



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Tierdarstellungen mit Nimbus in der Illustration
arabischer und persischer Handschriften
des 13. und 14. Jahrhunderts“

verfasst von / submitted by

Christine Kellner, B.A.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Markus Ritter, M.A.

Danksagung

Ich möchte mich hiermit bei all den Menschen bedanken, welche mich während meines Masterstudiums begleitet und unterstützt haben.

Allen voran gilt ein herzlicher Dank meiner Familie und insbesondere meinen Eltern, Konrad und Doris Kellner, die mich ermutigt haben, die Möglichkeiten, welche meiner Generation zuteilgeworden sind, zu nutzen. Ebenso gilt ein herzlicher Dank meiner Schwester Franziska Kellner.

Bedanken möchte ich mich bei Prof. Dr. Markus Ritter, für die Unterstützung und Geduld in der Strukturierungsphase der Arbeit. Ebenso geht ein Dank an Prof. Prochazka und Dr. Wakelnig für die Hinweise bezüglich der arabischen und persischen Terminologien.

Ein herzlicher Dank gilt Ceci und Hernan, welche den Arbeitsalltag abseits der Uni mit Sonne und Freunde gefüllt haben. Vielen Dank auch an Carolina Russi, der ewigen Optimistin, sowie Pia, Suzanne und Sarah für Galgenhumor und den nötigen Realismus.

Ein ganz besonderer Dank gilt Manuel Filz.

Hinweise zur Transliteration und zur Angabe von Handschriften

Die arabischen und persischen Titel der Handschriften, Orte und Namen von Autoren wurden in der Arbeit nach den Regeln der DMG Transliteration angegeben. Begriffe, welche in der deutschen Sprache bereits lexikalisiert sind, werden in dieser Arbeit nicht transliteriert.

Die Handschriften werden im Text in zwei Variationen angegeben. Die erste Variante betrifft persische und arabische Handschriften, in welchen Tiere mit Nimbus abgebildet wurden. Sie werden im Text nach den in Anhang A angeführten Kurzverweisen angegeben, z.B. "HS.f".

Weitere verwendete Handschriften werden im Text durch die Nennung des Titels oder des Autors, den derzeitigen Aufbewahrungsort, die Abkürzung der Institution und der Singnaturenummer angegeben, d.h. zum Beispiel "Kitāb ad-Diryāq (Wien, ÖNB, A.F.10)".

Ergänzend kann noch das Kürzel "k.u." für "komplett untersucht" oder "t.u." für "teilweise untersucht" angeführt sein. Dies ist als Hinweis auf den Umfang der aus der Handschrift untersuchten Bilder zu verstehen, da im Rahmen dieser Arbeit nicht alle Handschriften vollständig untersucht werden konnten.

Abkürzungsverzeichnis Museen und Sammlungen

Baltimor, TWAM	The Walters Art Museum, Baltimore
Berlin, SbzB	Staatsbibliothek zu Berlin, Berlin
Boston, mfa	Museum of Fine Arts, Boston
Cleveland, CMA	The Cleveland Museum of Art, Cleveland
Doha, MoIA	Museum of Islamic Art, Doha
Edinburgh, EUL	University of Edinburgh Library, Edinburgh
Genf, Aga Khan	Collection of Prince Sadruddin Aha Khan
Istanbul, FMB	Fatih, Millet Bibliothek, Feyzullah Efendi Madrasah, Istanbul
Istanbul, MK	Milli Kütüphane (Türkische Nationalbibliothek), Ankara
Istanbul, SL	Süleymaniye Kütüphanesi (Sülemaniye Bibliothek), Istanbul
Istanbul, TIEM	Türk ve Islam Eserleri Müzesi (Museum für Türkische und Islamische Kunst), Istanbul
Istanbul, TKSM	Topkapı Sarayı Müzesi (Topkapi Palast Museum Bibliothek und Archiv), Istanbul
Jerusalem, HSI	Al-Haram al-Sharif Islamic Museum, Jerusalem
Kairo, DK	Dār al-Kutub, Kairo
Kairo, MAIK	Musée des arts islamiques, Kairo

Kopenhagen, DC	The David Collection, Kopenhagen
Kopenhagen, RL	Royal Library, Kopenhagen
London, BL	British Library, London
London, BM	British Museum, London
London, IOL	India Office Library, London
London, Khalili	Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, London
München, BSB	Bayrische Staatsbibliothek, München
New York, MMA	Metropolitan Museum of Art, New York
New York, PL	Public Library, New York
New York, PML	Pierpont Morgan Library, New York
Oxford, Bod	Bodleian Library, Oxford
Oxford, ISC	Islamic Slide Collection Ashmolean/ Ashmolean Museum, Oxford
Paris, BNF	Bibliothèque nationale de France, Paris
Paris, ML	Musée du Louvre, Paris
St.Petersburg, RadW	Russische Akademie der Wissenschaften, St. Petersburg
St.Petersburg, RNB	Russische Nationalbibliothek, St. Petersburg
Teheran, RAM	Reza Abbasi Museum, Teheran
Vatikan, BA	Biblioteca Apostolica, Vatican
Washington, F&S	Freer and Sackler Galleries, Washington, D.C.
Wien, ÖNB	Österreichische National Bibliothek, Wien

Weitere Abkürzungen im Text und Anhang

Jh.	Jahrhundert
HS.	Handschrift
ebd.	ebenda
Hg.	Herausgeber
DAI	Deutsches Archäologisches Institut
DMG	Deutsche Morgenländische Gesellschaft
ZDMG	Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft
Abb.	Abbildung
Fig.	Figur
S.	Seite
Inv.-Nr.	Inventarnummer
Fol.	Folio

DM	Durchmesser
o.A.F.	ohne Angabe Folio
vgl.	vergleiche
k.A.S.	keine Angabe Seite
dat.	datiert
Dat.	Datierung
od.	oder
k.u.	alle Bilder der Handschrift wurden untersucht
t.u.	nicht alle Bilder der Handschrift wurden untersucht
n.u.	Bilder wurden nicht untersucht
k.A.	keine Angabe

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	
I. Stand der Forschung - Der Nimbus in der Kunst Europas und Asiens.....	1
I.1 Begriff - Nimbus.....	2
I.2 Europa und Asien.....	11
I.3 Tiere mit Nimbus in der antiken und europäischen Kunst.....	16
II. Stand der Forschung - Der Nimbus in islamischer Kunst.....	19
II.1 Quellen - Spätantike, byzantinische und buddhistische Kunst.....	21
II.2 Deutungen.....	29
II.3 Tiere mit Nimbus in islamischer Kunst.....	35
III. Figürliche Darstellungen mit Nimbus - Formale Merkmale.....	39
III.1 Frühe Beispiele des Nimbus in Illustrationen islamischer Kunst.....	40
III.2 Texttypen, Positionierung innerhalb der Handschrift, spätere Ergänzungen und regionale Merkmale.....	44
III.3 Grundformen.....	47
III.4 Größe, Farbe und implizierte Materialität des Nimbus.....	51
III.5 Besondere Formen und wiederkehrende Motive in der Gestaltung des Nimbus.....	57
IV. Einführung zu illustrierten Handschriften mit dem Nimbusmotiv bei Tieren.....	64
IV.1 Kitāb ad-Diryāq Handschriften.....	65
IV.2 Kalīla wa-Dimna Handschriften.....	67
IV.3 ‘Ağā’ib al-maḥlūqāt wa-ğarā’ib al-mauğūdāt (Die Wunder des Himmels und der Erde) nach Qazwīni.....	69
IV.4 Šāhnāma Handschriften.....	71
IV.5 Kitāb-i-Samak ‘Ayyār.....	73
IV.6 Sammelhandschrift von Naṣīr ad-Dīn.....	74
V. Funktionen des Nimbusmotivs bei Tieren.....	75
V.1 Bisherige Deutungsansätze der Funktion des Nimbus.....	76
V.1.1 Dekoratives Mittel.....	76
V.1.2 Konzept des Seelenvogels.....	79
V.1.3 Zoroastrisch-religiöse Vorstellungen.....	85
V.2 Weitere Deutungsansätze für die Funktion des Nimbus bei Tieren.....	88
V.2.1 Lehrsituation.....	89
V.2.2 Koran und Bibel.....	91
V.2.3 Autoritätsmerkmal.....	92
V.3 Tiere mit Nimbus als Symbol zur Repräsentation.....	95
VI. Schlussbemerkungen.....	106
Anhang A - Handschriften mit Darstellungen von Tieren mit Nimbus.....	
Anhang B - vollständig untersuchte Handschriften.....	

Literaturverzeichnis.....	
Onlinebilddatenbanken mit eigenen Namen.....	
Abbildungsnachweis.....	
Tafelteil.....	

Einleitung

Manchmal sind es die unscheinbaren Details, die unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen und uns anregen, Altbekanntes neu zu überdenken. Eines dieser kleinen Details befindet sich in einer Malerei in einer arabischen Handschrift des frühen 14. Jahrhunderts in der British Library in London (Or.14140, Fol.116v). Das Bild auf Fol.116v (Tafel II, Abb.1) zeigt der Beschreibung des dazu gehörenden Textes zufolge, einen Fasan. Zwei farbenfrohe Exemplare dieser Vogelart sitzen agil drapiert auf Felsen und ihre langen Schwanzfedern ragen schwungvoll knapp über die Rahmenlinien der Miniatur hinaus. Das entscheidende Detail, welches auch Anlass zum Verfassen dieser Masterarbeit gab, ist jedoch Bestandteil einer feinen Zeichnung, welche einen Eindruck der ursprünglichen Planung des Motivs des Bildes vermittelt und sich, zum Teil verdeckt, unterhalb der heutigen Malerei befindet. Feine rote Linien lassen deutlich die Konturen zweier andere Vögel erkennen. Der rechte der beiden Vögel streckt seinen langen Hals in die Höhe. Das Gefieder wurde noch nicht eingefärbt. Es ist jedoch erkennbar, dass der Maler bereits einen Teil der Flügel des Tieres mit Gold verziert hat. Darüber hinaus, wurde auch sein Kopf, mit einer runden goldenen Fläche umrahmt und unterscheidet sich damit deutlich von den vielen weiteren Tierdarstellungen, welche sich sonst noch in der Handschrift befinden. Dieses außergewöhnliche Detail, die runde goldene Fläche um den Kopf eines Tieres, teilt die Vorzeichnung mit einer kleinen Anzahl weiterer Darstellungen von Tieren in verschiedenen arabischen und persischen Handschriften.

Es existieren neben der Handschrift in London noch mindestens zehn weitere Handschriften in arabischer und persischer Sprache, in welchen verschiedene Tiere und Mischwesen mit diesem besonderem Motiv zur Darstellung des Kopfes zu finden sind. Dabei fällt auf, dass es sich nicht um eine zufällige Auswahl von Tieren zu handeln scheint, sondern bestimmte Tierarten ausgewählt wurden, welche durch dieses Motiv von anderen zu unterscheiden sind. Augenscheinlich besitzt das Motiv somit Kennzeichnungscharakter, doch die damit einhergehenden Beweggründe sind kaum bekannt.

Der Begriff *Nimbus*, welcher auch im Folgenden benutzt wird um das Motiv zu benennen, ist eng assoziiert mit der Darstellung einer runden goldenen Scheibe um die Köpfe von Heiligen in der christlichen Kunst. Auch für die Beschreibung ähnlicher Darstellungen in der buddhistischen Kunst wird der Ausdruck in der Forschungsliteratur verwendet. Die Forschungsliteratur zu Darstellungen des Nimbus in Wandmalereien, Handschriften und auf kunsthandwerklichen Erzeugnissen, welche nach dem 6. Jahrhundert bis ins 14. Jahrhundert in Nordafrika, den Gebieten des heutigen Irak, Iran und Afghanistan produziert wurden, ist im Vergleich zur christlichen Kunst Europas gering. Werke mit Darstellungen von Nimben in der islamischen Kunst, wie Kunsterzeugnisse dieser Region und

Zeit häufig in der Forschungsliteratur bezeichnet werden, sind im Gegensatz zur christlichen Kunst bei weitem nicht so offensichtlich und eng in religiöse Kontexte eingebunden. Viele der Handschriften, die Darstellungen mit Nimben enthalten, gelten im Gegensatz eher als profane Literatur. Auch in dieser Arbeit wird die Bezeichnung islamische Kunst verwendet. Es soll in diesem Sinne aber betont sein, dass damit keine religiöse Bindung gemeint ist, sondern lediglich eine regionale und zeitliche Einschränkung beabsichtigt ist. Allgemein lässt sich zu diesen Kunstwerken festhalten, dass Variationen und Verwendung des Motivs bei figürlichen Darstellungen im Hinblick auf die islamische Kunst bisher nicht umfassend systematisch erfasst und insbesondere ihre Bedeutung und Symbolik im Hinblick auf die Darstellung von Tieren kaum erforscht ist.

Das Ziel der folgenden Masterarbeit ist die Analyse des Motivs des Nimbus bei Tieren im Hinblick auf seine Gestaltung, Verwendung und Symbolik in der islamischen Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts mit dem Schwerpunkt auf Illustrationen in arabischen und persischen Handschriften. Die Einschränkung auf Arbeiten des 13. und 14. Jahrhunderts ist dem Fakt geschuldet, dass die meisten heute erhaltenen Werke, welche diese besonderen Darstellungen enthalten, in diesen Zeitraum datiert werden. Spätere Handschriften, welche Tierdarstellungen mit Nimbus enthalten, sind vor allem in christlichen Schriften zu finden, während die Werke des 13. und 14. Jahrhunderts als nicht religiöse Arbeiten bezeichnet werden können oder religiöse Inhalte nicht in gleicher Weise deutlich vermitteln.

Da sich das Motiv des Nimbus während der Vorbereitung zur Masterarbeit als generell wenig erforscht erwies, wurde ein Teil der Arbeit der systematischen Darstellung des Motivs des Nimbus bei figürlichen Darstellung gewidmet, um eine Basis für die Einordnung des Motivs von Tieren mit Nimbus innerhalb des Darstellungsspektrums zu ermöglichen und eine Vergleichsbasis zu schaffen. Auch bei den für diese Systematik verwendeten Arbeiten lag der Fokus auf Werken des 13. und 14. Jahrhunderts um den Rahmen nicht völlig zu sprengen.

Für die Bearbeitung des Themas wurde für die Bildanalyse überwiegend mit Digitalisaten gearbeitet. Die Arbeit an Digitalisaten kann zwar die Analyse am Original nicht ersetzen, ist aber dank der inzwischen sehr guten Qualität eine vertretbare Alternative. Nicht alle der relevanten Handschriften sind bisher vollständig digital zugänglich. Daher konnte von einigen Handschriften nur ein Teil der Darstellungen mit Relevanz berücksichtigt werden und Ergebnisse sind im Hinblick auf diese, unter Vorbehalt zu betrachten.

Obwohl die Darstellungen von Tieren mit Nimbus in einem Zeitrahmen von knapp 150 Jahren gefertigt wurden, stand im Vordergrund die These, dass auf Grund der Signifikanz und Einzigartigkeit des Motivs, alle Darstellungen als eine Gruppe zu betrachten werden können, deren

Zweck und Funktion auf den gleichen Gründen basiert. Ein Ziel war daher zu untersuchen, ob in der Forschungsliteratur genannte Deutungsansätze, für bestimmte Tierdarstellungen mit Nimbus auf weitere übertragbar sind oder ob alternative Deutungen plausibel für alle Tierdarstellungen begründet werden können.

Das erste Kapitel ist eine Einführung in die Thematik zur Erforschung des Motivs des Nimbus. Im ersten Teil (Kap.I.1) werden Aspekte zu den arabischen und persischen Begriffen für "Heiligenschein" vorgestellt. Im zweiten Teil (Kap. I.2) werden relevante Forschungsthemen zum Motiv des Nimbus in Europa und Asien vorgestellt. Im dritten Teil (Kap.1.3) wird der Forschungsstand zu Motiven von Tieren mit Nimbus, in der antiken und europäischen Kunst angeführt.

Im zweiten Kapitel wird der Stand der Forschung zum Motiv des Nimbus in islamischer Kunst dargestellt. Im ersten Teil werden verschiedene Theorien zu Vorbildern aus der Forschungsliteratur vorgestellt (Kap.II.1). Der zweite Teil widmet sich verschiedenen Deutungen des Motivs (Kap.II.2). Da die Forschung sich bisher primär mit dem Motiv des Nimbus bei Menschen auseinandersetzt, gilt ein großer Schwerpunkt diesem Bereich, um die Relevanz des Motivs in der Kunst deutlich zu machen. Im dritten Teil, wird der Forschungsstand zur Deutung von Tieren mit Nimbus in einem Überblick vorgestellt (Kap.II.3). Im fünften Kapitel (Kap.V.1) wird im Detail darauf eingegangen.

Im dritten Kapitel werden die formalen Merkmale des Motivs des Nimbus bei figürlichen Darstellungen systematisch dargestellt, um so Unterschiede und Gemeinsamkeiten zu den Darstellungen von Tieren mit Nimbus deutlich zu machen. Darin wird die Verwendung des Motivs für verschiedene Personen eingegangen und die frühesten Beispiele in Handschriften (Kap.III.1) dargestellt. Es wird auf Merkmale wie Texttypen und Positionierung innerhalb der Handschrift (Kap.III.2), formale Grundformen (Kap.III.3), Merkmale wie Größe, Form und Materialität (Kap.III.4) und wiederkehrende Formen hingewiesen (Kap.III.5).

Im vierten Kapitel werden die Handschriften, in welchen sich die Tierdarstellungen mit Nimbus befinden, sortiert nach Texten, vorgestellt (Kap.IV.1-6).

Im fünften Kapitel werden verschiedene, in der Forschung genannten Ansätze zur Funktion des Nimbus bei Tieren diskutiert und auf eine Übertragbarkeit auf die Darstellungen in den untersuchten Handschriften überprüft (Kap.V.1). Unter diesen Interpretationen zur Funktion ist das Konzept des Seelenvogels (Kap.V.1.2), die Rolle als dekoratives Mittel (Kap.V.1.1) und die Rolle

als Ergebnis einer zoroastrischen Symbolik (Kap.V.1.3) untersucht worden. Es wird deutlich, dass die Thesen für einzelne Handschriften plausibel erscheinen, sie jedoch nicht auf alle Darstellungen anwendbar sind. Ergänzend zum bisherigen Forschungsstand werden weitere denkbare Funktionen des Nimbus bei Tieren erörtert (Kap.V.2 und Kap.V.3). Unter diesen ist eine Funktion von Tieren mit Nimbus als ein Hinweis auf Lehrsituationen (Kap.V.2.1) und als ein Hinweis auf die Autorität der Tiere im Zusammenhang mit dem Text (Kap.V.2.3). Außerdem wird erörtert, ob ein Zusammenhang zu religiösen Schriften, wie dem Koran und Bibel hergestellt werden kann und diese als Inspiration für die Darstellung mit Nimbus gelten können (Kap.V.2.2). Auch im Hinblick auf diese Ansätze wird deutlich, dass eine solche Interpretation Mängel aufweist. Vor den Schlussbemerkungen (Kap.VI) wird im letzten Teil die These vorgestellt, dass die Funktion des Motivs von Tieren mit Nimbus möglicherweise darin besteht, auf bestimmte Herrscher, Dynastien oder religiöse Ansichten hinzuweisen und kein Zusammenhang zum Text der Handschriften besteht (Kap.V.3). Es werden eine Reihe von Indizien vorgestellt, die dafür sprechen, dass diese Funktion als die Wahrscheinlichste zu betrachten ist.

I. Stand der Forschung - Der Nimbus in der Kunst Europas und Asiens

Das in der christlichen und buddhistischen Kunst viel genutzte Motiv des Nimbus regte Kunsthistoriker, wie auch Archäologen und Theologen, immer wieder an, über seine Bedeutung zu forschen und verschiedene Thesen zu seiner Symbolik und Herkunft aufzustellen. Dieses Kapitel ist dem Stand der Forschung zum Motiv des Nimbus in der Kunst Europas und Asiens gewidmet. Dabei ist es nicht Ziel jegliche Publikation zu nennen, in welcher sich jemals mit dem Motiv auseinandergesetzt wurde, sondern lediglich die wichtigsten Aspekte und Deutungsansätze vorzustellen, welche für die Interpretation dieses Motivs in islamischer Kunst von Relevanz sind.

Als Einstieg wird auf die Rolle der verwendeten Vokabeln zur Benennung des Motivs eingegangen (Kap.I.1). Da sich der Bezeichnung des Motivs in islamischer Kunst bisher nicht gewidmet wurde, werden in diesem Kapitel erste Erkenntnisse zu diesem Forschungsbereich vorgestellt.

Im zweiten Teil des Kapitels (Kap.I.2) werden die wichtigsten Forschungstheseen zum Motiv des Nimbus in der Kunst Europas und Asiens vorgestellt. Dabei liegt der Schwerpunkt auf dem Kunstschaffen bis ins Mittelalter. Im dritten Teil des Kapitels (Kap.I.3) wird auf den Forschungsstand zu Motiven von Tieren mit Nimbus in der Kunst der Antike, sowie Europas und Asiens eingegangen.

I.1 Begriff - Nimbus

In der Forschungsliteratur wird das Motiv des Nimbus, eine mehr oder minder runde Fläche hinter dem Kopf einer Person oder eines Tieres, mit verschiedenen Begriffen bezeichnet. Der im Folgenden vorwiegend verwendete Ausdruck Nimbus wird vom lateinischen Wort *nimbus* abgeleitet.¹ Ins Deutsche übertragen hat das Wort neben der Bezeichnung des auffälligen Motivs in der Kunst auch die Bedeutung "Wolke" und wird zur Beschreibung verschiedener meteorologischer Phänomene genutzt.² Unter diesen sind auch Lichterscheinungen. In der kunsthistorischen Forschungsliteratur finden sich zahlreiche weitere Bezeichnungen, welche auf eine Assoziation des Motivs des Nimbus mit Licht hindeuten, wie beispielsweise der weit verbreitete Begriff "Heiligenschein".

Die assoziative Verbindung der Bezeichnung des Motivs mit einer Lichterscheinung spiegelt sich auch in dem arabischem Wort, welches als Übersetzung für den Ausdruck "Heiligenschein" in Deutsch-Arabisch Wörterbüchern verzeichnet ist, wieder. Aus dieser Feststellung ergibt sich die Frage, ob in Darstellungen islamischer Kunst eine Deutung des Motivs des Nimbus als Visualisierung einer Lichterscheinung beabsichtigt war und die Bezeichnung in arabischer Sprache eine solche Deutung stützt oder ob die Benennung des Motivs lediglich, beispielsweise aus einem christlichen Wortschatz, übernommen wurde und mit dem Motiv in islamischer Kunst in keinem inhaltlichem Zusammenhang steht.

Ein Ansatz zur Beantwortung dieser Frage ist eine Untersuchung zur Geschichte des Begriffs. Der deutsche Kunsthistoriker Wolfgang Braunfels hielt in seiner 1979 veröffentlichten Monografie³ zum Nimbus und Goldgrund in der Malerei des europäischen Mittelalters einleuchtend fest, dass das Annähern an ein Motiv über eine Begriffsanalyse kaum Erfolg verspricht: „*Die Herkunft einer Vokabel sagt oft nur wenig über ihren späteren Sinn aus.*“⁴ Dennoch kann die Analyse der verwendeten Bezeichnungen als Hinweis und Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen fungieren. Insbesondere in der Forschung zum Motiv des Nimbus wurde dieser Weg immer wieder gesucht.

Die Annäherung an das Motivs des Nimbus über die Analyse der verwendeten Vokabeln zur Bezeichnung des Motivs ist vielen Forschungsarbeiten gemeinsam. Die Forschungsliteratur belegt, dass die Deutung des Motivs in antiker und christlicher Kunst oftmals eng mit seiner Benennung

1 Ludger, Alscher u.A. (Hg.): Lexikon der Kunst. Band II. G-Lh. Heiligenschein. Leipzig 1971. S.241.

2 Ludger 1971: S.241; Häckel, Hans: Wolken und andere Phänomene am Himmel. Stuttgart 2010.

3 Braunfels, Wolfgang: Nimbus und Goldgrund. Wege zur Kunstgeschichte. Mittenwald 1979.

4 Braunfels 1979: S.1.

verbunden war. Ein solcher Zusammenhang wurde in Hinblick auf islamische Kunst bisher nicht untersucht. Es wurde bisher ebenfalls noch nicht auf eine diskutable Ähnlichkeit des Begriffs für "Heiligenschein" in arabischer und griechischer Sprache, im Hinblick auf den Klang der Vokabeln und die Bedeutungen den beiden Vokabeln nahestehender weitere Wörter eingegangen. In der Forschungsliteratur zum Nimbus in islamischer Kunst findet sich die These, dass das Motiv aus der byzantinischen Kunst übernommen sei (vgl. Kap.II). Mit Blick auf die Ähnlichkeit der Vokabeln in griechischer und arabischer Sprache ergibt somit die Frage ob eine mögliche Verwandtschaft der Begriffe, diese These einer Übernahme stützt und dadurch zudem eine Verwandtschaft in der Deutung des Motivs im 13. und 14. Jahrhundert belegt werden könnte.

Der deutsche Archäologen Ludolf Stephani verfasste eine der ersten Forschungsschriften zum Motiv des Nimbus.⁵ In seiner Arbeit, welche sich auf antike Kunst Europas bezog, stand die Analyse verschiedener antiker Texte im Vordergrund. Aus Textvergleichen und der Analyse der Kunstwerke leitete er seine Deutung des Motivs des Nimbus in antiken Darstellungen ab. Stephani zufolge handelt es sich beim Nimbus um die Visualisierung einer antiken Vorstellungen eines einen Gott umgebenden Lichtes. Das Motiv wurde genutzt, um verschiedene Götter und Halbgötter auszuzeichnen, aber auch einige Herrscher, welche mit diesem Licht charakterisiert wurden.⁶ Für die Lichterscheinung, welche Götter auszeichnete, wurde in griechischen Texten, laut Stephani, der Begriff ἅλων (hálōn) verwendet. Unter antiken Autoren, welche in lateinischer Sprache schrieben, wurde wiederum der Begriff *nimbus* verwendet um dieses göttliche Licht zu bezeichnen.⁷

Im Deutsch-Arabisch Wörterbuch des Sprachwissenschaftlers Götz Schregle aus dem Jahr 1974 wird der Begriff "Heiligenschein" mit dem arabischen Wort *hālat* übersetzt.⁸ Der Begriff "Nimbus" wiederum wird im gleichen Wörterbuch als Wortgruppe mit *hālat min ġalāl* oder auch *hālat min qudsīya* übersetzt.⁹ Weitere Übersetzungen des arabischen Begriffs *hālat* sind laut Schregle unter anderem "in Blüte stehen", "blühen", "spießen lassen", "erleuchte", "Erleuchtung" und "Aufklärung suchen".

In einigen weiteren sehr verbreiteten Wörterbüchern ist der Begriff *hālat* nicht verzeichnet. In einem Arabisch-Deutsch Wörterbuch, zusammengestellt durch den Sprachwissenschaftler Hans Wehr, ist der Ausdruck *hālat* nicht angeführt. Auch im Wörterbuch der Sprachwissenschaftler Dr. Günter Krahel und Dr. Gharieb Mohamed Gharieb von 1984 findet sich der Ausdruck *hālat* nicht.¹⁰

5 Stephani, Ludolf: Nimbus und Strahlenkranz in den Werken der alten Kunst. St. Petersburg 1859.

6 Stephani 1859: S.13.

7 Stephani 1859: S.3ff.

8 Schregle, Götz: Deutsch - Arabisch Wörterbuch. Wiesbaden 1974. S.545.

9 Schregle 1974: S.871.

10 Krahel, Günther und Gharieb, Gharieb Mohamed. Wörterbuch Arabisch-Deutsch. Leipzig 1984.

Im Arabisch-Englisch Lexikon von Edward Lane wird der Begriff *hālat* gebraucht um den Lichtkreis um den Mond zu beschreiben.¹¹ Ein Wort für das Motiv des Heiligenscheins in der Kunst wird von Lane nicht erwähnt. In der Forschungsliteratur zum Motiv des Nimbus in islamischer Kunst der Ausdruck *hālat* ebenfalls keine Erwähnung.

Geht man davon aus, die Wurzel des Wortes *hālat* ist h-l-l, so kann man obwohl das Wort selbst in Wörterbüchern kaum angeführt wird, feststellen, dass die Wurzel des Wortes in Zusammenhang mit der Bedeutung Licht steht. Der arabische Begriff *hilāl* (pl. *ʿahilla* oder *ʿahālīl*) mit der Wurzel h-l-l, wird mit "Neumond", "Halbmond", "Klammer", "Parenthese" oder etwas "Halbmondförmiges" übersetzt.¹² Auch der Ausdruck *halla*, mit der gleichen Wurzel, kann mit "glänzen", "schimmern" und "strahlen" übersetzt werden.¹³ Damit passt der Ausdruck inhaltlich sehr zu den bei Stephani angeführten Übersetzungen des griechischen Begriffs *hálōn*, wonach es sich um ein schimmerndes Licht handelt.¹⁴

Der Begriff *ḡalāl*, bei Schregle ein Teil der Wortgruppe *hālat min ḡalāl*, welche mit Heiligenschein übersetzt wird, bedeutet singulär stehend "Erhabenheit", "Pracht" oder "Glorie".¹⁵ Der Begriff *qudsīya* kann wiederum in dem überarbeiteten Arabisch-Deutsch Wörterbuch von Hans Wehr von 1977 auch mit "Heiligkeit" übersetzt werden.¹⁶

Beide Begriffe deuten somit auf ein positives Verständnis des Motivs hin. Laut Prof. Prochazka von der Universität Wien ist der zuvor erwähnte Begriff *qudsiyya* vor allem in christlichen Kontexten zu finden und bedeutet auch dort Heiligenschein.¹⁷ Weitere Begriffe mit der gleichen Wurzel q-d-s zeigen keinen Bezug zu Lichterscheinungen. Sie stehen vor allem mit der Bedeutung Heiligkeit im Kontext.¹⁸

In der persischen Sprache wird laut Wörterbuch von Dehchoda der Ausdruck *hālat nūr* für Nimbus verwendet.¹⁹ Laut Prof. Prochazka von der Universität Wien mit hoher Wahrscheinlichkeit ein Lehnwort aus dem Arabischen. Der arabische Begriff *nūr*, welcher auch singulär stehend mit "Licht" übersetzt wird,²⁰ scheint den Ausdruck *hālat* zu präzisieren. Eine Assoziation des Motivs

11 Lane, Edward William: Arabic- English Lexicon, Beirut 1968. Digitalisierte Textversion. S.136.

12 Wehr, Hans: Arabisches Wörterbuch. London Beirut 1952, 5.Auflage 1985. S.1353.

13 Wehr 1985. 5.Auflage S.1353.

14 Stephani 1859: S.84.

15 Wehr 1985. 5.Auflage: S.189.

16 Wehr, Hans: Arabisches Wörterbuch. London Beirut 1952. 4.Auflage. 1977. S.667.

17 Email vom 15.3.2018. - Vielen Dank an Prof. Prochazka und Dr. Wakelnig für die Hinweise bezüglich der Begriffe.

18 Wehr 1985: S.1006f.

19 Onlinewörterbuch <http://www.parsi.wiki> Stand 25.2.2017

20 Wehr 1985: S.1327.

mit Licht, wie sie durch die Bezeichnungen in der deutschen Sprache gestützt wird, ist daher auch für den Ausdruck im Persischen naheliegend.

Für den Begriff *nūr* wird die Übersetzung "Heiligenschein" im Arabisch-Deutsch Wörterbuch von Wehr (1952) nicht angegeben, die Jungfrau Maria wird im Arabischen jedoch als *ʿumm an-nūr*, daher Mutter des Lichts, bezeichnet. Der Ausdruck *nūr* findet auch mehrfach Erwähnung in einem durch die Kunsthistorikerin Rachel Milstein verfassten Artikel zum Lichtsymbolismus in islamischer Kunst.²¹ Die Vokabel ist ein zentraler Begriff in den von ihr angeführten Textbeispielen zum Lichtsymbolismus im Sufismus.

Die israelische Kunsthistorikerin verfasste 1986 einen der wenigen Artikel zum Motiv des Nimbus in islamischer Kunst. Sie deutete darin die Darstellung mit Nimbus als die Visualisierung von Erleuchtung oder Weisheit, welche sich in einem physischen Ausstrahlen von Licht einer Auswahl von Personen manifestiert.²²

Als Basis für ihre Deutung des Nimbus nannte sie verschiedene Verse sufistischer Literatur des persischen Philosophen al-Ġazzālī (1058-1111), in welchen der Begriff *nūr* (Licht) eine zentrale Rolle spielt.²³ Milstein zufolge wurde das Motiv des Nimbus in der Kunst genutzt um dieses in der Literatur zu findende Konzept von Erleuchtung zu visualisieren. Es wurde dafür auf das Motiv des Nimbus zurückgegriffen, welches bereits vor der Verbreitung des Islams in der Kunst des persischen Raums verbreitet war.²⁴ Ob dieses Motiv in Darstellungen explizit als *nūr* bezeichnet wurde, wird in ihrem Artikel jedoch nicht vermerkt.

