

VORWORT

Klaus Kreiser

Wenn die Autoren dieses Bandes von der „Bildervermehrung“ in der islamischen Welt sprechen, wollen sie auf sehr unterschiedliche Phänomene aufmerksam machen. Einige Entwicklungen haben die Bergklöster des Libanon vor dreihundert Jahren zum Schauplatz, andere gehen von modernen Fernsehsatelliten aus. Gleichzeitig weist der Titel „La multiplication des images en pays d’Islam: de l’estampe à la television“ auf das weitgehende Fehlen von Bildern im öffentlichen Raum hin, der den traditionellen Islam wie das orthodoxe Judentum so deutlich von anderen großen Kulturen schied. Dadurch blieben der islamischen Welt auch bürgerkriegsähnliche Kämpfe um die Existenz von Sakralbildern wie im Ostkirchentum und während des Bildersturms im Europa des 16. Jahrhunderts erspart. Der rigorose islamische Ikonoklasmus war weitgehend nach außen gerichtet. Er feierte reale und verbale Triumphe, wenn muslimischen Heere die Tempel der Hindus und die Kirchen ihres Bilderschmucks beraubten, Glocken einschmolzen und Buddhas zu Türschwellen machten.

Über die Zulässigkeit oder die Unerlaubtheit von zwei- oder gar dreidimensionalen Darstellungen von irdischen und überirdischen Gegenständen gibt es bei sunnitischen und schiitischen Juristen eine umfangreiche Literatur. Diese Auslegungen von Koran und Tradition interessierten vor allem Theoretiker, sie wurde aber bei Gelegenheit vor allem herangezogen, wenn sich ein neues Kommunikationsmedium oder künstlerisches Genre am (westlichen) Horizont zeigte. Das läßt sich für die Rundplastik ebenso zeigen wie für die Fotografie und zuletzt das Fernsehen.

Ablehnungen und Einwände gegen Bilder außerhalb der „himmlischen Gegenstände“ sind heute auf radikale Einzelne und gettoisierte Gemeinschaften beschränkt. Für die Jahrhunderte, in die dieser Sammelband einen Einblick gewährt, läßt sich so etwas wie eine idealtypische Ablaufregel für die Aneignung von Bildern als Voraussetzung für ihre Vermehrung aufstellen:

1. Die erste - vormoderne - Phase ist durch ein vages Wissen von Bildern gekennzeichnet. Man ahnt ihre Schätzung und Pflege an den Fürstenhöfen. Man weiß von der Verwendung und Verehrung von Bildern bei Christen innerhalb und außerhalb der islamischen Ökumene. Beiden Phänomenen gegenüber bleiben die Gelehrten und breiten Massen weitgehend indifferent.

2. Wenn neue Genres die muslimische Bevölkerung erreichen, werden sie häufig wegen der Verwendung von Bildern z.T. aus religiös-ideologischen, z.T. aus pragmatischen Gründen abgelehnt. Der vereinzelt Widerstand gegen öffentliche Rundplastik und die Fotografie sind bekannte Beispiele.

3. Gleichzeitig erfolgt die Übernahme von Bildern für weltliche Zwecke (Militär, Schule), mit einiger Verzögerung auch für die Unterhaltung der Massen.

4. Am Ende steht die Aneignung der Bildkommunikation durch religiöse Personen und Institutionen. Ein typisches Beispiel bildet die Indienstnahme von Videokassetten von Koranlesungen oder Heiligenlegenden für die Zwecke der „inneren Mission“ (*tablīgh*).

Dieses Paradigma läßt sich also für mehr als ein Genre deklinieren. Ein weiteres Beispiel ist der Druck mit beweglichen Lettern, der die türkischen Muslime (1729) nach den armenischen (1584), arabischen (1610) und griechischen Christen (1627) und wesentlich später als die Juden (1504) erreichte. Einige der osmanischen Drucke des 18. Jahrhunderts enthielten Abbildungen menschlicher Wesen. Als später die Lithographie die islamische Welt eroberte, stand ein technisch anspruchsloses Medium auch außerhalb der Metropolen zur

Verfügung. Es war von großer Ambiguität, denn das Flachdruckverfahren erlaubte die Verbreitung kalligraphierter Texte von der religiösen Litanei bis zur zeitgenössischen Poesie, transportierte aber auch Bilder, die volkstümliche Literatur illustrierten, bis ins letzte Dorf. Die Erfolgsgeschichte der Lithographie im 19. Jahrhundert reicht in Teilen unserer Region bis weit ins 20. Jahrhundert hinein. Seriell erzeugte Bilder erfüllten schon vor Erfindung der Fotografie, vor allem unter den schiitischen Bevölkerungsgruppen den Bedarf an Devotionalien. Aus Familienbetrieben und Manufakturen strömten Hinterglaspbilder aus China in die Märkte Indiens und Irans.

Freilich hat die Bilderflut heute ein Ausmaß erreicht, das niemand mehr veranlaßt, neue Kommunikationsmittel wie Telefax und Internet mit endlosen Kasiden zu preisen, wie einst die im Orient so gefeierte Erfindung des Telegrafen. Das Herrscherporträt, das als für jedermann zugängliches Reiterstandbild oder Relief auf den kadscharischen Iran und Ägypten unter dem Khediven Ismail beschränkt blieb, setzte sich in den 1920er Jahren auch in der Türkei und im Irak durch. Zur Anlage dynastischer Siegesalleen oder Heldenplätze wie in Berlin oder Budapest ist es allerdings nirgendwo gekommen. Arabische und türkische Enzyklopädien und biographische Sammelwerke wurden von ihren Verfassern als Substitute für die „Statuomanie“ der Europäer eingesetzt. Das hinderte die Kolonialmächte nicht, in Algerien und Tunesien, aber auch am Eingang des Suezkanals ihre Repräsentanten in Bronze aufzustellen (vom Duc d'Orléans bis Queen Victoria). Heute tritt das Herrscherbild in verschiedenen Formen auf: Omnipräsenz des regierenden Starken Manns (in vielen arabischen Staaten), als zur nationalen Ikone entindividualisierter Staatsgründer (Mustafa Kemal Atatürk in der Türkei) oder als charismatisch-entrückter Religionsführer (Khomeini in Iran).

