



Die Sprache der Bilder. Was man aus der persischen Malerei herauslesen kann

Lic. phil. Erika Palenzona-Djalili

e.palenzona.djalili@access.uzh.ch

Lic. phil. Erika Palenzona-Djalili studierte an der Universität Zürich Kunstgeschichte und Islamwissenschaft. Als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Bernischen Historischen Museum bearbeitet sie die Orientalische Sammlung Henri Mosers und ist Dozentin der Persischen Sprache und Literatur an der Universität Bern.

Ikonographie

Welche Sprache ein Bild spricht, oder was uns die Bilder mitteilen, kann in der Kunstgeschichte als die Methode der Ikonographie definiert werden. Diese Methode deutet Symbole und Zeichen von Bildern in einem gegebenen kulturellen Raum und interpretiert deren Inhalte. Zum ersten Mal als eine eigene Disziplin vorgestellt wurde "Ikonographie" im 18. Jahrhundert von der Pionierin Aby Warburg (1866-1929). Sie zeigte, dass man in jedem Bild, ob es sich um ein Kunstwerk oder einen populären Druck handelt, symbolische Elemente vorfindet, die es zu entschlüsseln gelte.

Diese Methode, und vor allem die Vorgehensweise zum Entschlüsseln der Sinnschichten, wurde von Erwin Panowsky, einem bedeutenden Kunsthistoriker des 20. Jahrhunderts, präzisiert und weiterentwickelt.

Basierend auf vorangehenden Methoden entwickelte Panowsky eine dreistufige Methode, anhand derer verschiedene Schichten eines Bildes entschlüsselt bzw. interpretiert werden können. Durch diese dreistufige Betrachtung dringt man immer

DIE WELT erscheint dem Menschen als Erstes in Bildern. Ein Kind lernt die Welt zuerst durch das Sehen kennen, erst danach lernt es, sie mit Worten zu erklären. Zwischen Bild und Wort besteht eine ständige Wechselwirkung.

So unterschiedlich Sprachen sind, und wie auch jede Sprache ein eigenes Tor zu einer Kultur und Denkweise öffnet, kann man das Gleiche von Bildern behaupten, die eine eigene Welt und "Sprache" in sich bergen, welche bestenfalls bis hin zur eindeutigen Absicht des Malers beim Malen eines Bildes entschlüsselt werden kann. Um die Sprache von Bildern zu verstehen und den Sinn eines Bildes zumindest in bestimmten Teilen zu deuten, bedarf es jedoch einer vertieften Kenntnis des Bildes.

tiefer in das Thema des Bildes vor.

In einem ersten Schritt, der sogenannten “vorikonographischen Beschreibung” eines Bildes, werden die ersten Formen und Motive in einem Bild identifiziert. Dazu gehören die Farbgebung, die dargestellten Figuren und die Kompositionen. Dabei werden Formen erkannt und in Beziehung zu einander gesetzt. Im nächsten Schritt, der “ikonographischen Analyse”, wird die Bedeutung des Inhalts besprochen; Diese Stufe wird gemäss dem kulturellen Hintergrund gedeutet, welcher dem Bild zugrunde liegt. Zeichen, die auf bekannte Motive deuten, werden erkannt und miteinander in Verbindung gebracht. Beim letzten Schritt, der sogenannten “ikonologischen Interpretation”, wird die eigentliche Bedeutung des Werkes vermittelt und es werden verschiedene Inhalte, wie beispielsweise die philosophischen oder religiösen Überzeugungen der betreffenden Epoche, in dem das Bild entstanden ist, miteingeflochten und zur Deutung herangezogen.

Dieses Vorgehen in der Bildbeschreibung -und Interpretation gilt als methodologisches Paradigma, das bis heute in der Kunstgeschichte weiterwirkt. Der Anschaulichkeit halber werden wir diesen Theorieteil nun anhand eines Beispielles näher ansehen.

Ein praktisches Beispiel: eine Nizami-Handschrift

In der klassischen persischen Malerei (14.-16. Jahrhundert) existiert eine Reihe von gleichbleibenden Motiven, die immer wieder als Illustrationen schöngeistiger Literatur in Handschriften vorkommen und durch die Jahrhunderte hindurch beibehalten wurden, obwohl der Stil, die Maltechnik und vieles mehr sich jeweils änderten. Diese Motive oder Themen sind Kriegs- und Festszenen, religiöse Szenen und Portraits, die allerdings eine jüngere Erscheinung in der Malerei sind.

