

EINLEITUNG

Ich habe den für die Kunstgeschichte relevanten Paradigmenwechsel in der postkolonialen Theoriebildung betont, der vom »Bild des Anderen« zur Selbstreflexion des kolonialen Unbewussten in der Disziplin führt. Während sich die postkoloniale Theorie mit ihrer radikalen Selbstbezüglichkeit lange auf der sicheren Seite einer postideologischen Diskursanalyse wähnte, wird deren Problematik heute jedoch immer deutlicher: die Negation der Realität der Anderen in einer Theorie, die das Fremde nur noch als Projektion des Eigenen denkt.⁷

Victoria Schmidt-Linsenhoff beschreibt 2005 in dieser Passage das Dilemma, dass die Entlarvung von Bildern als Projektionen noch keinen Blick auf eine Realität jenseits dieser Projektion eröffnet. Auch die im Prolog gezeigten »Bilder der Anderen« mögen Projektionen von ausgegrenzten Anteilen der eigenen Bildpraxis reflektieren. Mit Realitäten einer anderen Bildpraxis haben sie nicht viel zu tun.

Zeigt man solche Bilder in einem kunsthistorischen Kontext, dann kommt oft eine zweite Praxis der Projektion hinzu: die mediale Projektion von Bildern, einst durch Diaprojektoren, nun durch Beamer. Der kritischen Reflexion dieser Praxis ist zu verdanken, dass sie das mediale Unbewusste der Disziplin in seinen historischen, eurozentrischen und maskulinen Formationen aus den dunklen Hörsälen ans Licht gebracht hat.⁸ Die Realitäten anderer Bildpraktiken vermag auch diese Reflexion der eigenen Projektionen nicht in den Blick zu rücken.

7 Victoria Schmidt-Linsenhoff, »Das koloniale Unterbewusste in der Kunstgeschichte«, in: Irene Below, Beatrice von Bismarck (Hrsg.), *Globalisierung – Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg 2005, S. 52–60, hier S. 36–37.

8 Vgl. z. B. Heinrich Dilly, »Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung«, in: Irene Below (Hrsg.), *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*, Gießen 1975, S. 153–172; Silke Wenk, »Zeigen und Schweigen. Der kunsthistorische Diskurs und die Diaprojektion«, in: Sigrid Schade (Hrsg.), *Konfigurationen: Zwischen Kunst und Medien*, München 1999, S. 292–305; Robert S. Nelson, »The Slide Lecture, or the Work of Art History in the Age of Mechanical Reproduction«, in: *Critical Inquiry* 26/3, 2000, S. 414–434; Susanne Neubauer, »Sehen im Dunkeln – Diaprojektion und Kunstgeschichte«, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich* 9–10, 2002–2003, <http://doi.org/10.5169/seals-720047>, Stand 12.2.2019.

Die Frage bleibt allerdings, was passiert, wenn man ein Bild aus einem historisch oder regional anderen kulturellen Kontext in Form eines Diapositivs oder einer Powerpoint-Folie zwischen Projektionsapparat und Schirm bugsiert. Oder gar zwei. Oder mehr. Was passiert, wenn man die eben angeführten Miniaturen abphotografiert und als Dias oder Bilddateien auf eine weiße Fläche projiziert – oder im Rahmen einer wissenschaftlichen Arbeit wie dieser reproduziert? Sie werden aus dem Kontext der Handschriften herausgerissen, in ihrer Größe verändert, ihrer Materialität beraubt und in Lichtbilder transformiert ..., kurz: Sie werden dem medialen Blickdispositiv einer modernen, westeuropäischen Wissenschaftskonvention untergeordnet.

Zugleich habe ich eben behauptet, dass diese Bilder eigene Sichtweisen vermitteln und den Blick des Anderen auf Bilder zu verändern beanspruchen. Die angeführten Miniaturen reklamieren beispielsweise die Kapazität, Angehörigen der jeweils anderen Religion einen Blick zu vermitteln, der über die materielle Beschaffenheit eines Bildes hinaus dessen geistige Dimension erfasst. Dieser Behauptung, dass Bilder Blicke verändern können, will diese Arbeit nachgehen. Sie verfolgt also das Postulat, dass Bilder selbst nicht nur Gegenstände der Betrachtung sind, sondern auch selbst bestimmte Vorgaben machen, wie sie idealiter anzusehen sind, dass sie selber als Dispositive fungieren.⁹

Folgt man dieser Annahme, dann schiebt man mit einem Bild ein Blickdispositiv in den bestehenden Apparat ein, und es lässt sich beobachten, wie sich das Dispositiv des Bildes zum Dispositiv der Projektion verhält: So wenig die Dominanz der Dispositive der westeuropäischen Kunstgeschichte kleinzureden ist, so sei darauf insistiert, dass diese die Blickdispositive anderer Bilder überlagern – und, im Laufe einer Reihe von Projektionen, womöglich unterschiedliche Blickdispositive verschiedener Bilder. Und so wenig es möglich ist, zu unterscheiden, was das eigene und was das Dispositiv des Bildes ist, so mögen zwischen den Bildern doch nach und nach eine Reihe von Differenzen erkennbar werden, in denen kein fremdes Bild als solches und keine »Realität der Anderen« ersichtlich wird, sich aber vielleicht neben der Wiederholung des eigenen auch kulturelle Differenzen zwischen Blickdispositiven andeuten.¹⁰

9 Diese These ist sowohl von rezeptionsästhetischer als auch von hermeneutischer und poststrukturalistischer Seite vertreten worden. Vgl., um nur einzelne kanonische Positionen zu benennen, z. B. Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, Gottfried Boehm, »Sehen. Hermeneutische Reflexionen«, in: Ralf Konersmann (Hrsg.), *Kritik des Sehens*, Leipzig 1999 [1997], S. 272–298 insbesondere S. 293, und Michel Foucault, »Die Hoffräulein«, in: ders., *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M. 1999 [1966], S. 30–45.

10 Es geht also darum, den Linsen der Projektion etwas entgegenzusetzen, ohne freilich zu meinen, man könnte sie absetzen. Robert Nelson hat dem Band *Visuality Before and Beyond the Renaissance* den Untertitel *Seeing as the Others Saw* gegeben und überschreibt seine Einleitung mit einem Motto aus Henry David Thoreaus *Walden*, das mit dem folgenden Satz beginnt: »Could a greater miracle take place than for us to look through each other's eyes for an instant?«. Und er kommentiert dies folgendermaßen: »That dream is impossible, of course, even if it forever fuels the entertainment industry. Our knowledge of the Other is always mediated by many factors, not the least the conceptual language we use and apply to other cultures. However, this does not imply that partial knowledge of the perception of others cannot be gained. [...] By negotiating between present and past, us and them, we can better understand both.« Robert S. Nelson, »Descartes's Cow and Other Domestications of the Visual. Introduction«, in: Robert S. Nelson (Hrsg.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as the Others Saw*, Cambridge 2000, S. 1–21, hier S. 3.

Die Behauptung der beiden angeführten Miniaturen, den Blick der Betrachtenden von seiner Materialverhaftung auf eine geistige Ebene zu lenken, mag zunächst der kunsthistorischen Praxis der Diaprojektion entsprechen, die den Blick von der Materialität des Werkes auf die künstlerischen Ideen lenkt – und selbst zu der in Bezug auf die kunsthistorische Projektion so oft zitierten platonischen Tradition¹¹ ließen sich die Miniaturen womöglich in Verbindung bringen. Wenn allerdings die geistige Ebene in der persischen Miniatur mit der Figur des Engels im Rand des Blattes visualisiert wird, dann wird zugleich deutlich, dass Durchschaubarkeit und Transparenz einer Oberfläche, wie sie das moderne Dispositiv der Bildprojektion verspricht, hier nicht die Mittel der Wahl sind, um eine geistige Dimension zu visualisieren – und das moderne Dispositiv eines klar begrenzten Bildes seinerseits genau diese Ränder meist ausklammert, die hier zu diesem Zweck genutzt werden.¹²

Mit dem Fokus auf Blickdispositive von Bildern aus verschiedenen historischen und regionalen Kontexten will diese Arbeit also eruieren, inwiefern Bilder anderer historischer und regionaler Kontexte Differenzen im Verhältnis zum eigenen Blickdispositiv aufweisen können. Damit stellt sich die Frage, inwiefern die Blickdispositive dieser Bilder eigene Projektionen konterkarieren¹³ und die Spezifik des eigenen Dispositivs erkennbar werden lassen können.¹⁴ Die Arbeit fragt also nach einem blickkritischen Potential von Bildern und versucht eine bildwissenschaftliche Antwort¹⁵ auf die seitens der *Subaltern Studies* wiederholt formulierte Frage nach Möglichkeiten der Wahrnehmung eines »anderen« Blickes.¹⁶

11 Vgl. z.B. Neubauer, »Sehen im Dunkeln«, S. 179 und 185.

12 Vgl. hierzu auch meinen Aufsatz »Signifikante Uneinheitlichkeit. Verhältnisse von Bildfeld und Randillustration in persischen und niederländischen Handschriften«, in: David Ganz, Felix Thürlemann (Hrsg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010, S. 67–86

13 Olga Bush hat in ihrer Einleitung zu »Gazing Otherwise« die Tatsache, dass eine Inschrift der Alhambra den Betrachter in der ersten Person adressiert – »I am unique...« –, als Widerspruch gegenüber einer Lacanianischen Blicktheorie verstanden, die in diesem Palast nur ein Objekt des Begehrens sieht. Dieser steht für sie für die »agency of the objects« (S. 14), die gegenüber westlichen Annahmen einen »reciprocal gaze« einführt. Olga Bush, »Prosopopeia: Performing the Reciprocal Gaze«, in: Avinoam Shalem, »Amazement. The Suspended Moment of the Gaze«, in: Olga Bush, Avinoam Shalem (Hrsg.), Themenheft: *Gazing Otherwise: Modalities of Seeing In and Beyond the Lands of Islam*, *Muqarnas* 32, 2015, S. 13–19.

14 Vgl. hierzu auch Ella Shohat, Robert Stam, »Narrativizing Visual Culture. Towards a Polycentric Aesthetics«, in: Nicholas Mirzoeff (Hrsg.), *The Visual Culture Reader*, London 2013 [1998], S. 37–59: »The point is not to embrace completely the other perspective but at least to recognize it, acknowledge it, take it into account, be ready to be transformed by it. By counterpointing embodied cultural perspectives, we cut across the monocular and monocultural field of what Donna Haraway has characterized as 'the standpoint of the master, the Man, the One God, whose Eye produces, appropriates and orders all difference.« (S. 56).

15 Diese Frage nach Bildern als Voraussetzungen von Blicken und einem blickkritischen Potential von Bildern baut selbstredend auf die im Rahmen des NFS Bildkritik – eikones in Basel geführten Diskussionen zur Bildkritik als Frage nach den Bedingungen der Möglichkeiten von Bildern auf. Vgl. zum Konnex von Bildkritik und einer Geschichte der visuellen Wahrnehmung auch in dieser Hinsicht Gottfried Boehm, »Zwischen Auge und Hand. Bilder als Instrumente der Erkenntnis«, in: ders. (Hrsg.), *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, S. 94–113.

16 Vgl. zur Übertragung der von Spivak so eindringlich formulierten Frage (Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, hrsg. v. Hito Steyerl, übers. v. Alexander Joskowicz u. Stefan Nowotny, Wien 2011 [1988]) auf visuelle Artikulationen im Bereich der Filmwissenschaften beispielsweise E. Ann Kaplan, *Looking for the Other. Feminism, Film, and the Imperial Gaze*, New York 1997 sowie Inge E. Boer, *After Orientalism. Critical Entanglements*,

Die Frage nach »alternativen visuellen Regimen« ist selbstverständlich »keine neue Sache«. Das konstatierte Hal Foster bereits 1988 nicht zuletzt in Bezug auf Panofskys Überlegungen zur Konventionalität der Perspektive.¹⁷ Auch das Potential »alternativer Visualitäten«, zu einer »letztbegründungsfeindlichen [anti-foundational]«¹⁸ Kritik an einer »perzeptualistischen« Naturalisierung¹⁹ sowie zu einer »Archäologie« der Formation²⁰ des eigenen Blickes beizutragen, wurde bereits damals diskutiert. Gerade im Hinblick auf nicht-europäische Blickkonzepte wurden dabei jedoch die Schwierigkeiten der Frage nach »alternativen Visualitäten« deutlich: In der Diskussion von 1988, die Fosters Band *Vision and Visuality* dokumentiert und die hier als arbiträres Beispiel aus einer breiten Diskussion herangezogen sei, zieht Norman Bryson ausgehend von der zeitgenössischen Philosophie Nishitanis, die er in der Chan-Malerei des 15. Jahrhunderts beispielhaft visualisiert sieht, ein nicht-europäisches Blickkonzept heran.²¹ Und mir scheint es kein Zufall, dass insbesondere dieser Versuch auf die Risiken der Alterisierung²², Idyllisierung²³ und Depolitisierung von »alternativen Visualitäten, seien sie im Unbewussten oder dem Körper, der Vergangenheit (z. B. dem Barock) oder dem Nicht-Westen (z. B. Japan) lokalisiert«,²⁴ aufmerksam machte. Damit stehen neben der »Kritik visueller Regime«²⁵ eine »Kritik der Suche nach alternativen Visualitäten«²⁶ und die Frage nach »Alternativen zur Suche nach alternativen visuellen Regimen«²⁷ im Raum. Neben der Forderung, die »Alternativen« im Kontext einer »Politik der Schau«²⁸ zu verstehen, geht es auch darum, so die letzten Sätze von Fosters Einleitung, »Differenz

Productive Looks 2003, speziell S. 14–15. Im Bereich statischer Bilder vgl. beispielsweise in Bezug zur Photographie Sara Stevenson, »The Empire Looks Back. Subverting the Imperial Gaze«, in: *History of Photography* 35/2, 2011, S. 142–156 oder zur Kartographie Barbara Bender, »Subverting the Western Gaze. Mapping Alternative Worlds«, in: Robert Layton, Peter Ucko (Hrsg.), *The Archaeology and Anthropology of Landscape. Shaping Your Landscape*, London 2004, S. 31–45.