Eine Ähnlichkeit im Klang der Vokabeln für Heiligenschein verschiedener Sprachen, welche auf eine Verwandtschaft der Begriffe hinweisen könnte und somit auch auf eine gemeinsame Entwicklungsgeschichte, wird deutlich wenn man den griechischen, arabischen und englischen Ausdruck für Heiligenschein vergleicht. Der heute im Englischen genutzte Begriff für Heiligenschein oder auch Nimbus "halo" wird von dem griechischen Terminus ἅλων (*hálōn*) abgeleitet. Beide Vokabeln ähneln dem arabischen Ausdruck *hālat*. Eine etymologische Ableitung des arabischen Terminus von dem griechischen Wort ist jedoch, laut Dr. Wakelnig von der Universität Wien, eher unwahrscheinlich.²⁵ Im Arabischen wurde ihr zufolge selten ein h gesetzt, wenn das griechische Wort mit einem Vokal beginnt. Ihr zufolge ist der Ausdruck *hālat* vermutlich

21 Milstein, Rachel: Light, fire and the sun in Islamic painting. In: Studies in Islamic history and civilization in honour of Professor David Ayalon. Ed. M. Sharon. Jerusalem. 1986. S.533-552.

22 Milstein 1986: S.533-552.

23 Milstein 1986: S.533ff.

24 Milstein 1986: S.536f.

25 Email vom 15.3.2018. Prof. Prochazka.

auf die Wurzel h-y-l „ausschütten“²⁶ zurückzuführen. Ob ein Zusammenhang zu den zuvor erwähnten unter der Wurzel h-l-l angeführten Begriffen mit dem Wort *hālat* aus sprachwissenschaftlicher Sicht besteht, bleibt daher noch zu untersuchen.

Unklar bleibt derzeit noch, wann die verschiedenen Begriffe in Gebrauch waren. Es muss noch untersucht werden ob sie im Mittelalter für Illustrationen in arabischen und persischen Handschriften genutzt wurden oder ob sie sich nur auf Darstellungen aus der byzantinischen und buddhistischen Kunst beziehen. Es bedarf daher einer vertieften sprachwissenschaftlichen Analyse. Lediglich ein Hinweis auf eine Nutzung konnte im Rahmen dieser Masterarbeit für das 11. Jahrhundert festgestellt werden. Er belegt ein Vorkommen in einem naturwissenschaftlichen Kontext.

Im Titel eines durch den Gelehrten Ibn al-Haiṭam (um 965-1040) verfassten naturwissenschaftlichen Werks findet sich der Ausdruck *hālat* wieder. Der in der Encyclopaedia of Islam (III) angegebenen Titel *Maqāla fī qaws quzaḥ wa-l-hāla*, welcher dort mit der Übersetzung "*Book on the rainbow and the halo*" angegeben wurde,²⁷ lässt darauf schließen, dass der arabische Begriff *hālat* zumindest in arabischen naturwissenschaftlichen Arbeiten des Mittelalters in Verwendung war.

Noch weit nach den Lebzeiten Ibn al-Haiṭam (um 965-1040), welcher am Hof des Fatimiden Herrschers al-Ḥākim (985-1021) in Kairo wirkte, wurde sich mit seinem Werk weiter kritisch auseinandergesetzt.²⁸ So arbeitete der persische Gelehrte Kamāl ad-Dīn Abū l-Ḥasan Muḥammad al-Fārisī (gest. um 1319), welcher in Tabriz und Marāḡa lebte, das Werk Ibn al-Haiṭam's vergleichend mit Arbeiten von Ibn Sīnā (um 980-1037), auch bekannt als Avicenna, zu meteorologischen Erscheinungen kritisch auf.²⁹

Daraus lässt sich schließen, dass der Begriff *hālat* zumindest im naturwissenschaftlichen Bereich im arabischen und persischen Sprachraum bekannt war. Ob er auch eine Rolle für die Beschreibung von Illustrationen im 13. und 14. Jahrhundert spielte und somit ebenfalls eine Beziehung des Motivs zu Lichterscheinungen suggerierte, bleibt noch zu erforschen.

26 Wehr 1985: S.1368

27 EoI (III), Petra G. Schmidl. Art: al-Fārisī, Kamāl al-Dīn (Stand 25.10.2017).

28 Laut Petra G. Schmidl setzte sich der persische Gelehrte Kamāl al-Dīn Abū l-Ḥasan Muḥammad al-Fārisī (gest. um 1319) kritisch mit Ibn al-Haytham's *Maqāla fī qaws quzaḥ wa-l-hāla* sowie ähnlichen durch Avicenna (gest.1037) beschriebenen Phänomenen auseinander. EoI (III), Petra G. Schmidl. Art: al-Fārisī, Kamāl al-Dīn (Stand 25.10.2017).

29 EoI (III), Petra G. Schmidl. Art: al-Fārisī, Kamāl al-Dīn (Stand 25.10.2017).

Die vielfach zu findende Interpretation des Motivs des Nimbus als Visualisierung von Licht in islamischer Kunst basiert zumeist auf der Auslegung von philosophischen Schriften und literarischen Texten. Ein immer wieder in diesem Kontext referierter Begriff ist das Konzept des *Chwarnah*.

Der iranische Kunsthistoriker Abolala Soudavar, beispielsweise, veröffentlichte 2003 eine Monografie zur Herrschaftssymbolik unter den Sasaniden (reg.224-651).³⁰ Auch in Darstellungen aus der Zeit der Sasaniden wurden gelegentlich Nimben verwendet. Soudavar nahm an, dass die Kunst der Sasaniden starken Einfluss auf die Symbolik im Kunstschaffen späterer Dynastien hatte. Er ging er davon aus, dass die Nutzung des Motivs des Nimbus unter der Dynastie der Il-Chaniden (reg.1256–1335) als ein Rückgriff auf sasanidische Legitimationskonzepte zu verstehen sei. Der Nimbus war, laut Soudavar, ein Mittel zur Visualisierung dieses Legitimationskonzeptes.³¹ Er bezieht sich dabei auf ein *farr* übersetzbar mit "Pracht" oder "Glanz", beziehungsweise auch *khavrnah*, übersetzbar mit "Glück", "Pracht" und "Herrlichkeit"³², genanntes Konzept, welches eine große Rolle in der zoroastrischen Mythologie spielt.³³ In der deutschsprachigen Forschung wird das Konzept *Chwarnah* genannt.

Zwar hielt Soudavar nicht fest, dass das Motiv des Nimbus in islamischer Kunst als *Chwarnah* zu bezeichnen sei, die etymologische Herleitung des Begriffs deute aber auf eine Lichterscheinung hin und da sich das Motiv des Nimbus vor allem bei Herrscherdarstellungen findet, sei davon auszugehen, dass es als Visualisierung des *Chwarnah*-Konzeptes zu verstehen sei. Soudavar ging davon aus, dass das Wort *Chwarnah* eine Interpretation des Motivs des Nimbus als Licht aus seiner etymologischen Herleitung selbst stütze. Durch die Wurzel des persischen Begriffs sei das *Chwarnah* als herrscherliches Licht mit der Sonne assoziierbar. Dies hätte sich auch auf die Interpretation und das Verständnis ausgewirkt. Soudavar schrieb dazu:

*„Among all the metaphors and devices used to enhance the projection of the khvarnah, perhaps none has had more impact than its association with the sun. As Elfenbein has suggested, khvarnah was derived from an Indo-European root *(s)p(h)el- meaning 'brilliance and shine,' the same that eventually led to 'splendor' in English. And when the word evolved and began to be pronounced as khvarnah, the idea of a wordplay and punning with khvar (sun) became irresistible for the 'Avestan speakers, priests, and hymn-writers,' and khvarnah was thus linked to the sun.“*³⁴

30 Soudavar, Abolala: *The Aura of Kings*. Californien 2003. S.5.

31 Soudavar 2003: S.5.

32 Soudavar 2003: S.1: auch *kharra*, *farreh*, *farr*; *Chwarnah*.

33 Soudavar 2003: S.Xi.

34 Soudavar 2003: S.123. vgl. Elfenbein, J: *Splendour and Fortune*. In: *Philologica et Linguistica Historia*. Pluralitas, Universitas, Festschrift für Helmut Humbach zum 80.Geburtstag am 4. Dezember 2001. Trier. S.485-96.

Die von Soudavar genannten Begriffe scheinen in der Literatur des 14. Jahrhunderts genutzt worden zu sein. Für den Begriff *farr* finden sich Belege im Šāhnāma. Dort wird der Begriff genutzt um die herrscherliche Ausstrahlung zu bezeichnen, welche beispielsweise mit dem Strahlen des Mondes verglichen wurde. Soudavar verweist auf eine Textzeile, die darauf hinweist, dass das königliche *farr* von Kayumars, dem ersten Menschen in der iranischen Mythologie, ausstrahlte wie ein zwei Wochen alter Mond hinter einer Zypresse.³⁵

Ob im 13. Jahrhundert der Begriff *Chwarnah* genutzt wurde, um das Motiv in Illustrationen zu bezeichnen ist noch nicht untersucht. Unter den späteren Mogulherrschern (reg.1526-1858), wurde ebenfalls das Motiv des Nimbus als Legitimationsstütze des Herrschers genutzt. Auch zu diesem Zeitpunkt wurde sich, laut Soudavar, dafür auf Texte des 13. Jahrhundert bezogen. Unter den Mogulherrschern wurde die herrschaftliche Erleuchtung Soudavar zufolge jedoch unter anderem auch als "*Kayān Kharra [Kayānid Glory]*"³⁶ bezeichnet. Der Begriff bezieht sich damit wiederum direkt auf die Kayaniden, eine Dynastie aus der Mythologie Irans, und erzeugt damit erstmals eine assoziative Verbindung zwischen dem Motiv und einer konkreten Personengruppe.

Das unter den Mogulregenten verbreitete Legitimationskonzept, basiere Soudavar zufolge auf den Texten des persischen Philosophen Suhrawardī (1154-91). Dieser ging jedoch davon aus, dass das *Chwarnah*, die Erleuchtung, nicht nur Herrschern sondern auch sonstigen Gelehrten zu Teil werden konnte.³⁷ Die Personengruppe, welche einen Nimbus tragen könnte, wäre dadurch nicht mehr ganz exklusiv, wie es zuvor beschrieben wurde.

Obwohl die Metaphern für das herrscherliche Licht und die Aura des Regenten in literarischen Texten vielfach aufzutauchen scheinen, wurde bei Soudavar keine konkrete Quelle genannt, die die Illustrationen von Nimben in Handschriften klar mit diesen Begriffen benennen. Die Frage ob, das Motiv des Nimbus in der Beschreibung von Illustrationen Erwähnung findet, bietet noch Raum zur Forschung.

Im Hinblick auf die Kunst Europas sind mehrere Begriffe, welche für das Motiv im Mittelalter verwendet wurden, bekannt. Sie haben gemeinsam, dass sich ähnlich Stephanis Deutung der griechischen Bezeichnung, aus dem Wort heraus eine Deutungsebene als Licht oder etwas Göttliches eröffnet. Der Kunsthistoriker und Theologe Christian Hecht, welcher sich in einer 2003

³⁵ Soudavar 2003: S.9.

³⁶ Soudavar 2003: S.7.

³⁷ Soudavar 2003: S.7f.

veröffentlichten Monografie³⁸ dem Motiv des Nimbus von seinen Anfängen bis in die Kunst des Barocks ausführlich widmete, wies auf diesen Zusammenhang zwischen Bezeichnung und Deutung hin.

Die verwendeten Begrifflichkeiten für die Beschreibung des Motivs in europäischen Schriften des Mittelalters suggerieren ihm zufolge, einen eindeutigen Lichtbezug.³⁹ Für die Bezeichnung des Motivs wurden, laut Hecht, in historischer Literatur und der neueren kunsthistorischen Forschung, die Begriffe "Heiligenschein", "Aureole", "Nimbus", "Strahlenkranz", "Mandorla" und "Gloriole" verwendet.⁴⁰ Die unterschiedlichen Bezeichnungen weisen nicht nur auf unterschiedliche Formen des Motivs hin, sondern auch auf feine Nuancen in ihrer Interpretation und Funktion. Diese feinen Unterschiede sind Hecht zufolge jedoch zumeist nicht voll definiert und veränderten sich zudem über die Jahre hinweg.⁴¹

Häufig wird in der Forschungsliteratur zum Motiv des Nimbus in der christlichen Kunst auch auf die Rolle hebräischer Schriften hingewiesen. So ist, laut der Kunsthistorikerin Rostislava Todorova, welche sich aktuell der Erforschung des Motivs der Mandorla, des Ganzkörpernimbus, in der byzantinischen Kunst widmet, davon auszugehen, dass die Mandorla als Motiv in die christliche Kunst Eingang fand, um ein in den hebräischen Schriften als "*kabowd*" bezeichnetes Konzept zu visualisieren.⁴² Auch hierbei handelt es sich um eine Art Lichterscheinung, welche mit Göttlichkeit assoziiert wird.⁴³

In Forschungsarbeiten zum Motiv des Nimbus in der asiatischen Kunst wurde bisher wenig auf die Bedeutung der Bezeichnungen eingegangen. Die Kunsthistorikerin Angelika Borchert und der Kunsthistoriker Siegfried Behrsing wiesen auf verschiedene Begriffe hin, welche in chinesischer und japanischer Forschungsliteratur in Gebrauch waren. Sie gingen jedoch nicht ausführlich auf die Herkunft der Begriffe ein.⁴⁴ Eine Untersuchung der Beziehungen zwischen dem arabischen Ausdruck für Nimbus und dem Wort im Chinesischen und in Sanskrit könnte für die Forschung zum

38 Hecht, Christian: Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst. Vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock. Regensburg 2003.

39 Hecht 2003: S.51ff.

40 Hecht 2003: S.51ff.

41 Holter, Kurt: Die Makamen des Hariri und die Galen Handschrift der Wiener National-Bibliothek. [Diss.] Universität Wien 1934: S.51, 64f.

42 Todorova, Rostislava: The Aureole and the Mandorla: Aspects of the symbol of the sacral from ancient cultures to Christianity. S.199-224, Anm.11. In: Topalilov, Ivo (Hg.): Studia Academica Sumenensia. Transition from late Paganism to early Christianity in the Architecture and Art in the Balkans. Vol. 3 Shumen University 2016.

43 Todorova 2016: Anm.11.

44 Borchert, Angelika: Der Nimbus des Großen Buddha in Dafosi. In: Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 82. München 1996. S.114-167, S.114ff.; Behrsing, Siegfried: Der Heiligenschein in Ostasien. In: DMG. Band 103. S.156-196. Berlin 1953.

Motiv des Nimbus in Zukunft noch von Interesse sein, da sich in der Forschungsliteratur neben der These der Übernahme des Motivs in die islamische Kunst aus der byzantinischen Kunst auch die Übernahme des Motivs aus der buddhistischen Kunst findet.

Zur Beschreibung von Nimben in persischen und arabischen Handschriften werden heute in der deutschsprachigen Forschungsliteratur hauptsächlich die Begriffe Nimbus und Aureole verwendet. Anhand der Darstellungsweise des Motivs, wird es in der Forschungsliteratur zudem unterschieden in Flammennimbus, Körpernimbus, Scheibennimbus oder Strahlenkranz. Der Flammennimbus ist gekennzeichnet durch eine Flammenform. Der Körpernimbus umschließt den gesamten Körper. Als Scheibennimbus bezeichnet man einen Nimbus mit einer ovalen oder runden Grundform. Es ist die häufigste Form in Illustrationen in Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts in islamischer Kunst. Strahlenkranz nennt man einen Nimbus, welcher aus einzelnen Strahlen gebildet wird. Er wurde in Handschriften islamischer Kunst kaum verwendet.

Eine Quellenanalyse, welche Aufschluss über die Verwendung der Bezeichnung des Motivs des Nimbus zur Herstellungszeit der Darstellungen im 13. und 14. Jahrhundert geben würde, konnte im Rahmen dieser Masterarbeit, wie schon erwähnt, nicht durchgeführt werden. Dennoch kann vermerkt werden, dass die bekanntesten Bezeichnungen, welche mit dem Motiv den Nimbus in Verbindung gebracht werden, assoziativ mit Licht in metaphorischer oder realer Weise verbunden sind.

I.2 Europa und Asien

Die Forschungsliteratur zum Motiv des Nimbus in der Kunst Europas und Asiens ist vielfältig und kann im Rahmen dieser Masterarbeit nicht umfassend behandelt werden. Den Versuch einer Gesamtdarstellung unternahm 1961 erstmals die französische Kunsthistorikerin Marthe Collinet-Guérin.⁴⁵ Ihre fast bibliographische Sammlung der Forschungsliteratur bis 1961 wird von einigen Forschern noch heute als wichtigste Referenz zum Forschungsstand zum Thema angeführt. Ihre Monografie macht deutlich, dass insbesondere zur Verwendung des Motivs in der christlichen Kunst Europas umfangreiche Forschungsliteratur existiert. Während in den letzten Jahrzehnten weitere Forschungsarbeiten zum Nimbus in der Kunst Europas veröffentlicht wurden, wird aktuell vor allem an seiner Bedeutung für die byzantinische Kunst gearbeitet.⁴⁶

Die bei Collinet-Guérin genannte Literatur zum Motiv des Nimbus in asiatischer und islamischer Kunst zeigt im Vergleich zur Forschungsliteratur zum Motiv in christlicher Kunst einen wesentlich geringeren Umfang. Seit 1961 hat sich daran kaum etwas geändert. Die Wiener Spezialistin für asiatische Kunstgeschichte Angelika Borchert merkte 1996 in einem Artikel an, dass bis auf die bei Collinet-Guérin 1961 genannten Forschungsarbeiten keine neueren systematischen Darstellungen zum Motiv des Nimbus in Asien existieren und die Verwendung des Motivs in Asien generell wenig in der kunsthistorischen Forschung bearbeitet wurde.⁴⁷ Dies scheint sich auch in den letzten Jahrzehnten nicht geändert zu haben. Ähnlich verhält es sich mit der Forschung zum Motiv des Nimbus in islamischer Kunst. Nur vereinzelt finden sich in der neueren Forschung Publikationen in denen auf das Motiv in islamischer Kunst hingewiesen wird.

In diesem Kapitel sollen die neusten und relevantesten Thesen zu Darstellungen mit Nimbus Erwähnung finden. Besonderes Augenmerk gilt dabei Theorien zur Verwendung des Nimbus im Mittelalter und davor.

Eine der wenigen Monografien zum Nimbus im Mittelalter stammt von dem deutschen Kunsthistoriker Wolfgang Braunfels (1911-1987). Die Assoziation des Nimbus mit Licht war, laut Braunfels, im europäischen Mittelalter vorherrschend. In der sakralen Kunst ist das Motiv bei der Darstellung von Heiligen sowie von Christus zu finden. Nach Braunfels galt die Vorstellung, die „[...] *höchste Gottheit und die reinsten Tugenden*[...]“ würden durch Lichtstrahlen erkennbar, welche der Nimbus visualisiere.⁴⁸

⁴⁵ Collinet-Guérin, M.: *Histoire du nimbe des origines aux temps modernes*. Paris 1961.

⁴⁶ Todorova 2016.

⁴⁷ Borchert 1996: S.116.

⁴⁸ Braunfels 1979: S.15.

Formal ist in Darstellungen des europäischen Mittelalters vor allem das Motiv des runden Scheibennimbus dominierend, doch finden sich vereinzelt auch andere Grundformen, wie etwa in den Werken Giotto (1276-1337) und seiner Schüler.⁴⁹ Die Fläche des Nimbus wurde im Mittelalter zumeist mit Gold gestaltet, während aus antiken Darstellungen auch farbige Nimben bekannt sind. In den erhaltenen Beispielen aus Illustrationen islamischer Kunst ist zumeist die Fläche ebenfalls mit Gold gestaltete (Tafel I, Abb.3).

Der Kunsthistoriker und Theologe Christian Hecht, welcher sich 2003 in einer umfangreichen Monografie dem Motiv des Nimbus von seinen Anfängen bis in die Zeit des Barock widmete, misst dem Material Gold im Mittelalter als Gestaltungsmittel für den Nimbus besondere Bedeutung zu.⁵⁰ Er verweist darauf, dass bereits in der Antike und im frühen Christentum Gold mit dem Göttlichen verbunden wurde und die besonderen Eigenschaften des Materials „*Licht und strahlender Glanz*“ diesen auch „*ganz real*“ im Bild erzeugen.⁵¹ Dadurch würde die Interpretation als Visualisierung mehr oder weniger naturalistische Lichterscheinung gestützt.

Auch Wolfgang Braunfels ging davon aus, dass die Gestaltung des Nimbus mit Gold eine besondere Rolle für die Deutung spielte. Eine kontroverse These Braunfels zum Nimbus ist, dass das Gold des Nimbus, dazu diene, die Dargestellten nicht nur hervorzuheben, sondern durch die Einbindung in die Fläche auch aus der profanen Welt zu entziehen.⁵²

Die Kunsthistorikerin Friederike Reiner stellte in ihrer Diplomarbeit zum Dekor einer mittelalterlichen Kirche in Sizilien eine ähnliche These auf.⁵³ In einer Szene, in welcher der Nimbus einer Person durch die Hand einer anderen Person berührt wird, ist dies nach Reiners Interpretation als ein Griff von einem Realitäts- und Seinsbereich in einen anderen zu deuten.⁵⁴ Vergleichbare Beispiele von Menschen, die den Nimbus eines anderen Menschen berühren sind auch in arabischen und persischen Handschriften belegbar (Tafel XXII, Abb. 1-3). Die Rolle dieser Geste wurde bisher jedoch nicht mit anderen Darstellungen von Nimben kontextualisiert.

Laut Braunfels ist eine Veränderung der Darstellungsweise des Nimbus im späten Mittelalter, an die sich aus der zunehmenden Darstellung von Tiefe ergebenden Probleme gebunden. Das Aufkommen der Tiefendimension stellte die Künstler, laut Braunfels, vor neue Herausforderungen.⁵⁵ Während der Nimbus für gewöhnlich hinter dem Kopf positioniert wurde, zeigen sich beispielsweise in den

49 Braunfels 1979: S.12.

50 Hecht 2003: S.52.

51 Hecht 2003: S.68.

52 Braunfels 1979: S.12.

53 Reiner, Friederike: Die Panagia Arakiotissa von Lagoudera, Zypern: Bildstrategien im Kirchenraum. [Diplomarbeit] Universität Wien 2008: S.70, 80.

54 Reiner 2008: S.70.

55 Braunfels 1979: S.12.

Bildern Giotto und anderer Künstler des 14. Jahrhunderts Versuche, den Nimbus zu kippen oder räumlich zu verzerren um der Tiefendimension der Bilder gerecht zu werden. Möglich war dies, laut Braunfels, durch das Verständnis des Wesens des Nimbus im 14. Jahrhundert. Giotto und weitere Künstler des 14. Jahrhunderts betrachteten, laut Braunfels, den Nimbus demnach nicht mehr als ein Lichtphänomen.⁵⁶ Der Nimbus fungiert stattdessen primär als Hinweis auf die „*innere Qualität der Heiligen*“.⁵⁷ In diesem Sinne, sei beispielsweise auch ein schwarzer Nimbus für Judas bei Darstellungen der Gefangennahme Christi als ein solches beurteilendes Attribut zu verstehen.⁵⁸

Unter den analysierten Bildern in arabischen und persischen Handschriften sind keine vergleichbaren Beispiele, welche Nimben in gekippter Weise zeigen, doch lässt sich festhalten, dass in einigen wenigen Beispielen, Personen, mit ungewöhnlichen Kopfhaltungen ohne Nimbus dargestellt wurden, was auf eine Konvention der Darstellung des Nimbus in der islamischen Kunst hinter dem Kopf deuten könnte. Die Nimben in arabischen und persischen Handschriften, bei Mensch wie auch bei Tier, sind in erste Linie durch eine goldene Fläche gekennzeichnet. In einigen Fällen finden sich farbige Rahmungen. Nur selten sind Bilder in denen die Fläche mit einer anderen Farbe als Gold gestaltet wurde belegbar.

Ähnlich einer These zum Motiv des Nimbus in der islamischen Kunst, wonach der Nimbus rein dekorative Funktion hatte, wurde dem Nimbus in der europäischen Kunst durch die Forschung nicht nur inhaltliche Bedeutung, sondern auch eine ästhetische Aufgabe zugeschrieben. So ging Braunfels davon aus, dass der Nimbus in der Kunst des Mittelalters neben seiner Funktion zur Auszeichnung nicht zuletzt eine ästhetische Aufgabe hatte: „*Sein übernatürlicher und durchaus unwirklicher Charakter ließ ihn geeignet erscheinen, die Würde des Kunstwerkes und seine besondere Artung deutlich zu machen.*“⁵⁹

Auch der deutsche Kunsthistoriker Bastian Eclercy widmete sich in seiner 2007 veröffentlichten Dissertation zu dem Nimbendekor in der toskanischen Malerei des 13. Jahrhunderts unter anderem diesen dekorativen Aspekten des Nimbus in der europäischen Kunst.⁶⁰ Die Variationen, welche sich im Dekor des Nimbus in der europäischen Kunst finden, können demnach zur Datierung genutzt werden und um die einzelnen Künstler zu unterscheiden. Eclercy stellte dabei fest, dass die Gestaltung des Dekors des Nimbus in den von ihm untersuchten Fällen den einzelnen Künstlern

56 Braunfels 1979: S.12.

57 Braunfels 1979: S.12.

58 Braunfels 1979: S.12.

59 Braunfels 1979: S.17.

60 Eclercy, Bastian: Nimbendekor in der toskanischen Dugentomalerei. [Diss.] Westfälische Wilhelms-Universität Münster 2007.

überlassen wurde und sich darin Unterschiede zu der sonst üblichen Praxis der genauen Bindung an Vorbilder in der italienischen Malerei zeigten. Er fasste seine Ergebnisse wie folgt zusammen:

*„Wie die hier untersuchten Fälle zeigen, galt die in der Malerei selbst konsequent befolgte Bindung an das Vorbild jedoch nicht für den Nimbendekor. [...] Damit vermag der Dekor als verlässliches Kriterium für die bei Repliken naturgemäß besonders schwierige Frage der Zuschreibung zu dienen. Vor allem aber belegt der klare Befund, dass bei gleicher Ikonographie und Komposition allein der Nimbendekor der Repliken von dem des Vorbilds (von anderer Hand) meist stark divergiert, [...]“*⁶¹

Die Vielfalt und Verbreitung der verschiedensten Varianten des Dekors im Mittelalter allein in der Toskana werden durch Eclercys Arbeit deutlich. Auch wie sich der regionale Geschmack verändert und dass die Motive des Nimbus in dem von ihm untersuchten Zeitraum nicht statisch blieben. Derartige spezielle regionale Ausprägungen sind, mit Ausnahme von Eclercys Arbeit, bisher allgemein wenig untersucht. Auch im Hinblick auf die Darstellungen in arabischen und persischen Handschriften wurde kaum auf regionale Ausprägungen der Motive eingegangen.

Die Frage nach Vorbildern und Verbreitungswegen des Motivs in der antiken, europäischen und islamischen Kunst ist noch heute ein wichtiges Thema der Forschungsliteratur. Das Mittelalter selbst wird in dieser Hinsicht jedoch nur wenig berücksichtigt. Eine der Forscherinnen, welche sich mit den Transferprozessen dieses Zeitfensters beschäftigt, ist Vera-Simone Schulz. Die Kunsthistorikerin forscht unter anderem zu Bronzetellern mit arabischen Schriftbändern, welche im ausgehenden Mittelalter als Nimben in die Goldgrundpartien toskanischer Tafelmalerei eingefügt wurden.⁶² Sie dienen heute als Beleg für mittelalterliche Transferprozesse von arabischen Kunsthandwerk nach Europa. Vergleichbare Arbeiten in islamischen Kunst sind jedoch nicht bekannt und Schrift wird in den Nimben in arabischen und persischen Handschriften nicht als Gestaltungsmittel verwendet.

Viele andere Forscher beschäftigen sich eher mit früheren Arbeiten und ihren Einflüssen. Der Kunsthistoriker Cornelius Chang von der Columbia University setzte sich im Jahr 2012 in einem Artikel mit dem Nimbusmotiv auseinander und kam zu dem Schluss, dass das Motiv des Nimbus von Osten, daher aus der Region um Kuschan, nach Westen entlang der Seidenstraße gelangte.⁶³

⁶¹ Eclercy 2007: S.388f.

⁶² Schulz, Vera-Simone: Masaccios San Giovenale-Triptychon und die künstlerische Rezeption arabischer Schrift in Florenz. Kat. Florenz! 22. November 2013 bis 9. März 2014. Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Bonn 2014.; Schulz, Vera-Simone: Bild, Ding, Material: Nimben und Goldgründe italienischer Tafelmalerei in transkultureller Perspektive. Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd.79. Bielefeld 2016. S.508-541.

⁶³ Chang, Cornelius: Body of Bliss. Radiant in Eastern Pre-Christian Sources and the Mandorla Motif in Art along the Silk Road to Byzantium. In: Speer, Andreas [u.a. Hg.]: Knotenpunkt Byzanz. Wissensformen und kulturelle Wechselbeziehungen. Berlin 2012. S.819-846.

Auch der Ursprung der christlichen Mandorla, einer dem Nimbus ähnlichen Darstellungsform, welche den ganzen Körper umrahmt, aus diesem Grund auch Körpernimbus genannt, wird auf indische und buddhistische Quellen zurückgeführt.⁶⁴ Vergleichbare Körpernimben finden sich in der persischen und arabischen Malerei des 13. und 14. Jahrhunderts jedoch nicht. Während eine Rolle sasanidischer Darstellungen für die Motive des Nimbus in der islamischen Kunst von einigen Forschern eingeräumt wurde, ist die Rolle der asiatischen Kunst im Hinblick auf die Darstellung von Nimben im Mittelalter ist bis heute kaum erforscht. Mit Ausnahme einiger Hinweise auf formale Ähnlichkeiten wurde das Thema in der Literatur nicht diskutiert.

Generell sind nur wenige Forschungsarbeiten bekannt, welche sich dem Motiv des Nimbus in der asiatischen Kunst widmen. Systematische Darstellungen stehen bei diesen zumeist im Vordergrund. In den Bekanntesten werden Tiere mit Nimbus nicht thematisiert.⁶⁵ In einem Artikel zum Motiv des Nimbus in der Kunst Äthiopiens werden Variationen des Motivs des Nimbus beschrieben, die stark den Darstellungen der islamischen Kunst ähneln.⁶⁶ Der Autor Stanislas Chojnachi, ging davon aus, dass hier die islamische Kunst als Vorbild für diese Darstellungen fungiert haben könnte. Tiere mit Nimbus, werden aber auch bei ihm nicht beschrieben.

64 Chang 2012: S.821, vgl. dort den Verweis auf den Kunsthistoriker Prof.T.F.Matthews von der University New York - T.F. Matthews: The Early Armenian Iconographic Program of the Ejmiacin Gospel. In: T.F. Mathews: Art and Architecture in Byzantium and Armenia. London – New York 1995: S.208-209.

65 Behrsing 1953 und Borchert 1996.

66 Chojnachi, Stanislas: Nimbi in Ethiopian Painting. In: Frobenius-Institut (u.a. Hg.): Paideuma. Mitteilungen zur Kulturkunde. 36 Afrika-Studien. Eike Haberland zum 65. Geburtstag. Stuttgart 1990. S.13-36.

I.3 Tiere mit Nimbus in der antiken und europäischen Kunst

Tiere mit Nimbus werden in der Forschungsliteratur zum Nimbus kaum erwähnt. Laut dem Archäologen Ludolf Stephani sind Tiermotive mit Nimbus bereits in antiken Darstellungen nachweisbar. Es scheint sich jedoch um sehr seltene Darstellungen zu handeln. Stephani beschrieb als ein solches Beispiel eine Vase auf der unter anderem Athene mit einer Eule zu erkennen ist, welche einen Strahlennimbus trägt.⁶⁷ Stephani war der Ansicht, der Strahlenkranz des Tieres, soll in diesem Fall auf das Leuchten der Augen des Tieres hindeuten.⁶⁸ Daneben verwies Stephani auch auf verschiedenen Münzen mit Phönix-Darstellungen, welche einen Scheibennimbus oder Strahlenkranz tragen.⁶⁹ Auch Darstellungen anderer Tiere und Mischwesen, wie Schlangen mit Löwenkopf mit Strahlenkranz oder Scheibennimbus aus der Antike wurden durch Stephani beschrieben.⁷⁰ Auf eine Deutung des Motivs speziell bei Tieren ging er nicht ein.

