



Le BAIRAM ou la Paque des MAHOMETANS

Abb. 30

Das islamische Bayram-Fest (Kat.Nr. I.1a, BANIER / PICART 1741, Bd. 5, Taf. nach S. 272)

Der Betrachter ist im Bild

Visualisierungen des Islam im europäischen Buchdruck

Alberto Saviello und Avinoam Shalem

Am Nachmittag des 17. September 2001, wenige Tage nach dem Angriff auf das World Trade Center in New York, richtete Präsident George W. Bush im Islamic Center in Washington D.C. eine Rede an die amerikanische Nation und die muslimischen Mitbürger. In seiner über das Fernsehen in alle Welt ausgestrahlten Ansprache erklärte Bush: „Islam is peace“.¹

Diese Äußerung Bushs beruht auf einer falschen etymologischen Herleitung des Begriffs „Islam“ von dem arabischen Wort für Frieden „salaam“.² Die Schlichtheit dieser immer noch verbreiteten Deutung ist ein klares Zeichen dafür, dass der Islam in den westlichen Medien oft nur mit lapidaren und scheinwissenschaftlichen Methoden erklärt wird und im Verständnis der meisten Nicht-Muslime bis heute weitgehend eine *terra incognita* geblieben ist. Mehr noch, das dezidierte Bestreben des Präsidenten Bush, den Islam mit „Frieden“ gleichzusetzen und dies im Fernsehen global zu kommunizieren, zeigt, dass im kollektiven Gedächtnis der westlichen Welt negative Assoziationen des Islam weiterleben.

Bereits am Morgen desselben 17. September hatte der Islam aber noch eine andere, visuell erfahrbare Gestalt erhalten, welche die populäre Vorstellung von der Religion weit stärker und nachhaltiger prägte, als die von Bush wenige Stunden später geäußerte philologische Deutung. In einer Rede vor dem Pentagon erklärte der amerikanische Präsident Osama bin Laden zum Drahtzieher des Attentats und zum Feind der gesamten westlichen Welt. In der Folge wurde das Bildnis Bin Ladens, das Bush auf die Frage eines Reporters mit den Steckbriefen im wilden Westen in Zusammenhang brachte, welche die Aufschrift „Wanted – Dead or Alive“³ tragen, zu einer Ikone des Bösen, zu einem Gesicht, das unter dem schockierenden Eindruck des Terrorangriffs oft mit dem Islam gleichgesetzt wurde.⁴ Dieses Beispiel zeigt nicht nur das vor allem in Momenten der Angst akute Bedürfnis der westli-

chen Welt, den islamischen Glauben zu erklären und ihm ein ‚Gesicht‘ zu geben, sondern auch, dass Bilder, die das Dargestellte beinahe präsent und real vor Augen stellen, alle anderen, sich nicht auf das Visuelle stützende Interpretationen in ihrer Wirkung auf die kollektive Vorstellung bei weitem übertreffen. Dabei können die Versuche, den Islam, also eine auf ein Jenseits ausgerichtete und einen nicht sichtbaren Gott verehrende, ihrer Natur nach mithin unanschauliche und transzendente Religion, zu visualisieren und bildlich fassbar zu machen, auf eine lange Tradition zurückblicken. Im Folgenden werden mit Blick auf die Geschichte der Beschäftigung mit dem Islam im westeuropäischen Buchdruck einige der Methoden vorgestellt, die angewandt wurden, um den Islam bildlich zu repräsentieren.

Das Gesicht des Propheten

In der christlich-europäischen Wahrnehmung des Islam stand der Prophet Mohammed seit jeher im Fokus des Interesses. Anhand seiner Person und seiner Lebensgeschichte wurde nicht nur die Entstehung des Islam, sondern auch der vermeintliche Charakter seiner Glaubensbotschaft beschrieben und versinnbildlicht. Welch eminente Bedeutung Mohammed als Begründer des Islam aus christlicher Sicht zugesprochen wurde, lässt sich bereits aus den Begriffen „mohammedanischer Glauben“ und „Mohammedanismus“ ersehen, die zur Bezeichnung des muslimischen Glaubens bis ins 20. Jahrhundert gebräuchlich waren. Hieran zeigt sich, dass die Christen in einem Analogieschluss annahmen, Mohammed käme im Islam dieselbe Bedeutung zu, wie Christus für die Christenheit.⁵ Mohammed wurde sogar lange Zeit unterstellt, er habe Christus bewusst nachgeahmt, um für sich selbst ebenfalls die Rolle eines Messias zu proklamieren. Diese Vorstellung regte christliche Autoren bis ins 19. Jahrhundert zu immer neuen Vergleichen zwischen den Religionsgründern an, die in

den meisten Fällen darauf angelegt waren, den islamischen Propheten als Antichrist oder als Religionsbetrüger zu entlarven. Mohammed wurde zur Identifikationsfigur des von ihm verkündeten Glaubens, so dass die Verleumdung seiner Person die simpelste und zugleich anschaulichste Möglichkeit bot, den Islam in seiner Gesamtheit zu verurteilen.⁶

Diese literarische und bildnerische Tradition setzt sich vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert fort. In ihrem Gefolge haben nicht nur das Gesicht Osama bin Ladens, sondern auch die von einer dänischen Zeitung im Jahr 2005 veröffentlichten Mohammed-Karikaturen die populäre Vorstellung vom Islam geprägt.⁷ Einen Höhepunkt fand diese Praxis im 17. Jahrhundert, als die ersten Porträtbildnisse des Propheten in gedruckten Büchern erschienen. In diesen Bildern steht Mohammed mit verschiedenen von den Graphikern erfundenen Gesichtern, mit seiner vermeintlich individuellen Person, für den von ihm vermittelten Glauben ein.