Viel schwerer ist der kaum sichtbare Einzug der Bilder in den privaten Bereich zu verfolgen. Griechische und armenische Kleinbürger erwarben im Istanbuler Hafenviertel Drucke mit aktuellen Motiven (wie vom ersten Aufstieg eines Heißluftballons 1844 oder des russischen Zarenpaars). Wohlhabende Christen ließen ihre Familiengräber mit Büsten und lebensgroßen Statuen ausstatten. Zur „Multiplikation der Bilder“ gehören auch diese Skulpturen, deren armenische und inselgriechische Schöpfer, Aufträge aus so entfernten Orten wie Alexandria, Izmir und Athen entgegennahmen. Auch wenn Muslime selten den Blick hinter die hohen Mauern christlicher Friedhöfe warfen, waren sie für eine türkische Bildhauerin der Anstoß, ihren Beruf zu wählen.

Die muslimische Elite begann Ende des 19. Jahrhunderts ihre Salons und Privatbibliotheken mit Büsten und Statuetten zu schmücken, während sich in den Gärten der großen Häuser nach dem Vorbild des Sultans Bronzegetier aus den Pariser Werkstätten des Jean-Louis Barye (Kauf nach Katalog) tummelte.

Eine wahre Explosion an Bildern war mit der jungtürkischen Revolution 1908 verbunden, als in allen Teilen der islamischen Welt Zeitungen und Zeitschriften mit dem Zusatz „illustriert“ (*musawwar, resimli* usw.) erschienen, was nicht heißen soll, daß es nicht schon ab den 1870er Jahren einige bebilderte Magazine gab.

Zur Bildervermehrung gehört auch, daß verschüttete einheimische Traditionen durch die zeitgenössische Kunst und Gebrauchskunst (Postkarten und Briefmarken um nur zwei Genres zu nennen) freigelegt werden. Daran ist der in Europa gepflegte „Orientalismus“ nicht unbeteiligt. Gleichzeitig erhielt die arabische Schrift in Ländern, in denen sie aus dem Alltag verschwunden war, von Künstlern einen neuen Stellenwert.

Wie bei anderen Genres beobachten wir interessante Transformationen im Spannungsfeld von Ost und West. Universelle und nationale Strömungen lassen sich an Bildern festmachen wie an Texten.

Eine letzte Beobachtung: die kulturelle Gemeinschaft, welche die Intellektuellen des Orients bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts teilweise pflegten, scheint aufgelöst. Im Kampf der

Begriffe *sharq* und *âlem-i islam* (Orient: Welt des Islam) hat letzterer die Oberhand gewonnen. Für ein Kunstwort *sharqismus* gibt es heute keinen Bedarf, nicht nur weil es von dem „politisch inkorrekten“ Wort „Orientalismus“ überlagert wird, sondern weil die Vertreter der Region, insbesondere Iraner und Türken, aber auch Christen und Muslime nach einem Jahrhundert nationalistischer Selbstsuche ihre gemeinsamen Wurzeln verloren haben.

*

Die Verfasserinnen und Verfasser dieser Texte vertreten so unterschiedliche Disziplinen wie Kunstgeschichte und Osmanistik, Geographie und Völkerkunde. Einige unter ihnen sind Spezialisten für den Libanon (Saleh Barakat), andere für die Türkei (Duygu Köksal, Laurent Mallet, Johann Strauss), Iran (Agnès Devictor) oder Pakistan (Jürgen Wasim Frembgen). Ein Beitrag behandelt das von Migrant*innen im Westen konsumierte Fernsehen (Stéphane de Tapia). Ergiebig ist der Zusammenhang von volkstümlichen Bildern, religiösen Motiven und politischer Propaganda (Pierre Centlivres). Höchst diskussionswürdig ist die Frage, ob die Übernahme westlicher Genres mit einer Verwestlichung bzw. Modernisierung einhergehen musste. Die Antworten arabischer (Silvia Naef) und türkischer (Timour Muhidine) Literaten und bildender Künstler fallen unterschiedlich aus.

Nicht alle Themen haben einen „islamischen“ Kern. Die christlichen Gemeinschaften des Orients haben einen eminenten Anteil an den meisten der hier behandelten Genres (Carsten M. Walbinger). Die Lektüre führt von der Ikonografie des Heiligenbilds bei schiitischen (Micheline Centlivres-Demont) und christlichen Gemeinschaften (Bernard Heyberger) über die Fotografie (Catherine Mayeur-Jaouen) zu den bewegten Bildern von Kino (Jean-Michel Frodon, Nicolas Monceau) und Fernsehen.

Der Band vermittelt einen erstmaligen Zugang zur Einheit und Vielfalt der islamisch-christlichen Bilderwelt. Alle Autoren haben geholfen, wichtige Transformationsprozesse auch für die nichtspezialisierten Leser verständlich zu machen. Dieser gelungener Versuch, sammelt nicht nur Ergebnisse der Forschung, sondern bildet sogleich ein aufregendes Arbeitsprogramm für die Zukunft.

IMAGES SAINTES, IMAGES POPULAIRES