Die meisten Beschreibungen von Tieren mit Nimbus in christlichen Darstellungen wurden durch den Kunsthistoriker Adolf Krücke zusammengetragen.⁷¹ Er veröffentlichte 1905 eine der ersten Forschungsschriften zum Motiv des Nimbus in der christlichen Kunst. Es handelt sich bei den von ihm erwähnten Tieren um die Symbole der Evangelisten: Stier, Löwe und Adler. Die Darstellungen der Evangelisten sind bis in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts noch ohne Nimbus zu finden, wobei die erste Darstellung der Symbole mit Nimbus, laut Krücke, wohl im Triumphbogen der Kirche S. Paolo fuori (St. Paul vor den Mauern) in Rom sei.⁷²

Nimben finden sich auch um die Taube, als Symbol des heiligen Geistes und das Lamm, als Symbol für Christus. Ebenso wird der Phönix mit Nimbus oder auch mit Strahlenkranz dargestellt. Letzteres findet sich laut Krücke, in den Kirchen S. Cosma e Damiano und in S. Cecilia in Rom.⁷³ Jedoch sind die Tiere nicht immer mit Nimbus dargestellt, wie Krücke beschrieb.⁷⁴ Der Phönix wird, laut Krücke, als mythologisches Dekorationsstück aus der griechisch-römischen in die christliche Kunst übernommen.⁷⁵ Die Frage ob damit auch eine Übernahme des Nimbusmotivs verbunden war, lässt Krücke unerwähnt. Doch erwähnt er, dass der Phönix häufig als „[...] *fast notwendige Begleitfigur auf der Palme hinter Paulus* [...]“ bei Darstellungen der Gesetze an die Apostel zu finden ist.⁷⁶

67 Stephani 1859: S.84.

68 Stephani 1859: S.84.

69 Stephani 1859: S.84ff.

70 Stephani 1859: S.87ff.

71 Krücke, Adolf: Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Strassburg 1905: S.89.

72 Krücke 1905: S.89.

73 Krücke 1905: S.72.

74 Krücke 1905: S.71f.

75 Krücke 1905: S.71f.

76 Krücke 1905: S.71f.

Die Taube, als Symbol des heiligen Geistes, scheint, laut Krücke, bis ins 7. Jahrhundert ohne Nimbus dargestellt worden zu sein.⁷⁷ Ein von ihm, in Verweis auf andere Forschungen erwähntes Beispiel könnte älter sein, ist aber nicht erhalten. Dabei handelt es sich um eine Marmorplatte, welche die Darstellung eines Bischofsstuhles zeigt, auf dem ein taubenähnlicher Vogel mit Nimbus sitzt.⁷⁸ Zudem gibt es, laut Krücke, Beispiele, welche sie in der Taufszene mit einem Strahlenkranz, welcher vom Schnabel ausgeht, zeigen.⁷⁹ Kompletzt umschlossen von einem Kreis findet sie sich auf einem Grabstein aus Aquileja, dessen Datierung Krücke aber leider nicht nennt.⁸⁰ Beispiele ab dem 8. Jahrhundert zeigen die Taube, als Symbol des heiligen Geistes, mit Nimbus. Sie finden sich nach Krücke in Rom, wie auch in der heutigen Türkei.⁸¹ Krücke geht nicht darauf ein, ob sich auch in anderen Regionen derartige Darstellungen finden lassen. Man kann aber davon ausgehen, dass es nicht auszuschließen ist.

Darstellungen von Tieren mit Nimbus in der ost-asiatischen oder armenischen Malerei wurden in der untersuchten Literatur zum Nimbusmotiv nicht explizit erwähnt. In der armenischen Malerei scheint das Motiv von Tieren mit Nimbus jedoch verbreitet zu sein. So wurden auch im berühmten Etchmiaszin Evangelium von 989 die Taube als Symbol des Heiligen Geistes und die Symbole der Evangelisten mit Nimbus dargestellt.⁸² Auch Harpyien mit Nimbus, daher Mischwesen aus Vogelkörper und Menschenkopf, sind in armenischen Handschriften ein häufiges Motiv. Eine Darstellung zweier Harpyien mit Nimbus findet sich beispielsweise in einer armenischen Handschrift von 1304. Es handelt sich um ein Blatt aus dem Lukas-Evangelium.⁸³

Obwohl vor allem aus der hinduistischen Kunst und der Kunst der Jain eine Vielzahl von Darstellungen von Göttern in Tierform und Mischwesen mit Nimbus bekannt ist, wurden diese bisher nur in Einzelfällen mit den Darstellungen von Tieren mit Nimbus in der islamischen Kunst in Verbindung gebracht. Unter diesen Tiergöttern sind unter anderem Elefanten, Schlangen und Ziegen (Tafel XIV, Abb.3). Ihre Ikonographie ist bisher kaum untersucht.

Ein Beispiel eines aus der Sasanidenzeit stammenden Vogelmotivs mit Nimbus findet sich auf einem Textilfragment im Vatikan (Tafel X, Abb.2). Das um 600 n. Chr. hergestellte, persische Textil zeigt einen Hahn mit Rundnimbus im Rapportmuster und wurde bisher nicht mit den Darstellungen

77 Krücke 1905: S.82.

78 Krücke 1905: S.82.

79 Krücke 1905: S.82.

80 Krücke 1905: S.82.

81 Krücke 1905: S.82.

82 Durnovo, Lidija A., and Ruben G. Drampjan. Haykakan Manrankarčowt'yown. Erevan: Izdat. "Ajastan", 1967.

83 Krücke 1905: S.82. Fig.56.

der Vögel mit Nimbus in Handschriften in Verbindung gebracht. In Bezug auf eine mögliche Erklärung für die Darstellung des Hahns mit Nimbus verwies der Kunsthistoriker Otto von Falke 1913, in seiner Abhandlung zur Seidenweberei auf einen Kollegen, der die Funktion des Motivs in Zoroastrischer Symbolik sah: *„Der Hahn hat nach Ferd. Justi für die Zoroastrier besondere Bedeutung als der Vogel, dessen Gesang die Nachtgeister verscheucht; diese religiöse Funktion mag zur Not den Nimbus erklären.“*⁸⁴

Auf die Rolle des Motivs von Tieren mit Nimbus in sasanidischer oder islamischer Kunst wurde bisher kaum eingegangen.

⁸⁴ Falke, Otto von: Kunstgeschichte der Seidenweberei: eine Auswahl der vorzüglichsten Kunstschatze der Malerei, Skulptur und Architektur der norddeutschen Metropole, dargestellt in einer Reihe der ausgezeichnetsten Stahlstiche mit erläuterndem Texte. Berlin 1913: S.81.

II. Stand der Forschung - Der Nimbus in islamischer Kunst

Seit längerem besteht in der kunsthistorischen Forschung die Suche nach einem passenden Überbegriff für Kunstwerke, welche nach dem Ende der Dynastie der Sasaniden und dem römischen Reich in West-Asien und Nord-Afrika entstanden sind.⁸⁵ Die in dieser Arbeit gewählte Bezeichnung "islamische Kunst" ist, vor dem Hintergrund des Definitionsproblems, nicht als eine Klassifizierung von Kunstwerken nach religiösen Gesichtspunkten zu verstehen, sondern dient als ein Überbegriff für Kunsterzeugnisse einer bestimmten Region und eines definierten Zeitrahmens zur Abgrenzung des Kunstschaffens in Europa und Ost-Asien.

Dieses Kapitel ist dem Stand der Forschung zum Nimbus in islamischer Kunst gewidmet. Da es sich um ein wenig untersuchtes Motiv handelt sind Thesen zum Nimbus und ihre Herleitung in der Forschungsliteratur meist wenig ausgeführt. Vereinzelt sind sie in allgemeinen Publikationen zu islamischer Kunst zu finden. Auch in einigen Artikeln und größeren Forschungsarbeiten, zu speziellen Fragestellungen oder zu den Handschriften in denen sich Motive von Tieren mit Nimbus befinden, äußerten sich Forscher meist nur in kurzen Anmerkungen zum Nimbus. Nur wenige Wissenschaftler haben sich dem Motiv länger als nur mit einem kurzen Absatz in ihren Publikationen gewidmet.

Selten nahmen die Kunsthistoriker in ihren Arbeiten hinsichtlich des Motivs zudem Bezug auf zuvor geäußerte Thesen von Kollegen zum gleichen Thema. Das Gesamtbild, welches sich aus dem derzeitigen Forschungsstand zeichnen lässt, besteht daher vor allem aus vielen unbeantworteten Fragen.

Zu den bekanntesten Autoren, welche sich bisher zum Nimbus in islamischen Kunst geäußert haben, zählen die Kunsthistoriker Rachel Milstein und Robert Hillenbrand.⁸⁶ Beide veröffentlichten unabhängig voneinander einen kurzen Artikel zum Nimbus im Jahr 1986.

Beispiele illustrierter Handschriften islamischer Kunst, welche vor dem 13. Jahrhundert gefertigt wurden, sind kaum erhalten.⁸⁷ Die meisten Thesen zum Nimbus in islamischer Kunst basieren daher in der Forschungsliteratur auf der Analyse von späteren Beispielen und Vergleichen mit Darstellungen aus vor-islamischer Zeit, sowie Vergleichen mit byzantinischer oder buddhistischer

85 Shalem, Avinoam: What do we mean when we say "Islamic art"? A plea for a critical rewriting of the history of arts of Islam. In: Journal of Art Historiography. Nr.6 Juni 2012. Birmingham 2012. S.1-12.

86 Hillenbrand, Robert: The Symbolism of the Rayed Nimbus in Early Islamic Art. In: Lyle, Emily (Hg.): Cosmos. Bd.2. Kingship. Edinburgh 1986 S.1-52; Milstein, Rachel: Light, fire and the sun in Islamic painting. In: Studies in Islamic history and civilization in honour of Professor David Ayalon. Ed. M. Sharon. Jerusalem. 1986: S.533-552.

87 Rice, D.S.: The Oldest Illustrated Arabic Manuscript. In: Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London. Vol. 22. No. 1/3. 1959: S.207-220.

Kunst. Zeitgenössische Schriftquellen, wie philosophische Schriften, wurden nur in Einzelfällen für die Deutung des Motivs in islamischer Kunst einbezogen.

Die meisten Thesen der einzelnen Forscher widmen sich im Wesentlichen den Verbreitungswegen und der Herkunft des Motivs, der Ordnung nach formspezifischen Merkmalen, der Nutzung zur Identifikation bestimmter Personen, sowie der Deutung als Symbol.

Im ersten Teil dieses Kapitels wird auf Thesen zu möglichen Quellen für das Motiv eingegangen (Kap.II.1). Im zweiten Teil werden verschiedene Ansätze zur Deutung des Motivs vorgestellt (Kap.II.2). Im Anschluss wird der Stand der Forschung zu Tieren mit Nimbus in islamische Kunst dargelegt und die wichtigsten Thesen zu ihrer Deutung vorgestellt (Kap.II.3).

II.1 Quellen - Spätantike, byzantinische und buddhistische Kunst

Das Motiv des Nimbus findet sich bei figürlichen Darstellungen islamischer Kunst nicht nur als Illustration in Handschriften, sondern auch auf zahlreichen kunsthandwerklichen Erzeugnissen, wie Metallarbeiten und Textilien.

In Bezugnahme auf inhaltliche Aspekte wurde das Motiv des Nimbus in islamischer Kunst mit der Kunst der Sasaniden, der byzantinischen aber auch der buddhistischen Kunst in Verbindung gebracht.

Zu den Wissenschaftlern, welche von einem Ursprung des Motivs des Nimbus in islamischer Kunst in der Zeit der Sasaniden ausgehen, gehört der Kunsthistoriker Abolala Soudavar.⁸⁸ Verschiedenen Forschern zufolge sollte der Nimbus in den sasanidischen Darstellungen das Konzept des Chwarnah visualisieren.⁸⁹ Es handelt sich dabei, vereinfacht beschrieben, um eine Lichterscheinung, die vom Herrscher ausgeht und zu dessen Legitimation genutzt wurde. Das Konzept geht auf das Avesta zurück, der religiösen Schrift der Sasaniden, welche mehrheitlich der Religion der Zoroastrier zugehörig waren.⁹⁰

Dem Kunsthistoriker Abolala Soudavar nach, wird das Konzept des Chwarnah-Lichtes auch in persischen philosophischen Schriften des 12. Jahrhunderts referiert.⁹¹ Dort wird es, wie unter den Sasaniden genutzt, um den Herrschaftsanspruch eines Regenten zu untermauern. Laut Soudavar, wurde sich von späteren Herrschern, zum Beispiel den Il-Chaniden (reg.1256-1335), auf diese Schriften des 12. Jahrhunderts bezogen und die Nutzung des Nimbusmotivs in Illustrationen persischer Handschriften war die Folge dieses Rückgriffs auf das Konzept zur Legitimierung des Herrschers aus der Zeit der Sasaniden.⁹²

Insbesondere in einer während der Il-Chaniden-Zeit entstandenen illustrierten Abschrift des großen Šāhnāma, dem persischen Nationalepos, sei der Nimbus, laut Soudavar, als die Visualisierung der aus dem Avesta stammenden Idee des Chwarnah zu betrachten.⁹³

In den bei Soudavar als Beispiele aus der Šāhnāma Handschrift genannten Bildern, wird ausschließlich der Herrscher oder Held des Textes mit Nimbus dargestellt (Tafel XVIII, Abb.4). In weiteren Darstellungen der Handschrift scheint das Motiv nicht verwendet worden zu sein.

88 Soudavar 2003.

89 Canapa, Matthew P.: The two Eyes of the Earth. Art and Ritual of Kingship between Rome and Sasanian Iran. Kalifornien 2009. ; Shenkar, Michael: Royal Regalia and the „Divine Kingship“ in the Pre-Islamic Central Asia. In: Parthica. Incontri di Culture nel Mondo Antico. Rom [u.a.] 2017. S.54-74.

90 Soudavar 2003: S.5.

91 Soudavar 2003: S.7f.

92 Soudavar 2003: S.5.

93 Soudavar 2003: S.5.

Während zwar eine inhaltliche Vorbildfunktion des Konzepts des Chwarnah für den Nimbus in islamischer Kunst, wie Soudavar sie beschreibt, denkbar ist, scheint eine direkte formale Vorbildfunktion von Darstellungen aus der Sasanidenzeit für die Illustrationen im 13. und 14. Jahrhundert hingegen unwahrscheinlich.

Die bekanntesten erhaltenen Beispiele des Motivs des Nimbus aus der Herrschaftszeit der Sasaniden zeigen nach formalen Kriterien betrachtet zwei Typen von Nimben. Es handelt sich um den Scheibennimbus, wie ein Beispiel auf einem sasanidischen Mamorkapitell belegt (Tafel XIX, Abb.3) und einen Strahlenkranz, wie er auf einem spätsasanidischem Felsrelief in ʿTāq-i Bustān, im heutigen Iran, ausgeführt wurde (Tafel XIX, Abb.4).

Der israelische Orientalist Michael Shenkar, von welchem ein jüngst veröffentlichter Artikel zu Herrschersymbolen in Zentralasien der vor-islamischen Zeit stammt, wies darauf hin, dass der Herrscher und die Gottheiten, in dem spätsasanidischen Felsenrelief in ʿTāq-i Bustān in der zentralen Darstellung ohne Nimbus dargestellt wurden.⁹⁴ Das Motiv des Nimbus sei zudem generell kaum für Herrscherdarstellungen unter den Sasaniden genutzt wurde.⁹⁵

Entgegen Shenkars Feststellung lässt sich jedoch anmerken, dass es sich nicht ausschließen lässt, dass durch eine farbigen Fassung des Reliefs in ʿTāq-i Bustān möglicherweise Nimben um die Köpfe der Herrscher auf diesem Relief erkennbar gewesen wären.

Es spricht dennoch viel dafür, davon auszugehen, dass die Darstellungen aus der Sasanidenzeit kein formales Vorbild für die Illustrationen in den Handschriften des 13. und 14. Jahrhundert waren. Das Relief mit dem Strahlennimbus (Tafel XIX, Abb.4) zeigt, laut Forschung, die Investitur des Sasanidenherrschers Ardashir II (Reg. 379-383). Die linke der vier dargestellten Personen im Bild wurde als Gott Mithras identifiziert.⁹⁶ Sein Kopf ist von langen kranzförmig angeordneten Linien umgeben, die als Strahlen gedeutet wurden. Es handelt sich um eine seltene, wenn nicht sogar die einzige Darstellung dieser Art. Das Relief, welches allein durch seine Größe, als eine der prominentesten Darstellungen aus der Zeit der Sasaniden bezeichnet werden kann, zeigt nur den Strahlennimbus und keinen Rundnimbus. Nur aus einer einzigen Illustration islamischer Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts ist ebenso ein Strahlennimbus bekannt (Tafel IX, Abb.3). Dieser ist jedoch deutlich anders gestaltet. Alle sonstigen Darstellungen zeigen überwiegend Scheibennimben.

94 Shenkar 2007: S.57.

95 Shenkar 2007: S.57.

96 Chang 2012: S.833. Fig.5.

Shenkar merkte mit dem Hinweis auf frühere Forschungsarbeiten an, dass das Motiv des Rundnimbus unter den Sasaniden selbst möglicherweise aus einer hellenistischen Tradition stammt, die frühesten Belege des Motivs jedoch in Zentralasien zu finden sind:

*„Furthermore, there are some indications that also the disk/plain nimbus might have originated in the Hellenic tradition. However, as a matter of fact, it is first attested as a regular attribute of royal authority in the second century CE Bactria in the art of the Kushan Empire.“*⁹⁷

Hellenistische Ursprünge und ostasiatische Einflüsse werden in der Forschung zum Motiv des Nimbus in islamischer Kunst kaum ausführlich diskutiert.

Aus den Funden von Münzen und Wandmalereien in Zentralasien schließt Shenkar, dass die Darstellungen aus Kushan, einem im Osten an das Gebiet der Sasaniden angrenzenden Königreich, für die Herrscherikonographie der vor-islamischen Zeit von enormer Bedeutung waren. Die Prägung einer Münze, welche aus Kushan stammt, zeigt die älteste, als Buddha gedeutete Darstellung einer Figur, welche von einem Kopf- als auch von einem Körperrundnimbus umgeben ist.⁹⁸ Sie wurde während der Herrschaft von Kanishka (reg. um 110–126 oder um 126–146 n. Chr.) geprägt. Der Fund der Münze auf der Seidenstraße, gilt als Beleg, dass solche Darstellungen bis nach Byzanz gelangt sein konnten.⁹⁹ Eine direkte Vorbildfunktion für mittelalterliche Darstellungen islamischer Kunst wird in der Literatur nicht diskutiert. Lediglich die These, dass es sich bei dem Nimbus in islamischer Kunst um ein bereits aus vor-islamischer Zeit bekanntes Motiv handelt wird erwähnt. Die Kunsthistorikerin Rachel Milstein beispielsweise, beließ es diesbezüglich bei dem Vermerk, dass der Nimbus in der islamischen Kunst als ein vor-islamisches Gestaltungsmittel wieder aufgegriffen wurde, ohne dies weiter zu vertiefen und darauf einzugehen ob die dortige Symbolik in islamischer Kunst noch bekannt war.¹⁰⁰

Es ist anzunehmen, dass das Konzept des Chwarnah nicht nur Wirkung auf die Herrschaftsdarstellungen unter den Sasaniden, wie bei Soudavar beschrieben, hatte. Laut dem amerikanischen Kunsthistoriker Cornelius Chang, ist das Konzept des Chwarnah in der Symbolik einer von innen ausstrahlenden Erleuchtung, bis in frühe Schriftquellen aus buddhistischen, brahmanischen sowie jainistischen Texten rückverfolgbar.¹⁰¹ Darstellungen dieser Religionen aus der Zeit des 9.-14. Jahrhunderts zeigen vielfältig Nimbenformen. Obwohl einige Nimben

⁹⁷ Shenkar 2017: S.54.

⁹⁸ Chang 2012: S.846.

⁹⁹ Chang 2012: S.846.

¹⁰⁰ Milstein 1986: S.536f.

¹⁰¹ Milstein 1986: S.536f.

islamischer Kunst in der Forschung mit Malereien der Dynastien der chinesischen Tang (608-907) und Song (660-1297) in Verbindung gebracht wurden,¹⁰² wurde eine direkte formale oder inhaltliche Vorbildfunktion in Bezug auf das Chwarnah-Konzept in ostasiatischen Quellen bisher nicht untersucht.

Der von Soudavar attestierte Rückbezug auf das Chwarnah-Konzept der Sasaniden unter den Il-Chaniden (1256-1335) bietet keine Erklärung für die großen Unterschiede in der Variationsbreite des Motivs. Insbesondere ist unklar, warum beispielsweise unter den Seldschuken (1040-1194) verschiedene Nimbenformen zu finden sind, während die Nimbenformen aus der Zeit der Il-Chaniden daneben vergleichsweise anspruchslos gestaltet wurden. Es stellt sich somit die Frage, ob hier auch inhaltliche Aspekte zum Ausdruck kamen.

Häufiger als der Bezug zur sasanidischen Herrscherikonographie wird in der Forschungsliteratur die Annahme vertreten, dass eine Orientierung an byzantinischen Quellen wesentlich zur Verwendung des Nimbusmotivs in islamischer Kunst beitrug. Die Thesen, welche sich aus dieser Beziehung zwischen byzantinischer und islamischer Kunst ergaben, sind jedoch sehr kontrovers. Sie betreffen eine rein formale Übernahme, aber auch eine inhaltliche.

Viele der in der Literatur zu diesem Thema geäußerten Thesen, sind kaum ausgeführt und es ist daher nicht immer nachvollziehbar, wie die Forscher zu dieser Annahme gelangten. In einem der ersten Kataloge des 20. Jahrhunderts zum arabisch-persischen Handschriftenbestand der Bibliothèque nationale de France (BNF), veröffentlicht durch den französischen Kunsthistoriker Edgar Blochet, hieß es, das Nimbusmotiv in islamischer Kunst sei als Beleg des Einflusses der byzantinischen Kunst auf die islamische Malerei zu lesen.¹⁰³

Diese These kritisierte 1914 der deutsche Kunsthistoriker und Pionier in der Erforschung islamischer Kunst Phillip Walter Schulz in seinem Werk zur persischen Malerei.¹⁰⁴ Insbesondere die Ansicht Blochets, der Nimbus sei formal aus der byzantinischen Kunst übernommen, aber in seiner dortigen Bedeutung von Heiligkeit missverstanden worden, lehnte Schulz ab. Der Nimbus habe zwar eine Beziehung zur byzantinischen Kunst, welche sich auch deutlich in der Malweise einer

102 Melikian-Chirvani, Assadullah Souren: *Le Roman de Varqe et Golsah. Essai sur les rapports de l'esthétique littéraire et de l'esthétique plastique dans l'Iran pré-mongol suivi de la traduction du poème.* In: *Artis Asiatices*. Paris 1970. S.1-264.: S.54.

103 BNF. Département des Manuscrits (Hg.): *Blochets, E.: Peintures de Manuscrits Arabes Persans et Turcs de la Bibliothèque Nationale.* Paris 1900: S.15, 17.

104 Schulz, Phillip Walter: *Die persische-islamische Miniaturmalerei. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Irans.* Leipzig 1914. S.64. Verweis auf Blochet 1900: S.15, 17.

runden Form mit einer Rahmung durch eine Doppellinie zeige, sei aber in seiner Bedeutung eng mit der Verwendung in der asiatischen Kunst als Mittel zur Darstellung von Autorität verbunden:

„Als ein Zeichen von Verwandtschaft mit der byzantinischen Kunst und nicht missverständlicher Entlehnung muß der Nimbus in den arabischen Miniaturen aufgefaßt werden, der auf dem Umweg über Zentralasien in das islamische Weltreich gelangte.“¹⁰⁵

In diesem Sinne betonte Schulz die Rolle buddhistischer Malerei für Nimbendarstellungen in islamischer Kunst. Dies betraf jedoch nicht nur inhaltliche sondern auch formale Aspekte. Er verwies insbesondere auf die Ähnlichkeit einer Throndarstellung in einer Malerei aus einer arabischen Handschrift (Paris, BNF, Arab. 5847, Fol. 64r, Maqāmāt, dat. 1236-1237) in Paris (Tafel XV, Abb.3) mit buddhistischen Mandorla Darstellungen.¹⁰⁶ Sogar der in der buddhistischen Malerei übliche Bortenkranz von spiralförmigen Gebilden sei dort beibehalten.

Der deutsche Kunsthistoriker Ernst Kühnel, welcher sich 1923 in einer Monografie namens *„Die Kunst des Ostens“*¹⁰⁷ kurz zu dem Motiv des Nimbus äußerte, vertrat ähnliche Standpunkte wie P.W. Schulz, wonach das Motiv des Nimbus in erster Linie von der zentralasiatischen Kunst beeinflusst sei. Er lehnte noch expliziter die Sichtweise, das Motiv sei auf christliche Vorbilder zurückzuführen, ab. Die Funktion des Motivs des Nimbus reiche ihm zufolge von bloßem formalen Hervorheben der Köpfe bis hin zu einer Rolle als Symbol für Autorität. Er schrieb dazu:

„Der Scheibennimbus ist zweifellos ursprünglich nur ein Abzeichen von Hoheit und Macht und in diesem Sinne der buddhistischen Kunst geläufig; die indischen Meister haben ihn denn auch im allgemeinen den Moghulkaisern vorbehalten. In früheren Darstellungen des Islam - nicht nur in Miniaturen, sondern auch auf Fayencen, Bronzen, Gläsern und Stoffen - soll er entweder die Autorität einer bestimmten Figur besonders betonen oder aber lediglich in effektvoller Weise einen Kopf vom Hintergrunde abheben; im letzteren Falle ist die Absicht also eine rein dekorative.“¹⁰⁸

Eine Vorbildfunktion byzantinischer Quellen wurde in der Forschungsliteratur immer wieder erwähnt. Die Thesen zur Übernahme des Motivs des Nimbus in die islamische Kunst aus der byzantinischen Kunst weisen jedoch viele Unklarheiten auf.

In ihrer Dissertation zu den Kitāb ad-Diryāq Handschriften¹⁰⁹ aus dem Jahr 2004 ging die Kunsthistorikerin Jaclynne Kerner von keiner besonderen Bedeutung des Motivs des Nimbus bei den dortigen Vogeldarstellungen mit Nimbus aus. Sie bezog sich dabei auf die knappen Thesen des

¹⁰⁵ Schulz 1914: S.65.

¹⁰⁶ Schulz 1914: S.66.

¹⁰⁷ Kühnel, Ernst: Die Kunst des Ostens. Berlin 1923: S.9.

¹⁰⁸ Kühnel 1923: S.9.

¹⁰⁹ vgl. Anhang A Handschriften a und b.

Kunsthistorikers Mohamed A. Hussein von 1970.¹¹⁰ Ihm zufolge sei das Motiv des Nimbus in der islamischen Kunst aus der byzantinischen Kunst übernommen, wo alle Lebewesen mit einem Nimbus gekennzeichnet worden wären.¹¹¹

Die Kunsthistorikerin Rachel Milstein von der Universität Jerusalem widmete sich 1986 in einem kurzen Artikel dem Lichtsymbolismus in islamischer Kunst.¹¹² Darin hält sie auch einige Thesen zum Nimbusmotiv in islamischer Kunst fest. In Bezug auf die Rolle byzantinischer Handschriften als Vorbilder für das Motiv und die Wahrnehmung als Symbol in Handschriften des Mittelalters zitiert sie zustimmend den Orientalisten Guitty Azarpay, welcher sich nur in einer Randbemerkung zum Nimbus in islamischer Kunst äußerte, mit den Worten:

„[...] *the devaluation of the plain halo in Islamic Art, where it becomes a commonplace and ornamental motif, is perhaps another reflection of its earlier honorific and secular usage in Iran and Byzantine Art.*“¹¹³

Aus Milsteins Artikel lässt sich schließen, dass der Nimbus in islamischer Kunst genutzt wurde, um einen besonderen Menschen zu kennzeichnen, gleichzeitig aber auch eine Abwertung des Symbols hin zu einem rein dekorativen Mittel vonstatten ging. Wann dieser Wandel in der Deutung des Motivs stattfand wird bei Milstein nicht beschrieben. Ihrem Artikel nach zu urteilen, ist das Motiv jedoch in jedem Fall in einer Beziehung zu dem Motiv in der byzantinischen Kunst zu betrachten. Auf Beispiele aus der asiatischen Kunst geht sie hingegen nicht ein.

Auch die Kunsthistorikerin Anna Contadini ging ebenfalls von einer Verbindung der byzantinischen Nimben mit jenen der islamischen Kunst aus. In ihrer Monografie zu einer Londoner Handschrift des Kitāb Na't Al-Ḥayawān führte die Kunsthistorikerin am Rande einige Thesen zu den dortigen Darstellungen des Nimbus an.¹¹⁴ In Bezug auf die Darstellungen mit Nimbus in der Handschrift aus dem 13. Jahrhundert, vertrat Contadini die Sichtweise, der Nimbus entstamme einer säkular römischen Tradition, in welcher der Herrscher den Nimbus trug. Das Motiv sei losgelöst von einer religiösen Ebene.¹¹⁵ Dabei diene Contadini zufolge die byzantinische Kunst als Vermittler, da dort Christus und die Heiligen dasselbe Merkmal trugen.¹¹⁶ Grundsätzlich plädierte die Forscherin dafür, die Herkunft des Nimbusmotivs immer bezogen auf die einzelne Handschrift zu betrachten, da sie

110 Hussein, Mohamed A.: *Origins of the Book. Egypt's Contribution to the Development of the Book from Papyrus to Codex.* Leipzig 1970. S.100

111 Kerner, Jaclynne J.: *Art in the name of science. Illustrated manuscripts of the Kitāb al-diryāq.* [Diss.] University of New York 2004: S.196.

112 Milstein 1986.

113 Milstein 1986. S.537., Azarpay, Guitty: *Sogdian Painting. The Pictorial Epic in Oriental Art.* Berkeley 1981.

114 Contadini, Anna: *A World of Beasts. A Thirteenth-century Illustrated Arabic Book on Animals (the Kitāb Na't Al-Ḥayawān) in the Ibn Bakhtīshū' Tradition.* Leiden: Brill, 2011.

115 Contadini 2011: S.129.

116 Contadini 2011: S.129.

annahm, dass keine generelle Darstellungskonvention übernommen wurde, die für alle Handschriften gleichermaßen gilt. In der Handschrift, deren Nimben laut Contadini auf byzantinische Vorbilder zurück geführt werden können, sind keine Tiere mit Nimbus und sie äußerte sich auch nicht zur Herkunft solcher Motive oder ihrer Deutung in anderen Handschriften.

Ein sehr seltenes Motiv in den erhaltenen Illustrationen des 13. und 14. Jahrhunderts ist der Strahlenkranz. Nur ein Beispiel ist bekannt. Das Vorkommen des Motivs wird in der Forschungsliteratur auf byzantinische Einflüsse zurückgeführt. Der Kunsthistoriker Robert Hillenbrand widmete sich 1986 ausführlich dem Motiv in einem Artikel.¹¹⁷ Im Mittelpunkt seiner Untersuchung stand der Zeitraum zwischen dem 8. bis 14. Jahrhundert. Das Motiv um den Kopf einer Person ist nur aus einer einzigen mittelalterlichen Handschrift islamischer Kunst bekannt (Tafel IX, Abb.3) und sei dort auf byzantinische Einflüsse zurückzuführen. Den Ausführungen Hillenbrands zufolge wurde der Strahlennimbus, welcher sich kaum in Illustrationen findet, jedoch in geometrischen Motiven der Architektur, beispielsweise in Thronsälen, rezipiert und ist eine Adaption von den Darstellungen römischer Herrscher. Die Ursache für die unterschiedlich starke Verbreitung zwischen Scheiben- und Strahlennimbus liege, laut Hillenbrand, in der Differenz zwischen ihrer Konnotation in vor-islamischer Zeit.

Während der Scheibennimbus, als ein säkulares Ehrensymbol verstanden wurde, galt der Strahlennimbus als ein Symbol für Heiligkeit.¹¹⁸ Der Strahlennimbus war Hillenbrand zufolge in der muslimischen Welt derart eng mit der Assoziation christlicher Symbolik verbunden, dass er von den Muslimen abgelehnt wurde.¹¹⁹ Im Vergleich wurde hingegen der Scheibennimbus, welcher eine stärkere säkulare Bedeutung hatte, offen adaptiert. Daher sei dieses Motiv viel häufiger in Handschriften zu finden.

Seltener noch als der Strahlennimbus ist die Darstellung von Flammennimben im 13. und 14. Jahrhundert. Obwohl das Motiv ab dem 15. Jahrhundert große Beliebtheit in der persischen Kunst genoss, sind aus frühen Darstellungen keine Beispiele erhalten. Zwischen dem 14. und 15. Jahrhundert wird der Rundnimbus fast gänzlich durch den Flammennimbus abgelöst.¹²⁰ Der deutsche Orientalist Ernst Kühnel betrachtete das Motiv der Flammenform der vor-islamischer Zeit

117 Hillenbrand, Robert: The Symbolism of the Rayed Nimbus in Early Islamic Art. In: Lyle, Emily (Hg.): Cosmos. Bd.2. Kingship. Edinburgh 1986. S.1-52.