Mit der Darstellung Mohammeds im Porträt verband sich in der Frühen Neuzeit jedoch das Problem, dass diese Bildgattung gewöhnlich als eine Ehrenform verstanden wurde. Das Bildnis eines Menschen hob diesen aus der Masse heraus, sicherte sein Andenken und stand damit nicht jeder Person zu. Bei Mohammed, der als verkommen und gefährlich galt, musste daher der Kontext des Bildnisses sicherstellen, dass es keinesfalls als Auszeichnung missverstanden wurde. Daher erschien 1608 das erste druckgraphische Porträt Mohammeds in einem Häretikerkatalog (Abb. 31).⁸ In einer Reihe von sechzehn als Irrlehrer gebrandmarkter Männer, die überwiegend aus den innereuropäischen Religionskämpfen des 16. Jahrhunderts stammen, figuriert Mohammed zusammen mit Arius (um 260–336) in der Rolle eines Erzketzers, dessen Lehre und Persönlichkeit als Grundmodell für alle, auch die zeitgenössischen Häresien vorgestellt wird. Der schräge Blick des Porträtierten und seine leicht verzerrte Physiognomie, die sich deutlich an dem perspektivisch unstimmgigen Schnurrbart zeigt, sollen den Propheten optisch diffamieren. Um eine mögliche Fehldeutung auszuschließen, wird Mohammed in der Umschrift des Bildes zudem als „Aerts Ketter“ (Erzketzer) titulierte. Die



Abb. 31

„Mohammed der Erzketzer“ (Apocalypsis insignium aliquot Haeresiarcharum, Leiden 1608, S. 56)

Darstellung des Propheten im Häretikerkatalog evoziert eine Analogie zwischen dem Bildnis Mohammeds und der Natur seiner Lehre, so dass mit der physiognomischen Verzerrung seines Gesichts zugleich auch der Islam als deformierter und falscher Glauben vorgestellt wurde.

Personifikationen des Islam

Auf dem Kupfertitel der antiislamischen Mohammed-Biographie des englischen Gelehrten Humphrey Prideaux aus dem Jahr 1698 wird die Figur des Propheten gar zu einer regelrechten Personifikation des Islam (Kat.Nr. IV.13).⁹ Die zentral im Vordergrund auf einem Sockel stehende und von christlichen und muslimischen Schreibern umringte Figur kann über den Buchtitel, wie auch über die folgenden Kupferstiche in dieser Biographie als Mohammed identifiziert werden. Zugleich verweisen aber die nur auf dem Titelblatt erscheinenden Brüste am Oberkörper Mohammeds auf die Zwitternatur der Figur, die zwischen Person und Personifikation changiert.¹⁰ Dafür, dass es sich um eine überzeitliche Verkörperung des Islam in der Gestalt Mohammeds handelt, sprechen sowohl der Sockel, auf dem die Figur steht, wie auch ihre Attribute. So sind etwa die Gesetzestafeln und die Weltku-

gel unter ihren Füßen als Verweise auf das Alte Testament und die angestrebte Weltherrschaft zu verstehen und ergäben als reale Objekte keinen Sinn. Neben dem Schwert, das die vermeintliche Gewalttätigkeit des Islam zum Ausdruck bringen soll, verweisen der Halbmond in den Händen und die Schriftrolle am Arm der Figur auf die von der Religion abgeleiteten gesellschaftlichen und gesetzlichen Normen. Zudem hängt am Gürtel der Figur eine Maske, die für die angebliche Falschheit und den Religionsbetrug des Propheten stehen soll.

Neben der Figur Mohammeds verwendeten die Buchillustratoren aber auch andere, klassische Formen der Personifikation, um ihre Vorstellungen vom Islam zu visualisieren. Ein Beispiel dafür findet sich etwa auf dem Frontispiz der deutschen Übersetzung eines Berichtes von Paul Rycaut aus dem Jahr 1694, in dem der englische Diplomat einen Überblick über den Zustand des Osmanischen Reiches gibt (Kat.Nr. IV.9).¹¹ Zentral thront hier der osmanische Sultan, der zu beiden Seiten von den Instrumenten seiner Macht umgeben ist: Rechts steht mit gezücktem Schwert die Personifikation der militärischen Disziplin in der Gestalt eines antik-römisch gewandeten Soldaten, links erscheint eine Frauenfigur, die eine Maske und ein inschriftlich als Koran identifiziertes Buch hält. Ebenso wie die Mohammed-Figur auf dem Titelblatt Prideauxs steht auch sie auf den Symbolen des Alten und Neuen Testaments und ist als Personifikation des Islam zu verstehen, die sich über das Christentum erhebt. Derartige Methoden, den muslimischen Glauben mittels eines fiktiven Bildnisses Mohammeds oder einer Personifikation abzubilden, ermöglichten jedoch nur oberflächliche und dabei zugleich artifiziiell, bisweilen sogar theaterhaft anmutende Darstellungen, weshalb diese Formen der Visualisierung meist zu propagandistischen und recht plumpen Diffamierungen des Islam eingesetzt wurden.

Bilder vom Jenseits

Ein vielschichtigeres Bild versuchte der anglikanische Pfarrer Alexander Ross in seiner Beschreibung der Gottesdienste der Welt, *Pan-sebeia*, zu geben. 1662 wurde sein erstmals 1653 erschienenes Buch mit in Kupfer gestochenen

