

## V IDOLE DER ANDEREN. ABSCHLIESSENDE BETRACHTUNGEN ZU FREMDEN BILDERN – UND KONVERSIONEN

In den Diskursen um die Legitimität von Blicken tauchte zuletzt sowie bereits zuvor an verschiedenen Stellen dieser Studie ein Gegenbild zum Ideal des geistigen Sehens auf: Idolatrie. Sei es eine Mohammedfigur, die die Figur des Geizes in der *Pèlerinage de la vie humaine* auf dem Helm trägt und die damit als Gegenbild zum Spiegel am Knauf des Pilgers inszeniert wird (Abb. 106), sei es die Verehrung des Bildes Alexanders als Idol, von der sich die Betrachtenden in einem vergleichenden Blick abgrenzen, sei es das Idol Zulaykhās, das sie erst bei ihrer Bekehrung als Reflex der Schönheit Gottes erkennt und das somit als paradigmatisch für ein falsches Verständnis auch der Schönheit Josefs anzusehen ist: Immer wieder wird ein Blick problematisiert, der nicht zwischen Bild und Dargestelltem unterscheidet und deshalb der materiellen Ebene von Bildern verhaftet bleibt. Und immer wieder wird dieser Blick dem jeweils Anderen zugeschrieben.

Den jeweils eigenen Bildern hingegen schreibt man die Kapazität zu, zwischen materiellen und geistigen Aspekten zu vermitteln. Die Vermittlung zwischen materiellen und geistigen Aspekten exklusiv für die eigene Bildkultur zu reservieren, ist ein verbreiteter Topos,<sup>900</sup> der in der Geschichte der Abgrenzung einer westeuropäischen Bildkultur immer wieder aufgerufen wurde – beispielsweise auch, wenn es um die Abgrenzung des protestantischen vom katholischen Bildgebrauch ging.<sup>901</sup> Im Hinblick auf die Verwendung dieses Topos zur Abgrenzung christlicher von islamischen Bildkulturen hat beispielsweise Avinoam Shalem darauf verwiesen, dass Carl Schnaase zur »muhamedanischen Kunst« schrieb: »Es sind dies die Völker, bei denen sinnliches und geistiges Leben sich wie durch eine scharfe Kluft trennen, wo dann die Phantasie statt die Sinnlichkeit zu gestalten und veredeln, sich des geistigen Lebens bemächtigt. [...] Für die bildenden Künste sind diese Völker weniger geschaffen.«<sup>902</sup> Auch Belting geht

900 Herbert L. Kessler, *Seeing Medieval Art*, Peterborough 2004, S. 165–167.

901 Vgl. z.B. Thomas Lentens, »As Far as the Eye can See...: Rituals of Gazing in the Late Middle Ages«, in: Jeffrey F. Hamburger, Anne-Marie Boucher (Hrsg.), *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton 2006, S. 360–373, hier S. 360.

902 Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. Bd. 1: Altchristliche und muhamedanische Kunst*, Düsseldorf 1844, S. 321. Nach einer anderen Ausgabe zitiert auch bei Avinoam Shalem, »Dangerous Claim. On the ›Othering‹ of Islamic Art History and How It Operates Within Global Art History«, in: Elke Anna Werner, Monica Juneja, Matthias Bruhn (Hrsg.), *Themenheft: Universalität der Kunstgeschichte? kritische berichte* 40/2, 2012, S. 69–86, hier S. 74 und 85. Für



Abb. 106 – Der Pilger und die Allegorie des Geizes, Guillaume de Deguileville, *Pèlerinage de la vie humaine*, Nordfrankreich ca. 1400, Arras, Bibliothèque municipale, Ms. 845, fol. 128v.

davon aus, dass in der arabischen Sehtheorie »Bilder allein in den mentalen Bereich verwiesen wurden, woraus sich ergibt, dass man sie nicht in physischen Abbildern vergegenständlichen oder verdoppeln konnte«. <sup>903</sup> So ist der Topos, dass nur die eigene Bildkultur geistige und materielle Aspekte zu verbinden vermöge, vom Mittelalter bis heute anzutreffen – auch wenn dem Anderen zuletzt Bilderfeindlichkeit statt Bildanbetung zugeschrieben wird.

Mit diesem Topos der mangelnden Verbindung materieller und geistiger Bilder und der darin begründeten Zuschreibung der Idolatrie <sup>904</sup> will ich hier auf die beiden Darstellungen des Blickes auf Idole aus dem persischen und aus dem französischen Kontext zurückkommen, die eingangs den Fragehorizont dieser Arbeit andeuteten: die eine aus einer Handschrift von Gautier de Coincys *Miracles de Nostre Dame* aus dem 14. Jahrhundert, die sich heute in der Bibliothèque nationale de France befindet und einen »sarrazin« vor einer Marienstatue zeigt (Paris, BnF, Nouv. acq. fr. 24541, fol. 67v – Abb. 107), die andere aus einer Handschrift von 'Atṭārs *Manṭiq ul-Ṭayr* aus der Zeit um 1500, heute in der British Library (London, BL, Add. 7735, fol. 75v – Abb. 109). Hier stammt der Bildverehrer aus einem Kloster in »Rūm«, das heißt, es handelt sich um einen byzantinischen Mönch.

Zu zeigen ist, dass in beiden Fällen die Verehrung des Bildes als rein materieller Gegenstand einem Anhänger des jeweils »anderen« Glaubens zugeschrieben wird. Nachdem diese Arbeit mit Überlegungen zum träumenden Sehen begonnen hat, das den Betrachtenden als Ideal der Schau nahegelegt wird, wird in diesen abschließenden

Diskussionen zum Topos des zur Kunst nicht fähigen Semiten danke ich Sabine Mangold-Will und den Studierenden unseres gemeinsamen Seminars.

903 Belting, *Florenz und Bagdad*, S. 11–12.

904 Zu Implikationen der Zuschreibung von Idolatrie im Allgemeineren vgl. beispielsweise Halbertal, Margalit, *Idolatriy*.

Bemerkungen zur Idolatrie das Gegenmodell thematisiert, von dem man den eigenen Blick auf Bilder abgrenzt.

Allerdings wird – und auch das deutete sich spätestens im Idol Zulaykhās an – deutlich werden, dass die Miniaturen nicht nur Idole darstellen, sondern auch Bilder, die die Kapazität haben, die Verehrung eines materiellen Objektes in eine Erkenntnis des Göttlichen zu überführen, und somit als Mittler zwischen materialverhafteten fremden und den eigenen geistigen Sichtweisen fungieren. Idole werden also nicht nur als Instrumente der Abgrenzung<sup>905</sup> betrachtet, sondern auch als Instrumente der Bekehrung.

Indem ich den Akt der Konversion zum Thema dieser abschließenden Bemerkungen mache, fokussiere ich einen Moment, der nicht nur in seiner Tradierung von der Verflechtungsgeschichte der verglichenen Kulturen zeugt, sondern in dem auch aktuell die Machtverhältnisse zwischen verschiedenen religiösen Gruppen ausagiert werden.<sup>906</sup> Mit einer dritten Miniatur, einer spanischen Miniatur aus einer Handschrift der *Cantigas de Santa Maria* aus dem 13. Jahrhundert, heute im Escorial (Ms. T. I. 1, fol. 68v – Abb. 111), erlaube ich mir zudem, den Raum nördlich der Alpen für einen kurzen Seitenblick zu verlassen. Denn im Kontext dieser Miniatur steht die Funktion von Bildern als Instrumente der Bekehrung in besonders engem Zusammenhang mit einer politischen Agenda, nämlich der »nationalen Utopie«<sup>907</sup> einer gewaltfreien Bekehrung der muslimischen Minderheit unter Alfons X. Die zu bekehrenden Betrachtenden rücken damit aus der geographischen Distanz, in der sie der Text ebenso wie in den beiden anderen Handschriften verortet, in das aktuelle Umfeld der Handschrift.

Den Abschluss dieser Studie von Bildern als Dispositiven der Veränderung von Blickweisen soll also ein Ausblick auf Beispiele bilden, in denen Transformationen von Blicken als Instrumente der Etablierung religiöser Hegemonien präsentiert werden.

905 Vgl. hierzu z. B. Suzanne Conklin Akbari, *Idols in the East*, insbesondere das Unterkapitel »The Broken Idol« sowie von kunsthistorischer Seite das Kapitel »Idols of the Saracens«, in: Camille, *The Gothic Idol*, Saurma-Jeltsch, »Saracens. Opponents to the Body of Christianity«, und Silke Tammen, »Disput und Triumph. Zum Bild des Häretikers in der mittelalterlichen Kunst«, in: *Frühmittelalterliche Studien* 2001/35, 2003, S. 407–430, sowie in der frühen Neuzeit und in allgemeinerer Hinsicht Maria Effinger, Cornelia Logemann, Ulrich Pfisterer (Hrsg.), *Götterbilder und Götzendiener in der Frühen Neuzeit. Europas Blick auf fremde Religionen*, Ausst.-Kat. Heidelberg, Universitätsbibliothek, 15.2.2012–25.11.2012, Heidelberg 2012, und darin insbesondere der Beitrag »Idolatrie als Denk- und Bildform religiöser Alterität« von Katharina Ch. Schüppel. Der Band Cole, Zorach, *The Idol in the Age of Art* zeigt dabei – das ist bislang trotz zunehmender Forschung zum Status von Idolen selten – auch nicht-europäische Perspektiven auf europäische Idole auf.

906 »Conversion, by its very nature is a case in which religion operates in a context of entanglement«, Juneja, Pernau, »Lost in Translation? Transcending Boundaries in Comparative History«, S. 121.

907 Prado-Vilar, »The Gothic Anamorphic Gaze«, S. 74.

Soions crestur si chuplai

**L** fait que sages qui la sert  
 Si marit dieu tout son tens per  
 u ne la sert de cuer enier  
**S** onions crestur si droit venier  
**S** onions tres tuit si secretam  
**S** onions tres tuit vs lui enclin  
**F** ace chafam pfont enclin  
**E** t plour son cuer z son courage  
**Q** uant il passe deuant ymage  
**S** aluons la anuz genouz  
**Q** uant en est li saluz plus douz  
**Q** uant li genou un peu se duclent  
**C** il qui leur ames sauuer ueulent  
**E** st usage douient apene  
**E** st nus si mole ne si teure  
**L** a charaigne quamfit nel face  
**L** a mer dieu donne sa grace  
**T** ost a celui qui si le fait  
**P** us preheres tant na ineffait  
**S** a muz genouz souuent la prie  
**Q** ue nel veoir de uilame  
**T** ant par est plane d'auustie  
**Q** ue de celui a lors prie  
**Q** ue muz genouz a terre uoist  
**J** e cognois tel qui mult auoit  
**L** e cuer saillant fol z nolage  
**Q** uant a usa cest bon usage  
**E** t cest us la tel a roume  
**Q** ue veant la z retourne  
**D** es mauuais tous ou il courroit  
**E** mienus si le bestornoit  
**Q** ue touz estore a mal toume  
**A** is par cele est il retourne  
**Q** u il throphilum retourna  
**D** u mauuais tour ou il tourna  
**B** ien est cournez adroit sauer  
**C** il qui la sert de cuer enier  
**S** enions la tuit sanz nul seour  
**E** t rempe et tait z iure z iour  
**S** i com li bons moines seioit  
**C** un les serules  
**T** ant plaisir

**C** onques uc puet ireranz estre  
**E** t la puillanz dame celestre  
**P** or ce quele out en tel memoire  
**C** oronna lame z mist en gloire  
**Q** uant il parti de cele uie  
**Q** uar durement lauoir serue  
**T** ant com uelqui tant com dur  
**P** emanas tant en dura  
**Q** ue maruelle iert coment duoient  
**S** i genou qui tant enduoient  
**P** or la douce dame endurent  
**Q** uant de uie tant com durent  
**A** agenoulier bien sen dure  
**A** muz genouz sus pierre dure  
**C** il qui bien l'aimant durent  
**E** rres tour dur cadument  
**S** ont par lui bon aenduer  
**T** ouz ceus sera iure z durer  
**E** uoies qui sanz fin durent  
**Q** u a seruir bien l'endurent  
**L** e miracle du sarrazin qui adoua  
**Y**mage nre dame.



