

## Kunst, islamitisch en christelijk

Zonder beeldmateriaal schrijven over islamitische kunst, een kunst die ons niet dagelijks voor ogen staat en die we niet kennen van de schoolboekjes is heel moeilijk. Daarom zetten we dit artikel op vanuit de heel vriendelijke receptie van de islamitische *dichtkunst* in Europa door dichters en denkers, Goethe en Hegel, ten tijde van de Romantiek. Sinds die tijd, waarin ook de vergelijkende cultuurwetenschappen ontstaan, zijn de mystieke islamitische dichters niet meer weg te denken uit Europa. Ze doen het niet alleen goed in alternatieve religieuze bewegingen, in vormen van soefisme, maar ook bij christenen die contact zoeken met de islam. Tevens zien we in deze receptie, met name bij Hegel een ons westerlingen kenmerkende radicale uitleg van het joods-islamitische beeldenverbod, waardoor er geen plaats is voor een islamitische *beeldende kunst*.

Op het punt van het beeldenverbod gaan islam en christendom inderdaad uit elkaar, maar dat wil niet zeggen dat er geen islamitische beeldende kunst is. We zullen dus ingaan op de strekking van het beeldenverbod in de islam en op de meer of minder verstrekkende gevolgen ervan. Tevens bekijken we de gevolgen van de opheffing van het beeldenverbod voor de westerse kunst. Daardoor komen we van zelf uit bij problemen rond de definitie van islamitische kunst en van christelijke en/of westerse kunst.

Want wat is nu typisch islamitische kunst? Voor de Europese receptie van de islamitische kunst is de vraag van belang hoe de begrippen westerse kunst en christelijke kunst zich tot elkaar verhouden. Tevens valt op dat de receptie van de islamitische kunst vanaf Goethe tot nu bepaald wordt door veranderingen in de westerse kunst.

We gaan daar ietwat op in, omdat zo weer de eigenheid van de islamitische kunst nader bepaald kan worden. We eindigen met een evocatie van de typische beeldtaal van de islamitische beeldende kunst. Hoewel veel elementen eruit vaak afkomstig zijn uit pre-islamitische culturen, veel ideeën erachter verwantschap tonen met christelijke kunst, spreekt daar toch een eigen, symbolische betekenis uit. En dan hebben we het nog niet eens over de muziek!<sup>1</sup>

#### GOETHE EN DE RECEPTIE VAN DE ISLAMITISCHE DICHTKUNST

Toen de voormalige Turkse premier Mesut Yilmaz een officieel bezoek aan Duitsland bracht ging hij bidden bij het graf van Goethe. Wat verschaftte Goethe deze eer? Goethe heeft zich een tijdlang intensief met de islam bezig gehouden en bijvoorbeeld een gedicht geschreven ‘Mohammeds Gesang’, dat zeer bewonderd werd door Mohammed Iqbal, de nationale dichter van Pakistan, Nobelprijswinnaar en nog steeds invloedrijke hervormingsdenker. Volgens sommigen was Goethe eigenlijk een cryptomoslim, hoewel er ook wel twijfels zijn of Goethe uiteindelijk als moslim gestorven is of niet.<sup>2</sup> Op de markt in Ankara kun je een boekje tegenkomen dat heet *Goethe ve islamiyet* ofwel *Goethe en de islam* waarin veel gedichten van Goethe zijn opgenomen samen met artikelen over hem.<sup>3</sup> De schrijver probeert Goethe te gebruiken als een interculturele brug in de communicatie tussen Turkse moslims en Duitsers. Maar ook de beroemde islamologe Annemarie Schimmel citeerde Goethe in bijna ieder boek om te zeggen dat hij de geest van de moslimpoëzie en mystiek raak getroffen heeft. Het is begrijpelijk dat iedere moslim geraakt wordt door de bekende regels uit Goethes beroemde, door de Perzische poëzie geïnspireerde *West-östlicher Divan*: ‘Wenn Islam Gott ergeben heisst, in Islam leben und sterben wir

alle!’ (‘Wanneer islam overgave aan God betekent, dan leven en sterven we allen in islam!’)<sup>4</sup>

De overgave, de acceptatie van de dingen zoals ze zijn fascineerde Goethe, want daaruit sprak rust, een rust die hij vroeger ook al bij Spinoza tegenkwam. In zijn ‘Gesprekken met Eckermann’ vertelt Goethe dat de islamitische opvoeding de kinderen leert dat je in het leven niets anders tegenkomt dan wat door de Godheid is bepaald. De voorzienigheid regelt alles. Meer heeft men dan in het leven niet nodig. Op voor- en nadelen van dit denken wil hij verder niet ingaan, maar wel wil hij zeggen dat wij dit zelf ook kennen. ‘De kogel waarop mijn naam niet geschreven staat, zal mij niet treffen’ zegt de soldaat in de slag. En in het evangelie staat geschreven dat geen mus van het dak valt zonder de wil van de Vader.’<sup>5</sup> Deze idee van voorbeschikking heeft ook de Nederlandse dichter P.N. van Eyck geïnspireerd tot zijn bekende gedicht ‘De tuinman en de dood’.

