

Nasrollah Pourjavady

Historischer Hintergrund der Entwicklung des *Imago Dei* in der mystischen persischen Poesie

Text des Vortrages anlässlich des „First International Symposium on Orthodoxy and Islam“, Athen, 16. Dezember 1990

Eines Nachts werde ich den Schleier von deinem Gesicht wegziehen, und du wirst die Sonne der Ka'ba, der Mond der Kirche werden.
(Forûgî Bastâmî)

Als ich vor vielen Jahren zum ersten Mal eine armenische Kirche in Isfahan betrat, war ich überwältigt von den Malereien, die die Wände schmückten. Die bildhafte Wiedergabe einer religiösen Lehre, der sakralen Geschichte und vor allem der Gottheit waren meinem jungen muslimischen Geist so fremd, daß ich nie meine erste Erfahrung in einer christlichen Kirche vergessen werde. Ich nehme an, daß jeder Christ, der gewöhnt ist, die leuchtenden Fresken an den Wänden der orientalisch-orthodoxen oder der römisch-katholischen Kirchen und Kathedralen zu sehen, ebenso überrascht sein wird, wenn er zum ersten Mal eine Moschee betritt und die Schlichtheit und das Fehlen jeglicher Art von Malerei an den Wänden bemerkt.

Dies spiegelt einen der großen Unterschiede zwischen der muslimischen und der christlichen religiösen Mentalität wieder. Im Gegensatz zum Christentum hat sich der orthodoxe Islam immer der bildlichen Darstellung als Mittel, seine Geschichte oder seine religiöse Lehre darzustellen, widersetzt. Die islamische Theologie verbietet strikt die Verwendung bildlicher Symbole für die Darstellung der göttlichen Wahrheit. Da das Grundprinzip des muslimischen Glaubens die transzendente Einheit Gottes ist, bleibt für die Darstellung der Gottheit in menschlicher Gestalt kein Raum. Was für die Christen ein bildliches Symbol der göttlichen Wahrheit ist, ist für die Muslime ein Zeichen für Götzendienst, und daher sind in Moscheen keine Bilder erlaubt, nicht einmal die von Heiligen und Propheten, einschließlich Moḥammad.

Die orthodoxe islamische Theologie und die Rechtswissenschaft schließen nicht nur die bildliche Darstellung in Moscheen aus, sondern sie verurteilen alle Bilder und Statuen, die lebende Geschöpfe darstellen. Daher erlaubt der Islam keine Statuen und Gemälde von Tieren und Menschen in der Sakralkunst. Die herrlichen persischen Miniaturen, die man in litera-

rischen oder historischen Werken findet, und die Darstellung von Lebewesen auf Kacheln und Metallarbeiten in der muslimischen Kultur sind im allgemeinen eine Übertretung dieses Gesetzes. In der islamischen **religiösen Kunst** findet man solche Gestalten nicht.¹

Das Fehlen von menschlichen Darstellungen in der islamischen religiösen Kunst beruht eigentlich auf einem theologischen Verbot, das in einer frühen Phase der islamischen Geschichte erging. Die Ablehnung von Bildern und insbesondere der Darstellung von Menschen wurde von den muslimischen Traditionariern (*ahl-e ḥadīṭ*) oder Theologen kodifiziert, die sich die Traditionen des Propheten zum Vorbild nahmen und behaupteten, daß die Ablehnung auf seinen Aussprüchen und seinem Vorbild beruhe.

Im orthodoxen Islam leiten sich die religiöse Lehre und das Gesetz (*ṣarīʿa*) von zwei Quellen ab: vom Koran und von *ḥadīṭ* und *sunna* des Propheten, wobei *ḥadīṭ* ein Ausspruch des Propheten ist und *sunna* seine als Vorbild geltenden Handlungen. Für den orthodoxen Muslim sind beide Quellen göttliche Offenbarung. Daher sind *ḥadīṭ* und *sunna* ebenso wichtig wie der Koran für den Ausdruck der islamischen Frömmigkeit und bilden Anleitungen für die Gläubigen, was sie tun und was sie lassen sollen. Tatsächlich haben die Sprüche des Propheten, die in den meisten Fällen eindeutiger sind als der Koran, zu dessen Interpretation einen wichtigen Beitrag geleistet.

Die religiöse Ablehnung der bildenden Kunst und der figürlichen Darstellung sollte daher logischerweise aus einer dieser beiden Quellen, dem Koran oder den Sprüchen des Propheten, abgeleitet werden.

Obwohl einige Theologen dies gern durch das Wort Gottes rechtfertigen würden, sagt der Koran selbst nicht ausdrücklich etwas zu diesem Thema. Der einzige Vers, der dem nahekommt, ist der, in dem gesagt wird:

Ihr Gläubigen! Wein, Lospiegel, Opfersteine (Idole) und Lospfeile sind (ein wahrer) Greuel und das Werk des Satans. Meidet es . . .²

Auch wenn man diesen Vers manchmal als Argument gegen Bilder im allgemeinen verwendet, bezieht er sich doch eindeutig auf Götzenbilder. Was verboten ist, ist der Götzendienst, nicht die Malerei oder die bildliche Darstellung. Was die Theologen benötigten, war eine genauere Aussage, nämlich eine, die Statuen und bildliche Darstellungen mit Götzenbildern gleichsetzte. Da der Koran eine solche Feststellung nicht enthält, mußten sie sich auf eine andere Quelle stützen, nämlich den *ḥadīṭ*.

Einen Prophetenspruch zu finden, der die Auffassung der Traditionarier und Theologen unterstützte, war keineswegs schwierig. Man fand in der Tat nicht nur eine, sondern mehrere Traditionen, die eindeutig die bild-

liche Darstellung verurteilten, insbesondere die von Lebewesen. So soll der Prophet beispielsweise nach einer dieser Traditionen alle Maler verurteilt haben. Er verdammt darin sogar ausdrücklich den gesamten Berufsstand, indem er sagt, daß „diejenigen, die am Tage des Jüngsten Gerichts am schwersten von Gott bestraft werden, die Maler sind.“³

Warum wird dieser Berufsstand verurteilt, und warum schickt Gott diejenigen, die ihn ausüben, in die Hölle? Die Begründung findet sich in derselben Tradition. Am Tage des Jüngsten Gerichts werden die Maler, bevor man sie zur Hölle schickt, aufgefordert, ihren künstlerischen Geschöpfen Leben einzuhauchen. Der Grund für den Befehl liegt im künstlerischen Akt selbst. Der Maler als Künstler (*ṣāniʿ*) hat die Gestalt eines Lebewesens geschaffen, so wie Gott den Körper vor dem Geist geschaffen hat. Gott hauchte seinem Geschöpf dann seinen eigenen Geist ein und schuf damit das Lebewesen. Indem er die Gestalt oder das Ebenbild (des Menschen) malte, hat der Maler den Akt des Schöpfers nachgeahmt und sich Gott gleichgesetzt. Da er aber kein wirklicher Schöpfer ist, bleibt sein Geschöpf unvollkommen. Um die Ungeheuerlichkeit dieser Anmaßung zu zeigen, befiehlt Gott dem Maler, sein Werk zu vollenden; da er aber — anders als Gott — nicht dazu fähig ist, der Gestalt, die er geschaffen hat, Leben einzuhauchen, wird er der ewigen Verdammnis preisgegeben.