**Q** uequel doit elies en que  
**O** es un mirade mit gnt  
**C** e dit mes liures ce  
**M** a page  
**C** uns sarrazins out  
**U** n ymage.

Abb. 107 - »Sarazene« verehrt ein Marienbild, Gautier de Coincy, Les Miracles de Nostre Dame, Paris 1. Hälfte 14. Jh., Paris, BnF, Nouv. acq. fr. 24541, fol. 67v.

## 1 Von den Meriten der Betrachtung eines Stückes Holz. Ein »Sarazene« verehrt ein Marienbild

In einer Handschrift der *Miracles de Nostre Dame* von Gautier de Coincy aus dem Umfeld von Jean Pucelles Werkstatt in Paris von etwa 1330 bis 1340<sup>908</sup> befindet sich in der rechten Spalte des Textes die eingangs angeführte Miniatur (Abb. 107 und 108), die dem Text zufolge einen »sarrazin« gegenüber einem »ymage a la semblance nostre dame« zeigt. »Sarrazin« kann, wie gesagt, alle Arten von Häretikern bezeichnen.<sup>909</sup> Hier aber wird die Figur insbesondere durch den Turban klar als Muslim präsentiert. Sie kniet frontal vor einem Bild Marias mit Kind, das – im Unterschied zum Text, in dem von einer gemalten »Tafel [tavlete]« die Rede ist – als Statue in einer Nische dargestellt ist. Bild und »Sarazene« befinden sich in einem architektonisch gestalteten Raum, der vor einen Rastergrund gesetzt ist. Er ist nach zwei Seiten offen für den Blick der Betrachtenden, sodass diese durch zwei Rundbögen von außen in den Raum des »Sarazenen« hineinblicken.<sup>910</sup> Unterhalb der Miniatur beginnt folgender Text:

Da ihr gewillt seid zuzuhören, hört ein sehr großes Wunder. Mein Buch und meine Seite sagen, dass ein Sarazene [sarrazins] ein Bildnis besaß, das unserer Lieben Frau ähnelt [*A la samblance Nostre Dame*]. Bei meiner Seele kann ich euch nicht sagen, wo er es gefunden hatte oder woher es zu ihm kam, aber es war ihm sehr teuer, und er hielt es sehr sauber. Es war ansehnlich auf eine Tafel gemalt, mit üppigen Farben. Der Sarazene erwies diesem Bildchen große Ehre und er hatte die Gewohnheit, es jeden Tag wenigstens einmal kniend und mit zusammengelegten Händen anzubeten, weil es so schön und anmutig war. Er hatte dieses Bild so lieb, dass er niemals geduldet hätte, dass ein anderer als er es berührte oder dass es schmutzig würde oder dass eine Spinne oder Ameise sich um das Bild herum einrichten. So Gott wollte, kam ein Tag, an dem er vor dieses Gemälde trat. Er hatte es sehr lange betrachtet und, tief in Gedanken versunken, fragte er sich, ob es wahr sein konnte, dass diejenige auf diesem Bildnis die Mutter des himmlischen Königs sei. Tief in seinem Herzen staunte er und wunderte sich darüber. »Meiner Treu«, sagte er, »es wäre ein Wunder, wenn der Allmächtige, der alles geschaffen hat, sich für den Menschen so erniedrigt hätte, dass er ein sterblicher Mann hätte werden wollen! Aber es kann niemals sein, so scheint es mir, dass er ein Mensch und Gott zugleich ist. Und überdies: Wenn Gott für den Menschen zum Menschen geworden wäre, kann ich weder glauben, noch ist es möglich, dass er von einer Jungfrau geboren wurde. Denn schlussendlich kann eine Frau ohne den Samen des Mannes kein Kind empfangen, genauso wenig wie es ein Holzstück kann. Wenn ich wüsste, dass es wahr ist, dass Gott von einer Jungfrau geboren wurde, dann wäre ich ein Christ. Gleich hier und jetzt

908 Vgl. zu dieser Handschrift Henri Focillon, *Le Peintre des Miracles Notre-Dame*, Paris 1950.

909 Vgl. Saurma-Jeltsch, »Saracens. Opponents to the Body of Christianity«.

910 Andere Illustrationen dieser Szene finden sich beispielsweise in Ms. Fr. F. v. XIV. p, fol. 103v der Russischen Nationalbibliothek in St. Petersburg oder Ms. 0551, fol. 58 der Stadtbibliothek von Besançon, beide aus dem 13. Jahrhundert.

und ohne noch zu zögern. Aber ich kann mir weder vorstellen noch verstehen, wie das passieren könnte. Also weiß ich nicht, woran ich mich halten soll.« Während er so hin und her überlegte und in seinem Herzen zu begreifen suchte, sah er plötzlich zwei Brüste aus diesem Bild entspringen und hervortreten, so prächtig und so schön, so klein und wohlgeformt, als ob sie eine Jungfrau just hervor geholt hätte. Und er sah klares Öl aus ihnen entspringen und fließen, wie aus einem Brunnlein. Die Mutter Gottes, die Gutmütige, wirkte dieses Wunder, um ihn von seinem Irrglauben abzuwenden. Denn er hatte ihr Bildnis sehr verehrt und es lange bewahrt. Sogleich schwor der Sarazene seiner Religion und seinem Glauben ab. Er wurde getauft und nach ihm sein gesamter Haushalt, dank des Wunders, das sie deutlich gesehen hatten. Viele Sarazenen und viele Heiden schworen ihrer Religion und ihren Gesetzen ab.<sup>911</sup>

Diese Passage der *Miracles de Nostre Dame*, die Gautier de Coincy im frühen 13. Jahrhundert zusammenstellte,<sup>912</sup> beschreibt zunächst einen »Sarazenen«, der ein Marienbild aufgrund seiner Schönheit verehrt, ohne daran zu glauben, dass die Dargestellte die Mutter Gottes sei. Diese Beschreibung entspricht dem in verschiedenen Texten der Zeit gängigen Stereotyp, dass »Sarazenen« Bilder aufgrund ihrer materiellen Schönheit verehren und nicht aufgrund des Dargestellten, während die Christen zwischen dem materiellen Bild und dem zu verehrenden Prototypen zu unterscheiden wissen. Die Bildverehrung des »Sarazenen« wird hier mit dem antijüdischen Stereotyp eines buchstäblichen Verständnisses der Heiligen Schrift assoziiert, das oft mit dem folgenden Pauluszitat in Verbindung gebracht wird: »Er hat uns fähig gemacht, Diener des neuen Bundes zu sein, nicht des Buchstabens, sondern des Geistes. Denn der Buchstabe tötet, der Geist aber macht lebendig.« (2 Kor 3,6) So verweist beispielsweise Suzanne Conklin Akbari darauf, dass Juden und Muslime in Mandevilles *Livre des merveilles* aus dem 14. Jahrhundert mit Verweis auf dieses Zitat als diejenigen charakterisiert sind, »die Buchstaben nicht geistig, sondern körperlich verstehen.«<sup>913</sup> Sie konstatiert, dass der »christliche Leser dieser anti-muslimischen Polemiken explizit beschrieben wird als jemand, der die buchstäbliche Oberfläche des Wortes durchschaut, ebenso wie er die materielle Oberfläche von Bildern durchschaut.«<sup>914</sup> Ähnliches hat Michael Camille in Bezug auf das um 1200 entstandene *Jeu de Saint Nicolas* konstatiert, wo die Idole der »Sarazenen« »die Tatsache verschleiern, dass nichts hinter ihnen steckt, während die gemalte Ikone des Christen ein Schlüssel zur *potentia* des Heiligen auf Erden ist.«<sup>915</sup>

911 Gautier de Coincy, *Les miracles de Nostre Dame*, Bd. III, I Mir 32, V. 1–77 – übersetzt von Isabelle Dolezalek.

912 Sie findet sich in ähnlicher Form auch in anderen Sammlungen des 13. Jahrhunderts, beispielsweise bei Vinzenz von Beauvais und Johannes von Garland. Vgl. *The Oxford Cantigas de Santa Maria Database*, [http://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=poemdata\\_view&rec=46](http://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=poemdata_view&rec=46), Stand 31.1.2014.

913 Jean de Mandeville, *Le Livre des merveilles du monde*, hrsg. v. Christiane Deluz, Paris 2000, Kapitel 15, S. 278, zitiert bei: Suzanne Conklin Akbari, »The Other's Images. Christian Iconoclasm and the Charge of Muslim Idolatry in Medieval Europe«, in: Anja Eisenbeiß, Lieselotte E. Saurma-Jeltsch (Hrsg.), *Images of Otherness in Medieval and Early Modern Times. Exclusion, Inclusion and Assimilation*, Berlin 2012, S. 121–132, hier S. 128.

914 Akbari, »The Other's Images. Christian Iconoclasm and the Charge of Muslim Idolatry in Medieval Europe«, S. 129.

915 Camille, *The Gothic Idol*, S. 134.



Abb. 108 – Detail von Abb. 107.

Es geht hier jedoch nicht allein um die Abgrenzung des eigenen durchschauenden Blickes von den oberflächlichen Blicken anderer, sondern um Bilder als Auslöser der Konversion. Diesbezüglich hat Peggy McCracken unterstrichen, dass das Gedicht Maria mit einem Stück Holz vergleicht, wenn es argumentiert: »eine Frau [kann] ohne den Samen des Mannes kein Kind empfangen, genauso wenig wie es ein Holzstück kann«. <sup>916</sup> Sie verfolgt die These, dass die Skepsis des »Sarazenen« gegenüber der jungfräulichen Geburt hier mit seinem Missverständnis des Bildes als einem Stück Holz in Verbindung gebracht wird. <sup>917</sup> Jedenfalls überzeugt den »Sarazenen« die Tatsache, dass dem Bild Brüste wachsen, aus denen Öl tropft, davon, dass auch eine jungfräuliche Geburt denkbar ist. Die Erkenntnis, dass ein Bild mehr ist als ein besonders schön bemaltes Stück Holz, wird also zur Grundlage der Anerkennung des christlichen Dogmas.