17 Foster, »Preface«, S. xiv.

18 Foster charakterisiert dieses als »a critique of the historical concepts posited by a discipline (e. g., art history, for instance) as its natural epistemological grounds«. Hal Foster, »Preface«, in: ders. (Hrsg.), *Vision and Visuality*, Seattle 2009 [1988], S. xiii.

19 Vgl. zu einer solchen Kritik von semiotischer Warte z. B. Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, New Haven 1983. Er bezieht sich hier insbesondere auf Ernst Hans Gombrichs, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Berlin 2002 [1959] sowie dessen Band *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1984 [1982]. Zu einer Kritik dieser Einordnung Gombrichs vgl. z. B. Christopher S. Wood, »Art History Reviewed VI: E. H. Gombrich's »Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation«, 1960«, in: *The Burlington Magazine*, 12/2009, S. 836–839.

20 Foster, »Preface«, S. xiii.

21 Norman Bryson, »The Gaze in the Expanded Field«, in: Hal Foster (Hrsg.), *Vision and Visuality*, Seattle 2009 [1988], S. 86–113.

22 Vgl. die Diskussion auf S. 133–136 dieses Bandes sowie Fosters Reaktionen darauf in seinem Vorwort.

23 Hierzu insbesondere Brysons Diskussionsbeitrag auf S. 129.

24 Foster, »Preface«, S. xiv.

25 Zur Geschichte einer Kritik des Sehens in der europäischen Philosophie vgl. auch Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1994 [1993]. Zu einer Kritik an dessen Fortschreibung der Unterscheidung zwischen griechischen und semitischen Verhältnissen zum Sehen vgl. Nadia Al-Bagdadi's Einleitung zu Nadia al-Bagdadi, Aziz Al-Azmeh (Hrsg.), Themenheft: *Le Regard dans la Civilisation Arabe Classique/Mapping the Gaze: Considerations from the History of Arab Civilization Introduction*, *The Medieval History Journal* 9/1, 2006, S. 11–15.

26 Foster, »Preface«, S. xiv.

27 Foster, »Preface«, S. x.

28 Foster, »Preface«, S. xii.

nicht auszuschließen, sondern zu erschließen, sodass diese Alternativen nicht mehr nur als Gleiche angeeignet oder als Fremde strikt auf Abstand gehalten werden, sondern verschiedene Visualitäten im Spiel gehalten werden können und die Differenz im Sehen wirksam bleibt.«²⁹

Um dieser Frage nach differierenden Blickdispositiven nachzugehen, untersucht diese Arbeit Darstellungen von Akten des Sehens aus der persischen³⁰ und der westeuropäischen, genauer gesagt, bis auf eine Ausnahme nordwesteuropäischen Buchmalerei des 13. bis 16. Jahrhunderts.³¹ Innerhalb dieser Bildkulturen, die in dieser Arbeit verglichen werden sollen, wurden Darstellungen ausgewählt, die auf gemeinsame Überlieferungen rekurren:³² auf Traumtheorien der griechischen Philosophie, Vorstellungen eines Vorhangs vor dem Thron Gottes, Narrative von Bildern Alexanders des Großen oder von begehrenden Blicken auf Josef von Ägypten. Damit sollen als *tertia comparationis* keine abstrakten und mithin für Dekontextualisierungen anfälligen Kategorien des Sehens verwendet werden, sondern historische Topoi, die in beiden Kontexten aufgegriffen und transformiert wurden. Denn mit den Transformationsgeschichten solcher Topoi rücken Veränderungen des *tertium comparationis* selbst in den Blick, sodass im Sinne der *histoire croisée* dem Risiko entgegengearbeitet wird, eigene, vermeintlich neutrale

29 Hal Foster, »Preface«, S. xiv.

30 Leider gibt es keine deutsche Entsprechung des englischen Wortes »persianate«, das Marshall Hodgson ebenso wie »islamicate« in Entsprechung zur Verwendung des Wortes »italianate« verwendet hat, um zu unterstreichen, dass damit Bezug, aber nicht notwendig eine ethnische, sprachliche oder religiöse Zugehörigkeit gemeint ist. Vgl. Marshall G.S. Hodgson, *The Venture of Islam*, Chicago 1974, Bd. 2, S. 293–314.

31 Um den historischen und regionalen Entstehungskontext dieser Arbeit nicht zu verschleiern, werden Datierungen ebenso wie Begriffe und Eigennamen – wie beispielsweise Alexander, Josef oder auch Gott –, die in dieser Arbeit als *tertia comparationis* fungieren, in der in ihrem deutschsprachigen Entstehungskontext üblichen Form nach der christlichen Zeitrechnung und in der deutschen Schreibweise angegeben und dann jeweils ins Verhältnis zu den historischen Bezeichnungen gesetzt. Eine durchgängige Verwendung der regionalen Bezeichnungen wäre zwar im Einzelnen korrekter, birgt aber das Risiko, die Bezüge zwischen den Bildern in den Hintergrund treten zu lassen oder, in Monica Juneja und Margrit Pernau Worten, »to fix the alien once and for all in unapproachable alterity«. Monica Juneja, Margit Pernau, »Lost in Translation? Transcending Boundaries in Comparative History«, in: Heinz-Gerhard Haupt, Jürgen Kocka (Hrsg.), *Comparative and Transnational History: Central European Approaches and New Perspectives*, Oxford/New York 2009, S. 105–132, hier S. 111. Entscheidender erscheint mir zudem die Kontextualisierung der jeweiligen Verwendung der Begriffe innerhalb eines narrativen und historischen Kontexts.

32 Hier liegen zwar Forschungen zur bildlichen Rezeption insbesondere biblischer Ikonographien im persischen Kontext vor (Friederike Weis, »Christian Iconography Disguised: Images of Nativity and Motherhood in Mer'at al-Qods and Akbarnāme Manuscripts of 1595–1605«, in: *South Asian Studies* 24, 2008, S. 109–118; Rachel Milstein, *La Bible dans l'art islamique*, Paris 2005; Thomas W. Arnold, *The Old and New Testaments in Muslim Religious Art*, London 1932), vergleichende Studien bleiben aber selten. Vgl. hierzu Joseph Gutmann, »On Biblical Legend in Medieval Art«, in: *Artibus et Historiae* 19/38, 1998, S. 137–142; Meyer Schapiro, »The Angel with the Ram in Abraham's Sacrifice: A Parallel in Western and Islamic Art«, in: ders. (Hrsg.), *Late Antique, Early Christian and Medieval Art. Selected Papers*, London 1980, S. 288–318, und neuerdings aus kritischerer Warte: Firuza Abdullaeva, »Kingly Flight: Nimrūd, Kay Kāvūs, Alexander, or Why the Angel has the Fish«, in: *Persica* 23, 2009/2010, S. 1–29 sowie die Forschungen von Annette Hoffmann zu Exodusdarstellungen in der jüdischen, christlichen und islamischen Buchkunst, die für Dezember 2019 zur Publikation in dem Band Annette Hoffmann (Hrsg.), *Exodus. Border Crossing in Jewish, Christian and Islamic Texts and Images* angekündigt sind. Ansonsten finden sich Untersuchungen zur Rezeptionsgeschichte der diskutierten Topoi – darauf komme ich dann jeweils in den Kapiteln zu sprechen – zum Teil im Bereich der Philosophie und Literaturgeschichte.

respektive universale Kategorien auf andere Kontexte zu übertragen. Zugleich kann in den Differenzen und Interferenzen der Rezeptionsgeschichten eines gemeinsamen Topos zwischen zwei kulturellen Kontexten eine Verflochtenheit aufgewiesen werden, die sich nicht in eine Alterität oder Identität der Kulturen auflösen lässt.

Zur Kritik des Vergleichs

Eine kritische Revision der Modalitäten des Vergleichs ist für ein solches Unterfangen schon deshalb ebenso dringlich wie grundlegend, da das Problem der Projektion in der Kunstgeschichte – das habe ich bislang ausgeklammert – traditionell ein Problem der Doppelprojektion impliziert, in der zwei Projektoren meist desselben Modells zwei Bilder nebeneinander projizieren.³³ Damit werden diesem Dispositiv nicht nur einzelne Bilder unterworfen, sondern es werden in diesem Dispositiv zudem zwei unterschiedliche Bilder einander angeglichen,³⁴ um zugleich in der Dualität die Differenzen zu fokussieren.³⁵

Die Risiken eines solchen vergleichenden Blickes für transkulturelle Perspektiven sind in der Geschichte vergleichender Ansätze in der Kunstgeschichte leider überdeutlich geworden. So wurden vergleichende Ansätze, um nur die gravierendsten Fälle zu nennen, von Joseph Strzygowski, der 1934 die »Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung« gründete, aber auch von Dagobert Frey für nationalistische Argumentationen herangezogen. Freys 1949 publizierte »Grundlegungen zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft« beispielsweise dokumentieren auf exemplarische Weise³⁶ einen

- 33 Vgl. zur Geschichte der kunsthistorischen Doppelprojektion unter vielem anderen beispielsweise die Magisterarbeit von Lena Bader, *Vergleichendes Sehen – Zu den Anfängen der Doppelprojektion und den Fragen der Kunstgeschichte heute*, Magisterarbeit, Berlin 2004 und Heinrich Dilly, »Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung«, der besonders die Effekte der Dekontextualisierung und Formalisierung zugunsten der Vergleichbarkeit der Betrachtung betont, für die insbesondere der vergleichende Ansatz von Heinrich Wölfflins *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* immer wieder als prägend angesehen wurden. Vgl. Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Basel 2004 [1915]. Hans Christian Hönes hat vor kurzem herausgearbeitet, wie kritisch Wölfflin selbst diesen Ansatz später sah – und wie sein Universalismus dabei einer Akzeptanz der Andersartigkeit weicht, die freilich in ihren Begründung in Rassenunterschieden ebenso problematisch ist. Hans Christian Hönes, »Bloß zufällig. Kritik und Selbstkritik des Bildvergleichs bei Wölfflin«, in: Matthias Bruhn, Gerhard Scholtz (Hrsg.), *Der vergleichende Blick. Formanalyse in Natur- und Kulturwissenschaften*, Berlin 2017, S. 55–68. Zur Praxis des Vergleichens in der Kunstgeschichte im Allgemeineren vgl. z. B. Johannes Grave, »Vergleichen als Praxis. Vorüberlegungen zu einer praxistheoretisch orientierten Untersuchung von Vergleichen«, in: Angelika Epple, Walter Erhart (Hrsg.), *Die Welt beobachten. Praktiken des Vergleichens*, Frankfurt a. M. 2015, S. 147–154. Jenseits dieser Aufsätze verfolgen die beiden zuletzt genannten Bände die Praktiken des vergleichenden Sehens über die Kunstwissenschaft und über die Wissenschaft hinaus.
- 34 Peter Geimer beschreibt das als den »Punkt, an dem ›vergleichendes Sehen‹ in ›Gleichheit aus Versehen‹ übergeht«. Peter Geimer, »Vergleichendes Sehen oder Gleichheit aus Versehen. Analogie und Differenz in kunsthistorischen Bildvergleichen«, in: Lena Bader, Martin Gaier, Falk Wolf (Hrsg.), *Vergleichendes Sehen*, München 2010, S. 45–70, hier S. 50.
- 35 Vgl. zu den Implikationen der Betrachtung von Bildpaaren auch Felix Thürlemann, »Bild gegen Bild. Für eine Theorie des vergleichenden Sehens«, in: Aleida Assmann, Ulrich Gaier, Gisela Trommsdorff (Hrsg.), *Zwischen Literatur und Anthropologie. Diskurse, Medien, Performanzen*, Tübingen 2005, S. 163–174.
- 36 Die Diskussion zum Vergleich als Grundlage nicht nur der Wissenschaften der westeuropäischen

anthropologischen Universalismus, der durch Universalisierungen von Vergleichskategorien – wie beispielsweise »des Körpers« und »des Raums« – als »stillschweigendem Maßstab«³⁷ Hierarchisierungen begründet. In Kombination mit Vorstellungen geschlossener Kulturkreise, in denen Frey »charakterologische Konstanten« »individueller Kulturkreise« als »Wesenhaftes vom Entlehnten« abzusondern bestrebt ist, werden damit nationalhegemoniale Bestrebungen legitimiert.³⁸

Probleme der Universalisierung von Kategorien sind aber nicht nur in früheren Ansätzen aufzuweisen. Auch in aktuellen Ansätzen zu einer globalen Kunstgeschichte wird, das ist verschiedentlich angemerkt worden, immer wieder deutlich, welche Risiken es birgt, von anthropologischen Konstanten als *tertium comparationis* auszugehen.³⁹ Als prominentes Beispiel sei nur David Summers' *Real Spaces*⁴⁰ genannt, der Kunst auf »grundlegende Eigenschaften des Körpers«⁴¹ zurückführt und daraus ein universelles Raumkonzept ableitet, das er zur Grundlage eines kulturübergreifenden Vergleichs macht.⁴² Christopher Wood verweist in einem Aufsatz zur Rezeption Strzygowskis in Bezug auf die neueren Tendenzen einer globalen Kunstgeschichte auf

Moderne und ihrer Hegemonialansprüche in allgemeinerer Hinsicht hat vor kurzem der Sonderforschungsbereich »Praktiken des Vergleichens. Die Welt ordnen und verändern« aufgegriffen. Vgl. hierzu Angelika Epple, Walter Erhart (Hrsg.), *Die Welt beobachten. Praktiken des Vergleichens*, Frankfurt a. M. 2015.