In zijn bundel *West-östlicher Divan* – ‘divan’ is Perzisch voor een gedichtenverzameling – heeft Goethe alle ervaringen met de islam verwerkt, zodat hij Oost en West op een verrassende manier bij elkaar brengt. Het zijn ouderdomsgedichten. ‘Deze mohammedaanse religie (...)’, zo schrijft Goethe, ‘geeft ruimte aan een poëzie die bij mijn leeftijd past. Onvoorwaardelijke overgave aan de ondoorgrondelijke wil van God en een vrolijk overzicht over al het beweeglijke, het cirkel- en spiraalvormig terugkerende gedoe op aarde, liefde, neiging tussen twee werelden zwevend, terwijl al het werkelijke gelouterd wordt en zich in symbolen oplost. Wat wil grootvader nog meer?’<sup>6</sup> De overgave werkt blijkbaar bevrijdend en in alle verzamelde en gelouterde ervaringen ziet Goethe een grondpatroon. Hij heeft het allemaal al eens meegemaakt en alles wordt een symbolische verwijzing naar elkaar. Dan schrijft hij een boek dat, ondanks enkele oudeherenwijsheden, spat van ervaringsrijkdom.

De aanleiding is de warrige tijd van de napoleontische

oorlogen, waardoor Goethe uit zijn doen raakt. In die tijd leerde hij in Duitsland tevens moskeeën kennen, provisorisch ingericht ten behoeve van islamitische Russische soldaten die vochten tegen Napoleon. Bezig met het Oosten, vooral met China, stoot hij dan op een vertaling door Joseph von Hammer van het werk van de Perzische dichter Hâfiz. Ook Hâfiz leeft in warrige tijden, ten tijde van de grote veroveraar Timoer Lenk, maar vindt zijn rust in zichzelf, in zijn dichtwerk. Hâfiz wordt een gids voor Goethe. Oost en West, de werelden van Hâfiz en van Goethe, heden en verleden, gaan elkaar spiegelen en worden symbolische verwijzingen naar een ervaringsrijkdom van een wereldwijd leven. Hij wordt weer eens verliefd en het leven begint nog opnieuw.

Overgave, als sterven en verrijzen in het leven waardoor steeds nieuwe gestalten ontstaan – ‘Stirb und werde’ (Sterf en word!) – verwoordt hij met het oorspronkelijk van de grote moslimmysticus Al Hallaj afkomstige beeld van de vlinder die op zoek naar het licht van de vlam sterft in het brandpunt van zijn aanbedding.<sup>7</sup>

Goethe verzamelt veel informatie uit de pas opkomende orientalistiek. Hij is heel erg beïnvloed door het werk van Herder die het Oude Testament als joodse volksliteratuur zag. Hij geeft zijn materiaal in de aan de gedichten toegevoegde ‘Noten und Abhandlungen’. Zij gelden nog steeds als juweeltjes van beginnende orientalistiek. Tevens zien we daar hoe de receptie van niet-westerse literatuur past in de ontwikkelingen van de literatuur in Europa. De Duitse literatuur, Goethe inclusief, gaat zich ontworstelen aan de eisen aan het classicisme dat de Griekse kunst als universele norm voor alle kunst opstelt. Het is niet eerlijk, zo zegt Goethe, het middeleeuwse Nibelungenlied te beoordelen met criteria ontleend aan Homerus. Met de ontdekking van het eigene van andere culturen, ontdekt men nu ook het eigene van voorbije perioden in de eigen geschiedenis. In de receptie van de islamitische poëzie is Goethe zelf van classicist tot romanticus geworden die de

Middeleeuwen op hun eigen waarde wil schatten. Hij gaat de gedurfde vergelijkingen van de Perzische poëzie waarden en kan daarom nu wel begrip op brengen voor de beeldenwereld van de romantische kunstenaar Jean Paul die hij vroeger niet kon uitstaan. Veel meer kun je van interculturele communicatie niet verwachten.

#### HEGEL OVER ISLAM, CHRISTENDOM EN ISLAMITISCHE POËZIE

Verrassend misschien voor een denker die spreekt over de absoluutheid van het christendom, maar Hegel hield heel erg van de islamitische poëzie. Naast Hâfiz, die hij via Goethe en Von Hammer heeft leren kennen, waardeert hij ook de Perzisch-Turkse dichter Rumi die hij leest in de vertaling van Rückert. Rumi heeft zich definitief een plaats veroverd in de alternatieve religieuze wereld van het Westen, met name in Amerika.

Hegel vindt in de islamitische poëzie iets terug, wat hij in de rest van de islam eigenlijk vreselijk mist, namelijk aandacht voor de eigen aard van de wereldse dingen. De islamitische filosofie, die hij niet uit eigen lezing kent, legt volgens Hegel zo de nadruk op de Éne en de Enige, dat mens en wereld daartegenover alle zelfstandigheid dreigen te verliezen. Hegels interpretatie van de islamitische filosofie verwijst naar de ideeën van de klassieke moslim filosoof Al-Ghazali die, anders dan bijvoorbeeld Thomas van Aquino, aan de wereldse dingen geen zelfstandigheid, dus ook geen eigen, secundaire oorzakelijkheid toekent. Er zijn veel vergelijkingen gemaakt tussen Thomas en Al-Ghazali, die wel de Thomas van Aquino van de islam genoemd wordt. De status van de geschapen dingen is die van een radicale afhankelijkheid, waarbinnen voor een soort zelfstandigheid op eigen schepselijk niveau geen plaats is. Hegel wijt dit aan het begrip schepping zelf, islamitisch, joods of christelijk, waarmee hij niet overweg kan.

