

JENSEITIS VON MANN UND

FRANK

JENSEITS VON MANN UND FRAU

KÖRPER ALS BÜHNE

MONICA JUNEJA

Porträts an indischen Mogulhöfen der Frühmoderne weisen eine überraschende Besonderheit auf: Ob Frauen oder Männer abgebildet werden, ist oft kaum zu unterscheiden. Damit stehen die Gemälde in deutlichem Gegensatz zu Beschreibungen in verschriftlichten Überlieferungen und Texten, in denen zum Beispiel die Körperlichkeit des idealen Herrschers mit machtvollen männlichen Attributen charakterisiert wird. Die gemalten Darstellungen konzentrieren sich demgegenüber darauf, die Schichtzugehörigkeit und die Insignien der Macht jenseits von Individualität und Geschlecht zu visualisieren: Der Körper wird zur Bühne.



In seinen Memoiren, dem „Jahangirnama“, beschrieb der junge indische Herrscher der Moguldynastie (1526–1857), Jahangir, seinen Vater Akbar folgendermaßen: „Er war von einer Statur mittlerer Größe. Er hatte einen Teint in der Farbe von Weizen und schwarze Augen und Augenbrauen. Sein Gesichtsausdruck war strahlend und er hatte die Gestalt eines Löwen, einen breiten Brustkorb und lange Hände und Arme. Über seinem linken Nasenloch befand sich ein sehr schönes fleischiges Muttermal, ungefähr so groß wie eine halbe Kichererbse.“

Während der geschriebene Text körperliche Details und die Besonderheiten der Gestalt ausdrücklich aufzählt, enthalten uns bildliche Darstellungen Akbars und auch der nachfolgenden Mogulherrscher diese individuellen Merkmale erstaunlicherweise vor. Wenn sie Gesichter malten,

trugen die Künstler in den Werkstätten des Hofes mehrere Schichten Gouache auf, sie glätteten die Oberfläche, als ob sie jeden Gefühlsausdruck unterdrücken wollten. Dieses Phänomen veranlasste den französischen Reisenden François Bernier im 17. Jahrhundert dazu, die Fertigkeiten der Mogulmaler als „äußerst mangelhaft [...] im Ausdruck des Gesichts“ zu kritisieren. Wie können wir einen solchen Transformationsprozess erklären, in dessen Verlauf eine anschauliche sprachlich gefasste Darstellung statisch und gleichsam erstarrt wirkt, wenn sie im Bild dargestellt wird? Und wie kann es sein, dass indische Künstler in ihrer Malerei auf so zentrale Charakteristika wie das Geschlecht wenig oder kein Gewicht legen?

Der Mann, der das Rad dreht

An den Kaiserhöfen Nordindiens war bis in das 16. Jahrhundert hinein das gängige Format, um die Attribute eines die ideale Männlichkeit verkörpernden Monarchen zu beschreiben, ausschließlich die gesprochene oder geschriebene Sprache. Entsprechende Textquellen sind voll von ikonographischem Inhalt, der allerdings nie in eine bildhafte Darstellung übersetzt wurde. Universale Herrschaft durch gemalte Porträts darzustellen, war die Folge einer transkulturellen Verflechtungsgeschichte, geformt durch kulturelle und künstlerische Strömungen aus dem islamischen Westen und Zentralasien sowie durch aus Europa eintreffende Bilder und Gegenstände.

„Porträts dienen dem Zweck, die Einzigartigkeit eines Menschen darzustellen – nicht so an den Mogulhöfen Nordindiens, wo ihnen ganz andere Aufgaben zugeschrieben wurden.“

Das Herrscherporträt wurde als Genre zunehmend beliebter, konnte jedoch die jahrhundertealte Texttradition nicht vollständig verdrängen, die vielmehr als rhetorischer Fundus erhalten blieb.

