

## ZUM SCHLUSS – DISPOSITIVE DER TRANSFORMATION, ODER: ZUR RELATIONALITÄT VON BLICKEN

Am Anfang dieser Arbeit stand die Frage, inwiefern Bilder anderer historischer und regionaler Kontexte mit ihren Blickdispositiven die eigenen Blickdispositive konterkarieren können. An ihrem Ende wurde deutlich, dass Bilder zumindest immer wieder von sich behauptet haben, nicht nur Gegenstände von Projektionen zu sein, sondern Blicke Anderer verändern zu können. Dazwischen habe ich versucht, in *close readings* von Blickdispositiven, die Bilder in westeuropäischen und persischen Bildkulturen auf dieselben Topoi – den Vorhang vor dem Thron Gottes, das Portrait Alexanders und den schönen Körper Josefs – vorschlagen, zu verfolgen, »mit welchen Augen« dieser Topos in einem bestimmten regionalen, historischen und sozialen Kontext gesehen und transformiert wird.

Diese Transformationen von gemeinsamen Topoi des Sehens haben deutlich gemacht, dass die Blickdispositive, die in den westeuropäischen Bildkulturen mit einem Topos in Verbindung gebracht wurden – das Durchschauen der Bildoberfläche im Falle des Vorhanges vor dem Thron Gottes, das vergleichende Sehen als Idolatriekritik gegenüber dem Portrait Alexanders oder die Entschuldigung des begehrenden Blicks in der Distanzierung Josefs –, jeweils nur eine Sichtweise auf diese Topoi bieten und dass diese in ihren spezifischen lokalen und historischen Kontexten zu verstehen sind. Im Vergleich mit anderen Transformationen desselben Topos rücken die Differenzen dieser etwas (keineswegs ganz) anderen Möglichkeiten in den Blick, sodass die Spezifik einer Sichtweise nicht nur kontextualisiert, sondern auch relativiert werden kann.

So wurde in der Analyse der Darstellungen der Vorhänge vor dem Thron Gottes deutlich, dass die westeuropäische und die persische Buchmalerei nicht nur das Interesse am Vorhang vor dem Thron Gottes teilen, sondern auch die Strategie, diesen Vorhang mit der Oberfläche des Bildes selber engzuführen und damit an der Oberfläche des Bildes den Blick einzufordern, der die Gottesschau erlaubt. Damit funktioniert die Bildoberfläche in beiden Fällen als Dispositiv. Zugleich sind aber Unterschiede in den Modalitäten zu beobachten, in denen die Oberfläche auf etwas an sich Unsichtbares hin durchquert werden kann: In der flämischen Miniatur gilt es, sie zu durchschauen, in der persischen gilt es, ihre Flächigkeit als Weg zur Raumlosigkeit zu verstehen.

Da sich dieses Durchschauen, diese Perspektive im wörtlichen Sinne, in der flämischen Miniatur mit einer Darstellung Gottvaters verbindet, kommen hier zwei

Phänomene zusammen, die immer wieder angeführt wurden, um die westeuropäische Malerei von persischen und anderen Malereien abzugrenzen: Perspektive und Darstellung Gottes. Versteht man die Inszenierung der Perspektive allerdings als bildliche Legitimationsstrategie, die im Zuge der Etablierung einer figürlichen Darstellung Gottvaters im 15. Jahrhundert eingesetzt wird, dann eignet sie sich nicht mehr dazu, essentialisierende Thesen von christlichen oder westlichen und islamischen Bildkonzepten zu stützen. Mit diesem Einsatz der Perspektive können vielmehr die Maßstäbe und Fluchtpunkte der Kunstgeschichte historisiert werden: Es wird klar, dass es sich bei der heute oft für das Christentum als normal angesehenen Darstellung Gottvaters um ein relativ neues Phänomen der westeuropäischen Kunst handelt, das es zunächst aufwendig zu legitimieren galt. Zugleich wird im Vergleich mit der persischen Darstellung des Vorhangs deutlich, dass die Perspektive, die in der Teleologie der westeuropäischen Kunstgeschichtsschreibung zum Ideal wurde, nur ein Weg durch den Vorhang zum Heil ist – und auch nicht die einzige Option, Blicke im Bild darzustellen. Damit erscheinen – das sei aus gegebenem Grund betont, so trivial es im Rahmen dieser Arbeit auch sein mag – weder die persische noch die flämische Miniatur, die das italienische Ideal der Kunstgeschichte auch nur begrenzt interessiert, als defizitär, sondern sie tragen dazu bei, Vorstellungen und Ideale der Kunstgeschichte wie jene der Perspektive zu historisieren und zu relativieren. So kann der explizite Vergleich implizite Vorstellungen und Normen des – womöglich immer auch vergleichenden – kunst- und bildwissenschaftlichen Sehens offensichtlich machen.