Die Beschreibung der von Christen verehrten Bilder als »Stück Holz« ist dabei ebenfalls kein Einzelfall. Gautier legt sie, wie McCracken anmerkt, an anderer Stelle auch einem Juden in den Mund. <sup>918</sup> Und auch im *Le jeu de Saint Nicolas* fragt ein muslimischer Herrscher einen Christen: »An dieses Stück Holz glaubst Du?« Dieser

916 Gautier de Coincy, *Les miracles de Notre Dame*, Bd. III, I Mir 32, V. 45–47 – übersetzt von Isabelle Dolezalek.

917 »The terms of the Saracen's skepticism about the virgin may be seen to question not only Christian doctrine, but also the status of images in Christianity.« Peggy McCracken, »Miracles, Mimesis, and the Efficacy of Images«, in: *Yale French Studies* 110 (Meaning and Its Objects. Material Culture in Medieval and Renaissance France) 2006, S. 47–57, hier S. 55.

918 Gautier de Coincy, *Les miracles de Notre Dame*, Bd. II, I Mir 13, V. 32–39, vgl. McCracken, »Miracles, Mimesis, and the Efficacy of Images«, S. 53 und 55.

antwortet: »Mein Herr, es ist gefertigt in der Ähnlichkeit [*sanlanche*] des Heiligen Nicolas, den ich sehr liebe.«<sup>919</sup> Die Wortwahl dieser Antwort ist Michael Camille zufolge »sehr bedacht gewählt, um die Abgrenzung des Bildes vom Prototyp zu erklären. Zugleich demonstriert das Gelächter der Sarazenen über das Bild ihr ignoranten Missverstehen von dessen Status als Zeichen. Für sie fehlt ihm Gold, Opulenz und die Materialität ihres Idols.«<sup>920</sup>

So kann man festhalten, dass das Bild Mariens selbst im Entstehungskontext der Handschrift zwar nicht als Götzenbild galt, eine bestimmte – nämlich allein auf das materielle Objekt ausgerichtete – Sichtweise solcher Bilder aber als idolatrisch charakterisiert wird. Idolatrie ist hier also nicht allein eine Frage des richtigen Bildes, sondern der richtigen Ansicht von Bildern. Eine ähnliche Aussage findet sich auch in einem Pilgerbericht des Johannes von Würzburg vom Ende des 12. Jahrhunderts, den Camille anführt und der erklärt, die Verehrung des Felsendomes durch die Muslime »müsse als Idolatrie angesehen werden in Berufung auf die Autorität des heiligen Augustinus, der erklärt habe, dass alles Idolatrie sei, was ohne den Glauben an Christus geschehe.«<sup>921</sup> Das heißt, die von Gautier beschriebene Verehrung des Marienbildes durch den »Sarazenen« ist als Idolatrie zu verstehen, auch wenn das Bild im christlichen Kontext nicht als Idol angesehen wird.

Zugleich allerdings betont das Gedicht, dass die Mutter Gottes dieses Wunder gewirkt habe, weil er »ihr Bildnis sehr verehrt und es lange bewahrt«<sup>922</sup> habe. Und es ist weiter zu lesen:

Die Liebe Frau hat große Freude, wenn ihr aus ganzem Herzen gedient wird und wenn man ihr Bildnis ehrt. Wir müssen uns gut betragen, ihr Bildnis so zu ehren, wie es ein Heide tat.<sup>923</sup>

Während bislang die Abgrenzung des christlichen Bildverständnisses von andersgläubigen Verehrungen von Bildern als materielle Objekte unterstrichen wurde, wird hier betont, dass die Heilige eine Verehrung ihres Bildes schätze, auch wenn ihr Status als Mutter Gottes nicht anerkannt wurde. Der Akt der Verehrung wird also unabhängig vom Verständnis des Dargestellten positiv bewertet und als möglicher Auslöser eines Wunders betrachtet, das den wahren Status von Bild und Mutter Gottes vor Augen führt und ihn dann zur Konversion veranlasst.<sup>924</sup> Damit wird hier McCracken zufolge

919 Jean Bodel, *Le jeu de saint Nicolas*, Genf 1981, S. 68, V. 32–33 zitiert auch bei Camille, *The Gothic Idol*, S. 132.

920 Camille, *The Gothic Idol*, S. 132.

921 John of Würzburg, *Description of the Holy Land (A. D. 1160–1170)*, übers. v. Aubrey Stewart, London 1890, S. 18, zitiert bei Camille, *The Gothic Idol*, S. 137.

922 Gautier de Coincy, *Les miracles de Nostre Dame*, Bd. III, I Mir 32, V. 69–70 – übersetzt von Isabelle Dolezalek.

923 Gautier de Coincy, *Les miracles de Nostre Dame*, Bd. III, I Mir 32, V. 86–91 – übersetzt von Isabelle Dolezalek.

924 Innerhalb der *Miracles de Nostre Dame* ist – abgesehen von diversen Schilderungen wunderwirkender Bilder – innerhalb des Narrativs »De l'ymage Nostre Dame de Sardanei« noch ein weitere Szene zu finden, in der ein in diesem Falle blinder Sarazene ein Marienbild, das von einer Nonne in der Nähe von Damaskus aufbewahrt wird, aufsucht, weil er davon gehört hat, »Que li hauz diex as crestienz, / [...] Por l'ymage sa douce mere / Faisoit myracles si tres granz« (Gautier de Coincy,



deutlich, dass

Gautier sie [jüdische und muslimische Charaktere] heranzieht, um eine Lektion über die Macht christlicher Bilder zu erteilen, nicht über die Ohnmacht paganer Idole, und diese Lektion über die Macht christlicher Bilder ist schlussendlich eine Lektion über die Bedeutung von materiellen Bildern in der spirituellen Verehrung.<sup>925</sup>

Eine solche Verschiebung des Fokus von der Degradierung paganer Idole, die Muslime beispielsweise dem *Chanson de Roland* zufolge nach ihrer Niederlage gegen die Christen zerstören,<sup>926</sup> auf die wundersame Macht der eigenen Bilder hat auch Akbari in den Beschreibungen von Idolen im Laufe des 12. Jahrhunderts beobachtet. Dabei hat sie die Frage in den Raum gestellt, inwiefern diese Verlagerung im Kontext der »zunehmenden Hoffnungslosigkeit in Bezug auf das Unternehmen der Kreuzzüge«<sup>927</sup> zu verstehen sei, in dem – so John Tolan – »Wunder der Konversion vielleicht plausibler erschienen als Kreuzfahrersiege«.<sup>928</sup> Die Inszenierung einer Macht des Bildes, die über seine physische Beschaffenheit hinausgeht, könnte man dann als Kompensation eines faktischen Machtverlusts verstehen. Jedenfalls aber wird dem Bild die Macht zugeschrieben, die Verehrung seiner Schönheit zu honorieren, indem es den Blick auf eine Macht lenkt, die die eines Stückes Holzes übersteigt.

## 2 Ignorante Blicke, wegweisende Antworten. Ein Mönch aus »Rūm« adressiert ein Idol

Die bislang diskutierte Darstellung des »Sarazenen« in der *Miracles-de-Nostre-Dame*-Handschrift aus dem Umfeld Jean Pucelles weist gewisse formale Parallelen zu jener persischen Miniatur auf, die auch bereits am Anfang dieser Studie zu sehen war: Die Miniatur zeigt ebenfalls einen Betenden, der mit erhobenen Händen vor einem, so der Text, Idol (*but*) in einer Nische kniet.<sup>929</sup>

Diese Darstellung stammt aus einer Handschrift von Farīd ul-Dīn 'Aṭṭārs *Mantiq ul-Ṭayr* von 1177, die Ende des 15. Jahrhunderts am Hof Ḥusayn Bāyqarās in Herat

*Les miracles de Nostre Dame*, Bd. IV, II Mir 30, V. 495–500, vgl. hierzu auch McCracken, »Miracles, Mimesis, and the Efficacy of Images«, S. 47). Als er daraufhin sein Augenlicht wiederbekommt, konvertiert auch er. Dass es sich hier um einen blinden Sarazenen handelt, mag unterstreichen, dass ein Bild die Augen öffnen kann.

925 Vgl. McCracken, »Miracles, Mimesis, and the Efficacy of Images«, S. 57.

926 Akbari, *Idols in the East*, S. 212.

927 Akbari, *Idols in the East*, S. 213.

928 John V. Tolan, *Saracens. Islam in the Medieval European Imagination*, New York 2002, S. 129, zitiert bei Akbari, *Idols in the East*, S. 213.

929 Vgl. zu dieser Miniatur, der Tradition von Illustrationen von 'Aṭṭārs *Mantiq ul-Ṭayr* und insbesondere zum Kontext der Rezeption und Illustration dieses Textes in Herat im späten 15. Jahrhundert Marie Lukens Swietochowski, »The Historical Background and Illustrative Character of the Metropolitan Museum's *Mantiq al-Ṭayr* of 1483«, in: Richard Ettinghausen (Hrsg.), *Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art*, New York 1972, S. 39–72.

illustriert wurde.<sup>930</sup> Damit stammt die Miniatur aus demselben Kontext wie die Josefsdarstellung Bihzāds und zeigt wiederum eine Deutung eines wesentlich älteren Textes im Kontext des spätmuridischen Herat.

Illustriert ist hier das folgende Narrativ:

Eines Nachts war der Engel Gabriel im Ziziphusbaum. Er hörte von Gott den Ruf »Hier bin ich!«  
 Er sagte: »Zu dieser Zeit ruft ihn ein Diener. Ich weiß nicht, ob jemand ihn kennt.  
 Soviel weiß ich, dass er ein hoher Diener ist. Seine Seele ist tot und er hat ein lebendiges Herz.«  
 Er wollte ihn kennenlernen zu jener Zeit, aber in den sieben Himmeln erfuhr er nichts von ihm.  
 Er wandelte auf der Erde und im Meer; ein weiteres Mal umrundete er die Welt.  
 Doch sah er jenen Diener nicht. Er sagte: »O Gott, zeig mir endlich den Weg zu ihm!«  
 Gott sagte: »Geh nach Rūm, geh ins Kloster und entdecke ihn!«  
 Gabriel ging und sah ihn mit Augen, wie er zu jener Zeit das Götzenbild [*but*] jammernd anrief.  
 Gabriel empörte sich über diesen Zustand und kam unter Geschrei zu Gott zurück.  
 Er erhob seine Stimme und sagte: »O du, der du nichts bedarfst, öffne den Vorhang dieses Geheimnisses vor mir!  
 Jenem, der in einem Kloster das Götzenbild anredet, dem gibst du in deiner Güte Antwort!«  
 Gott sagte: »Er hat ein schwarzes Herz und weiß nicht Bescheid, deshalb hat er den Weg verfehlt.  
 Wenn jener Abschaum aus Nachlässigkeit den Weg verfehlt hat, so habe ich, der ich Bescheid weiß, [deshalb] nicht den falschen Weg einzuschlagen.  
 Auch jetzt noch gebe ich ihm den Weg zum Ehrenplatz frei; meine Güte wird für ihn um Entschuldigung bitten.«  
 So sprach er und öffnete den Weg für seine Seele; er löste seine Zunge, sodass sie »Gott« sagen konnte.<sup>931</sup>

Es weisen also nicht nur die Illustrationen der Gedichte Gautiers und 'Aṭṭārs gewisse Parallelen auf, sondern auch die Narrative selbst: In beiden Fällen führt die Verehrung

930 Vgl. zu dieser Handschrift Muhammad Isa Waley, »The Speech of the Birds: an Illustrated Persian Manuscript«, <http://blogs.bl.uk/asian-and-african/2013/11/the-speech-of-the-birds.html>, 22.11.2013, Stand 15.1.2019.