Zu den einflussreichen ikonographischen Texten gehört die in Sanskrit verfasste Abhandlung „Citralakshana“ (Eigenschaften von Bildern) aus dem 6. Jahrhundert. Ihr Verfasser Nagnajit beschreibt hierin detailliert die körperlichen Attribute („Lakshanas“) hochrangiger Männer, insbesondere des „Cakravartin“, des universalen Herrschers (wörtlich: der das Rad drehende Meister): „Der Oberarm des Meisters der Männer ist symmetrisch wie der Schwanz eines Stieres; wenn er aufrecht steht, berühren beide Hände die Knie.“ Die Nägel sollten laut Nagnajit die Form des Halbmondes haben, „von roter Farbe sein und glänzen, illuminiert wie die Pupillen der Augen“, seine Zähne gleichmäßig geformt und dicht nebeneinanderstehend, „makellos, fest umrissen und weiß leuchtend, weiß wie Perlen, wie Kuhmilch, wie der Stamm des Lotos, wie ein Haufen Schnee“. Der große Mann, der das Rad dreht, sollte dargestellt werden „mit dem Gang des Königs der Elefanten [...], der Stärke eines Königs der Löwen, der Majestät eines Königs der Wildgänse“.

Vorgaben für die Visualisierung des idealen heldenhaften Körpers wurden in einer reichen Auswahl normativer Texte quer über islamische und Hindu-Traditionen hinweg verbreitet. Wenn man sie liest, fragt man sich: In welchem Maße war ein Porträt ein rein „bildhaftes“ Phänomen? Wie haben

Transkulturelle Studien im Fokus

Das Heidelberger Centrum für Transkulturelle Studien (HCTS) ist eine im April 2014 eröffnete zentrale Einrichtung der Universität Heidelberg am Karl Jaspers Zentrum. Basierend auf den Strukturen, die der Exzellenzcluster „Asien und Europa im globalen Kontext“ geschaffen hat, vernetzt es herausragende Wissenschaftler aus der ganzen Welt und aus allen Fachrichtungen, um einen interdisziplinären Dialog mit Fokus auf den Dynamiken globaler transkultureller Prozesse zu fördern.

Am HCTS sind fünf Professoren tätig, deren Forschungsarbeiten die konventionellen Fach- und Ländergrenzen überschreiten. Das Zentrum bietet ein Master- und ein Promotionsprogramm in Transkulturellen Studien an und stellt darüber hinaus bis zu acht zeitlich befristete Fellowships (von sechs Monaten bis zu zwei Jahren) bereit, die an Wissenschaftler aus allen Fachbereichen, vor allem aber aus den Geistes- und Sozialwissenschaften, vergeben werden.

www.hcts.uni-hd.de

die Künstler diese im Text vermittelten Traditionen verarbeitet? Warum haben Text und Bild so unterschiedliche Funktionen übernommen? Sollten sie sich bewusst ergänzen angesichts der Tatsache, dass in der höfischen Gesellschaft die meisten Betrachter gemalter Porträts auch mit den Texttraditionen vertraut waren? Wie sind die Maler mit den Spannungen umgegangen, die sich aus den verschiedenen Vorgaben bezüglich der Darstellung der körperlichen Merkmale des perfekten Herrschers ergaben? Und schließlich: Wie haben sie auf den Naturalismus reagiert, den sie in europäischen Bildern vorfanden?

Geschenke aus Europa

Der diplomatische Austausch zwischen den Reichen Europas und Asiens im 16. Jahrhundert sorgte dafür, dass gemalte Porträts aus Europa Zugang zu den Höfen Südasiens fanden. Es handelte sich um sogenannte Medaillon-Porträts, deren handliche Größe ihnen Intimität verlieh und ihre bequeme Zirkulation förderte. In Europa waren solche Porträts hauptsächlich als Reaktion auf die Wiederentdeckung alter klassischer Münzen seit der Renaissance verbreitet. Gleichzeitig bezogen sie sich auf mittelalterliche Traditionen religiösen Schmucks; sie erschienen in Form von Gemmen oder waren mit Edelsteinen umfasst. Angesichts der Faszination, die Juwelen an den Mogulhöfen hervorriefen, gehörten Medaillon-Porträts zu den beliebtesten Geschenken, die Diplomaten aus Europa dem indischen Herrscher darboten.

Das symbolische Potenzial dieser Porträts in Miniaturform wurde von den Herrschern der Mogulzeit genutzt und erweitert. Im Jahr 1582 stellte sich der Mogulkaiser Akbar selbst als Führer einer neuen religiösen Sekte dar, bekannt als „Din-i Ilahi“, die auf das Gedankengut der Sufi und Hindu sowie auf Zoroastrische Philosophien zurückgriff. Als Teil der Initiierung sollte ein höfischer Schüler seinen Turban abnehmen als Zeichen dafür, seinen Stolz abzulegen, sich vor dem Herrscher niederwerfen und von diesem wiederaufgerichtet werden. So wurde er würdig, ein Abbild Akbars an seinem Turban zu tragen. Das Medaillon-Porträt wurde damit zu einem Medium, einen inneren Kreis loyaler Adliger von unterschiedlicher ethnischer Herkunft und Religionszugehörigkeit an die Person des Kaisers zu binden. Unter Akbars Nachfolgern lösten sich die Medaillons von ihrer spezifisch religiösen Bedeutung; sie zu tragen, war aber weiterhin Ausdruck der Loyalität gegenüber dem Herrscher und dem politischen System, das durch ihn repräsentiert wird.

