

BRUCKEN



Dresden und Delhi (2)

IZ-Serie über den Einfluss Moghul-Indiens auf die europäische Kunst

Von Muhsin Hennig, Dresden

Der 13-jährige Akbar folgte seinem Vater auf den Thron. In den folgenden 50 Jahren wurde die Einheit und Dauerhaftigkeit des Sultanats befestigt. Er erkannte die Verschiedenheit der Einwohner des von ihm verwalteten Gebiets. Akbar erstrebte eine anhaltende Lösung von Streitigkeiten. Auf einer Jagd wurde dem Kaiser eine spirituelle Erfahrung zuteil, bei der ihm die Einheit aller erschaffenden Dinge bewusst wurde. Er änderte sein äußeres Wesen und suchte regelmäßig Rat beim Sufi-Schaikh der Tschischti-Tariqat, Salih, zu dessen Andenken er später seine neue Hauptstadt Fatehpur Sikri auf jenem von dem Meister bewohnten Höhenzug bei Agra errichtete. Sein Freund und Biograf Abu Fazl hinterließ eine Beschreibung des Sultans mit den sichtbaren Zeichen eines Sufis: „Allem Weltlichen gleichgültig, trägt seine Majestät am liebsten wollene Textilien, insbesondere Schals ...“ Auf den Miniaturen erkennt man einen nachsichtigen, ergebenen Mann mit locker gewundenem Turban, ganz verschieden vom hieratischen Prunk anderer Thronfolger.

Indiens Selbstbewusstsein als größte

Demokratie lagert dort, wo es zu Recht auf Akbars Einigungswerk besteht. Die Nationalisten, die unfreiwillig im Verein mit den Briten zu Totengräbern seiner Einheit und Vielfalt wurden, auch die muslimischen, welche eine kleinere Einheit durchsetzten, würdigten die Leistungen der Baburiden. Nehru bezeichnete Babur als Renaissance-Prinzen, kühn und abenteuerlustig mit weitem Horizont. Verse von Tahore verherrlichten Shah Dschahan und seine Marmorbauwerke. Den berühmtesten Solitär des Grünen Gewölbes hat sich Friedrich August II. das Siebenfache der Summe kosten lassen, die sein Vater für den Dinglinger Hofstaat bezahlte. Der „Dresden“, ein grüner Diamant, stammt vermutlich aus Indien und es ist vorstellbar, dass er auf einer der vielen Darstellungen, die Shah Dschahans Liebhabelei zu Juwelen bekunden, von den spitzen Fingern gehalten wird. Ein anderer sagenhafter Stein indischer Herkunft ist der „Koh-i-Noor“, der über den Shah von Persien und die Ostindienkompanie schließlich umgeschliffen und der „Queen’s State Crown“ eingefügt wurde.

Als eine Entsprechung zur Theorie des Gottesgnadentums des europäi-



Agra: Historische Aufnahme aus dem Inneren der „Perlmoschee“ von Shah Dschahan

schen Absolutismus erscheint Akbars Auffassung vom Königtum als „ein Licht, das von Gott ausstrahlt, ein Strahl der weiterleuchtenden Sonne.“ Der Sultan lernt Tabla schlagen, erfindet phosphoreszierende Bälle für das Polospiel. Vor allem aber leitete er die große Epoche der indischen Malerei ein. Die Ablehnung bildlicher Darstellungen von Menschen beruft sich auf einen Qur’an-Vers, der Allah als den Bildner, im Sinne von alleiniger Hervorbringer, bezeichnet.

Das beinhaltet für sich gesehen weniger ein Bilder-Verbot, als vielmehr ein Nachdenk-Gebot, welches den Maler verpflichtet, Klarheit über seine Kunst und deren Zusammenhang zum ursprünglich Geschaffenen zu erlangen. Seit den Griechen ist gerade dies für die europäische Kunst bezeichnend. Es ist eine Kunst, die die Offenbarungen des Sichtbaren spiegelt, anstatt sie mit Götzen und Machwerk zu verstellen. Martin Heidegger führt das in seinem Aufsatz „Vom Ursprung des Kunstwerkes“ umfassend aus. In der Folge haben Hans-Georg Gadamer und Gottfried Boehm den bilderstürmerischen Charakter der angeblichen „Bildfluten“ enthüllt, welche uns die Medien bescheren.