Wanneer de Hebreeuwse dichter, de psalmist, de schepping Gods lof laat verkondigen, dan wordt hierdoor volgens Hegel, de wereld gedegradeerd wordt tot 'preisendes Beiwerk', 'prijzend bijverschijnsel', tot een accident bij God.

De onzelfstandigheid van de dingen komt hij ook tegen bij de joodse filosoof Spinoza die volgens hem en anderen de oriëntaalse filosoof bij uitstek is. Maar anderzijds vindt Hegel bij Spinoza, die hij zeer waardeerde, ook iets van de aanwezigheid Gods als het 'één en al' in alle dingen. Pantheïsme werd dit genoemd en de islamitische poëzie wordt, zoals lang te doen gebruikelijk was, behandeld in een hoofdstuk dat 'pantheïstische kunst' heet. Maar dan is de vraag of Gods aanwezigheid in de dingen ten koste gaat van de dingen zelf of niet? Hegel meent dat pas in de christelijke werkelijkheidsopvatting mens en wereld een eigen zelfstandigheid krijgen, niet door de schepping, maar door de incarnatie in Jezus. Daardoor is God zelf mens en wereld geworden, waardoor zij tegelijk Gods werkelijkheid én zelfstandige zijnden zijn.

De islamitische Perzische poëzie staat volgens Hegel dicht bij het christendom. In de poëzie van Rumi staat de liefde tot God centraal, de Éne met wie de mens zich in grenzeloze overgave identificeert en die hij in alles terugkent. Door deze overgave geeft de dichter zijn particuliere zelf op, maar dit zelf wordt tevens over zijn grenzen heen getild. Daardoor ontstaat wat Hegel noemt de vrolijke innerlijkheid (Goethe!), het vrije geluk, de zwelgende zaligheid die de oosterling eigen is, juist omdat hij zich van alle particuliere, begrenzende dingen los kan maken. 'In het pantheïsme verheft de immanentie van het goddelijke in alle dingen het wereldlijke, natuurlijke en menselijke bestaan zelf tot zijn eigen, zelfstandige heerlijkheid.'<sup>8</sup> Volgens Hegel is een goed begrepen pantheïsme gewoon religie als zodanig! Zoals bij Rumi het innerlijk, zo krijgen bij Hâfiz de dingen, de nachtegalen en de rozen een bezielde heerlijkheid. Hij ziet daarom in zijn poëzie een correctie

op de Westerse romantische poëzie die zich opsluit in het innerlijk.

Hegel geeft met deze lezing een eigen oplossing van een fameuze moeilijkheid hoe Hâfiz te interpreteren. Hâfiz' gedichten hebben menigeen voor de moeilijkheid geplaatst of zij nu mystieke gedichten zijn of gewoon verheerlijking van de kroeg, de wijn en het leven. De kroeg en de wijn, voor de islamiet verboden dingen, zijn behalve woorden voor de goede dingen van het leven namelijk ook woorden die kunnen verwijzen naar mystieke extase; zoals ook de roos en de nachtegaal kunnen verwijzen naar de vereniging van de ziel en God. In zijn prachtige bloemlezing van Perzische poëzie 'Een karavaan uit Perzië' zegt De Bruijn dat de meesten het er wel over eens zijn dat Hâfiz' gedichten mystiek uitgelegd moeten worden.<sup>9</sup> Johan ter Haar daarentegen houdt in zijn essay over mystiek de dubbelheid nog steeds stevig overeind.<sup>10</sup> Op grond van die dubbelheid is Hegels wereldvriendelijke interpretatie van de islamitische mystiek mogelijk.

In de christelijke mystiek is volgens Hegel God nog dieper in alles aanwezig, met name in de menselijke subjectiviteit zoals blijkt bij Angel Silesius. Maar wanneer je ziet dat Hegel de christelijke mystiek behandelt tezamen met de hindoeïstische Bhagavad Gita en de Perzische poëzie en hen in de pantheïsmestrijd graag tegelijk citeert als voorbeelden van echte religiositeit, dan merk je dat Hegel niet alleen in de absoluutheid van het christendom gelooft, maar tevens in de 'mystieke Internationale' van de wereldreligies.

De Romantiek is de negentiende eeuwse voorganger van de roemruchte 'jaren zestig' in de twintigste eeuw. Hoewel Hegel zich tegen deze fase van zijn jeugd heeft afgezet, komt in de waardering van de mystiek de oude hippie, de *flower power*, in hem nog naar boven.