Einem Körper Leben einzuhauchen, ist ein göttliches Vorrecht. Nur Gott kann wahrer Schöpfer sein; nur Gott kann Leben spenden. Dennoch berichtet der Koran eine Geschichte, nach der Jesus, der für die Muslime nur ein menschliches Wesen ist, diesen göttlichen Akt tatsächlich vollzogen hat, indem er einen lebendigen Vogel aus Ton schuf. Der Prophet des Islam oder diejenigen, die die oben erwähnte Tradition erfunden haben, beziehen sich auf diese Geschichte, um die Verurteilung der Maler zu rechtfertigen. In der Tradition zitiert Moḥammad, um diesen außerordentlichen Schöpferakt Christi zu erklären, einen Koranvers und erklärt ihn. Darin beschreibt Gott die wunderbare Tat Jesu, indem er sagt:

Jesus, Sohn der Maria! Gedenke meiner Gnade, die ich dir und deiner Mutter erwiesen habe . . . als du mit meiner Erlaubnis aus Lehm etwas schufst, was so aussah wie Vögel, und in sie hineinbliesest, so daß sie mit meiner Erlaubnis (schließlich wirkliche) Vögel waren . . .⁴

So hat Jesus, nach dem Wort Gottes, ein Lebewesen geschaffen und ihm darüber hinaus mit Gottes Erlaubnis Leben eingehaucht. Gleichermassen ist, wie Thomas Arnold erklärt, „die Schöpfung von Gestalten durch den Maler nur gerechtfertigt, wenn er eine wunderbare Kraft besitzt von der Art, wie sie Gott seinem inspirierten Propheten, Jesus, dem Wort Gottes, gegeben hat.“⁵

Es gibt weitere Traditionen, in denen Maler und ihre Werke aufs Heftigste verurteilt werden. Nach einer solchen soll der Prophet einen Maler verflucht haben, und nach einer anderen hat er gesagt, daß „die Engel kein Haus betreten, in dem es ein Bild oder einen Hund gibt.“⁶ In der letzteren Tradition heißt es, diejenigen, die Abbilder herstellen, oder die Maler, seien Feinde Gottes.

Ob diese Worte nun tatsächlich vom Propheten stammen oder ob sie ihm von späteren Traditionariern oder Schriftstellern in den Mund gelegt worden sind — eines ist gewiß: daß die Verurteilung eine nachhaltige Wirkung auf die folgenden Generationen und die gesamte islamische Kunst ausübte. Dennoch gibt es erstaunlicherweise einige Berichte, die zeigen, daß Moḥammad nicht immer menschliche Darstellungen verurteilt hat. Nach einer dieser Geschichten soll der Prophet in sein Zimmer getreten sein, wo seine Frau ʿĀiṣa einen Vorhang vor die Tür gehängt hatte, auf dem Lebewesen dargestellt waren. Der Prophet machte eine Einwendung dagegen, schwieg aber, als seine Gattin aus demselben Stoff Kissenbezüge machte.

Man berichtet übrigens auch, daß der Prophet, als er nach dem Sieg über die Mekkaner in die Kaʿaba eindrang, befahl, alle Bilder darin zu zerstören, mit Ausnahme derer von Maria und ihrem Sohn Jesus. Er legte seine Hand auf ein Bild Marias mit Jesus auf dem Schoß, das auf einer Säule abgebildet war, und sagte: „Vernichtet alle Bilder mit Ausnahme dieser hier unter meinen Händen.“⁷

Diese beiden Geschichten zeigen klar, daß die prophetische *sunna*, d. h. das vorbildhafte Betragen des Propheten, sich nicht gegen figürliche Darstellungen wandte. Mit anderen Worten stimmt die *sunna* des Propheten nicht mit den ihm zugesprochenen Aussprüchen überein. Es scheint jedoch, daß die Traditionarier und Theologen die *sunna* nicht berücksichtigt und sich nur an die Traditionen gehalten haben, die Malerei und bildende Kunst verurteilen. Das läßt vermuten, daß die orthodoxen Muslime nicht wegen dieser Traditionen gegen die bildende Kunst und Malerei waren, sondern daß sie vielleicht von Anfang an Bilder und Darstellungen von Lebewesen ablehnten und daraufhin versucht haben, eine Rechtfertigung für ihre Ablehnung bei einer religiösen Autorität zu finden. Die Frage ist nun folgende: Was war der Grund für die Abneigung? Warum lehnten die Traditionarier und orthodoxe Theologen die Malerei und insbesondere die Darstellung menschlicher Wesen ab?

Wenn die Gründe dafür nicht ursprünglich auf der Autorität der göttlichen Offenbarung beruhten, mußten sie auf soziale oder historische Umstände oder ethnische Charakteristika der frühen Traditionarier und

Theologen zurückgehen. Manche Historiker glauben, daß der Antagonismus der Muslime gegenüber der bildenden Kunst im Zusammenhang mit dem byzantinischen Ikonoklasmus stand, der im 2./8. Jh. begann. Der offizielle byzantinische Ikonoklasmus, den Kaiser Leo III. 108/726 eingeleitet hatte, war ein umfassendes Programm zur Zerstörung sämtlicher Darstellungen von Christus. Da die Verurteilung von Bildern durch die Muslime erst nach diesem Datum beginnt, sind einige Gelehrten zu der Auffassung gelangt, daß diese beiden Richtungen irgendwie miteinander in Verbindung standen. Einer von ihnen, Ugo Monnert de Villard, nimmt an, daß das Aufkommen entsprechender *hadîte*, die Folge von engen Kontakten zwischen Muslimen und Christen dieser Periode gewesen sei. Wie Alexander Papadopoulo schreibt, „betrachtete Ugo Monnert de Villard die zahlreichen *hadîte*, die das Verbot der Darstellung lebender Wesen betreffen, als eine natürliche Entwicklung in der besonderen Atmosphäre philosophischer Erfordernisse und der hochstehenden theologischen Kultur, die die aufrichtig zum Islam bekehrten Christen eingeführt hatten, die oft zu seinen leidenschaftlichsten Anhängern gehörten und die mit dem analytischen Geist der griechischen Theologie vertraut waren.“⁸