In den folgenden Jahrzehnten bis Mitte des 16. Jahrhunderts konnten sich die gemalten Porträts an den Herrscherhöfen Nordindiens etablieren. Ihre Herstellung stellte die bis dahin beliebteren erzählenden Genres wie historische Epen mengenmäßig in den Schatten. Der Hofchronist Abu'l Fazl beschrieb ihre Rolle so: „Sie verleihen denjenigen, die verstorben sind, neues Leben und versprechen die Unsterblichkeit denjenigen, die noch am Leben sind“.

**„Gemalte
Gesichter
indischer Herr-
scher weisen
eine Qualität
auf, die der
von Gottheiten
nahekommt:
distanziert,
flach, ikonisch
und undurch-
schaubar.“**



Abbildung 1
Porträt des Kaisers Shah Jahan,
circa 1630, gemalt von Bichitr,
Dublin, Chester Beatty Library.

Gesichtslose Porträts

Unserer Forschung steht heute ein reichhaltiger Bestand an gemalten Porträts nordindischer Herrscher zur Verfügung. Der überwältigende Eindruck, den diese Darstellungen hinterlassen, ist der einer formelhaften Visualisierung, die leicht erkennbaren Konventionen folgt: eine einzeln stehende oder sitzende Figur, Gesichter im Profil, der Torso gedreht in eine Dreiviertel-Ansicht, beide Füße sind sichtbar, während die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Hände gerichtet wird, die eine Geste einfangen oder einen Edelstein, eine Blume, eine Kugel, einen Globus oder ein Ahnenporträt

Austauschprozesse zwischen Asien und Europa

Der Exzellenzcluster „Asien und Europa im globalen Kontext“ ist ein interdisziplinärer Forscherverbund an der Universität Heidelberg. Etwa 200 Wissenschaftler analysieren Austauschprozesse zwischen Kulturen, die von Migration und Handel bis hin zu Leitbegriffen der Sprachen und Strukturen des Staates reichen. Eine zentrale Frage ist, in welchen Dynamiken sich kulturübergreifende Prozesse sowohl zwischen als auch innerhalb von Asien und Europa entwickeln. Damit untersuchen die Forscher ein Spannungsfeld von historischer Tiefe, das zugleich von aktueller Bedeutung für die globalen Wandlungsprozesse unserer Zeit ist.

Die rund 80 Forschungsprojekte des Exzellenzclusters sind in den folgenden vier Forschungsbereichen organisiert: „Regierungskunst & Verwaltung“, „Öffentlichkeit & Medien“, „Wissenssysteme“ und „Geschichte & Kulturerbe“. Überdies wurden fünf Lehrstühle eingerichtet, darunter die bundesweit erste Professur für globale Kunstgeschichte, zwei Start-up-Professuren sowie mehrere Nachwuchsforscherguppen. Zur Ausbildung und Förderung von jungen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern bietet der Cluster den englischsprachigen Masterstudiengang „Transcultural Studies“ sowie das Graduiertenprogramm für Transkulturelle Studien an. Insgesamt promovieren am Cluster mehr als 100 Nachwuchswissenschaftler.

Der Cluster wurde 2007 im Rahmen der Exzellenzinitiative des Bundes und der Länder gegründet und war 2012 erneut in der zweiten Runde der Exzellenzinitiative erfolgreich. Der Forscherverbund wird über die Förderzeit der Exzellenzinitiative hinaus im Heidelberger Centrum für Transkulturelle Studien (HCTS) wirken, das im April 2014 eröffnet wurde. Zu den internationalen Partnern gehören die Chicago University, Oslo University, Universität Zürich, Jawaharlal Nehru University und Kyoto University.

www.asia-europe.uni-heidelberg.de

halten. Die Kulissen sind unterschiedlich: Hintergrund ist entweder der Hof, wobei die Person auf einem mit Edelsteinen verzierten Thron sitzt, oder ein symbolischer Hintergrund, oft ein undefinierter Raum zwischen Himmel und Erde (Abbildung 1 auf Seite 133). Eine einfachere, einfarbig gehaltene Fläche in Seladon-Grün oder in Braun bleibt den Porträts von Höflingen als Hintergrund vorbehalten.