931 Farīd ud-Dīn Muḥammad 'Aṭṭār-i Nišābūrī, *Mantiq uṭ-ṭair*, hrsg. v. Šādiq Gawharīn, Teheran 1989/90, S. 102–103, V. 1842–1856 – übersetzt von Gerald Grobbel. Eine Übersetzung des gesamten Werkes liegt auch in englischer Sprache vor: Farīd u'd-Dīn 'Attār, *The Speech of the Birds. Concerning Migration to the Real. The Mantiqu't-Tair*, übers. v. Peter W. Avery, Cambridge 1998. Auf der illustrierten Seite sind die Verse 1849–1853 zu lesen.

eines materiellen Bildes durch einen Andersgläubigen zu einer positiven Reaktion Gottes beziehungsweise der Mutter Gottes, die den Bildverehrer zur Konversion veranlasst. Dabei formuliert auch der persische Text die Erwartung, dass bei einem »hohen Diener« die Seele, die in diesem Fall für die Begierden steht, tot sei und das Gott zugewandte Herz lebendig.<sup>932</sup> Die Affinität zu sinnlichen Genüssen wird also auch hier als dem eigenen Glauben im wörtlichen Sinne fremd erklärt. Dennoch wird die Verehrung des materiellen Bildes ebenso wie im Narrativ Gautiers entschuldigt, in diesem Fall wird mangelnde Kenntnis als Grund angegeben, und die Verehrung des Bildes provoziert eine Antwort Gottes. In beiden Fällen also grenzt man sich einerseits von der Verehrung eines materiellen Bildes durch einen Andersgläubigen ab und präsentiert die Verehrung eines Bildes zugleich als den Moment, in dem der Andersgläubige seine Beschränkung auf die materielle Welt überwindet. Die Parallelen sind deutlich. So deutlich, dass sie an Beate Fricke's Argumentation erinnern, die das Bedürfnis, andere – in ihrem Fall insbesondere pagane – Praktiken der Bildverehrung als idolatrisch darzustellen, darauf zurückgeführt hat, dass die eigene Bildpraxis sich kaum von der anderen unterscheidet.<sup>933</sup>

Bei allen Parallelen sind jedoch die Differenzen nicht zu übersehen: Zunächst ist auf quantitativer Ebene anzumerken, dass die Szene aus Gautiers *Miracles de Notre Dame* sehr häufig illustriert wurde, während die Miniatur der 'Aṭṭār-Handschrift die einzige mir bekannte Illustration dieser Szene ist.<sup>934</sup> Das entspricht der Tendenz, dass Andersgläubige, die Idole anbeten, in der westeuropäischen Buchmalerei wesentlich häufiger dargestellt sind als in der persischen. Vor allem aber ist zu dem dargestellten Idol festzustellen, dass Gautiers »Sarazene« mit dem Marienbild ein Bild aus dem religiösen Kontext des Textes anbetet, es sich also im Sinne des Textes um ein »wahres« Bild handelt, das im falschen Glauben angebetet wird. In 'Aṭṭār's Text hingegen betet der Mönch ein Bild aus seinem eigenen religiösen Umfeld an. Dementsprechend kann in Gautiers Text der wahre Glaube vom Bild selbst vermittelt werden; es spielt eine aktive Rolle dabei, die Ansicht des »Sarazenen« nicht nur von der dargestellten Maria, sondern auch von sich als Bild zu verändern. In 'Aṭṭār's Text dagegen ist und bleibt das Idol schlicht der falsche Adressat des Gebets, welches aber dennoch beim wahren Gott ankommt.

So zumindest schildern die Texte die Verhältnisse. Die Frage bleibt, wie die Miniaturen diese darstellen – und welches Verhältnis sie zu den dargestellten Bildern einnehmen. Zu dem dargestellten Bild ist in der persischen Miniatur erst einmal anzumerken, dass das Idol aus heutiger Sicht weniger wie eine Ikone aussieht, die man einem byzantinischen Mönch zuschreiben mag, sondern in Form einer sitzenden goldenen Statue eher an eine Buddhafigur erinnert. Nun geht das persische Wort *but*, das 'Aṭṭār für Idol benutzt, vermutlich auf das Sanskritwort Buddha zurück und wird zum Teil

932 Ich danke Gerald Grobelle für seine Erläuterung dieses Verses.

933 Fricke, »Fallen Idols and Risen Saints«, insbesondere S. 69, sowie Beate Fricke, *Ecce fides. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen*, München 2007. Zu der aus dieser Ähnlichkeit resultierenden Angst vor der Idolatrie vgl. Josh Ellenbogen, Aaron Tugendhaft (Hrsg.), *Idol Anxiety*, Stanford 2011.

934 Auch Ilse Sturkenboom hat in ihrem Promotionsprojekt zu illustrierten Handschriften des *Manṭiq ul-Ṭayr* bisher keine weiteren Illustrationen dieser Szene gefunden. Ich danke ihr für diese und andere Informationen und spannende Diskussionen zu diesem Thema.

auch für Buddha verwendet.<sup>935</sup> Zugleich wird es aber als Bezeichnung vor- oder nicht-islamischer Bilder jeglicher Herkunft verwendet, sowie als Metapher für die ideale menschliche Schönheit.<sup>936</sup> Ebenso wird die Ikonographie einer sitzenden goldenen<sup>937</sup> Figur für Idole verschiedenster Provenienz verwendet: Sie stellt die Idole in der Kaaba ebenso dar wie beispielsweise das Idol Zulaykhās oder eben dasjenige dieses Christen.

Jenseits des bislang beschriebenen Rahmens ist zudem gegenüber dem Idol hinter dem Rücken des Betenden rechts oben im Rand der Engel Gabriel dargestellt. Durch diese Platzierung Gabriels wird mit der Unterscheidung zwischen zwei Räumen gespielt: einem Innenraum im Rahmen des Schriftspiegels, in dem das Verhältnis zwischen Idol und Anbetendem dargestellt ist, welches vom verehrenden Blick geprägt ist, und einem Raum jenseits dieser Grenzen, aus dem Gabriel die Szene betrachtet.<sup>938</sup> Dass der Betende Gabriel offenbar nicht bemerkt, kann man daher dem Rahmen zuschreiben, der sein Sichtfeld begrenzt. Man könnte dieses eingeschränkte Blickfeld mit der Unkenntnis assoziieren, mit der der Text den Akt der Idolatrie erklärt, während sich der vermutlich als Muslim adressierte Lesende von dieser Sichtweise abhebt, indem er das gesamte Feld des Blattes inklusive der Position Gabriels überblickt. Wird hier also eine Unterscheidung etabliert zwischen dem ignoranten christlichen Protagonisten, der nur den physischen Raum innerhalb des Rahmens wahrnimmt, und muslimischen Lesenden, die auch die Perspektive Gabriels auf die Dinge sehen?<sup>939</sup> Entspricht die Option, das Bild ohne oder mit Rand zu betrachten, der beschriebenen christlichen und der erwünschten muslimischen Weise der Schau?<sup>940</sup>

Um diesen Fragen nachzugehen, sei der Kontext der Miniatur etwas umfassender in den Blick genommen. Hierzu ist erst einmal festzuhalten, dass es sich bei der zitierten Passage um eines von vielen Narrativen handelt, die 'Atṭār in folgende Rahmenerzählung einfügt: Eine Gruppe von Vögeln macht sich auf die Suche nach dem höchsten und unsterblichen Vogel *Simurgh* – und wird am Ende damit konfrontiert, dass

935 Mostafa Vaziri, *Buddhism in Iran. An Anthropological Approach to Traces and Influences*, New York 2012, S. 37.

936 William L. Hanaway, Jr., »Bot«, in: *Encyclopædia Iranica* IV/4, 1989, S. 389–390, [www.iranicaonline.org/articles/bot-idol](http://www.iranicaonline.org/articles/bot-idol), Stand 30.1.2014.

937 Zum Status des Goldes in der Funktion von Idolen vgl. Finbarr Barry Flood, »From Icon to Coin: Potlatch, Piety, and Idolatry in Medieval Islam«, in: Gerhard Jaritz (Hrsg.), *Ritual, Images, and Daily Life. The Medieval Perspective*, Münster 2012, S. 163–171.

938 Das Handschrift spielt generell mit der Überschreitung zwischen Schriftspiegel und Rändern. Meist allerdings wird der Rahmen der Miniatur über den Schriftspiegel hinaus erweitert. Nur in einem weiteren Fall, einer Illustration der Geschichte der zwei Füchse, sind die beiden Füchse, die in dieser Szene gejagt werden, ebenfalls als einzelne Figuren im Rand platziert. Sie sind hier in goldener Farbe gezeichnet und ordnen sich damit stärker als Gabriel in die ebenfalls goldene Fleckung der Ränder ein. Vgl. zu Abbildungen weiterer Seiten Swietochowski, »The Historical Background and Illustrative Character of the Metropolitan Museum's Mantiq al-Tayr of 1483«, sowie für eine digitale Reproduktion der gesamten Handschrift [www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add\\_MS\\_7735](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_7735), Stand 15.1.2014.

939 Barbara Brend verweist darauf, dass die Ränder von Koranmanuskripten voll von verschiedensten Signifikanten sind, und sie vermutet, dass »this tradition must encourage the painters to locate in the margin a visual gloss on the picture«. Barbara Brend, »Beyond the Pale. Meaning in the Margin«, in: Robert Hillenbrand (Hrsg.), *Persian Painting from the Mongols to the Qajars*, London 2000, S. 39–55, hier S. 40.

940 Vgl. zu einer Analyse dieser Seite in Bezug auf die Frage, inwiefern Bild und Rand hier als ein oder zwei Bilder anzusehen sind, meinen Aufsatz »Signifikante Uneinheitlichkeit«.

رفت جبریل و بدیدش اشکار  
 کان زمان سخن بدت را از زار



جبریل آید از اجالت بچوش  
 بس زبان بکشاد و گفت ای بی نیاز  
 آنکه در دیر کند بت را خطاب  
 حق تعالی گفت سپت او دل سیاه  
 سوی نصرت باز آمد ز خروش  
 پرده کن از پیش من زین را در  
 تو بطف خود دمی و را جواب  
 می ندانند زان غلط کردت راه



Abb. 109 – Ein Mönch aus »Rüm« adressiert ein Idol, 'Atṭār, *Mantiq ul-Ṭayr*, Herat Ende 15. Jh. (?), London, BL, Add. 7735, fol. 75v.