Trotz der Tatsache, daß zahlreiche theologische Themen des Islams im 2./8. Jh. aufgrund der Kontakte von Muslimen mit anderen Religionen, insbesondere dem Christentum, aufgeworfen wurden, und obwohl einige Gelehrte versucht haben, den byzantinischen Ikonoklasmus mit dem islamischen Bilderverbot zu verknüpfen, haben andere Gelehrte verworfen, daß es eine solche Abhängigkeit gegeben habe. Ihr wesentlichstes Argument beruht auf der Tatsache, daß der byzantinische Ikonoklasmus nur die Darstellung Gottes und Christi verboten habe, „und das besonders in Gebetsstätten“⁹, während im Islam Traditionarier und Theologen jegliche Darstellung von Lebewesen ablehnten. Aus diesem Grunde hat es Terry Allen vorgezogen, „das muslimische Phänomen nicht Ikonoklasmus, . . . sondern Anikonismus = die Nichtbenutzung von Bildern zu nennen.“¹⁰

Zwar ist es eine unstreitige historische Tatsache, daß es einen Unterschied zwischen dem christlichen Ikonoklasmus und dem muslimischen Bilderverbot gibt, aber das reicht nicht aus, um die Idee eines Zusammenhangs zwischen diesen beiden Bewegungen zu verwerfen. Man könnte den Unterschied zwischen beiden damit erklären, daß Christentum und Islam zwei verschiedene Religionen sind, die jede ihr eigenes theologisches System benutzen, und daß eine christliche theologische Idee, wie die Frage der Attribute oder der Natur Gottes, wenn sie in den Islam eindrang, die Charakteristika der islamischen Theologie annahm.

*Im Falle des Ikonoklasmus und dem islamischen Bilderverbot stehen wir einem Grundproblem, nämlich der Ablehnung von Bildern, gegenüber. Im christlichen Ikonoklasmus richtete sich die Ablehnung hauptsächlich gegen die Verwendung von Bildnissen Gottes als Kultobjekt.¹¹ Im Islam treffen wir auf denselben Einwand. Das Prinzip der transzendenten Einheit Gottes (*tauḥīd*) erlaubt nicht, daß etwas wie Gott sei, und daher darf nichts dargestellt oder angebetet werden, das irgendeine Ähnlichkeit zu Gott hat. Aber anders als bei den Christen gab es das Problem der Ikonen bei den Muslimen nicht, da es in der muslimischen Gesellschaft die Tradition der Ikonographie nicht gab. Es wird gesagt, daß im byzantinischen Reich der Konflikt über Ikonen „ein politischer Kampf“ war,¹² in der islamischen Gesellschaft gab es diesen Kampf jedoch nicht. Darüber hinaus war der byzantinische Ikonoklasmus das Ergebnis einer Kontroverse über eine bedeutsame theologische Frage. Ikonen wurden im Gefolge der Lehre über die Fleischwerdung Christi hergestellt. Das Bild Christi war das Bild des fleischgewordenen Wortes Gottes. „Gott selbst hat ein ontologisch genaues Abbild seiner selbst in die Welt herabgesandt, und von diesem war es wiederum möglich und erlaubt, ein Abbild zu gestalten.“¹³ Da diese Lehre in der islamischen Theologie nicht existierte, gab es keinerlei Grund, speziell gegen ein Bildnis nach Gottes Ebenbild zu argumentieren. Es wurden keine heiligen Ikonen angefertigt.*

Das Verbot der Ikonoklasten gegen die Bilderverehrung als Götzendienst hat aber sehr wohl die muslimischen Theologen beeinflusst, besonders, da es einige muslimische Sekten gab, die glaubten, daß man Gott im Paradies sehen könne. Einige glaubten sogar, daß er in der Gestalt Jesu Christi erscheinen werde. Man kann daher die Möglichkeit nicht ausschließen, daß sie im 2./8. Jh. Gründe hatten, die Gefühle der christlichen Ikonoklasten zu teilen. Obwohl es keine Ikonen gab, gegen die sie sein konnten, hatten sie ihre eigenen Gründe, sich gegen die Anfertigung von Bildern zu wenden, da dieser Akt dem göttlichen Schöpfungsakt glich.

Wir haben gesehen, daß die Muslime ihr Bilderverbot nicht durch den Koran rechtfertigen konnten. In der hebräischen Bibel finden sich dagegen Passagen, die das Bild kategorisch verurteilen: „Du sollst dir kein Schnitzbild machen, kein Bild von dem, was oben im Himmel oder unten auf der Erde oder im Wasser unter der Erde ist!“ (Exodus 20,4; Deut. 5,8). Es ist sehr gut möglich, daß die Muslime des 1./7. Jh.s diese Verse gekannt haben, obwohl nichts darauf hinweist, daß die Muslime sich daran gehalten oder ihnen auch nur die geringste Aufmerksamkeit geschenkt hätten. Aber seit dem 2./8. Jh. brachten die muslimischen Traditionarier und Theologen die-

selben Ideen vor, und das genau zu dem Zeitpunkt, als sich der Streit um die Ikonen unter den Muslimen, von denen einige ja konvertierte Christen waren, ausbreitete. Es ist daher möglich, daß die muslimischen Theologen und Traditionarier, ermutigt durch die byzantinischen Ikonoklasten, ihre Ablehnung gegen Abbildungen mit Hilfe der Bibel und der jüdischen Tradition formuliert haben.