Falttafeln versehen.¹² Diese zeigen in einer Simultandarstellung unterschiedliche vom Text beschriebene Inhalte und Formen der verschiedenen Religionen und führen sie bildlich zu einer Art Religionslandschaft zusammen (Kat.Nr. I.9a mit Abb.) Die Bildtafel zum Islam ist vor allem durch Rauchschwaden geprägt, die von den Scheiterhaufen in der Mitte, die für die jenseitige Bestrafung der Ungläubigen im Fegefeuer stehen, und von den beiden Fackeln der am Kopf und Fuß eines verstorbenen Moslems wachenden Engel ausgehen.¹³ Die Freuden des Himmels hingegen sollen die nackten Frauen verkörpern, die in einem Gewässer im Hintergrund baden.¹⁴ Neben diesen vom Text beschriebenen Jenseitsvorstellungen brachte der Kupferstecher in seine Szenerie aber ebenso Elemente ein, die nach Ross den realen Riten der Muslime entsprechen. So erscheint links im Vordergrund die nackte Figur eines Derwisches, der, wie der Autor angibt, bestrebt ist durch die Verstümmelung seines Körpers zu mehr Ansehen zu gelangen, und in den Hintergrund schreitend, ein Zug von Menschen und Kamelen, der wahrscheinlich die vom Text beschriebenen Pilgerkarawanen nach Mekka darstellen soll.¹⁵ Somit vereint das Bild fiktionale und real beobachtbare Elemente in einer phantastischen Szenerie, die in ihrer Zurschaustellung extremer Handlungen und unbedeckter Figuren beinahe ebenso befremdlich anmutet, wie die seltsam entstellten Wundervölker, die in den Reisebeschreibungen und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit die Ränder der Welt bevölkern. Auch hinsichtlich der Rauchschwaden, die der Landschaft einen dunklen und undurchschaubaren Charakter verleihen, folgt das Bild der Beschreibung Ross', der behauptet, der Himmel würde nach islamischer Vorstellung aus Rauch bestehen.¹⁶ Wohl um diese Vorstellung zu karikieren, hat der Illustrator eine Figurengruppe eingefügt, die vom Text nicht erwähnt wird. So erscheint der Qualm des muslimischen Himmels nicht zuletzt als das Produkt der Engel in der Mitte des Bildes, die einen Ochsen an einem Drehsieß garen.

Gerade in der Vermischung von Realistischem und Imaginärem folgt das Bild einer für den europäischen Orientalismus gängigen Kompositionspraxis, in welcher die Wunder und die

Exotik des Orients mit einem vermeintlich dokumentarischen Stil erfasst und somit authentifiziert werden.¹⁷ Jedoch bleibt diese muslimische Religionslandschaft durch die Dominanz der fantastischen Elemente stärker dem Jenseitigen verbunden und rückt den Islam damit auch in seiner diesseitigen Gestalt in den Bereich des Irrationalen und Absurden.¹⁸

Adrian Relands empirische Sichtweise

Der Durchbruch zu anderen Visualisierungsformen der islamischen Religion ist vor allem den Büchern von Adrian Reland (1676–1718) zuzuschreiben (vgl. Kat.Nr. IV.11). Vorbildlich für viele folgende westeuropäische Publikationen zum Islam waren die Illustrationen der lateinischen Neuauflage von 1717, der erstmals 1705 erschienenen *Libri de Religione Mohammedica II*. Reland, der Professor für orientalische Sprachen in Utrecht war, kann, was seine Beschreibung des Islam angeht, zu den vorurteilsfreisten Autoren seiner Zeit zählen. Anders als die meisten anderen Verfasser trat er dafür ein, den Islam nach seinen eigenen Quellen zu beurteilen, und eben nicht die Geschichten der christlichen Autoren und ihre meist antiislamische Apologetik zu wiederholen.¹⁹ Mit seinem Buch zielte er auf die Widerlegung zahlreicher falscher Behauptungen, die in Europa über den Islam verbreitet waren.

Bereits in seiner Einleitung legt er dar, dass alle Religionen von den zuvor existierenden angegriffen und diffamiert worden seien. Dies sei den Juden ebenso widerfahren wie den frühen Christen, den Protestanten und schließlich den Muslimen.²⁰ Damit bietet Reland ein historisches Modell zur Erklärung der Konflikte zwischen den Religionen, welches keiner metaphysischen Begründung bedarf und zugleich die Legitimation einer kategorischen Verurteilung des Islam hinterfragt. Ähnlich distanziert, um Genauigkeit und Objektivität bemüht sind die Illustrationen, die der Neuauflage des Buches von 1717 beigegeben wurden. Neben einer diagrammatischen Darstellung des Stammbaumes des Propheten enthält das Buch zwei Kupferstiche von Jan Goeree (1670–1731): eine Darstellung der muslimischen Gebetsriten und eine Ansicht der Kaaba in Mekka.

Topographie

Die große Falttafel der mekkanischen Moschee (Abb. 32) kann als visuelle Umsetzung der von Reland vertretenen, neuen Sichtweise auf den Islam gelten. Anstelle transzendentaler Vorstellungen, wie sie etwa bei Ross diskutiert und bildlich in einer Phantasielandschaft dargestellt