Schauen wir uns nun ein Beispiel an, um zu sehen, wie sich der Leseprozess eines Bildes für jemanden gestaltet, der nicht mit den Bildern und der Ikonographie

persischer Literatur vertraut ist, und was ikonographische und kunsthistorische Kenntnisse zu diesem beitragen können.

Vorikonographische Beschreibung

Abb. 1 zeigt eine Szene aus einer bekannten *Ḥamsa*¹-Handschrift von Nizāmī Ganḡawī (1141-1209), aus einer renommierten europäischen Sammlung (British Museum, London). Die Handschrift ist 1539-43 datiert. Als nicht Bildkundiger sieht man als Erstes eine Landschaftsszene, die in einem Rahmen erscheint. Dargestellt sind zwei Figuren, die diagonal mitten in der überaus felsigen Landschaft angeordnet sind. Eine Frauenfigur, die nur anhand der Länge der Haare als solche zu erkennen ist, sitzt auf einer schwarzen Fläche. Die andere, reitende, Figur ist ihr zugewandt und hält einen Finger vor den Mund. Die Szene ist in eine felsige Landschaft mit einzelnen Blumen und Sträuchern gesetzt. Zwischen beiden Figuren ragt ein hoher Baum bis zu den Wolken, die mit einer goldenen Hintergrundfarbe untermalt sind. Es sind zwei Textfelder im Bild, eines oben und das andere unten links platziert.

Diese Beobachtungen und Feststellungen stellen den ersten Schritt zum Erfassen des Bildes dar und heissen gemäss Panowsky “vorikonographische Beschreibung”. Hier werden die ersten Motive und Formen erkannt, so wie wir das Bild oben formal beschrieben haben.

Ikonographische Analyse

Beim zweiten Schritt, bei der “ikonographischen Analyse”, geht man der Frage nach, wie dargestellte Farben, Gestik und Komposition zu deuten sind. Hier geht es um eine korrekte Identifizierung der Motive und deren Zusammenhänge. Was bedeutet dieses Bild? Auf dieser Stufe ist das Hintergrundwissen entscheidend. – Etwa, dass die dargestellte Sprache in den Textfeldern Persisch und nicht Arabisch ist, oder die genaue Quelle der Illustrationen aus den bekannten Überlieferungen der persischen Literatur zu erkennen. Auf