Zugleich wurde deutlich, dass der Rekurs auf den gemeinsamen Topos des Vorhangs vor dem Thron Gottes womöglich nicht nur als Bezug auf eine gemeinsame Texttradition zu verstehen ist, sondern auch im Zusammenhang einer geteilten Geschichte. Er wurde im flämischen Kontext genutzt, um, womöglich im Zusammenhang mit der antisemitischen Politik um 1400, in der Öffnung dieses im Judentum angeblich geschlossenen Vorhangs die Abgrenzung von jüdischen Vorstellungen zu demonstrieren. Im persischen Kontext diente der Rekurs auf die jüdische Vorstellung eines Vorhangs vor dem Thron Gottes vielleicht einer Annäherung im Zuge von Bekehrungsversuchen gegenüber persischsprachigen Juden. Transkulturelle Bezüge sind demnach nicht nur als Folgen gemeinsamer kultureller Vorgeschichten zu verstehen, sondern auch als politische Instrumente in einer geteilten Gegenwart.

Mit dem Blick Kandakes, die das Bild Alexanders mit diesem selbst vergleicht, wurde im folgenden Kapitel ein vergleichender Blick thematisiert – der zumindest für diese Arbeit zentrale Modus kunsthistorischen Sehens. Dabei wurde zunächst deutlich, welche unterschiedlichen Funktionen dem vergleichenden Blick zukommen können: So ist er im französischsprachigen Kontext gefordert, um Unterschiede zwischen dem zum Verwechseln ähnlichen Bild und seinem Vorbild zu erkennen – und sich damit vom idolatrischen Blick einer als fremd dargestellten Königin abzugrenzen, die Abbild und Vorbild nicht zu unterscheiden scheint. Im persischen Kontext hingegen ist der vergleichende Blick nötig, um den verkleideten Alexander zu identifizieren, was im Kontext von Nizāmīs *Iskandarnāmah* eine physiognomische Erkenntnis seines Charakters impliziert. Von diesem Verständnis von Kandakes Blick hat man sich nicht mehr wie zuvor zu distanzieren, sondern man kann sich damit identifizieren: Die Königin residiert nicht in der Ferne, sondern wird in die Nachbarschaft Nizāmīs versetzt. Damit wird deutlich, dass vergleichende Blicke als Instrumente der Abgrenzung und

der Identifikation und damit der Definition von kulturellen Verhältnissen eingesetzt werden.

Bei genauerem Hinsehen stellte sich bei der persischen Handschrift zudem die Frage, welche Rolle das vergleichende Sehen nicht nur für die Identifikation einer anwesenden Person, sondern auch für die Erkenntnis ihres Charakters spielt. Denn Nūshābah gibt Nizāmī zufolge an, dass sie Alexanders Charakter neben ihren physiognomischen Kenntnissen durch *qiyās*<sup>984</sup> ergründet habe, was als »Analogie«, aber auch als »Vergleich« übersetzt werden kann. Das hat womöglich mit der Vorstellung zu tun, dass man Bilder zu ihrer Beurteilung mit inneren Bildern abgleicht, womit freilich jedes Sehen ein vergleichendes Sehen wäre. Ein solches Verständnis des vergleichenden Sehens weist gewisse Gemeinsamkeiten mit der Vorstellung vom vergleichenden Sehen als Hilfsmittel universeller Erkenntnis auf, die auch die Geschichte des kunstwissenschaftlichen Vergleichens geprägt hat.

Damit scheint auf der französischen Seite die lange Geschichte des Vergleichs als Instrument der Alterisierung auf – und zwar nicht nur in der Unterscheidung von Kulturen, sondern auch in der Abgrenzung von denjenigen, die den Unterschied zwischen Person und Bild nicht erkennen. In den persischen Handschriften deutet sich an, welche Rolle inneren Bildern für ein vergleichendes und auch für jedes Sehen zugeschrieben wird – und wie dies ebenso wie Vorstellungen von einem »unschuldigen Auge« zu Universalisierung führen kann. Im Vergleich der verschiedenen Formen von vergleichendem Sehen wird aber auch deutlich, dass beides nicht immer der Fall sein muss. Wenn Nūshābah Alexander sein Bild zeigt, damit er sein Bild von ihr berichtet,<sup>985</sup> dann deutet sich an – und diese Hoffnung teilt diese Arbeit –, dass nicht nur innere Bilder die Beurteilung der Äußeren prägen, sondern die eingehende Betrachtung äußerer Bilder, die Nizāmī so nachdrücklich fordert, auch innere Bilder korrigieren möge.