118 Hillenbrand 1986: S.2f.

119 Hillenbrand 1986: S.4.

120 Milstein 1986: S.538.

entnommen.¹²¹ Es wäre in der islamischen Malerei ein Mittel geblieben, um die Heiligkeit einer Person auszudrücken und bereits in der manichäischen Malerei zu finden.¹²² Dem gegenüber ging der englische Kunsthistoriker Thomas W. Arnold 1965 davon aus, dass die Orientierung an der Darstellungsweise von chinesischen und zentral-asiatischen Statuen Anlass für die Nutzung des Motivs des Flammennimbus in der persischen Buchmalerei gab.¹²³ Arnold nannte jedoch leider keine Beispiele. Es ergibt sich daraus jedoch die Frage, warum erst zu diesem späten Zeitpunkt auf diese Flammenform zurückgegriffen worden sein sollte und nicht schon eher.

121 Kühnel, Ernst: Die Kunst des Ostens. Berlin 1923.

122 Kühnel 1923: S.9.

123 Arnold, Sir Thomas W.: Painting in Islam. A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture. New York 1965: S.69.

II.2 Deutungen

In der Forschungsliteratur finden sich verschiedene Thesen zur Deutung des Motivs des Nimbus. Diese sind, wie auch die Thesen zu Quellen, sehr unterschiedlich. Der Nimbus wurde beispielsweise als ein Zeichen für Autorität, für Heiligkeit oder auch als ein rein dekoratives Mittel interpretiert. Eine Abgrenzung zwischen den einzelnen Deutungen ist zum Teil nicht ganz einfach, da sich die verschiedenen Wissenschaftler meist nur sehr kurz zu ihren Standpunkten äußerten und deren Herleitung nur selten offenlegten.

Ein Zugang zur Deutung des Motivs des Nimbus ist die Vorstellung von Exklusivität. Die Ansicht, die Darstellung mit Nimbus steht mit der Identität des Dargestellten in Zusammenhang und das Motiv wird nur für eine ausgewählte Gruppe von Figuren verwendet, wurde von Forschern wie Phillip Walter Schulz, Ernst Kühnel, Collient-Guérin und Robert Hillenbrand vertreten.

Das Motiv wurde in diesem Fall als Zeichen von Autorität, Macht oder auch Heiligkeit interpretiert. Dabei wurde von Wissenschaftlern zum Teil angenommen, es handle sich um einen bewussten Rückgriff auf vor-islamische Symbole zur Herrschaftslegitimation.

Andere Forscher nahmen hingegen an, statt des Rückgriffs auf vor-islamische Vorstellungen zur Symbolik des Motivs, sei das Motiv als Reaktion auf seine Symbolik in der byzantinischen Kunst verwendet worden.

Von einigen weiteren Forschern wird dem gegenüberstehend angenommen, dass das Motiv in islamischer Kunst wesentlich durch den Stellenwert des Motivs des Nimbus in buddhistischer Kunst beeinflusst sei.

Bereits 1914 hielt P.W. Schulz seine Ansicht fest, der Scheibennimbus wäre in islamischer Kunst verwendet worden, um Autorität und Macht auszudrücken. Als Personen, welche mit Nimbus gekennzeichnet wurden, galten neben Herrschern auch Gelehrte.¹²⁴ Damit unterschied sich die Verwendung des Nimbus, laut Schulz, zu jener in Byzanz, in welcher das Motiv des Nimbus hauptsächlich verwendet wurde, um Heiligkeit zu markieren.¹²⁵

In der asiatischen Kunst, welcher Schulz eine bedeutende Rolle als Quelle für das Motiv des Nimbus in islamischer Kunst einräumte, galt der Nimbus ihm zufolge ebenfalls als Zeichen von Autorität sowie von Macht und nicht von Heiligkeit.¹²⁶

¹²⁴ Schulz 1914: S.65.

¹²⁵ Schulz 1914: S.65.

¹²⁶ Schulz 1914: S.65.

In buddhistischer Malerei werden die verschiedenen Bodhisattva und Buddha je nach Rangordnung mit Kopf- oder zusätzlichem Körperring dargestellt.¹²⁷ Laut Siegfried Behrsing und Angelika Borchert ist das Motiv des Ring die Darstellung eines von Buddha ausgehenden Lichtes.¹²⁸ Nach einem japanischen Autor, auf den sich Behrsing bezieht, ist dieses Licht als die "*Vollendung des Wissens und der Tugend*" zu verstehen.¹²⁹ Das Licht gilt als eines der kennzeichnenden Schönheitsmerkmale Buddhas und wird sogar in einigen buddhistischen Quellen beschrieben.¹³⁰

Die Ansicht von Schulz, wonach der Ring für Autorität aber nicht für Heiligkeit stehe, ist in Bezug auf die Darstellungen des Buddha diskutabel, da hier eine Definition des Begriffs Heiligkeit vorangehen müsste.

Die Kunsthistorikerin Roxana Zenhari verwies auf die Arbeit eines Forschers, dessen Thesen konträr zu denen von Schulz stehen.¹³¹ Laut Zenhari ist der Ring, dem Forscher auf den sie sich bezieht zufolge, in islamischer Malerei ein Symbol für Heiligkeit und gehe in diesem Sinne auf den Buddhismus zurück, während der Ring in der christlichen Malerei nicht zwangsläufig Heiligkeit symbolisiere.¹³² Ob diese Thesen auch auf Arbeiten des 13. und 14. Jahrhunderts bezogen sind wird bei Zenhari leider nicht angemerkt.

Festgehalten werden kann aber in jedem Fall, dass der Ring auch in buddhistischer Malerei wichtigen Personen vorbehalten war und beispielsweise Stifter ohne Ring dargestellt wurden.

Schulz hielt weiter fest, dass das Motiv des Ring in islamischer Kunst nicht immer nur Ausdruck von Autorität und Macht war, sondern das davon auszugehen ist, dass es auch eine andere Wertigkeit gehabt haben könnte. Details dazu und zeitliche Einschränkungen nannte er jedoch nicht.¹³³

Der Kunsthistoriker Ernst Kühnel teilte im Wesentlichen die Ansichten von Schulz, wonach der Scheiberring in frühen islamischen Arbeiten dazu dienen konnte, die Autorität einer bestimmten Person zu betonen.¹³⁴ Genauso schloss Marthe Collien-Guérin sich in ihrer Gesamtdarstellung zum Ringmotiv dieser Betrachtungsweise an. Wie Kühnel, auf den sie sich bezieht, war sie der Ansicht, dass der runde Scheiberring in persischen Handschriften genutzt wurde, um Personen

127 Behrsing 1953: S.169.

128 Behrsing 1953: S.158.

129 Behrsing 1953: S.158.

130 Borchert 1996: S.116

131 Zenhari, Roxana: *The Persian Romance Samak-e 'ayyār: Analysis of an Illustrated Inju Manuscript*. Dortmund. 2014. S.242. Anm. 221.

132 Zenhari 2014: S.242, Anm. 221.

133 Schulz 1914: S.65.

134 Kühnel 1923: S.9.

mit einer besonderen Stellung zu kennzeichnen und betonte zudem, dass er losgelöst von einer religiösen Ebene sei.¹³⁵

Ähnlich wie Schulz, Kühnel und Collien-Guérin hielt der französische Kunsthistoriker Assadullah Souren Melikian-Chirvani 1967 in einem Artikel am Rande fest, dass seit der Sasanidenzeit bis in die Zeit der Seldschuken (1040-1194), der Nimbus ein fortwährendes Motiv in der Darstellung der Herrscher und Fürsten gewesen sei.¹³⁶ Er geht jedoch nicht darauf ein, ob das Motiv eine religiöse Dimension bei der Darstellung der Herrscher hatte.

Bildvergleiche zeigen, dass das Motiv des Nimbus nicht immer nur dem Herrscher und Fürsten vorbehalten war. Eine Vielzahl von Personen wurde in einigen Darstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts mit Nimbus gekennzeichnet. Zwar lässt sich feststellen, dass der Nimbus der Herrscher in vielen Fällen mit mehr Aufwand gestaltet ist, als der des weiteren Personals in den Bildern, doch eine auffallende Exklusivität des Motivs nur für den Herrscher findet sich erst mit größerer Häufigkeit in Handschriften, welche nach dem Ende des 14. Jahrhunderts datiert wurden. Darstellungen aus der Zeit der Seldschuken (1040-1194) beispielsweise belegen, dass der Nimbus in der dortigen Kunst nicht von einer Exklusivität allein für die Herrscher und Fürsten bestimmt war. Diese Auffälligkeit hielt auch jüngst die Kunsthistorikerin Roxana Zenhari am Rande ihrer Arbeit zu einer im 14. Jahrhundert entstandenen Handschrift fest.¹³⁷ Der Nimbus sei in der Kunst der Seldschuken insbesondere auch als ein ästhetisches Mittel für verschiedene Menschen verwendet worden.¹³⁸

Neben der Deutung des Motivs des Nimbus durch seine Exklusivität und aufwändige Gestaltungsweise als Symbol für Autorität sind die Forschungsmeinungen hinsichtlich der Deutung als Symbol für Heiligkeit zudem uneins.

Die französische Kunsthistorikerin Olga Hazan schrieb kürzlich in einem Artikel zur Darstellung Muhammads in islamischer Kunst, dass das Nimbusmotiv, im Wissen um die religiöse Bedeutung des Motivs in christlichen als auch in jüdischen und zoroastrischen Darstellungen übernommen

¹³⁵ Collien-Guérin 1961: S.235.

¹³⁶ Melikian-Chirvani 1967: S.7.

¹³⁷ Zenhari 2014: S.242. Anm. 221.

¹³⁸ Zenhari 2014: S.242. Anm. 221.

wurde, um die Legitimität des Islams als Religion zu unterstreichen.¹³⁹ Demzufolge war gerade die religiöse Ebene Anlass zur Adaption des Motivs.

Buddhistische Vorstellungen erwähnt Hazan in diesem Zusammenhang nicht. Die Darstellungen Muhammads mit Nimbus im 13. und 14. Jahrhundert unterscheiden sich jedoch nicht wesentlich von den Darstellungen anderer Personen dieser Zeit. In einer der frühesten Abbildungen Muhammads in einer in Istanbul verwahrten Handschrift (Istanbul, TKSM, H. 481, Warqa wa-Gulshāh) ist der Nimbus in ähnlicher Weise gestaltet, wie auch bei den anderen Personen in der Handschrift. Hazans These, eines Legitimationsbelegs durch die Nutzung eines Motivs christlicher Symbolik scheint also auf diesen Zeitraum betrachtet nicht zutreffend.

Die Kunsthistorikerin Rachel Milstein vertrat innerhalb ihres Artikels eine ambivalente Haltung zur Rolle des Nimbus als Symbol für Heiligkeit und Autorität. Obwohl Milstein auf der einen Seite davon ausging, dass das Motiv des Nimbus in islamischer Kunst zeitweise als rein dekorativer Rahmen für die Köpfe genutzt wurde, wurde es ihr zufolge ebenso genutzt, um eine im Sufismus beschriebene Vorstellung eines Lichtscheins, welcher von einem erleuchteten Menschen ausgeht, zu visualisieren.¹⁴⁰

Laut der Auslegung der von Milstein zitierten Verse sufistischer Schriften aus dem 12.-14. Jahrhundert bestand die Vorstellung, dass ein erleuchteter Mensch, ähnlich der buddhistischen Vorstellung, real und metaphorisch Licht ausstrahle.¹⁴¹ Unter den Menschen, welche dieses Charakteristikum besaßen war Adam, David, Muhammad und Ali.¹⁴² Das Licht würde laut sufistischen Verständnis von Generation zu Generation weitergegeben, bis es sich als Licht auf der Stirn Muhammad manifestierte.¹⁴³

Nicht erwähnt wird bei Milstein, dass diese Manifestation des Lichtes auf der Stirn, stark an buddhistische Vorstellungen erinnere, wonach sich auch bei Buddha, eine Lichtquelle auf seiner Stirn manifestierte.¹⁴⁴

139 Hazan, Olga: Entre l'auréole, le voile et la flamme, les métamorphoses corporelles du Prophète dans des manuscrits arabes, persans et turcs (XIVe-XIXe siècle). In: Hazan, Olga und Lavoie, Jean-Jacques (Hg.): Le prophète Muhammad: entre le mot et l'image. Qubec 2011. S.115-147. S.119

140 Milstein 1986: S.536f.

141 Milstein 1986: S.533-536.

142 Milstein 1986: S.536.

143 Milstein 1986: S.536.

144 Behrsing 1953: S.158.

Das Licht, beziehungsweise die Erleuchtung, gilt nach sufistischer Auslegung als ein Zeichen der Legitimation Muhammads als geistliches Oberhaupt der Muslime aber auch Ali's nach den Glaubensvorstellungen der Schiiten.¹⁴⁵

Milstein merkte an, dass diese Vorstellung eines Lichtes, welches gleichzeitig die Legitimation als Glaubensführer bedeutete, sich beispielsweise auf Genealogie-Darstellungen auswirkte, wie sie sich nach dem 14. Jahrhundert finden, in denen die Mitglieder der Familie des Propheten oftmals mit einem Feuernimbus dargestellt wurden.¹⁴⁶

Der Nimbus war Milstein zufolge demnach entweder ein Zeichen, welches die Zugehörigkeit zur Prophetenfamilie signalisiere und damit einhergehend ein exklusives Zeichen von Legitimität durch die Visualisierung der Vorstellung der physisch manifestierten Erleuchtung.¹⁴⁷ Ebenso konnte er nach Milstein aber auch ein völlig bedeutungsloses dekoratives Mittel sein.¹⁴⁸

Die Kunsthistorikerin Christiane Gruber setzte sich in verschiedenen Artikeln mit der Darstellung Muhammads in islamischer Malerei auseinander.¹⁴⁹ Ihr zufolge war der Flammennimbus bei Muhammad die Visualisierung eines auf der Auslegung von Koranversen basierenden Konzeptes.¹⁵⁰ Für die Darstellungen des Nimbus im 13. und 14. Jahrhundert hat diese Interpretation aber wenig Relevanz, da zu diesem Zeitpunkt fast ausschließlich Scheibennimben verwendet wurden. Gruber geht nicht darauf ein, welche Beziehung zwischen Flammen und Scheibennimbus hinsichtlich ihrer Entwicklungsgeschichte besteht.

Interessanterweise, lässt sich bei Bildvergleichen feststellen, dass nach dem 14. Jahrhundert tatsächlich hauptsächlich Mitglieder der Prophetenfamilie, beginnend mit Adam und Eva, wie von Milstein beschrieben, durch den Flammennimbus gekennzeichnet sind.

Zudem werden aber auch Engel und Maria (Tafel IX, Abb.4) mit Flammennimbus dargestellt.¹⁵¹ In einigen Darstellungen wird darüber hinaus Alexander der Große und Khizr, sein Vesir, an der Quelle des Lebens mit einem solchen Nimbus dargestellt (Tafel IX, Abb.1-2), welche nicht zur Prophetenfamilie gezählt werden und es stellt sich die Frage, was Anlass zu dieser Darstellungsweise gab.

145 Milstein 1986: S.536.

146 Milstein 1986: S.536.

147 Milstein 1986: S.536f.

148 Milstein 1986: S.536f.

149 Gruber, Christiane: Between Logos (Kalima) and Light (Nur). Representations of the Prophet Muhammad in Islamic Painting. In: Muqarnas. Band 26. Leiden 2009. S.229-262: S.247.

150 Gruber 2009: S.247.

151 Milstein 1986: S.536f.

Der Gedanke den Nimbus als Zeichen für Legitimation zu betrachten ist auch in der Forschungsarbeit von Abolala Soudavar aus dem Jahr 2003 leitend.¹⁵² Er ging davon aus, der Nimbus sei in der Kunst der Il-Chaniden Resultat eines Rückgriffs auf die sasanidische Mythologie und diene als ein Legitimationsmittel.¹⁵³ Er visualisiere das Konzept des Chwarna, war primär den Herrschern vorbehalten, konnte aber auch für Gelehrte verwendet werden und deute auf ihre innere Erleuchtung hin.¹⁵⁴

Neben der Deutung als Symbol wurde von einigen Forschern angenommen, dass der Nimbus in manchen Fällen, insbesondere bei Tieren, keine symbolische Bedeutung hat. Unter diesen Wissenschaftlern war sowohl Rachel Milstein als auch Kunsthistorikerin Dorothea Duda.¹⁵⁵

Auch P.W. Schulz vertrat diese Ansicht im Hinblick auf bestimmte Darstellungen. So lässt sich ihm zufolge durch Vergleiche des Motivs erkennen, dass der Nimbus teilweise auf Keramiken rein dekorativen Sinn hatte. Er diene dort primär der Betonung des Kopfes.¹⁵⁶ Mit fortschreitender Zeit wird der Scheibennimbus, laut Schulz, selbst zu einem Ornament.¹⁵⁷ Leider grenzt er diese These nicht zeitlich ein.

Ebenso ging die Kunsthistorikerin Eva Baer in ihrer Arbeit zu ayyubidischen Metallarbeiten mit christlichen Bildern davon aus, dass der Nimbus auf kunsthandwerklichen Erzeugnissen der islamischen Kunst geradezu wahllos verwendet wurde, um die Köpfe von Tieren und Menschen hervorzuheben.¹⁵⁸ Es sei kein Charakteristikum, um auf die religiöse Inhalte in den Darstellungen zu schließen.¹⁵⁹

In verschiedenen Publikationen wird dafür plädiert, die Verwendung des Nimbus in Illustrationen jeweils autark für die einzelne Handschrift zu betrachten und seine Bedeutung und seine Vorbilder speziell für das einzelne Beispiel zu analysieren. Vertreterin einer solchen Ansicht war jüngst Anna Contadini.¹⁶⁰

152 Soudavar 2003: S.8

153 Soudavar 2003: S.6ff., 16.

154 Soudavar 2003: S.8

155 Duda, Dorothea: Islamische Handschriften. Bd. 2 Teil 1. Die Handschriften in Arabischer Sprache. Textband. Wien 1992.

156 Schulz 1914: S.65.

157 Schulz 1914: S.65.

158 Baer, Eva: Ayyubid Metalwork with Christian Images. Studies in Islamic Art and Architecture. Leiden 1989. S.33.

159 Baer: Leiden 1989. S.33.

160 Contadini 2011: S.129f.

II.3 Tiere mit Nimbus in islamischer Kunst

Tiere mit Nimbus werden in der Forschungsliteratur zum Nimbusmotiv kaum thematisiert. Nur wenige Autoren stellten Thesen hinsichtlich der Funktion des Nimbus bei Tieren auf. Diese Thesen betrafen in erster Linie die Darstellungen von Vögeln, welche jene Tiere sind, bei denen das Motiv des Nimbus am häufigsten zu finden ist. Zu anderen Tierarten, welche mit Nimbus dargestellt wurden, waren kaum Kommentare in der Forschungsliteratur zu finden.

Neben Vögeln lassen sich noch Darstellungen von Affen, Schildkröten und Schlangen mit Nimbus belegen. Darstellungen dieser drei Tierarten sind nur noch in drei verschiedenen Handschriften erhalten. Darstellungen von Vögeln mit Nimbus sind heute noch in sieben Handschriften belegbar. Daneben gibt es einige Beispiele von Mischwesen mit Nimbus.

Neben Illustrationen in Handschriften sind einige Tierdarstellungen mit Nimbus auch auf kunsthandwerklichen Erzeugnissen belegbar.

P. W. Schulz hielt 1922 zu den Tierdarstellungen mit Nimbus fest, dass die Darstellung mit Nimbus verschiedener Tiere charakteristisch für Nordmesopotamien im 10.-11.Jahrhundert sei.¹⁶¹ Die meisten der heute anhand stilistischer Vergleiche datierten Handschriften, welche Darstellungen von Tieren mit Nimbus enthalten, werden ins frühe 14. Jahrhundert datiert.

Vögel sind, wie schon erwähnt, die Tiere, welche am häufigsten mit Nimbus dargestellt wurden. Einige Besonderheiten bei der Auswahl der Vogelarten mit Nimbus beschrieben die britischen Kunsthistorikerinnen Norah M. Titley und P. Waley in einem 1975 veröffentlichten Artikel zu einer 1307-8 datierten persischen *Kalīla wa-Dimna*-Handschrift der British Library (London, BL, OR.12506, *Kalīla wa-Dimna*, HS.e).¹⁶² Sie stellten fest, dass in der Handschrift alle Vögel, mit Ausnahme der Eulen, mit Nimbus dargestellt wurden. Dies ist nicht in allen Handschriften in denen sich Tiere mit Nimbus finden der Fall. Waley und Titley hielten fest, dass die Darstellung von Vögeln mit Nimbus sowohl in Handschriften, wie auch in der Kleinkunst generell selten sei.¹⁶³

Das Merkmal der Darstellung aller Vögel mit Nimbus, mit Ausnahme der Eulen findet sich laut den beiden Autoren noch in einer zweiten persischen *Kalīla wa-Dimna* Handschrift, welche heute im Topkapı Palast aufbewahrt wird, wieder (Istanbul, TKSM, Hazine 363, *Kalīla wa-Dimna*, HS.d.).

¹⁶¹ Schulz 1914: S.65.

¹⁶² Titley, Norah M. und Waley, P.: An illustrated Persian text of *Kalila and Dimna* dated 707/1307-8. In: *The British Library Journal*. Vol.1 Nr.1. London 1975, S.42-61.

¹⁶³ Titley/Waley 1975: S.50.

Neben den Vögeln sind in der Handschrift auch alle Menschen und Schlangen mit Nimbus versehen, wie die beiden Autoren anmerkten.¹⁶⁴

Eine weitere Besonderheit liegt darin, dass in der Handschrift außerdem Affen und Schildkröten mit einem Nimbus dargestellt werden. Dies merkten die Autoren in den ersten Bemerkungen zu der Handschrift nicht explizit an. Auch auf die Funktion des Motivs gingen sie in ihrem kurzen Artikel zur Handschrift nicht ein.

P.W. Schulz ging davon aus, dass das Motiv des Nimbus bei Tieren lediglich genutzt wurde, um deren Köpfe vom Hintergrund abzuheben.¹⁶⁵

Der Kunsthistoriker Kurt Holter, welcher sich ausführlich mit der Wiener Kitāb ad-Diryāq-Handschrift auseinander gesetzt hatte, in welcher sich zahlreiche Darstellungen von Vögeln mit Nimbus befinden, war hingegen der Überzeugung, dass auch andere Ursachen für die Darstellung möglich wären, als eine rein ästhetische Wirkung zu bezwecken. Diese Ursachen könnten ihm zufolge mit einer Symbolik der Tiere zusammen hängen.

Im Rahmen seiner Arbeit geht er nicht weiter darauf ein.¹⁶⁶ Die Vogeldarstellungen haben, laut Holter, jedoch rein formal Parallelen in der armenischen und in der syrischen Malerei.¹⁶⁷ Die von ihm genannten armenischen und syrischen Beispiele zeigen zwar ähnliche Körperformen, jedoch nicht das Motiv des Nimbus.

Die Kunsthistorikerin Dorothea Duda, welche sich 1992 mit der Handschrift beschäftigte, vertrat den Standpunkt, dass die Vögel, genauso wie die Bäume und sonstigen Pflanzen, einen rein symbolhaften und dekorativen Rahmen für die Personen bildeten.¹⁶⁸ Sie seien als Teil der Naturdarstellung zu betrachten.¹⁶⁹ Auf die Nimben der Tiere ging sie nicht ein.

Die Kunsthistorikerin Jaclynne Kerner, welche sich ebenfalls eingehend mit der Handschrift in Wien und dem einzigen weiteren erhaltenen illustrierten Exemplar aus dem Mittelalter auseinander setzte, ging davon aus, die Nimben der Vögel hätten keine Bedeutung und dienten lediglich dazu, den Kopf hervorzuheben oder lebendige Lebewesen zu kennzeichnen.¹⁷⁰

164 Titley/Waley 1975: S.50.

165 Schulz 1912: S.65.

166 Holter 1934: S.97.

167 Holter 1934: S.97.

168 Duda 1992: S.59.

169 Duda 1992: S.59.

170 Kerner 2004: S.196. Anm. 34.

Im Gegensatz zu Kerner und Duda sprach sich der französische Kunsthistoriker Assadullah Souren Melikian-Chirvani in einer Arbeit zu seldschukischen Handschriften des 13. Jahrhunderts dafür aus, die Vögel mit Nimbus als ein aus dem Zoroastrismus stammendes Motiv zu betrachten.¹⁷¹ Ihm zufolge hätte das Motiv im 13. Jahrhundert noch immer symbolische Bedeutung gehabt.¹⁷² Er hielt fest, dass die generell in den seldschukischen Handschriften viel genutzten Nimbenmotive nicht aus der byzantinischen Kunst stammen, sondern in direkter Tradition zur sasanidischen Kunst stehen.¹⁷³

Neben Melikian-Chirvani schlug auch die Kunsthistorikerin Roxana Zenhari eine besondere Deutung bestimmter Darstellungen von Vögeln mit Nimbus vor. In ihrer Studie zu der persischen Handschrift *Kitāb-i-Samak-i ‘Ayyār* (Oxford, BoL, MS.Ouseley 379-381, *Kitāb-i-Samak-i ‘ayyār*, HS. j) in Oxford, hielt sie fest, dass sich darin nur eine einzige Vogeldarstellung mit Nimbus findet (Tafel III, Abb.1). Unter den insgesamt 80 Bildern, sind ausschließlich Engel mit Nimbus dargestellt, sowie dieser eine Vogel.¹⁷⁴ Zenhari nimmt an, dass ein Zusammenhang zwischen einem Vogel mit Nimbus in einem Baum im Bild und der dargestellten Szene daneben, welcher zeigt wie eine Person, durch einen Sturz von einem Turm stirbt bestehen könnte.¹⁷⁵ Sie bezieht sich für diese These auf die Forschung der Arabistin Annemarie Schimmels.¹⁷⁶ Nach Schimmel war der Vogel im arabischen und persischen Kulturraum und insbesondere in der dort entstandenen Literatur ein häufiges Symbol und Synonym für die Seele.¹⁷⁷

Zenhari stellte fest, dass in einem *Šāhnāma* von 1333 in St. Petersburg (St.Petersburg, NLR, Dorn 329., *Šāhnāma*, HS.g) ebenfalls ein Vogel mit Nimbus in einem Baum zu finden ist.¹⁷⁸ Die Darstellung zeigt Bahram Gur und Azade, welche nach einem Sturz von ihrem gemeinsamen Reittier stirbt (Tafel II, Abb.4). Auch hier ist nach Zenhari beabsichtigt gewesen, durch den Vogel, welcher sich durch den Nimbus von anderen Vögeln unterscheidet, eine Seele nach dem Tod darzustellen.¹⁷⁹

Vorschläge zur Interpretation von Vogelmotiven als Seelenvogel finden sich auch bei anderen Forschern. Das Motiv des Nimbus schien bei diesen jedoch nicht relevant für eine solche Interpretation.

171 Melikian-Chirvani, Assadullah Souren: *Trois manuscrits de l’Iran seldjoukide*. Arts Asiatiques, Band 16. 1967. S.3-51.

172 Melikian-Chirvani 1967: S.7.

173 Milekian-Chirvani 1967: S.6.

174 Zenhari 2014: S.16.

175 Zenhari 2014: S.128.

176 Schimmel, Annemarie: *Die drei Versprechen des Sperlings. Die schönsten Tierlegenden aus der islamischen Welt*. München 1997.

177 Schimmel 1997: S.307-308.

178 Zenhari 2014: S.128.

179 Zenhari 2014: S.128.

Im Jahr 1965 beschrieb die Kunstwissenschaftlerin Eva Baer die Darstellung von Harpyien, halb Mensch halb Vogel, in einer Studie zur Ikonographie von Sphinxen und Harpyien.¹⁸⁰ Das Motiv von Harpyien mit Nimbus war nach Baer so weit verbreitet, dass es möglicherweise auch auf persischen Seidentextilien zu finden gewesen sei, von denen jedoch keine erhalten sind.¹⁸¹ Sie verwies in diesem Zusammenhang auf eine Lüsterschale, welche Darstellungen von Harpyien auf der Kleidung eines Prinzen zeigt.¹⁸²

Neben Harpyien wurden auch Sphinxen in der islamischen Kunst zum Teil mit Nimbus dargestellt. Baer wies darauf hin, dass nicht alle diese Mischwesen in den Darstellungen des Mittelalters mit einem Nimbus gezeigt wurden. Warum dies der Fall ist, wusste sie jedoch auch nicht zu beantworten. Darstellungen solcher Mischwesen mit Nimbus können auch in der armenischen Malerei nachgewiesen werden.

Ebenso in Beispielen aus Sizilien. Im Deckengemälde der Capella Palatina in Palermo sind zwischen zahlreichen Menschen mit Nimbus auch Beispiele von Vögeln mit Nimbus (Tafel X, Abb.4), Harpyien mit Nimbus, sowie ein geflügelter Stier und ein Esel oder einen Schaf mit Nimbus zu erkennen.¹⁸³ Ob ein Zusammenhang zwischen Mischwesen mit Nimbus und Tieren mit Nimbus besteht, wurde bisher nicht untersucht. Es liegt jedoch nahe anzunehmen, dass sie im Deckengemälde des Kirchenbaus eine christliche Symbolik besaßen.

Auf Verbindungen des Motivs in islamischer Kunst zur christlichen Symbolik wurde in Hinblick auf die Tiere in der Forschungsliteratur nicht hingewiesen.

180 Baer, Eva: *Sphinxes and Harpies in Medieval Islamic Art. An Iconographical Study*. London 1965: S.1.

181 Baer 1965: S.9f.

182 Baer 1965: S.9. Zur Schale Dimand *Handbook of Muhammad Art* New York 1947 2.ed. „The Havemayer Bequest“ S. 208, Fig. aus S.210; MET Inv.Nr. 56.185.13.

183 de Villard, Ugo Monneret: *Le Pitture Musulmane al Soffitto della Capella Palatina in Palermo*. Rom 1950. Fig.5, 12, 53, 243, 245.

III. Figürliche Darstellungen mit Nimbus - Formale Merkmale

Das Motiv des Nimbus konnte in einem Teil der untersuchten Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts (vgl. Anhang B) bei Darstellungen von Menschen, bei Tieren, bei Engeln sowie bei Fabel- und Mischwesen nachgewiesen werden. Auch unbelebte figürliche Motive, wie humanoid geformte Sternbilder und Modelle von Maschinen in menschlicher Form zeigen in einigen Fällen das Motiv des Nimbus. Darstellungen von Skulpturen und Puppen in den Handschriften zeigten keine Nimben.

Die französische Kunsthistorikerin Marthe Colliet-Guérin erwähnt darüber hinaus, dass das Nimbusmotiv in Arbeiten islamischer Kunst zudem in einigen Fällen auch bei Pflanzen verwendet wurde. Sie nannte jedoch keine Beispiele.¹⁸⁴

Das Motiv des Nimbus wurde nicht nur für Illustrationen in Handschriften genutzt, sondern auch auf diversen anderen Medien. Zum Beispiel auf Textilien, Keramiken, Metallarbeiten und im Wanddekor.

In diesem Kapitel werden charakteristische Merkmale von figürlichen Darstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts mit Nimbus systematisch dargestellt. Dafür wird auf den Stand der Forschung, wie auch auf die Ergebnisse einer durchgeführten Bildanalyse zurückgegriffen.

Durch die Darstellung signifikanter und besonderer Merkmale bei der Verwendung des Nimbus soll eine Basis für die Erörterung zur Deutung des Motivs des Nimbus bei Tieren gelegt werden.

Zu Beginn werden die frühesten Beispiele von Darstellungen mit Nimbus in Handschriften vorgestellt und Merkmale zur Auswahl der Personen mit Nimbus (Kap.III.1) angeführt.

Im weiteren werden Charakteristika zu Texttypen in welchen sich Darstellungen mit Nimbus finden, zur Verteilung des Motivs innerhalb der Handschriften, Hinweise auf spätere Ergänzungen und Thesen zu regionalen Merkmalen dargelegt (Kap.III.2).

Im Anschluss werden die verschiedenen Grundformen wie Scheibennimbus, Flammennimbus und Strahlennimbus in den Illustrationen vorgestellt (Kap.III.3).

Darauf folgend, wird auf Größenverhältnisse, Farben und die durch das Bild implizierte Materialität des Nimbus eingegangen (Kap.III.4.).

Abgeschlossen wird mit der Beschreibung verschiedener Formvariationen (Kap.III.5).

¹⁸⁴ Colliet-Guérin 1961: S.235.

III.1 Frühste Beispiele des Nimbus in Illustrationen islamischer Kunst

Beispiele illustrierter Handschriften islamischer Kunst, welche vor dem 13. Jahrhundert gefertigt wurden, sind kaum erhalten.¹⁸⁵ Unter den für diese Arbeit untersuchten Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts (vgl. dazu Liste der berücksichtigten Handschriften in Anhang B) sind verschiedene Werke in denen heute einige Folios fehlen.