Durchgängig ist der Verzicht auf Individualisierung durch den Gesichtsausdruck, wie es François Bernier beobachtet hatte. Um die Einordnung zu ermöglichen, werden Zeichen mit narrativer Funktion auf den Körper, auf Accessoires, Symbole, Gebärden oder die Pose übertragen. Dabei wird auf ein Reservoir normativen Materials zurückgegriffen, das die materiellen Attribute der Person je nach Rang festlegte, sodass ein Porträt die Zuordnung und Wiedererkennung aufgrund jener Eigenschaften ermöglichte, die dem Stand und dem Rang entsprachen. Das Porträt an den Mogulhöfen Nordindiens war somit keine bezeichnende Abbildung – nur zusätzliche Beschriftungen machen es möglich, die dargestellte Person zu identifizieren; vielmehr schien es die Funktion zu haben, einen normativen Inhalt zuzuweisen, anzumahnen und zu übertragen. Es galt weniger, mit dem Akt des Porträtierens die Persönlichkeit des Modells zu ergründen als dieser Person einen Namen zu geben und eine Zuschreibung vorzunehmen.

Gezähmte Emotionen

Wie können wir die Dynamik dieser besonderen Ästhetik erfassen? Es handelt sich um eine Ästhetik, die die Individualisierung und die Emotionen zähmt – etwa wenn eine graphische Linie das Gesicht umfasst und zum Ausdruck gebrachte Gefühle einebnet, auch wenn die Formen der Gesichter durch feine Schatten, Kräusel und Falten sichtbar werden. Für Mogulherrscher und ihre Künstler war ein grundlegender normativer Rahmen durch die Vorschriften der „Firasa“ gegeben – der alten Wissenschaft der Physiognomie, die das Verhältnis zwischen inneren und äußeren Erfahrungen definierte. Nur auserwählte Individuen waren demnach mit der Gabe visuellen Scharfsinns begnadet und in der Lage, die innere Wahrheit zu erkennen: Herrscher besaßen die spezielle Fähigkeit des visuellen Urteilsvermögens über die oberflächliche Erscheinung hinaus, und diese Fähigkeit war gleichzeitig eine wichtige Voraussetzung für den perfekten Herrscher.

Quellen aus der Mogulzeit verbinden diese grundlegende Fähigkeit, den inneren Charakter über die äußere Erscheinung zu bewerten, mit der perfekten Rechtspflege durch einen universalen Monarchen. Der Herrscher hatte es demnach nicht nötig, sich auf mündliche Zeugenaussagen zu verlassen, er konnte die innere Wahrheit „von der Stirn ablesen“. Ideale Tugenden wurden nach diesem Regelwerk losgelöst von ihren Erscheinungsformen, und

„Die Zugehörigkeit zu einem Geschlecht ist kein entscheidendes Merkmal.“

demnach mussten auch gemalte Porträts keinen Zugang zu Innerlichkeit gewähren. Der Mäzen, für den sie angefertigt wurden, würde sie losgelöst von der künstlerischen Leistung interpretieren, während allen anderen Betrachtern ihre begrenzte Fähigkeit zur Beurteilung des Charakters vor Auge geführt würde.

Die Urteilsfähigkeit des Herrschers selbst entsprang dabei einer zerebralen Quelle, die nicht auf seinem Gesicht oder seinem Körper geschrieben stand. Der distanzierte und nicht fokussierte Blick auf seinem Abbild ist eine Bestätigung hierfür. Die durchgängige künstlerische Wahl des Profils zeigt ein Gesicht, das man anschauen kann, das aber nie zurückblickt, nie eine Persönlichkeit enthüllt, die Anzeichen der Entfaltung oder unvollständiger Kontrolle aufweisen könnte. Gemalte Gesichter bekamen allgemein eine visuelle Qualität, die der von Gottheiten nahekommt: distanziert, flach, ikonisch und undurchschaubar – hervorgerufen durch starkes Übermalen und Polieren. Die Asymmetrie der Augen, die dem Profilbild eigen ist, entleert den Akt des Betrachtens einer sinnlichen Verzauberung.