- 37 Dipesh Chakrabarty, »Europa provinzialisieren. Postkolonialität und die Kritik der Geschichte«, in: ders. (Hrsg.), *Europa als Provinz. Perspektiven postkolonialer Geschichtsschreibung*, übers. v. Robin Cackett, Frankfurt a. M. 2010, S. 41.
- 38 Dagobert Frey, *Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft*, Wien 1949, hier S. 9–11. Zur Einordnung der Geschichte vergleichender kunsthistorischer Ansätze im interdisziplinären Kontext vgl. Joachim Rees, »Vergleichende Verfahren – verfahrenre Vergleiche. Kunstgeschichte als komparative Kunstwissenschaft – eine Problemskizze«, in: Elke Anna Werner, Monica Juneja, Matthias Bruhn (Hrsg.), Themenheft: *Universalität der Kunstgeschichte? kritische berichte* 40/2, 2012, S. 32–47.
- 39 Vgl. z. B. Susanne Leeb, »Weltkunstgeschichte und Universalismusbegriffe: 1900/2010«, in: Elke Anna Werner, Monica Juneja, Matthias Bruhn (Hrsg.), Themenheft: *Universalität der Kunstgeschichte? kritische berichte* 40/2, 2012, S. 13–25, S. 17–18. Zu Parallelen zwischen Ansätzen einer Weltkunstgeschichte um 1900 und um 2000, namentlich jenen von Belting, Summers und Onians vgl. auch Ulrich Pfisterer, »Origins and Principles of World Art History: 1900 (and 2000)«, in: Kitty Zijlmans, Wilfried van Damme (Hrsg.), *World Art Studies. Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008, S. 69–89.
- 40 David Summers, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, London 2003. Vgl. zu einer Kritik dieses Ansatzes z. B. Monica Juneja, »Kunstgeschichte und kulturelle Differenz. Eine Einleitung«, in: Elke Anna Werner, Monica Juneja, Matthias Bruhn (Hrsg.), Themenheft: *Universalität der Kunstgeschichte? kritische berichte* 2, 2012, S. 6–12, S. 7 sowie trotz grundsätzlich deutlich positiverer Einschätzung James Elkins, »Rezension zu David Summers, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, London 2003«, in: *Art Bulletin* LXXXVI/2, 2004, S. 373–381, nochmals publiziert in James Elkins (Hrsg.), *Is Art History Global?*, New York 2007. Seltener kommentiert, aber nicht weniger problematisch ist meines Erachtens der Ansatz der »World Aesthetics« beispielsweise Wilfried van Dammes. Vgl. Wilfried van Damme, »World Art Studies and World Aesthetics: Partners in Crime?«, in: Lauren Golden (Hrsg.), *Raising the Eyebrow: John Onians and World Art Studies. An Album Amicorum in His Honor*, Oxford 2001, S. 309–319 sowie Wilfried van Damme, »Introducing World Art Studies«, in: Kitty Zijlmans, Wilfried van Damme (Hrsg.), *World Art Studies. Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008, S. 23–61.
- 41 Elkins, »Rezension zu David Summers, *Real Spaces*«, S. 375.
- 42 Leeb, »Weltkunstgeschichte und Universalismusbegriffe: 1900/2010«, S. 17–18. Ich teile ihre Einschätzung, dass der Rückgriff auf neuro- und kognitionswissenschaftliche Ansätze vergleichbar funktioniert und »wie auch Summers Gefahr [läuft], denselben Universalismus des allumfassenden Gesetzes zu wiederholen, der die Suche nach Wissenschaftlichkeit schon um 1900 prägte.« (S. 18).

das Risiko des neuen »Anthropologismus«, der wenig mit der akademischen Disziplin gemein hat, die in den Vereinigten Staaten unter dem Titel »Anthropologie« bekannt ist. Das impliziert [...] nicht nur die Störung des prekären und wertvollen Skeptizismus der konstruktivistischen Position, ein schwererrungener Vorteil, den man nicht willkürlich aufgeben will, sondern auch ein drastisches Unterschätzen der grundlegenden Entfremdung von Artefakten von ihren anthropologischen Ursprüngen, die Entfremdung, die im Falle der Kunstwerke noch dramatisiert wird.⁴³

So klar die Problematik der Universalismen und Kulturalismen vergleichender Ansätze auch ist, so schwierig bleibt es, diesen Problemen zu entgehen. Insofern ist es mehr als verständlich, wenn in der Folge Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen insbesondere im deutschsprachigen Raum in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von transkulturell vergleichenden Ansätzen Abstand nahmen.⁴⁴ Das implizierte allerdings meist die partikularisierende,⁴⁵ wenn nicht eurozentrische Ausklammerung von transkulturellen Bezügen – zumindest über den europäischen Kontext hinaus –, die erst in den letzten Jahren unter der Prämisse der Transferanalyse wieder in den Blick rückten.⁴⁶

Die Transferanalyse wurde insbesondere in den Geschichtswissenschaften in der dezidierten Abgrenzung von den Grundannahmen vergleichender Ansätze entwickelt. Michel Espagne beispielsweise formulierte in Texten wie »Sur les limites du comparatisme« oder »Transferanalyse statt Vergleich« eine harsche Kritik an einem »identitären« Standpunkt der vergleichenden Geschichtswissenschaft, die noch immer von abgeschlossenen kulturellen Entitäten ausgehe, die zudem zumeist an Nationalitäten gekoppelt blieben.⁴⁷ Er fordert stattdessen, nicht etwa nur, wie in der Beziehungsgeschichte,

43 Christopher S. Wood, »Strzygowski und Riegl in den Vereinigten Staaten«, in: Maria Theisen (Hrsg.), *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven* (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 53/2004), Wien 2005, S. 217–233, hier S. 232.

44 Selbst im aktuellen Band zum Vergleich in der Kunstgeschichte aus angelsächsischer Warte, der die Problematik etwas unbelasteter anzugehen scheint, ist nur ein Aufsatz enthalten, der im engeren Sinne transkulturell vergleicht. Vgl. Jeremy Tanner, »Narrative, Naturalism, and the Body in Classical Greek and Early Imperial Chinese Art«, in: Jaś Elsner (Hrsg.), *Comparativism in Art History*, Abingdon 2017, S. 180–224.

45 Vgl. zum Problem der Partikularisierung als Reaktion auf eine Universalisierung von Kategorien auch Almut Höfert, »Europa und der Nahe Osten. Der transkulturelle Vergleich in der Vormoderne und die Meistererzählungen über den Islam«, 2008, revidiertes Manuskript des Aufsatzes, in: *Historische Zeitschrift* 287/3, 2007, S. 561–597, hier S. 7.

46 Einen zentralen Beitrag auf konzeptueller, aber auch auf institutioneller Ebene hat hierzu nicht nur für den deutschsprachigen Raum das Kunsthistorische Institut in Florenz, namentlich Gerhard Wolf sowie Hannah Baader geleistet. Vgl. hierzu z.B. Gerhard Wolf, »Alexandria aus Athen zurückerobern? Perspektiven einer mediterranen Kunstgeschichte mit einem Seitenblick auf das mittelalterliche Sizilien«, in: Margit Mersch, Ulrike Ritzerfeld (Hrsg.), *Lateinisch-griechisch-arabische Begegnungen. Kulturelle Diversität im Mittelmeerraum des Spätmittelalters*, München 2010 sowie Hannah Baader, »Universen der Kunst, künstliche Paradiese der Universalität. Florenz, seine Sammlungen und Global Art History I« und Gerhard Wolf, »Kunstgeschichte, aber wo? Florentiner Perspektiven auf das Projekt einer Global Art History II«, in: Elke Anna Werner, Monica Juneja, Matthias Bruhn (Hrsg.), Themenheft: *Universalität der Kunstgeschichte? kritische berichte* 40/2, 2012, S. 48–59 und 60–68. Im Zuge des Projektes *Bilderfahrzeuge. Aby Warburg's Legacy and the Future of Iconology* wurde zuletzt verstärkt der Fokus auf Bilder und deren Transfer gerichtet. Vgl. Andreas Beyer, Horst Bredekamp, Uwe Fleckner, Gerhard Wolf (Hrsg.), *Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie*, Berlin 2018.

47 Michel Espagne, »Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle«, in: *Genèses* 17, 1994,

die Verhältnisse zwischen kulturellen Entitäten zu untersuchen, sondern – verkürzt resümiert – in der Beobachtung des Transfers die Transformationen von Kulturen zu beobachten, die eben weder in zeitlicher noch in räumlicher Hinsicht als abgeschlossen gelten können.⁴⁸

Die Frage bleibt allerdings, ob man den transkulturellen Vergleich damit zu den Akten legen kann und soll. Es ist immer wieder konstatiert worden, dass Verflechtung, selbst unter kolonialen Herrschaftsverhältnissen, nicht zu vollständiger Assimilierung führen muss, und Monica Juneja und Margrit Pernau argumentieren, dass der Vergleich »einen wichtigen, wenn nicht den einzigen Weg darstellt, in der relationalen Geschichte Ungleichheiten im Fokus zu behalten.«⁴⁹ Zudem stellt sich in methodologischer Hinsicht die Frage, ob es möglich ist, nicht zu vergleichen. Bénédicte Zimmermann und Michael Werner beispielsweise hinterfragen, ob eine Transferanalyse tatsächlich ohne Vergleich auskommt – oder ob eine solche Ausgrenzung nicht umgekehrt das Risiko des impliziten und mithin meist unreflektierten Vergleichs eingeht.⁵⁰ Deshalb schlagen sie in ihrem Konzept der *histoire croisée* eine Verbindung von Transferanalyse und vergleichendem Vorgehen vor, in der die Transferanalyse zur Relativierung von Kategorien und Einheiten des Vergleichs herangezogen wird: Ausgehend von den Gegenständen entwickelte Analysekatégorien sollen in ihrer Veränderung im Transfer beobachtet werden.⁵¹ Die Analyse des Transfers eröffnet damit nicht nur die Möglichkeit,

S. 112–121, sowie Michel Espagne, »Transferanalyse statt Vergleich. Interkulturalität in der sächsischen Regionalgeschichte«, in: Hartmut Kaelble, Jürgen Schriewer (Hrsg.), *Vergleich und Transfer. Komparatistik in den Sozial-, Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2003, S. 419–438. Vgl. zum Konnex der Entwicklung vergleichender Ansätze und der Entwicklung der Nationalstaaten im 19. Jahrhundert gerade über die Konstitution von autonomen und homogenen Vergleichsgrößen auch Juneja, Pernau, »Lost in Translation? Transcending Boundaries in Comparative History«, S. 107.

48 Ähnliche Kritik findet sich in Ansätzen der »Entangled«, »Connected« und »Global History« sowie insbesondere von Seiten der *Postcolonial Studies* an der Disziplin der vergleichenden Literaturwissenschaft. Vgl. hierzu, um nur ein Beispiel aus dieser breiten und fortlaufenden Debatte herauszugreifen, Natalie Melas, *All the Difference in the World. Postcoloniality and the Ends of Comparison*, Stanford 2006. Zu Reaktionen der vergleichenden Literaturwissenschaft auf diese Kritik vgl. z. B. Rita Felski, Susan Stanford Friedman (Hrsg.), *Comparison. Theories, Approaches, Uses*, Baltimore 2013.

49 Juneja, Pernau, »Lost in Translation? Transcending Boundaries in Comparative History«, S. 118.

50 Michael Werner, Bénédicte Zimmermann, »Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen«, in: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft* 28/1, 2002, S. 607–636. Vgl. zu den Implikationen der Tendenz, nicht zu vergleichen, auch Susan Stanford Friedman, »Why Not Compare?«, in: Rita Felski, Susan Stanford Friedman (Hrsg.), *Comparison. Theories, Approaches, Uses*, Baltimore 2013, S. 34–45. Zum Verhältnis von Transferanalyse und Vergleich vgl. unter anderem Matthias Middell, »Kulturtransfer und Historische Komparatistik – Thesen zu ihrem Verhältnis«, in: *Comparativ* 10/1, 2000, S. 7–41, sowie von Seiten der vergleichenden Literaturwissenschaft mit einem besonderen Fokus auf intertextuelle Bezüge z. B. Christiane Solte-Gresser, Hans-Jürgen Lüsebrink, Manfred Schmeling (Hrsg.), *Zwischen Transfer und Vergleich. Theorien und Methoden der Literatur- und Kulturbeziehungen aus deutsch-französischer Perspektive*, Stuttgart 2013. Zu einer selbstkritischen Darstellung der vergleichenden Geschichtswissenschaft vgl. beispielsweise auch Heinz-Gerhard Haupt, Jürgen Kocka, »Historischer Vergleich: Methoden, Aufgaben, Probleme. Eine Einleitung«, in: dies. (Hrsg.), *Geschichte und Vergleich. Ansätze und Ergebnisse international vergleichender Geschichtsschreibung*, Frankfurt a. M. 1996, S. 9–45.

