

Elika Djalili

# Aus dem Rahmen gefallen

## Zum Verhältnis zwischen Text und Bild in Ġaffārīs Nigāristān

Unter den Timūrīden (15. Jh.) und Ṣafawīden (16. und 17. Jh.) erlebte die Buchmalerei – eine der beliebtesten und angesehensten Richtungen der islamischen Kunst – in Persien eine Hochblüte. Die persische Literatur bot reichlich Stoff für die Illustrierung von Texten. Die Bilder lieferten das zusätzliche narrative Element zur Literatur in Prosa und Poesie und ergänzten die erzählenden Texte. Die erhaltenen Manuskripte aus dieser Zeit gehören zu den Meisterwerken der persischen Miniaturmalerei insgesamt.

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass in der Buchmalerei nicht alleine die Bilder die Geschichten erzählen, sondern dass sie letztlich erst aus dem Zusammenhang mit dem Text zu deuten und zu verstehen sind.

Damit ergibt sich die Notwendigkeit, die kunsthistorische Untersuchung der Bilder mit einer philologischen Textanalyse zu verknüpfen. Das Genfer Manuskript mit dem Titel Tārīkh-i Nigāristān stellt eine illustrierte Anekdotensammlung dar, die gemäss Kolophon 1573 in Schiras hergestellt worden ist. Der Text wurde 1522 von Muḥammad Ġaffārī, einem Chronisten und Richter aus Qazwīn, verfasst. Das Manuskript, seit den 1960er-Jahren im Besitz der Genfer Aga Khan Sammlung, weist 44 Illustrationen auf. Die in der Schiraser Maltradition dargestellten

Elika Djalili studierte an der Universität Zürich Kunstgeschichte und Islamwissenschaft. Sie ist die erste Lizentiandin an der neu eingerichteten Abteilung für Geschichte der Islamischen Kunst am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich.

Bilder beziehen sich auf je eine der erzählten Anekdoten. Ein Rahmen begrenzt die Illustrationen gegen aussen. Nicht selten aber ragen gewisse Elemente aus

dem Rahmen heraus. Diese Eigenart wird hier näher untersucht.

Im Genfer Nigāristān kommen insgesamt drei Elemente vor, die den Rahmen der Illustrationen durchbrechen: Landschaft, Architektur und Figuren. Welche Elemente des Bildes die Eigenschaft besitzen, aus dem Rahmen herauszuragen, und weshalb sie dies tun, wird anhand dreier Beispiele gezeigt.

Folio 187r (Abb. 1) zeigt eine Aussenlandschaft, auf der zwei Paare diagonal zueinander am Fusse zweier Felsen sitzen, die ebenfalls diagonal zueinander stehen. In der zentralen Achse des Bildes und hinter dem erdfarbenen Felsen ragt ein grosser blauer Fels in den Himmel, dessen Spitze über den Rahmen hinausragt. Auf beiden Seiten des Felsens stehen zwei Zypressen, deren Spitzen ebenfalls die Rahmung sprengen. Der Fels verdeckt den oberen Rand des Rahmens, wird selbst aber auch durch das obere Textfeld verdeckt.

Die mit diesem Bild illustrierte Anekdote handelt von der Auseinandersetzung eines Volkes aus Transoxanien mit den einstürmenden Mongolen. Die heftige Schlacht zwischen den zwei Völkern überlebten nur zwei Paare. Der Fluchtweg brachte sie zu einem riesigen Berg, der im Textfeld, das über dem Berg angebracht ist, so beschrieben wird: «Sie überlebten und kamen zu einer Gegend bei einem Berg, der vor lauter Höhe mit dem Kopf in den Himmel hinaufragte und in Bezug auf Stabilität mit einer Festung zu vergleichen war und ihnen stand ausser diesem kein anderer Weg zur Verfügung»<sup>1</sup>.

Da das obere Textfeld die Beschreibung des Felsens enthält, überrascht es nicht, dass der Fels auch

### Résumé

L'étude d'un manuscrit inédit du Tārīkh-i Nigāristān de Ġaffārī a révélé quelques particularités à l'observation de ses miniatures : certains éléments iconographiques dépassent du cadre de l'illustration elle-même. Il s'agit ici de mettre en lumière les raisons pouvant expliquer une telle présentation. Dans la plupart des cas, on constate qu'une lecture attentive du texte illustré est indispensable pour y parvenir.