»*Sīmurgh*« sie selbst sind: die dreißig Vögel (*sī murgh*), die das Ziel erreicht haben. Dieses Narrativ entspricht 'Aṭṭār's sufistischer Vorstellung, dass man Gott in sich selbst zu finden habe.<sup>941</sup> Inhaltlich greift es dabei auf das Vogeltraktat *Risālat al-Ṭayr* von Aḥmad oder Muḥammad Ghazālī<sup>942</sup> zurück, vielleicht auch auf den gleichnamigen Text Ibn Sīnās.<sup>943</sup> Der Titel jedenfalls geht auf einen Satz aus dem Vers 16 der Sure 27 zurück:<sup>944</sup> »Man hat uns die Sprache der Vögel [*manṭiq ul-ṭayr*] gelehrt«. Auf der in dieser Rahmenerzählung beschriebenen Reise erzählt ihr Anführer, der Wiedehopf, den Vögeln diverse belehrende Geschichten, wie die zitierte, in denen wiederum verschiedenste Narrative herangezogen werden. So erzählt der Wiedehopf den Vögeln beispielsweise zu Beginn der Reise davon, dass auch Alexander als Bote verkleidet von niemandem erkannt worden sei, weil keiner ein erkennendes Auge gehabt habe und man gedacht habe, der König sei »ein Fremdling fern dem Haus«,<sup>945</sup> während er im eigenen Haus anwesend war. Auch Elemente der Josefsgeschichte werden wiederholt aufgegriffen – so wird beispielsweise unmittelbar vor der Erkenntnis, dass die verbleibenden Vögel selbst »*Sīmurgh*« sind, die Erkenntnis formuliert, dass sie »ihren eigenen Josef«<sup>946</sup> in den Brunnen geworfen und verkauft haben. Diese Geschichten enden jeweils mit einer moralischen Botschaft – im Fall der hier illustrierten Passage wird am Ende darauf verwiesen, dass man unbesorgt auch mit »nichts« an den Hof Gottes kommen könne, da nicht jeder fromme Akt, aber durchaus auch ein Nichts angenommen werde, was 'Aṭṭār's Idee entspricht, dass der Weg zum göttlichen Anteil des Selbst in der Negation der Existenz liege.<sup>947</sup> Im Anschluss an eine Schilderung, in der Gott einem Andersgläubigen antwortet, der ein Götzenbild adressiert, wird also unterstrichen, dass nicht fromme Akte, sondern »nichts« Bedingung sei, um an den Hof Gottes zu kommen.

Auffällige Parallelen weist das Narrativ des Götzenanbeters dabei zu der vorhergehenden, wesentlich längeren Geschichte von Shaykh Ṣan'ān auf, die der Wiedehopf den Vögeln anfangs erzählt, um sie zur Abreise zu motivieren. Hier geht es um einen hochverehrten Shaykh, der eines Tages träumt, ein byzantinisches Idol zu verehren. Daraufhin macht er sich auf den Weg nach Byzanz, wo er sich in eine schöne junge Christin verliebt, die er auf einem Balkon erblickt und die im Folgenden wiederholt als Idol im besagten Sinne einer zu verehrenden Schönheit bezeichnet wird. Die Frau verlangt von ihm unter anderem, ein Idol zu verehren und den christlichen Glauben anzunehmen. Am Ende allerdings kehrt er zum Islam zurück und auch die Christin konvertiert.

941 Swietochowski, »The Historical Background and Illustrative Character of the Metropolitan Museum's Mantiq al-Tayr of 1483«, S. 40.

942 Hellmut Ritter, *Das Meer der Seele. Mensch, Welt und Gott in den Geschichten des Fariduddin 'Attar*, Leiden 1955, S. 8.

943 Benedikt Reinert, »Aṭṭār, Farīd-al-Dīn«, *Encyclopædia Iranica* III/1, 2011 (1987), S. 20–25, [www.iranicaonline.org/articles/attar-farid-al-din-poet](http://www.iranicaonline.org/articles/attar-farid-al-din-poet), Stand 30.1.2014.

944 Vgl. Ritter, *Das Meer der Seele. Mensch, Welt und Gott in den Geschichten des Fariduddin 'Attar*, S. 9.

945 Farīd-ad-Dīn 'Aṭṭār, *Vogelgespräche und andere klassische Texte*, hrsg. u. übers. v. Annemarie Schimmel, München 1999, S. 173.

946 'Attār, *The Speech of the Birds*, S. 376–377.

947 Swietochowski, »The Historical Background and Illustrative Character of the Metropolitan Museum's Mantiq al-Tayr of 1483«, S. 40.



Abb. 110 – Shaykh Ṣanʿān erblickt die Christin, 'Aṭṭār *Mantīq ul-Tayr*, Herat Ende 15. Jh., London, BL, Add. 7735, fol. 49r.

In der vorliegenden Handschrift ist der Moment, in dem Shaykh Ṣanʿān sein Idol, die schöne Christin, erblickt, auf fol. 49r (Abb. 110) ebenfalls illustriert.<sup>948</sup> Und auch hier überschreitet die Miniatur die Grenzen des Schriftspiegels: Während Shaykh Ṣanʿān mit seinem Gefolge innerhalb des Schriftspiegels platziert ist, ist die Christin auf ihrem Balkon links im Rand platziert. Hier allerdings ist der Rahmen zwischen den beiden Bildfeldern nicht eingetragen, sondern das Gebäude, in dem sich die Frau befindet, grenzt unmittelbar an das Feld des Schriftspiegels, und die blauen und goldenen

948 Während mir von der Szene des Christen vor seinem Idol nur diese Illustration bekannt ist, sind Darstellungen Shaykh Ṣanʿāns und der Christin sehr häufig. Vgl. Swietochowski, »The Historical Background and Illustrative Character of the Metropolitan Museum's *Mantīq al-Tayr* of 1483«, S. 48–52.

Randlinien der Miniatur umfassen das Gebäude an zwei Seiten, während sie nach oben hin von dem Stockwerk, in dem sich die Frau befindet, verdeckt werden. Auch hier wird also mit den Grenzen des Schriftspiegels gespielt; in diesem Fall ist es das Idol – das hier ebenfalls unter einem Bogen hinter einer Brüstung zu sehen ist –, das das Blickfeld des Shaykh's entgrenzt und nach oben hin öffnet.

Diese Verehrung eines Idols, in diesem Fall insbesondere die Liebe zu einer schönen Frau, wird dabei auch in diesem Narrativ nicht nur entschuldigt und beispielsweise als ein zwischenzeitlicher Umweg beschrieben. Es wird auch nicht einfach nur im sufiistischen Sinne die Liebe als entscheidender als der wahre Glaube präsentiert. Die Verse vor dem Beginn der Geschichte betonen vielmehr explizit, dass die Bedingung des beschriebenen Weges ist, die Unterscheidung von Glauben und Unglauben aufzugeben.<sup>949</sup> Insbesondere ist dabei der Gegenstand der Verehrung irrelevant, entscheidend ist die innere Haltung und Sichtweise der Dinge. Ähnliche Aussagen finden sich auch an anderen Stellen des Textes – so wird beispielsweise im Tal der Erkenntnis deutlich gemacht, dass es verschiedene Wege zur Erkenntnis gebe: »Und da die Wege unterschiedlich sind, so können Vögel nicht zusammen fliegen, denn die Erkenntnis ist ja ganz verschieden: *der* findet die Moschee, *der* Götzentempel.«<sup>950</sup>

Berücksichtigt man diesen Zusammenhang, dann wird deutlich, dass es auch auf fol. 75v nicht nur darum geht, zwischen einer christlichen und einer muslimischen Art der Schau zu unterscheiden, sondern diese Unterscheidung zugleich in Frage zu stellen und Gabriel – und durch ihn den Lesenden – nahezubringen, dass auch die Anbetung eines Idols ein Weg zu Gott sein kann. Zugleich wird mit dem Blick auf die Figur Gabriels selbst ein Blick über die materielle Welt hinaus eröffnet – und es ist anzumerken, dass 'Aṭṭār in seinem *Asrār-nāmah* Mohammed als jemanden charakterisiert, der bereits zu Lebzeiten ein sehendes Auge gehabt habe und damit Gabriel bereits auf Erden sehen konnte.<sup>951</sup> Gabriel wird also als vermittelnde Instanz inszeniert, die einerseits die Lesenden auf eine christliche Götzenanbetung als möglichen Weg zu Gott aufmerksam macht, andererseits aber den Blick auf eine Sphäre jenseits der materiellen Welt eröffnet, die der Christ bei seiner Konversion erkennt. Bemerkenswert ist dabei die Geste Gabriels: Er führt seinen Finger an den Mund. Alberto Saviello hat argumentiert, dass diese Geste, die bereits in der Antike verwendet wurde, um Erstaunen und Kontemplation zu visualisieren, in der persischen Buchmalerei mit einer Vorsicht gegenüber dem Augenfälligen und einem Streben nach einer Wahrheit jenseits des Sichtbaren assoziiert werden könne.<sup>952</sup>

949 Vgl. Muhammad Isa Waley, »Mantiq al-tayr (the Speech of Birds)«, <http://britishlibrary.typepad.co.uk/asian-and-african/2013/12/mantiq-al-tayr-the-speech-of-birds-part-2.html>, 23.12.2013, Stand 30.1.2014.

950 'Aṭṭār, *Vogelgespräche und andere klassische Texte*, S. 213.

951 Vgl. Ritter, *Das Meer der Seele. Mensch, Welt und Gott in den Geschichten des Fariduddin 'Attar*, S. 187.

952 Alberto Saviello, »See and Be Amazed! Spectator Figures in Persian Manuscript Painting«, in: Fricke/Krass (Hrsg.), *Public in the Picture/Das Publikum im Bild*, S. 231–248. Dass diese Geste die volle Bandbreite von ehrfürchtigem bis zu skeptischem Erstaunen visualisieren kann, mag sich in dieser Arbeit in der Spannweite der Szenen andeuten, in denen sie zwischen dem Engel gegenüber Adam (Abb. 17c), der auch auf dem Umschlag zu sehen ist, und dem Engel gegenüber dem Götzenbild zu finden ist. Zu diesem Gestus vgl. auch Avinoam Shalem, »Amazement. The Suspended Moment of the Gaze«, in: Olga Bush, Avinoam Shalem (Hrsg.), *Themenheft: Gazing*



Die Miniatur selbst bildet also nicht nur ein Bild ab, dessen Verehrung eine Antwort Gottes hervorruft, sondern sie inszeniert sich selbst als ein Medium, das die Abgrenzung von einer christlichen Art der Schau in Frage stellt und genau in dieser Entgrenzung einen Blick eröffnet, der jenseits der materiellen Welt Gabriel erkennt und damit dem Sehen Mohammeds nahekommmt. Während die abgebildete Skulptur also seitens der Miniatur als irrelevantes materielles Objekt präsentiert wird, inszeniert sich die Miniatur selbst als ein Medium, das dem Betrachter die richtige Sichtweise vermittelt. Hier besteht ein Unterschied zu der französischen Miniatur: Während es in beiden Fällen einem Angehörigen der jeweils anderen Religion zugeschrieben wird, ein rein materielles Bild zu verehren, ist es hier im Unterschied zur Miniatur der Gautier-Handschrift nicht das abgebildete Bild, sondern die Miniatur selbst, der die Kapazität zukommt, die Sichtweise des Betrachters zu verändern und zwischen materiellen und geistigen Aspekten zu vermitteln.