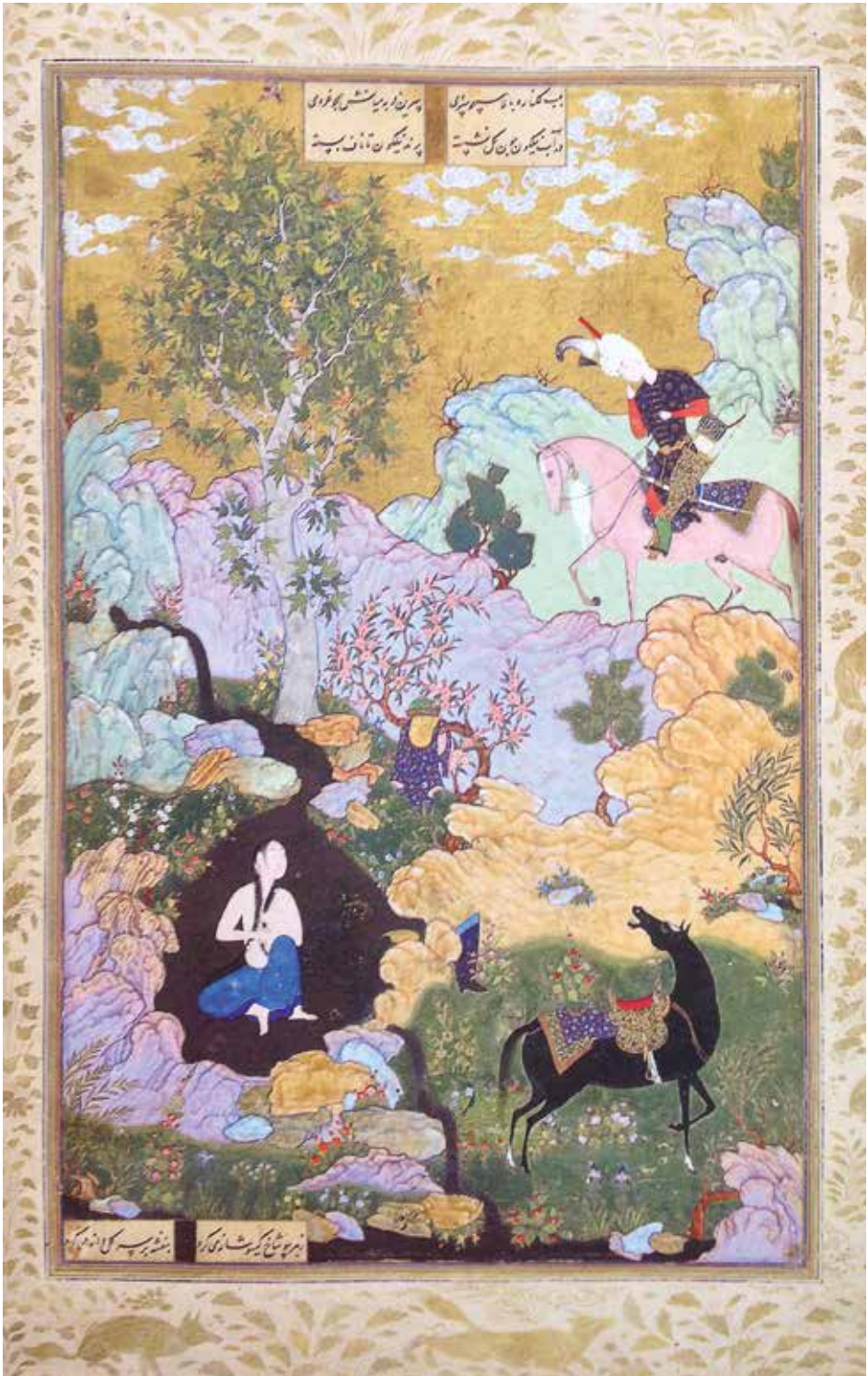


Abb. 1. CHAMSA, 1539-43, Shirins Bad: fol. 53 verso, 36,8 x 25,4 cm, British Museum (Or. 2265)

dieser Stufe erkennen Personen mit Kenntnissen der klassischen persischen Literatur vermutlich, dass es sich um die Illustrierung einer Szene aus dem Liebesepos von Nizami handelt, möglicherweise wird sogar die Geschichte “Ḥamsa” und die Szene von Shirins Bad erkannt. Die nackte Figur unten im Bild wird sodann als die armenische Prinzessin Shirin identifiziert und die beobachtende, reitende Figur als der Sassanidenkönig Khosrow. Die Inschriften in den Textfeldern oben und unten links im Bild entschlüsseln durch ihre Übersetzung ebenfalls die Szene und zeigen zudem, dass es sich hier um Dichtung handelt, und dass die entsprechenden Verse die schöne Figur im Wasser beschreiben und loben. Diese Szene, ähnlich wie die bekannte biblische Erzählung “Susanna im Bade”, ist im morgendländischen Kulturverständnis weitverbreitet, und in der persischen Buchmalerei wurde sie oft und in fast jeder Epoche illustriert.

Ikonologische Interpretation

Erst beim dritten Schritt, der ein vertieftes Verständnis der Szene vermittelt und meist erst Fachpersonen und versierten “Kenner/innen” der persischen Malerei möglich ist, erkennt man die Details der Illustration. Die Geste der reitenden Figur, die den Finger an den Mund hebt, muss als Zeichen des Staunens gedeutet werden. Kennt man die Liebesgeschichte von Khosrow und Shirin, weiss man, dass diese Szene eine Schlüsselszene in der dramatischen Geschichte der beiden Figuren darstellt. Khosrow, der persische König, der von der Schönheit der armenischen Prinzessin gehört hatte, machte sich auf den Weg nach Armenien, um sie zu treffen. Gleichzeitig wurde Shirin ein Portrait des Khosrow gezeigt, worauf sie sich sofort in ihn verliebte und sich auf den Weg nach Iran machte, um den gutaussehenden iranischen König zu treffen. Unterwegs, als Shirin vom Reiseweg müde an einem Rastplatz ein Bad nehmen wollte, kam Khosrow zufällig an den gleichen Ort und sah die Prinzessin beim Baden. In dieser Szene sehen sich die Beiden zum ersten

Mal an, und obwohl sie nicht miteinander sprechen, ahnt jeder, wer der andere sein könnte. Genau diese Begegnung und diese Szene wurden oft durch Jahrhunderte hindurch gemalt und als Illustration zur Erzählung dargestellt.

Der dritte Analyseschritt nach Panowsky, derjenige der ikonologischen Analyse, bleibt aber nicht bei der eben ausgeführten Kontextualisierung stehen. Es kommen auch weitere Details, wie die Datierung, Fachkenntnisse der Farben, Szenen und Techniken zur Sprache. Auch die Bedeutung und der eigentliche Gehalt der Szene werden hier ermittelt.