Der Fels ragt in den Himmel (Abb 1).

in der Illustration prominent dargestellt wird. Der aus dem Bildrahmen hinausragende Fels zieht den Blick des Betrachters auf sich.

Eine weitere Beobachtung der Elemente, die aus dem Rahmen hinausragen, zeigt, dass alle Zypressen, die im Genfer Nigāristān gemalt sind, wie auch die Zypressen im vorhergehenden Beispiel, den Rahmen der Illustrationen durchbrechen, während andere Bäume mit runden Kronen bei der Berührung mit dem Textfeld oder dem Rahmen sogar abgeschnitten werden (Abb. 2.1-3: Folio 62 r, Folio 16r, 130v). Diese Eigenart bei der Darstellung der Zypresse zeigt sich auch in früheren Manuskripten, wie etwa dem aufwendig bearbeiteten Šāh Ṭahmāsb-Šāhnāma<sup>2</sup> das während der Šafawīden-Zeit stets als Vorlage für in Schiras produzierte Manuskripte diente. Ein Folio des Ṭahmāsb-Šāhnāmas mit dem Titel «Bārbad, der versteckte Musiker» von 1535 (Abb. 2) zeigt eine Illustration, die, wie viele Illustration der Täbriser Zeit, links über den Rahmen heraustritt. Unter allen dargestellten Bäumen ist es einzig die Zypresse, die sich zwischen den Textfeldern über den oberen Rand hinausreckt und weit über den Rahmen hinausragt.

Diese Vorliebe für die Darstellung der Zypresse in ihrer ganzen Länge wird im zugehörigen Text nicht erwähnt. Ihre prominente Präsenz in der Landschaftsmalerei wird assoziiert mit der Bedeutung der Zypresse (sarw) in der persischen Dichtung. Dort wird sie als Symbol für hohen Wuchs, Stolz und Ewigkeit benützt. In der mystischen Dichtung steht sie für den hohen Wuchs des Geliebten. Auch in der persischen Poesie des 10. und 11. Jahrhunderts lassen sich die oben erwähnten symbolhaften Bedeutungen der Zypresse finden<sup>3</sup>.

Die Zypresse mag bei den persischen Miniaturmalern dieselben Assoziationen wachgerufen haben, was die These einer notwendigen Verknüpfung von Bild- und Textanalyse nochmals unterstreicht.

Ein weiteres Beispiel, in dem Bildelemente aus dem Rahmen hinausragen, sehen wir auf Folio 252v (Abb. 3). Die Szene zeigt eine nach vorne offene Architektur mit einer horizontalen Gliederung, so dass im oberen Bildteil der obere Stock eines Palastes oder Wohnhauses zu sehen ist und im unteren Bildteil der untere Stock.

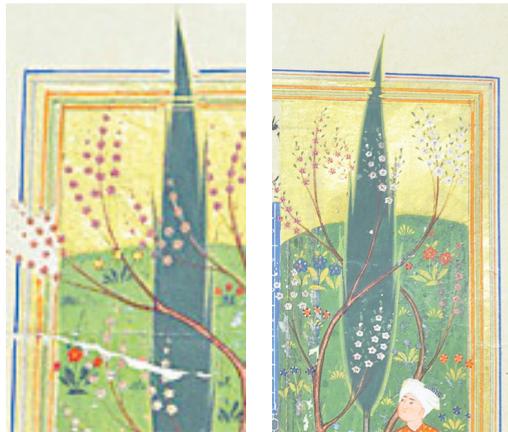
Der untere Raum links ist von einem Mauerwerk, das den Eingang des Raumes wie einen Aywān mar-

kiert, betont. Im oberen Bildteil sieht man Figuren, die in das Haus eindringen und die Treppen hinuntersteigen, vorne rechts eine Gruppe anderer Figuren, die aus dem Bildrahmen herausragen.

Die so illustrierte Episode berichtet aus der Zeit von Šāh Mubāriz al-Dīn (1314–1358), dem Muẓaffarīden-Herrscher, der von seinen zwei Söhnen, Šāh Maḥmūd und Šāh Šuġā<sup>c</sup>, entmachtet werden soll. Aus dem Text geht hervor, dass, während sich Šāh Maḥmūd mit seinem Gefolge an der Tür aufstellt, Šāh Šuġā<sup>c</sup> mit seinen Leuten in das Haus eindringt. Interessant ist, dass die Figuren, die gemäss Text mit Šāh Maḥmūd «draussen» an der Tür stehen, ausserhalb der Rahmung gezeichnet worden sind.

