden Frau handelt<sup>883</sup> oder ob Zulaykhā als Identifikationsfigur für jeden – »Mann, Frau und Kind«<sup>884</sup> – fungiert. Auch wurde unterschiedlich bewertet – als Darstellung der Geschlechter auf Augenhöhe und als erneute Darstellung der Frau als Objekt des Begehrens<sup>885</sup> –, dass Zulaykhās Blick nach ihrer Bekehrung durch einen entsprechenden Blick Josefs auf Zulaykhās Schönheit komplementiert wird, sodass es zu einer reziproken Gegenüberstellung kommt, in der auch Josef Zulaykhā schließlich durch sinnliche Bilder zu verführen versucht – und ihr am Ende ebenfalls das Gewand zerreißt. Doch unabhängig von diesen Bewertungen unterscheiden Begegnung und Rollentausch zwischen beiden Seiten Jāmī's Modell von dem Behams, bei dem die Opposition zwischen Josef als männlichem Subjekt und der Frau des Potifar als weiblichem Objekt keine Annäherung zulässt.

Man könnte an dieser Stelle weiter diskutieren, ob es mehr als ein Zufall ist, dass es genau jene Position eines als fremd ausgegrenzten weiblichen Körpers ist, an der ein gutes Jahrhundert später Grimmelshausen in der Figur der »Selicha« Sa'dī's Version des Narrativs aufgreift<sup>886</sup> und damit den männlichen Blick mit einem orientalistischen

*impressionistischer Wahrnehmung in den Kunstkritiken von Émile Zola, Joris-Karl Huysmans und Félix Fénélon*, Würzburg 2009.

882 Eine solche Geschichte der Entschuldigung von Blicken historisch weiter zurückzuverfolgen, könnte womöglich auch der nostalgischen Rückprojektion eines unschuldigen Sehens auf frühere Epochen, auf die Jacqueline Rose verwiesen hat, entgegenarbeiten. Vgl. Jacqueline Rose, »Sexuality and Vision. Some Questions«, in: Hal Foster (Hrsg.), *Vision and Visuality*, Seattle 2009 [1988], S. 115–130, hier S. 117.

883 Vgl. hierzu z. B. Merguerian, Najmabadi, »Zulaykha and Yusuf: Whose »Best Story?«, S. 499–500.

884 David Pendlebury, »Afterword«, in: Jami, *Yusuf and Zulaikha*, S. 172.

885 Vgl. hierzu z. B. Merguerian, Najmabadi, »Zulaykha and Yusuf: Whose »Best Story?«, S. 500.

886 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen, *Des vortrefflich keuschen Josephs in Egypten erbauliche, recht ausführliche und vielvermehrte Lebensbeschreibung*, New Haven 1969 [Nürnberg 1671]. Grimmelshausen bezieht sich hier, wie er selber in seiner Reaktion auf Philipp von Zesens Kritik an der Verwendung dieses nicht biblisch überlieferten Namens angibt, auf Adam Olearius' Übersetzung von Sa'dī. Dieter Breuer, »Grimmelshausen als Literaturkritiker«, in: *Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft XXVIII*, 2006, S. 101–114, hier S. 109. Vgl. *Persianischer Rosenthal. In welchem viel lustige Historien, scharffsinnige Reden und nützliche Regeln. Vor 400. Jahren von einem sinnreichen Poeten Schich Saadi in Persischer Sprach beschrieben*, übers. v. Adam Olearius, Hamburg 1654, S. 40.



Abb. 103 – Zwei Portugiesen und eine schlafende Frau, Isfahan ca. 1640–45, Teheran, Reza Abbasi Museum.

Blick verbindet. Und es ist wohl bezeichnend, dass, wie Firuza Abdullaeva angemerkt hat, keiner der englischen Übersetzer von Jāmī's Text im 19. Jahrhundert dessen detaillierte Schilderung der sexuellen Begegnung von Josef und Zulaykhā in ihrer Hochzeitsnacht wiedergibt.<sup>887</sup>