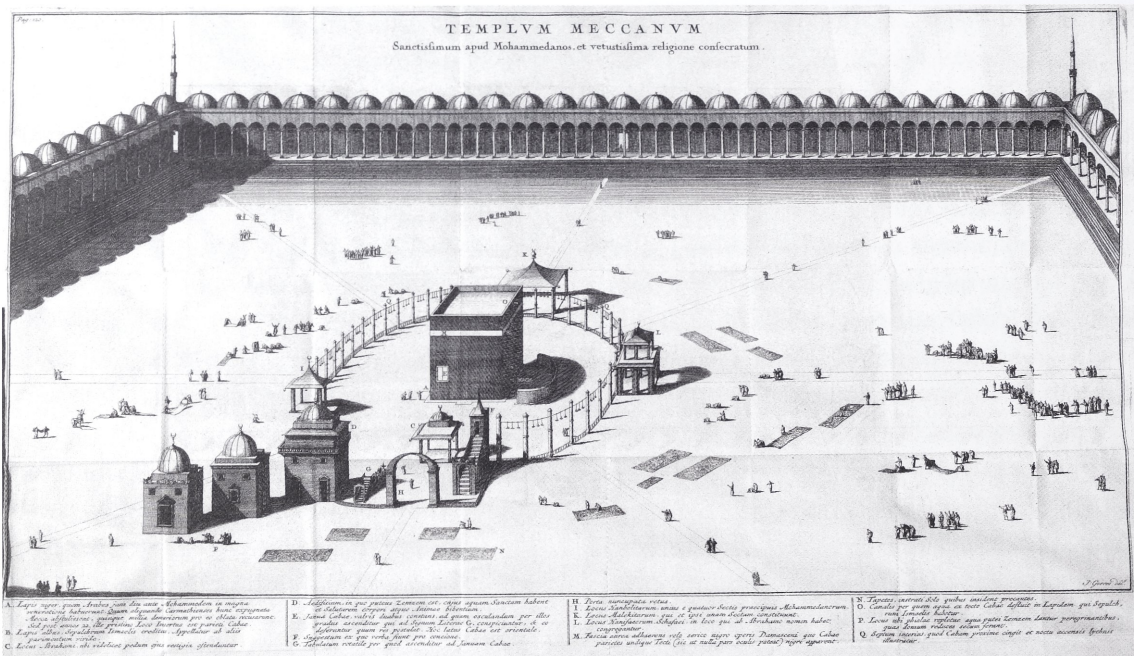


Abb. 32 Die Moschee in Mekka (Adriaan REELANT: De religione Mohammedica libri II, Utrecht 1717, Taf. nach S. 128)

wurden, tritt hier der konkrete, geographisch lokalisierbare Ort der Kaaba in Mekka als spirituelles Zentrum des Islam. Der riesige Komplex, dessen Bauten über eingefügte Ziffern mit der Legende unter dem Stich verbunden sind, zeigt die Architektur aus der Vogelperspektive in taxonomisch konstruierter Ansicht. Durch die weitgehende Einhaltung der optischen Gesetze entsteht der Eindruck einer maßstabsgetreuen Wiedergabe der Gebäudegrößen und ihrer Distanzen zueinander.²¹ Neben der von Reland verbürgten Herkunft der Darstellung, von der er berichtet, dass sie auf eine türkische Zeichnung zurückgeht, die er von dem befreundeten Orientalisten Michael Eneman aus Uppsala erhalten habe, spricht auch die scheinbar mathematische Genauigkeit der Wiedergabe, die einer optischen Vermessung des Ortes nahekommt, für deren Authentizität.²² Die Suggestion eines realen Blicks wird durch den von den Gebäuden nach rechts geworfenen Schatten noch gesteigert, durch den ein konkreter, wenn auch nicht genau bestimmter Zeitpunkt in die Darstellung eingeschrieben ist. Der Eindruck von Objektivität entsteht durch den erhöhten Betrachterstandpunkt, aus dessen prädestinierter Warte sich die Komposition des gesamten Architekturkomplexes auf einen Blick erschließt, zugleich aber eine so große Distanz zu den dargestellten Gebäuden und Personen gewahrt bleibt, dass der Betrachter gleichsam die Position eines nicht involvierten Beobachters einnimmt. Dabei betonen die Vogelperspektive und die große Distanz zum Objekt das Sehen als spezifischen Akt der Wahrnehmung, wodurch sich der Betrachter seines eigenen Blicks bewusst wird.

Gemäß dem von Reland vertretenen Prinzip, den Islam nach seinen eigenen Quellen zu beurteilen, wird der muslimische Glaube hier erstmals durch eine perspektivische Wiedergabe der Topographie des Haram in Mekka repräsentiert. Dabei erscheint der Kupferstich der Moschee, die von der Überschrift als der heiligste Ort der Muslime vorgestellt wird, einerseits als ein beeindruckendes Zeugnis von Größe und architektonischer Vielschichtigkeit, andererseits ist er, in der Reflexion des dargebotenen Blicks, ein Sinnbild für eine rationale, wissenschaftlich messende und um Objektivität bemühte Darstellung.

Ritus

Eine andere Form zur Darstellung der islamischen Religion boten ihre Riten, wobei vor allem das islamische Gebet in Europa besonderes Interesse erregte. Auch hier erscheint das ebenfalls von Goeree gestochene Bild im Vergleich zu früheren Darstellungen von muslimischen Betern revolutionär (Abb. 33). Die Differenz zeigt sich etwa bei dem Vergleich mit einem Kupferstich aus einer holländischen Koranübersetzung aus dem Jahr 1698 (Abb. 34). Während bei Goeree die Gebetspositionen in zwei horizontal verlaufenden Bildregistern in chronologischer Abfolge von links nach rechts zu lesen sind, und das Gebet somit als dynamischer Prozess vorgestellt wird, wirkt die Haltung der Niederwerfung auf dem Blatt Caspar Luykens (1672–1708) befremdlich monumental. Wie ein kompakt auf dem Boden liegendes Hindernis versperrt der in Nahaussicht gegebene Mann den unteren Bildraum, so dass der Betrachter an dem erhobenen Gesäß des Betenden vorbeischaun muss, um etwa die schreitende Figur auf dem sich im Mittelgrund öffnenden Platz zu erblicken. In ihrer Distanz- und Kontextlosigkeit wirkt die Haltung des Betenden deplatziert und wie eine Karikatur des Gebetsritus zu grotesker Größe aufgebläht. Dass die gesamte Darstellung darauf angelegt ist, einen Hauch exotischen Flairs und Wunderlichkeit zu vermitteln, scheinen auch die Schnabelschuhe im Vordergrund anzuzeigen, die der Künstler zum Ort seines Monogramms erkoren hat.