Auch Akbar machte sich Gedanken über das Wesen der Bildenden Kunst: „Es hat für mich den Anschein, als ob ein Maler ganz besondere Möglichkeiten hätte, Gott zu erkennen, denn ein Maler, wenn er irgend etwas Lebendes zeichnet oder wenn er einen Teil nach dem anderen ersinnt, muss fühlen, dass er seinem Werk kein Leben einhauchen kann; und er ist deshalb genötigt, Gott, dem Spender allen Lebens, zu danken, und so bereichert er das Wissen.“ Goethe sagte mit anderen Worten ungefähr das Gleiche: „Wer Kunst und Wissenschaft besitzt, der hat auch Religion. Wer jene beiden nicht besitzt, der habe Religion.“

Die Moghulmalerei blieb Zeit ihres Bestehens höfische Kunst, und nur auf diesem Umweg geraten Rituale in die

Darstellungen, wie auf dem Blatt, welches Dschahangir mit Söhnen und Würdenträgern zum Id-Gebet in der Moschee zeigt. Akbar warb Maler aus Bukhara an, wo die Maltradition der Timuriden lebendig geblieben war. Er nahm Maler auf seine Feldzüge mit. Daswanth, den Sohn eines Lastenträgers, beobachtete er beim Bemalen einer Wand. Daraufhin gab er den talentierten Knaben in die Obhut des Meisters ‘Abd As-Samad. Durch Akbars Einflussnahme bildet sich der neue Stil aus der strengen Linienkunst der persischen Malerei, die bereits chinesische Einflüsse mitführt, und der Musikalität und Lebendigkeit der einheimischen indischen Malweise.

Die Maler in Indien probierten sich nun in Faltenwürfen, Proportionen und Perspektive. Manchmal ähnelte diese Anverwandlung fremden Gutes den frühen Versuchen Dürers, bevor er nach Süden reiste, um die rätselhafte Lehre von der Darstellung der räumlichen Perspektive zu erkunden. Der Inder Umgang mit diesen Errungenschaften bleibt spielerisch. Sie gebrauchen und werfen ganz nach ihrem Geschmack.

Seinen formalen Höhepunkt erreicht der neugefundene Stil unter Akbars Sohn Dschahangir, der sich selbst als Maler betätigte und ein großer Kunsterkenner war. Die Farbpalette erweiterte sich, die Figurenzeichnung wurde naturalistisch, die Perspektive ausgebaut, Licht- und Schatteneffekte nahmen zu und die Porträtkunst verfeinerte sich. An den Provinzhöfen bildeten sich eigene Malschulen und die Radschputen-Malerei wurde durch neue Anstöße aus ihrer Starre gelöst.

In Amsterdam erwarb Rembrandt ein Album mit Miniaturen zeitgenössischer indischer Kunst, die er Blatt für Blatt nachzeichnete. Er war bezaubert von der feudalen Welt, in der vor seinen Augen die Patriarchen und Propheten lebendig wurden, während um ihn herum der Kapitalismus mit künstlicher Verknappung, Spekulation und Wucher das Menschenbild zu zerfasern

begann. Die Werkstattarbeit der Maler in Agra wie in Amsterdam war eine Ökonomie im guten Sinne. Aber nicht nur die Freisetzung der bilderfindenden Kraft des Meisters war beabsichtigt. Die gemeinschaftliche Arbeit an einem Werk sublimierte den Einzelausdruck, wurde zum Stilmittel. Unterschiedliche Temperamente und Talente wirkten miteinander an einem Bild, ohne sich innerhalb eines beweglichen Konzepts zu behindern.