Just im Gesicht Gabriels trifft diese Arbeit aber auch auf den vielzitierten Ikonoklasmus: Das Gesicht und insbesondere die Augen Gabriels sind beschädigt, ebenso wie dies bereits am Gesicht Josefs in Bihzāds Darstellung (Abb. 71) festzustellen war. Auch die Augen des Idols in dieser Miniatur wurden ausradiert, ebenso wie ein Auge des Christen. Barry Flood hat diese Praxis, die Gesichter und insbesondere Augen von Figuren auszuradiieren, als instrumentellen Ikonoklasmus beschrieben, dem es nicht um eine Zerstörung der Bilder geht, sondern darum, ihnen die Möglichkeit der Verlebendigung zu nehmen. Denn das Risiko der Idolatrie und mithin die vielzitierte »Verwechslung« von Signifikant und Signifikant [ist] auf die universelle Tendenz zurückzuführen, dem Bild die Möglichkeit der Verlebendigung zuzuschreiben«, darauf also, dass »Ikonoklasten mit dem Bild umgehen, als ob es lebendig sei.«<sup>953</sup> Nun sind die Spuren dieser ikonoklastischen Akte nicht repräsentiv für die Rezeption dieser Miniaturen, da die Bewunderung von Bildern ebensowenig Belege hinterlässt wie ihre vollständige Zerstörung. Aber es wird in diesen Spuren der Rezeption der Miniatur doch deutlich, dass es oberflächlich wäre, christliche Bildanbetung und muslimischen Ikonoklasmus gegenüberzustellen. Vielmehr wird dem Christen hier genau jene idolatrische Adressierung des Idols als lebendiges Gegenüber zugeschrieben, die auch dem ikonoklastischen Auskratzen der Augen zugrunde liegt. Was zumindest insofern den Tatsachen entspricht, als diese Praxis nicht nur in muslimischen Kontexten verbreitet ist, sondern auch in römischen, frühchristlichen, byzantinischen, protestantischen und aufgeklärten Ikonoklasten.<sup>954</sup>

*Otherwise: Modalities of Seeing In and Beyond the Lands of Islam, Muqarnas* 32, 2015, S. 8–10.

953 Flood, »Between Cult and Culture«, S. 648.

954 Flood, »Between Cult and Culture«, S. 647. Vgl. hierzu auch David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Reponse*, Chicago 1989, S. 415. Im Kontext der hier diskutierten Handschriften wäre etwa auf die Tilgung eines Drachenkopfes im Berliner Alexanderroman zu verweisen. Vgl. Rieger, *Der Alexanderroman*, S. 180 und Fußnote 58, S. 185.

### 3 Fremdes Idol und familiäre Imagination. Ein »Maure« verehrt ein Marienbild

Abschließend sei nun, wie gesagt, eine spanische Miniatur in den Blick genommen, um mit diesem geographischen Abstecher einen Kontext zu fokussieren, in dem der zu bekehrende Betrachter nicht mehr, wie die Texte behaupten, in der Ferne zu verorten ist, sondern Subjekt aktueller Bekehrungsbestrebungen im Herrschaftsbereich von Alfons X. ist.

Genauer gesagt, soll hier eine Illustration des Liedes 46 der in den 1270er Jahren am Hof von Alfons X. in Sevilla in galicisch-portugiesischer Sprache zusammengestellten *Cantigas de Santa Maria* fokussiert werden, und zwar aus dem sogenannten *Códice Rico* (Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, Ms. T. I. 1, fol. 68v – Abb. 111). Wiederrum sei zuerst der illustrierte Text vorgestellt und anschließend der Frage nachgegangen, wie die Miniatur, die in diesem Fall im Unterschied zu den bislang diskutierten Bildern sehr kurz nach dem Text entstand, die beschriebene Funktion des Bildes umsetzt. Das Lied lautet:

*Dieses Lied handelt davon, wie bei einem Bild der Heiligen Maria, das ein Maure bei sich zu Hause in Ehren hielt, Milch aus den Brüsten floss.*

[Refrain:] *Denn der Jungfrau Wundertaten sollen in die Welt getragen werden. Sie vollbringt sie vor Ungläubigen.*

Folgendermaßen trug es sich zu: Von einem Mauren will ich Euch hier erzählen, der – wie ich hörte – mit einem großen Heer ins Heilige Land zog. Dort wollte er – so erfuhr ich – gegen die ahnungslosen Christen kämpfen und auf Beutezug gehen.  
*Denn der Jungfrau Wundertaten ...*

Wo er nur hinkam, hinterließ der Maure Schutt und Asche. Ließ als Beute fortschleppen, was er nur konnte. Frohgemut kehrte er heim, versammelte die geraubten Schätze um sich und teilte die Beute.  
*Denn der Jungfrau Wundertaten ...*

Von der Beute nahm er für sich ein Bild der unvergleichlichen Jungfrau, das seinen Gefallen gefunden hatte. Es war so wunderschön wie kein Zweites. Und nachdem er es sich genau angeschaut hatte, ließ er es erhöht aufstellen und in goldbesticktes besticktes Tuch hüllen.  
*Denn der Jungfrau Wundertaten ...*

Häufig strich er daran vorbei und schaute es eindringlich an. Alsbald begann er zu rasonieren und sagte bei sich, er könne weder glauben, dass Gott Mensch werden, noch dass er von einer Frau geboren werden wolle.  
»Es irren [...]«  
*Denn der Jungfrau Wundertaten ...*

»[Es irren] die, die dem Glauben schenken,« sagte er, »denn es ist doch nicht anzunehmen, dass Gott solch ein Mühsal auf sich nehmen und sich

selbst derart erniedrigen würde. Dass er, der doch so groß ist, sich in einen Körper einschließen und sich unter das einfache Volk mischen würde.

*Denn der Jungfrau Wundertaten ...*

Man erzählt sich, er sei gekommen, um die Welt zu retten. Würde er mir nur eine seiner Wundertaten zeigen, würde ich unverzüglich Christ und mit diesen bärtigen Mauren zusammen konvertieren.«

*Denn der Jungfrau Wundertaten ...*

Kaum hatte der Maure das gesagt, sah er wie die Brüste des Bildes zu Fleisch und Blut wurden, sich alsbald öffneten und Bäche von Milch ausgossen.

*Denn der Jungfrau Wundertaten ...*

Als der Maure das sah – ich schwöre, das ist die Wahrheit – begann er, sehr zu weinen und ließ einen Geistlichen kommen, auf dass er ihn taufe. Und hernach ließ er unverzüglich die Seinigen taufen und bekehrte dazu noch seine Bekannten.

*Denn der Jungfrau Wundertaten ...*<sup>955</sup>

Im Unterschied zu der eben diskutierten französischen Version des Narrativs, auf die die galicisch-portugiesische Version zurückgeführt werden kann,<sup>956</sup> wird hier ausführlich erklärt, wie der »mouro« in den Besitz des Bildes gekommen ist: Er habe es nämlich als Kriegsbeute aus dem Heiligen Land zurück in seine Heimat Konstantinopel<sup>957</sup> mitgebracht. Weiter ist zwar von den Zweifeln des »Mauren« an der Inkarnation die Rede; ein Zweifel an der Jungfrauengeburt, der in der Version Gautiers so entscheidend war, wird dagegen nicht mehr erwähnt. Das ist vor dem Hintergrund zu verstehen, dass in den Cantigas – beispielsweise in Cantiga 329 – sehr deutlich wird, dass man sich im Kontext dieser Handschrift bewusst war, dass die »Mauren« gemäß dem Koran sehr wohl an die jungfräuliche Geburt Jesu glauben.<sup>958</sup>

Damit fällt freilich das zentrale Argument des französischen Textes. Schließlich war die Aussage, dass eine Frau ebensowenig ohne den Samen eines Mannes schwanger werden kann wie ein Stück Holz, der Ausgangspunkt dafür, den »Sarazenen« mittels der wundersamen Kapazitäten des Bildes als einem Stück Holz auch von der jungfräulichen Geburt Marias zu überzeugen. Eine solche Begründung, warum die wundersamen Kapazitäten des Bildes den Besitzer zur Konversion bewegen, fehlt im galicisch-portugiesischen Text.

955 Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa María*, hrsg. v. Walter Mettmann, Madrid 2004 [1986], Bd. 1, S. 171–173 – übersetzt von Dorothea Köhler. Zu einer englischen Übersetzung vgl. *Songs of Holy Mary of Alfonso X, the Wise: A Translation of the Cantigas De Santa María*, übers. v. Kathleen Kulp-Hill, Tempe 2000, S. 62.

956 Walter Mettmann, »Die Quellen der ältesten Fassung der ›Cantigas de Santa María‹«, in: Arnold Arens (Hrsg.), *Text-Etymologie. Untersuchungen zum Textkörper und Textinhalt. Festschrift für Heinrich Lausberg zum 75. Geburtstag*, Wiesbaden 1987, S. 177–182.

957 Vgl. zur Lokalisierung der Szene in Konstantinopel Rocío Sánchez Ameijeiras, »Imaxes et Teoría da Imaxe nas Cantigas de Santa María«, in: Elvira Fidalgo (Hrsg.), *As Cantigas de Santa María*, Vigo 2002, S. 247–330, hier S 285.

958 Prado-Vilar, »The Gothic Anamorphic Gaze«, S. 78.



Abb. 111 – Illustrationen zu Lied 46, *Cantigas de Santa Maria*, Sevilla Ende 13. Jh., Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, Ms. T. I. 1, fol. 68v.



Abb. 112 – Detail von Abb. 111.