51 Eine vergleichbare Forderung formulieren im Bereich der *Postcolonial Studies* Monica Juneja und Margrit Pernau: »The fundamental difference with regard to traditional comparative analysis,

die kulturellen Einheiten des Vergleichs zu unterlaufen, sondern auch die Kategorien des Vergleichs zu relativieren.⁵²

Diesen Vorschlag greift die vorliegende Arbeit auf, indem sie keine abstrakten Kategorien des Blicks als *tertia comparationis* verwendet,⁵³ sondern Topoi der Darstellung von Blicken, die in der persischen wie in der westeuropäischen Buchmalerei aufgegriffen wurden – den Blick durch den Vorhang vor dem Thron Gottes, den Blick Alexanders auf das eigene Portrait oder den der Frau des Potifar auf den schönen Körper Josefs. Zunächst verweist die Tatsache, dass diese Topoi sowohl im westeuropäischen als auch im persischen Kontext rezipiert wurden, auf gemeinsame Geschichten. So hat das »Dritte des Vergleichs« zumindest so viel mit Homi K. Bhabhas *third space* gemeinsam, dass es im Sinne von Juneja und Pernau der »ausdrücklichen Beunruhigung« kultureller Differenzen zuträglich ist sowie der »Weigerung, zu der Verfestigung der fließenden Grenzen zwischen Sprachen und Kulturen beizutragen.«⁵⁴ Die Analyse der Transfersgeschichten gemeinsamer Topoi stellt also die Grenzen kultureller Einheiten wie Persien oder Westeuropa in Frage.⁵⁵ Dass für solche regionalen Kontexte in dieser Arbeit moderne Bezeichnungen gewählt werden, weist nicht nur den Entstehungskontext dieser Arbeit auf, sondern verweist auch darauf, dass »transkulturelle« Bezüge hier primär die Überschreitung aktueller kultureller Unterscheidungen beschreiben. »Transkulturell« bezeichnet in dieser Arbeit also, in erster Linie Ansätze, Beziehungen und Bezüge zwischen Artefakten zu beobachten, die in modernen, oft auf das 19. Jahrhundert zurückzuführenden kulturellen und institutionellen Kategorien – etwa einer »islamischen Kunst«⁵⁶ oder einer »europäischen Kunstgeschichte« – getrennt behandelt

which poses the construction of a tertium comparationis as the precondition to comparison, is that we claim that both the language and the commonality needed to evolve only in the course and as a result of comparative activity.« Juneja, »Kunstgeschichte und kulturelle Differenz«, S. 115. Sie kommentieren dies folgendermaßen: »If this sounds overly optimistic, critics may perhaps be reminded that we have no alternative but to work as if communication were possible, even while recognizing that power relations continue to be at work and influence our research, and then set out to improve what we are doing.«

52 Vor dem Hintergrund dieser Revision der eigenen Analysekatgeorien habe ich auch entschieden, eine einheitliche Struktur der Kapitel in dieser Arbeit aufzugeben, um je nach Gegenstand unterschiedliche Argumentationsstrukturen verfolgen zu können.

53 Vgl. zur Problematik, westliche Theorien des Blicks auf andere kulturelle Kontexte zu übertragen, auch James Elkins, »The End of the Theory of the Gaze«, unpublizierter Essay, 2009, <http://www.jameselkins.com/images/stories/jamese/pdfs/the-visual-gaze.pdf>, S. 24–26, Stand 31.3.2014.

54 Juneja, Pernau, »Lost in Translation? Transcending Boundaries in Comparative History«, S. 114–115.

55 Die Geschichten der Etablierung dieser kulturellen Einheiten, in denen Bilder freilich eine wichtige Rolle spielen, können im Rahmen dieser Arbeit nicht verfolgt werden. Vgl. zu Europa z. B. Michael Wintle, *The Image of Europe: Visualizing Europe in Cartography and Iconography throughout the Ages*, New York 2009. Zur Etablierung einer persischen Kultur vgl. beispielweise Abbas Amanat, Farzin Vajdani (Hrsg.), *Iran Facing Others. Identity Boundaries in a Historical Perspective*, New York 2012. Zur Funktion von Bildern in diesem Prozess wäre auch hier zu beobachten, inwiefern etwa durch die Evokation von als spezifisch persisch interpretierten Bildtraditionen in der Abgrenzung von der mit dem Arabischen identifizierten Nachbar- und ehemaligen Besatzerkultur, aber auch in der Zirkulation von Bildmodellen eine Einheit inszeniert wird. Zur (kunst-)historischen Konstruktion der Originalität der islamischen Kunst und der europäischen mittelalterlichen Kultur vgl. Avinoam Shalems Vergleich der Historiographien Ernst Herzfelds und Henri Pirennes im Kontext der Zwischenkriegszeit: Avinoam Shalem, »Intersecting historiographies. Henri Pirenne, Ernst Herzfeld, and the myth of origin«, in: Elnsner (Hrsg.), *Comparativism in Art History*, S. 109–129.

56 Zur Entstehungsgeschichte dieser Kategorie vgl. z. B. Martina Müller-Wiener, *Die Kunst der islamischen Welt*, Stuttgart 2012, S. 17–18.

wurden, ohne dass diese Unterscheidungen notwendigerweise etwas mit der historischen Rezeption und Zirkulation der Artefakte zu tun haben. Vielmehr lässt sich umgekehrt in der Zirkulation beobachten, wie solche Unterscheidungen – nicht zuletzt durch Strategien von Aneignung und Abgrenzung – etabliert werden.⁵⁷

Eine solche Transfergeschichte kann aber nicht nur die Einheiten des Vergleichs relativieren, sondern auch die Vergleichsgrößen. Denn wenn die *tertia comparationis* Topoi sind, die in beiden Kontexten rezipiert wurden, dann sind deren Veränderungen im Zuge dieser Rezeptions- und Transformationsgeschichten zu beobachten.⁵⁸ So wird etwa zu verfolgen sein, wie der Blick, den die Frau des Potifar dem alttestamentlichen Text zufolge auf Josef geworfen hat, im Kontext der Reformation in Deutschland zum Inbegriff der Verführung des Fleisches wird, der es zu widerstehen gilt. In der persischen Buchmalerei des 16. Jahrhunderts indes ist der Blick dieser Frau zu einem Beispiel der Transformation eines körperlichen in ein wünschenswertes geistiges Begehren geworden, sodass die Frau am Ende Josefs Ehefrau werden kann. Es ist also zu beobachten, wie das *tertium comparationis* selbst – der Topos des Blickes dieser Frau – sich im Laufe seiner Rezeption in unterschiedlichen Kontexten verändert.

Neben den Veränderungen der *tertia comparationis* im transregionalen Transfer kann man verfolgen, wie diese innerhalb regionaler Kontexte über einen längeren Zeitraum hin transformiert wurden. Während die *histoire croisée* primär die Transformationen in räumlichen Transferprozessen fokussiert, nimmt diese Arbeit also auch zeitliche Transfer- und Transformationsprozesse in den Blick.⁵⁹ So sind kulturelle Differenzen sowohl in transregionalen als auch in historischen Transfer- und Transformationsprozessen zu verorten und zu verstehen.⁶⁰ Damit wird deutlich, dass kulturelle Differenzen nicht nur auf regionale Kontexte zurückzuführen sind, die heute oft in ethnischen und religiösen Kategorien wie »islamisch« und »christlich« oder »europäisch« homogenisiert werden, sondern auch auf historische Unterschiede innerhalb regionaler Kontexte.⁶¹ So relativiert sich etwa die Annahme einer Andersartigkeit der

57 Vgl. zu einem solchen Konzept von Transkulturalität und der entsprechenden Kritik am Transkulturalitätskonzept von Wolfgang Iser z. B. Monica Juneja, Michael Falser, »Kulturerbe – Denkmalpflege: transkulturell. Eine Einleitung«, in: dies. (Hrsg.): *Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell. Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis*, Bielefeld 2013, S. 17–26.

58 Die Arbeit greift hier insbesondere auf den Transformationsbegriff des Sonderforschungsgebietes »Transformationen der Antike« zurück. Vgl. Lutz Bergemann, Martin Dönike, Albrecht Schirrmeyer, Georg Toepfer, Marco Walter, Julia Weitbrecht, »Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels«, in: Hartmut Böhme, Lutz Bergemann, Martin Dönike, Albrecht Schirrmeyer, Georg Toepfer, Marco Walter, Julia Weitbrecht (Hrsg.), *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, München 2011, S. 39–56.

59 Ich danke den Kolleginnen und Kollegen des SFB *Episteme in Bewegung. Wissenstransfer von der Alten Welt bis in die Frühe Neuzeit* für die Diskussionen zum Verständnis von Transfer als transregionalem und historischem Transformationsprozess.

60 Vgl. zu diesem Problem sowie zur spezifischen Problematik vergleichender Untersuchungen europäischer und nahöstlicher Beispiele Höfert, »Europa und der Nahe Osten«.

61 Die historischen und regionalen »Kulturalitäten des Auges«, die oft getrennt verhandelt werden, haben auch Marius Rimmel und Bernd Stiegler in den beiden ersten Kapiteln ihrer Einführung in »Visuelle Kulturen« nebeneinandergestellt. Vgl. Marius Rimmel, Bernd Stiegler, *Visuelle Kulturen – Visual Culture zur Einführung*, Hamburg 2012.

Zu einer historischen Differenzierung von Konzepten des Sehens liegt insbesondere für die Neuzeit eine große Zahl von Beiträgen vor, von denen hier nur arbiträre Beispiele genannt werden können: Peter Bexte, *Blinde Seher. Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts*, Dresden/Basel 1999; Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne*

persischen Bildkulturen im Verhältnis zu den historischen Veränderungen innerhalb der nordwesteuropäischen Bildkulturen des 13. bis 16. Jahrhunderts.⁶² Die eben ange-deutete Differenz zwischen dem verführerischen Blick der Frau des Potifar und dem geistigen Begehren ihres persischen Pendantes beispielsweise wird sich nicht mit dem Transfer des Narrativs zwischen dem Nahen Osten und Europa erklären lassen, sondern die Gründe sind eher in den Transformationen exegetischer Überlegungen zu Bibel und Koran im Kontext von reformiertem Humanismus und sufistischer Poesie zu suchen. Damit wird die historische Konstitution kultureller Differenzen beobachtbar. Vor dem Hintergrund dieser Differenzen lassen sich dann wiederum spätere transregionale Transferprozesse verstehen, so etwa das safavidische Unverständnis gegenüber den europäischen Enthaltensamkeitsvorstellungen, das sich in der persischen Rezeption europäischer Aktdarstellungen im 17. Jahrhundert abzeichnet. Das aber kann in dieser Arbeit nur am Rande angedeutet werden.

Wichtig ist mir zudem, dass der Vergleich der diachronen Transformationsgeschichten gemeinsamer Topoi es erlaubt, auch dann Bezüge zwischen Bildkulturen aufzuweisen, wenn diese keinen besonders intensiven oder direkten Kontakt pflegten.⁶³ Denn damit rücken Bezüge zwischen Bildkulturen in den Blick, die keine »gute Beziehung« haben und in einer transfergeschichtlich geprägten transkulturellen Kunstgeschichte marginal bleiben.⁶⁴ Die Arbeit nutzt die Transferanalyse also, um die Einheiten und Kategorien des Vergleichs zu relativieren. Umgekehrt erlaubt es die vergleichende Analyse von Transferprozessen wiederum, diese über den Moment des direkten Kontaktes hinaus zu verfolgen und damit neben regionalen auch historische Differenzen etwa innerhalb der französischsprachigen Rezeptionsgeschichte des Alexanderromans oder der persischen Rezeption der Josefsgeschichte zu berücksichtigen. Auf diese Weise möchte die Arbeit dazu beitragen, Ansätze einer kritischen Revision

im 19. Jahrhundert, Dresden/Basel 1996 [1990]; Uta Brandes (Hrsg.), *Sehsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung*, Göttingen 1995; Erna Fiorentini, »Modus Videndi. Ein historischer Versuch zwischen Sehen und Verbildlichen, in drei Akten«, in: Matthias Bruhn, Kai-Uwe Hemken (Hrsg.), *Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien*, Bielefeld 2008, S. 125–139 sowie Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985 [1983], die zudem eine regionale Differenzierung in diesen historischen Sehmodellen unterstreicht.

- 62 Idealiter würde man zudem die Dualität des Vergleichs aufbrechen, indem man drei Kulturen vergleicht. In diesem Fall läge die byzantinische Bildkultur nahe, zumal sie in dieser Arbeit immer wieder, sei es in der Funktion des Vorbildes oder auch des Gegenbildes, eine Verbindung darstellt. Sie einzubeziehen würde die Verflechtung der beiden hier untersuchten Kulturen unterstreichen. Dass ich das nicht tue, liegt schlicht an meiner fehlenden Expertise in diesem Feld und der Tatsache, dass meine zeitlichen und institutionellen Kapazitäten darin aufgingen, mir neben meinem Hintergrund in der europäischen Kunstgeschichte die persische Bildkultur so weit wie möglich zu erschließen.
- 63 Im Verhältnis zu den engen Kontakten zwischen Persien und Europa im Bereich der Kunst etwa in der safavidischen Zeit hat die Forschung für die timuridische Zeit, auf die ich den Schwerpunkt gelegt habe, bislang wenig Bezüge aufgewiesen. Gülrü Necipoğlu hat allerdings in den letzten Jahren verstärkt auf die europäisierenden Bilder in den Diez- und Topkapı-Alben aufmerksam gemacht. Vgl. z. B. Gülrü Necipoğlu, »Persianate Images between Europe and China: The »Frankish Manner« in the Diez and Topkapı Albums, ca. 1350–1450«, in: Friederike Weis, Julia Gonnella, Christoph Rauch (Hrsg.), *The Diez Albums. Contexts and Contents*, Berlin 2017, S. 529–591.
- 64 Salopp gesagt, begegnet dies dem Risiko, dass eine transkulturelle Öffnung der Kunstgeschichte zwar nicht mehr die Zugehörigkeit zu einem begrenzten Kulturkreis, wohl aber »gute Beziehungen« für eine Berücksichtigung in der Forschung voraussetzt.

des Vergleichs auf die kunstgeschichtliche Praxis des vergleichenden Sehens zu übertragen.⁶⁵ Das ist umso dringlicher, da die Kunstgeschichte, wie zuletzt wiederholt konstatiert wurde, über das historische Problem, nicht nicht vergleichen zu können, hinaus in besonderem Maße von einem »disziplinären Imperativ des vergleichenden Sehens«⁶⁶ geprägt ist.