Auf der anderen Seite wäre zu beobachten, dass die Kombination aus begehrenden Blicken und normativ proklamierter Enthaltsamkeit von männlichen Europäern gegenüber schönen Frauen im persischen Kontext als pervers wahrgenommen wurde. Sussan Babaie hat in ihrer Analyse safavidischer Albumblätter mit Darstellungen von europäischen Männern und weiblichen Akten (vgl. z. B. Abb. 103) verfolgt, wie die italienische Ikonographie des männlichen Blickes auf den Körper einer Frau so umgedeutet wird, dass das safavidische Unverständnis gegenüber den europäischen Enthaltsamkeitsvorstellungen deutlich wird.<sup>888</sup> Diese Darstellungen zeigen, wie ein Blickkonzept, das sich im westeuropäischen Kontext in den Josefsdarstellungen manifestiert, im persischen Kontext wahrgenommen wird. Amy S. Landau allerdings hat auch aufgewiesen, dass das Bildmodell des weiblichen Aktes im persischen Kontext des 17. Jahrhunderts durchaus auch für okzidentalisierte Phantasien von exotisierten und erotisierten europäischen Frauen herangezogen wurde.<sup>889</sup> Hiermit mag sich andeuten, wie eine vergleichende Analyse der historischen Konstitution kultureller Differenzen

887 Firuza Abdullaeva, »From Zulaykha to Zuleika Dobson: The Femme Fatale and her Ordeals in Persian Literature and Beyond«, in: Robert Hillenbrand, A.C.S. Peacock, Firuza Abdullaeva, Charles Melville (Hrsg.), *Ferdowsi, the Mongols and the History of Iran. Art, Literature and Culture from Early Islam to Qajar Persia. Studies in Honour of Charles Melville*, London 2013, S. 235–244, hier S. 242.

888 Babaie, »Visual Vestiges of Travel: Persian Windows on European Weaknesses«.

889 Amy S. Landau, »Visibly Foreign, Visibly Female: The Eroticization of *zan-i farangi* in Seventeenth-Century Persian Painting«, in: Francesca Leoni, Mika Natif (Hrsg.), *Eros and Sexuality in Islamic Art*, Farnham/Burlington 2013, S. 99–129.

einen Verständnishorizont für transregionale Transferprozesse beispielweise in der persischen und westeuropäischen Kunst des 17. Jahrhunderts eröffnen kann, denen ich im Rahmen dieser Arbeit leider nicht nachgehen konnte.

Weiter ist anzumerken, dass diese Arbeit hier nicht zum ersten Mal die Tendenz aufweist, dass im westeuropäischen Kontext eine Opposition zwischen sinnlicher und geistiger Liebe aufgebaut wird, während im persischen Kontext ein Übergang zwischen sinnlicher und geistiger Liebe inszeniert wird. Schon in der Analyse der Traumkonzepte im einleitenden Kapitel wurde deutlich, dass sich Guillaume de Deguilevilles *Pèlerinage de la vie humaine* als geistiger Gegenentwurf zu Jean le Meuns Träumen von leiblicher Liebe inszeniert, welcher seinerseits in seiner Überarbeitung des Romans das Liebeskonzept höfischer Minne in den Hintergrund drängt, das an dieser Stelle eine Mittlerposition einnahm. Khvājū-yi Kirmānīs Epen dagegen bauen ein ebensolches, auf Läuterung abzielendes Konzept menschlicher Liebe aus und etablieren es im mystischen Sinne als Mittler zwischen körperlicher und geistiger Liebe.<sup>890</sup> Dabei wird das Traumbild des Geliebten ebenso wie in der Josefsgeschichte mit einem Idol verglichen, dessen Verehrung als materielles Objekt es zwar zu überwinden gilt, dessen Betrachtung aber durchaus den Weg dahin weisen kann. Sinnliche und geistige Wahrnehmung werden also nicht in gegensätzlichen normativen Kategorien gegenübergestellt, sondern es ist ein Übergang zwischen ihnen vorstellbar. So ist im persischen Kontext nicht nur denkbar, dass auch sinnliche Liebe letztlich zum Ziel spiritueller Vereinigung führt, sondern auch, dass Bilder als Mittler zwischen sinnlicher und geistiger Schönheit fungieren. Im westeuropäischen Kontext dagegen bleiben es – zumindest in Bezug auf Bilder – jeweils zwei Geschichten. Entweder man gibt sich der Verführung hin oder man bleibt tugendhaft – und: Entweder man sucht mit dem Amant des *Roman de la rose* die Geliebte oder mit dem Pilger Guillaumes das heilige Jerusalem.

### Zwei verschiedene Geschichten. Asenath und die Frau des Potifar

Angesichts dieser Polarisierung der Narrationen von Begehren und Tugend ist es wenig erstaunlich, dass auch die beiden Geschichten der Frau des Potifar und der späteren Ehefrau Josefs, Asenath, im westeuropäischen Kontext nicht in Verbindung gebracht werden. Während der Übergang von sinnlicher und geistiger Liebe deren Verschmelzung im persischen Kontext denkbar machte, bleiben es im westeuropäischen Kontext zwei Figuren, die oft als entgegengesetzte Optionen des negativen und positiven Verhaltens gegenüber Josef präsentiert werden.