Körper vor Gesicht – Schicht vor Geschlecht

Statt den Porträtierten und seine Eigenschaften über die Darstellung des Gesichts erfahrbar zu machen, griffen die Künstler auf andere Elemente und visuelle Strategien zurück. Der Fokus verschob sich vom Kopf zum Körper, der nunmehr zur Bühne der Ideale wurde: körperliche Zähigkeit, Mut, Furchtlosigkeit auf der einen Seite und das Ideal der Weltlichkeit, Kennerschaft und des Weltbürgertums auf der anderen. Auch hier wird einerseits das Wechselspiel zwischen Texten und visuellen Praktiken deutlich wie andererseits die Spannungen und Unterschiede zwischen beiden Darstellungsformen, die insbesondere die Darstellung von Körperlichkeit und Geschlechtlichkeit sowie das Verhältnis von Mann und Frau betreffen.

Text: Im frühen 17. Jahrhundert stellte ein iranischer Migrant am Mogulhof, Muhammad Baqir Najm-i Sami, aus persischen, arabischen und indischen Quellen eine Reihe von Ideen und Maximen zusammen, die die Eigenschaften kultivierter Adliger beschrieben. Baqirs Sammlung mit dem Namen „Mau'izah-i Jahangiri“ (Mahnungen des Jahangir) enthält Bekleidungsregeln und Merkmale des idealen männlichen Körpers im Gegensatz zum weiblichen Körper. Eine der Eigenschaften idealer Männlichkeit war demnach eine starke Taille. Sie symbolisierte die allzeitige Bereitschaft zu Kampf und Heldentaten und war in einer militärischen Kultur, die vor allem an die außerordentliche Bedeutung reitlicher Fähigkeiten sowie den Einsatz schwerer Waffen vom Pferd aus gebunden war, von großer Bedeutung. Baqirs Kompendium stellte die starke männliche Taille der „schwachen Taille“ gegenüber, die für Kraftlosigkeit und niedere Tätigkeiten stand und häufig mit Frauen in Verbindung gebracht wurde.

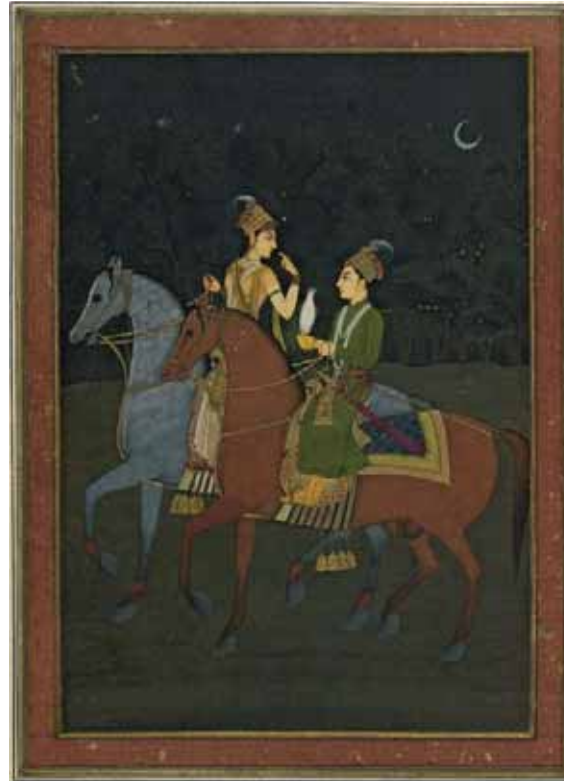


Abbildung 2
Der Herrscher der Provinz Malwa, Baz Bahadur, und seine Geliebte Roopmati, circa 1730, unbekannter Maler. Oxford, Bodleian Library.