Wir haben darauf hingewiesen, daß die Natur des byzantinischen Ikonoklasmus sich von der muslimischen Verdammung von Abbildern unterschied. Wir müssen hinzufügen, daß die weitere Entwicklung beider Bewegungen sich ebenfalls als verschieden herausstellte. Nach dem Tode Kaiser Leos III. im Jahre 780 führte seine Witwe Irene vorübergehend die Verehrung von Ikonen wieder ein. Aber die Ikonoklasten trugen unter der Regierung von Leo V. (813—820), Michael II. (820—829) und Theophilus (829—842) erneut den Sieg davon. Die Krise endete nach dem Tode von Theophilus, als die Regentin — Kaiserin Theodora — 843 in Konstantinopel ein Konzil einberief. Dieses wurde von den orthodoxen orientalischen Kirchen als „der Triumph der Orthodoxie“ gefeiert.¹⁴

Im Islam durchlief die Frage des Bilderverbots einen anderen Prozeß. Zuerst einmal war das Bilderverbot niemals ein politisches Thema. Es begann als theologische Debatte, und so blieb es auch durch die folgenden Jahrhunderte. Die Traditionarier und orthodoxen Theologen haben anthropomorphe Darstellungen immer verabscheut, weil sie glaubten, daß Bilder, insbesondere Darstellungen menschlicher Wesen, den Gläubigen zur Götzenverehrung verführen würden. Im Gegensatz zu den orthodoxen Christen haben sie niemals ihre ursprüngliche Lehre gegen figürliche Darstellungen aufgegeben.

Diese Treue der orthodoxen Muslime zu ihren religiösen Gefühlen gegenüber figürlichen Darstellungen bedarf einer weiteren Erklärung. Bevor wir darüber sprechen, müssen wir aber darauf hinweisen, daß das Bilderverbot nicht von allen Muslimen beachtet worden ist. In den verschiedenen Teilen der islamischen Welt haben sich unterschiedliche Kunstformen entwickelt, von denen einige durchaus von der Darstellung von Lebewesen, einschließlich Menschen, Gebrauch machten. Besonders die persischen Künstler haben oft die legendären Helden ihrer vorislamischen Geschichte gemalt. Die Tradition der Buchillustration, die im 5./11. Jh. begonnen hatte, erreichte ihren Höhepunkt nach der Mongoleninvasion in Persien. Menschliche Gestalten wurden auch auf der Keramik und auf Metallarbeiten abgebildet. In der arabischsprechenden Welt hat die künstlerische Produktion jedoch niemals eine solche Vollkommenheit erreicht.

„Die arabischsprechende Welt brachte ebenfalls illuminierte Manuskripte hervor, aber nur mit wenigen Ausnahmen. Arabische Manuskripte sind die Fortführung des spätantiken Genres von wissenschaftlichen oder luxuriösen Büchern und keine künstlerischen Erzeugnisse, die unmittelbar mit der Literatur oder dem täglichen Leben zusammenhängen. Im Vergleich mit persischen Manuskriptillustrationen sind die Bilder in arabischen Büchern kein künstlerischer Erfolg, sie halten als Kunst einem Vergleich mit anderen Kunstformen im arabischsprechenden Teil der islamischen Welt nicht stand.“¹⁵

Hinsichtlich der figürlichen Darstellung von Lebewesen blieben die Bilder, die in der arabischen Welt entstanden sind, weit hinter den persischen Maleereien zurück. Es scheint, daß das Bilderverbot hauptsächlich bei den Arabern respektiert wurde, nicht aber bei den Persern oder den muslimischen Indern. Diese Tatsache hat einige Historiker der islamischen Kunst veranlaßt, das Fehlen von Bildern einer den Arabern eigenen ethnischen Tendenz zuzuschreiben. Sie glauben, daß das Verbot von Statuen und die Ablehnung von Bildern ein ethnisches Merkmal aller Araber war, das sich aus vorislamischer Zeit bis in die islamische Epoche erhalten hat. So sei die Abscheu der Muslime gegenüber Bildern, und besonders menschlichen Darstellungen, eine Fortführung dieser arabischen Tradition.¹⁶

Nicht nur die muslimischen, sondern auch die christlichen Araber teilten diese Gefühle und folgten in ihrer religiösen Kunst dieser Tradition. Terry Allen schreibt, daß aus eben diesen Gründen die Monophysiten in Syrien und Obermesopotamien „die Darstellung religiöser Einheiten als verabscheuungswürdig betrachteten“¹⁷ und daher keine figürlichen Darstellungen bei der Ausschmückung ihrer Kirchen verwendeten.

Der Abscheu der Araber gegenüber Statuen und der bildenden Kunst allgemein, der eigentlich ein ethnisches Erbe ist, erhielt in islamischer Zeit einen religiösen Charakter. Die Hauptverantwortlichen für diese Tendenz waren die Traditionarier (*ahl al-ḥadīth*). Zwar waren viele Traditionarier des 2./8. und 3./9. Jh.s persischer Herkunft. Der Geist des Traditionalismus sprach aber hauptsächlich die arabischsprechenden Muslime an. Die einflußreichste Gestalt unter den frühen Traditionariern war Aḥmad b. Ḥanbal (st. 241/855). Seine voreingenommene Haltung zugunsten der arabischen Sprache und Kultur übertrug sich auf alle folgenden Generationen seiner Anhänger, die Perser nicht ausgeschlossen. Ibn Ḥanbal und seine Anhänger nahmen die Religion zum Vorwand, um die Überlegenheit der arabischen Sprache und Kultur zu propagieren. Sie stellten sich als strikte Anhänger des prophetischen *ḥadīth* und der *sunna* dar, aber ein Großteil der Sprüche, die sie dem Propheten zuschrieben, gehen in Wirklichkeit auf altarabische kulturelle Traditionen zurück. Daher war der Prozeß der Islamisierung der nichtarabischen Welt zugleich auch eine Arabisierung.

In Iran hatte die Arabisierung der Kultur im Laufe des 3./9. und 4./10. Jh.s ihre größten Erfolge. Dieser Prozeß wurde hauptsächlich von den religiösen Gelehrten gefördert, insbesondere den Traditionariern der Schule von Aḥmad b. Ḥanbal. Selbst die persischen Hanbaliten, insbesondere die von Isfahan, hatten eine Vorliebe für den arabischen Stil und die arabische Sprache.

Lediglich die persischen Herrscherhöfe zeigten eine Reaktion auf diese Arabisierung. Die Höfe der Samaniden (874—999), bis zu einem gewissen Grade der Buyiden (923—1055) und der Ghaznaviden (977—1186) waren die Zentren der persischen Kultur. Während daher Religionsgelehrte und Traditionarier aktiv die arabische Sprache und Kultur verbreiteten, förderte die Mehrheit der Prinzen und Könige, ebenso wie ihre Minister, die persischen Dichter und Künstler¹⁸ einschließlich der Maler, die die Tradition der iranischen Kunst fortführten. So haben sich in Iran trotz der Ächtung nichtarabischer Sprachen durch die Theologen und Traditionarier und trotz deren Abscheu für die Figurenmalerei die persische Dichtung und figürliche Malerei, wenn auch in begrenzten Kreisen, auch in der Phase der Arabisierung entwickelt. Die Dichtung des *Šāhnâme* von Ferdousī am Ende des 4./10. Jh.s kündigt sogar den Beginn einer neuen Ära in der irano-muslimischen Zivilisation und Kultur an.