Dabei deuten sich in frühen byzantinischen Beispielen wie der Wiener Genesis durchaus Bezüge zwischen den beiden Frauenfiguren an: Karl Clausberg zumindest hat die These vertreten, dass direkt neben der Darstellung der Verführung Josefs durch die Frau des Potifar Asenath als Kind dargestellt ist. Die Frau des Potifar versuche hier entsprechend der jüdischen Auslegung mit astrologischen Instrumenten herauszufinden, ob die Weissagung, dass sie ein Kind von Josef haben solle, durch sie oder ihre Tochter Asenath erfüllt werde. Unterhalb sei dann der Ausgang der Prophezeiung zu

890 Vgl. Fitzherbert, »Khvājū Kirmānī (689–753/1290–1352)«.



Abb. 104 – Asenath schwört ihren Göttern ab, Vinzenz von Beauvais, *Speculum historiale*, übers. v. Jean de Vignay, Paris 1396, Paris, BnF, fr. 312, fol. 66v.

sehen: Asenath mit einem Kind.<sup>891</sup> Abweichend vom biblischen Text, in dem Asenath als Josefs spätere Ehefrau und Mutter seiner Söhne nur kurz genannt wird, stellen die Illustrationen dieser Seite hier also im Rückgriff auf den Midrasch einen Bezug zwischen der Frau des Potifar und Asenath her.<sup>892</sup>

Dieser Konnex wird im westeuropäischen Kontext aber nicht weiterverfolgt – auch wenn das Asenath-Narrativ als solches durchaus populär wird: Entscheidend für die Popularität des Josef- und Asenath-Narrativs war Burchard zufolge, dass es in einer verkürzten Form im Anschluss an die Josefsgeschichte in Vinzenz von Beauvais' *Speculum historiale*<sup>893</sup> aufgenommen wurde. Dieser Text wurde zur Grundlage diverser Adaptionen – beispielsweise im *Großen Seelentrost*, einer katechetischen Beispielsammlung zu den Zehn Geboten, aber auch in Philipp von Zesens Asenath-Roman<sup>894</sup> aus dem 17. Jahrhundert.<sup>895</sup>

891 Karl Clausberg, *Die Wiener Genesis. Eine kunstwissenschaftliche Bilderbuchgeschichte*, Frankfurt a. M. 1984, S. 7–8.

892 In späteren byzantinischen Handschriftten, in denen sich Beschreibungen der Figur Asenaths befinden, ist das Narrativ von Josef und Asenath zwar oft mit Versionen des Lebens Josefs zusammengebunden worden, doch es wird keine Verbindung zwischen den beiden Narrativen und ihren Illustrationen hergestellt. Vgl. Burchard, Burfeind, *Gesammelte Studien zu Joseph und Aseneth*, S. 408–412 und Jeanne Pächt, Otto Pächt, »An Unknown Cycle of Illustrations of the Life of Joseph«, in: *Cahiers Archéologiques* VII, 1954, S. 35–49. In armenischen Handschriften finden sich »Vignetten, die Joseph und/oder Asenath zeigen«. Burchard, Burfeind, *Gesammelte Studien zu Joseph und Aseneth*, S. 412.

893 Burchard, Burfeind, *Gesammelte Studien zu Joseph und Aseneth*, S. 397.

894 Filip von Zesen, *Assenat, das ist, Derselben und des Josefs heilige Staths- Lieb- und Lebens-Geschicht*, Woodbridge 1969 [Amsterdam 1670].

895 Burchard, Burfeind, *Gesammelte Studien zu Joseph und Aseneth*, S. 398–401.





Abb. 105 – Asenath schwört ihren Göttern ab, Vinzenz von Beauvais, *Speculum historiale*, übers. v. Jean de Vignay, Paris 1463, Paris, BnF, fr. 50, fol. 49r.

In der Ikonographie dieses Narrativs ist im westeuropäischen Kontext ein besonderes Interesse an der Darstellung Asenaths als Zerstörerin von Götzenbildern erkennbar. Während die byzantinische Miniatur der von Jeanne und Otto Pächt beschriebenen Handschrift<sup>896</sup> zeigt, wie Asenath ihre königlichen Kleider auf die Straße wirft, nachdem sie ihr Trauergewand angelegt hat, ist beispielsweise in zwei Handschriften von Vinzenz von Beauvais' *Speculum historiale* (Paris, BnF, fr. 312 – Abb. 104 und fr. 50 – Abb. 105) an dieser Position zu sehen, wie Asenath ihre Götzenfiguren aus dem Turmfenster wirft, die, wie in der westeuropäischen Tradition häufig, nackt dargestellt sind.<sup>897</sup> Die zweite Miniatur gewährt den Betrachtenden zudem einen Blick auf die leeren Sockel im Innenraum.