Da die Darstellung mit oder ohne Nimbus innerhalb einer Handschrift nicht immer für alle Bilder der Handschrift gleich ist, können Aussagen über die Verwendung und das Vorkommen des Nimbus daher leider immer nur auf Basis der Analyse des erhaltenen Bestandes getroffen werden und es kann nicht ausgeschlossen werden, dass sich auf den fehlenden Folios Darstellungen mit Nimbus befanden, welche zu anderen Schlussfolgerungen führen würden.

Während aus erhaltenen Wandmalereien des 11. Jahrhunderts, wie heute zum Beispiel in Kairo zu finden,¹⁸⁶ Darstellungen von Menschen mit Nimbus bekannt sind, zeigen die erhaltenen Zeichnungen in den am frühesten datierten bekannten illustrierten Handschriften islamischer Kunst¹⁸⁷ keine Darstellungen von Menschen mit Nimbus.

Die früheste erhaltene Darstellung eines Nimbus in einer Handschrift stammt aus einer auf 1134/35 datierten arabischen Aṣ-Ṣūfī-Abschrift (*Kitāb Ṣuwar al-kawākib aṭ-ṭabita*, Istanbul, Süleymaniye, Ms. Fatih 3422). Sie wurde in Mārdīn, einer Stadt in der heutigen Türkei nahe der Grenze zu Syrien, hergestellt.¹⁸⁸ Die Illustrationen belegen erstmals bei vier der vierzehn erhaltenen Sternbilddarstellungen einen runden Kopfnimbus (Tafel VI, Abb.1,2). Keines der weiteren erhaltenen Sternbilder in der Handschrift zeigt das Motiv eines Nimbus.

Bei den vier Bildern mit Nimbus handelt sich um die Darstellung von zwei verschiedenen Sternbildern, welche jeweils durch zwei spiegelverkehrte Zeichnungen in der Handschrift enthalten sind. Die Handschrift ist unkoloriert. Der Nimbus wurde locker per Hand gezogen. Er umschließt bei den zwei Versionen des einen Sternbildes vollständig den Kopf (Tafel VI, Abb.1) während die Kontur des Nimbus in den beiden Versionen des zweiten Sternbildes, durch die Kopfbedeckung, eine turbanähnliche Kappe, unterbrochen wurde. Dadurch entsteht der Eindruck der Nimbus befände sich hinter dem Kopf und der Kopfbedeckung (Tafel VI, Abb.2).

¹⁸⁵ Rice 1959: S.207-220.

¹⁸⁶ vgl. Stuckfragment, 11. Jahrhundert, Fatimidisch, Museum of Islamic Art, Kairo, Inv. Nr. 12880; discoverislamicart.org (Stand: 30.3.2018)

¹⁸⁷ Wellesz, Emmy: An Early al-Ṣūfī Manuscript in the Bodleian Library in Oxford. A Study in Islamic Constellation Images. In: *Ars Orientalis*, Vol.3. Michigan 1959. S.1-26.; *Kitāb Ṣuwar al-kawākib aṭ-ṭabita* nach Text von aṣ-Ṣūfī, Oxford, BoL, MS. Marsh 144; *Kitāb Ṣuwar al-kawākib aṭ-ṭabita* nach Text von aṣ-Ṣūfī, Istanbul, TKS, Ms. Ahmet III 2493, dat. 1130/31.

¹⁸⁸ Wellesz 1959. S.22.

Tiere mit Nimbus finden sich in den Zeichnungen der Handschrift nicht.

Auch in den beiden zuvor datierten Handschriften des gleichen Textes, welche als die frühesten illustrierten Handschriften mit figürlichen Darstellungen islamischer Kunst überhaupt gelten, ist keine Darstellung mit Nimbus unter den erhaltenen Illustrationen.¹⁸⁹

Als die am frühesten datierte Handschrift mit Darstellungen von Tieren mit Nimbus gilt die Pariser Kitāb ad-Diryāq-Handschrift (HS.a, Paris, BNF, Arab. 2946, dat. 1199). Der Herstellungszeitpunkt der arabischen Handschrift wird auf Basis einer enthaltenen Jahreszahl um 1199 angenommen. In der Forschungsliteratur besteht jedoch Uneinigkeit darüber, ob nicht ein späterer Zeitpunkt in Frage kommt.¹⁹⁰

Die auffällig bunt kolorierten Bilder der Handschrift zeigen verschiedene Szenen mit Menschen und Tieren. In einigen der Bilder sind unter anderem Vögel mit einem Nimbus zu erkennen (Tafel IV, Abb.3-4). Dieser ist relativ einfach durch eine feine Linie konturiert und mit Goldfarbe ausgefüllt. Im Vergleich sind verschiedene Nimben bei den Darstellungen von Menschen in der Handschrift wesentlich aufwändiger gezeichnet und farbig hervorgehoben (Tafel IV, Abb.3-4).

Auf verschiedene Strategien zu Verwendung des Nimbus, kann aus dem Vergleich der Bilder geschlossen werden.

Die frühen Beispiele aus den Aṣ-Ṣūfī Handschriften belegen, dass nicht immer alle figürlichen Darstellungen innerhalb einer Handschrift das Motiv des Nimbus zeigen.

Die Kitāb ad-Diryāq in Paris wiederum belegt, dass zwar in der Handschrift sämtliche Menschen und Engelswesen mit einem Nimbus gestaltet wurden, aber dass das Motiv nicht für alle Lebewesen, daher auch alle Tiere, in der Handschrift verwendet wurde, sondern dass nur Menschen, Engel und bestimmte Vögel damit dargestellt wurden. Die Nimben der Menschen sind dabei auffällig unterschiedlich gestaltet und in einem Bild gleicht kaum ein Nimbus dem anderen.

Eine Auswahl von Handschriften zeigt das Motiv, wie in der Pariser Kitāb ad-Diryāq-Handschrift, bei allen oder fast allen enthaltenen Menschen und Engeln. Das Motiv ist dabei aber im Gegensatz zur Pariser Handschrift nach einer sich wiederholenden Form bei allen Personen ähnlich gestaltet. Ein Beispiel dieser Art ist eine Londoner Kalīla wa-Dimna-Handschrift von 1307, in welcher der Nimbus immer ähnlich, in einer einfachen Weise, gezeichnet wurde (Tafel V, Abb.1-5).

Vereinzelt sind zudem Handschriften belegbar, welche gekennzeichnet sind, durch einen völligen Verzicht auf das Motiv des Nimbus, spätere Ergänzungen oder die deutliche Auswahl bestimmter Personen oder Wesen mit Nimbus.

189 Wellesz: 1959: S.1-26.; Kitāb Ṣuwar al-kawākib aṭ-ṭabita nach Text von aṣ-Ṣūfī, Oxford, BoL, MS. Marsh 144; Kitāb Ṣuwar al-kawākib aṭ-ṭabita nach Text von aṣ-Ṣūfī, Istanbul, TKS, Ms. Ahmet III 2493, dat. 1130/31.

190 Kerner 2004: S.260. Anm.1

Das unstetige Darstellungspraxis von figürlichem Motiv und Gestaltung mit Nimbus oder ohne Nimbus, findet sich auch in späteren Handschriften wieder. Nur selten sind alle Menschen mit Nimbus gekennzeichnet.

In keinem Fall zeigen jedoch alle Lebewesen und damit auch alle Tiere in einer Handschrift das Motiv. Es wurde immer nur bei einer Auswahl der Wesen in einer Handschrift genutzt.

Aus diesen Beobachtungen lässt sich schlussfolgern, dass es für das gesamte Kunstschaffen des 13. und 14. Jahrhunderts keine feste Konvention für die Verwendung des Nimbus gegeben hat. Dies wurde bereits in der Forschungsliteratur festgehalten.

Wiederkehrende Motive sprechen jedoch für regionale Konventionen oder die Rezeption bestimmter Vorbilder. Einige Handschriften zeigen zudem Hinweise darauf, dass es sich bei den Nimben um spätere Ergänzungen handelt.

Die Ursache für die Auswahl an Personen und Wesen, welche mit Nimbus dargestellt wurden, ist bisher unklar. P.W. Schulz hielt in seinem Buch zur persischen Malerei die These fest, dass Personen in bestimmten Bildprogrammen, wie Gelageszenen, im Mittelalter häufig durch Darstellungen mit Nimbus gekennzeichnet seien. Er verglich sie mit zentral-asiatischen Bildern. Er schrieb dazu:

*"Es scheint übrigens eine Eigentümlichkeit der islamischen Maler der Kalifenzeit zu sein, stets Personen mit Bechern in den Händen zu nimbieren; z.B. auch in den Deckenbildern der palatinischen Kapelle zu Palermo von 1137. In den Fresken von Khotan war dies bereits der Fall bei den Reitern mit Bechern."*¹⁹¹

Weiter ging er darauf leider nicht ein.

In den Illustrationen des 13. und 14. Jahrhunderts scheint das Tragen eines Kelches jedoch kein ausschlaggebendes Kriterium für die Darstellung der betreffenden Personen mit Nimbus gewesen zu sein. Häufig trifft man in der Forschung auf die These, dass in erster Linie Herrscher mit einem Nimbus dargestellt wurden. Dies ist jedoch nicht immer der Fall. In einigen Fällen ist der Herrscher auf einem Thron ohne Nimbus dargestellt, während andere Personen im Bild das Motiv tragen.

Dennoch fällt auf, dass die Nimben von Personen, welche besonders im Mittelpunkt der Darstellung zu stehen scheinen, etwa als Regent im Zentrum auf dem Thron, sehr häufig mit Nimbus und zudem durch eine besondere Dekoration des Nimbus gekennzeichnet sind und sich ihr Nimbus dadurch

¹⁹¹ Schulz 1914: S.68.

deutlich von anderen Personen mit Nimbus unterscheidet. Besonders gut zu erkennen ist dieser Unterschied in einem Bild in einem Maqāmāt (Tafel XV, Abb.1), in welchem die Person auf dem Thron, im Vergleich zu den übrigen Personen im Bild, einen sehr auffällig gestalteten Nimbus trägt.

III.2 Texttypen, Positionierung innerhalb der Handschrift, spätere Ergänzungen und regionale Merkmale

Statt in einem religiösem Kontext, wie in der europäischen Kunst üblich, befinden sich Bilder von Menschen mit Nimbus in islamischer Kunst, in vielen Abschriften bekannter Texte mit narrativem nicht-religiösem Charakter.

Zu den Bekanntesten zählen die ursprünglich aus Indien stammende Fabelsammlung *Kalīla wa-Dimna*, in welcher die Brüder *Kalīla* und *Dimna* einige Abenteuer erleben, die von dem arabischen Dichter *al-Harīrī* (1054-1122) verfassten und als *Maqāmāt* bezeichneten Geschichten über den Reisenden *Abu Zayd*, sowie das persische Nationalepos *Šāhnāme*, welches von dem berühmten persischen Dichter *Firdausī* (940-1020) verfasst wurde.

Die verschiedenen existierenden Beispiele von Illustrationen aus dem 13. und 14. Jahrhundert belegen, dass Darstellungen mit Nimbus jedoch nicht als ein charakteristisches Merkmal dieser bestimmten Auswahl von Texten zu werten ist. Von den meisten dieser Texte existieren unter den untersuchten Handschriften einige Beispiele, deren Bilder ohne Nimben gefertigt wurden. Es handelt sich bei dem Nimbus somit um keine an die Texte selbst gebundene Konvention, die auf alle Werke islamischer Kunst zutraf.

Auch in Texten, welche einen wissenschaftlicheren Anspruch vermitteln, wie *aṣ-Ṣūfī's* Abhandlung zu den Fixsternen, den Automata-Handschriften oder Texten wie der *Nihāyat al-su'l wa-al-umnīyah fī ta'allum a'māl al-furūsiyah*-Handschrift (London, BL, Add MS 18866) über Pferdeheilkunde können Bilder mit Nimben belegt werden.

Positionierung innerhalb der Handschrift

Hinsichtlich der Positionierung der Nimben innerhalb der Handschriften lässt sich festhalten, dass die Analyse der Darstellungen zeigte, dass das Motiv des Nimbus in den Handschriften nicht exklusiv auf einen bestimmten Teil der Schrift beschränkt war. Nimben wurden im Frontispiz verwendet, wie auch innerhalb der Handschrift.

Es existieren jedoch einige Beispiele, in denen das Motiv gehäuft im vorderen Teil der Handschrift auftritt, wie von verschiedenen Forschern bereits festgehalten wurde.¹⁹²

Bei der Darstellung von Tieren mit Nimbus kann eine solche Häufung zu Beginn der Handschrift nicht festgestellt werden. Auch sie sind im Frontispiz zu finden, wie auch innerhalb der Handschriften.

192 Nassar, Nahla: *Saljuq or Byzantine: Two related styles of Jazīran Miniature painting*. In: Raby, Julian: *The Art of Syria and the Jazīra 1100-1250*. Oxford 1985. S.85-98. S.96.

Veränderungen am Bild

Einige der auf das 13. und 14. Jahrhundert datierten Schriften beinhalten Hinweise darauf, dass es sich bei den Darstellungen des Nimbus nicht um Originale, sondern um spätere Ergänzungen von Nimben beziehungsweise um Übermalungen früherer Nimben handelt. Solche Indizien sind durchscheinende Konturlinien, sowie die Überlagerung der für den Nimbus verwendeten Goldfarbe auf Haar- und Kopfbereiche.

Beispiele dafür findet man in einer *Kalīla wa-Dimna*-Handschrift (Paris, BNF, Arab. 3465) in Paris, in welcher nur ein Teil der Personen in den Illustrationen mit Nimbus dargestellt wurde (Tafel VII, Abb.3). Auch in einer *Kitāb Na't Al-Ḥayawān*-Handschrift in London (London, BL, Or.2784.) sind solche Beobachtungen zu machen (Tafel XI, Abb.3).

Ein Folio in einer auf 1236 datierten und vermutlich in Bagdad hergestellten *Maqāmāt*-Handschrift (Paris, BNF, Arab. 5847) zeigt Reparaturen, welche ohne den vorher vorhandenen Nimbus zu berücksichtigen, ausgeführt wurde (Tafel XV, Abb.3; Tafel XII, Abb.1). Diese Beobachtung legt die These nahe, dass die Bedeutung von Nimben nicht zu allen Zeiten gleich war und das Motiv nicht unbedingt als notwendig für die Darstellung zu einem späterem Zeitpunkt empfunden wurde.

Es gibt jedoch keine vergleichbaren Hinweise darauf, dass es sich bei den Tieren mit Nimbus um spätere Ergänzungen handelt.

Regionale Merkmale

Die Kunsthistorikerin Nahla Nassar unterschied in einem 1985 veröffentlichten Artikel einige Handschriften, welche vermutlich in Nord-Mesopotamien entstanden sind, nach stilistischen Gesichtspunkten in zwei Gruppen. In diesem Zusammenhang charakterisierte sie Unterschiede in der Darstellung des Nimbus in den Handschriften.¹⁹³ Nach Nassar, war eine Gruppe von Bildern in ihrer Malweise deutlich seldschukisch beeinflusst,¹⁹⁴ während die andere vor allem Merkmale der byzantinischen Kunst zeigte.¹⁹⁵

Sie kam zu dem Schluss, dass alle Personen in den von ihr als seldschukische Gruppe deklarierten Handschriften, darunter auch die einzigen zwei bekannten illustrierten *Kitāb ad-Diryāq*-

¹⁹³ Nassar 1985: S.85-98.

¹⁹⁴ Nassar 1985: S.85f. Seldschukische: *Kitāb ad-Diryāq*, MS. 2964 Paris; *Kitāb ad-Diryāq* A.F. 10 Wien; Automata Ahmet III 3472, Istanbul Topkapi; 6 Alben *Kitāb al-Aḡānī* II, IV, XI in National Bib Kairo, Adab 579; XVII, XIX Istanbul Süleymaniye Library Feyzullah Efendi 1566, 1565; Kopenhagen Royal Lib. Ar. MS. 168 XI, XX.

¹⁹⁵ *Maqāmāt al-Hariri*, MS AR. 6094, Paris BN; *Kalīla wa Dimna*, MS.AR. 3465, BN Paris; *Mukhtar al-Hikam wa Mahasin al-Kilam*, Ahmet III 3206, Istanbul Topkapi; *Da Materia Mediac*, Ahmet III 2127, Topkapi Sarayı.

Handschriften des Mittelalters, die berühmten Kitāb al-Aġānī-Blätter¹⁹⁶, welche die einzigen erhaltenen Beispiele ihrer Art sind, und die Automata-Handschriften, einen Nimbus tragen.

In den von ihr untersuchten arabischen Kalīla wa-Dimna-Handschriften, welche sie der byzantinischen Gruppe zuordnet, hingegen tragen nur gelegentlich Menschen einen Nimbus. In diesen Handschriften scheinen die Darstellungen mit Nimbus, so Nassar, eher zufällig und auf den Beginn der Handschrift konzentriert. Darüber hinaus ist, laut Nassar kennzeichnend, dass alle Menschen der byzantinischen Gruppe einen mit Zirkel gezogenen Nimbus tragen.¹⁹⁷

Das Problem einer solchen Untersuchung sind die zum Teil diskutablen Zuschreibungen einiger Handschriften zu bestimmten Regionen und Entstehungszeiten in der Forschung. Die Illustrationen in den einzelnen Handschriften lassen sich zwar anhand der Variationen von Nimben und dem Aufwand, mit welchem die Nimben gestaltet wurden unterscheiden, die Zuordnung dieser Merkmale zu bestimmten Regionen ist aber schwierig. Eine überregionale Konvention zur Darstellung, mit Ausnahme der runden Grundform, wurde in der Forschungsliteratur nicht beschrieben und auch sonst sind kaum charakteristische Eigenschaften für bestimmte Regionen des 13. und 14. Jahrhunderts bisher festgehalten worden.

196 Verteilt auf mehrere Sammlungen z.B. Kitāb al-Aġānī, Istanbul, MS. Feyzullah Efendi 156.

197 Nassar 1985: S.96.

III.3 Grundformen

In den einzelnen Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts sind verschiedene Gestaltungsweisen für den Nimbus verwendet worden. Gemeinsam haben sie zumeist eine runde oder ovale Grundform. Aus diesem Grund werden sie meist als Scheibennimbus bezeichnet.

In diesem Kapitel werden verschiedene Grundformen vorgestellt, welche in islamischer Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts zu finden sind.

Rundnimbus oder Scheibennimbus

Die runde Grundform des Nimbus wird durch verschiedenartige einfache oder doppelte Konturlinien umschlossen. Die entstehende Fläche in der Mitte ist zumeist mit Gold gefüllt.

Einige Handschriften zeigen verschiedene Darstellungsversionen von Nimben im gleichen Bild. Sie unterscheiden sich in der Form der Konturlinie, wie auch in deren farblicher Gestaltung, sowie gelegentlich auch in der Grundform.

Während die Nimben in Beispielen aus der byzantinischen Kunst zumeist, wie per Zirkel gezogen exakt rund sind, erscheinen viele Nimben in islamischer Kunst, in hoch-ovaler Form und per Hand gezogen. Nur ein kleiner Anteil der Handschriften zeigt eine exakt runde Form, die auf eine Zeichnung der Nimben per Zirkel oder ähnlichem Hilfsmittel hindeutet. Diese Beispiele sind zumeist durch eine Konturlinie aus Doppellinien oder Dreifachlinien gestaltet. In der Forschungsliteratur findet sich zu diesen Darstellungen die These, sie seien an byzantinischen Vorbildern orientiert. Es ist anzunehmen, dass sich diese These auf die Kombination von exakter runder Form und Füllung mit Gold bezieht, da auch aus der buddhistischen Malerei Beispiele bekannt sind, in denen Nimben eine exakt runde Grundform haben. Ein Beispiel, für einen wie mit einem Zirkel gezogen Nimbus islamischer Kunst, befindet sich in einer *Kalīla wa-Dimna*-Handschrift in Paris (Tafel VII, Abb.3).¹⁹⁸

Die wesentlich häufigeren Nimben, deren Konturlinie wie per Hand gezogenen wirkt und welche eine leicht hoch-ovale Form haben, unterscheiden oft von denen, welche exakt rund sind, dadurch dass sie nur eine einfache oder eine farbige Außenlinie haben.

Es gibt zudem eine Anzahl von Darstellungen in Handschriften, in welchen der Nimbus sehr aufwändig gestaltet wurde und in denen sich verschiedene Nimben in einem Bild befinden, wie in der Pariser *Kitāb ad-Diryāq*-Handschrift und in der Istanbuler *Warqa wa-Gulšāh*-Handschrift.

198 *Kalīla wa-Dimna*, BNF, Arab.3465, Fol.23v.

Die verschiedenen dekorativen Formen, welche die Nimben individualisieren, sind nur selten in mehr als zwei Handschriften in gleicher oder ähnlicher Form belegbar. Die meisten dieser Variationen des Nimbus konnten in Handschriften, welche vor der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert wurden, verortet werden, während die Darstellungen in späteren Handschriften wesentlich schlichter sind. Sie sind zumeist auf eine Grundgestaltung einer einfachen Rahmenlinie reduziert. Tiere mit Nimbus zeigen ausschließlich die einfache Scheibenform.

Flammennimben

Das Motiv des Flammennimbus findet sich in Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts kaum. Als früheste Darstellungen eines Flammennimbus in islamischer Kunst gilt laut Forschung eine Mischform aus Scheiben- und Flammennimbus bei der Darstellung eines Engels (Kitāb al-Athar al-Baqiya von Al-Bīrūnī, Edinburgh, UL, MS 161, Fol.141r.). Im Scheitelpunkt seines Nimbus ist eine Flammenform zu erkennen (Tafel XIX, Abb.1).¹⁹⁹ Das Bild zeigt eine Verkündigungsszene mit Maria. Bei dem Text der Handschrift handelt es sich um eine Abschrift eines Textes von Al-Bīrūnī (973-1048). Das Bild befindet sich heute in Edinburgh. Die Handschrift wurde selbst auf um 1307/8 datiert.²⁰⁰ Aus islamischer Kunst sind keine ähnlichen Beispiele eines solchen Nimbus bekannt.

Eine vergleichbare Darstellung aus der buddhistischen Kunst befindet sich jedoch auf einer Seidenmalerei, welche um 900 in China entstanden ist und in Dunhuang gefunden wurde (Tafel XIX, Abb.2). Die Ähnlichkeit der Nimben könnte als ein Hinweis für eine gemeinsame Quelle zur Darstellung von Nimben bei Engeln interpretiert werden. Der Vergleich wurde bisher aber noch nicht weiter untersucht.

Die ersten Darstellungen von Flammennimben, welche nicht mehr in dieser Deutlichkeit auch die Rundform rezipieren, finden sich erst in Bildern, welche nach 1350 datiert werden. In den untersuchten Handschriften konnten nur drei Beispiele dieser Art nachgewiesen werden. Eines in einer auf die Zeit um 1350-1400 datierten Darstellung in einer Kalīla wa-Dimna-Handschrift in Paris,²⁰¹ sowie eines in einem vermutlich erst später ergänzten Bild in einer auf um 1300 datierten Manafi‘i Hayavan-Handschrift von Ibn Bakhtishu in New York.²⁰²

Im ersten Fall handelt es sich um eine Himmelfahrtsszene Muhammads, welcher einen Flammennimbus trägt, während die ihn umgebenden Engel keinen Nimbus tragen.

199 Milstein 1986: S.538.

200 Milstein 1986: S.538.

201 Paris, BNF, Persan 375 (376) Suppl.

202 New York, The Morgan Library&Museum, MS M.500; Gruber, C. 2009: S.238.

Im zweiten Fall handelt es sich um die Darstellung Salomons auf dem Thron, welcher ebenfalls als einziger von einem Flammennimbus umgeben ist. Bis auf eine Darstellung von Adam und Eva mit einem Rundnimbus (Tafel XXII, Abb.3) sind in der Handschrift alle sonstigen Menschen ohne Nimbus dargestellt. Das Bild mit Flammennimbus könnte jedoch eine spätere Ergänzung sein.

Als weiteres Beispiel ist eine Handschrift, die sich heute in Istanbul befindet und auf um 1400 datiert wird.²⁰³ Auch sie zeigt in einer Darstellung Muhammad als einzige Person, welche einen Flammennimbus trägt.

Die Kunsthistorikerin Christiane Gruber setzte sich mit der Darstellung Muhammads in islamischer Malerei auseinander und beschrieb in diesem Zusammenhang auch die Entwicklung des Flammennimbus mit seinen verschiedenen Variationen, bis hin zu Darstellungen in welchen eine ganze Person von den Flammen umgeben wird. Als ein solches Beispiel ist eine Mariendarstellung aus den Diez-Album zu nennen (Tafel IX, Abb.4).²⁰⁴ Bei solchen Darstellungen kann ebenfalls von Körperscheinen gesprochen werden. Erst nach dem 14. Jahrhundert lösen Flammenformen den Scheibennimbus ab.²⁰⁵

Körperscheine

Körperscheine oder auch Mandorla-Darstellungen, wie sie in der christlichen und buddhistischen Kunst verbreitet waren, finden sich in Illustrationen des 13. und 14. Jahrhunderts nicht. Flammenformen, welche vergleichbar den ganzen Körper umschließen, scheinen erst nach dem 14. Jahrhundert in Gebrauch gekommen zu sein.

P.W. Schulz wies auf eine Darstellung hin, welche als Ausnahme im Hinblick auf die Körperrimben verstanden werden könnte. In dem Bild aus einer Maqāmāt-Handschrift, so P.W. Schulz, könnte die Rückenlehne des Throns, auf dem ein Herrscher sitzt, mit einer Mandorla, wie sie in der buddhistischen Kunst verwendet wurde, verglichen werden (Tafel XV, Abb.3)²⁰⁶. Ein ähnliches Beispiel ist auf einer Seidenmalerei des 10. Jahrhunderts zu finden (Tafel XX, Abb.4).

Die Throndarstellung steht mit ihrer intensiven Farbigkeit deutlich im Kontrast zu den sonst üblichen goldenen Nimben. Kennzeichnend und Anlass zum Vergleich ist, laut Schulz, die runde Form des Throns und die Borte auf der Lehne in Form einzelner Blütenblätter. Der Vorschlag von P.W. Schulz, den Thron als Referenz an einen Körperrimbus zu verstehen, erscheint nachvollziehbar.

Die stark beschädigte Darstellung ist vermutlich Opfer einer späteren Übermalung.

²⁰³ Topkapı Palace Library, Istanbul, Ms. H. 796, Fol. 4v; Gruber, C. 2009: S.230.

²⁰⁴ Gruber, C. 2009.

²⁰⁵ Milstein 1986: S.538.

²⁰⁶ Maqāmāt, Paris, Arab. 5847, Fol. 64r.; Die Handschrift wird auch Schefer Hariri genannt.

Die Borte selbst, die den Thron umfasst, ist ein Detail, welches sich, nicht nur mit der genannten Seidenmalerei, sondern auch mit Nimben in zwei weiteren Darstellungen islamischer Kunst in Beziehung setzen lässt.

Im Hinblick auf dieses Motiv wird deutlich, dass sich bestimmte Muster in der Gestaltung des Nimbus zu wiederholen scheinen. Möglicherweise ist auch von einer bewusst gewollten Rezeption zu sprechen. Eine vergleichbare Borte lässt sich beispielsweise bei einem Nimbus in einem Frontispiz der gleichen Handschrift erkennen (Tafel XIV, Abb.5). Außerdem ist diese spezifische Form bei einem Bild in einem Maqāmāt²⁰⁷ in Paris (Tafel XV, Abb.2) und auf einem Seidentextil in Augsburg erkennbar (Tafel XIV, Abb.6).

Eine Fusion von Thron mit Mandorla oder Nimbus scheint im Allgemeinen in der islamischen Kunst kein verbreitetes Thema zu sein. Die meisten Throndarstellungen zeigen eine in der islamischen Kunst verbreitete eckige Kissen-Rückenlehne, vor der sich der Nimbus abhebt. Nur auf einem Blatt einer Šāhnāma-Handschrift, zugeschrieben der Inğūiden-Dynastie, erinnert die runde Form des Thrones hinter dem Kopf des Königs von Mazdaranam durch Größe und Gestaltung ebenfalls stark an einen Nimbus (Tafel XX, Abb.3).²⁰⁸

Strahlennimben

Strahlennimben als Grundform, wie man sie bei antiken Darstellungen von Helios findet, sind ebenfalls kein Bildmotiv islamischer Kunst. Eine in der Literatur bereits als Besonderheit vermerkte Darstellung von Mose, in der um 1306/1314 datierten persischen Handschrift nach Rašīd ad-Dīn in Edinburgh, ist das einzige Beispiel seiner Art (Tafel IX, Abb.4). Das Haupt Moses ist dabei durch strahlenförmig arrangierte Linien betont und der Eindruck eines Lichtscheins entsteht.²⁰⁹

207 Maqāmāt, Paris, BNF, Arab. 3920, Fol.151r.

208 Loses Blatt in Privatsammlung. Beschreibung und Abb. bei Grube, E. 1972, Fig.31.

209 ġāmi‘u t-tawārīḡ von Rašīd ad-Dīn, Edinburgh, UL, Or.Ms20, Fol. 8v.

III.4 Größe, Farbe und implizierte Materialität des Nimbus

Die Darstellungen von Nimben können in Illustrationen des 13. und 14. Jahrhunderts nach Merkmalen wie Größe, dem Verhältnis zur Kopfbedeckung, nach Farbe und nach ihrer suggerierten Materialität unterschieden werden. Diese Merkmale könnten Hinweis auf den Stellenwert des Motivs in islamischer Kunst geben.

In diesem Kapitel werden die verschiedenen Merkmale systematisch vorgestellt und zum Teil bestehende Thesen zu ihrer Funktion erörtert.

Größe des Nimbus

Das Verhältnis von der Größe der Nimbus, Kopf und Kopfbedeckung wurde in den verschiedenen Handschriften nicht nach den gleichen Kriterien ausgeführt.

Das Größenverhältnis zwischen Kopf und Nimbus wird jedoch innerhalb der einzelnen Handschriften zumeist beibehalten und unterscheidet sich zu byzantinischen Schriften meist durch eine etwas geringere Größe des Nimbus im Vergleich zum Kopf.

Während in einigen Fällen die Köpfe, inklusive jeglicher Kopfbedeckungen beispielsweise gänzlich vom Nimbus umrahmt werden, wie in der Warqa wa-Gulshāh-Handschrift²¹⁰ zu erkennen ist oder einem Maqāmāt aus Ägypten²¹¹ (Tafel VIII, Abb.1; Tafel VI, Abb.3), verläuft die Form des Nimbus in anderen Beispielen scheinbar hinter der Kopfbedeckung oder wird scheinbar von ihr verdeckt. Ein solches Beispiel ist in den Bildern der Kalīla wa-Dimna-Handschrift in London belegt (Tafel V, Abb.1,3).

In manchen Beispielen wiederum entsprechen Nimbus und Kopfbedeckung einander fast oder ganz in ihrem Verlauf, wie einige Beispiele in der Wiener Kitāb ad-Diryāq-Handschrift zeigen (Tafel XIII, Abb.1). Der Nimbus ist nur rechts und Links des Kopfes zu erkennen.

Nur in einem Beispiel wird der Nimbus scheinbar durch eine Kopfbedeckung versteckt. Es handelt sich um eine Darstellung Muhammads. In dem Bild entsteht der Eindruck, der Nimbus sei von einem Tuch umhüllt (Tafel XXII, Abb.6).²¹²

Auffällig große Nimben, wie in einer Handschrift in New York bei der Darstellung von Adam und Eva verwendet (Tafel XXII, Abb.3) sind eher selten.²¹³

Gemeinsam haben die Darstellungen, dass der Nimbus fast immer hinter den Schultern beginnt.

²¹⁰ Istanbul, TKSM, H.481

²¹¹ Oxford, Bod.Marsh 458.

²¹² Edinburgh, UL, Or.Ms 161, Fol.162r.

²¹³ New York, PML, Morgan 400, Fol.4v.

Farbe

Nur wenige Beispiele sind belegbar, welche die Kopfbedeckung und den Nimbus durch Farbe und Form verschmelzen lassen. Bei diesen Beispielen fällt es schwer zu definieren, ob es sich um eine Überarbeitung eines vorhandenen Bildes handelt oder um eine eigene Konzeption. In jedem Fall entsprechen sie nicht den üblichen Schema des Nimbus, wie er vielfach dargestellt wurde.

Zu nennen sind als Beispiele das Frontispiz einer Dioskurides Handschrift²¹⁴ (Tafel XII, Abb.2), datiert um 1250 in Oxford, sowie zwei Bilder aus einer Mukhtar al-hikam wa mahasin al-kalim-Handschrift von al-Mubashir²¹⁵ (Tafel XII, Abb.3,4).

In einem Fall ist der kreisrunde Turban komplett vergoldet, in einem anderen ist bei dem gekrönten Herrscher auf dem Thron zusätzlich ein großer kreisrunder weißer Turban hinter der Krone platziert. In beiden Fällen sind die stark an Nimben erinnernden Formen oberhalb der Schultern positioniert und nicht wie sonst durch die Rückenpartie teilweise verdeckt.