Ziel dieser Arbeit ist also, durch die Analyse von Blicken, die Bilder in unterschiedlichen kulturellen Kontexten in Bezug auf gemeinsame Topoi vorschlagen, zum einen die eigenen Projektionen im Verhältnis zum Blickdispositiv von Bildern aus anderen kulturellen Kontexten zu relativieren. Zum anderen sollen die Transformationsgeschichten dieser Topoi von Blicken den Universalismen und Dualismen des transkulturellen Vergleichs entgegenarbeiten. Es geht damit im Sinne einer transkulturellen Kunstgeschichte, die »die Frage der Relationalität in den Mittelpunkt«⁶⁷ stellt, um eine Relativierung kunstgeschichtlicher Konzepte.⁶⁸

In meinem Versuch, mit dem vorgeschlagenen Ansatz methodische Probleme des Vergleichs zu konterkarieren, sei nicht unterschlagen, dass damit andere Probleme auftauchen: Folgt man der Rezeption der ausgewählten Topoi in den persischen und westeuropäischen Bildkulturen, so führt dies zu Bildern aus unterschiedlichsten regionalen, historischen und textuellen Zusammenhängen: von Herat bis Schiras, von Toledo bis Nürnberg, vom 13. bis zum 16. Jahrhundert, von Epen über mystische Gedichte und moralisch-didaktische Werke bis zu Gebetbüchern. An einer Stelle schien es mir gar geboten, angesichts der Konjunktur der Josefsdarstellungen in diesem Medium neben der Buchmalerei die Druckgraphik hinzuzuziehen ... Diese Diversität mag bezeugen, wie breit und wie unterschiedlich gemeinsame Topoi rezipiert wurden. Sie impliziert in der Praxis dieser Arbeit aber auch, dass in der Auswahl der Beispiele und Aspekte Kontingenzen unvermeidlich sind und die regionalen und historischen Kontexte der

65 Zur Geschichte und Funktion des vergleichenden Sehens innerhalb der europäischen Kunstgeschichte vgl. insbesondere Bader, Gaier, Wolf, *Vergleichendes Sehen*; Lena Bader, »die Form fängt an zu spielen ... Kleines (wildes) Gedankenexperiment zum vergleichenden Sehen«, in: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik 7/1*, 2009, S. 35–44 und Thürlemann, »Bild gegen Bild. Für eine Theorie des vergleichenden Sehens«. Vgl. zum Status des vergleichenden Sehens bei Aby Warburg, der auch zum Teil als früherer Ansatz einer transkulturellen Kunstgeschichte angeführt wird, Thomas Hensel, »Aby Warburg und die ›Verschmelzende Vergleichsform‹«, in: Lena Bader, Martin Gaier, Falk Wolf (Hrsg.), *Vergleichendes Sehen*, München 2010, S. 469–490 sowie das Kapitel »Archäologie des vergleichenden Sehens« in: Thomas Hensel, *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien*, Berlin 2011. Warburgs Ideal einer »verschmelzenden Vergleichsform« hat in ihrer Tendenz, Differenzen in einer Figur zu umschließen, deutliche Parallelen zu den Zielen seiner transkulturellen Betrachtungen zur Kunst der nordamerikanischen Pueblo-Kulturen, die er in einer Randnotiz zu seinem Vortrag als »vergleichende Suche nach dem ewig gleichen Indianertum in der hilflosen menschlichen Seele« charakterisiert. Ulrich Raulff, »Nachwort«, in: Aby Moritz Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Berlin 1996, S. 83. Vgl. hierzu auch Salvatore Settis, »Kunstgeschichte als vergleichende Kulturwissenschaft. Aby Warburg, die Pueblo-Indianer und das Nachleben der Antike«, in: Thomas W. Gaehtgens (Hrsg.), *Künstlerischer Austausch* (Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte), Bd. 1, Berlin 1993, S. 139–158, hier S. 151.

66 Heinrich Dilly, »Einführung«, in: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Martin Warnke (Hrsg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 2008 [1985], S. 14 zitiert auch bei Thürlemann, »Bild gegen Bild. Für eine Theorie des vergleichenden Sehens«, S. 163.

67 Juneja, »Kunstgeschichte und kulturelle Differenz«, S. 11.

68 Zu Notwendigkeit und Möglichkeiten einer solchen Revision der Parameter der westeuropäischen Kunstgeschichte im Vergleich vgl. z. B. Elsner (Hrsg.), *Comparativism in Art History*, 2017.

Miniaturen ebenso wie die Forschung zum Sehen nur in denjenigen ausgewählten Aspekten recherchiert und diskutiert werden konnten, die mir als Kontext oder Korrektiv des jeweiligen Topos besonders relevant erschienen.⁶⁹ Um vergleichen zu können, musste ich mich zudem auf die Darstellungen der ausgewählten Topoi konzentrieren und konnte die Gesamtzusammenhänge der Handschriften meist nur insofern heranziehen, als sich hier die Grenzen der Vergleichbarkeit manifestieren. Nicht zuletzt muss ich mich zugunsten des Versuchs, die Chancen und Risiken eines revidierten Ansatzes des »Sehens im Vergleich« in exemplarischen Analysen auszuloten, auch darin beschränken, die Kritik des Vergleiches in den verschiedenen Disziplinen weiter zu verfolgen. Das ist der Preis und eine meines Erachtens notwendige, wenn auch nie zufriedenstellende Konsequenz meines Ansatzes und des Versuchs, Vergleiche nicht im Nebeneinander verschiedener Perspektiven eines Sammelbandes anzustellen, sondern in einer Monographie zu verbinden.

Zur Kritik des Blicks

Um die Blickdispositive von Bildern zu untersuchen, nutzt die Arbeit rezeptionsästhetische Instrumente der Analyse der Perspektiven, die Bilder Betrachtenden⁷⁰ nahelegen – womit auch auf methodischer Ebene offenkundig wird, dass sie innerhalb der deutschsprachigen Kunstgeschichte entstanden ist. Zugleich kann sie auf Untersuchungsansätze zu bildlichen Blickkonzepten zurückgreifen, die zuletzt speziell im Feld der mittelalterlichen Kunstgeschichte entwickelt wurden.⁷¹ Nicht zuletzt greift die

69 Stanley Abe und Jaś Elsner haben dieses chronische Problem des transkulturellen Vergleichs letztlich sehr lakonisch als »specific problem of how much can one scholar know« formuliert und die Notwendigkeit betont, in diesem Bereich mit anderen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern zusammenzuarbeiten. Stanley Abe, Jaś Elsner, »Introduction: Some Stakes of Comparison«, in: Jaś Elsner (Hrsg.), *Comparativism in Art History*, S. 10. Damit will ich nicht die Grenzen meiner Fähigkeiten entschuldigen, wohl aber bereits an dieser Stelle der Deutschen Forschungsgemeinschaft danken, die es mir ermöglicht hat, diese Grenzen zumindest ein Stück weit dadurch zu kompensieren, dass ich für einige Jahre im Kontext meiner Emmy-Noether-Nachwuchsgruppe mit Simon Rettig, Isabelle Dolezalek, Margaret Shortle und Nicoletta Fazio in einem Team mit verschiedenen regionalen und sprachlichen Kenntnissen zusammenarbeiten durfte. Ihnen verdanke ich, dass ich nicht schon viel eher an meine Grenzen gestoßen bin.

Die Grenzen dieser Arbeit überstieg es leider auch, die imperialen und kolonialen Bedingungen zu reflektieren, die etwa die Biographien der Manuskripte oder auch die Geschichte des Verlages geprägt haben und damit mitbestimmen, was im Rahmen dieser Arbeit zu sehen ist.

70 Auch wenn diese Arbeit die historischen Betrachterinnen und Betrachter mangels Quellen weitgehend ausklammern muss, so sei doch zumindest sprachlich der Vorstellung entgegengearbeitet, man habe sich mittelalterliche Betrachtende und Illuminierende grundsätzlich männlich vorzustellen, welche im europäischen Kontext widerlegt und im persischen zumindest fraglich ist. Vgl. hierzu beispielsweise die Forschung von Gabriela Signori wie z. B. Gabriela Signori, »Bildung, Schmuck oder Meditation. Bücher, Seidenhüllen und Frauenhände in der flämischen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts«, in: Andrea Löther u. a. (Hrsg.), *»Mundus in imagine«. Festschrift für Klaus Schreiner zum 65. Geburtstag*, München 1996, S. 125–168, oder dies. (Hrsg.), *Die lesende Frau*, Wiesbaden 2009.

71 Vgl. hierzu insbesondere die Arbeiten der Forschungsgruppe »Kultbild« (z. B. David Ganz, Thomas Lentjes (Hrsg.), *Sehen und Sakralität in der Vormoderne*, Berlin 2011) sowie von Silke Tammen (z. B. »Blick und Wunde – Blick und Form. Zur Deutungsproblematik der Seitenwunde Christi in der spätmittelalterlichen Buchmalerei«, in: Kristin Marek, Raphaële Preisinger, Marius Rimmel, Katrin Kärcher (Hrsg.), *Bild und Körper im Mittelalter*, München 2008 [2006], S. 85–114) und Barbara

Arbeit Ansätze auf, rezeptionsästhetische Zugriffe mit einem Verständnis von Malerei als Dispositiv zu verbinden.⁷² Denn wenn es darum geht, die Funktion von Blicken in der Konstitution kultureller Verhältnisse zu reflektieren, dann war wohl kaum etwas wegweisender als der machttheoretische Dispositivbegriff Michel Foucaults⁷³ und seine Rezeption insbesondere im Feld der *Gender* und *Postcolonial Studies*. In dieser Verbindung von rezeptionsästhetischen und dispositivkritischen Ansätzen greift sie einen Faden der Rezeption der Rezeptionsästhetik wieder auf, der Anselm Haverkamp zufolge in der nordamerikanischen Entwicklung der *Postcolonial Studies* im Anschluss an die französischen Theoreme abgerissen ist.⁷⁴ Und vielleicht kann sie ihn in die dort

Schellewald (z. B. »Im Licht der Sichtbarkeit. Mosaik und Bildtheorie in Byzanz. Die Wirkung des Mosaiks und seine Domestizierung«, in: *Newsletter des NCCR ›Mediality. Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven der Universität Zürich* 5, 2011, S. 10–17).

Im Bereich der persischen Buchkunst hat Persis Berlekamp eine Analyse der Sehweisen vorgelegt, die Handschriften von Qazvinīs *Wunder der Schöpfung* den Betrachtern nahe legen und sie in Bezug auf die Konzepte des Textes diskutiert. Vgl. Persis Berlekamp, *Wonder, Image, and Cosmos in Medieval Islam*, New Haven 2011. Zu Blickkonzepten in den nahöstlichen Künsten vgl. auch Olga Bush, Avinoam Shalem (Hrsg.), Themenheft: *Gazing Otherwise: Modalities of Seeing In and Beyond the Lands of Islam*, *Muqarnas* 32, 2015. Zudem hat im Bereich der islamischen Kunstgeschichte Gülrü Necipoglu-Kafadar Blickweisen analysiert, die in architektonischen Zusammenhängen evoziert werden: Gülrü Necipoglu-Kafadar, »Framing of the Gaze in Ottoman, Safavid and Mughal Palaces«, in: *Ars Orientalis* 23, 1993, S. 303–342.

