

Das Bild im Islam

Eine kunst- und kulturgeschichtliche Auseinandersetzung mit einer religiösgesellschaftlichen Bildpraxis

■ BARBARA MAYRHOFER-DIAW



Barbara Mayrhofer-Diaw, ist Lektorin und Lehrerin. Studium Bildnerische Erziehung und Technische Werke, Unterrichtstätigkeit am Gymnasium, Lektorin am Zentrum für soziale und interkulturelle Kompetenz an der Johannes Kepler Universität, aktiv im interkulturellen Dialog, laufendes Doktoratsstudium zum Thema „Transkulturelles Lernen innerhalb der Kunstpädagogik“.

Weder die Muslime, noch die islamische Lehre kennen eine einheitliche Gangart. Pluralität und das Zulassen von Meinungsvielfalt ist aus islamologischer Perspektive naturgemäßer Bestandteil im Umgang mit den eigenen Quellen. Was alle Muslime verbindet sind Angelegenheiten der *Aquida* – als Eckpfeiler der Grundüberzeugungen zu verstehen –, der Islam eröffnet den Menschen jedoch ein weites Feld der aktiven, kreativen Gestaltung. Schon allein in der islamwissenschaftlichen Kategorie des „*urfs*“ ist der Muslim dazu angehalten, seine kulturelle Umgebung mit in seinen Entscheidungshorizont einfließen zu lassen. Folglich wird eine muslimische Minderheit in China sich in ihrer Baukunst als auch in ihrer Art sich zu kleiden völlig von Muslimen beispielsweise wohnhaft in Mali unterscheiden. In diesem Kontext leitet auch Robert Hillenbrand, Professor für Islamische Kunst an der Universität Edinburgh anhand des frühen Kunstschaffes der

Umayyaden¹ die Erkenntnis ab, dass eine Kunstform, etabliert von Muslimen „*nicht grundsätzlich universell sein muss, sondern einen fest umrissenen regionalen und dynastischen Charakter haben konnte*“². Zudem kam es unter muslimischen KünstlerInnen neben einer eigenständigen Kunstproduktion immer wieder zu einer produktiven Aufnahme von „westlichen“ Architekturformen, „*verwenden sie doch das bekannte Vokabular aus Säule und Kapitell, Spitzbogen und Kuppel, Rippe und Gewölbe.*“³

„Islamische Kunst“

„Islamische Kunst“ ist zunächst eine Erfindung der europäischen Orientalistik, welche den Orient, den Islam als starre, unbewegliche und exotisch aufgeladene Projektionsfläche eigener Bedürfnisse entworfen hat. Edward Said hat mit seiner Orientalismuskritik jene Mechanismen in eindrucksvoller Weise offengelegt.

Die neue Moschee in Bad Vöslau südlich von Wien wurde nach einem langen Mediationsprozess des Bürgermeisters von den verschiedenen politischen Kräften in der Gemeinde akzeptiert.



1) *Dynastie zw. 661–750 n. Chr. in Damaskus, später in Cordoba.*
2) Hillenbrand, R.: *Kunst und Architektur des Islam, Berlin 2005, S. 16.*
3) *Ebd., S. 16.*

Spricht man im europäischen kunst- und kulturvergleichenden Rahmen von „islamischer Kunst“, so ist wohl zumeist das Kunstschaffen aus islamischen Ländern vom 7. bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert gemeint, danach versuchen Kunsthistoriker vorsichtig von „moderner Kunst aus islamisch geprägten Ländern“ zu sprechen, um diese dann wiederum durchaus auch von innerorientalischen Stimmen, wie von der Gründerin des jordanischen Nationalmuseums *Wijdan Ali* ausformuliert, als „moderne islamische Kunst“⁴ zu etablieren.

Im Kontext der in der Tagung verfolgten religiös motivierten Fragestellung nach dem Bildnis war immer wieder eine klare Unterscheidung zwischen Kunstformen, welche von Künstlerinnen und Künstlern, welche ihre Tätigkeit eng verstrickt mit religiösen Empfindungen und Überlegungen schaffen, und Kunstschaffenden, lebend in muslimisch geprägten Ländern, deren Arbeit sich beispielsweise aus dem Bruch mit religiösen Traditionen in den jeweiligen Ländern nährt, vonnöten.

Islamisches Bilderverbot?

Die islamologische Grundlage für ein durchwegs mit Selbstverständlichkeit zitiertes „islamisches Bilderverbot“ versteht sich als ein vielschichtiges Terrain. Die

Aufarbeitung der Thematik innerhalb des Vortrags hat gezeigt, dass die Quintessenz islamwissenschaftlicher, theoretischer Auseinandersetzung und der Befürwortung beziehungsweise Ablehnung des zwei- bzw. dreidimensionalen Gestaltens sich primär auf den Entstehungskontext bildnerischen Gestaltens bezieht. Während jegliche Bildnisse *im gottesdienstlichen Rahmen* abgelehnt werden, wird ein Gestalten zu Lehrzwecken oder zu Zwecken, welche einen positiv besetzten Ausdruck von Ästhetik vertreten, in den unterschiedlichsten Ausformungen praktiziert. Trotz des Fehlens eines flächenabdeckenden Aussparens bildlicher Darstellung lässt sich jedoch ein Monopol des Wortes im visuellen Erscheinungsbild des Islam nicht abstreiten. Vielleicht liegt eine so starke Konzentration darauf in der Natur der muslimischen Konzeption des Heiligen selbst: Während aus christlichem Selbstverständnis das Wort zu Fleisch wurde, wird Gottes Wort im muslimischen Kontext zu einem Buch und definiert sich als *Qur'an*, welcher durch den Engel Gabriel innerhalb von 23 Jahren einem Mensch namens Muhammad in klarer arabischer Sprache überliefert wurde.