Bild: Gemalte Porträts von adligen Männern und Frauen geben die Sprache der Unterschiede zwischen den Geschlechtern, wie sie in Baqirs Texten festgehalten werden, nicht wieder. Die Darstellung von Männern und Frauen durch Hofkünstler ist überraschend ähnlich, häufig sogar austauschbar. Beide sind durch fast identische Konturen der Körper charakterisiert, gleichermaßen umrissen durch transparente Textilien, die gleichen feinen Gesichtszüge, Kleider aus Seide, Satin, opulenten Brokatstoffen und feinem Musselin. Beide Geschlechter teilen eine Vorliebe für Perlen und Edelsteine (Abbildung 2). Adlige Männer wie auch Frauen aus diesen Schichten sind üblicherweise mit einer Blume, einem Edelstein oder einem Spiegel in der Hand abgebildet, mit einer Geste, die die Aufmerksamkeit auf die Hände als Merkmal der Kultiviertheit lenkt. Die Geschlechtszugehörigkeit scheint in Bezug auf körperliche Attribute kein entscheidender Faktor der Differenzsetzung zu sein. Vielmehr wird das Einende betont, und das ist die



PROF. DR. MONICA JUNEJA übernahm im Jahr 2009 die Professur für Globale Kunstgeschichte im Exzellenzcluster „Asia and Europe in a Global Context“ der Universität Heidelberg. Inzwischen ist diese Professur am Heidelberger Centrum für Transkulturelle Studien (HCTS) angesiedelt. Zuvor forschte und lehrte sie an der Universität Delhi, Indien; Gastprofessuren führten sie zudem nach Wien, Hannover, Atlanta und Zürich. Im Zentrum ihres Forschungsinteresses stehen Austauschprozesse zwischen Europa und Indien. Monica Juneja beschäftigt sich mit den Praktiken beider Kulturräume in der visuellen Darstellung, den disziplinaren Bahnen der Kunstgeschichte in Südasien, der Genderdarstellung und politischen Ikonographie im modernen Frankreich sowie der Schnittstelle zwischen Christianisierung, religiösen Identitäten und kulturellen Praktiken des frühneuzeitlichen Südasien.

Kontakt: juneja@asia-europe.uni-heidelberg.de

Zugehörigkeit zur Schicht. So wird im Gemälde statt auf die Geschlechterdifferenz der Blick auf die klare Identifizierung und Unterscheidung der sozialen Klassen gelenkt.

Der aristokratische Körper, egal ob männlich oder weiblich, transportiert die Ideale des „Nazaqat“ und des „Tahzib“, der Feinheit des Auftretens und der Höflichkeit. Damit unterscheidet er sich deutlich von dem des Arbeiters oder der Arbeiterin, wie sie sorgfältig in Miniaturen wie zu den Bauarbeiten der Festung Agra dargestellt wurden. Körperhaltung, Gang und Stellung der Männer und Frauen, die Lasten tragen, Sandsteinblöcke über eine Rampe transportieren, Nägel einschlagen, um einen großen Steinblock zu spalten, oder auf ihrem Gesäß sitzen, während sie Ziegel auslegen oder Kalk anrühren, werden durch die Arbeitsabläufe gegliedert. Beobachtungen werden in piktographische Formeln eingearbeitet, Codes, wie ein kurzer gedrungener Torso, übermäßiger Körperumfang, angespannte muskulöse Arme sprechen eine deutlichere Sprache als der Gesichtsausdruck, der ebenfalls eher formelhaft die Differenzierung im Vergleich zum Gesicht des Adligen in Hautfarbe und größerer Beschaffenheit zeigt (Abbildung 3a/3b).

Einordnung des Fremden

Ein Bestandteil der visuellen Strategie, den Fokus vom Gesicht zum Körper zu verschieben, bestand darin, eine Verbindung zwischen Körper und einem materiellen Objekt herzustellen, das bestimmte Werte repräsentiert. Weltbürgertum, Kennerschaft, Zugang zu Luxus und der Habitus kultivierter Konsumption ließen sich auf diese Weise visualisieren. Für die politische Kultur am Hof der Mogulherrscher im 16. und 17. Jahrhundert waren Handel und diplomatischer Austausch mit Regionen in Europa, der osmanischen Türkei und Zentralasien prägend. Texte der Mogulzeit bestätigen das Reisen als eine Aktivität, die dem Höfling wahrhaftiges Wissen über Völker, Orte und Waren vermittelt. Die Fähigkeit, Güter als Kenner zu bestellen und zu probieren, war Teil des kulturellen Ethos der Herrscherhöfe in ganz Asien. Ein solches Ethos postulierte eine enge Verbindung zwischen Wohlstand und Tugend und diente so als Legitimation zum Erwerb und Besitz von Waren in Abgrenzung zu dekadentem Luxus.