896 Pächt, Pächt, *An Unknown Cycle of Illustrations of the Life of Joseph*, S. 44 und Pl. XVI.

897 Vgl. Nikolaus Himmelmann, *Ideale Nacktheit*, Wiesbaden 1985, S. 97.



Diese Darstellungen von Asenath als Götzenzerstörerin sind im Kontext des Diskurses über die Götzenanbetung in Vinzenz von Beauvais' *Speculum historiale* zu verstehen, der in der Handschrift von 1396 (BnF, fr. 312) bereits durch eine Miniatur auf fol. 17v zu Beginn des Kapitels zur Einheit Gottes mit der Anbetung eines Idols illustriert wird. Auch die Handschrift von 1463 (BnF, fr. 50) enthält eine Darstellung von Ninus, den Vinzenz von Beauvais zum Erfinder der Idolatrie erklärt. Die Ikonographie Asenaths entwickelt sich also in der Abgrenzung von der Idolatrie zu einem Beispiel für eine Konvertitin, die ihre Götzen zerstört.

So ist im Umfeld der Josefsgeschichte auch im westeuropäischen Kontext ein Narrativ der Bekehrung zu finden, das – ebenso wie bei Jāmī's Zulaykhā – eine Zerstörung von materiellen Bildern in Form von Götzen impliziert.<sup>898</sup> Nur wird es einer anderen Frau als der Potifars zugeschrieben. Damit findet sich auch im westeuropäischen Kontext eine Frau, die als Vorbild für eine Abwendung von materiellen Bildern zugunsten einer geistigen Erkenntnis in Frage kommt, nur die vielleicht auch deswegen durchgehend namenlose Frau des Potifar ist es nicht. Dadurch, dass die beiden Frauen nicht weiter in Verbindung gebracht werden, bleiben fleischliche Lust und spirituelle Erkenntnis Gegenstand zweier verschiedener Geschichten, und die Schönheit Josefs, die die Blicke der Frau auf sich zieht, wird nicht mit einem Idol in Verbindung gebracht, das zugunsten des rechten Glaubens zu zerstören wäre.

Wieder einmal muss man sich freilich fragen, inwiefern diese narrative Unterscheidung gerade vor dem Hintergrund zu verstehen ist, dass sie in der Praxis kaum anzutreffen ist. Michael Camille zumindest hat die Darstellungen nackter Figuren in der Renaissance als »Wiedergeburt paganer Idole im Kleid alttestamentlicher Helden und Heiliger«<sup>899</sup> charakterisiert. Demzufolge wäre der nackte Körper des alttestamentlichen Josef, den die Frau des Potifar begehrt, nicht mehr ganz so scharf von den paganen Idolen abzugrenzen, die Asenath verehrt – und die Wertschätzung von Behams Josefsdarstellung vielleicht auch nicht von der von Jāmī als idolatrisch beschriebenen Verehrung Josefs durch Zulaykhā zu unterscheiden.

898 Vgl. zur Zerstörung von Idolen in Prozessen der Konversion auch Beate Fricke, »Fallen Idols and Risen Saints: Western Attitudes Towards the Worship of Images and the ›Cultura Veterum Deorum‹«, in: Anne L. McClanan (Hrsg.), *Negating the Image. Case Studies in Iconoclasm*, Aldershot 2005, S. 67–59.

899 Camille, *The Gothic Idol*, S. 346. Er verweist beispielsweise auf H.W. Jansons Argumentation, dass Donatello's David als erster freistehender Bronzeakt seit der Antike anstelle von dessen *Dovizia* in deren Funktion als talismanartiges Idol aufgestellt werden sollte (S. 343–344). Zur Problematisierung des Verhältnisses von Idol und heiligem Bild in der Kunst der italienischen Renaissance vgl. auch Philine Helas, Gerhard Wolf, »The Shadow of the Wolf. The Survival of an Ancient God in the Frescoes of the Strozzi Chapel (S. Maria Novella, Florence) or Filippino Lippi's Reflection on Image, Idol and Art«, in: Michael Wayne Cole, Rebecca Zorach (Hrsg.), *The Idol in the Age of Art. Objects, Devotions and the Early Modern World*, Farnham 2009, S. 133–157, sowie in allgemeinerer Hinsicht diesen Band als Ganzen.