In den Analysen der Verführung Josefs war zu beobachten, wie sich der vom Penta-teuch beschriebene begehrlche Blick auf Josefs Schönheit als *tertium comparationis* – im Sinne der *histoire croisée* – verändert: Im persischen Kontext wird dieser begehrlche Blick in einen gottgleichen Blick transformiert, im deutschen Kontext dagegen in einen flüchtigen männlichen Blick. Dabei wurde deutlich, dass die Position des Betrachters – sowohl in der Graphik Behams als auch in der Miniatur Bihzāds – dezidiert in den Raum vor dem Bild verlegt wurde. Damit waren 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>986</sup> In den Analysen der Konstitution dieser »unschuldigen« Blicke konnte also zugleich ein zumindest für die westeuropäische Neuzeit als dominant beschriebenes Blickdispositiv historisiert und kontextualisiert und die Bedingungen der Entschuldigung differenziert werden: Im deutschen Kontext des 16. Jahrhunderts wird dem Betrachter die paradoxe Konstruktion eines flüchtigen Blickes angeboten, die eine Distanzierung vom körperlichen Begehren zur Bedingung der Schau erklärt, während vom Betrachter

984 Nizāmī Ganḡawī, *Das Alexanderbuch*, S. 201–202; Nizāmī, *Kulliyat-i Khamsa-i Nizāmī*, S. 1047–1048, V. 202–203. Vgl. S. 190.

985 Vgl. S. 185 dieser Arbeit.

986 Vgl. S. 280–288 dieser Arbeit.

im persischen Kontext mit dem Vorbild Zulaykhās die Transformation eines physischen in ein geistiges Sehen verlangt wird. Dabei verschieben sich auch die Verhältnisse zwischen Frau und Mann: Während im persischen Kontext der Blick Zulaykhās zum Vorbild für alle Betrachter wird, verschiebt sich der Fokus im deutschen Kontext vom begehrenden Blick der Frau auf denjenigen Josefs – und auf den begehrenden Blick eines männlichen Betrachters auf die nackte Frau des Potifar.

Die Entschuldigung des Blickes wird dabei – hier liegen Parallelen zur Legitimation der Gottesschau – an der Bildoberfläche ausgehandelt. Wo in der persischen Buchmalerei der Übergang vom körperlichen zum geistigen Begehren inszeniert wird, in dem Bilder eine Mittlerrolle einnehmen, da wird die Bildfläche mit einer Tür eingeführt, die ein entsprechender Blick zu passieren vermag. Wo die Graphik Behams ein Paradox zwischen körperlichem Begehren und moralischer Norm etabliert, in dem körperliches Begehren und lustvolle Schau anders als im persischen Kontext nicht in geistiges Begehren oder Sehen überführbar sind, sondern die Distanzierung vom eigenen Begehren verlangt wird, da wird die Bildfläche mit einem opaken Vorhang eingeführt, der sich zwischen den Betrachter und den Gegenstand seiner Schau schiebt. Es wird deutlich, dass das Durchschauen der Bildoberfläche zumindest in diesem Zusammenhang auch in Westeuropa im 15. und 16. Jahrhundert nicht einfach zum Ideal wird, sondern sich als eine vielleicht begehrte, aber normativ durchaus heikle Perspektive darstellt. Die Bildoberflächen fungieren auch hier als Blickdispositive und eröffnen zwei unterschiedliche Optionen der Entschuldigungen von Blicken.