72 Vgl. zum Konnex von Rezeptionsästhetik und Dispositivbegriff vor allem Louis Marin, »Figures de la réception dans la représentation moderne de peinture«, in: ders. (Hrsg.), *De la représentation*, hrsg. v. Daniel Arasse, Alain Cantillon, Giovanni Careri, Danièle Cohn, Pierre-Antoine Fabre u. Françoise Marin, Paris 1994, S. 313–328, S. 316–317. Louis Marin zieht rezeptionsästhetische Thesen – hier Wolfgang Iser – für ein Verständnis von Malerei, in diesem Falle der Poussins, als »prospektives Dispositiv« heran, das seine Rezeption antizipiert. Im deutschsprachigen Raum haben Steffen Bogen und David Ganz den Dispositivbegriff in Verbindung mit rezeptionsästhetischen Fragen in die kunstwissenschaftliche Bildtheorie eingeführt, wobei sie auf medienwissenschaftliche Ansätze zurückgreifen. Vgl. Steffen Bogen, »Schattenriss und Sonnenuhr. Überlegungen zu einer kunsthistorischen Diagrammatik«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 68, 2005, S. 153–176, S. 162–167, und David Ganz, *Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter*, Berlin 2008, S. 20–22. In medientheoretischer Hinsicht wird damit eine Funktion von Bildern als Dispositiv beobachtbar, die sie selbst in dem Moment noch aufweisen, in dem sie losgelöst von ihrem Trägermedium auf den Folien von Diapositiven und Powerpoints erscheinen – spricht eine Funktion als Dispositiv, die in der Darstellung zu erkennen ist. Womit freilich die Notwendigkeit nicht in Abrede steht, der Verschleierung der medialen Bedingungen eines Bildes in der kunsthistorischen Projektionspraxis entgegenzuarbeiten. Vgl. zu stärker medial orientierten Ansätzen, Bilder als Dispositive zu verstehen, im Bereich der Kunstgeschichte z. B. Wolfram Pichler, Ralph Ubl, »Vor dem ersten Strich. Dispositive der Zeichnung in der modernen und vormodernen Kunst«, in: Werner Busch, Oliver Jehle, Carolin Meister (Hrsg.), *Randgänge der Zeichnung*, München 2007, S. 231–255. Auch die zahlreichen medienwissenschaftlichen Untersuchungen zu Dispositiven des Sehens berücksichtigen zum Teil kunsthistorische Bildbeispiele insbesondere der Renaissance. Vgl. z. B. Ralph Köhnen, *Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens*, Paderborn 2009.

73 Vgl. hierzu implizit Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M. 1976 [1975] und explizit Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978. Sophia Prinz hat vor kurzem den vielversprechenden Vorschlag gemacht, die Ansätze einer »Geschichte der Wahrnehmung« aus Foucaults früheren diskurstheoretischen Schriften mit seinen späteren Überlegungen zu Praktiken des Subjektes weiterzudenken, um so die Wechselbeziehungen zwischen Dispositiv und Subjekt in den Blick zu rücken. Vgl. Sophia Prinz, *Die Praxis des Sehens. Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung*, Berlin 2014.

74 Anselm Haverkamp, »Als der Krieg zuende war. Dekonstruktion als Provokation der Rezeptionsästhetik«, in: Dorothee Kimmich, Bernd Stiegler (Hrsg.), *Zur Rezeption der Rezeptionstheorie*,

weiterentwickelte Diskussion um die Funktion von Blickdispositiven in der Konstitution kultureller Verhältnissetzungen wieder einführen. Indem sie dabei die dezidiert kunstgeschichtliche Weiterentwicklung der Rezeptionsästhetik aufgreift, die insbesondere Wolfgang Kemp in der Zwischenzeit vorangetrieben hat,⁷⁵ bringt sie zugleich deren Möglichkeiten in die Dispositivkritik ein, spezifisch bildlich organisierte Dispositive des Blicks in ihrer Funktion zu erfassen.

Mit dem Fokus auf die Dispositive der Schau, die ein Bild selbst den Betrachtenden vorschlägt, will die Arbeit das Potential von Bildern ausloten, nicht nur als Projektionsfläche der Betrachtenden zu fungieren, sondern ihnen auch eine etwas andere Perspektive vorzuschlagen. Es geht also darum, rezeptionsästhetische Möglichkeiten einer Art von *close reading* von Blickdispositiven zu eruieren, das im Sinne von Spivaks Verständnis der vergleichenden Literaturwissenschaft⁷⁶ als »kulturelle Technik des Kommunizierens mit dem ›Anderen‹⁷⁷ fungieren kann. Dabei soll es freilich nicht darum gehen, einer Universalisierung von Blickkonzepten »autochthone«⁷⁸ Sehweisen entgegenzusetzen. Vielmehr geht es darum, Blicke als Instrumente der Appropriation und der Ausgrenzung in der Aushandlung von kulturellen Verhältnissen zu verstehen. Die Arbeit versteht die Analyse von Blicken also in Margaret Olins Sinne als »nützlich, um formale und soziale Theorien zu verbinden, da ›Blick‹ [*gaze*] anders als ›Visualität‹ [*opticality*] ein Begriff beider Seiten ist.« Und: »Er signalisiert den Versuch, ethische Aspekte zu adressieren, die in der visuellen Analyse eines Werkes erschlossen werden können.«⁷⁹

Der Zwickmühle, dass man auch die bildlichen Blickdispositive mit dem eigenen Blick untersucht, ist dabei freilich nicht zu entkommen. Sie wird noch dadurch verschärft, dass zu den ausgewählten Handschriften kaum Quellen vorliegen, die Aufschluss über die historischen Betrachtenden und die Rezeptionssituation geben, weshalb ich diesen Aspekt weitgehend ausklammern und mich auf die impliziten Betrachtenden beschränken musste. Vielleicht birgt das aber auch eine Chance. Susanne von Falkenhausen zumindest hat in ihrer Analyse von Praktiken des Sehens in Kunstgeschichte und *Visual Culture Studies* argumentiert: Wenn »die Spannung zwischen dem interpretierenden Subjekt und der Fremdheit des Objekts wachgehalten wird, erzeugt

Berlin 2003, S. 39–62. Wolfgang Kemp hat sich auf ähnliche Weise gewundert, dass die film- und medienwissenschaftlichen Analysen von Blickdispositiven keinen Bezug beispielsweise auf Alois Riegls rezeptionsästhetische Ansätze erkennen lassen. Wolfgang Kemp, »Augengeschichten und skopische Regime. Alois Riegls Schrift ›Das Holländische Gruppenporträt‹«, in: *Merkur* 513, 1991, S. 1162–1167.

75 Vgl. z. B. Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, sowie Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992 [1985].

76 Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline*, New York 2003, beispielsweise S. 50–53.

77 Oliver Lubrich, »Comparative Literature – in, from and Beyond Germany«, in: *Comparative Critical Studies* 3/1–3, 2006, S. 47–67, S. 48. Haun Saussy hat im Hinblick auf die Konjunktion des Konzeptes der Weltliteratur zu Fragen einer hegemonialen Wissenspolitik lapidar angemerkt: »the more we talk, the less we know how to listen«. Vgl. hierzu z. B. Haun Saussy (Hrsg.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore 2006, S. ix.

78 Spivak, *Death of a Discipline*, S. 15. Zur Kritik an Spivak in dieser Hinsicht vgl. z. B. Djelal Kadir, »Comparative Literature in an Age of Terrorism«, in: Haun Saussy (Hrsg.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore 2006, S. 68–77, hier S. 75–76.

79 Margaret Olin, »Gaze«, in: Robert S. Nelson, Richard Shiff (Hrsg.), *Critical Terms for Art History*, Chicago 2003 [1996], S. 208–219, hier S. 209.

sie eine Verunsicherung, welche die Kritikfähigkeit gegenüber jenen Macht- und Diskursverhältnissen wesentlich hervorbringt, aus denen unsere Gegenstände hervorgehen und in denen wir arbeiten.«⁸⁰

Was sich allerdings aufweisen lässt, sind die Konnotationen bestimmter Formen etwa des durchschauenden, vergleichenden oder begehrenden Blickes in bestimmten gesellschaftlichen Kontexten in sozialer, normativer und politischer Hinsicht. Dazu macht sich diese Arbeit die »doppelte skopische Qualität«⁸¹ zunutze, in der Bilder nicht nur in ihrer Darstellungsform eine Perspektive nahelegen, sondern auch explizit Szenen illustrieren können, die Blicke thematisieren. Diese Darstellungen von Blicken stehen im Buch oft unmittelbar neben Beschreibungen dieser Szenen. Das ermöglicht es, den Betrachtungsmodus, den ein Bild vorgibt, nicht nur im Verhältnis zu zeitgenössischen wissenschaftlichen, philosophischen und theologischen Theorien des Sehens zu diskutieren, sondern im konkreten Bezug auf eine meist literarische Beschreibung des Blickes, auf die sich das Bild selbst bezieht. Die literarischen Texte operieren oft an der Schnittstelle von philosophischen Diskursen und populärem Gedankengut. Daher vermitteln sie einen gewissen Eindruck davon, in welcher Form, in welchen Details und in welchen Exemplifikationen Vorstellungen des Sehens in einer Gesellschaft und damit im Umfeld des Malers zirkulierten.⁸² Um die von einem Bild in rezeptionsästhetischer Hinsicht vorgeschlagenen Blickkonzepte in Bezug auf ihren jeweiligen historischen und regionalen Kontext zu verstehen, zieht die Arbeit also einen Kontext im engsten Sinne, nämlich den illustrierten Text als Schnittstelle zwischen Bild und kulturellem Kontext, heran.⁸³

Im gegenwärtigen Bestreben einer transkulturellen Öffnung der Kunstgeschichte möchte die Arbeit damit zu einer spezifischen lokalen und historischen Kontextualisierung von Blickkonzepten vor dem Horizont ihres Transfers im globalgeschichtlichen Sinne beitragen. Diese Kontextualisierung widersetzt sich nicht zuletzt Vorstellungen einer universellen Verständlichkeit visueller Kunst, die in Prozessen der Kulturalisierung im Sinne einer Ablösung des Kulturellen vom Politischen insbesondere in transkultureller Hinsicht oft dazu beigetragen haben, Bilder als depolitisierte Medien humanitärer Gemeinsamkeiten zu instrumentalisieren.⁸⁴

In dieser historischen und regionalen Kontextualisierung ist nicht zu übersehen, dass kulturelle Kontexte auch auf lokaler Ebene keineswegs homogen sind – die zeitgleiche Verfügbarkeit von verschiedensten Bewertungen von Extra- und Intramissionstheorien des Sehens im westeuropäischen Kontext des 13. Jahrhunderts ist ein

80 Susanne von Falkenhausen, *Jenseits des Spiegels. Das Sehen in Kunstgeschichte und Visual Culture Studies*, München 2015, S. 26–27. Hier könnte man Parallelen und Differenzen zu phänomenologischen Ansätzen zur Wahrnehmung des Fremden wie etwa von Bernhard Waldenfels diskutieren.

81 David Ganz, »Einführung«, in: David Ganz, Thomas Lentz (Hrsg.), *Sehen und Sakralität in der Vormoderne*, Berlin 2011, S. 8–19, hier S. 12.

82 Ich danke Oya Pancaroğlu für die guten Gespräche zu dieser Frage.

83 Vgl. zu einem solchen Ansatz, visuell evozierte Sichtweisen in Bezug auf den Text einer Handschrift zu kontextualisieren, auch Berlekamp, *Wonder, Image, and Cosmos in Medieval Islam*.

84 Vgl. zu dieser Problematik beispielsweise Jessica Winegar, »The Humanity Game: Art, Islam, and the War on Terror«, in: *Anthropological Quarterly* 81/3, 2008, S. 651–681 sowie zum Problem der Kulturalisierung in transkulturellen Zusammenhängen z. B. Shu-Mei Shih, »Global Literature and the Technologies of Recognition«, in: *PMLA* 119/1, 2004, S. 16–30, hier S. 22–25.

prominentes Beispiel.⁸⁵ So ist zu untersuchen, ob Bilder sich auf jeweils verfügbare Modelle des Sehens beziehen, und wenn ja, auf welche. Vor allem aber ist zu beobachten, wie sie sich dazu verhalten und inwiefern die Modelle der Schau, die sie vorschlagen, denen des Textes entsprechen und inwiefern sie – gerade in der Reflexion ihrer eigenen Visualität – davon abweichen.⁸⁶ Das gilt umso mehr, als Miniaturen zum Teil Texte illustrieren, die wesentlich älter sind als sie selber – so sind etwa die Texte Nizāmīs mehr als 200 Jahre älter als die hier diskutierten bebilderten Handschriften. Es stellt sich also die Frage, wie die Bilder den Text und seine Vorstellungen von Blicken in ihrem aktuellen Kontext interpretieren und kommentieren.

Dass die Arbeit die Bilder in Bezug auf ihre narrativen Kontexte diskutiert, entspricht zumindest in der persischen Buchkultur auch dem Befund, dass die persische Buchmalerei – und hier folge ich Gülru Necipoğlu – eher mit den ästhetischen Diskursen der Dichtung zu tun hat als mit optischen Überlegungen.⁸⁷ Damit verhält sie sich komplementär zu den Ansätzen, eine transkulturelle Geschichte des Sehens auf der Basis des wissenschaftsgeschichtlichen Transfers von insbesondere arabischen Sehtheorien zu schreiben, um die sich vor allem David C. Lindberg verdient gemacht hat.⁸⁸ Diese hat es ermöglicht, Neuerungen in der Malerei der frühen Neuzeit⁸⁹ auch vor dem Hintergrund der Rezeption arabischer Optik, namentlich der Theorien Ibn al-Haythams (lat. Alhazen), zu diskutieren.⁹⁰ Diese Diskussion schreibt freilich den Fokus auf die Zentralperspektive fort, der auch in der Forschung zu Bildern als Blickdispositiven oft zu

85 Vgl. z. B. Suzanne Conklin Akbari, *Seeing Through the Veil. Optical Theory and Medieval Allegory*, Toronto 2004, S. 35–37 sowie auf methodischer Ebene Nelson, »Descartes's Cow and Other Domestications of the Visual«, S. 9, der auch bezüglich des heutigen Kontexts auf eine Studie aufmerksam macht, der zufolge »a significant proportion of educated Americans believe in extramission«.

86 Vgl. hierzu auch Silke Tammen, »Sehen und Bildwahrnehmung im Mittelalter«, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart 2011, S. 474–479, sowie exemplarisch Silke Tammen, »Ornamentgitter und Christuskörper«, in: Vera Beyer, Christian Spies (Hrsg.), *Ornament. Motiv – Modus – Bild*, München 2012, S. 212–225.