Goerees Kupferstich bietet hingegen ein beinahe analytisches Bewegungsstudium des islamischen Gebets. Durch die Reihung der Figuren in verschiedenen Posen wird der Handlungsablauf veranschaulicht, dessen beinahe filmartige Sequenz durch die Abstufungen des Gebetsraumes und die Gliederungen der hinteren Wand rhythmisiert wird. Der Blick auf die Betenden ist zurückhaltender als im Stich Luykens, obwohl die Distanz der Dargestellten zum Bildrand nicht größer ist. Der Eindruck entsteht vor allem dadurch, dass der Betrachter gleichzeitig mehrere Figuren nebeneinander wahrnimmt, was durch die Breite des Blickwinkels zwangsläufig einen gewissen Abstand suggeriert und bewirkt, dass nicht eine Figur allein das gesamte Interesse auf sich zieht. Zudem entspricht die relative Nahaussicht



Abb. 33

Unterschiedliche Gebetshaltungen der Muslime (Adriaan REELANT: *De religione Mohammedica libri II*, Utrecht 1717, Taf. nach S. 86)

auf die Betenden den räumlichen Gegebenheiten der Moschee und kontrastiert nicht mit der Tiefe eines leeren Platzes wie im Stich Luykens. Eine gedankliche Distanz zu den Figuren wird bei Goeree auch dadurch erzeugt, dass sich das Blatt als eine didaktisch aufbereitete Illustration zu erkennen gibt. Dies wird sowohl durch die Ziffern unter den Männern deutlich, welche die unterschiedlichen Gebetspositionen mit den Erklärungen im Text verbinden, als auch durch die Darstellung selbst. Um eine möglichst gute Sicht auf die Handlungen zu geben, erscheinen einige Figuren in Richtung des Betrachters gedreht. So hat sich etwa der erste Betende, der seine Hände beim Ausruf des Namen Gottes erhoben hat, von der eigentlich einzunehmenden Gebetsrichtung (qibla) abgewandt und bietet sich frontal dar. Durch die auch von einigen anderen Figu-

ren vollzogene Hinwendung der Gesten und Gesichter zum Betrachter, wird dieser zudem des religiösen Ernstes und der Innigkeit gewahr, mit der die Muslime ihr Gebet verrichten. Der von Goeree entworfene Kupferstich bietet damit eine respektvolle und auf die Vermittlung von Information konzentrierte, beinahe als ethnologisch zu bezeichnende Darstellung der islamischen Gebetspraxis.

Bildervielfalt und Bildkritik in den Cérémonies
Die Druckgraphiken aus Relands *Libri de Religione Mohammedica II* wurden unter anderem auch für die Bebilderung des Islambandes der *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples* wiederverwendet. In diesem zwischen 1723 und 1743 erschienen neunbändigen Werk (vgl. Kat.Nr. I.1a) boten der Autor Jean Frédéric



Abb. 34

Betender Muslim vor einer Moschee (Jan Hendrik GLAZEMAKER: Mahomets Alkoran, door de Heer Du Ryer uit d'Arbaische in de Fransche taal gestelt, Amsterdam 1696, Taf. nach S. 94)

Bernard und der für die Illustrationen zuständige Bernard Picart eine mit hochqualitativen Kupferstichen bebilderte Beschreibung der unterschiedlichen Religionen der Welt, die heute als ein Vorläufer der modernen Religionskomparatistik gilt.²³ Wie bereits aus dem Titel hervorgeht, liegt der Fokus der von dem Werk geleisteten Darstellung auf den empirisch erfahrbaren Riten und Bräuchen der Gläubigen und weniger auf der Erörterung transzendenter Glaubensinhalte (Abb. 30). Gerade diese Perspektive, die von den letztlich nicht verifizierbaren Jenseits- und Gottesvorstellungen absieht und sich den Zeremonien und Praktiken zuwendet, ermöglichte es Bernard und Picart, die verschiedenen Religionsausübungen mit einem an natürlichen und kulturellen Objekten erprobten, wissenschaftlichen Blick zu erfassen und diese auch bildlich in einem um Sachlichkeit bemühten Vergleich einander gegenüberzustellen.

Der dem Islam gewidmete siebte Band der *Cérémonies* eröffnet mit 27 teils doppelseitigen, teils mehrere Einzelbilder umfassenden Bildtafeln mit Darstellungen religiöser Prozessionen und Feste, Figurenstudien von Derwischen, Geistlichen und anderen Würdenträger, vom Feldzeichen und Zelt des osmanischen Sultans bis zu zwei Szenen aus dem Leben des Propheten Mohammed ein visuelles Panorama der muslimischen Religion am Beispiel der osmanischen und persischen Kultur. Genauso wie Bernard darauf achtete, seine Beschreibung der islamischen Religion aus den neuesten und vertrauenswürdigsten Quellen zu schöpfen, so war auch Picart darauf bedacht, mittels der Kupferstiche ein möglichst authentisches Bild zu geben.²⁴ Neben den Stichen Gorees wählte Picart etwa zur Darstellung der verschiedenen Würdenträger aus dem Osmanischen Reich Illustrationen des *Recueil de cent estampes representant différentes nations du Levant* als Vorlagen, die auf während der Gesandtschaft des französischen Botschafters Charles de Ferriol am osmanischen Hof (1707–1708) gefertigte Bilder zurückgehen.