Mit der westeuropäischen Ambivalenz gegenüber sinnlicher Wahrnehmung, die sich in den Josefsdarstellungen abzeichnet, wiederholt sich die Tendenz, die bereits im ersten Kapitel zu beobachten war: Dort schienen persische und westeuropäische Miniaturen einerseits das Ideal des Traumbildes als geistiges Bild zu teilen – was womöglich auch vor dem Hintergrund der Rezeption der Schriften Ibn Sīnās auf beiden Seiten zu verstehen ist. Zugleich scheint die Skepsis gegenüber der sinnlichen Wahrnehmung – und eine gewisse Sorge, dass diese den geistigen Idealen nicht entsprechen mag – im westeuropäischen Kontext deutlich größer zu sein, was freilich auch damit zu tun haben könnte, dass der sinnlichen Wahrnehmung im 13. und 14. Jahrhundert in der französischen Bildkultur eine zunehmend größere Rolle zugeschrieben wurde. Jedenfalls differieren die Vorstellungen, wie sich diese idealen Bilder zur sinnlichen Wahrnehmung verhalten sollen. Im französischen Kontext wird, womöglich vor dem Hintergrund einer zunehmenden Diskussion der äußeren Wahrnehmung im Zuge der Rezeption optischer Theorien aus dem arabischen Sprachraum, eine wesentlich schärfere Abgrenzung postuliert als im persischen. Dort wird in diesem Zeitraum, der sich in der persischen Kunstgeschichte durch eine zunehmende Bildproduktion auszeichnet, nämlich gerade die Liaison von sinnlicher und geistiger Wahrnehmung betont.

Abschließend wurde im letzten Kapitel zu den »Idolen der Anderen« deutlich, dass es nicht nur der alte Topos des materialverhafteten Blicks ist, der in beiden Kontexten dem jeweils Anderen zugeschrieben wird. Vielmehr ist auch der Anspruch, den abzulehnenden Modus eines materialverhafteten Blicks in das Ideal einer geistigen Schau zu transformieren, Darstellungen der Idolatrie in beiden Kontexten eigen: Das eigene Bild reklamiert für sich jeweils die Kapazität, den Blick dementsprechend zu transformieren. In dieser Funktion wurden Bilder als Instrumente der Bekehrung inszeniert. Das unterstreicht, dass Bilder in dem Moment, in denen ihnen das Potential zukommt, Blicke zu transformieren, die Etablierung kultureller Hegemonien nicht nur

darstellen, sondern als Instrumente in diesen Prozessen eingesetzt werden. Die Funktionen von Bildern als Dispositiven der Veränderungen von Blicken sind also ebenso deutlich von bestimmten macht- und bildpolitischen Interessen geprägt wie der eigene Blick.

Die hier diskutierten Bilder reklamieren also verschiedentlich die Kapazität, Blicke – durchaus auch Anderer – zu transformieren. Wenn man ihnen das glaubt, dann haben sie auch das Potential, den eigenen – historisch und regional anderen – Blick zu verändern. Und dann kann ein Verständnis von Bildern als Provokationen veränderter Blicke sowohl dazu beitragen, die Modalitäten des Blickes der westlichen Kunstgeschichte auf Bilder anderer kultureller Kontexte zu relativieren, als auch, zumindest am Rande, auf die Funktion von Blickdispositiven in der Etablierung kultureller Hegemonien aufmerksam zu machen.

Indem die Arbeit Darstellungen des Sehens verglichen hat, die auf gemeinsame Überlieferungen rekurrieren, konnte sie beobachten, wie diese historischen Topoi von Blicken in der persischen und westeuropäischen Buchmalerei des 13. bis 16. Jahrhunderts aufgegriffen und transformiert werden. Diese kontextspezifischen Transformationsgeschichten der *tertia comparationis* widersprechen einer Universalisierung der Vergleichskategorien ebenso wie jener der eigenen Blickdispositive. Damit tragen sie im Sinne einer transkulturellen Kunstgeschichte, die »die Frage der Relationalität in den Mittelpunkt [stellt]«,<sup>987</sup> zu einer Relativierung von Blickdispositiven und entsprechenden kunstgeschichtlichen Konzepten bei. Die Differenzen und Interferenzen der Rezeptionsgeschichten dieser gemeinsamen Topoi in den unterschiedlichen regionalen und historischen kulturellen Kontexten haben aber auch eine Verflochtenheit aufgewiesen, die sich nicht in eine Alterität oder Identität der Kulturen auflösen lässt. So unterlaufen die Transformationsgeschichten auch Essentialisierungen, etwa eines bilderfeindlichen Islam gegenüber einem bilderfreundlichen Christentum. Die differierenden und interferierenden Transformationen gemeinsamer Topoi von Blicken in unterschiedlichen regionalen und historischen Kontexten konterkarieren sowohl Universalisierungen als auch Alterisierungen von Blicken.

Im Vergleich der Transformationen von Blickdispositiven schlägt diese Arbeit somit einen bildwissenschaftlichen Ansatz zur Entgrenzung der Kunstgeschichte vor und nutzt umgekehrt das blickkritische Potential von Bildern differierender kultureller Kontexte für die Bildwissenschaft. Sie erprobt in der Verbindung von transkultureller Kunstgeschichte und Bildwissenschaft eine transkulturelle Blickkritik.