Der Afrikanist und Kunsthistoriker Stannislav Chojnacki, welcher sich mit der Darstellung von Nimben in der äthiopischen Kunst auseinandersetzte, erwähnte ähnliche Darstellungen in äthiopischen Wandmalereien in Grabkirchen aus dem 16. Jahrhundert. Er schloss daraus, dass der Künstler dort keinen Unterschied zwischen Nimben und Turbanen machte und der Nimbus in diesem Fall wohl als schlicht dekorativ verstanden wurde.²¹⁶

Hintergrund

In vielen Handschriften sind Scheibennimben hauptsächlich durch die goldene Färbung der entstehenden Innenfläche der Kreisform gekennzeichnet und von einer schwarzen oder roten Linie umfasst. In Handschriften, deren Bilder durch Goldgrund gestaltet sind, wie eine Istanbuler Dioskurides Handschrift²¹⁷ (Tafel VII, Abb.1) und einer Maqāmāt Handschrift in Oxford²¹⁸ (Tafel VI, Abb.3), fanden sich enthaltene Nimben nur durch eine dünne Linie gestaltet, die sich kaum merklich in rot oder schwarz vom Hintergrund abhebt. Dies ähnelt der Darstellung in byzantinischen Schriften. Nimbus und Goldgrund sind dadurch kaum zu unterscheiden.

Farbigkeit

Viele der Nimben in islamischer Malerei sind durch Gold gestaltet. Auch bei Tieren mit Nimbus wurde Gold verwendet, um die Fläche des Nimbus zu gestalten. Der schlechte Erhaltungszustand mancher Darstellungen lässt dies aber nicht mit Sicherheit sagen.

214 Dioskurides, Oxford, BL, Cod. or. d. 138, Fol. 2v.

215 Mukhtar al-hikam wa mahasin al-kalim von al-Mubashir, Istanbul, TKSM, Ahmet III, 3206, Fol. 173r, k.A.Fol.

216 Chojnacki 1990: S.18.

217 Dioskurides, Istanbul, TKSM, Ahmet III 2127, Fol.1v-2r.

218 Maqāmāt, Oxford, BoL, Marsh 458, Fol.23r.

Auf kunsthandwerklichen Erzeugnissen wiederum, wurde die entstehende Fläche nicht mit Gold gefüllt. In diesem Zusammenhang ist auch auf eine Keramik hinzuweisen, in welcher der Nimbus der Hauptpersonen ohne eine farbige Füllung gestaltet wurde, während hingegen die Nimben der Figuren auf einem darauf dargestellten Textil das Motiv zeigen (Tafel VIII, Abb.3).

Da Gold in den Handschriften in vielen Beispielen für zahlreiche andere Bereiche des Bildes verwendet wurde, kann nicht generell festgehalten werden, dass die Auswahl der Farbe dazu dient, das Motiv des Nimbus besonders zu betonen und von anderen Bereichen im Bild besonders zu unterscheiden.

Die Verwendung von Gold in vielen Illustration bei der Darstellung metallischer Gegenstände und schimmernder Gefiederteile bei Tieren könnte ein Hinweis darauf sein, dass die Farbe generell auf eine schimmernde Wirkung des Darstellten hinweisen soll. Die könnte für eine Interpretation des Nimbus als Lichtquelle sprechen. Doch ist der Nimbus nicht immer mit Gold gefüllt.

Ein Blatt aus einer Maqāmāt Handschrift zeigt ein solches Beispiel, in welchem die Fläche des Nimbus farbig gestaltet ist (Tafel XVIII, Abb.2).²¹⁹ Die darauf erkennbaren Männer rechts im Bild, sind durch ihre farbigen Nimben deutlich von allen anderen Menschen in der Handschrift zu unterscheiden.²²⁰ Die Gestaltung ihres Nimbus erzeugt zudem den Eindruck, der Nimbus würde den Kopf der Beiden, ähnlich einer Blütenknospe, räumlich umschließen.

Ähnliche Motive sind aus der hinduistischen Kunst bekannt. Hinduistische Skulpturen haben teilweise Nimben, die die Köpfe fast muschelförmig umschließen. Farbige Nimben sind nicht nur in der buddhistischen Kunst, sondern auch in der hinduistischen verbreitet. Auch in antiken Darstellungen finden sich Beispiele farbiger Nimben.

Abgesehen von der Darstellung in dieser Handschrift sind farbigen Nimben in persischen und arabischen Handschriften jedoch kaum zu finden.

In Handschriften islamischer Kunst ist die bunte Färbung der so entstandenen Fläche jedoch keine Variation, welche bei Tierdarstellungen genutzt wurde. Eine Keramik aus Sizilien zeigt hingegen einen Vogel mit grünem Nimbus (Tafel XI, Abb.6). Er ist eines der wenigen Beispiele eines bunt gefärbten Nimbus bei Tieren.

Konturlinien

Die Konturlinie mancher Scheibennimben ist, wie schon erwähnt, farbig gestaltet. Dabei kommt Rot, Blau, Grün oder Weiß zum Einsatz. In den meisten Beispielen ist das Motiv des Nimbus durch eine schwarze oder rote Konturlinie gekennzeichnet.

²¹⁹ Maqāmāt, Wien, ÖNB, A.F.9.

²²⁰ Duda 1992a: S. 32.

Die rote Linie ist besonders in Handschriften, die einen Goldgrund haben zu finden. In einigen Beispielen, wird eine farbige Linie zu der eigentlichen schwarzen oder roten Konturlinie ergänzt. Solche Beispiele enthält die Istanbuler Warqa wa-Gulshāh-Handschrift²²¹ (Tafel XXIII, Abb.5). In seltenen Fällen wird der Nimbus zusätzlich zu der schwarzen oder roten Kontur, noch durch eine weiße Linie umrahmt. Diese Handhabung fand sich meist bei jenen Nimben, die scheinbar mit einem Zirkel oder ähnlichem Hilfsmittel exakt rund gezeichnet wurden. Unter den Tierdarstellungen sind farbige Randlinien selten. Tierdarstellungen mit Nimbus auf Goldgrund findet man generell nicht. Ein Vogel mit einer deutlich gefärbten Randlinie ist auch auf einer Keramik aus Doha zu erkennen (Tafel XI, Abb.5). Ob damit eine besondere Bedeutung einhergeht, könnte noch untersucht werden.

Implizierte Materialität

Eine sich bei der Betrachtung des Bilder ergebende Frage ist die, nach der gedachten Materialität des Nimbus. Soll die Rundform eine Kugel andeuten? Wird von einer Scheibe ausgegangen oder ist damit ein von einem Zentrum ausstrahlendes Licht gemeint?

Verschiedene Indizien in den Darstellungen geben Hinweise auf die erdachte Materialität des Nimbus. Eines davon ist sein Charakter als Teil des Raumes.

Ähnlich den Darstellungen in berühmten Beispielen italienischer Kunst, wie Giotto's Fresken aus der Arenakapelle in Padua, verdecken die Nimben in islamischer Kunst die Gesichter der dahinter arrangierten Personen teilweise (Tafel, XIII, Abb.2). Sie werfen jedoch keinen Schatten.

Durch das Verdecken von im Bildaufbau hinter dem Motiv des Nimbusträgers liegenden Bildbereichen wird eine räumliche Staffelung erzeugt. Die Darstellung des Motiv des Nimbus wird wie die eines jeden anderen Körperteiles oder festen Gegenstands vorgenommen.

Anstatt auf einen Teil des Nimbus zugunsten der Gesichter zu verzichten, wurde der Nimbus an diesen Stellen priorisiert und die Gesichter werden zum Teil verdeckt. Beispiele dieser Art finden sich in verschiedenen Handschriften.

Die Nimben selber können aber auch von im räumlichen Konzept des Bildes davor liegenden Gegenständen verdeckt werden.

In einigen Fällen, verdecken die Träger des Nimbus ihren eigenen Nimbus selbst. So zum Beispiel bei Schlafenden, die ihre Arme um den Kopf legen (Tafel XXII, Abb.5). Eine Darstellung Muhammads deutet an, dass der Nimbus durch ein umgelegtes Tuch verborgen werden kann (Tafel XXII, Abb.6).

²²¹ Istanbul, Topkapı Sarayı, H. 481.

Selbst bei Engeln, wird der Nimbus zum Teil durch die eigenen Flügel verdeckt (Tafel XIII, Abb.5). Ein Beispiel dieser Art lässt sich auch bei Vogeldarstellungen mit Nimbus in den Šāhnāma Handschriften erkennen (Tafel II, Abb.5,6).

Auch die Architektur im Bild verdeckt zum Teil den Nimbus von Menschen. Dadurch wird der Eindruck unterstützt, sie befinden sich im Inneren eines Bauwerkes,.

Bei Figuren im Seitenprofil ist keine Verjüngung des Nimbus zu erkennen, wie in den Fresken Giotto's in Padua. Der Nimbus in islamischer Kunst behält immer die gleiche Grundform bei, unabhängig von der Blickrichtung und Kopfhaltung des Dargestellten. Die Bilder implizieren dadurch nicht, dass sich der Nimbus hinter dem Kopf befinden müsse.

Ein Beispiel einer Rückenfigur bestärkt dieses Charakteristikum. Der Nimbus wird dennoch dargestellt, obwohl man den Hinterkopf des Dargestellten erkennen kann. Der Nimbus muss daher zwar am Kopf, aber nicht hinter dem Kopf verstanden worden sein.

Die Vorstellung vom Nimbus als die Darstellung einer Lichtquelle erscheint somit am plausibelsten, vergleicht man seine Darstellungsweise im Raum, da auch eine starke Lichtquelle, Bereiche die hinter ihr liegen, verdecken kann.

Sehr eng beieinander stehenden Menschen werden in manchen Beispielen mit scheinbar verschmelzenden Nimben dargestellt (Tafel XIII, Abb.4). Auch hier würde die Vorstellung des Nimbus als Lichtquelle zur Darstellung passen. Dahinter liegende Dinge werden durch starke Lichtquellen verdeckt. Zwei Lichtquellen nebeneinander verschmelzen und Lichtquellen können durch davor liegende Gegenstände wie Arme oder Tücher verdeckt werden.

Die Kopfbedeckung und Kleidung der Personen mit Nimbus hat auf den eigenen Nimbus der Personen keinen Einfluss.

Es lässt sich in jedem Fall festhalten, dass die gestaffelte Darstellung von Personen mit Nimbus im Bild, als ein Argument gegen eine Interpretation des Nimbus als reines Mittel zum Hervorheben des Kopfes, wie es sich als eine These in der Forschungsliteratur findet, erweist. Durch das Verdecken des Nimbus kann dieser Zweck nicht erfüllt werden.

Berührbarkeit des Nimbus

Eine bisher kaum beschriebene Besonderheit ist, dass einige Nimben in den Bildern für die Dargestellten selbst als physisch berührbar erscheinen, ähnlich wie jeder andere Gegenstand im Bild physisch berührbar ist. In einem Bild aus einem Maqāmāt in Paris²²² ist zu erkennen, wie ein Mann den Nimbus des vor ihm am Boden sitzenden zweiten Mannes, scheinbar unbewusst mit

222 Maqāmāt, Paris, BNF, Arab 3929, Fol. 82r.

seiner Hand berührt (Tafel XXII, Abb.1). Ähnliche Motive finden sich auch auf mittelalterlichen Keramiken islamischer Kunst bei der Darstellungen von Liebespaaren, bei denen scheinbar die Hand des einen Partners den Nimbus des anderen berührt (Tafel XXII, Abb.2). Auch in der christlichen Kunst des Mittelalters findet sich ein Beispiel dieser Art in einer Kirche in Sizilien.²²³ Wie weit das Motiv dort verbreitet war und ob es als Quelle gedient haben könnte, muss noch untersucht werden. Unter den Tierdarstellungen mit Nimbus findet sich kein Beispiel, welches eine ähnliche Berührbarkeit des Nimbus belegt.

²²³ Reiner 2008: S.70, 80.

III.5 Besondere Formen und wiederkehrende Motive in der Gestaltung des Nimbus

Neben der einfachen Rundform und der Flammenform wurden in Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts auch weitere Variationen der Grundform verwendet, welche in der Literatur bisher kaum Beachtung fanden. Einige dieser Formen treten wiederholt in verschiedenen Handschriften auf. Ihr Vorkommen in diesen Illustrationen und sogar auf Objekten des Kunsthandwerks ist ein Hinweis darauf, dass bestimmte Formvariationen des Nimbus kopiert wurden oder sogar eine Referenz beabsichtigt war. Dafür spricht auch, dass diese Motive verschiedenen Regionen zugeschrieben wurden.

Eine dieser Formvariationen erinnert durch ihrem Aufbau an Blütenblätter, eine weitere ist gekennzeichnet durch ein klammerartiges Umschließen des Kopfes durch den Nimbus. Manche Dekorformen scheinen zudem nur für bestimmte Personen verwendet worden zu sein und haben in diesen Fällen wohl eine spezielle Funktion zur Identifikation.

Von einer ganzen Reihe von Variationen existiert heute nur ein Beispiel und es ist daher nicht möglich zu sagen, ob es sich um eine Kopie oder Eigenschöpfung des Malers handelt. Obwohl bei Tieren nur eine Art von Nimbus genutzt wurde, sollen die unterschiedlichen Dekortypen bei Menschen und Engeln in diesem Kapitel kurz vorgestellt werden. Zur besseren Übersicht, geht den einzelnen Beschreibungen jeweils eine Überschrift voraus, die als Bezeichnung des Darstellungstypes entweder in der Forschung bereits im Gebrauch ist oder neu zur Benennung für diese Darstellungsweise konzipiert wurde.

Typ: Kapuze

Eine besondere Variationen des Motiv des Nimbus findet sich in der Darstellung eines Sternbildes in einer der frühesten erhaltenen Aṣ-Ṣūfī Handschrift²²⁴ (Tafel XII, Abb.1). Das Sternbild ist das einzige in der Handschrift, welches überhaupt einen Nimbus zeigt. Es handelt sich um das Bild der geflügelten Virgo. Die Besonderheit liegt dabei darin, dass die Konturlinie des Nimbus in die Flügelform übergeht und dadurch der Eindruck einer Kapuze, bestehend aus Nimbus und Flügeln, erzeugt wird. Es handelt sich allem Anschein nach um das einzige Beispiel dieser Darstellungsweise.

224 Oxford, BoL, Ms. Huntington 212.

Typ: Kreuznimbus

Die Gestaltung des Nimbus mit einem eingeschriebenen Kreuz, auch Kreuznimbus genannt, scheint, ähnlich der christlichen Kunst auch in arabischen und persischen Handschriften der Darstellung von Christus vorbehalten zu sein. Der Nimbus ist gekennzeichnet durch drei in die Fläche eingeschriebene Striche oder Bögen, welche insgesamt eine Kreuzform suggerieren. Sie flankieren den Kopf, der dritte Stich befindet sich am Scheitelpunkt. Ein Beispiel dieser Darstellungsweise findet sich in einem Kollektanbuch der Evangelien der syrischen Jakobiten und wurde im Kloster von Mar Mattai bei Mosul um 1220 gefertigt.²²⁵ Nicht alle Darstellungen von Jesus in islamischer Kunst zeigen jedoch dieses Motiv.

Typ: Segment aus Blattform

In der Pariser Kitāb ad-Diryāq-Handschrift²²⁶ sind neben einfachen Rundnimben auch Nimben vorhanden, deren Konturlinie verschiedene, an florale Formen erinnernde, Profile bildet und mit verschiedenen Farben gestaltet ist. Einige der dortigen Darstellungen zeigen zum Beispiel, einen Rand des Nimbus aus einem breiten roten Streifen, der durch feine goldene Linien verziert wird (Tafel IV, Abb.2). Diese spezielle Gestaltungsweise lässt sich mit Darstellungen auf Keramiken vergleichen, die sich heute im Berlin befinden (Tafel XXI, Abb.2).

Eine weitere Variante ist die Zusammensetzung aus sich wiederholenden Einzelsegmenten, welche kettenartig um den Kopf in ovaler Form arrangiert sind (Tafel XIV, Abb.1,2). Die Einzelsegmente verkleinern sich zum Scheitelpunkt. Bei manchen dieser Nimben erinnert die Form der einzelnen Segmente an Blütenblätter. Ihre Gestaltung erzeugt den Eindruck von Dreidimensionalität.

Ein jeder Nimbus ist in den einzelnen Bildern in Paris mit einer anderen Farbe gestaltet. Die Nimben im Pariser Kitāb ad-Diryāq können im Hinblick auf ihren Aufbau aus Segmenten mit Darstellungen aus der Kunst der Jain verglichen werden. Ähnliche Darstellungen lassen sich dort in Bildern aus dem 15. Jahrhundert feststellen (Tafel XIV, Abb.3). Im erhaltenen Bestand islamischer Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts sind keine Beispiele enthalten welche den Nimben im Pariser Kitāb ad-Diryāq so stark ähneln. Unter den Motiven von Tieren mit Nimbus sind solche besonderen Nimben generell nicht belegt.

Der Aufbau des Nimbus aus einzelnen Segmenten, welche an Blütenblätter erinnern, wie sie bei mehreren Nimben in der Pariser Kitāb ad-Diryāq-Handschrift genutzt wurden, ist in ähnlicher Form

²²⁵ Vatikan, BA, MS. Siriaco 559, Fol. 105r. Ettinghausen, Richard: Die Kunstschatze Asiens. Arabische Malerei 1962: S. 94.

²²⁶ Kitāb ad-Diryāq, Paris, BNF, Arab. 2964.

in einigen wenigen weiteren Handschriften islamischer Kunst zu finden. In einer arabischen Maqāmāt-Handschrift²²⁷ trägt eine kostbar gekleidete Frau (Tafel XV, Abb.2) einen solchen besonderen Nimbus. Ihr Nimbus wird aus drei Teilen gebildet: einer goldenen Innenfläche, darum ein weißes Bandprofil, welches an die Rahmung der Londoner Kalīla wa-Dimna Bilder erinnert, umgeben von Einzelsegmenten in Blütenblattform, welche abwechselnd rot-blau-grün-lila arrangiert, beidseitig dem Scheitelpunkt zulaufen. Es ist die einzige Darstellung dieser Art in der Maqāmāt Handschrift. Es lies sich auch in anderen Handschriften keine solche farbige Kombination wiederfinden. Die Frau trägt zudem ein auffälliges blaues Gewand mit auffällig großen goldenen Vögeln als Dekormotiv. Die Tiere tragen keinen Nimbus.

Auch die bereits beschriebene Rückenlehne in einem Maqāmāt in Paris (Paris, BNF, Arab. 5847, Fol.64r.), welche, laut P.W.Schulz, an eine buddhistische Mandorla erinnert, zeigt ein vergleichbares Blütenblattmotiv als Borte des Thrones (Tafel XV, Abb.3).

Der Nimbus der Darstellung der weiblichen Gestalt, insbesondere mit der auffälligen Kombination der Farben und den einzelnen Blütenblätter (Tafel XV, Abb.2), könnte ebenfalls durchaus mit verschiedenen Darstellung von Pflanzen verglichen werden. Ein solches Beispiel befindet sich in einen Maqāmāt von 1222 (Paris, BNF, Arab. 6094, Fol.126r.) in welchem sonst keine Nimben verwendet werden (Tafel XV, Abb.5).

Ob dies ein Zufall ist oder eine bewusste Referenz zu diesen Pflanzen, durch die Darstellung erzeugt werden soll, bleibt noch zu untersuchen.

Auffällig ist jedoch, dass die Blütenblattform auch bei weiteren Nimben verwendet wurde. So zeigt ein Seidenstoff in Augsburg (Tafel XIV, Abb.6) bei der Darstellung von Bahram Gur, eine vergleichbare Blütenborte.

Die Form des Nimbus mit der Rahmung durch einzelne Blütenblätter aus dem Pariser Kitāb ad-Diryāq, ist zudem mit einer Darstellung im Frontispiz eines weiteren Maqāmāt²²⁸ in Paris vergleichbar (Tafel XIV, Abb.5). Der Nimbus der Person im Zentrum der Darstellung wird ebenfalls durch drei Teile gebildet. Um eine goldene Innenfläche, die durch eine Doppellinie begrenzt wird, verläuft ein breiter grüner Ring, welcher nach außen durch eine weitere Doppellinie mit kleinen runden Ausbuchtungen umfasst wird. Daran schließt ein goldener Kreis aus Segmenten der gleichen Blütenblattform, wie im Pariser Kitāb ad-Diryāq zu sehen ist, an. Die Farbigkeit der Blütenblattborte ist jedoch auf Gold reduziert.

227 Paris, BNF, Arab. 3929, Fol.151r.

228 Paris, BNF, Arab. 5847, Frontispiz.

Typ: Klammerform

Der Aufbau des Nimbus aus Einzelsegmenten, welche durch unterschiedliche Farben betont werden und an eine Klammerform erinnern, ist auch in einem Bild der Kitāb al-Aġānī-Handschrift²²⁹ aufgegriffen worden. Die Darstellung des Nimbus des Herrschers oder Prinzen im Zentrum des Bildes (Tafel XV, Abb.4) könnte als Zwischenform zwischen der Frau mit Blütenform und der Darstellung im Frontispiz des zuvor genannten Maqāmāt²³⁰ interpretiert werden. Die Handschrift wird zwischen 1217-1252 datiert und ist auf mehrere Sammlungen verteilt.

Der Nimbus auf dem Blatt der Kitāb al-Aġānī-Handschrift in Istanbul zeigt noch die im Kitāb ad-Diryāq zu beobachtende Verjüngung zum Scheitelpunkt. Die entstehender Form verläuft jedoch so spitz, dass sie an Stacheln oder Knochen erinnert, die förmlich aus dem Rücken des Herrschers entspringen. Die Einzelsegmente sind rot-grün-rosa und blau gestaltet und werden golden umfasst. Auch sie erinnern in ihrer Einzelform an die Blütenblattstücke. An der Innenseite befinden sich kleine Verdickungen, die zudem an Knospen erinnern.

In der Handschrift ist die zentrale Person zudem nicht nur größer dargestellt, als alle anderen in den Bildern, sondern ist auch jene mit dem aufwändigsten Nimbus.

Die entstandene Klammerform des Nimbus beschrieb der Kunsthistoriker Milekian-Chirvani als Merkmal der seldschukisch-iranischen Malerei, welche sich nicht in Handschriften aus anderen Regionen wie Bagdad, Syrien und Ägypten finden lässt, jedoch ein häufiges Motiv seldschukischer Keramiken sei.²³¹

Eine Beispiel einer solchen Keramik mit einem „Klammer“-Nimbus gilt als Arbeit aus Kashan (Tafel XXII, Abb.2).²³² Die weitere Besonderheit der großen Schale, die ein beieinander sitzendes Liebespaar zeigt, liegt in dem Fakt, dass die Frau scheinbar den Nimbus des Jüngling berührt.

Nur wenige weitere Beispiele in den untersuchten Handschriften bieten für die Klammerform einen nachvollziehbaren Vergleichsansatz. Darunter ist in erster Linie ein Bild aus der Al-Bīrūnī Handschrift in Edinburgh²³³ zu nennen (Tafel XVI, Abb.1). In der dortigen Darstellung lässt sich auf den goldenen Flächen zweier Nimben eine mit roter Tinte fein gezeichnete Form erkennen, die sich ähnlich einer sich schließenden Klammer, Richtung Scheitelpunkt hin zu verjüngen scheint. Interessant ist, dass in einer späteren Kopie dieser Malerei auf das Detail verzichtet wurde, auf den Nimbus selbst jedoch nicht (Tafel XVI, Abb.2).

229 Kitāb al-Aġānī, Istanbul, MS. Feyzullah Efendi 156, Frontispiz.

230 Paris, BNF, Arab. 6094 Fol.126r.

231 Melikian-Chirvani 1970: S.74.

232 Pope, Arthur Upham und Ackerman Phyllis: A Survey of Persian Art. From prehistoric times to the present. Bd.V. New York 1938: S.680.

233 Kitāb al-Athar al-Baqiya, Edinburgh, UL, MS 161, Fol.162r.

Typ: Blütenform

Geometrische Muster spielen bei der Gestaltung der Nimben islamischer Kunst kaum eine Rolle. Florale Bezüge dominieren deutlich. In einer der frühesten illustrierten persischen Handschriften, der Romanze um Warqa wa-Gulshāh,²³⁴ kann zwar abweichend von der häufigsten runden Grundform, auch von einer Sternform als Nimbus in einigen wenigen Fällen gesprochen werden (Tafel VIII, Abb.1), der Begriff „Blüte“ erscheint jedoch bezeichnender.

Die Formen ähneln dem Kunsthistoriker Melikian-Chirvani zufolge, Motiven der chinesischen Tang und Song Malerei.²³⁵ Obwohl das Motiv in den untersuchten Handschriften kein zweites Mal auftauchte, ist eine vergleichbare Blütenform der Nimben auf einer Keramik belegbar. Die Keramik wurde als Arbeit aus dem 12. Jahrhundert aus Kaschan datiert (Tafel VIII, Abb.2).²³⁶

Florale Motive, insbesondere der Bezug zur Blüte, ist auch in anderen Handschriften als eine Dekorationsmethode für den Nimbus erkennbar. In einer Handschrift in München wird der Nimbus bei der Darstellung eines Erz-Engels zusätzlich zur einfachen goldenen Rundfläche durch grüne und rote an Blütenblätter erinnernde Segmente umfasst (Tafel XX, Abb.1,2).

Diese Rahmung erinnert an die Rahmenborte im Frontispiz der Londoner Kalīla wa-Dimna-Handschrift²³⁷ (Tafel XX, Abb.5), welche auch für andere Inǧūiden Handschriften als Merkmal konstatiert wurde.²³⁸ Nur noch eine kleine Anzahl der enthaltenen Engel trägt einen ähnlichen Nimbus. Alle weiteren Engel und auch die Menschen sind nur mit einem einfachen Nimbus ausgestattet oder ganz ohne Nimbus. Auch bei dieser Handschrift scheint es sich um das einzige Beispiel dieser Form des Nimbus zu handeln.

Typ: Dekor der Fläche

Im Kontrast zu diesen floralen Bezügen, die sich meist als Gestaltungsmittel außerhalb der eigentlichen Rundform abzeichnen, werden im 13. Jahrhundert zahlreiche Nimben durch Dekor im Inneren der Rundform individualisiert. Unter diesen scheinen bestimmte Motive wiederholt aufzutreten. Die Beispiele zeigen zudem einen symmetrischen Aufbau: Muster wurden links und rechts des Kopfes, sowie am Scheitelpunkt des Nimbus angebracht. Beispiele dafür sind in verschiedenen Handschriften zu finden (Tafel, XVIII, Abb.3,4; Tafel XVII, Abb.5).

²³⁴ Istanbul, Topkapı Sarayı, H. 481.

²³⁵ Melikian-Chirvani 1970: S.54.

²³⁶ Pope 1938: S.680.

²³⁷ Kalīla wa-Dimna, London, BL, Or. 13506, Frontispiz.

²³⁸ Waley/ Titley 1975: S.42-61.

Neben diesen, durch Linien gestalteten Flächen, gibt es auch wulst- oder schraubenartige Gebilde, welche aus der äußeren Konturlinie herauswachsen und damit eine Dreidimensionalität zu erzeugen scheinen. Als Beispiel für wulstartige Verschraubungen sind Darstellungen aus einer Wiener Maqāmāt-Handschrift²³⁹ zu nennen (Tafel XVIII, Abb.2) oder die Nimben im Frontispiz einer Rasā'il Iḥwān aṣ-Ṣafā' wa-ḥuḥḥan al-wafā'-Handschrift in Istanbul (Tafel XVIII, Abb.1).²⁴⁰ Ähnliche Motive sind häufig zu finden, selbst auf Textilien sind sie belegbar (Tafel XVII, Abb.2-5). Das Motiv der Randwulst findet sich auch in der Darstellung eines Nimbus bei einem Engel in einer Londoner Kitāb-i-Samak-i 'ayyār Handschrift²⁴¹ (Tafel XVII) in welcher bis auf einen Vogel und zwei Engel keine Nimben verwendet wurden. Selbst auf Textilien lässt sich diese Gestaltung der inneren Seiten finden (Tafel XVII, Abb.1).²⁴²

Typ: Muschelform

Eine Darstellungsform, welche für byzantinische Nimben, bei Skulpturen in Gandharra und europäischen Handschriften genutzt wurde, ist die Gestaltung der Fläche ähnlich einer Muschel. In islamischer Kunst ist dieses Motiv kaum nachzuweisen. Ein Beispiel dieser Variation ist eine Darstellung einer Aṣ-Ṣūfī-Handschrift²⁴³ (Tafel XVI, Abb.4) und ein Bild in einem Klebealbum in Berlin²⁴⁴ (Tafel XVI, Abb.3). Aus der europäischen Kunst des Mittelalters sind Beispiele mit deutlichen Gemeinsamkeiten belegbar. Ein Beispiel²⁴⁵ (Tafel XVI, Abb.6) aus dem 14. Jahrhundert aus der Sammlung von Duc de Berry zeigt zum Beispiel diese Muschelform, bei der jedoch auf die vom Zentrum ausgehenden Linien verzichtet wurde. Damit ist der Nimbus nach seiner Form deutlich mit einem weiteren Blatt aus der Aṣ-Ṣūfī Handschrift²⁴⁶ vergleichbar (Tafel XVI, Abb.5).

Typ: Nimbus aus Punkten

Die Darstellungen in einer persischen Sammelhandschrift (Paris, BNF, Persan 174) von 1273 sind im Hinblick auf die Nimben, die einzigen Beispiele dieser Art in islamischer Kunst. Viele der Nimben, welche in der Handschrift für die Darstellung verschiedener Wunderwesen verwendet wurden, sind aus einzelnen Punkten gebildet, welche in verschiedenen Formen um den Kopf arrangiert wurden und die Nimben bilden. Die Darstellung des Nimbus aus einzelnen Punkten ist in

239 Maqāmāt, ÖNB, A.F.9, Fol.118r.

240 Rasā'il Iḥwān aṣ-Ṣafā' wa-ḥuḥḥan al-wafā', Istanbul, SL, Esad Efendi 3638, Fol. 3b.

241 Kitāb-i-Samak-i 'ayyār, Oxford, BoL, MS.Ouseley 379-381, Fol.166b.

242 Teppich, Kopenhagen, David Collection, Dm 69cm, erste Hälfte 14.Jh.; Inv. Nr.30/1995.

243 Kitāb Ṣuwar al-kawākib aṭ-ṭabita, London, BL, Or.5325, Fol. 22r.

244 Albumblatt, Diezalbum, Berlin Sbzb, Seite 46, Nr.4.

245 Paris, BNF, Ms.48, Fol.181r.

246 Kitāb Ṣuwar al-kawākib aṭ-ṭabita, London, BL, Or.5325, Fol. 22r.

weiteren Handschriften islamischer Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts kaum zu finden. Die Darstellungsweise ist jedoch mit Beispielen aus der armenischen Kunst vergleichbar.

Unter den Darstellungen mit Nimbus befindet sich zudem ein Mischwesen mit Vogelkopf und Löwen- oder Gepardenkörper (Tafel I, Abb.1). Der Nimbus des Mischwesens ist gestaltet durch eine exakt runde Fläche mit einer Begrenzung durch eine doppelte Konturlinie. Das Mischwesen ist eines der seltenen Beispiele von Mischwesen mit Vogelkopf und Nimbus.

Kunsth Handwerk

Ob und wie sich die Variationen von Nimben und ihre Verwendung auf kunsth Handwerklichen Erzeugnissen, zu denen in Handschriften unterscheidet, bleibt noch zu untersuchen. Zumindest im Vergleich zu Keramiken, lässt sich festhalten, dass von einer ebenso umfassenden Variationsbreite in der Gestaltung des Motivs des Nimbus auszugehen ist.

Ein Beispiel belegt, dass kunsth Handwerkliche Erzeugnisse, welche im Dekor figürliche Darstellungen mit Nimbus hatten, für neue Bilder wieder rezipiert wurden. Eine Darstellung auf einer Keramik zeigt ein Liebespaar mit Nimbus. Sie tragen Gewänder aus Textilien, welche wiederum figürliche Darstellungen mit Nimbus enthalten (Tafel VIII, Abb.2). In Illustrationen des 13. und 14. Jahrhunderts sind solche Textildarstellungen nicht erhalten. Auch sonst zeigen keine der abgebildeten Gegenstände in den Illustrationen, figürlichen Dekor, welcher mit Nimben gestaltet ist.

IV. Einführung zu illustrierten Handschriften mit dem Nimbusmotiv bei Tieren

Im Rahmen dieser Masterarbeit konnten elf persische und arabische Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts belegt werden, in deren Illustrationen Motive von Tieren mit Nimbus verwendet wurden (vgl. Liste Anhang A). Die Handschriften sind heute auf verschiedene Sammlungen verteilt. Viele von ihnen sind vollständig digitalisiert, online zugänglich und gut publiziert. Zu anderen Handschriften lässt sich nur schwer Bildmaterial erhalten und bisher publizierte Fotografien sind nur schwarz-weiß. Nicht alle Bilder konnten daher in dieser Arbeit berücksichtigt werden.