Šāh Maḥmūd stand mit seinem Gefolge an der Tür, während Šāh Šuġā<sup>c</sup> mit seinem Gefolge mit gezücktem Schwert ins Gemach drang.<sup>4</sup>

Diese Illustration berichtet nicht von der eigentlichen Entmachtung des Vaters durch seine Söhne, sondern von der im unmittelbar davorstehenden Text beschriebenen Situation des Ins-Haus-Eindringens. Ein Sohn geht ins Zimmer, um den Vater zu suchen, während der andere Sohn mit dem Gefolge an der



Herausragend und beschnitten. (Abb. 2.1, 2.2, 2.3).



Die Zypresse, das Symbol für Stolz und Ewigkeit, ragt oben hinaus: Barbad, der versteckte Musiker (Abb.2).

Tür wacht. Zusammenfassend können wir feststellen: Das Hinausragen von Elementen aus dem Bildfeld weist auf eine enge Beziehung von Text und Bild hin. Das oben geschilderte Beispiel wie der mächtige Fels wird explizit im Text erwähnt. Auch besteht eine Parallele zwischen den Figuren, die in der Illustration Folio 252v (Abb. 3) ausserhalb des Rahmens gezeichnet sind, mit jenen, die gemäss Text ausserhalb des Hauptgeschehens und ausserhalb des Palastes stehen. In diesem Zusammenhang wird der Rahmen als Grenze zwischen den Handlungsebenen benutzt, während in den ersten zwei Landschaftsdarstellungen der Rahmen das Element, das im Text betont wird, hervorhebt. Etwas anders verhält es sich mit den Zypressen. Hier geht es nicht um einen symbolischen Vergleich mit einer Figur in der Geschichte, sondern es scheint, dass diese Art der Darstellung der Zypresse in der persischen Malerei seit je Tradition war und mit der Bedeutung der Zypresse in der persischen Dichtung korrespondiert.

Die Bearbeitung des Genfer Nigāristāns unter Berücksichtigung des Textes eröffnet daher neue Erkenntnisse. So erlaubt ein besseres Verständnis der Illustration aufgrund der Kenntnis des Textinhalts, die Abbildung erst richtig zu verstehen und damit auch angemessene Inventarisierungstitel zu setzen. Diese Sicht legt den Schluss nahe, dass Bild und Text sich in einem illustrierten Manuskript letzten Endes oft aufeinander beziehen, und sich für ein umfassendes Verständnis der beiden geradezu gegenseitig bedingen. Für die Bearbeitung von illustrierten Texten im Rahmen der islamischen Kunstgeschichte sind daher Methoden der Kunstgeschichte, Poesiegeschichte und Stilmittelkunde zu kombinieren. Die isolierte Verwendung einer einzelnen Methode würde nur unvollständige Resultate erbringen.



Shah Mahmud steht vor der Tür. (Abb. 3).

1 Vgl. Folio 186v im Genfer Manuskript.

2 Das Šāh Ṭahmāsb-Šāhnāma, auch bekannt unter Šāhnāma-yi Šāhi, ist das am aufwendigsten bearbeitete und am luxuriösesten illustrierte Šāhnāma Manuskript in der Geschichte der persischen Miniaturmalerei. Es wurde unter Šāh Ismā'īl (vermutlich 1520) in der Täbriser Werkstatt begonnen und Šāh Ṭahmāsb gewidmet.

3 Fouchécour, Charles-Henri de, 1969: La description de la nature dans la poésie lyrique persane du XIe siècle. Inventaire et analyse des thèmes. Paris. S. 58.

4. Vgl. Folio 251r im Genfer Manuskript.

#### Abbildungsnachweis

Abb. 1: Folio 187r: «Two couples in the mountains» neuer Titel: Auf der Flucht vor den Mongolen, 1573, 38,4 x 23,7 cm, Aga Khan Sammlung.

Abb. 2: Bārbad, der versteckte Musiker von Ṭahmāsb Šāhnāma, 1535, 47 x 31,50cm, Khalili Sammlung (MSS 1030.9, fol.731a) aus: Canby 2003: S. 103.