Da die persische Dichtung und Malerei in ihrer Frühphase im 4./10. und 5./11. Jh. in Verbindung mit dem Hof standen, waren sie natürlich nicht religiös, sondern profan.¹⁹ Die Malerei wurde hauptsächlich zur Ausschmückung öffentlicher Bauten wie Bädern und Palästen eingesetzt. Die Maler stellten in ihren Werken ganz frei Tiere und Menschen dar. Ein sehr bekanntes Beispiel für Wandmalerei sind die erotischen Szenen in den Privaträumen des ghaznavidischen Prinzen Mas'ūd in Herat.²⁰ Insgesamt war die figürliche Malerei dieser Periode meist profaner Natur.

In späteren Jahrhunderten gewann die Malerei in Iran, insbesondere bei den Buchillustrationen, eine religiöse Färbung hinzu. Parallel zur Darstellung der legendären Helden und historischen Gestalten zur Illustrierung von Literatur- und Geschichtswerken malten die persischen Künstler auch Bilder von Engeln und Propheten, besonders solche von der nächtlichen Himmelfahrt (*mi' rāğ*) Moḥammads. Dennoch waren diese Darstellungen, obwohl nicht mehr profan, keine geheiligten Ikonen. Wenn auch einige Spezialisten für islamische Kunstgeschichte die Frage der Entwicklung der figürlichen Darstellung in der islamischen Kunst, speziell der schönen Miniaturen, die nach der Mongoleninvasion entstanden, unter dem Titel „muslimische Ikonographie“ behandelt haben, waren diese Abbildungen

keine geheiligten Ikonen wie im Christentum. Die Abbildungen auf den muslimischen Gemälden waren niemals Kultobjekte. Daher hat sich in der islamischen Bildkunst nie eine heilige Ikonographie entwickelt. So, wie jedoch auf den byzantinischen Ikonoklasmus eine Periode der Ikonenverehrung folgte, rief die Ablehnung der Bildkunst durch die muslimischen Traditioner und Theologen ähnliche Gefühle hervor. Tatsächlich hat sich in der islamischen Kunst eine Ikonographie entwickelt, ausgehend von und speziell durch die Iraner, jedoch nicht in der Malerei oder Bildhauerei, sondern auf einem anderen künstlerischen Gebiet, der Dichtung.

Die persische Poesie hat sich, wie wir bereits gesagt haben, unter der Schirmherrschaft der iranischen Prinzen im 4./10. Jh. in einem Milieu von arabischen nationalistischen Gefühlen entwickelt. Sie war weitgehend panegyrisch, aber zugleich war auch eines der bevorzugten Themen die Liebe. Um seinem Schirmherrn seine Treue zu versichern, benutzte der Dichter die Sprache der Liebenden und verfaßte seine Verse so, wie ein Liebender zu seiner Geliebten sprechen würde. Wie Julie Meisami genau erklärt, „gab es eine Parallelität zwischen der Beziehung des Liebenden zu dem Geliebten und des Dichters zu dem Schirmherrn.“²¹ Die Liebe, die die persische Hofpoesie beschrieb, entsprach der Treue des Dichters zu seinem fürstlichen Schirmherrn und war eine natürliche menschliche Zuneigung. Mit anderen Worten handelte es sich nicht um spirituelle Liebe, wie sie die Mystiker in ihrer Beziehung zu Gott erfuhren. Daher war die persische Liebespoesie in ihrer ersten Entwicklungsstufe (bis ungefähr zur Mitte des 5./11. Jh.s) profan.

Die persische Poesie, die zur Zeit der Samaniden säkular war, durchlief während der seldschukischen Zeit (1037–1300) in *Horâsân* Schritt für Schritt eine tiefe spirituelle Umwandlung, und als Ergebnis entstand aus dieser ursprünglich weltlichen Tradition eine religiöse und insbesondere eine mystische Dichtung. Diese Entwicklung begann im 5./11. Jh., währte durch die folgenden drei Jahrhunderte fort und erreichte ihren Höhepunkt in den Gedichten des *Ĥâfez* (st. 792/1389). Das Hauptthema dieser Dichtung war die Liebe, und die Dichter, selbst Sufis oder vom Sufitum beeinflusst, beschrieben ihre Gefühle und mystischen Erfahrungen als Liebende. So erhielt das Konzept der Liebe im Verlaufe dieser Umwandlung eine neue Bedeutung.

Sufis haben das Konzept der Liebe immer dazu benutzt, ihr Verhältnis zu Gott zu beschreiben. Der mystische Pfad wurde als der Weg der Liebe betrachtet, auf dem die Mystiker als Liebende die Nähe zu Gott, und schließlich auch die Vereinigung mit Gott als dem Geliebten zu erreichen

suchten. Mystische Liebesdichtung trat in der persischen Literatur auf, als die Sufis die frühere Liebesdichtung der Hofpoeten als Vehikel benutzten, um ihre Liebe zu Gott auszudrücken. Davor hatten die Sufi-Dichter den koranischen Begriff *Maḥabba* benutzt, um ihre Vorstellung von Liebe in Worte zu fassen. Die Dichter benutzten aber im allgemeinen das Wort *ʿišq*. Diese beiden Wörter besitzen, obwohl beide mit „Liebe“ übersetzt werden, eine unterschiedliche Nebenbedeutung und werden verschieden gebraucht. *Maḥabba* hat eine allgemeinere Bedeutung; es meint zugleich die göttliche Liebe und die profane Liebe, d. h. die Liebe eines Menschen zu einem anderen menschlichen Wesen, besonders zwischen Mann und Frau. Als die Sufis sich der Dichtung zuwandten und begannen, Liebesgedichte zu verfassen, benutzten sie nicht nur das koranische Wort, nämlich *maḥabba* (oder *ḥubb*), sondern häufiger das dichterische Wort *ʿišq*. Folglich bekam *ʿišq*, dessen Bedeutung ursprünglich profan war, nun eine sakrale Konnotation. Indem sie das Konzept von *ʿišq* benutzten, entwickelten die Sufis eine neue, symbolische Sprache. So eigneten sie sich die Tradition der profanen Liebespoesie mit ihrem Bilderschatz an, die zum Symbol für mystische Konzepte und Ideen wurde.