AFWEZIGHEID VAN BEELDENDE KUNST  
OFWEL DE VERABSOLUTERING VAN HET  
BEELDENVERBOD

Islamitische beeldende kunst lijkt niet te bestaan in Hegels esthetica, zelfs niet te kunnen bestaan. Ondanks de aandacht voor de wereld in de Perzische poëzie, blijft de islam de religie van het 'Verhevene' ('das Erhabene' of 'the sublime') dat al het zintuiglijke radicaal overstijgt. De filosoof Kant had al gezegd dat het meest 'verheven' woord ooit gesproken, te vinden is in het Oude Testament, waar geschreven staat: Gij zult U geen beeld en gelijkenis maken! Daarom kan er natuurlijk in het jodendom geen beeldende kunst bestaan, zo zegt Hegel, voor wie het Éne het Verhevene bij uitstek is; en het zelfde geldt dus voor de islam. Misschien had Hegel geen materiaal, bijvoorbeeld Perzische miniaturen ter beschikking. Of misschien kon hij bijvoorbeeld de wereld van de kalligrafie, de abstracte geometrie, de arabesken en ornamenten niet zien als een vorm van beeldende kunst, die voor hem nauw verbonden was met de Griekse plastiek. Vrijstaande mensenbeelden zijn er inderdaad niet in de islamitische kunst. Maar deze strenge uitleg van het beeldenverbod getuigt van 'onze fascinatie' ervoor, die geneigd is 'het andere' van de islam zodanig te radicaliseren dat beeldende kunst niet meer kan bestaan.

In oude Syrische paleizen vinden we echter afbeeldingen van mensen en dieren. Niet of nauwelijks op moskeeën. De produktie van vrijstaande beelden nam reeds af in de laatbyzantijnse cultuur, terwijl de concentratie op de ornamentiek toenam. Anderzijds zijn er in de islam gebruiksvoorwerpen met een uitdagend plastische dierdecoratie, blijkbaar gelegitimeerd door het nut. Er zijn, zoals gezegd, de Perzische miniaturen. Voor Rumi hadden afbeeldingen een didactische waarde. Het beeldenverbod liep achter de dagelijkse praktijk aan die vaak beïnvloed werd door een voorislamitische beeldcultuur en het bleef



soms gewoon een dode letter. De geestelijkheid kon het lang niet altijd winnen van de vorst, de voornaamste patroon van de kunsten.

Het beeldenverbod heeft een wat andere strekking dan Kant en Hegel eraan geven. Bij Mohammed speelt de vrees voor afgodsbeelden en voor arrogantie van de mens een rol. De islamitische overlevering zegt dat de beelden hun maker zullen aanklagen bij God op de dag van het Laatste Oordeel, omdat hij hen niet zoals God het leven kon schenken. De mens moet dus niet proberen God te imiteren. Hij kan anders dan onze Renaissancefilosofen en -kunstenaars willen, als menselijke maker geen 'secundus Deus', geen 'tweede God' zijn. Hier komt dus toch het probleem van de zelfstandige status van mens en wereld (secundaire oorzaak) tegenover God terug.

#### CHRISTENDOM, ISLAM EN HET BEELDEN- VERBOD

De kunst van de christelijke wereld is inderdaad mogelijk geworden door de opheffing van het beeldenverbod in 843. Daarmee werd de iconenstrijd beëindigd. Zij die de iconenverering bestreden beriepen zich, reeds onder invloed van contacten met de islam, op het beeldenverbod van het Oude Testament. De kerkvader Johannes Damascenus echter verdedigde het maken van iconen met een beroep op de incarnatie. Juist voorzover en omdat God mens geworden was, was hij ook afbeeldbaar. Sindsdien was het mogelijk Jezus en de heiligen af te beelden en de wereld om hen heen, die vaak – kijk naar de Middeleeuwen – de eigen wereld was. De westerse kunstgeschiedenis kon zich daardoor ontplooien. Hegel meende dat de incarnatie niet alleen ten grondslag lag aan de kunst met religieuze onderwerpen, maar ook aan de 'seculiere' kunst van landschappen en portretten die sinds de zeventiende eeuw in hun eigen, individuele realiteit verbeeld worden. Dat de wereld

als zodanig onderwerp van kunst kan worden is volgens hem de uiterste consequentie van de incarnatie, waardoor God vlees, dus mens in de wereld geworden is. Deze visie is belangrijk voor de bepaling van de verhouding tussen islamitische kunst en westerse, of christelijke kunst.

#### WAT IS ISLAMITISCHE KUNST?

Waarom spreken we over islamitische kunst? Waarom spreken we niet over oosterse kunst zoals we ook over westerse kunst spreken? Dat doen we niet, omdat oosters en islamitisch niet samenvallen, terwijl het Westen sinds Karel de Grote wel christelijk is qua cultuur met uitzondering van Zuid-Spanje. Wanneer we over islamitische kunst spreken, bedoelen we dus kunst uit islamitische landen vanaf het Moorse Spanje tot en met Indonesië. Alle kunst uit deze landen wordt dan meestal islamitische kunst genoemd, terwijl de typisch religieuze kunst daar slechts een klein onderdeel van vormt. Maar wanneer het Westen cultureel gezien christelijk is, waarom spreken we dan niet gewoon over christelijke kunst? Omdat wij onder christelijke kunst vaak expliciet religieuze of kerkelijke kunst verstaan, zodat kunst over wereldse dingen blijkbaar geen christelijke kunst kan zijn. De seculiere kunst van landschappen en portretten, het realisme, is dan gewoon westerse kunst zonder religieuze bijklank. Anders dan de veelal functionele islamitische kunst, is deze kunst autonoom. Zij emancipeert zich uit het dienstverband van kerk en vorst. In een interessant artikel zegt Richard Hoogland dan ook dat de islam de scheiding tussen het religieuze en het wereldlijke niet kent. Deze zou typisch westers zijn en daarom zou alle kunst uit islamitische landen ook islamitisch zijn in de zin van religieuze kunst. Er zouden glijdende overgangen bestaan tussen seculiere gebruiksvoorwerpen en typisch islamitische kunststukken. Christelijke kunst ziet hij als typisch kerkelijke kunst.<sup>11</sup> Maar omdat de