87 Sie konstatierte, dass im persischen Kontext »the pictorial arts were not conceptualized as a field of applied optics« (S. 37), sondern eher mit den ästhetischen Diskursen von Dichtung, Musik und Kalligraphie verbunden (S. 28). »They came closer to poetry, conceptualized as a mode of imaginative creativity arousing pleasurable wonder, than to the science of optics, with its own geometry of the gaze.« (S. 41) Necipoğlu, »The Scrutinizing Gaze«.

88 Vgl. z. B. David C. Lindberg, *Theories of Vision from al-Kindi to Kepler*, Chicago 1996.

89 Auch zur die Diskussion von Visualitätstheorien der Renaissance können hier nur arbitäre Beispiele genannt werden: John Hendrix, Charles H. Carman (Hrsg.), *Renaissance Theories of Vision*, Farnham 2010, sowie für den nordalpinen Kontext Wolfgang Christian Schneider (Hrsg.), »*Videre et videri coincidunt*«. *Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, Münster 2011.

90 Vgl. zur Rezeption arabischer Theoreme in der europäischen Malerei beispielsweise Klaus Bergdolt, »Bacon und Giotto. Zum Einfluß der franziskanischen Naturphilosophie auf die Bildende Kunst am Ende des 13. Jh.«, in: *Medizinhistorisches Journal. Internationale Vierteljahresschrift für Wissenschaftsgeschichte* 24, 1989, S. 25–41, Frank Büttner, »Die Macht des Bildes über den Betrachter. Thesen zu Bildwahrnehmung, Optik und Perspektive im Übergang von Mittelalter zur Frühen Neuzeit«, in: Wulf Oesterreicher, Gerhard Regn, Winfried Schulze (Hrsg.), *Autorität der Form – Autorisierung – institutionelle Autoritäten*, Münster 2003, S. 17–36, Frank Fehrenbach, »Fürst der Sinne. Macht und Ohnmacht des Sehens in der italienischen Renaissance«, in: Horst Bredekamp, John M. Krois (Hrsg.), *Sehen und Handeln*, Berlin 2011, S. 141–154, hier S. 143–144, sowie zur nordalpinen Malerei z. B. bei Rudolf Preimesberger, »Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* LIV, 1991, S. 459–489, hier S. 476, und zuletzt Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008.

beobachten ist.⁹¹ Panofsky⁹² und Foucault mögen daran nicht ganz unschuldig sein.⁹³ Problematisch wird dies, wenn der Eindruck entsteht, die Zentralperspektive sei die einzige Möglichkeit der Kunst, »den Blick ihrer Betrachter abzubilden« und »dem Betrachter und dessen eigener Weltsicht einen Spiegel vorhalten zu können«.⁹⁴

So sind Perspektive und Zentralperspektive in ihren unterschiedlichen Konnotationen und Bewertungen in dieser Arbeit durchaus ein Thema – etwa wenn es um das Durchschauen von Oberflächen im Zusammenhang der Gottesschau geht oder um den distanzierten männlichen Blick auf den weiblichen Körper im Zusammenhang der Josefsdarstellung. Sie sind aber ein Thema und eine Möglichkeit unter vielen, den Blick ins Bild zu setzen, und zwar sowohl innerhalb der westeuropäischen Bildkulturen als auch im Vergleich mit den persischen. Wenn in dieser Arbeit ein Thema zentral ist, dann ist es am ehesten die Verhandlung der Verhältnisse zwischen äußeren und inneren Prozessen der Wahrnehmung⁹⁵ und deren normative Bewertung – was im westeuropäischen Kontext ebenfalls mit der Rezeption der Optik Ibn al-Haythams zu tun haben mag.⁹⁶

91 Auch hier können angesichts der großen Anzahl von Publikationen nur zwei Beispiele genannt werden: Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris 1989 [1987], und Frank Büttner, »Der Blick auf das Bild. Betrachter und Perspektive in der Renaissance«, in: Michael Neumann (Hrsg.), *Anblick, Augenblick*, Würzburg 2005, S. 131–163.

92 Erwin Panofsky, »Die Perspektive als ›symbolische Form‹ [1924/25]«, in: Erwin Panofsky, *Deutschsprachige Aufsätze*, hrsg. von Karen Michels und Martin Warnke (Studien aus dem Warburg-Haus 1), Berlin 1998, S. 664–757.

93 Vgl. zu einer Kritik der Dominanz dieser Raum- und Blickvorstellungen im Hinblick auf die mittelalterliche Buchmalerei auch Cornelia Logemann, *Heilige Ordnungen. Die Bild-Räume der ›Vie de Saint Denis‹ (1317) und die französische Buchmalerei des 14. Jahrhunderts*, Köln u.a. 2009, z.B. S. 14–21. Zur Kritik einer zu stark auf eine räumliche Positionierung des Betrachters fokussierten Blickanalyse siehe auch Elkins, »The End of the Theory of the Gaze«.

94 Belting, *Florenz und Bagdad*, S. 282. Indem Belting die Bedeutung arabischer Optik für die Perspektivkonzeption der Renaissance betont hat, hat er einen wichtigen Beitrag dazu geleistet, die fundamentale Bedeutung der arabischen Optik für die europäischen Bildkulturen bekannter zu machen, die freilich auch anderen Forschenden nicht entgangen ist (vgl. Fußnote 90). Die Annahme einer islamischen und persischen Bilderfeindlichkeit, die nur mentale Bilder zu denken erlaubt und nicht, diese mit materiellen Bildern zu verbinden (Belting, *Florenz und Bagdad*, S. 11–12), ist allerdings – es ist an dieser Stelle wohl redundant, das zu sagen – falsch und essentialisierend. Die persische Bildkultur kennt Bilder nicht nur als weltliche »Fortsetzung des Textes« (S. 92), sondern auch Portraits, Fresken, Darstellungen Mohammeds in illustrierten Gebetsbüchern, vom Buch unabhängige Bilder etc. Durch die Rückführung von unterschiedlichen künstlerischen Interessen auf vermeintlich ahistorische Regeln einer Religion werden Differenzen zu einer »grundsätzlich anderen Art« (S. 298) essentialisiert. Wenn dieser »islamischen Kultur« zudem eingeschränkte Originalität und ein an die Leine des Textes gelegter Betrachter zugeschrieben werden, der »die Welt nicht auf eigene Faust erforschen« (S. 96) konnte, dann kann ich mich des Eindrucks nicht erwehren, dass entgegen aller Beteuerung, die persische Kunst sei »nicht einfach zurückgeblieben, sondern biete eine Alternative« (S. 96), mit den westeuropäischen Kriterien negative Konnotationen mitschwingen. Vgl. zur Kritik an Beltings Buch auch Gülrü Necipoğlu, »The Scrutinizing Gaze in the Aesthetics of Islamic Visual Cultures: Sight, Insight, and Desire«, in: Olga Bush, Avinoam Shalem (Hrsg.), Themenheft: *Gazing Otherwise: Modalities of Seeing In and Beyond the Lands of Islam, Muqarnas* 32, 2015, S. 23–61, Frank Büttner, Rezension von Hans Belting, *Florenz und Bagdad*. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, in: *Kunstchronik* 2/2009, S. 82–89 sowie David J. Roxburghs Rezension, »Two-Point Perspective«, in: *Art Forum* 50/8, 2012, S. 61–64. Ich will nicht behaupten, dass diese Arbeit in der Begrenzung ihrer Expertise nicht auch manche Klischees fortgeschrieben. Ich hoffe jedoch, dass der genaue Blick auf die Bilder und Kontexte manch andere korrigiert.

95 Auf die Problematik der Annahme, andere Bildkulturen würden diese Aspekte nicht verbinden, komme ich am Ende dieser Arbeit zurück. Vgl. S. 299–300 dieser Arbeit.

96 Vgl. zum Konnex dieser heute meist disziplinär getrennt betrachteten Aspekte beispielsweise im Hinblick auf den westeuropäischen Kontext des 14. Jahrhunderts Katherine H. Tachau, *Vision*

Zeitlich zeichnet sich ein verstärktes Interesse an visueller Wahrnehmung – inklusive der Rezeption Ibn al-Haythams und der zunehmenden Illustration von Topoi des Sehens – im westeuropäischen Kontext seit dem Ende des 13. Jahrhunderts ab. In der persischen Buchmalerei ist seit dem 14. Jahrhundert zumindest in den erhaltenen Beständen eine massive Steigerung der Menge von bebilderten Handschriften zu beobachten. Die frühen Historiographen der persischen Kunstgeschichte geben diese Zeit gar als Beginn der persischen Buchmalerei an. Im Zuge dieser Ausweitung der malerischen Produktion werden hier ebenso wie im westeuropäischen Kontext die Normen der visuellen Wahrnehmung reflektiert – wozu auch hier alte Topoi herangezogen werden, die sich zum Teil mit jenen decken, die in Westeuropa rezipiert wurden. Daher setzt die Arbeit mit ihrem Untersuchungszeitraum hier ein. Dass die spätesten Beispiele dieser Arbeit mit den Josefsgestaltungen aus deren Hochphase im 16. Jahrhundert stammen, ist kontingenter. Allerdings nehmen zu dieser Zeit in Westeuropa zunehmend andere Medien als die Buchmalerei die zentrale Position in der Rezeption dieser gemeinsamen Topoi ein – weshalb ich an dieser Stelle abschließend druckgraphische Beispiele einbezogen habe. Die Mehrzahl der Beispiele stammt aber wohl nicht zufällig aus der Zwischenzeit, namentlich aus dem 15. Jahrhundert, das die Kunstgeschichten in beiden Kontexten als fundamental für die weitere Geschichte der Malerei beschreiben. Damit erstreckt sich diese Arbeit von der verstärkten Auseinandersetzung mit Normen der visuellen Wahrnehmung im Konnex mit der Ausweitung der Buchillustration seit dem Ende des 13. Jahrhunderts bis zur Legitimation eines körperlichen und begehrenden Blickes im Kontext von Humanismus und Sufismus im 16. Jahrhundert.

Zum Aufbau der Arbeit

Wie bereits angedeutet, fokussiert die Arbeit als *tertium comparationis* in ihren drei Hauptkapiteln jeweils einen Topos des Sehens, den Bilder in beiden Kontexten aufgreifen, sodass dessen Transformationen deutlich werden: den Blick durch den Vorhang vor dem Thron Gottes, den Blick der Königin Kandake auf das Portrait Alexanders und den Blick der Frau des Potifar auf die Schönheit Josefs. Zwei kurze Kapitel am Anfang und Ende der Arbeit haben die Funktion, die Fluchtpunkte eines idealen und eines verwerflichen Blickes zu fokussieren, zwischen denen sich die genannten Konzepte des Blickes im Spannungsfeld von Identifikation und Abgrenzung bewegen: Als idealer Blick wird das innere Sehen von Traumbildern angeführt, als abzulehnen die immer wieder als fremd ausgegrenzte Verehrung von Idolen als rein materiellen Bildern.

Im ersten Kapitel der Arbeit steht also die Frage im Mittelpunkt, welche Rollen inneren Bildern und in gewissem Sinne »reinen« Projektionen in Form von Träumen zugeschrieben werden und wie sie sich zu der visuellen Wahrnehmung von Bildern verhalten. Als zentrale Beispiele, jeweils aus der Zeit um 1400, wird hier zum einen die

and Certitude in the Age of Ockham. Optics, Epistemology and the Foundations of Semantics 1250–1345, Leiden 1988. Vgl. zu einer Analyse von Visualität, die die Komplementarität von technischen und anderen Konzepten des Sehens – wie beispielsweise den zeitgleichen Entwicklungen von Zentralperspektive und Dämonologie – fokussiert, aus ideengeschichtlicher Warte zur frühen Neuzeit Stuart Clark, *Vanities of the Eye. Vision in Early Modern European Culture*, Oxford/New York 2009.

für die persische Buchmalerei wegweisende Illustration von Khvājū-yī Kirmānīs *Rawzaʿat ul-Anvār* (Istanbul, Topkapı, H. 2154, fol. 20v) herangezogen. Zum andern geht es um die Titelminiaturen einer Handschrift von Guillaume de Deguilevilles *Pèlerinage de la vie humaine* (Arras, Bibliothèque municipale, Ms. 845).⁹⁷ Auf beiden Seiten ist dabei nicht nur eine Rezeption antiker Traumtheorien zu verfolgen. Vielmehr ist die Frage, inwiefern die Traumdarstellungen, die in beiden Texten auf den jeweils ersten Miniaturen zu sehen sind, jeweils als Modell für ein Bildkonzept fungieren, das als Sinnbild Blicke auf eine Sphäre jenseits des sinnlich Wahrnehmbaren eröffnet. Die Funktion von Träumen werden dann im persischen Kontext im Rahmen der Diskussionen um die Bedeutung von Visionen im *Kubravī*-Sufismus kontextualisiert und in Frankreich im Kontext der zunehmend ambivalenten Diskussion um den Wahrheitsgehalt von Träumen, aber auch der visuellen Wahrnehmung im Allgemeineren, im Laufe des 13. Jahrhunderts.