Aber es wuchsen aus der Anonymität der Werkstätte auch selbstständige Künstler hervor. Durch die Signaturen und Selbstbildnisse auf den Miniaturen sind uns die Namen der Maler bekannt: Mansur, Bichitr, Balchand, den einige den indischen Raffael nennen, Kesu und andere. Aber es hat den Anschein, als sollte individueller Ausdruck geradezu vermieden werden. Die Einzelleistungen wurden dort geschätzt, wo sie am Platze waren. So berichtete Dschahangir in seinen Memoiren, dass er jedes Detail eines Werkes dessen Malers zuzuordnen vermochte, nicht nur, wenn es sich um eine geschlossene Figur handelte, sondern auch deren Körperteile, sofern sie von verschiedener Hand ausgeführt wurden.

Bemerkenswert ist die Unterordnung des Einzelnen unter die Gesamtheit und die Ökonomie, mit welcher die Stofflichkeit des Materials zur Geltung kommt. Überall dort, wo an den Figuren Gold vorhanden sein sollte, scheint der Grundstoff durch die Emaillierung; an Knöpfen, Pantoffeln, Säumen, Schärpen und ähnlichem. Das Farbgefüge auf den Miniaturen wurde durch feinste Aufmalungen mit spitzen Pinseln ergänzt. Diese fertigten sich die Maler selbst an aus den Haaren lebender Baumhörnchen. Die Legende berichtet von feinen Pinseln, die aus nur einem Haar bestanden, und von Reis- oder gar Mohnkörnern, denen mehrfigurige Szenen aufgemalt waren.

o



Miniatur von Dschahangir mit europäischen Einflüssen

IMPRESSUM

Chefredakteur:

Sulaiman Wilms (V.i.S.d.P.)

Stellvertretender Chefredakteur:

Yasin Alder

Herausgeber:

Abu Bakr Rieger

Vertriebsleiter:

Khalil Kueffner

Technischer Direktor:

Mujahid Hirsch

Jabir Lund

Ressorts:

Türkei: Malik Sezgin

NRW:

Aisha Ugurlu, Köln
Eren Güvercin, Leverkusen

Europa:

Anes Sabitovic, Berlin
Erdin Kadunic, Sarajevo

Freie Mitarbeiter:

Khalil Breuer, Berlin
Malik Özkan, Bremen
Dr. Enes Karic, Sarajevo
Raida Chbib, Bonn
Besima Donlagic, Düsseldorf
Abdurrahman Reidegeld, Wien
Tasnim El-Naggar, Bielefeld
Mohammad Gharaibeh, Bonn
Sausen Rahal, Berlin
Khadidja Leuenberger, Zürich
Dr. Dzamaluddin Latic, Sarajevo
Lydia Jalil, Euskirchen
Rami Tufi, Frankfurt
Bettina Jandali, Homburg
Najad Abdul-Aziz, Melbourne
Safia Bouchari, Mainz

Islamische Zeitung

Forum für Deutschland, Österreich und die Schweiz

Anschrift Verlag

IZ Medien GmbH
Beilsteiner Str. 121
D-12681 Berlin
Tel.: 030-24048974
Fax: 030-24048975

Bankverbindung:

IZ Medien GmbH
Kto.-Nr.: 200 680 907
Postbank Leipzig (860 100 90)

Telefon:

030-24048974, 0179-9678018

Telefax:

030-24048975

email:

info@islamische-zeitung.de

Internet:

www.islamische-zeitung.de

Sitz der Zeitung ist in Berlin
Die Redaktion behält sich das Recht vor, Zuschriften zu kürzen.
Leserbriefe, Gastkommentare und wörtliche Zitate sind keine redaktionelle Meinungsäußerung.
Namentlich gekennzeichnete Beiträge entsprechen nicht zwingend den Ansichten der Redaktion.
Die IZ Medien GmbH übernimmt für unverlangt eingesandte Manuskripte, Unterlagen und Fotos keine Gewähr.
Druckerei: Ossi-Druck, Brandenburg

h t t p : / / w w w . i s l a m i s c h e - z e i t u n g . d e