conceptie van het wereldlijke als zodanig typisch westers zou zijn, zou je haar zelf weer met het christendom als bepalende culturele factor in het Westen kunnen verbinden. Dat doet Hegel en dus is volgens hem seculiere, autonome realistische kunst cultureel gezien christelijke kunst. Hij is de eerste die, zoals heden veelal gebruikelijk is, alle secularisatie uiteindelijk christelijk legitimeert. Of deze opvatting nu helemaal waar is laten we even buiten beschouwing, maar ze geeft wel aan dat het christendom iets minder moeite heeft gehad met de modernisering, omdat deze ten dele op endogene factoren berust, zodat men zich daarin kon herkennen. Tegelijkertijd begrijpen we dan de reactie van veel moslimtheologen die zeggen dat deze autonomie van de moderne seculiere cultuur de zwakheid van het christendom bewijst. Toch heeft tegelijkertijd die moderne cultuur, met name de techniek, iets universeels gekregen, zodat de techniek ook door de fundamentalistische islam niet afgewezen wordt. Vanaf het begin is geprobeerd deze te verbinden met eigen waarden.

Ook voor de moderne westerse kunst geldt dat ze over de hele wereld gaat. Ook al heeft ze, historisch gezien, christelijke wortels, ze wordt door niemand meer begrepen en betiteld als christelijke kunst. Deze oorsprong doet er blijkbaar niet meer toe en daarom kon ze mensen met een andere religie en cultuur aanspreken. Men mag dus huidige islamitische kunstenaars niet meer vastpinnen op hun kunst van het verleden. Moderne schilderkunst en de roman, die beiden in de negentiende eeuw doorbreken, en natuurlijk de film, kunnen uitstekend de wederwaardigheden van het leven in de islamitische cultuur verbeelden, zoals men kan zien in de taferelen en de individuele portretten van de negentiende eeuwse Ottomaanse schilder Osman Hamdi, aan de eerste roman in de Ottomaanse negentiende eeuw van Halit Ziya, *Verboden liefde* die over individuele relatieproblemen gaat en natuurlijk aan de huidige romans van de Egyptische Nobelprijswinnaar Nagieb Mahfoez. Tijdens de Ramadan ziet men films over het

leven van de profeet Mohammed. De moderne kunst compliceert dus de bepaling van wat islamitische kunst is.

Maar moeilijkheden zijn er ook bij de bepaling van de traditionele islamitische kunst. Deze werd soms door niet-islamieten gemaakt, bijvoorbeeld door Armeniërs en soms ten behoeve van niet-moslims. Sommigen zeggen dat het begrip islamitische kunst niet voortkomt uit de islamitische cultuur zelf, maar een product is van buitenstaanders, van Westerse kunsthistorici. Dan zijn er natuurlijk de wederzijdse invloeden. De christelijke Armeniërs droegen niet alleen wezenlijk bij aan de middeleeuwse 'Seltsjoek' architectuur in Turkije, maar hier gekomen na de kruistochten, ook aan de romaanse architectuur, zoals te zien is aan de cistercienserabdij van Fontenay in Zwitserland.

De iconografie van de geboorte van de profeet Mohammed is sterk beïnvloed door die van het christelijk kerstverhaal. Maar bij de Syrische christenen vind je weer islamitische invloeden.

#### FUNCTIONELE VERSUS AUTONOME KUNST

Toch zijn we een stukje dichter bij een aantal aspecten van islamitische kunst gekomen. Het is geen autonome, uit ieder functioneel verband losgemaakte kunst, maar gebruikskunst, thuis of in de publieke ruimte. Wie met westerse ogen een tentoonstelling van islamitische kunst bezoekt, is daarom in het begin teleurgesteld. Keramiek, textiel, glaswerk, edelsmeedkunst: schitterend, maar toch niet helemaal echte kunst voor ons gevoel. Kalligrafie en Perzische miniaturen komen in de buurt, maar ook zij zijn kunsten in functie van het boek. Architectuur is per definitie functioneel! Waar komt dan de fascinatie voor deze kunst vandaan? Net als we bij Goethe gezien hebben, heeft de receptie van deze kunstvorm te maken met veranderingen in Europa. De gebruikskunst van andere culturen wordt interessant ten tijde van de mechanisering van de