Im zweiten Kapitel werden Darstellungen der Schau Gottes aus einem *Miʿrājnāmah* (Paris, BnF, Suppl. turc 190) und den *Très Belles Heures de Notre-Dame* (Paris, BnF, Ms. Nouv. acq. lat. 3093) untersucht, die jeweils in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden sind. Angesichts des Vorhangs, der in beiden Fällen vor dem Thron Gottes inszeniert wird, geht es um die Frage, unter welchen Bedingungen eine Fläche auf etwas an sich Unsichtbares hin durchschaut werden kann. Dabei ist zu diskutieren, inwiefern die Öffnung des Vorhangs im westeuropäischen Kontext mit der durch Christus eröffneten Möglichkeit der Schau Gottes assoziiert ist – und inwiefern diese Option mit einer Durchschaubarkeit der Bildfläche enggeführt wird. Was die Darstellung des Vorhangs im persischen Kontext anbelangt, ist zu erörtern, inwiefern er einer Passage von einer räumlichen und körperlichen zu einer zunehmend ortlosen Schau entspricht, die als Voraussetzung der Gottesschau beschrieben wird – und inwiefern sich die Miniatur als deren Vermittlerin empfiehlt. In den bildlichen Rezeptionen der jüdischen Vorstellung eines Vorhangs vor dem Thron Gottes sind also sehr unterschiedliche Modalitäten des Durchschauens dieses Vorhangs zu beobachten, die in den spezifischen lokalen und historischen Diskursen um die Schaugbarkeit Gottes zu verstehen sind.

Das dritte Kapitel fokussiert die Szene des Alexanderstoffs, in der eine Königin – im europäischen Kontext Kandake, bei Nizāmī Nūshābah genannt – Alexander mit seinem Bild konfrontiert (z. B. London, BL, Add. 27261, fol. 225v von 1410/11 und Kupferstichkabinett Berlin, 78 C 1, fol. 61v vom Ende des 13. Jahrhunderts). Hier geht es darum, inwiefern in dieser Gegenüberstellung von Bild und Person vergleichende Blicke provoziert werden und welche Funktionen diesen zukommen. Es wird zu beobachten sein, dass der vergleichende Blick im französischsprachigen Kontext darauf abzielt, die Unterschiede zwischen dem zum Verwechseln ähnlichen Bild und seinem Vorbild zu erkennen – und damit die eigene Betrachtung von Bildern von jener der fremden Königin abzugrenzen, die Abbild und Vorbild nicht zu unterscheiden scheint. Hier ist also aufzuweisen, wie der vergleichende Blick zur Abgrenzung der

97 Um den Lesenden dieser Studie die Zuordnung der Miniaturen zu einem Text zu erleichtern, gebe ich in dieser Arbeit – auch in den Bildunterschriften – meist die Bezeichnung des illustrierten Textes, also beispielsweise *Pèlerinage de la vie humaine* oder *Iskandarnāmah* an und nicht die Bezeichnung der Gesamthandschriften wie beispielsweise einer Anthologie oder *Khamsah*, die weitere Texte umfassen.

eigenen Blickpraxis von der idolatrischen Verehrung eines Abbildes eingesetzt wird. In Nizāmīs *Iskandarnāmah* hingegen ist zu beobachten, wie es sich dieses Narrativ aneignet, um ein Verständnis von Blicken als Erkenntnisinstrument zu inszenieren: Inwiefern hilft der Blick auf Alexanders Portrait dabei, unter den anwesenden Figuren Alexander zu erkennen? Genauer gesagt stellt sich die Frage, inwiefern die Miniatur das im Text formulierte Ideal umsetzt, dass Alexander in der genauen Betrachtung des Portraits zu erkennen ist – und zwar weniger physisch als in seinem Charakter. In diesem Kapitel werden also anhand der Transformationen des Motivs in Text und Bild unterschiedliche Funktionen eines vergleichenden Sehens herausgearbeitet – von der Abgrenzung gegenüber einer mangelnden Unterscheidung von Bild und Abbild bis zum Instrument physiognomischer Erkenntnis. Zu beobachten ist dabei auch, dass die idolatrische Sichtweise der Königin, von der es sich abzugrenzen gilt, einer Frau im Orient zugeschrieben wird, während Nizāmī die Fähigkeit zur physiognomischen Erkenntnis in seine unmittelbare Nachbarschaft verlegt. Damit rückt das Spannungsfeld zwischen Orientalisierung und Aneignung von Sehweisen in den Blick.

Im vierten Kapitel wird der Blick fokussiert, den die Frau des Potifar, die im persischen Kontext den Namen Zulaykhā trägt, dem Alten Testament zufolge auf den als schön beschriebenen Josef wirft. Im Mittelpunkt steht dabei die Frage, inwiefern dieser Blick auf körperliche Schönheit in den Darstellungen mit Diskursen der Schuld verbunden wird – und inwiefern er von den jeweiligen Bildern »entschuldigt« wird. So wird am Beispiel von Sebald Behams Darstellung von 1544 erörtert, wie im Spannungsfeld von Humanismus und Protestantismus im deutschen Kontext des 16. Jahrhunderts eine paradoxe Konstruktion eines flüchtigen Blickes inszeniert wird. Dabei ist eine Distanzierung des männlichen Betrachters vom körperlichen Begehren nach dem dargestellten weiblichen Körper zu beobachten, die Parallelen zu dem von feministischer Seite beschriebenen Aufkommen des voyeuristischen Blicks zu dieser Zeit aufweist. In der Darstellungsweise des Motivs im Kontext des mystisch geprägten Epos *Jāmīs* ist unterdessen, wie an Bihzāds Miniatur von 1488 zu zeigen ist, die Transformation eines physischen in ein geistiges Begehren zu erkennen – und zwar auch auf Seiten der Frau. Dabei ist auch zu eruieren, inwiefern die Modalitäten der trennenden oder transformierenden Oberfläche, in denen sich die Bilder jeweils als Medien inszenieren, den Betrachtenden die entsprechenden Möglichkeiten der Entschuldigung des Blickes auf eine körperliche Schönheit vermitteln.

Nimmt man die drei Studien der Hauptkapitel zusammen, dann wird deutlich, wie die drei Topoi des Vorhangs vor dem Thron Gottes, des Blickes auf das Portrait Alexanders und des Blickes auf den schönen Körper Josefs in den westeuropäischen Bildkulturen mit Blickdispositiven in Verbindung gebracht werden, die in Westeuropa später auch für die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin – auch in ihrem Blick auf die nahöstliche Kunst⁹⁸ – grundlegend wurden. Im Blick durch den Vorhang vor dem Thron Gottes wird ein Modus des durchschauenden Blicks thematisiert, der im westeuropäischen Beispiel als ein Blick verstanden wird, der die Bildoberfläche

98 Vgl. zum Transfer von Blickkonzepten der europäischen Kunstgeschichte in die neue Disziplin der »islamischen Kunstgeschichte« Eva Troelenberg, »Arabesques, Unicorns, and Invisible Masters: The Art Historian's Gaze as Symptomatic Action«, in: Olga Bush, Avinoam Shalem (Hrsg.), Themenheft: *Gazing Otherwise: Modalities of Seeing In and Beyond the Lands of Islam*, *Muqarnas* 32, 2015, S. 213–232.

durchschaut. Der Blick auf Gott wird also in einer Perspektive eröffnet, die auch in teologischen Narrativen der westeuropäischen Kunstgeschichte gerne zum Fluchtpunkt erklärt wird. Im Blick Kandakes, der Bild und Person Alexanders vergleicht, wird ein vergleichender Blick thematisiert – und dieser wird im westeuropäischen Beispiel eingesetzt, um sich von einer Bildpraxis, in diesem Falle einer fremden Frau, zu distanzieren. Der vergleichende Blick wird als ein Instrument der Abgrenzung präsentiert. Auch hier drängt sich die Frage nach Parallelen zur Funktion vergleichender Blicke in der kunsthistorischen Praxis auf. Und wenn dieses Kapitel das längste dieser Arbeit ist, so liegt dies nicht zuletzt an der spezifischen Relevanz dieses Modus des Blickes für die vorliegende Arbeit. Der begehrende Blick, den die Frau des Potifar alias Zulaykhā auf Josef wirft, impliziert das Risiko, sich des körperlichen Begehrens schuldig zu machen – und provoziert Konstruktionen eines »unschuldigen Blickes«. Im westeuropäischen Beispiel wird dabei die Strategie der Entschuldigung des Blickes in der Flucht des Betrachters aus dem Bild reflektiert. Dieser Rückzug des Betrachters in eine distanzierte Betrachterposition ist nicht zuletzt von feministischer Seite als paradigmatisch für die westeuropäischen Bildkulturen beschrieben worden.

Die ausgewählten Topoi des Blicks sind also keineswegs unabhängig von den Modalitäten des Blicks, die als perspektivischer, als vergleichender und als unschuldiger Blick die westeuropäische Kunstgeschichte geprägt haben. Gerade in dieser engen Verbindung mit den Dispositiven der Disziplin hat die vergleichende Rekonstruktion ihrer Transformationen das Potential, in den Blick zu rücken, in welchen historischen, regionalen und normativen Kontexten die jeweiligen Blickdispositive entstanden sind – und diese im Verhältnis zu anderen kulturellen Optionen zu relativieren. Vielleicht lässt sich so die eben angedeutete Chance nutzen, in der Unsicherheit eines »dialogischen« Blicks auf andere Bilder im Sinne von Falkenhausen die eigenen Arbeitsinstrumente zu reflektieren.⁹⁹

Im letzten Kapitel schließlich kommt die Arbeit auf die einfangs angesprochenen Bilder von »Bildanbetern« zurück. Mit dem Idol thematisieren sie das Bild, das in den Blickdiskursen der vorherigen Kapitel immer wieder als Gegensatz zum Ideal des Traumbildes angeführt wurde, welches im ersten Kapitel besprochen wird. Anhand von Darstellungen der Anbetung von Kultbildern in Handschriften von Gautier de Coincys *Miracles de Notre Dame* und Farīd ul-Dīn 'Aṭṭār's *Mantiq ul-Ṭayr* aus dem 14. und 15. Jahrhundert soll hier exemplarisch aufgewiesen werden, wie die Verehrung eines rein materiellen Bildes jeweils als eine Betrachtungsweise inszeniert wird, die der eigenen Kultur fremd ist. Zugleich gilt es aber die These zu verfolgen, dass sich die Miniaturen selbst als legitime Bilder inszenieren, die den Blick von der materiellen auf eine geistige Ebene lenken. Das Kapitel geht also der Frage nach, inwiefern die Darstellung der Idolatrie der anderen in beiden Kontexten als Ausgangspunkt dient, um die Kapazität des jeweils eigenen Bildes zu inszenieren, die Betrachtenden von einer Verhaftung am materiellen Bild zu einer Erkenntnis des wahren Gottes zu führen. Damit adressiert dieses Kapitel abschließend nicht nur die reziproke Geschichte gegenseitiger Zuschreibungen, sondern fokussiert auch noch einmal, wie Bilder nicht nur als Objekte, sondern auch als Agenten und machtpolitische Instrumente der Vermittlung von Blickdispositiven in der Etablierung kultureller Hegemonien fungieren.

99 Vgl. von Falkenhausen, *Jenseits des Spiegels*, z.B. S. 19–27.

In der Gegenseitigkeit der Zuschreibung von Götzenverehrung deutet sich an, dass es sich dabei ebenso wie die Zuschreibung der Bilderfeindlichkeit in der Moderne um einen Akt der Abgrenzung handelt, der nichts mit der jeweiligen Praxis zu tun haben muss. Und wenn die Darstellungen der Götzenverehrung am Ende beide als Instrumente der Bekehrung fungieren, so konterkariert dies die lange Geschichte der Essentialisierung von Blick- und Bildpraktiken und Verboten in Bezug auf religiöse Dogmen.¹⁰⁰

Damit geht es der vorliegenden Studie darum, in Analysen der Transformationsgeschichten von Topoi des Blickens in der persischen und westeuropäischen Buchmalerei Kategorien des Vergleichs zu relativieren und die Abgrenzung der Vergleichskulturen zu unterlaufen. Vor allem aber verfolgt sie im Fokus auf Blicke, die Bilder den Betrachtenden auf den jeweiligen Topos nahelegen, inwiefern diese Blicke als Korrektiv der eigenen Projektionen und des eigenen Blicks fungieren können. So erprobt die Arbeit im transkulturellen Vergleich von Blickdispositiven einen bildwissenschaftlichen Ansatz zur transkulturellen Entgrenzung der Kunstgeschichte und eruiert umgekehrt das blickkritische Potential von Bildern anderer regionaler und historischer Kontexte für die Bildwissenschaft.

100 Vgl. zur Essentialisierung des Bilderverbotes z. B. Finbarr Barry Flood, »Between Cult and Culture: Bamiyan, Islamic Iconoclasm, and the Museum«, in: *The Art Bulletin* 84/4, 2002, S. 641–659. Ausführlicher ist dies für die jüdische Kunst aufgewiesen worden. Vgl. Margaret Rose Olin, *The Nation Without Art. Examining Modern Discourses on Jewish Art (Texts and Contexts)*, Lincoln 2001 sowie Kalman P. Bland, *The Artless Jew. Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual*, Princeton 2000. Nadia Al-Bagdadi hat den Konnex zwischen der Zuschreibung des Bilderverbotes und einer allgemeineren Ocularphobie der »Semiten« diskutiert (und im folgenden Themenheft mit verschiedenen exemplarischen Beiträgen konterkariert). Vgl. Nadia al-Bagdadi, »Introduction«, in: Nadia al-Bagdadi, Aziz Al-Azmeh (Hrsg.), Themenheft: *Le Regard dans la Civilisation Arabe Classique/Mapping the Gaze: Considerations from the History of Arab Civilization Introduction*, *The Medieval History Journal* 9/1, 2006, S. 1–16.