Das Verschriftlichte steht symbolisch für das Verhältnis des Muslims zu seinem Allerheiligsten. Der Kulturwissenschaftler Belting erläutert in diesem Kontext: „Schrift

■ Während aus christlichem Selbstverständnis das Wort zu Fleisch wurde, wird Gottes Wort im muslimischen Kontext zu einem Buch.

⁴ *Wijdan, A.: Modern Islamic Art, Development and Continuity, Gainesville 1997, S. XI.*



„Gesegnetes Fest“ (id mubarak): Glückwunschkarte zum islamischen Opferfest

■ Das Wort lässt sich ebenso wenig sichtbarmachen, wie Gott selbst. Die Schrift ist aufgeschriebene Rede, ohne den abzubilden, der redet.

(...) hält Distanz zu dem, was sie aufschreibt. Das Wort lässt sich ebenso wenig sichtbarmachen, wie Gott selbst. Es ist bloß Rede. Die Schrift ist aufgeschriebene Rede, ohne den abzubilden, der redet.“⁵

Dies steht im übertragenen Sinn für ein muslimisches Lebensprinzip, welches Bilder im mentalen Bereich forciert, und in der Imagination anstelle von vorgefertigten Bildern den Motor geistiger Anstrengung sucht. Demnach wird das Sehen als prozesshaft mit offenem und ungewissem Ausgang verstanden. Diese abstrakte Spiritualität lässt sich im kunstvoll verschnörkelten Umgang mit Schrift oder Arabeske wieder entdecken und ist nicht als inhaltentleertes Dekor, sondern als vergeistigte, religiös verankerte Lebenspraxis zu verstehen. Auffällig ist in diesem Rahmen der proportionierte, mathematische Umgang innerhalb muslimischer Kunstformen. Diese oft hoch komplexen Muster bedürfen eines hohen Maßes an mathematischer Kenntnis. Belting schreibt diesbezüglich: „Schon früh haben muslimische Mathematiker wie al-Buzjani (gest. 998) und Ghiyath ad-Din Jamshid al-Kashi (gest. 1492) Lehrbücher zum Thema der geometrischen Grundprinzipien und ihrer Anwendung in der Architektur und im ornamentalen Bereich geschrieben.“⁶

Kunst als angewandte Wissenschaft

Woher stammt dieser enge Konnex zwischen geometrisch Bemessbarem und muslimischer Spiritualität? Belting beschreibt in seinem Buch „Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks“ sehr eindrucksvoll, wie der historisch belegte wissenschaftliche Kontext muslimischer Denktraditionen ausschlaggebend für wichtige mathematische, astronomische und medizinische Erfindungen war. So wurde nicht nur der Kompass sondern auch die camera obscura von dem muslimischen Mathematiker Al Hazen (965–1040) erfunden. Dieser entdeckte, dass sich Lichtstrahlen mathematisch berechnen ließen und entwickelte ein geometrisches System von Licht und Sehstrahlen, welches nicht zufällig der muslimischen abstrakten Vorstellung von Spiritualität entstammte.

Belting dazu: In der „Frage, wie es der arabischen Forschung so mühelos gelingen konnte, die antiken Autoritäten in der Geometrie der Lichtbahnen zu widerlegen, eröffnet sich ein überraschender Zusammenhang mit der bilderlosen Kultur des Islam“. Für muslimische Denker fanden sich „im Licht jene mathematischen Gesetze, die den Kosmos regierten, in ihrer abstrakten Schönheit. (...) In der Welt herrschten also nicht die Schwerkraft der Materie oder der Zufall, sondern das Licht, und im Licht trat eine mathematische Struktur der Schöpfung hervor (...).“⁷

Diese Erkenntnisse waren Resultat einer gezielten Zusammenführung der beiden Disziplinen der *Ästhetik und der Mathematik*. Als dieses Wissen im mittelalterlichen Spanien unter islamischer Herrschaft rezipiert wurde, lieferte es die Basis für die zukünftigen Fertigkeiten der bekannten europäischen MalerInnen der Renaissance: So war die Entwicklung der Perspektive, welche das blickende Subjekt zum neuen Mittelpunkt der Welt deklarierte und zugleich den Grundpfeiler für ein neuzeitliches Selbstverständnis von Individualität und Subjektivität legte, nicht möglich gewesen, ohne Al Hazens geometrisch, mathematische Beweisführung des Sehblicks.

Innerhalb von muslimischen, abstrakten Denktraditionen gingen künstlerische Ausdrucksform und wissenschaftlicher Anspruch eine Symbiose ein. Die Geschichte muslimischen Kunstschaffens verlief autonom und stand von Beginn an einem vermeintlichen Künstlermythos „Prometheus“, der durch seinen revoltierenden Verstand den Menschen aus seiner Unwissenheit heraushebt, konträr gegenüber: „Denken“, welches als Grundlage für die Betätigung des muslimischen Künstlers dient, „bedeutet nicht kämpfen, um sich von Gott zu befreien, sondern sich ihm annähern“⁸. ■

Bei diesem Text handelt es sich um einen Vortrag, den die Autorin bei der diesjährigen Sommertagung des Katholischen Akademiker/innenverbandes Österreichs in Tainach gehalten hat.

5) Belting, H.: *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008, S. 84.

6) Belting, H.: *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008, S. 116.

7) *Ebd.*, S. 109.

8) Ramadan, T.: *Der Islam und der Westen. Von der Konfrontation zum Dialog der Zivilisationen*, Köln 2000, S. 262.