productie van gebruiksvoorwerpen in Europa. Door de gevolgen van de mechanisering krijgt men oog voor de oude handwerkskunst in het eigen verleden en in andere culturen. De ontdekking van de handwerkskunst werkt weer door in de officiële Europese kunst. De moderne kunst in het begin van de twintigste eeuw, vanwege haar autonomie in een sociaal isolement geraakt, ontdekt de gebruikskunst en herwaardeert de ambachtsman. Picasso en Matisse gaan pottenbakken en de laatste laat zich daarbij beïnvloeden door islamitische kunst. Niet-westerse kunst krijgt een kans wanneer de moderne kunst het sinds de Renaissance in de schilderkunst heersende centrale perspectief, het hierbij horende realisme opzijzet en gaat experimenteren met abstractie en polyperspectivisme. Polyperspectivisme kun je ook ontdekken in Perzische miniaturen en de islamitische arabesken, geometrische figuren en kalligrafie zou je abstract kunnen noemen. Toch doen termen als abstract, decoratief en ornamenteel niet helemaal recht aan de islamitische kunst, omdat ze suggereren dat de islamitische beeldtaal totaal geen eigen inhoud zou bezitten en, onder invloed van het beeldenverbod, 'slechts' decoratief zou zijn, wat niet het geval is. Deze niet-representerende beeldtaal heeft een eigen, symbolische inhoud.

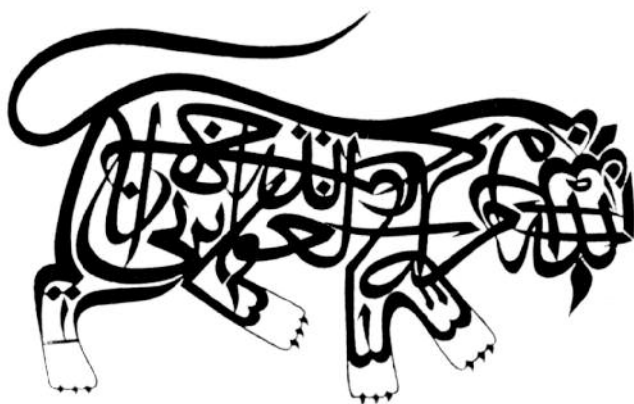
#### KALLIGRAFIE

De kalligrafie, de voornaamste islamitische kunst, is niet zomaar versierkunst maar kunst met een symbolische inhoud. De kalligrafie wordt met name gecultiveerd in de weergave van de koran. Het schijnt dat deze kunstvorm opkomt na de standaardisering van de koran eind negende eeuw. Men wijst ook wel eens op de bijdrage van politieke factoren aan de ontwikkeling van de kalligrafie, omdat de heersers belang zouden hebben bij de verspreiding van de koran als 'charter' van de samenleving.

Dat de koran mooi geschreven moet worden, wordt innerlijk bepaald door het feit dat Gods openbaring zich meldt in een boek. De koran heeft een andere status dan de bijbel. Voor de christen is Jezus als persoon, zijn leven en spreken, de openbaring of Gods woord. De bijbel is daarvan een neerslag. Maar voor de Moslim is de koran als boek 'het Woord Gods'. Men spreekt daarom wel eens van een 'inlibratie' van de openbaring in de islam naast een incarnatie van Gods openbaring in Jezus. 'Jesus is the bible on legs' zeggen dan ook Amerikaanse zendelingen tegen moslims. De openbaringen aan Mohammed begonnen ook met de aansporing van de engel Gabriël: Schrijf! Soera 96 begint met: 'Lees voor in de naam van jouw Heer (...) die onderwezen heeft met de pen.'<sup>12</sup> Soera 68 begint met: 'bij de pen en wat zij neerschrijven!' Ook de bestemming van de mens staat met een pen geschreven op een hemels bord en natuurlijk worden de daden van een mens bijgehouden in een boek. Volgens sommigen was Gods eerste schepsel een pen, zodat deze op kon schrijven wat ging gebeuren.

In ongeveer 900 na Christus ontwerpt Ibn Muqla aan de hand van de diameter van de penpunt een proportioneel systeem voor de kalligrafie, zodat het schrift een geordend en harmonieus geheel wordt. Via hem kennen we ook verschillende schriftstijlen, waaronder het *kufisch*, een geschrift dat vanwege zijn hieratisch karakter geschikt is om de koran te schrijven, de dunne, lopende *naskh* stijl, ontwikkeld in kanselarijen, voor correspondentie geschikte 'werkpaardstijl', en het *thuluth*, brede letters, zeer geschikt bijvoorbeeld om koranspreuken op tegels en aardewerken lampen weer te geven. Het gilde van kalligrafen vormde een soort mystieke broederschap. Men werd 'ingewijd' in een bepaalde school. Men moest bepaalde karaktereigenschappen hebben en men mocht bij het overschrijven van de koran geen moment 'onrein zijn'. 'Zuiver schrijven is zuiverheid van de ziel' en deze wordt gereflecteerd in uitwendige reinheid.<sup>13</sup> In het schoonschrift kan een letter-

mystiek ontwikkeld worden, met name rond de eerste letter  $\lambda$ . Het schrift hoeft niet direct leesbaar te zijn. Het is, zoals de Engelsen zeggen niet 'readible', maar wel 'legible'. De sport van de ontcijfering van allerlei, in vierkant en cirkelvormen neergezette spreuken hoort erbij. Dit ontdekken van de ware betekenis kan, als ontdekking van Gods boodschap, ook weer een religieuze waarde hebben. En wanneer men toch de overgang uitprobeert tussen schrift en figuur, dan kan men ook met kalligrafie dier- en mensvormige gestalten maken.