Die dunkle Fläche, in der Shirin sitzt, besteht aus einer Farbe, die aus reinem Silber besteht und in der Minaturlmalerei als Darstellung von Wasser benutzt wurde. Diese Farbe wird durch Oxidation des Silbers (ungewollt) dunkel und verfärbt sich mit der Zeit schwarz. Die ursprüngliche Farbe sollte die Spiegelung des Lichtes auf dem Wasser wiedergeben. Bei der reitenden Figur sieht man eine Geste, die in derselben Periode oft dargestellt wird, nämlich den Zeigefinger am Mund. Diese Geste zeigt das Erstaunen einer Figur beim Anblick einer Sache oder einer Person. Hier weiss man von der Geschichte her, dass Khosrow beim Anblick der schönen Shirin entzückt war und sofort die Schönheit ihres Antlitzes bewunderte. Im Textfeld liest man dazu auf Persisch: “Ihre Lippen [d.h. die Lippen von Shirin] sind wie eine Blume und ihre Statur wie eine Zypresse”.

Weitere Merkmale, die einer Fachperson von heute beim Betrachten der Illustration auffallen, sind Merkmale, die auf die Datierung oder auf stilistische Merkmale dieser bestimmten Szene der “Shirin im Bade” hinweisen. Die reitende Figur trägt zum Beispiel eine Kopfbedeckung, aus der ein roter Stab hervorragt. Dieser Stab ist ein Hinweis auf die safavidische “Qizilbaş”-Garde, wörtlich “Rotkopf”. Diese Garde, deren Kennzeichen offenbar ein roter tāg, persisch “Stab” oder “Turban”, war, bildete die Elitetruppe der frühen safavidischen Herrscher. Dem Gründer der Dynastie, Ismā‘il, verhalf

sie zur Machtergreifung. Diese Art von Kopfbedeckungen wurde bis zum ersten Drittel des 16. Jahrhunderts von den königlichen Werkstätten (persisch Kitābhāna) der safavidischen Herrscher in der Malerei dargestellt. Danach, und vor allem nachdem Shah Tahmasp sein Interesse an der Malerei verloren hatte und Künstler am Hof entliess, verschwand die Darstellung der safavidischen Kopfbedeckung auch in der Malerei. Für eine/n Kunsthistoriker/in ist dies also immer ein Indiz auf die Datierung und auf eine Verbindung zum safavidischen Hof.

Weitere stilistische Merkmale, wie beispielsweise die Qualität der Malerei, die Feinheit in der Ausarbeitung der Figuren, Textilien, Flora und Fauna, und der Gebrauch der edlen Farbe Gold deuten darauf hin, dass eine Handschrift aus einer königlichen Werkstatt und nicht aus einer Provinzwerkstatt stammt. In unserem Beispiel sind fast alle genannten Merkmale erfüllt, so dass man mit Sicherheit von einem königlichen Exemplar, das die opulenteste Ausgabe einer Handschrift ist, ausgehen kann. Die Feinheiten in der Malerei, die Gesichter der Figuren, die fein ausgearbeiteten Blätter und Blumen, die aufwendige Arbeit, um das Bild noch wertvoller erscheinen zu lassen und Textilien mit präzisen Strichen darzustellen, sind ein Indiz für einen königlichen Auftrag. Manch ein/e Kunsthistoriker/in erkennt die Hand eines bestimmten Hofmalers oder dessen Schülers. Bei der hier besprochenen Illustration wird das Werk dem bekannten Hofmaler Dūst Mohammad (gest. 1564) zugeschrieben.

Damit der Unterschied der stilistischen Merkmale der gleichen Szene zu verschiedenen Zeiten ersichtlich wird, sehen wir in Abb. 2 eine Illustration in turkmenischem Stil (1496). Die Ikonographie der nackten Figur im Wasser und des staunenden Reiters verweist wieder auf die Szene aus "Khosrow und Shirin", als Khosrow Shirin zum ersten Mal beim Baden betrachtet. Obwohl die Komposition mit der Position der Figuren, die diagonal zueinander stehen, dem Baum, der die räumliche Distanz zwischen den beiden hervorhebt, und den

Farben Gold und Silber für Himmel und Erde gleich wie in der safavidischen Illustration aussieht, sind die Ausarbeitung und die Malart doch wesentlich einfacher als das safavidische Bild. Aus den genannten Gründen entstammt dieses turkmenische Manuskript mit grösster Wahrscheinlichkeit keiner königlichen Werkstatt. Schlussendlich aber, ganz gleich ob ein gebildeter Laie oder eine Fachperson das Bild interpretiert, bleiben manche Details weiterhin unentschlüsselt, wie zum Beispiel weshalb immer ein Baum in der Komposition zwischen beiden Figuren existiert. So sehr die Bildanalyse und der kulturelle Hintergrund der Zeit auch erforscht sind, kann man dennoch nicht über die Schulter der Maler schauen, um abschliessend zu ergründen, wie und aus welchem Grund sie das Bild so, wie es uns erhalten ist konzipiert haben.