Es handelt sich bei den Handschriften um insgesamt sechs verschiedene literarische Texte: eine Fabelsammlung (HS.d,e,k), ein Text über die Entstehungsgeschichte eines medizinischen Heiltranks (HS.a,b), ein Abenteuerroman (HS.j), ein unterhaltender Bericht über die Wunder der Schöpfung (HS.f), das persische Nationalepos mit seinen Heldensagen (HS.g,h,i) und eine Zusammenstellung von Texten über Talismane (HS.c). Alle diese Texte können als nicht-religiös bezeichnet werden. Nach dem 14. Jahrhundert scheint sich das Motiv von Tieren mit Nimbus nur noch in arabischen und persischen Schriften zu finden, welche einen christlich-religiösen Inhalt haben. Handschriften islamischer Kunst, welche vor dem 13. Jahrhundert entstanden sind, sind kaum erhalten.

Die Texte wie auch ihrer Bilder sind sehr unterschiedlich. Im Folgenden werden die einzelnen Handschriften kurz beschrieben und eine Auswahl von Merkmalen der einzelnen Darstellungen vorgestellt.

IV.1 Kitāb ad-Diryāq Handschriften

Die zwei einzigen erhaltenen illustrierten Kitāb ad-Diryāq-Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts befinden sich heute in Paris (HS.a, Paris, BNF, Arab. 2946 dat. 1199) und Wien (HS.b, Wien, ÖNB, A.F.10 ohne Dat. um 1230). Beide Handschriften beinhalten nur wenige Bilder. Einige Folios fehlen.

Die narrativen Szenen der Kitāb ad-Diryāq-Handschriften visualisieren Teile der im Text beschriebenen Entstehungsgeschichte des Theriak, einem Heilmittel, welches gegen Schlangenbisse und allerlei Krankheiten helfen soll. Beide illustrierte Exemplare des Textes sind in arabischer Sprache niedergeschrieben.

Der Erhaltungszustand der Handschrift in Wien ist gut. Sämtlich Nimben, welche in den Illustrationen verwendet wurden, sind deutlich erkennbar. Der Zustand der Pariser Handschrift ist im Vergleich dazu etwas schlechter. Zum Teil sind die dort verwendeten Nimben kaum noch zu erkennen.

Die Kunsthistorikerin Jaclynne J. Kerner untersuchte die Kitāb ad-Diryāq-Handschriften im Rahmen ihrer Dissertation eingehend.²⁴⁷ Als Herstellungsort der Pariser Handschrift (HS.a) wurden verschiedene Regionen in der Forschung genannt. Auf Grund stilistischer Vergleiche wurde Mosul, Aleppo, Damaskus oder jüngst auch Nord-Syrien vorgeschlagen.²⁴⁸ Mittels einer enthaltenen Jahreszahl wird sie auf das Jahr 1199 datiert. Der Kunsthistoriker Melikian-Chirvani, welcher sich ebenfalls mit den Handschriften beschäftigte, nannte das Gebiet um Ray und Kaschan um 1219 als möglichen Herstellungsort für die Pariser Handschrift.²⁴⁹ Damit wäre die Handschrift etwas später entstanden, als die enthaltene Jahreszahl angibt. Eine vergleichbare Jahresangabe fehlt in der Wiener Handschrift (HS.b). Sie wurde mittels Bildvergleiche durch den Kunsthistoriker Kurt Holter, welcher sich 1934 in seiner Dissertation der Handschrift widmete, in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert.²⁵⁰ Auch hier stand Mosul als möglicher Herstellungsort im nördlichen Irak zur Debatte. Die sichere Zuschreibung zu einer bestimmten Region ist nach neustem Forschungsstand noch immer offen. Jaclynne Kerner hielt diesbezüglich in ihrer Dissertation fest, dass die Zuschreibung der Wiener Handschrift auf Basis von Bildvergleichen noch immer Raum zur Diskussion lässt.²⁵¹

²⁴⁷ Kerner 2004.

²⁴⁸ Kerner 2004: S.260.

²⁴⁹ Kerner 2004: S.260. Anm.1

²⁵⁰ Kerner 2004: S.260ff.

²⁵¹ Kerner 2004: S.260ff.

In den Bildern der beiden Handschriften sind viele Vögel mit Nimbus und einige wenige ohne Nimbus dargestellt. Sie befinden sich zum Teil im gleichen Bild (Tafel IV, Abb.1,2). Neben den Vögeln sind zudem fast alle Menschen in den Bildern mit Nimbus dargestellt. Auch Engel zeigen das Motiv. Neben Vögeln werden keine anderen Tiere mit Nimbus dargestellt.

Die Vögel unterscheiden sich untereinander zum Teil stark durch Körperform und Farbe. In der Pariser Handschrift sind fast alle Vögel im Flug mit gespreizten Flügeln dargestellt (Tafel IV, Abb.3,4). In der Wiener Handschrift ist dies ähnlich (Tafel IV, Abb.2). Nur wenige der dortigen fliegenden Vögel zeigen das Motiv nicht.

In der Handschrift in Wien sind zudem auch in den Bäumen sitzende Vögel mit Nimbus dargestellt (Tafel III, Abb.1). Solche Darstellungen finden sich in der Pariser Version nicht.

Am Boden sitzende Vögel tragen nie einen Nimbus. Auch Vögel, welche sich auf den Armen von Menschen befinden, werden in den beiden Handschriften ohne Nimbus dargestellt, wie in einer Jagdszene im Frontispiz deutlich erkennbar (Tafel IV, Abb.2).

Bei den Vögeln mit Nimbus in den Kitāb ad-Diryāq-Handschriften (HS.a,b) lassen sich zum Teil einzelne Vogelarten unterscheiden. Erkennbar anhand der Schnabelform sind Papageien (Tafel IV, Abb.1) und Enten (Tafel IV, Abb.4). Weitere könnten Tauben sein (Tafel IV, Abb.1, links im Bild). Viele der Vögel mit Nimbus in den beiden Handschriften haben ein buntes Gefieder und lassen sich keiner bestimmten Art zuweisen.

Unter den Vögeln ohne Nimbus sind deutlich zu unterscheiden Pfauen und Reiher sowie diverse Greifvögel (Tafel IV, Abb.1-2).

Während die Form des Nimbus von Mensch und Vogel in der Wiener Handschrift (HS.b) einander in ihrer einfachen Darstellungsweise einer runden Fläche und der Rahmung mit einer einfachen Linie gleicht (Tafel IV, Abb.1,2) unterscheidet sich die Darstellung des Nimbus bei Menschen und Engeln in der Pariser Handschrift (HS.a) deutlich durch ihre Farbigkeit und Form von der, der Tiere (Tafel IV, Abb.3,4).

Das Pariser Kitāb ad-Diryāq (HS.a) ist die einzige Handschrift mit Darstellungen von Tieren mit Nimbus, in der sich die Nimben der Menschen so deutlich von denen der Tiere unterscheiden. In den anderen Handschriften, welche Bilder von Tieren mit Nimbus enthalten, sind bei Menschen wie auch bei den Tieren, die Nimben sehr ähnlich gestaltet. In einigen Fällen tragen nur einige Tiere Nimben und Menschen sind ganz ohne das Motiv dargestellt (HS.g,h,i,j). In keinem Fall ist der Nimbus bei Tieren jedoch aufwändiger gestaltet, als der von Menschen.

IV.2 Kalīla wa-Dimna Handschriften

Kalīla wa-Dimna ist der Titel einer bekannten persischen Fabelsammlung. Basierend auf einer indischen Vorlage inspirierte der Text auch die bei uns bekannten Tierfabeln. In zwei persischen Kalīla wa-Dimna Handschriften werden verschiedene Tiere mit Nimbus dargestellt. Beide Handschriften sind reich bebildert. Nur wenige Folios fehlen. Sie befinden sich heute in Istanbul (HS.d, Istanbul, TKS, H. 363) und London (HS.e, London, BL, Or. 13506). Der genaue Herstellungsort der beiden persischen Handschriften ist unklar. Beide ähneln sich jedoch deutlich in ihrer Darstellungsweise.

Die Londoner Handschrift wurde durch enthaltenes Kolophon auf 1307/8 datiert und gilt als Vorläufer der Malerei zur Zeit der Inǧūiden.²⁵² Als Herstellungsort wurde in der Forschungsliteratur Schiraz oder Süd-West Iran vorgeschlagen.²⁵³ Die Istanbuler Handschrift wiederum wurde als post-seldschukisch bezeichnet und mit einem möglichen Herstellungsort in Nord-Westiran, Aserbaidshan, Anatolien oder auch Mesopotamien im späten 13. Jahrhundert in Verbindung gebracht.²⁵⁴

Laut Contadini enthält eine dritte Kalīla wa-Dimna-Handschrift, heute in Oxford, ebenfalls Darstellungen von Tieren mit Nimbus (HS.k, Oxford, BodL, Pococke 400).²⁵⁵ Die Handschrift gilt als mamlukische Arbeit, welche um 1344 gefertigt wurde. Das von Contadini beschriebene Bild zeigt ein Zusammentreffen mehrerer Raben mit dem König der Eulen. Der König der Eulen ist laut Contadini mit Nimbus dargestellt, während die anderen Vögel keinen Nimbus tragen.²⁵⁶ Leider sind die Bilder der Handschrift nicht online publiziert. Daher wurde die Handschrift in diese Arbeit nicht weitergehend berücksichtigt.

Eine Besonderheit der Kalīla wa-Dimna Handschrift in London (HS.e) ist, dass in ihr alle Vogeldarstellungen mit Ausnahme der Darstellungen von Eulen mit einem Nimbus abgebildet wurden (Tafel III, Abb.3-5). Laut der Kunsthistorikerin Norah M. Titley wurden Vögel in der Handschrift in Istanbul (HS.d) in gleicher Weise dargestellt.²⁵⁷ Die Nimben der Vögel sind durch eine runde goldene Fläche mit einer feinen schwarzen Außenlinie dargestellt. Die Darstellungen der

²⁵² Titley/ Waley 1975: S.42f.

²⁵³ Cowen, Jill Sanchia: *Kalila wa Dimna. An Animal Allegory of the Mongol Court.* The Istanbul University Album. Oxford 1989. S.4 Anm.10.; Fitzherbert, Teresa: *Bal'ami's Tabari. An illustrated manuscript of Bal'ami's Tarjama-yi Tārikh-i Ṭabarī in the Freer Gallery of Art.* Wahington (F59.16, 47.19 and 30.21). [Diss.] University of Edinburgh 2001.: S.32

²⁵⁴ Cowen 1989: S.4, 13; Fitzhebert 2001: S.30.

²⁵⁵ Contadini 2011: S.130.

²⁵⁶ Contadini 2011: S.130.

²⁵⁷ Titley/Waley 1975. S.42-61, S.55.

Nimben bei den Vögeln in Istanbul unterscheiden sich leicht. Statt einer einfachen Linie, scheint hier allem Anschein nach, auch eine Doppellinie genutzt worden zu sein. Eine weitere Besonderheit der Londoner Handschrift ist die Darstellung aller Affen, aller Schildkröten und fast aller Schlangen mit einem Nimbus.

Keines der zahlreichen weiteren Tiere in den Illustrationen, wie zum Beispiel der Löwe, als König der Tiere, ist in der Fabelsammlung mit einem Nimbus gekennzeichnet. Nur eine einzige Schlange ist ohne Nimbus dargestellt. In dem Bild ist jedoch auch ein Affe mit Nimbus zu erkennen (Tafel V, Abb.5).

Die Nimben der Tiere, gleichen den bereits für die Vögel in den Kitāb ad-Diryāq-Handschriften beschriebene Darstellungsweise.

In der Handschrift in Istanbul (HS.d) ist mindestens ein Affe mit Nimbus enthalten (Tafel V, Abb.6). Die Schildkröte in der gleichen Szene zeigt hingegen keinen Nimbus. Da auch die Bilder der Istanbul Handschrift kaum publiziert sind, kann nicht mit Sicherheit festgehalten werden, ob weitere Tiere mit dem Motiv in der Handschrift dargestellt sind.

In der Londoner Kalila wa-Dimna-Handschrift (HS.e) tragen alle Menschen einen Nimbus. Engel wurden in der Handschrift nicht dargestellt. Auch in der Istanbul Version (HS.d) werden Menschen mit Nimbus dargestellt. Das Motiv des Nimbus bei Menschen unterscheidet sich zwischen den beiden Handschriften leicht. Während der Nimbus in der Londoner Handschrift bei allen Bildern eine leicht hoch ovale Form zeigt und unterhalb des Turbans der Personen aufhört, und damit der Nimbus deutlich überragt wird (Tafel I, Abb.6), werden die Kopfbedeckungen der Menschen in der Istanbul Handschrift durch den Nimbus jeweils umschlossen (Tafel III, Abb.2). Darüber hinaus, wird der Nimbus in London nur durch eine einfache schwarze Linie umfasst, während in Istanbul, wie bei den Tieren, allem Anschein nach eine doppelte Linie zum Einsatz kommt.

Viele der Vögel mit Nimbus sitzen auf den Bildern in Bäumen. Nur wenige befinden sich im Flug. Diese sind ausnahmslos Akteure der Geschichte, während die Vögel, welche in den Bäumen sitzen, zumeist keine aktive Rolle in den Fabeln einnehmen und im Text nicht erwähnt werden. In beiden Handschriften können mittels des Textes verschiedene Vogelarten unterschieden werden. Unter diesen sind Raben, Enten und Tauben. Viele der bunten Vögel können keiner Art zugewiesen werden.

IV.3 ‘Ağā’ib al-maḥlūqāt wa-ğarā’ib al-mauğūdāt (Die Wunder des Himmels und der Erde) nach Qazwīnī

Bei der Handschrift ‘Ağā’ib al-maḥlūqāt wa-ğarā’ib al-mauğūdāt (HS.f, London, BL, Or.14140) handelt es sich um ein Kompendium von narrativen Beschreibungen der Wunder der Erde und des Himmels. Der Text geht auf Qazwīnī (1202-1283) zurück. In dem Text werden eine Vielzahl verschiedener Tiere, aber auch Himmelswesen, Pflanzen und Naturerscheinungen beschrieben und mit zahlreichen Bildern illustriert. Einige der Folios fehlen. Die Handschrift wurde durch den Kunsthistoriker Stefano Carboni mittels Bildvergleichen auf die Zeit um 1300 datiert.²⁵⁸ Als ihr Herstellungsort wird Mosul angenommen.²⁵⁹ Es ist die einzige erhaltene Version des Textes, des 13. und 14. Jahrhunderts, in welcher sich Tierdarstellungen mit Nimbus befinden.

Es zeigte sich unter den vielen enthaltenen Bildern in der umfangreichen persischen Handschrift nur bei einem kleinen Anteil der Bilder das Motiv des Nimbus bei Tieren. Die Bilder der Handschrift, welche sich den Wundern der Natur und des Himmels widmet, haben enzyklopädischen Charakter. Das bedeutet, dass die Tiere mit Nimbus jeweils fast das einzige Motiv der einzelnen Darstellungen sind (Tafel II, Abb.1,2). Die Folios, welche Tiere mit Nimbus enthalten, befinden sich etwa in der Mitte der Handschrift. Unter den Tieren mit Nimbus ist eine Reihe verschiedener Vogelarten, wie Raben (Tafel I, Abb.4), Tauben und eine geflügelte Kuh (Tafel I, Abb.3). Letztere ist laut Text ein Engel.²⁶⁰ Auch eine Vielzahl der Menschen und Engel in der Handschrift zeigen das Motiv des Nimbus. Die Vögel sind jeweils in einem Bild allein oder zu zweit dargestellt, sowie allesamt sitzend am Boden oder auf einem Stein. Eine dieser Darstellungen ist die zu Anfangs beschriebene Skizze im Hintergrund eines Bildes (Tafel II, Abb.1).

Die Nimben bei Tieren werden formal durch eine goldene Fläche gebildet, welche von einer einfachen oder einer doppelten dünnen schwarzen Linie umrahmt ist. Damit zeigen sie den gleichen Aufbau wie die Nimben bei Menschen in der Handschrift. Die Nimben von figürlichen Engeln sind durch zusätzlichen Dekor auf der entstandenen Kreisfläche geziert (Tafel XVII, Abb.5) Die Vögel mit Nimbus unterscheiden sich in Körperform und Gefiederfarbe. Laut Forschungsliteratur lassen sich die verschiedenen Vogelarten durch den Text, welcher ihre zoologischen Charakteristika beschreibt, unterscheiden.²⁶¹ Unter den Vögeln mit Nimbus sind ein Fink oder eine Sperlingsart, die

²⁵⁸ Fitzherbert 2001: S.44.; Carboni, Stefano: The Wonders of Creation and the Singularities of Painting. A Study of the Ilkhanid London Qazwīnī. Edinburgh 2015.

²⁵⁹ Fitzherbert 2001: S.44.

²⁶⁰ Qazwīnī, London, BL, Or. 14140, Fol. 13v.

²⁶¹ Carboni 2015: S.312ff. Anm. 476., Anm. 497f., S.315 Anm. 488f.

Nachtigall, eine Gans, ein Habicht, Fasane, ein Bussard und eine Habichtart.²⁶² Unter dem als Fasan beschriebenen Bild, befindet sich die unvollendete Vorzeichnung (Tafel II, Abb.1). Bei diesem Vogel kann es sich aufgrund seines langen Halses nicht um einen Fasan handeln, wie es der Text vorgibt. Die genaue Zuschreibung der Vogelarten lässt letztendlich Fragen offen. Diese sind auch durch die Übersetzung der persischen Namen ins Deutsche bedingt. So ist der bei Carboni als Fink oder Sperlingsart bezeichnete Vogel nach der Übersetzung des Begriffs durch Ulrich Schabke möglicherweise auch als Truthahn zu deuten.²⁶³

262 Carboni 2015: S.312ff. Anm. 476., Anm. 497f., S.315, Anm. 488f.

263 Schapka, Ulrich: Die persischen Vogelnamen. [Diss.] Universität Würzburg 1972.1972 S.289. Seine Benennung entstammt der Farbigkeit seines Gefieders, abū barāqish wörtlich "Vater der Buntheit"

IV.4 Šāhnāma Handschriften

In drei persischen Šāhnāma Handschriften konnten Tiere mit Nimbus belegt werden. Die Abschriften des persischen Nationalepos wurden in der Forschung auf 1333, 1341 und 1352 datiert.²⁶⁴ Für diese Masterarbeit wurde nur ein kleiner Teil ihrer Bilder berücksichtigt. Die älteste der drei Handschriften befindet sich heute in St. Petersburg (HS.g, St. Petersburg, National Library Russia, Dorn 329). Eine weitere in die Zeit um 1341 datierte Handschrift ist über mehrere Sammlungen verteilt. Teile davon befinden sich heute in Genf (HS.h, Genf, Aga Khan Trust for Culture, MS 2005.1.28-37 Ir.M.6-6/I) und in Washington (HS.h, Washington, Freer Gallery of Art, F.1942.12.).

Mittels einer Widmung konnten die losen Blätter des auf 1341 datierten Šāhnāma in der Forschung mit der Dynastie der Inğūiden in Schiraz in Verbindung gebracht werden. Es ist die einzige Handschrift mit Tieren mit Nimbus, welche eine derartig aufschlussreiche Widmung hinsichtlich ihres Herstellungsortes enthält. Die dritte Handschrift ist in Privatbesitz (HS.i, Ebrahimi Collection).

Auf Grund stilistischer Vergleiche wird in der Forschungsliteratur angenommen, dass auch die beiden anderen Šāhnāma Handschriften mit Motiven von Tieren mit Nimbus unter der Herrschaft der Inğūiden Dynastie entstanden sind.²⁶⁵

In allen drei Handschriften lassen sich Tiere mit Nimbus belegen. In den Bildern, welche berücksichtigt werden konnten, waren Vögel mit Nimbus erkennbar (Tafel II, Abb.3-6). Die Vögel sitzen auf Bäumen, auf den Armen der Menschen oder sie fliegen. Der Nimbus der Tiere wird durch eine einfache runde goldene Fläche gebildet, welche entweder mit einer einfachen oder doppelten dünnen Linie umrahmt wurde.

Auf einem losen Folio der auf 1341 datierten Handschrift (HS.h) in Washington, ist zudem ein Mischwesen aus Schlangenkopf und Löwen- oder Gepardenkörper erkennbar (Tafel V, Abb.4). Die Szene zeigt eine Schiffsfahrt des Kayaniden-Königs Kai Chosrau. Im Wasser befinden sich verschiedene Mischwesen. Ausschließlich das Wesen mit Schlangenkopf zeigt das Motiv des Nimbus. Der Kopf der Schlange gleicht den Schlangenköpfen der Londoner Kalīla wa-Dimna-Handschrift (Tafel V, Abb.1). Die Darstellung des Nimbus ist dezent, jedoch gut erkennbar. Der Nimbus wird durch eine runde goldene Fläche gebildet und von einer doppelten dünnen schwarzen Linie umrahmt.

²⁶⁴ Fitzherbert 2001: S.32.

²⁶⁵ Fitzherbert 2001: S.32; Šāhnāma Projekt.

In allen drei Handschriften wurden Menschen und Engel auf den untersuchten Bildern ohne das Motiv des Nimbus dargestellt. Nur die einzelnen Tiermotive zeigen das Motiv des Nimbus.

IV.5 Kitāb-i-Samak 'Ayyār

In einer persischen Handschrift des Kitāb-i-Samak 'Ayyār ist nur in einem einzigen Bild ein Tier mit Nimbus zu erkennen (Tafel III, Abb.1). Die reich illustrierte Handschrift befindet sich heute in Oxford (HS.j, Oxford, BodL, MS.Ouseley 379-381). Es handelt sich um ein literarisches Werk, welches von den Abenteuern eines Helden namens Samak berichtet. Die Kunsthistorikerin Roxana Zenhari, welche sich eingehend mit der Handschrift beschäftigte und den Vogel mit Nimbus darin bereits beschrieb, datierte die Handschrift ins 13.-14. Jahrhundert. Die Datierung basierte auf dem formalen Vergleiche der Kalligrafie, der Bilder und der Kombination der auf verschiedene Dichter zurückgehenden Verszeilen.²⁶⁶ Zenhari ging von einer Verbindung der Handschrift zur Dynastie der Inǧūiden aus.

Der Vogel mit Nimbus in der Handschrift lässt sich anhand seines Körperbaus und seiner Gefiederfarbe keiner bestimmten Art zuweisen. Auch wird er im Text nicht näher beschrieben. Die Szene, in der er sich findet zeigt, wie ein Mann von einem Turm in den Tod stürzt. Der Vogel sitzt in einem Baum neben dem stürzendem Mann. Der Nimbus wird durch eine einfache goldene Fläche gebildet, welche von einer einfachen dünnen Linie umrahmt wird. Obwohl weitere Vögel enthalten sind, zeigen diese kein Nimbusmotiv. Alle Menschen in der Handschrift werden ohne Nimbus dargestellt.

Zwei Engel zeigen in einer Szene das Nimbusmotiv. Ihr Nimbus unterscheidet sich von dem der Vögel. Er wird gebildet durch eine einfache runde goldene Fläche welche durch eine Doppellinie umrahmt wird. Die Fläche ist durch feine Linien verziert (Tafel XVII, Abb.4). Sonst findet sich das Motiv des Nimbus in der Handschrift kein weiteres Mal.

²⁶⁶ Zenhari 2014: S.20.

IV.6 Sammelhandschrift von Naṣīr ad-Dīn

Eine persische Sammelhandschrift in Paris zeigt das Motiv des Nimbus bei einem Mischwesen aus Vogelkopf und Löwenkörper (Tafel I, Abb.1). Die Handschrift befindet sich heute in Paris (HS.c, Paris, BNF, Persan 174, dat. 1272-1273). Laut BNF entstand sie vermutlich am Hof des seldschukischen Regenten Kai-Ḥusrau III (reg.1265-1282).

Die Bilder in der Handschrift (HS.c) haben enzyklopädischen Charakter und zeigen zumeist eine Person oder ein Wunderwesen singulär als Bildmotiv ins Zentrum. Der Aufbau ist daher mit vielen Bildern der Qazwīni-Handschrift in London vergleichbar (HS.f).

Das Mischwesen steht im Seitenprofil dargestellt und wird von zwei Bäumen flankiert. Der Nimbus des Mischwesens wird durch eine große kreisrunde, möglicherweise mit Zirkel gezogenen Fläche gebildet, welche von einer feinen roten Doppellinie umrahmt ist. Allem Anschein nach, ist die Fläche golden gefüllt. In der Handschrift sind Menschen zumeist ohne Nimbus dargestellt. In einigen Darstellungen sind weitere sind Engel und Wunderwesen zu sehen. Sie zeigen mit verschiedenen Variationen von Nimben. Die dortigen Darstellungen der Nimben sind mit Darstellungen in armenischen Handschriften vergleichbar. Die Handschrift hat in dieser Betrachtung zudem eine Sonderstellung, da ihre Bilder in der Forschung als europäisiert bezeichnet wurden.²⁶⁷ Hergestellt wurde sie in Kappadokien, in der heutigen Türkei.²⁶⁸

²⁶⁷ Holter 1934: S.25.

²⁶⁸ BNF online Angaben zum Herstellungsort.

V. Funktionen des Nimbusmotivs bei Tieren

In der Forschungsliteratur zu islamischer Kunst sind vereinzelt Deutungsvorschläge zum Motiv von Tieren mit Nimbus zu finden. Sie wurden zumeist auf die Illustrationen in einer bestimmten Handschrift bezogen. In diesem Kapitel wird erörtert, ob diese Thesen zur Funktion des Motivs bei Tieren auf alle Beispiele, welche aus dem 13. und 14. Jahrhundert bekannt sind, übertragbar sind. Darüber hinaus sollen weitere, bisher in der Forschungsliteratur nicht oder kaum thematisierte, Interpretationsansätze erörtert werden.

In einem ersten Teil wird auf die drei bekanntesten Standpunkte zur Deutung des Motivs des Nimbus bei Tieren eingegangen.

Im zweiten Teil wird auf neue Deutungsansätze eingegangen, welche aus der Fragestellung nach der Beziehung von Text und Bild, sowie aus der Annahme, dass zwischen dem Motiv bei Menschen und bei Tieren eine Beziehung besteht, konzipiert wurden.

Außerdem wurde unter Berücksichtigung möglicher kultureller Konventionen zum Herstellungszeitpunkt der Handschriften, welche Einfluss auf das Bildmotiv gehabt haben können, versucht Deutungsmöglichkeiten für das Motiv des Nimbus bei Tieren zu konstruieren.

Zuletzt wird die These erörtert, der Nimbus sei ein Mittel zur Herrschaftsrepräsentation, welche im Vergleich mit den bereits vorhandenen und neu konstruierten Deutungsvorschlägen am plausibelsten erscheint und sich am besten zur Deutung für alle Darstellungen anwenden lässt.

V.1 Bisherige Deutungsansätze der Funktion des Nimbus

Die Thesen zum Motiv des Nimbus bei Tieren und Menschen, welche sich in der Forschungsliteratur finden, sind entweder sehr allgemein gehalten, sie beziehen sich ausschließlich auf eine bestimmte Darstellung oder sie wurden im Hinblick auf eine bestimmte Herstellungszeit und Region geäußert. Die meisten Thesen zu dem Motiv des Nimbus bei Tieren lassen sich eher als Bemerkungen am Rande bezeichnen, welche in der Forschungsliteratur zu anderen Themenschwerpunkten Erwähnung fanden. Daraus resultiert, dass die einzelnen Thesen zumeist nicht ausführlich erörtert wurden und ihrer Übertragbarkeit auf andere Darstellungen bisher nicht überprüft erscheint.

Im Hinblick auf die Darstellung von Tieren mit Nimbus gibt es in der Forschungsliteratur zu islamischer Kunst für die Deutung der Funktion des Nimbus drei verschiedenen Interpretationsansätze: die Funktion des Nimbus bei Tieren sei ein dekoratives Mittel, die Funktion des Nimbus sei die Visualisierung des Konzeptes der Seelenvögel und die Deutung die Funktion des Nimbus sei die Visualisierung einer zoroastrisch-religiösen Vorstellung, deren Deutung heute nicht mehr bekannt ist. In diesem Kapitel werden diese drei Thesen erörtert.

V.1.1 Dekoratives Mittel

Verschiedene Forscher gingen davon aus, dass das Motiv des Nimbus bei Tieren keinen symbolischen Wert hat, sondern dass es nur eine dekorative Funktion habe. So heißt es etwa bei P.W. Schulz und Kerner, der Nimbus sei als ein rein formales Mittel genutzt worden, um den Kopf eines Tieres oder Menschen vom Hintergrund abzuheben.²⁶⁹ Nach Milstein galt dies insbesondere für die Kunst der vor-mongolischen Zeit des 13.-14. Jahrhunderts.²⁷⁰ Dorothea Duda interpretierte die Vögel mit Nimbus, wie sie sich beispielsweise in der Wiener Kitāb ad-Diryāq-Handschrift finden, als einen Teil der Darstellung der Natur in den Szenen.²⁷¹ Auch dies könnte man, wenn man so will, als eine Auslegung des Motivs in einem rein dekorativem Bereich verstehen.

Häufig wird in der Forschungsliteratur die These vertreten, dass das Motiv des Nimbus bei Tieren und Menschen mit hoher Wahrscheinlichkeit als rein formale Darstellungsweise aus der byzantinischen Kunst übernommen wurde, ohne dabei die dortige religiöse Bedeutung zu

269 P.W. Schulz 1914: S.64, Kerner 2004: S.196.

270 Milstein 1968: S.537.

271 Duda 1992: S.59.

berücksichtigen. Vertreter dieser Ansicht waren die Kunsthistoriker Hussain und Kerner.²⁷² Ihre These zur Übernahme und Bedeutung des Nimbus, führten sie jedoch nicht näher aus.

Auf die vermuteten Verbindung zur byzantinischen Kunst bezogen sich zudem die Kunsthistoriker Guitty und Milstein und gingen davon aus, dass die Nutzung des Motivs des Nimbus in islamischer Kunst als eine Reaktion auf die hohe Stellung des Motivs in der säkularen byzantinischen, aber auch iranischen Kunst, zu verstehen ist und dass das Motiv in islamischer Kunst im Vergleich zur byzantinischen Kunst stark abgewertet verwendet worden sei.²⁷³

Auch wenn sich nicht bestreiten lässt, dass das Motiv des Nimbus bei Tieren beispielsweise auf Keramiken, durchaus hilfreich ist die Tiere im Bild schneller zu erkennen, so zeigte eine genauere Analyse der Bilder in den Handschriften, dass eine Reihe von Merkmalen der Darstellungen gegen die These sprechen, dass es sich bei den Tieren mit Nimbus um ein rein dekoratives Schmuckmotiv handelt. Das Motiv des Nimbus bei Tieren ist, aus rein formalen Aspekten, in arabischen und persischen Handschriften des 13. und 14. Jahrhundert nicht plausibel notwendig, um den Kopf der Tiere vom Hintergrund abzuheben und sichtbar zu gestalten.

In einigen Darstellungen sind Vögel mit Nimbus, wie auch ohne Nimbus im gleichen Bild belegbar. Dabei lässt sich feststellen, dass keine Beziehung zwischen der Hintergrundgestaltung und der Darstellung dieser Tiere mit Nimbus oder ohne Nimbus besteht. Ob beispielsweise im dichten Blattwerk dargestellt (Tafel IV, Abb.1) oder frei im Flug in der Luft (Tafel IV, Abb.2; Tafel XI, Abb.1) spielt für die Darstellung von Vögeln mit oder ohne Nimbus keine Rolle. Vögel, welche dicht umgeben von Blättern in Bäumen abgebildet wurden, sind genauso mit Nimbus oder ohne Nimbus gekennzeichnet, wie fliegende oder am Boden sitzende Vögel.

Ähnliche Beispiele welche belegen, dass die Darstellung mit Nimbus nicht von Hintergrund abhängig ist, können auch auf kunsthandwerklichen Erzeugnissen nachgewiesen werden. So zeigt beispielsweise ein Medaillon der Blacas Kanne (Tafel XXI, Abb. 4) wie ein Jäger mit Pfeil und Bogen auf Vögel mit Nimbus zielt. Es handelt sich vermutlich um Kraniche, welche gut an ihren langen Beinen erkennbar sind. In einem weiteren Medaillon der gleichen Kanne wird ein Vogel, vermutlich eine Ente, in einer Reiterszene, ohne Nimbus dargestellt. Da für beide Medaillons, das gleiche florale Muster für den Hintergrund gewählt wurde und die Tiere sich nicht wesentlich in der Größe unterscheiden, ist hier kaum zu argumentieren, dass der Nimbus lediglich dekorative Funktion hatte, um den Kopf der Vögel vor dem Hintergrund sichtbar zu gestalten.

²⁷² Hussain 1972: S.100; Kerner 2004:S.196.

²⁷³ Milstein 1968: S.537.