#### GEOMETRISCHE EN VEGETATIEVE FIGUREN

De geometrische figuren uit de wereld van de islam hebben eens geïnspireerd tot een mooie tentoonstelling met de titel 'Islamathematica'. Niet verbazingwekkend voor wie in handboeken voor de makers de schemata ziet van de wijze waarop met name cirkels en veelhoeken uit elkaar geconstrueerd en eindeloos gevariëerd kunnen worden tot steeds nieuwe patronen. Ze zijn eigenlijk nooit afgesloten, staan nooit op zich, maar bestaan in de overgang tot nieuwe figuren. Maar omdat zij toch altijd in harmonie bij el-

kaar blijven kunnen zij symbolisch verwijzen naar de goddelijke eenheid die alle wisselende verschijnselen schraagt. Zij kunnen ook aangeven dat de zintuiglijke ervaring nooit bij die eenheid uitkomt. Een beroemde islamoloog als Louis Massignon, die heel veel gedaan heeft voor de dialoog tussen islam en christendom, zei dat deze nooit op zichzelf staande figuren bij uitstek de uitdrukking waren van de onzelfstandigheid van alle schepselen.<sup>14</sup> Deze figuren zijn dus niet 'slechts' decoratief, maar tevens symbolisch. Gecombineerd met kalligrafie en plantenmotieven, die weer in elkaar over kunnen gaan, kan men deze figuren overal tegenkomen, bijvoorbeeld op de mooie portalen van middeleeuwse 'Seltsjoek' architectuur. Soms krijgt deze decoratie van het platte vlak een plastisch karakter, wanneer men driedimensionaal werkt met onder en door elkaar gaande bloemen op tegels, of met elkaar kruisende kalligrafische banen, bijvoorbeeld op het portaal van de Ince Minare Medresse in Konya dat daardoor een 'swingend' karakter krijgt. Heel dik opgewerkte decoraties geven aan sommige architectonische elementen soms een sculpturaal karakter.

Geometrische plastiek vinden we ook in de muqarna's. Muqarna's zijn uit Perzië afkomstige prismatische figuren die veel in nissen boven portalen te vinden zijn en een honingraat of stalactietenkoepel suggereren. Zij symboliseren de hemel zoals heel mooi te zien is in de koepel van de Zaal van de Twee Zusters in het Alhambra.

Ook de plantenwereld is niet alleen maar decoratief. De motieven zijn vaak van pre-islamitische oorsprong. De wijnrank vind je natuurlijk bij de Romeinen, bij de christenen verwijst hij naar het bloed van Christus en in de islamitische wereld naar de mystieke extase. In een islamitische context verwijzen de plantenmotieven naar het paradijs. Zo straalt een hiermee gedecoreerde moskee iets uit van de hemel waarmee je in het liturgisch gebed contact krijgt en waar de eindbestemming van de gelovige ligt.



In de latere Ottomaanse moskeeën wordt deze hemelse indruk versterkt door het letterlijk ‘schitterende’ materiaal dat gebruikt wordt, de beroemde *Iznik*tegels. Maar ook in Perzië en de Centraal-Aziatische landen zien we ‘schitterend’ geglazuurde – faience – koepels. In deze schittering straalt Gods licht. God wordt in de koran als licht aangeduid, zodat de aansluiting bij de lichtmetafysica van het neoplatonisme voor moslimfilosofen voor de hand ligt. Hun speciale belangstelling voor het ‘schitterende’ heeft via hun verwerking van het neoplatonisme en door hun optische tractaten het esthetische denken van de christelijke Middeleeuwen beïnvloed. Deze metafysica van het licht verbindt dus de symboliek van de gebrandschilderde ramen in christelijke kathedralen met het glazuurwerk in moskeeën.

Schittering komen we ook tegen in het kleurenpalet van de Perzische miniaturen. We kennen ze vanaf de twaalfde eeuw als illustraties bij Griekse medische tractaten. De afbeeldingen zijn daar didactisch gelegitimeerd. Verder zien we vooral veel illustraties bij de Perzische koningsgeschiedenis. De Perzische dynastie van de Sassanieden kende de traditie van geïllustreerde geschiedenissen. De miniaturen hebben voorgangers in christelijke geïllustreerde en, naar men zegt, in manicheïstische boeken. Een geconstrueerde continuïteit kan als politieke legitimatie hier de afbeeldingen verklaren.

Hoewel de miniaturen afbeelden, zijn ze niet realistisch. Zij schilderen een ideale wereld, gerepresenteerd in heldere kleuren zonder enige schaduw. Neoplatonisme speelt hier een rol. Vaak is er sprake van kleursymboliek. Symboliek vinden we ook in de standaardhoudingen waarin figuren en hun emoties afgebeeld worden en in de dingen, de cypres en de tulp die geschilderd worden. Men spreekt hier van ‘Ideenmalerei’. Daarom zijn de menselijke figuren geen individuele portretten.