Diese möglichst realistischen und um Objektivität bemühten Bilder werden durch den Text Bernards jedoch wieder in eine Religionskritik eingebunden. Auch die Vorlagen aus Reland erscheinen anders als bei diesem nicht in einer

wertfreien Beschreibung des Dargestellten, sondern werden negativ ausgelegt. So merkt Bernard zu der bereits in der Einleitung der *Cérémonies* im ersten Band erscheinenden Darstellung der muslimischen Gebetsriten an, dass eine solche Form des Gebets in christlichen Kirchen höchst lächerlich anmuten würde.²⁵ Auch die im siebten Band gegebene Faltafel mit der Topographie des Haram in Mekka nimmt Bernard zum Anlass, die Größe und den Schmuck der Architektur zu kritisieren, die als eine Art Wunderzeichen notwendig seien, um die Menschen auf Dauer an den Glauben zu binden.²⁶

Angesichts dieser vom Autor eingenommen kritischen Sichtweise auf den Islam scheint es umso bemerkenswerter, dass die Bilder des Propheten in den *Cérémonies* Mohammed nicht als einen Irrlehrer präsentieren, sondern als Mann, dem eine authentische transzendente Erfahrung zuteil wird. Im ersten Kupferstich des Islambandes tritt dabei, entgegen der programmatischen Ausrichtung der Bände auf die empirisch erfahrbaren Riten der Religionen, ein metaphysischer Zug ins Bild. Denn die von Peter Tanjé (1706–1761) geschaffene Vignette zeigt Mohammed vor einer leuchtenden Engelsingestalt (Kat.Nr. IV.14b). Dieses kleine Bild hält sich bezüglich seines Bildgegenstandes recht genau an seine Vorlage, bei der die Herausgeber sich wieder bemühten, die möglichst beste Quelle auszuwählen. Das Vorbild für Tanjés Stich stammt aus der französischen Übersetzung der Propheten-Vita des ayyubidischen Chronisten Isma'il Abu-l Fida (1273–1331), die der Oxforder Professor für Arabisch, Jean Gagnier, 1723 zunächst ins Lateinische und 1732 ins Französische übertrug. Gagniers Buch war die erste vollständige arabische Quelle zum Leben Mohammeds, die im christlichen Europa in Übersetzung gedruckt wurde und damit eine der besten verfügbaren Quellen auf diesem Gebiet.²⁷ Ähnlich neuartig wie das Buchprojekt, in dem Gagnier die positive Lebensbeschreibung Mohammeds aus der Feder Abu-l Fidas weitgehend neutral wiedergibt, waren auch die beiden Kupferstiche, die der in zwei Bänden erschienenen französischen Übersetzung als Frontispize beigegeben wurden. Besonders bemerkenswert erscheint dabei das Bild des ersten Bandes, das die in Westeuropa neue Ikonographie der in der isla-

mischen Theologie höchst bedeutsamen „Nacht der Bestimmung“ (*Laylatu 'l-Qadr*) zeigt, in welcher der Erzengel Gabriel Mohammed den Koran übermitteln soll.

Anders als die meisten vorherigen Darstellungen Mohammeds, zielt dieses Bild nicht darauf, den Propheten zu diffamieren. In Analogie zu traditionell biblischen Ikonographien, wie etwa dem Empfang der Gesetzestafeln durch Moses auf dem Berg Sinai oder der Verklärung Christi auf dem Berg Tabor, wird Mohammed hier ebenfalls auf einer Bergkuppe zum Zeugen einer Epiphanie.

Zwar nimmt Bernard in seinem Text auf diese Graphik an keiner Stelle konkret Bezug, jedoch fällt sein Urteil über Mohammed, anders als das Bild vermuten lässt, negativ aus. Anstatt Mohammed einen Kontakt mit dem Göttlichen zuzugestehen, beschreibt Bernard den Propheten als einen Fanatiker und Enthusiasten, der in einem überschwänglichen, irrationalen Maß von einer Idee eingenommen ist. Die hieraus hervorgehende Diskrepanz zwischen den neutralen und teilweise positiven bildlichen Darstellungen des Islam und der weitgehenden Ablehnung durch den Text erscheint im Kontext der *Cérémonies* aber nicht als gezielt antiislamisch, sondern entspricht dem generellen Illustrationskonzept des Werkes. So wird etwa das Transzendente keineswegs bei allen Religionsbeschreibungen bildlich dargestellt. Während die Götterbilder der amerikanischen Ureinwohner als reale Objekte und die indischen Götter als himmlisch entrückte Wesen im Bild präsentiert werden, erscheint das Göttliche gerade bei den monotheistischen Religionen auch visuell in größere Distanz gerückt. Während Moses mit den Gesetzestafeln vor dem Sinai am Beginn der Abhandlung über das Judentum und Mohammed im Band zum Islam bildlich als mit dem Göttlichen in Kontakt tretende Propheten präsentiert werden, verzichten die *Cérémonies* auf eine unmittelbare Darstellung Christi. Die Figur des christlichen Religionsgründers erscheint nur indirekt etwa in einer Darstellung einer katholischen Messe innerhalb eines Altarbildes oder in einem Stich des vermeintlichen Leichentuchs Christi, zu dem Bernard bemerkt, dass es dieser gleich zwei gäbe, die in Turin und Besançon verehrt würden.

Aus dem Text der *Cérémonies* geht klar hervor, dass der aus einer calvinistischen Familie stammende und als Freidenker deistischen Glaubensvorstellungen zugeneigte Bernard solche Bilderpraktiken und Reliquienverehrung ablehnte.²⁸ Seine Sichtweise der Illustrationen der *Cérémonies* dürfte sich auf die vereinfachte Formel bringen lassen: Je weniger visuell erfahrbar eine Religion ist, das heißt, je weniger sie sich an äußerliche Objekte und Riten bindet, umso vernünftiger sei sie. Von Bernards Standpunkt, der eine rein zerebrale, vernunftbasierte und von allen Riten und Institutionen befreite Religion favorisiert,²⁹ erscheint die im Stich Tanjés präsentierte, von Mohammed erfahrene göttliche Offenbarung eben nicht als Zeugnis eines realen Ereignisses, sondern umgekehrt als ein surreales Moment, das an der Grenze zur Irrationalität steht und vielleicht schon dem Aberglauben zuzurechnen ist. Gerade vor dem geistesgeschichtlichen Hintergrund der Aufklärung erscheint die in ihrer dramatischen Lichtregie barocken Heiligenbildern verwandte Darstellung der „Nacht der Offenbarung“ daher nicht zuletzt als raffinierte Instrumentalisierung des Bildes, mittels dessen dem Betrachter die Vorstellung eines irrationalen und anachronistischen Islam vermittelt wird.