In den gemalten Porträts aus der Zeit der Moguldynastien lässt sich eine spürbare Verbindung zwischen fremdländischen Gegenständen und der Darstellung des idealen Körpers beobachten. Der Körper als Bild wurde zur Bühne, auf der materielle Objekte und Luxusgüter ausgestellt wurden. Dabei waren die vielfältigen Gegenstände, die ihren Weg aus fremden Ländern an die Herrscherhöfe im Norden Indiens fanden, nicht selten eine Quelle diplomatischer Irritation: Von Pferden und Sklavinnen bis zu Edelsteinen, Textilien, Spiegeln, Kruzifixen, Landkarten und Gemälden waren sie in eine kulturelle Praxis des Schenkens einbezogen, die nicht immer den Wert- und

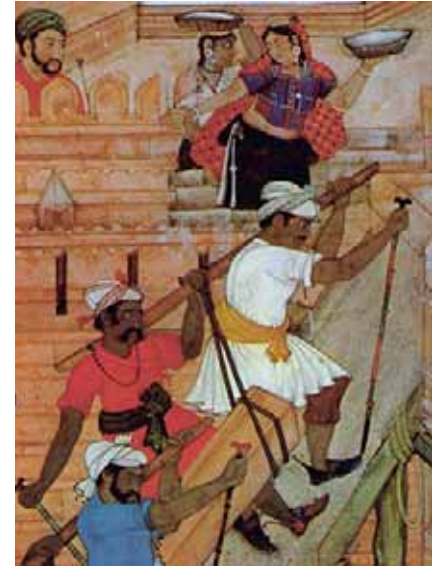


Abbildung 3a/3b
Bauarbeiter an der Festung Agra
aus der Handschrift „Akbarname“,
zwei Details, circa 1590. London,
Victoria and Albert Museum.

**„Visuelle Strategie der
Künstler war es,
den Fokus vom Kopf
zum Körper
zu verschieben.“**

BEYOND MALE AND FEMALE

THE BODY AS A STAGE

MONICA JUNEJA

Portraits painted at North Indian Mughal courts during early modern times reveal an intriguing quality: the portrayal of men and women is remarkably similar, often even interchangeable. Equally striking is the eschewal of individualisation and a suppression of emotion when painting faces. Instead, the images focus on making a person's affiliation to a social stratum visible – and in the case of imperial portraits, strive to illustrate the ruler's claim to universal kingship including values such as cosmopolitanism, connoisseurship, access to luxury and the habits of cultivated consumption. To this end, the artists resorted to narrative signs that they transferred to the bodies of the depicted, to accessories, symbols, material properties, gestures or poses.

Canonical writings in art history define portraits as a genre whose function it was to depict a unique human being by capturing individual appearance as well as revealing interiority. A study of North Indian portraits illustrates their potential to fulfil different tasks in new contexts. Such a reconfigured use of painted portraits emerges through a history of transcultural relationships shaped by cultural and artistic movements from the Islamic West and Central Asia and from Europe. The appropriation of the portrait at Indian Mughal courts of the early modern period apparently involved negotiating tensions between multiple normative structures, on the one hand, and new painting practices, on the other.

This example sensitises us to the multitude of processes that can unfold between agents, text and image traditions, and material objects – beyond oppositions like mere “diffusion” or definite rejection. An art history that seeks to develop a global perspective is therefore called upon to rethink its concepts so as to be able to plausibly accommodate cultural plurality and differences within a framework of transcultural exchange. ●

PROF. DR MONICA JUNEJA joined Heidelberg University in 2009, when she accepted the Chair of Global Art History of the “Asia and Europe in a Global Context” Cluster of Excellence. The chair has since been transferred to the Heidelberg Centre for Transcultural Studies (HCTS). Prof. Juneja previously conducted research at the University of Delhi, and had visiting professorships at the universities of Vienna and Zurich and at Emory University, Atlanta. Her research focuses on exchange processes between Europe and India. Prof. Juneja investigates the practices of visual representation in the two cultural contexts, the disciplinary trajectories of art history in South Asia, gender and political iconography in modern France and the interface between Christianisation, religious identities and cultural practices in early modern South Asia.

Contact: juneja@asia-europe.uni-heidelberg.de

“Portraits are conventionally meant to depict the uniqueness of an individual – at the Mughal courts of North India, they acquired a different set of functions. In these portraits, men and women were seen as remarkably similar, even interchangeable.”