Abb. 3: Folio 252v: «Soldiers searching in a palace» neuer Titel: Anschlag der Söhne von Mubārīz al-Dīn auf ihren Vater, 1573, 38,4 x 23,7 cm, Aga Khan Sammlung.

## Johannes Stephan Islamische Kultur und arabischer Text

Zu einer Untersuchung von Reiseliteratur des 18. Jahrhunderts

Im Kontext der aktuellen Islamwissenschaft scheint mir eine literaturwissenschaftliche Forschung zu Texten des 18. Jahrhunderts

kaum möglich, ohne auf die Dimension von Narrativen über die «Geschichte des Islams» gründlich einzugehen. Im Folgenden möchte ich in einem ersten Schritt ein paar Vorüberlegungen dazu äussern, um in einem zweiten summarisch auf den mit diesen Narrativen verbundenen Islam-Kultur-Zusammenhang zu sprechen zu kommen, den ich in meiner Arbeit zugunsten einer intertextuellen Forschung vernachlässigen möchte. Eine Zeit des Entstehens und Wachsens, dann eine der Reife und eine der Diversifizierung sowie eine mittelalterliche Zeit und schliesslich, angeregt durch den Einfluss der «westlichen Zivilisation», eine Zeit des Erwachens – so ordnet Jurji Zaidan im Jahre 1910 die Geschichte der «Islamischen Zivilisation».<sup>1</sup>

Hiermit konzipiert der libanesische Literat und Historiker für die arabische Geschichtsschreibung ein historisches Narrativ, das seit Anfang des 19. Jahrhunderts sowohl unter arabischen Intellektuellen als auch westlichen Orientkundlern präsent war.

Warum sich diese Zivilisation im Hintertreffen befand, warum sie sich also während der Zeit des «islamischen Mittelalters» (nach Zaidan vom 13. bis zum 18. Jahrhundert) nicht weiterentwickelte, darüber wurde in Zeitschriften Ende des 19. Jahrhunderts in Kairo und Beirut fleissig debattiert. Auch in den europäischen Orientwissenschaften blieb diese Annahme des Verfalls lange Zeit unhinterfragt. Auch hier wurden Gründe für die Mittelalterlichkeit oder «Dekadenz» – nicht etwa als besondere literarische Epoche, sondern als ganzheitlicher Niedergang – gesucht. Man bezog diese kulturelle Stagnation vor al-

lem auf den Islam als religiöse Tradition, aber auch auf die arabischen Literaturen, in denen jahrhundertlang keine neuen Impulse ge-

schaffen worden seien. Auffälligerweise zu der Zeit, in der man die entscheidende Entwicklung für das Entstehen des modernen Europas vermutete, meinte man, habe sich die «andere Zivilisation» nicht fortentwickelt. Diese Theorie der Dekadenz wurde in der Erforschung des arabischen Schrifttums spätestens seit den 1980er Jahren zunehmend in Frage gestellt. Inzwischen gibt es eine ganze Reihe von Arbeiten, in denen man die Epochenschwelle des 19. Jahrhunderts mindestens zu relativieren weiss. Man bietet damit eine Art Gegenarrativ, in dem an die Stelle des Niedergangs, also der Nicht-Entwicklung, eine eigene oder andere Entwicklung des Islams oder der arabischen Kultur gesetzt wird. Als ein beliebtes Forschungsfeld bietet sich für die Zeit, die in der europäischen Geschichte als «Frühe Neuzeit»<sup>2</sup> bezeichnet wird, der Reisebericht an. Denn der Reisebericht kann als Genre betrachtet werden, das in der arabischen Literatur als riḥla bekannt ist. Ausserdem scheinen die Gestaltungsmöglichkeiten, die der Reisebericht bietet, weit breit gefächert – ein Genre, in dem sich Ähnlichkeiten zur zeitgenössischen Prosa und viel Poesie finden und aus dem sich auch interessante sozialgeschichtliche Beobachtungen gewinnen lassen.

Schliesslich dient genau ein solcher als «Reise» bezeichneter Text zur Markierung der entscheidenden Wende: Mit Rifa'a at-Tahtawī's Frankreich-Reise, 1834 erstmals in Kairo gedruckt, wird die moderne Geschichte der arabischen Literatur für gewöhnlich eingeläutet.<sup>3</sup> Der aktuelle Forschungstrend weist allerdings in die Richtung, den Texten vor dem 19. Jahrhundert, wenn nicht die Teilhabe an einem Beginn der