Die eingangs erwähnte Problematik, eine Religion und ihre transzendenten Vorstellungen visuell erfahrbar zu machen, findet in den qualitativ und umfangreich illustrierten *Cérémonies* eine überraschende Antwort. Je bildreicher eine Religion sich darstellen lasse, in dem sie sich etwa in auffallenden Praktiken oder Architekturen artikuliert oder gar ihre Gottesvorstellung in Skulpturen oder Bildern materialisiert, desto weiter entferne sie sich von dem Ideal einer vernünftigen Religion und unterwerfe sich abergläubisch ihren selbstgeschaffenen Phantasieprodukten. Die *Cérémonies* eröffnen damit eine dialektische Sichtweise. Zwar bestand und besteht der Wunsch und die Notwendigkeit, Religion sinnlich erfahrbar zu machen, zugleich bedeutet eine derartige Visualisierung des Sakralen, findet sie in Architektur, Glaubenspraktiken oder Bildern ihren Ausdruck, immer auch dessen Verweltlichung.

Das Bild als Spiegel

Einen Schritt über die Bildkritik Bernards hinausgehend, soll mit Blick auf die hier diskutierten Werke abschließend betont werden, dass alle Formen der Visualisierungen des Sakralen, der eigenen wie der fremder Religionen, mehr über die Schöpfer der Bilder aussagen, als über das, was sie darzustellen vorgeben. Das Bild erscheint somit nicht als ein ‚Fenster‘ in die Welt des Glaubens sondern als ein ‚Spiegel‘, in dem der Bildschöpfer und der Betrachter selbst aufscheinen. Die europäischen Islambilder, von den imaginären Porträts des Propheten Mohammed bis zu den topographischen Darstellungen der Kaaba, sind in der Tat ‚Selbst‘-Bilder und ‚Selbst‘-Porträts des westlichen Betrachters. Auch um Neutralität bemühte Darstellungen, wie die Graphiken aus Relands *Libri de Religione Mohammedica II*, oder positive Bilder, die den muslimischen Propheten im europäischen Buchdruck erstmals als einen Vermittler des Göttlichen darstellen, verraten dabei letztlich mehr über die Erwartungen, Vorstellungen und Sichtweisen der jeweiligen Bildgestalter und ihres Publikums, als über den Islam und seinen Propheten. Michel Foucault brachte diese Problematik in seiner James Lecture im Jahr 1980 am Institute for humanities in New York in zwei Sätzen auf den Punkt: “The question is not, as it was in Artemidoros [a pagan philosopher], the problem of penetration: it is the problem of erection. As a result it is not a problem of a relationship to other people, but the problem of the relationship of oneself to oneself, or, more precisely, the relationship between one’s will and involuntary assertions.”³⁰

¹ Public Papers of the Presidents of the United States, George W. Bush, 2001, Buch 2, July 1 to December 31, 2001, Washington D.C. 2004, S. 1121.

² Zwar ist das Wort Islam mit dem arabischen Wort salām verwandt, in korrekter Übersetzung bedeutet Islam jedoch „Hingabe“ oder „Unterwerfung“, womit die Hingabe an Gott gemeint ist. Vgl. Mohammed ARKOUN: Der Islam. Annäherung an eine Religion, Heidelberg, 1999, S. 34; generell: Jane I. SMITH: An historical and semantic study of the term “Islām” as seen in a sequence of Qur’ān commentaries, Missoula, Mont., 1975.

³ Public Papers of the Presidents of the United States, 2004, S. 1120.

⁴ Vgl. hierzu Jonathan RANDAL: Osama: The Making of a Terrorist, New York 2004; Tim Caspar BOEHME: „Die Gespenster der Vergangenheit“ ein Gespräch mit W. J. T. Mitchell, Die Tageszeitung, 20.05.2011. Zur „Auslöschung“ von Osama bin Ladens Gesicht durch seinen Tod vgl. www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2011%2F05%2F20%2Fa0108&cHash=ed4cd60c5e (letzter Aufruf 21.11.2011). Eine sehr gelungene Studie zum Islambild in den USA nach den Anschlägen auf das World Trade Center ist Mahmood MAMDANI: Guter Moslem, böser Moslem. Amerika und die Wurzeln des Terrors, Hamburg 2006.

⁵ Vgl. Thomas KAUFMANN: „Türckenbüchlein“. Zur christlichen Wahrnehmung „türkischer Religion“ in Spätmittelalter und Reformation, Göttingen 2008, S. 21–22.

⁶ So etwa bei Charles Forster (1787–1871) und Sir William Muir (1819–1905). In der Tradition der innerchristlichen Glaubenskämpfe stehend bezeichnet Forster sowohl den Papst als auch Mohammed als Antichristen. Charles FOSTER: Mahometanism unveiled: an inquiry, in which that arch-heresy, its diffusion and continuance, [...], and aid the propagation, of the Christian faith, London 1829, Bd. 2, S. 175. Muir hingegen vermutet, Mohammed sei einer Inspiration des Teufels erlegen. Vgl. William MUIR: The Life of Mahomet. With introductory chapters on the original sources for the biography of Mahomet, and the pre-islamite history of Arabia, 4 Bde., London 1861, hier bes. Bd. 2, S. 90–96.

⁷ Kytte KLAUSEN: The Cartoons that shook the World, New Haven / London 2009, bes. S. 134–136.

⁸ Grouwelen der voornaemster hooft-ketteren die haer in dese laeste tijden soo in Duytslandt, als oock in dese Nederlanden [...], Leiden: Hendrik van Haesten, 1607. Die von Christoffel van Sichem gestochenen Graphiken mit den vermeintlichen Bildnissen der Ketzer erschienen wohl zunächst als Einblattdrucke und wurden erst auf Veranlassung von Van Haesten mit erklärenden Texten versehen und gesammelt als Buch veröffentlicht.