Im *Códice Rico* wird dieses Lied auf einer Seite illustriert, die in sechs Felder mit verschiedenen Szenen aufgeteilt ist: Der Aufenthalt des »Mauren«, der jeweils mit einem weißen Turban dargestellt ist, im Heiligen Land, seine Rückkehr, die Verteilung der Kriegsbeute – bei der er sich das Bild herausgreift –, wie er das Bild in seinem Haus in Ehren hält und jeden Tag anschauen geht, wie dem Bild Milch aus den Brüsten fließt, und wie der »Maure« schließlich getauft wird. Dabei ähneln sich die Darstellung der Verehrung und des Milchwunders weitgehend, was den Fokus auf die Unterschiede lenkt. So fällt ins Auge, dass im fünften Feld, in dem der Überschrift zufolge das Wunder dargestellt ist, im Unterschied zum vierten Feld, das die Verehrung zeigt, zwei schmale Linien von Marias Brust auf die Hände des »Mauren« zulaufen, die die Milch – die der galicisch-portugiesische Text hier anstelle des Öls nennt – darstellen könnten (Abb. 112). Vor allem aber fällt die Veränderung in der Haltung jener Figuren auf, die die Illustrationen jenseits der üblichen Darstellung des »Mauren« vor dem Bild im linken Bogen der Rahmenarchitektur zeigen: Hier nämlich ist in dieser Handschrift – unter einem Baldachin mit pseudo-kufischer Schrift – eine Frau mit einem Kind zu sehen. Während die Mutter das Kind im vierten Feld in den Arm nimmt, liegt es im fünften Feld an ihrer Brust und trinkt. Schon im vierten Feld nehmen diese Figuren

eine spiegelbildliche Position zu der von Maria mit dem Kind innerhalb des Bildes ein. Im fünften nun entspricht das Stillen der fließenden Milch des Marienbildes. Francisco Prado-Vilar hat argumentiert, dass hier ein inneres Bild des »Mauren« gezeigt wird, ein Bild, das ihm vertraut ist und das er mit der Jungfrau assoziiert.<sup>959</sup> Das führt ihm zufolge dazu, dass sich »der Ort der Repräsentation vom Pergament in das subjektive Bewusstsein des Betrachters verschiebt, wo die innere Erfahrung des »Mauren« aktiv rekonstruiert werden kann.«<sup>960</sup> Daraus zieht Prado-Vilar folgenden Schluss:

Die subtile Inszenierung der Illumination suggeriert, dass der Auslöser der Konversion nicht die wunderwirkende Kraft des Bildes war, wie der Text behauptet, sondern eher die Kapazität des intendierten Betrachters, die perfekte Mimesis zwischen dem seltsamen externen und dem vertrauten inneren Bild zu beobachten.<sup>961</sup>

Prado-Vilar sieht in diesem »anamorphen Blick«, wie er ihn nennt, ein Instrument, um das Fremde und das Eigene in Verbindung zu bringen.

Während der Text im Vergleich zu seiner französischen Vorlage auf einen zentralen Aspekt, nämlich den Zweifel an der Kapazität von Maria und Bild, Wunder zu wirken, verzichtet und damit ein entscheidendes Argument für die Überzeugungskraft des Bildes in Bezug auf den richtigen Glauben aufgibt, betont die Illustration eine andere Kapazität von Bildern, nämlich die, die inneren Bilder des »Mauren« aufzurufen. Angesichts der Tatsache, dass sich die Zweifel des »Mauren« in der galicisch-portugiesischen Version von der Frage der jungfräulichen Geburt auf die Frage verschoben haben, ob Gott überhaupt als Mensch geboren werden kann, erscheint es dabei durchaus sinnvoll, die Aufmerksamkeit von der Darstellung der Wundertätigkeit des Bildes auf das Wunder des Lebens selbst zu lenken. Statt der Parallele zwischen der jungfräulichen Geburt Marias und einem milchgebenden Stück Holz wird hier also die milchgebende Maria mit ihrem Kind mit dem ebenso erstaunlichen Phänomen einer stillenden Mutter verglichen. Die Miniatur betont also neben der wundersamen Kapazität des Bildes, Öl beziehungsweise Milch austreten zu lassen, die Kapazität, den Betrachter an das »natürliche Wunder« der Geburt und des Stillens eines Kindes zu erinnern.

Eine solche Verschiebung des Fokus vom Wunder zur Belebung zeichnet sich, wie wiederum Prado-Vilar unterstrichen hat, auch in der Cantiga 297 ab, wo Alfons sich gegen den Vorwurf, ein geschnitztes Stück Holz anzubeten, wehrt, indem er argumentiert, dass Bilder ihre Kraft von den Heiligen auf ebenso unsichtbare Weise bekommen wie ein lebendes Wesen durch den Atem.<sup>962</sup> Jenseits dieses Vergleichs von Bildern

959 Francisco Corti hat diese Szene nicht als Bild interpretiert, sondern als Darstellung der Frau des Mauren, sieht aber ebenfalls in den Parallelen zwischen dem Marienbild und der Frau des Mauren eine Ankündigung und Legitimation der Konversion. Francisco Corti, »Iconos dentro de la miniaturas de las Cantigas de Santa María«, in: Joaquín Bérchez u. a. (Hrsg.), *El Mediterráneo y el arte español*, Valencia 1998, S. 8–13, hier S. 11. Mir scheint jedoch weniger entscheidend, ob in der Illustration ein inneres Bild oder eine reale Szene dargestellt ist, sondern der Umstand, dass die Illustration die Kapazität demonstriert, im Betrachter vertraute innere Bilder zu evozieren.

960 Prado-Vilar, »The Gothic Anamorphic Gaze«, S. 69.

961 Prado-Vilar, »The Gothic Anamorphic Gaze«, S. 70.

962 Francisco Prado-Vilar, »The Parchment of the Sky: Poiesis of a Gothic Universe«, in: Alfonso X El Sabio (Hrsg.), *Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, hrsg. v. Laura Fernández Fernández u. Juan Carlos Ruiz Souza,

und Lebewesen konstatiert Prado-Vilar insbesondere für Cantiga 39 eine »Frömmigkeit des inneren Bildes«. <sup>963</sup> Die »Verinnerlichung des Bildes«, die damit einhergeht, beschreibt er dabei als »einen Prozess der Projektion eines inneren Bildes auf einen materiellen Träger und der Anpassung von dessen physischer Erscheinung an bestehende Erwartungen«. <sup>964</sup> In diesem Kontext kann man die Darstellung der stillenden Mutter wohl als eine »Projektion eines inneren Bildes auf einen materiellen Träger« verstehen. Zu diskutieren wäre dann, inwiefern das Idol als ein materieller Träger zu verstehen ist, der bestehenden Erwartungen angepasst wird. Prado-Vilar zumindest argumentiert, dass muslimische Auffassungen von Maria und Jesus bei der Produktion der Cantigas eine Rolle spielten. <sup>965</sup> Jedenfalls kann man festhalten, dass dem materiellen Bild, das der »Maure« in der Illustration der Cantiga 46 verehrt, das Ideal der Projektion eines inneren Bildes zur Seite gestellt wird – und diese Assoziation von Idol und innerem Bild als Moment der Konversion inszeniert wird.

Räumlich erscheint dieses innere Bild hinter dem Rücken des »Mauren« in einem separaten Bogen jenseits der beiden Bögen, durch die man den »Mauren« vor dem Bild sieht. Diese Anordnung der Elemente weist Parallelen zur Position Gabriels hinter dem Rücken des Christen im Rand der 'Aṭṭār-Handschrift auf. Dabei ist die Mutter im Unterschied zum »Mauren« ebenso wie das Bild frontal auf den Betrachter ausgerichtet, sodass sie den Betrachter als Schauenden direkt adressiert. Vor allem wird in beiden Fällen – im Unterschied zur französischen Miniatur, die nur das wundersame Bild Mariens abbildet – der Blick vom materiellen Gegenstand der Anbetung auf ein Bildelement gelenkt, das man einer geistigen Ebene zuordnen kann.

Rocío Sánchez Ameijeiras schreibt dem Bildverständnis der Cantigas starke Rückgriffe auf byzantinische Bildtheorien zu, besonders die Idee der Menschwerdung Christi als Rechtfertigung der Verehrung von Bildern sei hier virulent. <sup>966</sup> Auch in der Darstellungsweise des Bildes werde deutlich, dass die Illuminierenden byzantinische Bilder im Hinterkopf hatten: »Der Text der Cantigas gibt nicht an, um was für ein Bild es sich handelt, aber der Miniaturist hat erneut eine Ikone der Panagia favorisiert«. <sup>967</sup> Damit unterscheidet sich die Illustration der Cantigas von jener des Textes Gautiers, die umgekehrt eine Statue zeigt, während im Text von einer bemalten Tafel die Rede ist. <sup>968</sup> Zudem betont Sánchez Ameijeiras, dass die Szene in Pera, dem Handelsviertel von Konstantinopel, verortet sei. <sup>969</sup> Insofern hat man es in der spanischen Miniatur ebenso wie im persischen Text mit Darstellungen byzantinischer Ikonen zu tun, die in dieser Arbeit damit ein weiteres Mal als *tertium comparationis* fungieren. <sup>970</sup>

Bd. II: Estudios, Madrid 2011, S. 473–520, hier S. 509.

963 Prado-Vilar, »The Parchment of the Sky: Poiesis of a Gothic Universe«, S. 501.

964 Prado-Vilar, »The Parchment of the Sky: Poiesis of a Gothic Universe«, S. 502.

965 Prado-Vilar, »The Gothic Anamorphic Gaze«, S. 74–83.

966 Vgl. Sánchez Ameijeiras, »Imaxes et Teoría da Imaxe nas Cantigas de Santa María«, insbesondere S. 289–290.

967 Sánchez Ameijeiras, »Imaxes et Teoría da Imaxe nas Cantigas de Santa María«, S. 285. Vgl. zur Darstellung von Ikonen auf insgesamt vier Seiten des *Códice Rico* auch Corti, »Iconos dentro de la miniaturas de las Cantigas de Santa María«.

968 Sánchez Ameijeiras, »Imaxes et Teoría da Imaxe nas Cantigas de Santa María«, S. 285.

969 Sánchez Ameijeiras, »Imaxes et Teoría da Imaxe nas Cantigas de Santa María«, S. 285.

970 Leider kann ich nicht genauer verfolgen, wie genau sich die Darstellungen und ihre Funktionen zu diesem Vorbild verhalten. Vgl. auch Fußnote 62.

In Bezug auf dieses gemeinsame Vorbild werden die Unterschiede im Verständnis der Rolle materieller Bilder im Prozess der Konversion umso deutlicher: Während im westeuropäischen Kontext das Marienbild selbst eine aktive Rolle in der Veränderung der Sichtweise seines Verehrers spielt, kommt es im persischen Kontext allein der Miniatur selbst zu, den Betrachtenden eine andere Sichtweise der Dinge anzubieten. Das hat freilich damit zu tun, dass man sich dieses Bild im westeuropäischen Kontext als eigenes religiöses Bild aneignet, während es im persischen Kontext als ein fremdes Bild präsentiert wird. Es entspricht aber auch der bisherigen Beobachtung hinsichtlich der Darstellungen von Idolen im persischen Kontext: So war beispielsweise in den Darstellungen von Bildern in Jāmīs Josefs Geschichte festzustellen, dass dem Glauben an die Macht eines Bildes die Aussage entgegengesetzt wird, dass allein die Sichtweise darauf entscheidend dafür sei, ob ein Bild als Idol oder als Reflexion Gottes verstanden wird.<sup>971</sup> Auch hier inszenierte sich die Miniatur als ein Weg, um die Betrachtung eines Bildes von einer zu unterbindenden menschlichen in eine legitime gottgleiche Perspektive zu transformieren. In beiden Fällen ist also nicht das dargestellte Bild, sondern die Sichtweise des Betrachters entscheidend für die Bewertung – und die Miniatur nutzt ihre Möglichkeiten, um dem Betrachter eine bestimmte Sichtweise nahezulegen. Diese Tendenz, die Schuldigkeit vom Bild auf den Betrachter zu verlegen – die beispielsweise auch über protestantische Positionen formuliert worden ist –, kann man dabei als Ansatz verstehen, Idolen jene beängstigende Macht abzuspochen, die ihre Zerstörung erst nötig macht, und so umgekehrt den Bildgebrauch zu legitimieren.