1) *Nizāmī's gesammelte Werke, bestehend aus fünf unabhängigen Einzelwerken, daher der Titel "Hamsa" (Arabisch: "Fünf", oder Persisch: "Panġ Ganġ", d.h. "Die fünf Schätze"). Der in diesem Artikel besprochene Teil behandelt die Liebesgeschichte "Khosrow und Shirin".*

Bibliographie

- Priscilla Soucek and Muhammad Isa Waley, "The Nizāmī manuscript of Shāh Tahmāsp: a reconstructed history." In J.-C. Bürgel and C. van Ruymbeke (eds.), *A Key to the Treasure of the Hakim: artistic and humanistic aspects of Nizāmī Ganjavi's Khamsa* (Leiden 2011), pp. 195-210.
- Amy Landau, "From Poet to Painter: Allegory and Metaphor in a Seventeenth-Century Persian Painting by Muhammad Zaman, Master of Farangi-Sazi", *Muqarnas* 28 (2011), pp. 101-131.
- B. W. Robinson, "A pair of royal book-covers", *Oriental Art* 10.1 (Spring, 1964), pp. 3-7.



Abb. 2. CHAMSA, Turkoman, 1496, Khosrow spies Shirin Bathing, Einzel Folio, 34,4 x 19,5 cm, Privatsammlung



La langue des images. Ce que l'on peut déceler dans la peinture persane

Lic. phil. Elika Palenzona-Djalili

En images ; c'est ainsi que le monde s'offre aux Hommes dès leur naissance. Nous voyons le monde avant même de pouvoir le désigner par des mots. Au même titre que la langue parlée, la langue des images véhicule des idées et une symbolique qui lui sont non seulement propres mais qui sont également régies par un contexte culturel précis. D'où l'importance de savoir les interpréter.

Conçue au XIX^e siècle puis développée au XX^e siècle par l'historien de l'art Erwin Panowsky, la méthode *iconographique* consiste à identifier, analyser et à replacer les images dans leur contexte historique et culturel afin d'en déceler le sens profond. Pour cela, trois étapes sont nécessaires ; l'analyse pré-iconographique, soit une description par identification des premières formes et motifs ; l'analyse iconographique, qui permet de comparer et de catégoriser les motifs en fonction de l'époque ; l'interprétation iconologique enfin, laquelle fait le lien entre symbolique des images et contexte socio-historique et culturel.

Ce procédé analytique appliqué à l'illustration d'une scène d'un manuscrit *Ḥamsa* de Nizami témoigne de l'utilité de la méthode afin d'en apprendre plus sur les motifs en usage dans la peinture persane des XV^e et XVI^e siècles.

La scène observée se déroule dans un cadre, englobant plusieurs petits cadres qui contiennent du texte. On voit deux figures, l'une en train de prendre un bain, l'autre portant son index à sa bouche. Il s'agit maintenant de faire interagir les motifs entre eux, conformément à la deuxième étape de la méthode. Il est alors possible d'y reconnaître une scène d'une histoire d'amour très célèbre ; Shirin, aperçue par le roi Khosrow dans son bain. Un motif qui se retrouve dans maintes miniatures persanes. S'ensuit une analyse plus technique des détails ; comme le doigt sur la bouche, symbole de l'étonnement. Ou encore la doublure rouge du couvre-chef de Khosrow, qui rappelle la garde Qizilbāš de l'empereur safavide Ismail, très présente dans la peinture persane du premier tiers du XVI^e siècle. Ce détail permet ainsi de dater l'oeuvre.

A travers l'analyse picturale et socio-culturelle de l'époque, la miniature se dévoile donc. Certains éléments cependant ne pourront jamais être complètement déchiffrés : car même avec des connaissances historiques, littéraires et artistiques poussées, nous ne saurons jamais vraiment à quoi pensait l'artiste en concevant son oeuvre.

Résumé en français de l'article : Alessia Vereno & Sophie Glutz