„Eine Kunstgeschichte, die sich global ausrichtet, ist herausgefordert, ihre Begrifflichkeit immer wieder neu zu reflektieren.“

Prestigemaßstäben der Mogulcodes entsprachen und somit Unsicherheiten auslösten. Eine Art, mit der Alterität eines Gegenstandes umzugehen, schien seine bildhafte Eingliederung zu sein. Diese stellt so zum einen eine Antwort auf die dem Fremden innewohnende Faszination dar und dient zum anderen dem Erkennen und der Positionierung des Eigenen im Verhältnis zum Fremden und der Definition des Machtgefüges.

Ein Gegenstand, der sich auf bemerkenswerte Weise eignete, Machtbeziehung zu verkörpern und in diesem Prozess eine klare ideologische Botschaft zu transportieren, war der Globus. In seinem ursprünglichen europäischen Kontext stand er für Rationalität, intellektuellen Fortschritt und territoriale Expansion. An seinem neuen Ort aber diente er einem anderen Zweck: Der Globus war ein effektives Mittel der Darstellung von Lobsprüchen und Titeln des Mogulherrschers wie „Jahangir“ (der Weltgreifer) und „Shah Jahan“ (der Weltherrscher) und damit seines Machtanspruches und funktionierte darüber hinaus auch als Brücke zwischen islamischen und hindukosmologischen Schöpfungskonzepten.

Die Bedeutung des neu verorteten Globus wird inszeniert durch die unverkennbare Verbindung, die das Gemälde zwischen dem Körper des Königs – dem intimsten Teil des Selbst – und dem fremden Gegenstand herstellt. Porträts von Mogulkaisern zeigen den Herrscher entweder auf einem Globus stehend, diesen in Händen haltend, ihn einem Nachfolger als Teil der Übertragung der Souveränität überreichend oder sitzend mit den Füßen fest auf dem Erdball: mit „der Welt unter den Füßen“ (Abbildung 4). Mit anderen Worten: Ein Gegenstand, der ursprünglich in den Bereich des Intellekts gehörte, wurde als Fortsetzung des kaiserlichen Körpers dargestellt, um so das Machtverhältnis umzugestalten, das dieser Gegenstand ursprünglich verdeutlichen sollte.

Anforderungen an die Kunstgeschichte

Das gängige Begriffslexikon der Kunstgeschichte beschreibt die Gattung des gemalten Porträts zu Beginn der Moderne als die Darstellung eines einzigartigen Menschen, eines Individuums, die sein Äußeres wie auch seine Innerlichkeit für den Betrachter über bildhafte Eigenschaften erkennbar macht. Wie das Beispiel der Porträts in nordindischen Hofkulturen zeigt, wurden diesem Genre in anderen Kontexten jedoch ganz andere Aufgaben zugeschrieben – losgelöst von der Visualisierung individueller Merkmale, insbesondere auch von Kategorien wie Frau oder Mann. Die Aneignung des gemalten Porträts an den Mogulhöfen in der Frühmoderne bedeutete einen Aushandlungsprozess zwischen multiplen normativen Strukturen einerseits und neuen Bildpraktiken andererseits. Dabei blieb der Akt des Betrachtens eines Porträts einer grundlegenden Asymmetrie verhaftet: Sowohl die für die Verbildlichung des idealen



Abbildung 4
Hofszenen mit Jahangir, circa 1615,
gemalt von Abu'l Hasan.
Washington DC, Freer Gallery of Art.

Menschenbildes bevorzugt genutzte Darstellung in der Form des Profils als auch die Undurchdringlichkeit gemalter Gesichter schloss die Begegnung mit dem Betrachter aus. Das Gemälde erlaubt keinen Kontakt der Blicke und bezieht seine Wirkung aus der ungelösten Spannung der Suche nach Gegenseitigkeit und dem einer bildlichen Darstellung innewohnenden Bedürfnis nach Kommunikation.

Dieses Beispiel kann uns sensibilisieren für die Vielfalt von komplexen Beziehungen, die sich zwischen Akteuren, Text- und Bildtraditionen sowie materiellen Objekten ereignen – jenseits von Gegensätzen wie etwa offensichtlicher Durchdringung oder eindeutiger Ablehnung. Eine Kunstgeschichte, die sich global ausrichtet, ist damit herausgefordert, ihre Begrifflichkeit immer wieder neu zu reflektieren. Nur so kann sie der Pluralität der Erfahrungen, die Transformationen in kulturellen Austauschprozessen mit sich bringen, gerecht werden. ●