Opvallend is de afwezigheid van een centraal perspectief en van schaduwwerking waardoor iedere plasticiteit ontbreekt, maar waardoor tevens een fascinerend poly-perspectivisme optreedt. Plasticiteit vinden we we in de zogenaamde 'Zware pen miniaturen' die, misschien door de voorislamitische beeldenwereld (maar hierover bestaat, zoals over alles, polemiek), een heel andere signatuur hebben. Eigenaardig blijft het: in de abstracte decoratie kan een onverwachte plasticiteit optreden, die verdwijnt waar men haar verwacht: bij mensen en dieren!

Wanneer het Ottomaanse Rijk tijdens zijn uitbreiding kennis maakt met Venetië, ziet men de westerse invloeden in de schaduwwerking in het portret van de sultan. Wie wil kennismaken met de gevolgen daarvan moet de mooie roman 'Ik heet Karmozijn' van de bekende Turkse schrijver Orhan Pamuk lezen.<sup>15</sup> Je wordt verrast door de zo herkenbare neoplatoonse filosofie, geconfronteerd met de hiërarchische verschillen tussen kalligrafen en miniaturisten, de verblinding die de laatste zoeken om pas echt goed de idee der dingen te kunnen schilderen. Heel authentiek weet Orhan Pamuk te schetsen hoe de miniaturist, die de 'idee' van de dingen wil schilderen en bewust in de traditie van grote voorbeelden werkt, gefascineerd wordt door de westerse schilderkunst die individuele dingen realistisch wil afbeelden en de nadruk legt op individuele originaliteit. Hij formuleert onderhuids een heel interessante paradox voor de islamitische kunstenaars ofwel voor de miniaturisten die verleid werden door het Westen. Hadden we maar vastgehouden aan onze traditie, hadden we maar doorgewerkt aan de hand van grote voorbeelden, dan waren we veel meer onszelf geweest en dus veel origineler dan nu we het westerse ideaal van de individuele originaliteit volgen. Blijven we als kunstenaars uit de islamitische wereld niet altijd achter bij het Westen, omdat we ons bewegen op andermans terrein? Zijn eigen romans en vele andere bewijzen het tegendeel. De verschillen doen er niet meer toe. Natuurlijk bestaan er verschillen tussen de islam

en het christendom, tussen de westerse cultuur en die van het Midden-Oosten. Maar voordat men tot oordelen over de waarheid en waarde van die culturen komt, presenteert de kunst ze als even zo vele mogelijkheden van menszijn. Omdat kunst deze vele, verschillende mogelijkheden primair niet be- of veroordeelt, maar inleefbaar maakt, is zij bij uitstek het middel om op een niet polemische manier kennis te maken met andere culturen. Zo is de kunst universeel!<sup>16</sup>

NOTEN:

1. Bernard Lewis (ed.), *The world of islam* (London 1992), p. 61-81.
2. Ursula Spuler-Stegemann, *Muslimen in Deutschland* (Freiburg, Basel, Wien 1998), p. 295 e.v.
3. Bayram Yilmaz, *Goethe ve Islamiyet*, Timas Yayinlari, Istanbul 1996.
4. Johann Wolfgang von Goethe, *West-östlicher Divan* (Hrsg. H.J. Weitz), (Frankfurt am Main 1974), p. 59. (vertaling GS).
5. Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe* (München 1976), p. 245-246 (vertaling GS).
6. Jochen Golz (Hrsg.) *Goethes Morgenlandfahrten* (Frankfurt am Main/Leipzig 1999), p. 15 (vertaling GS).
7. Goethe, *West-östlicher Divan*, p. 21.
8. Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik* (Frankfurt am Main 1970), B d. I, p. 474.
9. J.T.P. de Bruijn, *Een karavaan uit Perzië* (Amsterdam 2002), p. 249.
10. Johan ter Haar, 'De mystiek van de islam', in: Henk Driessen (red.), *In het huis van de islam* (Nijmegen 1997), p. 182-198, hier 193.
11. Richard Hoogland, 'Architectuur en kunst', in: *In het huis van de islam*, p. 297-346, hier 298.

12. *De koran* (weergave Fred Leemhuis) Houten 1989 (Voor alle citaten).
13. Annemarie Schimmel, *Calligraphy and islamic culture*, London 1990. Zeer aanbevolen!
14. Louis Massignon, *En Islam Jardins et Mosquées*, (Paris 1981), p. 17-18. Zie ook: Michail B. Piotrovski, John Vrieze (red.) *Kunst van de islam, Hemelse Kunst, Aardse schoonheid*, De Nieuwe Kerk Amsterdam v + κ Publishing/Inmerc 1999.
15. Orhan Pamuk, *Ik heet Karmozijn*, Amsterdam, Antwerpen 1998.
16. Verdere literatuur:  
Jonathan Bloom and Sheila Blair, *Islamic Arts*, Phaidon Press, London 1997.  
Robert Hillenbrand, *Islamic Art and Architecture*, Thames and Hudson, London 1999.  
Robert Irwin, *Islamic Art*, Laurence King Publishing, London 1997.  
Pedro Martínez-Montávez & Carmen Ruíz Bravo-Villasante, *Islam en Europa. Magie van een beschaving*, Leuven 1992.