Das bedeutendste Symbol war das des/der Geliebten (*maʿšûq*). In der profanen Liebesdichtung war der/die Geliebte natürlich ein menschliches Wesen, ein Mann oder eine Frau. Der Dichter als Liebender pries seine/n Geliebte/n in seinen weltlichen Gedichten, indem er das schöne Gesicht und Auftreten beschrieb. Der Mystiker folgte demselben Weg, indem er seinen Geliebten beschrieb und seine Schönheit pries, doch dieses Mal war der Geliebte, den er in menschlicher Gestalt darstellte, nicht einfach ein menschliches Wesen, sondern eine Manifestation Gottes. Die Gottheit „wurde Fleisch“ und nahm in der Strömung, die sich nun in der persischen Dichtung entwickelte, die Gestalt eines Menschen an.

Die mystische Strömung in der persischen Poesie beeinflusste alle dichterischen Formen, aber die charakteristischste Form der persischen Liebesdichtung war das *ġazal* (Gasele, lyrische Ode). Das Thema des *ġazal* ist die Liebe, und für die Sufis war diese Liebe, obwohl sie oft in erotischen Bildern ausgedrückt wurde, heilig und göttlich.

Mit der Entwicklung des mystischen *ġazal* begründeten die Sufis auch eine mystische Theologie. Diese wurde dann die metaphysische Grundlage der persischen mystischen Dichtung. Die zentralen Themen dieser Metaphysik waren Liebe und Schönheit. Der Göttliche Geliebte, die formelle Verkörperung der Schönheit, offenbart sich in menschlicher Gestalt, und der Liebende kontempliert diese Schönheit in seinen mystischen Gedichten,

insbesondere die Gesichtszüge wie Augen, Brauen, Wangen, Lippen, Mund usw., und er preist die Schönheit, die er kontempliert. Alle diese Bilder haben symbolische Bedeutungen. Dadurch ist die Sprache der persischen Dichtung zu einem Medium geworden, um eine mystische Erfahrung auszudrücken. Das Herz des Sufi-Dichters ist der Spiegel, auf dem sich das Bildnis des Geliebten widerspiegelt, und seine Phantasie ist der Schirm, die Seite, auf der dieses Bildnis sich offenbart. Das bringt uns zu unserem Ausgangsthema zurück, die Frage der Ikonographie in der islamischen Kunst.

Das Bildnis der Gottheit, die in der persischen mystischen Dichtung in menschlicher Gestalt dargestellt wird, kann sehr gut als eine Ikone angesehen werden, genau genommen als eine heilige Ikone, und diese Dichtung als eine ikonographische Kunst. Diese ist natürlich keine bildhafte, sondern eine verbale Ikonographie. Das Bildnis des göttlichen Geliebten in der mystischen persischen Dichtung ist normalerweise nicht das einer bestimmten historischen Persönlichkeit. Hin und wieder offenbart sich das Bildnis des Menschen jedoch in der Gestalt einer historischen Persönlichkeit, manchmal des Propheten Moḥammad, manchmal, für die schiitischen Sufis, auch in der Gestalt von ʿAlī b. Abī Ṭālib, oder auch, besonders bei den sunnitischen Mystikern, in der Gestalt anderer Propheten, wie Ḥiḍr oder sogar Jesus.

Die Natur des *imago dei* in der persischen Sufi-Dichtung ist ein außerordentlich umfangreiches und bedeutsames Thema, das unter verschiedenen Aspekten untersucht werden muß, besonders aus theologischer und metaphysischer Sicht. Tatsächlich steht das Thema in Beziehung mit verschiedenen anderen theologischen und mystischen Fragen, speziell der *visio beatifica* (*ruʿyat*), dem Urvertrag (*mīṭâq*), der Transzendenz (*tanzīh*) und dem Anthropomorphismus (*tasbīh*). Wir müßten all diese Themen, wie auch noch andere, in Betracht ziehen, um zu verstehen, was diese verbale Ikonographie ist, die sich in der persischen Dichtung entwickelt hat. Die wichtigste Frage ist die der *visio beatifica*, ursprünglich eine theologische Streitfrage, von der ausgehend sich die Idee des *imago dei* im Sufismus entwickelt hat.²² Ich habe diese Frage teilweise in einer Artikelreihe auf Persisch behandelt.²³

Bevor ich nun diesen Artikel beende, möchte ich einige Anmerkungen zu einem verwandten Thema machen, nämlich der Idee der Imagination und der Imaginalen Welt in der islamischen Mystik und der iranischen Theosophie. Ich hoffe, daß diese Anmerkungen verstehen helfen, warum die Ikonographie in der islamischen Kunst sich in der mystischen Dichtung entwickelt hat, und zwar ursprünglich und hauptsächlich bei den Iranern.

Die Tatsache, daß sich eine heilige Ikonographie in der orthodoxen islamischen Kunst in der mystischen Dichtung und nicht in der bildenden Kunst, besonders der Malerei, entwickelt hat, war, wie wir erklärt haben, auf die theologischen Einwände gegen das Schaffen von Abbildungen zurückzuführen. Orthodoxe Muslime verabscheuten anthropomorphe Darstellungen und verboten daher Ikonen in Malerei und Bildhauerei. Dieses Verbot kann aber, obwohl es durch die gesamte islamische Zivilisation hindurch wirksam war, nicht erklären, warum in einem anderen künstlerischen Gebiet, nämlich der Dichtung, Bilder geschaffen und verehrt wurden.

Die Ächtung der Abbildung von Lebewesen durch die Theologen negierte einfach eine bestimmte Art kreativer Aktivitäten. Es erklärt, warum eine heilige Ikonographie in den bildenden Künsten nicht benutzt wurde. Aber die Entstehung eines neuen Phänomens braucht einen positiven Anlaß, muß positiv erklärt werden. Das Aufkommen des *imago dei* und die Verehrung von Ikonen in der persischen mystischen Dichtung ist eine kreative Tätigkeit, die nur mit einem positiven Ursprung erklärt werden kann. Es war die Erfüllung eines spirituellen und ästhetischen Bedürfnisses und wurde durch eine philosophische oder theologische Idee gerechtfertigt. Was war diese Idee?