⁹ Zu Prideauxs Islambild vgl. ROLING 2008, S. 61–76; Peter M. HOLT: The treatment of Arab History by Prideaux, Ockley and Sale, in: Historians of the Middle East, hrsg. v. dems. u. Bernhard Lewis, New York / Toronto 1962, S. 290–302.

¹⁰ Einerseits können die Brüste der Figur als diffamierendes Zeichen für die Mohammed oft vorgeworfene Effeminiertheit gelesen werden, andererseits sind Personifikationen in der bildenden Kunst meist

- weiblichen Geschlechts. Vgl. Julius HELD: Allegorie, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd.1, Stuttgart 1937, Sp. 346–365.
- ¹¹ Ausführlicher zu Paul Rycauts Sicht auf das Osmanische Reich vgl. Linda T. DARLING: Ottoman Politics Through British Eyes: Paul Rycaut's the Present State of the Ottoman Empire, in: *Journal of World History*, 5, 1994, S. 71–97.
- ¹² Alexander Ross gilt auch als der erste Übersetzer des Korans in die englische Sprache, der 1649 unter dem Titel „The Alcoran of Mahomet“ in London erschien. Dabei handelt es sich jedoch lediglich um eine Übertragung der zwei Jahre zuvor erschienenen französischen Koranübersetzung von André Du Ryer. Vgl. NABIL Matar: Alexander Ross and the first English translation of the Qur'an, in: *The Muslim world* 88, 1998, 2, S. 81–92.
- ¹³ Alexander Ross: *Panthebeia. A view of all religions in the world.* [...], London 1655, S. 163, 174; vgl. Kat. I.9a.
- ¹⁴ Ebenda, S.163.
- ¹⁵ Ebenda, S. 168, 172.
- ¹⁶ Ebenda, S. 165.
- ¹⁷ Zur Bildpraxis des Orientalismus vgl. Denny WALTER: Orientalism in European art, in: *The Muslim world* 73, 1983, S. 262–277. Zur der von Edward Said angestoßenen Orientalismus-Debatte vgl. SAID 1978, bes. S. 1–9; Armando SALVATORE: Beyond Orientalism? Max Weber and the Displacements of 'Essentialism' in the Study of Islam, in: *Arabica* 43, 1996, S. 457–485.
- ¹⁸ Die in dem Kupferstich gebotene Darstellung des Jenseits als zusammenhängende Landschaft erinnert nicht zuletzt an die *Divina Commedia* Dante Alighieris. Vgl. Alighieri DANTE: *Die Göttliche Komödie*, Berlin 1916, (Inferno, 28. Gesang), S. 397–401.
- ¹⁹ Hamilton nennt den Text zu Recht „one of the first truly enlightening studies ever to be published“. Alastair HAMILTON: A Lutheran translator for the Quran. A late seventeenth-century quest, in: Ders. u.a. (Hrsg.): *The republic of letters and the Levant*, Leiden/Boston 2005, S. 197–222, hier S. 216. Zur Biographie Adrian Relands (auch Reeland oder Relant) vgl. Alastair HAMILTON: *Adrianus Reland (1676–1718). Outstanding Orientalist*, in: Hervé Jamin (Hrsg.): *Zes keer zestig. 360 jaar universitaire geschiedenis in zes biografieën*, Utrecht 1996, S. 22–31.
- ²⁰ Adrian RELAND: *De religione Mohammedica libri II* [...], Utrecht 1717, Praefatio, o.p.
- ²¹ Ebenda S. 119.
- ²² Dabei merkt Reland (ebenda) jedoch an, dass er bei der Umsetzung der türkischen Vorlage zahlreiche Fehler in der Wiedergabe der räumlichen Perspektive und der Größenverhältnisse, mittels der Maßangaben, die er in arabischen Quellen gefunden habe, korrigieren lassen musste. Zur ungewöhnlichen Authentizität der Mekka-Darstellung vgl. Anton SCHWEIZER / Avinoam SHALEM: *Translating visions. A Japanese lacquer plaque of the Haram of Mecca in the L. A. Mayer Memorial Museum, Jerusalem*, in: *Ars Orientalis*, 39, 2010, S. 149–173 (mit weiterer Lit.).
- ²³ WYSS-GIACOSA 2006, S. 48.
- ²⁴ Zwar verstarb Picart 1733, vier Jahre vor der Veröffentlichung des Islam-Bandes der *Cérémonies*, jedoch wurde ein Großteil der Bilder dieses Bandes noch unter seiner Leitung von den Mitarbeitern seiner Werkstatt gestochen. Vgl. David BRAFMAN: *Picart, Bernard, Hermes, and Muhammad 2010*, S. 139.
- ²⁵ Jean-Fédéric BERNARD / Bernard PICART u.a.: *Ceremonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde représentées par des figures dessinées de la main de Bernard Picart, &c.* Tome cinquieme, qui contient les cérémonies des mahometans [...], 9 Bde., Amsterdam 1723–1743, 1723, Bd. 1, S. 25: „Les différentes postures des Turcs, en priant Dieu, ont quelque chose de particulier & qui nous paroît sans doute fort ridicule dans nos Eglises. On en jugera par ces Figures. Rien n'est plus choquant, ce me semble, qu'un devot, qui sous prétexte de plaire à Dieu, le prie dans une attitude affectée.“
- ²⁶ Ebenda, Bd. 7, S. 77f.
- ²⁷ HOLT 1962, S. 299.
- ²⁸ An mehreren Stellen äußert sich Bernard kritisch, bisweilen auch satirisch, bezüglich dieser Riten. Vgl. HUNT / JACOB / MIJNHARDT 2010, S. 202.
- ²⁹ Ebenda S. 282.
- ³⁰ Jeremy R. CARRETTE: *Religion and culture. Michel Foucault*, New York 1999, S. 46.