Doch nicht nur in den Idolen selbst, sondern auch in den geistigen Perspektiven, die sie eröffnen, sind Unterschiede festzustellen: Die Darstellung der Mutter mag zwar einen Blick in die Imagination des Malers, und Prado-Vilar zufolge auch des »Mauren«, eröffnen, doch ist diese Imagination eine diesseitige, die die Weltlichkeit der Geburt Christi betont. Der Engel hingegen ist im Text bereits vorgesehen und damit keine zusätzliche Imagination des Malers oder gar des Betenden, sondern »imaginär« höchstens im Sinne von Henry Corbins Verwendung dieses Begriffes für eine Sphäre jenseits der wahrnehmbaren Welt.<sup>972</sup> Dem entspricht die Tatsache, dass diese Sphäre in der persischen Miniatur jenseits des Rahmens des Bildes visualisiert ist, während sie in der spanischen Miniatur innerhalb des Rahmens, wenn auch in einem separaten Teil, dargestellt ist – jedenfalls aber so, dass nicht klar ist, ob es sich um eine anwesende oder um eine imaginierte Person handelt.

Es mag naheliegen, die Verortung des Geistigen im Diesseits in einem christlichen Kontext gegenüber der Verortung im Jenseits in einem islamischen Kontext in Bezug auf die unterschiedlichen Ansichten von Islam und Christentum zur Frage der Inkarnation zu erklären. Eine solche Deutung überliest aber nicht nur 'Aṭṭār's Verortung des Göttlichen im Menschen selbst, sondern kommt auch in der französischen Miniatur an ihre Grenzen, die die geistige Dimension des Bildes schlicht gar nicht visualisiert. Weiter hilft ein Bezug auf den jeweiligen Kontext der Handschriften: So mag der Verzicht auf eine Visualisierung der angestrebten Perspektive in der

971 Man könnte hier die Parallelen zu protestantischen Strategien diskutieren, nicht die Bilder, sondern ihre Verwendung der Idolatrie zu beschuldigen.

972 Vgl. z. B. Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le Soufisme d'Ibn Arabi*, Paris 1958. Dabei bliebe zu untersuchen, ob und, wenn ja, in welchem Sinne dieser Begriff bei 'Aṭṭār verwendet werden kann.



diskutierten Gautier-Handschrift vor dem Hintergrund zu verstehen sein, dass das Interesse innerhalb des französischen Kontextes weniger der Vermittlung galt als der Legitimation und womöglich auch kompensativen Inszenierung der eigenen Bilder in der Abgrenzung von einer Inszenierung des falschen Bildverständnisses eines Anderen – der zum Zeitpunkt der Zusammenstellung militärisch zunehmend den Kreuzfahrern überlegen war.

Die Illustration der 'Aṭṭār-Handschrift entstand im Zuge der 'Aṭṭār-Rezeption ebenso wie Bihzāds Darstellung von Josef und Zulaykhā am Hof Ḥusayn Bāyqarās in Herat in den letzten zwei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts. Dass fast alle erhaltenen illuminierten 'Aṭṭār-Handschriften in diesem Kontext entstanden sind, ist vermutlich der Förderung von Mīr 'Alī Shīr Navā'ī zuzuschreiben, der selbst einen Text namens *Lisān al-Ṭayr*, *Sprache der Vögel* verfasste<sup>973</sup> und eng mit seinem Zeitgenossen Jāmī zusammenarbeitete.<sup>974</sup> Marie Lukens Swietochowski zufolge ist es »wohl nicht zu weit hergeholt zu spekulieren, dass die Gelehrten Jāmī und Mīr 'Alī Shīr Navā'ī den Sufismus zurück ins Zentrum des intellektuellen und kulturellen Lebens brachten und diese Verschmelzung von Mystik und geistigem Raffinement den Anstoß für den Aufschwung von illuminierten mystischen Texten wie 'Aṭṭār's ›Sprache der Vögel‹ gab.«<sup>975</sup> Die Funktion der Miniatur, den Blick des Betrachters von der Verehrung eines materiellen Bildes auf den Engel Gabriel zu lenken, lässt sich in diesem Kontext in Verbindung bringen mit Jāmī's Vorstellung von Bildern als Instrumenten, die als Abglanz göttlicher Schönheit physische in geistige Verehrung zu überführen vermögen – wobei es auf die richtige Sichtweise ankommt.<sup>976</sup>

Die Darstellung des »Mauren« vor einer Darstellung von Maria mit Kind in den *Cantiqas* ist Francisco Prado-Vilar zufolge hinsichtlich der Funktion der *Cantiqas*-Handschriften als Inszenierung einer »nationalen Utopie«<sup>977</sup> zu verstehen, in der die muslimische Minderheit gewaltfrei vom christlichen Glauben überzeugt werden soll.<sup>978</sup> Neben der Bedeutung Marias im Islam im Allgemeinen und der Bedeutung Jesu im andalusischen Sufismus im Speziellen<sup>979</sup> ist ein entscheidendes Element dabei der

973 Dieser Text böte, ebenso wie Jāmī's Aktualisierung des Josefsnarrativs Sa'dīs, eine Möglichkeit für einen Einblick in eine Lesart von 'Aṭṭār's Narrativ im historischen Umfeld der Illustration der Miniatur, was ich allerdings Philologen überlassen muss. Ähnliches gilt in Bezug auf Mīr 'Alī Shīr Navā'īs *Khamsah* in Anlehnung an Nizāmī.

974 Swietochowski, »The Historical Background and Illustrative Character of the Metropolitan Museum's *Mantiq al-Tayr* of 1483«, S. 41. Vgl. zum Kontext der illustrierten 'Aṭṭār-Handschriften am Hof Ḥusayn Bāyqarās auch Yumiko Kamada, »A Taste for Intricacy. An Illustrated Manuscript of *Mantiq al-Tayr* in the Metropolitan Museum of Art«, S. 145–149.

975 Swietochowski, »The Historical Background and Illustrative Character of the Metropolitan Museum's *Mantiq al-Tayr* of 1483«, S. 41. Durch diese Popularisierung sufistischen Gedankengutes wird es noch problematischer, bestimmte Topoi auf spezifische Autoren zurückzuführen.

976 Vgl. Kapitel IV. 1.3 »Zwischen Traumbild und Idol«.

977 Prado-Vilar, »The Gothic Anamorphic Gaze«, S. 74.

978 Er zitiert folgende Passage aus Alfonso's *Siete Partidas*: »Christians should endeavor to convert the Moors by causing them to believe in our religion, and bring them into it by kind words and suitable discourse, and not by violence and compulsion«. Part. VII, Tit. XXV, Gesetz II. *Les siete partidas*, übers. v. S. Parsons Scott, hrsg. v. Robert I. Burns, Bd. 5, Philadelphia 2001, S. 1438–1439, zitiert bei Prado-Vilar, »The Gothic Anamorphic Gaze«, S. 72. Cynthia Robinson hat eine vergleichbare Funktion von Darstellungen von Maria und Christus für die frühe Neuzeit zur Diskussion gestellt. Vgl. Cynthia Robinson, *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile. The Virgin, Christ, Devotions, and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, University Park 2013.

979 Prado-Vilar, »The Gothic Anamorphic Gaze«, S. 78.

anamorphische Blick – ein Blick, der eher von der Erfahrung und der unmittelbaren Kenntnis der kulturellen Diversität geprägt ist als von Dogmen und eingefleischten Stereotypen von Alterität. [...] Dieser Blick manifestiert sich besonders in der visuellen Matrix der Cantigas, die den Text – der der christlichen Tradition und den gemeinsamen Topoi, die die mittelalterliche europäische Kultur durchziehen, stärker verbunden bleibt – einer beträchtlichen Revision unterwirft.<sup>980</sup>

Die Funktion, den Blick des Betrachters vom materiellen Objekt auf eine geistige Ebene zu lenken, welche dem Marienbild in Gautiers Sammlung zukommt, wird im spanischen Kontext und speziell in den spanischen Illustrationen also verwendet, um »zwischen einem seltsamen äußeren Bild und einem vertrauten inneren« zu vermitteln. Und diese Vermittlung zwischen fremden und eigenen Bildern steht im Kontext einer »nationalen Agenda der Integration«.<sup>981</sup> Im spanischen Kontext wird der transkulturelle Topos der Bekehrung im Anschluss an die idolatrische Verehrung eines Bildes und das Bild als Dispositiv eines veränderten Blickes also für das politische Ziel der »Integration« eingesetzt.<sup>982</sup> Damit rückt der zu bekehrende Betrachter aus der Ferne, in der ihn die Texte lokalisieren, in die Gegenwart der Handschrift.

Zusammenfassend kann man festhalten, dass die Verehrung eines Bildes als rein materielles Objekt in allen drei Beispielen als der eigenen Bildpraxis fremd dargestellt wird. Das eigene Bild hingegen – sei es wie im französischen Fall das Dargestellte, wie im persischen die Miniatur selbst oder wie im spanischen Falle wohl beide – zeichnet aus, dass es die Aufmerksamkeit vom materiellen Gegenstand auf eine geistige Ebene lenkt, die jenseits des Bildes zu imaginieren ist.

Bilder demonstrieren hier also einmal mehr die Kapazität, den Blick des Betrachters zu transformieren und damit selbst der Betrachtung eines Bildes als Idol einen anderen Blick entgegenzusetzen. Sie widersprechen der Annahme, dass sie nur Gegenstände der Projektion seien – und setzen dem ihre eigenen Möglichkeiten entgegen, Blicke zu verändern. Damit geht es in den so häufig inszenierten Differenzen religiöser Unterschiede in der Betrachtung von Bildern nicht mehr nur um Abgrenzung, sondern um die Verschiebung dieser Grenzen: Wenn Betrachter konvertieren, sind Bilder nicht mehr nur Anhaltspunkte für religiöse Differenz, sondern Mittel der Bekehrung. Sie fungieren nicht etwa als Vermittler einer anderen Religion im Sinne einer Utopie religionenübergreifender Transkulturalität, für die der spanische Kontext immer wieder herangezogen wurde,<sup>983</sup> sondern als machtpolitische Instrumente. Bilder dienen nicht nur zur Abgrenzung von anderen kulturellen Gruppen, sondern sie werden in der Etablierung von hegemonialen Verhältnissen auch als Vermittler von Blicken, als Blickdispositive, eingesetzt.

980 Prado-Vilar, »The Gothic Anamorphic Gaze«, S. 72.

981 Prado-Vilar, »The Gothic Anamorphic Gaze«, S. 72.

982 Prado-Vilar hat zudem in den Raum gestellt, dass die Illustrationen dieser Handschrift auf Illustrationen von arabischen Maqāmat-Handschriften zurückgreifen könnten. Prado-Vilar, »The Parchment of the Sky: Poiesis of a Gothic Universe«, S. 491–497.

983 Das mag als exemplarisch für das in der Einleitung benannte Risiko einer »Idyllisierung« »alternativer« Visualitäten gelten, der in einem Verständnis einer »Politik der Schau« entgegenzuarbeiten ist. Vgl. Norman Brysons Diskussionsbeitrag in Hal Foster (Hrsg.), *Vision and Visuality*, Seattle 2009 [1988], S. 129.