Wir haben weiter oben das islamische Verbot von Malerei oder allgemein von bildender Kunst auf ein ethnisches Charakteristikum der Araber zurückgeführt. Man betrachtete es als Fortführung einer vorislamischen kulturellen Tradition unter den Arabern. Nun kann man aber ebensogut die positiven Gefühle, die zur Schaffung von Ikonen in der mystischen persischen Poesie führten, auf einen besonderen Charakterzug des Volkes zurückführen, das diese Dichtung geschaffen hat. Die iranischen Mystiker, die diese besondere Form der Liebesdichtung verfaßt und die Gottheit in menschlicher Gestalt dargestellt haben, taten dies, weil es ihren epiphanen Erfahrungen des göttlichen Geliebten entsprach. Die Erfahrung selbst war auf eine fundamentale Ontologie gegründet, die die Mystiker mit den iranischen Philosophen teilten. Im Lichte dieser Ontologie kann man die epiphane Erfahrung der mystischen Dichter erklären und dadurch ihre verbale Ikonographie verstehen.

Die epiphane Erfahrung der Mystiker und ihre Vision der Gottheit in Menschengestalt ist eine übersinnliche Erfahrung, die auf einer bestimmten ontologischen Ebene stattfindet. Diese ontologische Ebene oder dieser epiphane Ort wird von den islamischen Mystikern und Theosophen im allgemeinen die Welt der Vorstellung (*‘âlam-e hayâl*) genannt. Das Wort „Vorstellung“ (*imaginatio*) besitzt hier eine andere Bedeutung als in den

modernen europäischen Sprachen. Vorstellung ist für die islamischen Mystiker eine Kraft, durch die Bilder in einer höheren, übersinnlichen Welt erfahren werden. Die Welt der Vorstellung (oder — wie Henry Corbin sie nennt — der *mundus imaginalis*) ist für die Mystiker eine reale Welt, in der Tat realer als die phänomenale Welt der sinnlichen Erfahrungen. Die Welt der Vorstellung oder Imaginale Welt befindet sich jenseits der phänomenalen Welt, und unterhalb der dritten Welt, die die Welt des Intellekts (*‘alam-e ‘aql*) genannt wird. Sie ist eine Zwischenwelt, in der der Mystiker, der die physische Welt überschritten hat, eine Vision von Bildern durch ein spezielles Organ wahrnimmt, das „Vorstellung“ (Imagination) genannt wird.

Auf eben diese ontologische Ebene bezieht sich die authentische mystische Dichtung. Ein Sufi-Dichter benutzt eine gebräuchliche Sprache mit Worten, die normalerweise physische Objekte und weltliche Ereignisse bezeichnen. In der Dichtung aber nimmt die Sprache eine andere Bedeutung an, und die Worte, die dazu gehören, bezeichnen Bilder und Ereignisse einer anderen Welt, nämlich der Welt der Vorstellung. Was diesen Gebrauch rechtfertigt, ist eine eigentliche Beziehung zwischen diesen beiden Bedeutungen. Die Wahrheiten in der imaginären Welt entsprechen Dingen und Ereignissen der phänomenalen Welt. Dort gibt es Gestalten und Figuren mit Ausstrahlungen und Farben, die den physischen Objekten gleichwertig sind. Daher können wir Wörter benutzen, die materielle Objekte bezeichnen, um Realitäten der Vorstellungswelt auszudrücken.

Authentische Sufi-Dichtung ist Ausdruck einer ursprünglichen spirituellen Erfahrung des Dichters. Das bedeutet, daß der Dichter in erster Linie ein Mystiker ist, dessen Vorstellung ihn in die übersinnliche Welt der Bilder versetzt hat, und daß die Realitäten, die er beschreibt, Früchte wirklicher Erfahrungen sind. Anders ausgedrückt: Wenn er vom Bild des Göttlichen Geliebten spricht und seine Schönheit preist, dann hat er dieses Bild dank seiner Vorstellungskraft wirklich gesehen. Doch sind nicht alle persischen Sufi-Gedichte, speziell die späterer Perioden, von dieser Art. Die Bilder der meisten Gedichte entsprechen vielmehr wohlbekanntem Stereotypen, die sich in der persischen Liebesdichtung entwickelt haben. Ihr Schöpfungsprozeß ähnelt in der Tat sehr dem der Maler christlicher Ikonen.

Die Haltung der Sufis, die der mystischen Liebesdichtung lauschen, ähnelt ein wenig der der Christen in bezug auf Ikonen. Ebenso wie die christliche Meditation über Ikonen eine Art von Anbetung der Gottheit war, suchte der Sufi, wenn er über das Bild des Geliebten meditierte, den Geliebten

selbst anzubeten. Aḥmad Ġazâlî (st. 520/1126), Autor des ersten persischsprachigen Werkes über die Metaphysik der mystischen Liebe, hält das Liebesgedicht für ein Mittel des Trostes. Der Liebende sucht die Vereinigung mit dem Geliebten, aber wenn „die Hand seiner Aspiration ihr (d. i. die Liebe) Gewand der Vereinigung nicht erreichen kann“, verfaßt er, um sich zu trösten, Verse, die Bilder enthalten, welche dem Abbild des Geliebten ähneln.²⁴ Das ruft uns das Argument ins Gedächtnis, das die christlichen Theologen vorgebracht haben, die Bilder und Ikonen für „Mittel hielten, durch die wir so weit wie nur möglich zur Betrachtung Gottes vordringen“.²⁵

Die persische Sufi-Dichtung, besonders die, in der der Dichter das Bild des Geliebten wieder erschafft, hat manchmal im Islam sogar als liturgische Kunst gewirkt. Obwohl es auf muslimischen Gemälden die Gestalten von Engeln, Propheten und Heiligen gab, wurden diese Gestalten nicht als heilige Ikonen betrachtet. Die bildende Kunst hat im Islam nie die Stellung einer liturgischen Kunst innegehabt. Die einzige Form islamischer Kunst, die diesen Status erreichte, war die Dichtung. Die Sufis haben in ihren rituellen Versammlungen Liebesgedichte gesungen, in denen sie den Göttlichen Geliebten verehrten und anbeteten durch die Bilder, die die Dichter vorgelegt hatten. Der Gesang wurde in vielen Sufi-Orden von Musikinstrumenten begleitet. Für iranische Sufis ist das Anhören von Liebesgedichten als liturgischer Akt eine Tradition, die etwa zur selben Zeit begann, als die Sufis die Sprache und Bilderwelt der profanen Liebesdichtung zu benutzen begannen. Zu Beginn erlaubten die Sufi-Meister den Sängern, den Koran zu psalmodieren. Nach und nach aber ersetzten sie die Koranverse durch Gedichte.

Das Rezitieren von Gedichten während des Sufi-Rituals *samâc* (wörtl.: Anhörung) hat sich durch die Jahrhunderte hinweg in der islamischen Welt fortgesetzt. Noch heute werden persische mystische Liebesgedichte, in denen der/die Geliebte in Menschengestalt beschrieben wird, nicht nur von den religiösen Sängern (*qawwâl*) während der Sufi-Rituale in den *ḥânegâhs* gesungen, man hört auch professionelle Sänger in Radio und Fernsehen, die diese Lieder vortragen.

Ich hatte das Glück, in Iran mehreren *samâc*-Sitzungen beiwohnen zu dürfen, und ich will diesen Artikel mit einem typischen Liebesgedicht beenden, das ich mehr als einmal bei Sufi-Versammlungen gehört habe. Das Gedicht ist das Werk des berühmten Sufi-Dichters aus Hamadân, Fahr ad-Dîn ʿIrâqî (st. 688/1289). In der epiphanen Erfahrung des Dichters manifestiert sich der Göttliche Geliebte in der Gestalt des Schenken, des *sâqî*:

Aus dem Vorhang trat der Schenke,
den Pokal in seiner Hand —
Er zerriß all uns're Schleier,
brach sogleich der Reue Band.
Zeigte er sein schönes Antlitz,
kamen wir ganz außer uns,
Als dann nichts von uns geblieben,
saß er nah uns, ohne Wand.
Löst' er seiner Locken Knoten,
brach des Herzens Fessel gleich:
Löste von der Welt das Herz ich,
das ich an sein Haar nun band.
In der Fessel seiner Locken
blieben wir verwirrt, verzückt.
Von dem Glas Rubinen-Weines
tranken wir, berauscht, entbrannt.
Als das Herz der Hand entglitten,
griff's nach seiner Locke rasch:
Wer ertrinkt, greift ja verzweifelnd
alles, was er sieht und fand!
Als die Kette seines Haares
das besess'ne Herz umschlang,
Ward es frei von beiden Welten;
seine Existenz verschwand!
(Übersetzung des Gedichts von Annemarie Schimmel)

Anmerkungen:

1. Zu näherer Information s. A. Papadopoulo, *Islam and Muslim Art*, übers. von Robert E. Wolfe, Thames and Hudson, London 1980, S. 48—49.
2. Koran V, 92.
3. Siehe Thomas Arnold, *Paintings in Islam*, New York 1965, S. 5.
4. Koran V, 109—110.
5. Arnold (Anm. 3), S. 5.
6. *Ibid.*, S. 6.
7. *Ibid.*, S. 7.
8. A. Papadopoulo (Anm. 1), S. 48.
9. *Ibid.*
10. Terry Allen, *Five Essays on Islamic Art*, Solipsist Press, Sebastopol 1988, S. 20.

11. Die Ablehnung der Ikonoklasten gegenüber der Darstellung Christi war eine spätere Entwicklung in der byzantinischen Theologie. Zu Beginn „war die ikonoklastische Politik Leos III. ganz deutlich . . . in dem Verbot der Bilderverehrung.“ Er rechtfertigte den Ikonoklasmus, indem er streng verbot, Schöpfungen von Menschenhand anzubeten. Die christologische Dimension des Ikonoklasmus wurde jedoch erst später beim Konzil von Hiera entwickelt. (Siehe Virgil Candea, „Iconoclasm“ in *The Encyclopedia of Religion*, Hrsg. M. Eliade, Bd. 7, London 1987, S. 1.)
12. Jaroslav Pelikan, *Imago Dei*, Yale University Press, New Haven and London 1990, S. 7.
13. *Ibid.*, S. 99.
14. Siehe „Iconoclasm“ in *The Encyclopedia of Religion*, Bd. 7, S. 2.
15. T. Allen (Anm. 8), S. 23–24.
16. *Ibid.*, S. 22.
17. *Ibid.*
18. Die persischen Höfe waren nicht nur Gönner der Dichter und Künstler, sondern sie ermutigten auch die Philosophen und Gelehrten, einige ihrer Werke auf Persisch abzufassen. Das Verfassen des *Dânešnâme-ye ‘Alâ’î* von Ibn Sinâ ist ein hervorragendes Beispiel hierfür. Ibn Sinâ verfaßte das Werk nach 414/1023 in Isfahan für den dailamitischen Herrscher ‘Alâ’ ad-Daula.
19. Das war auch bei der Musik der Fall. Die Musik wurde, als in erster Linie mit dem Hof verbunden, von den Religionsgelehrten verurteilt, insbesondere von den Traditionariern und Spezialisten des religiösen Rechts. Erst dank der Sufis erlangte diese Kunst nach dem 4./10. Jh. einen religiösen Status, genau wie die Dichtung.
20. Siehe Abu l-Faẓl Baihaqî, *Târîḫ-e Mas‘ûdî*, hrsg. von A. Fayyâz, Mašhad 1350/1971, S. 121–124.
21. Julie S. Meisami, *Medieval Persian Court Poetry*, Princeton 1987, S. 27; siehe auch J. T. P. De Bruign, „The Religious Use of Persian Poetry“, in *Studies on Islam*, Amsterdam 1974, S. 68.
22. Die Idee des *imago dei* ist auch eng verbunden mit der des Urvertrags (*mîṭâq*). Nach dem Koran (VII, 172) schloß der Mensch schon vor seiner Schöpfung in der Präexistenz einen Vertrag mit Gott. Damals hatte sich Gott in der Gestalt oder im Abbild (*ṣûra*) eines Menschen manifestiert. Dieses Bild, das *nâsût* genannt wird, war nach manchen Muslimen, besonders den Ġulât-Schiiten, das „eines jungen, bartlosen Mannes mit lockigen Haaren“. Ḥallâġ, der Sufi-Märtyrer, glaubte, daß der *nâsût* beim Urvertrag von Adam dargestellt wurde, und am Tage des Jüngsten Gerichts durch Jesus personifiziert würde (siehe I. Massignon, *The Passion of al-Hallâj*, Bd. 3, übers. von H. Mason, Princeton 1982, S. 101).
23. Siehe *Našr-e Dâneš*, Bd. 9, Nr. 6 und Bd. 10, Nr. 1, 2, 3, 4 u. 5.
24. Siehe A. Ġazzâlî, *Sawâniḫ*, übers. v. N. Pourjavady, London 1986, S. 16.
25. Virgil Candea, „Icons“, in *The Encyclopedia of Religion*, Bd. 7, S. 68.