In den erhaltenen vor 1333 datierten Handschriften, welche Tiere mit Nimbus enthalten, werden Menschen ebenfalls mit Nimbus dargestellt. In den nach 1333 datierten Handschriften, welche Tiere mit Nimbus enthalten, wird allem Anschein nach auf das Motiv des Nimbus bei Menschen verzichtet. Demnach kann nicht von einer generellen Markierung von Lebewesen gesprochen werden, da Lebewesen eben auch ohne Nimbus in den Bildern zu finden sind.

Eine Besonderheit wird deutlich durch die Darstellung einer toten Schlange mit Nimbus. Wie sich aus dem Bild schließen lässt, spielt die Unterscheidung zwischen Leben und Tod für die Darstellung von Tieren mit Nimbus keine Rolle.

In dem Bild ist eine Schlange zerteilt, in mehrere Stücke am Boden liegend, zu erkennen (Tafel V, Abb. 1). Dennoch ist ihr Kopf von einem Nimbus umgeben, während ein Wiesel, ebenfalls im Bild zu sehen, keinen Nimbus trägt.

In byzantinischen Darstellungen werden gelegentlich enthauptete Märtyrer und Heilige mit einem Nimbus um ihren Kopf, welcher abgetrennt vom Körper am Boden liegt, dargestellt. In den untersuchten arabischen und persischen Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts fanden sich jedoch keine vergleichbaren Darstellungen, in denen Tote einen Nimbus tragen. Diese Eigentümlichkeit scheint sich also exklusiv bei Tierdarstellungen zu finden.

Eine rein formale Übernahme der Tiere mit Nimbus aus der byzantinischen Kunst, wie sie in der Forschungsliteratur vorgeschlagen wurde, ist sehr unwahrscheinlich. Zwar sind verschiedene Darstellungen von Tieren mit Nimbus auch in der byzantinischen Kunst bekannt, doch finden sich unter diesen Motiven keine Schildkröten oder Affen mit Nimbus. Schildkröten spielen in der christlichen Religion, aus der sich viele Bildprogramme der byzantinischen Kunst speisen, keine Rolle. Das Motiv von Schildkröten und Affen mit Nimbus kann also nicht rein formal übernommen worden sein.

In den arabischen und persischen Handschriften wurde allem Anschein nach klar unterschieden, welche Vogelarten mit Nimbus dargestellt wurden und welche nicht. Bereits Waley und Titley wiesen darauf hin, dass in einer Londoner *Kalīla wa-Dimna*-Handschrift jeder Vogel mit Ausnahme aller Eulen mit einem Nimbus dargestellt wurde (Tafel III, Abb. 5).²⁷⁴ In der byzantinischen und armenischen Kunst gibt es keinen Hinweis darauf, dass die Eulen eine besondere Stellung hatten. Es scheinen vor allem Tauben, Adler und Pfaue mit Nimbus dargestellt worden zu sein.

²⁷⁴ Titley/Waley 1975: S.58.

Auch eine reine Nutzung des Motivs des Nimbus, um durch die damit verbundene Verwendung von Gold das Bild selbst aufzuwerten, ist nicht naheliegend im Hinblick auf die arabischen und persischen Handschriften. In den Darstellungen zeigt sich, dass Gold grundsätzlich in vielen Bildbereichen, wie etwa bei der Kleidung oder als Horizontlinien eingesetzt wurde (Tafel I, Abb. 5). Die Nimben der Tiere waren durchaus eine Möglichkeit noch mehr Gold in die Darstellung einzubringen. Sie waren aber keineswegs notwendig dafür. Eine Vielzahl von anderen Motiven, welche golden dargestellt sind, boten dafür ausreichend Platz. Es lässt sich damit auch nicht erklären warum, wenn der Nimbus genutzt wurde um Gold im Bild verwenden zu können, dieser nur bei bestimmten Tierarten zu Einsatz gekommen sein sollte.

Die Positionierung der Tiere mit Nimbus im Bildbereich zeigte, dass kein Zusammenhang zwischen Bildbereich und Platzierung im Bildfenster und der Darstellung mit Nimbus zu bestehen scheint. Vögel mit Nimbus sind entweder das einzige Motiv der Darstellung (Tafel II, Abb. 1-2) oder Teil eines größeren Bildprogramms (Tafel II, Abb. 3-4). Der Nimbus der Tiere ist in diesen Darstellungen nicht als gestalterisches Motiv notwendig, um beispielsweise ein Gleichgewicht im Bildaufbau oder der Farbauswahl zu erzeugen.

V.1.2 Konzept des Seelenvogels

Ein zweiter Deutungsansatz zum Motiv von Tieren mit Nimbus besagt, dass Vögel mit Nimbus als Seelenvögel interpretiert werden können. Eine genaue Definition des Begriffs und des ihm zugrunde liegenden Konzeptes des Seelenvogels, findet sich in der Forschungsliteratur zum Nimbus nicht.

Selbst in der Forschungsliteratur zu Tiermotiven in islamischer Kunst im Generellen wird zumeist nicht genau ausgeführt, was mit dem Begriff Seelenvögel, welcher sich dort ab und an findet, genau gemeint ist. Im Folgenden wurde daher versucht einige Vorstellungen und Quellen, auf der eine solche Interpretation basieren könnte, gesammelt darzustellen.

Die Kunsthistorikerin Roxana Zenhari vertrat die Ansicht, dass das Motivs eines Vogels mit Nimbus in der Kitāb-i-Samak-i ‘Ayyār-Handschrift (Tafel III, Abb.1) sowie die Abbildungen von Vögeln mit Nimbus in der St. Petersburg Šāhnāma-Handschrift (Tafel II, Abb.4) als Visualisierung des Konzeptes von Seelenvögeln zu deuten sind.²⁷⁵

²⁷⁵ Zenhari 2014: S.128.

In ihrem Fall basierte diese Interpretation auf den Arbeiten eines iranischen Kunsthistorikers und der Arbeit der Arabistin Annemarie Schimmel.²⁷⁶ Letztere verfasste ein Buch über arabische und persische Redewendungen und Tiermotive in der Literatur des Nahen Ostens.²⁷⁷ Daraus lässt sich ableiten, dass die Idee, es existierten Seelenvögel, in Herstellungsgebieten islamischer Kunst verbreitet war.²⁷⁸

In dem Buch von Schimmel, auf welches sich Zenhari bezieht, wird auf verschiedene Sagen, Verse und Sprichwörter verwiesen, in welchen Vögel eine wichtige Rolle im Zusammenhang mit dem Tod und der Seele eines Menschen inne haben. Dabei nennt die Autorin jedoch kaum konkrete Referenzen und es ist zum Teil unklar, in welchem Jahrhundert und wo, die von Schimmel genannten Verse tatsächlich bekannt und in Gebrauch waren.

So heißt es bei Schimmel beispielsweise, dass in Sprichwörtern und Sagen des Nahen Ostens, ohne den Nahen Osten als geografische Region zu präzisieren, weiße und grüne Vögel am Grab von Gottesfreunden erschienen und eigentlich Engelswesen seien.²⁷⁹ In einer anderen bei ihr erwähnten Überlieferung hieß es zudem, dass „[...] *die Seelen der Märtyrer bis zum Jüngsten Tage im Paradies ,in den Kröpfen grüner Vögel‘* [lebten ...]“.²⁸⁰

Der Historiker Richard Foltz, welcher 2006 ein Buch zu Tieren in muslimisch geprägten Kulturen veröffentlichte, verwies ebenfalls auf das Konzept des Seelenvogels im Volksglauben und Volksmund. Foltz ging jedoch nicht auf die mögliche Rolle des Konzepts für die Kunst ein.

Dennoch verwies er auf verschiedene Quellen, die Vögel, den Tod und Seelen kontextualisieren. Demnach wurde beispielsweise der Satz „*Der Vogel seiner Seele flog aus dem Nest seines Körpers.*“ als eine Metapher für das Versterben eines Menschen gebraucht.²⁸¹ Wann dieser Ausspruch im Sprachgebrauch war und wo, präzisiert Foltz jedoch leider nicht. Ähnlich wie Schimmel, war Foltz der Meinung, dass Vögel im Flug in mystischen Strömungen aller Religionen den Flug der Seele zum Himmel symbolisieren.²⁸² Auch diesbezüglich präzisierte er leider nicht, welche Religionen er damit genau meinte.

276 Zenhari 2014: S.128.

277 Schimmel 1997.; Zenhari 2014: S.128. Neben Schimmel nutzte Zenhari noch einen weiteren Autor als Referenz zum Konzept des Seelenvogels, welcher jedoch nur auf persisch zu dem Thema publizierte und daher nicht berücksichtigt werden konnte.

278 Schimmel 1997., Zenhari 2014; S.128.

279 Schimmel 1997: S.101.

280 Schimmel 1997: S.101.

281 Foltz, Richard C.: *Animals in Islamic Traditions and Muslim Cultures*. Oxford 2006: S.66.

282 Foltz 2006: S.77.

Vögel, welche die Seele eines Menschen transportieren werden in verschiedenen literarischen Werken beschrieben. In einem Text des Gelehrten Avicenna (980-1037) wurde nach Foltz ein fliegender Vogel beschrieben, welcher die Seele eines Menschen auf dem Weg zum Himmel symbolisiere.²⁸³ Im Werk des persischen Gelehrten Suhrawardī (1153-1191), welcher nach Foltz verschiedene Texte verfasste, welche auf Avicennas Text über den Seelenvogel basierten,²⁸⁴ wird der Seelenvogel als Falke präzisiert.²⁸⁵

In weiteren literarischen Quellen wird auf verschiedene Vogelarten als Seelenvögel verwiesen. Der Islamwissenschaftler Christian Lange, welcher sich mit Paradiesvorstellungen im Islam beschäftigt hat, verweist auf ein Hadith, welches grüne Vögel in Zusammenhang mit den Seelen von Gläubigen bringt. Laut Lange besagt das Hadith: *„Die Seelen der Gläubigen sind in den Körpern grüner Vögel, welche das Paradies beleben, dessen Früchte essen, seine Wasser trinken, und in goldenen Lampen wohnen, welche unter dem Thron hängen.“*²⁸⁶

Weiter hält Christian Lange fest, heißt es in anderen Hadithen, die Seelen von Ungläubigen, seien in den Körpern schwarzer Vögel, sie *„[...] essen und trinken Feuer, und leben in einer Schlucht in der Hölle.“*²⁸⁷

Schwarze Vögel wurden laut Lange auch mit den Ägyptern assoziiert. So verweist Lange beispielsweise auf eine Aussage des syrischen Gelehrten al-Awza‘i (gest.774), welcher über einige schwarze Vögel und ihren Flug über das Mittelmeer befragt wurde. Ihm zufolge, tragen die schwarzen Vögel, die Seelen des Volks des Pharaos.²⁸⁸ Laut den bei Lange zitierten Quellen sind diese sogenannten Seelenvögel in der Lage, sich so schnell wie das Licht fortzubewegen.²⁸⁹

Auch die Eule, als ein besonderes Beispiel, ist laut Forschung im Volksglauben mit dem Tod und als negatives Vorzeichen bekannt. Dem Sprachwissenschaftler Ulrich Schapka zufolge, welcher sich 1972 den persischen Vogelnamen widmete, gilt die Eule als Unheilsbote, welche durch ihr Rufen während der Nacht Angst forciert.²⁹⁰ Laut Schapka bestand Volksglauben die Vorstellung, der Kalif Omar (reg. 634-644) würde als Eule nach seinem Tod umher irren.²⁹¹ Unklar ist, ob die bei Schapka erwähnte Vorstellung mit dem Konzept des Seelenvogels im Zusammenhang steht.

283 Foltz 2006: S.48f.

284 Foltz 2006: S.49.

285 Löber, Bettina: Das Rauschen der Flügel Gabriels. Drei Erzählungen des "Meisters der Erleuchtung" Suhrawardi. 2006 Birnbach: S.87.

286 Lange, Christian: Paradise and Hell in Islamic Traditions. Leiden 2016: S.123.

287 Lange 2016: S.123.

288 Lange 2016: S.127.

289 Lange 2016: S.127.

290 Schabka 1972: S.358f.

291 Schabka 1972: S.359.

Die Vorstellung von einem Vogel als Seele oder als Transportmittel einer Seele, scheint nicht zu allen Zeiten und überall gleichermaßen anerkannt gewesen zu sein. Christian Lange hielt in dieser Hinsicht fest, dass das Konzept des Seelenvogels beispielsweise im 8. Jahrhundert bekannt gewesen war, aber etwa aus schiitischen Quellen hervorgeht, dass ein 765 verstorbener Imam die Vorstellung von Seelen, welche nach dem Tod eines Menschen die Form von Vögeln annehmen, ablehnte und sich dagegen aussprach.²⁹²

Als Beleg für die Existenz des Konzepts des Seelenvogels in der Literatur des 14. Jahrhunderts ist zudem der Text des Kitāb ar-Ruh, dem Buch der Seele, zu werten. Das Werk des hanbalitischen Gelehrten Ibn al-Qayyim (1292-1350), welcher im frühen 14. Jahrhundert in Syrien und Damaskus lebte²⁹³ beschreibt, dass sich Seelen von Märtyrern in Körpern grüner Vögel befinden.²⁹⁴ Zudem geht aus dem Text hervor, dass die Seele, wenn sie den Körper eines Menschen verlässt, der Vorstellung Ibn al-Qayyim nach, wie Sonnenlicht leuchtet und zart duftet.²⁹⁵ Die würde sich mit der Vorstellung eines Lichtes, als welches der Nimbus in vielen Fällen interpretiert wird, decken.

Seelenvögel in kunsthistorischer Forschung

Im Hinblick auf einen Zusammenhang des Konzepts des Seelenvogels mit der Kunst verweist Lange lediglich darauf, dass es für die Miniaturmalerei des 18. Jahrhunderts Inspiration bot. Nach einer bei Lange zitierten Aussage des Gelehrten as-Suyūfī (1445-1505) hieß es, dass die Seelen von Sündern und Ungläubigen, am Eingang zur Hölle in den Bäuchen schwarzer Vögel umher geistern.²⁹⁶ Eine Darstellung von schwarzen Vögeln in einer Miniaturmalerei des 18. Jahrhunderts ist laut Lange möglicherweise genau durch diese Vorstellung inspiriert und zu deuten.²⁹⁷

Die Liste an Hinweisen auf das Konzept des Seelenvogels im 13. und 14. Jahrhunderts lässt sich noch verlängern. Diese sind jedoch an literarische Quellen gebunden und ein Bezug zur Kunst wurde in der Forschung kaum hergestellt.

Der Kunsthistoriker Abbas Daneshvari erwähnte, dass die Vorstellung des Seelenvogels bereits im 13. Jahrhundert im persischsprachigen Raum weit verbreitet war, nannte aber keine konkreten Beispiele zur Darstellung des Konzeptes in Handschriften oder Quellen, welche auf die Verbreitung der Vorstellung hindeuten würden.²⁹⁸

²⁹² Lange 2016: S.123f.

²⁹³ Lange 2016: S.127.

²⁹⁴ Mabrouk, Layla: *The Soul's Journey after Death. An Abridgment of Ibn Al-Qayyim's Kitāb ar-ruh*. Commentary by Layla Mabrouk. London 1987. S.8.

²⁹⁵ Mabrouk 1987: S.9.

²⁹⁶ Lange 2016: S.256.

²⁹⁷ Lange 2016: S.269f.

²⁹⁸ Daneshvari, Abbas: *Animal Symbolism in Warqa Wa Gulshāh*. Oxford 1986: S.79.

In der kunsthistorischen Forschung ist, wie sich zeigt, für eine Interpretation eines Vogelmotivs als Seelenvogel, die Kombination des Vogels mit dem Motivs des Nimbus nicht notwendig. Lediglich die Darstellung eines Vogels in einer Szene, welche den Tod in irgendeiner Weise thematisiert, scheint für einige Kunsthistoriker, bereits genug Basis für eine solche Auslegung. In diesem Sinne schlug die Kunsthistorikerin Katharina Otto-Dorn beispielsweise in einem Artikel von 1978 vor, dass die Darstellung von Vögeln auf einem Zelt über einem Grab in einer Miniaturen der Warqa wa-Gulshāh-Handschrift als Referenz auf die Seelen der Verstorbenen, daher im Sinne des Seelenvogel-Konzeptes, zu deuten sind.²⁹⁹

Der Kunsthistoriker Abbas Daneshvari, welcher sich mit dem Tiersymbolismus eben jener Handschrift beschäftigt hat, hielt eine solche Interpretation, nur auf Basis des Bildbeispiels in diesem Fall, jedoch für unwahrscheinlich, da sich auch auf anderen Textilien, welche nichts mit Begräbnissen zu tun haben, ebenfalls Vogel motive finden.³⁰⁰ P.W. Schulz, erwähnt Seelenvögel nur in einer Aufzählung gemeinsam mit Harpyen, Sphinxen und Greifen als altorientalische Motive in islamischer Kunst des 13. Jahrhunderts.³⁰¹

Bis auf die These Zenharis wurde das Konzept des Seelenvogels in der Forschungsliteratur nicht mit den Darstellungen der Vögel mit Nimbus in Verbindung gebracht.

Beispiele zur Bildanalyse

Die Deutung von Vögeln mit oder ohne Nimbus in Szenen, welche den Tod thematisieren, ist auf Basis literarischer Quellen wie Ibn Al-Qayyim und Suhrawardī, sowie den durch Lange zitierten Hadithen grundsätzlich nachvollziehbar. Durch die Analyse der Bilder mit Darstellungen von Vögeln mit Nimbus werden jedoch einige Aspekte deutlich, welche gegen eine generelle Interpretation von Vögeln mit Nimbus als Seelentiere sprechen.

Eine Darstellung aus dem St. Petersburger Šāhnāma illustriert in einer Szene den Tod von Azade, einer Harfenspielerin und Gefährtin des Helden Bahram Gur. Laut Geschichte stürzt Bahram Gur Azade von dem gemeinsamen Reittier, woraufhin diese stirbt. Die Szene zeigt, wie Azade unter dem Hufen des Kamels liegt, während Bahram Gur auf dem Reittier in die andere Richtung blickend mit Pfeil und Bogen aus dem Bild zielt (Tafel II, Abb.4). Beide tragen keine Nimben. Zwei Vögel mit Nimbus sind in den Wipfeln der zwei Bäumen, welche die Szene flankieren, zu erkennen.

²⁹⁹ Daneshvari 1986: S.79, dort erwähnt Otto-Dorn: Figural Stone Reliefs on Seljuk Sacred Architecture. In: Kunst des Orients Vol. 12, H. ½ 1978/1979: S.103-149. S.116.

³⁰⁰ Daneshvari 1986: S.79.

³⁰¹ P.W. Schulz 1914: S.61.

Da Azade, die einzige Person im Bild ist, welche verstirbt und nur einmal dargestellt ist, ist es nicht einleuchtend, warum zwei Vögel mit Nimbus, als Vögel mit Nimbus für nur eine sterbende Person, daher eine Seele, dargestellt werden.

Laut Foltz wurde in der muslimischen Philosophie zwischen einer Tierseele und der menschlichen Seele unterschieden.³⁰² Die Tierseele befand sich im Herz der Tiere. Sie galt als physisch und daher auch anfällig für die Beschädigung. Die Seele der Menschen wiederum war immateriell und unsterblich.³⁰³

Geht man davon aus, der Nimbus symbolisiere diese immaterielle und unsterbliche Seele des Menschen, welche durch den Vogel getragen wird, so ist nicht einleuchtend, warum Azades Seele zweimal dargestellt werden sollte, obwohl sie selbst nur einmal im Bild zu sehen ist.

Hinweise auf eine Teilung der Seele auf mehrere Tiere und somit eine Erklärung, warum hier mehrere Vögel mit Nimbus dargestellt wurden, nennt Foltz nicht.

Auch die Deutung, der zweite Vogel stehe für das in der Geschichte getötete Tier, welches ebenfalls nicht im Bild zu sehen ist, scheint nicht plausibel. Laut Foltz, wurde durch die Beschädigung des Herzens der Tiere, deren Seele zerstört.

In den genannten literarischen Quellen wird im Falle eines Todes, meist nur von einem Seelenvogel gesprochen. Von mehreren Seelenvögeln wird meist nur im Zusammenhang mit dem Paradies oder der Hölle gesprochen, nicht im Zusammenhang mit dem Leben eines Menschen.

Versucht man das Motiv des Vogels mit Nimbus als Seelenvogel zu interpretieren so wirft eine weitere Szene in der St. Petersburger Handschrift Fragen auf. In dieser wird der Wundervogel Simurgh mit Nimbus dargestellt (Tafel II, Abb.3). Gemäß der Annahme, es hätte die Vorstellung bestanden, der Wundervogel hätte selbst eine Seele, welche der von Menschen gleiche, so ist unklar, warum diese bei ihm als sichtbar, durch den Nimbus, dargestellt wurde und bei den Menschen im Bild wiederum nicht.

Das Merkmal Flugfähigkeit

Ein Merkmal, welches Seelenvögel in der Literatur auszeichnet ist ihr Flug. In der Wiener Kitāb ad-Diryāq-Handschrift wurden am häufigsten Vögel im Flug oder in den Zweigen von Bäumen mit Nimbus dargestellt. Vögel, welche sich auf den Armen von Menschen befinden, zeigen das Motiv nicht. Es lässt sich somit ein deutlicher Unterschied in der Häufigkeit feststellen. Dennoch sind in der Handschrift nicht alle Vögel im Flug mit Nimbus gekennzeichnet. So ist beispielsweise ein

302 Foltz 2006: S.49.

303 Foltz 2006: S.49.

großer Pfau im Flug ohne den Nimbus dargestellt. Ein Vogel, welcher am Wasserrand am Boden sitzt, also nicht fliegt, trägt das Motiv wiederum.

Das Merkmal des Fluges kann also nicht als ein Indiz für eine Darstellung als Seelenvogel von Vögeln mit Nimbus ausgelegt werden, oder generell als ein Grund für die Darstellung mit Nimbus. Ein letzter Aspekt, welcher gegen die Deutung als Seelenvogel spricht, ist dass viele der Vögel sehr bunt gemalt wurden und nicht nur grün oder schwarz, wie man aus der Auslegung der literarischen Quellen zum Konzept des Seelenvogels erwarten würde.

V.1.3 Zoroastrisch-religiöse Vorstellungen

Laut dem Kunsthistoriker Melikian-Chirvani haben die Vögel mit Nimbus eine symbolische Bedeutung, welche auf zoroastrisch-religiöse Vorstellungen zurückzuführen sind. Laut Melikian-Chirvani waren diese im 13. Jahrhundert noch bekannt, sind aber heute nicht mehr bekannt.³⁰⁴ Der Forscher äußerte sich nicht weiter zu dieser Auslegung.

Eine Verbindung des Motivs eines Vogels mit Nimbus mit zoroastrischen Vorstellungen erwähnte bereits der Kunsthistoriker Otto Falke 1913. Für die Deutung des Motivs eines Hahns mit Nimbus auf einem Textil (Tafel X, Abb.2), welches aus der Zeit der Sasaniden stammt, zitierte er den Deutungsansatz eines Kollegen, wonach ein Zusammenhang des Motivs mit zoroastrischen Vorstellungen bestehen könnte.³⁰⁵ Demnach sei der Hahn ein wichtiges Tier in der zoroastrischen Religion, denn er verscheuche mit seinem Gesang die Nachtgeister.³⁰⁶ Es bleibt dennoch unklar, welche Funktion der Nimbus für die Deutung des Hahns als ein zoroastrisches Symbol auf dem Textil tatsächlich hat. Nach Ottos kurzer Anmerkung dazu scheint die Rolle als Symbol primär mit der Vogelart selbst verbunden zu sein. Unter den Tieren mit Nimbus in den untersuchten Handschriften ist jedoch kein Hahn. Eine Übertragung des Deutungsansatzes ist daher schwierig.

Von anderen Forschern wurde nicht auf eine Deutung als Motiv in Handschriften, welches auf zoroastrisch-religiöse Vorstellungen zurückgehen eingegangen. Lediglich die These, bestimmte Vögel, wie Ente, Gans und Falke wären unter den Sasaniden und damit in der zoroastrischen Religion von Bedeutung gewesen, findet sich in der Forschungsliteratur. Es wird aber nicht ausgeführt, welche Bedeutung die Tiere hatten. Der Kunsthistoriker John Emmett Fallon hielt

³⁰⁴ Melikian-Chirvani 1967: S.11.

³⁰⁵ Falke 1913. S.81.

³⁰⁶ Falke 1913. S.81.

kürzlich in einem Artikel fest, dass ein Vogel mit einem Ring im Schnabel oder in einem Medaillon einbeschrieben das Chwarnah symbolisieren sollte.³⁰⁷

Der Schritt von dem Symbol eines Vogel in einem Kreis als Chwarnah-Symbol zu einem Vogel dessen Kopf von einen Kreis, daher dem Nimbus, umgeben ist, als Chwarnah-Symbol, erscheint nicht weit.

Die Deutung der Darstellung eines Vogels mit Nimbus als Visualisierung zoroastrischen Vorstellungen lässt sich aus den Thesen des Kunsthistorikers Abbas Soudavar zum Motiv des Nimbus bei Menschen stützen. Der Kunsthistoriker geht von einem Zusammenhang zwischen dem Konzept des Chwarnah, dem göttlichen Licht, welches in der persischen Mythologie beschrieben wird und den Darstellungen von Nimben bei Herrschern im Demotte Šāhnāma aus.³⁰⁸ Demzufolge, sei die Funktion des Nimbus bei Herrschern in diesen Darstellungen die Visualisierung des Chwarnah. Diese aus der persischen Mythologie stammende Vorstellung, wurde, laut Soudavar, als Bezugspunkt für die Legitimationsrhetorik späterer Dynastien genutzt. In diesem Sinne wurde auch in philosophischen Schriften des 12. Jahrhunderts das Chwarnah -Konzept zur Legitimation des Herrschers genutzt.³⁰⁹

Der Sage nach verließ das Chwarnah, das Licht, welches die Legitimation des Herrschers war, in der alt-persischen Mythologie den unsterblichen König Yima in Form eines Vogels.³¹⁰ Obwohl Soudavar in seiner Monografie zu Herrschaftskonzepten im Iran nicht auf Vogeldarstellungen mit Nimbus eingeht, so sind seiner Ansicht nach Vögel, genau genommen Falken, Teil dieses Konzepts und damit assoziiert.³¹¹ Er stützt diese These auf die Darstellung eines Falken in dem Felsrelief in Tāq-i Bustān neben der Darstellung des Sasanidenherrschers Shāpur III (reg. 383-88 n.Chr.) und auf einen aus dem Šāhnāma stammenden Vers, wonach zwei Falken, das Licht des Herrschers trugen.³¹² Bei diesem Vers, merkt er an, könnte es sich auch um eine spätere Ergänzungen zum Firdousis Text handeln.³¹³

Der Deutungsversuch von Vögeln mit Nimbus generell als Erinnerung an das Chwarnah scheint für die Darstellungen in den untersuchten Handschriften nicht plausibel. Vögel mit Nimbus finden sich

307 Fallon, John Emmett: Searching for a Sassanian Influence Divine Compass Constructions in the Lindisfarne Gospels. Academia.edu 2015: S.4-29. Stand 26.7.2018.

308 u.a. Šāhnāma Demotte, Cleveland, CMA, Inv.Nr. 1943.658.

309 Soudavar 2003: S.7f.

310 af Edholm, Kristoffer: Rājyaśrī. Royal Splendour in the Vedas and the Epics [Masterarbeit]. Überarbeitete Version. Stockholm 2015: S.1., S.18.

311 Soudavar 2003: S.22.

312 Soudavar 2003: S.22.

313 Soudavar 2003: S.22, Anm. 60.

kaum in Szenen, welche inhaltlich mit der Herrscherikonographie im Zusammenhang stehen. In Thronszene selbst, sind Vögel nur sehr selten mit einem Nimbus dargestellt.

Im Gegensatz zu den Beschreibungen des Chwarnah, in welchen es mit Adlern oder Jagdvögeln kontextualisiert wird, sind in den Handschriften eine Vielzahl verschiedener Vögel mit Nimbus dargestellt. Zudem spricht in den Bildern der Faktor der Quantität gegen eine Auslegung als Chwarnah-Konzept. In den Bildern ist meist nicht nur ein Vogel mit einem Nimbus im Bild zu sehen, sondern mehrere. Dies widerspricht der Vorstellung, wonach nur ein oder zwei Vögel das Licht tragen würden.

Ein weiterer Aspekt spricht ebenfalls gegen die zoroastrische Religion als Ursprung für eine Darstellung von Tieren mit Nimbus. In zwei Handschriften sind Bilder von Schlangen, beziehungsweise einem Schlangenkopf mit Nimbus belegbar. Es gab im Zoroastrismus jedoch eine negative Grundhaltung gegenüber Schlangen. Schlangen galten als schlecht, sie zu töten galt hingegen als positiv.³¹⁴ Es erscheint als sehr unwahrscheinlich, dass ein Tier, welches als schlecht gilt, das gleiche Motiv tragen sollte, wie eines welches mit dem Nimbus eines der wichtigsten Symbole im Zoroastrismus darstellen sollte.

314 Rose, Jenny: Zoroastrianism. A Guide for the Perplexed. London 2011: S.38, 178.

V.2 Weitere Deutungsansätze für die Funktion des Nimbus bei Tieren

Neben den bisher in der Forschungsliteratur zur Funktion des Motivs des Nimbus bei Tieren vorgeschlagenen Thesen, lassen sich mit einem vergleichenden Blick auf den Forschungsstand zum Motiv des Nimbus bei Menschen eine Reihe weitere Interpretationsansätze formulieren. Sie basieren primär auf der Beziehung zwischen Bild und Text. Es zeigte sich jedoch, dass sie im Detail, eine Reihe von Mängeln aufweisen und daher nicht als schlüssige Deutung des Motivs des Nimbus bei Tieren in Frage kommen. Einige dieser Ansätze werden in diesem Kapitel vorgestellt. Unter diesen ist die Deutung der Vögel mit Nimbus als Hinweis auf eine Lehrsituation, eine Deutung auf Basis von Koran und Bibel und eine Deutung des Nimbus der Tiere als Autoritätsmerkmal für die einzelnen Tiere auf Basis der Texte.

Verschiedene Forscher, welche sich eingehend mit Handschriften in denen sich Tiere mit Nimbus befinden befassten, gingen zwar davon aus, dass die Tiere eine besondere Bedeutung hatten. Sie fanden im Text jedoch kein Indiz, welches auf diese Bedeutung hinweist. Die Textpassagen beispielsweise, welche die Vögel mit Nimbus in der Londoner Qazwīni-Handschrift (HS.f) näher beschreiben, unterscheiden sich nach der Übersetzung Carbonis (2015) inhaltlich nicht von den Textpassagen zu den Vögeln ohne Nimbus. Sie beinhalten lediglich Informationen zum Vorkommen und Verhalten der Tiere. Dadurch unterscheidet die Tiere mit Nimbus nichts als Gruppe von jenen Vögeln ohne Nimbus.

In einigen Texten werden die Tiere im Text gar nicht erwähnt. So nannte Roxana Zenhari (2014) keinen Hinweis auf eine klare Beziehung von Text und Bild im Sinne einer Erwähnung des Vogels mit Nimbus in der Kitāb-i-Samak-i ‘Ayyār-Handschrift (HS.j) als Teil der Szene.

Im Hinblick auf die Kalīla wa-Dimna-Handschriften verhält es sich ähnlich. Es wurden viele Textpassagen mit Darstellungen illustriert. In den meisten Bildern sind Tiere mit Nimbus dargestellt. Vergleicht man in Stichproben den Text,³¹⁵ so lässt sich feststellen, dass viele der Vögel mit Nimbus, welche sich in den Bildern in Bäumen befinden, im Text nicht erwähnt werden.

In den Bildern der Kalīla wa-Dimna-Handschrift in London (HS.e), in welcher auch die Schildkröten, Affen und Schlangen einen Nimbus tragen, sind die Tiere häufig selbst Akteure der Geschichte. Ihre Rolle im Text der Übersetzungen unterscheidet sich jedoch nicht auffällig von der anderer Tiere. Die Tiere werden somit nicht auf Basis ihrer Handlungen von jenen ohne Nimbus unterschieden.

³¹⁵ Weber, Siegfried und Najmabadi, Seyfeddin (Hg.): Nasrollah Monschie. Kalila und Dimna. Fabeln aus dem klassischen Persien. München 1996. und Schulthess, Friedrich: Kalila und Dimna, Syrisch und Deutsch. Berlin 1911.

V.2.1 Lehrsituation

In der Forschungsliteratur zur islamischen Kunst besteht die These, dass das Motiv des Nimbus aus der byzantinischen Kunst übernommen sei. Wie bereits festgestellt wurde, ist eine rein formale Übernahme des Motivs bei Tieren, mit Blick auf die verschiedenen Tierarten mit Nimbus nicht plausibel. Affen, Schildkröten und Schlangen mit Nimbus gehören nicht zum üblichen Bildrepertoire byzantinischer Kunst.

Es ergibt sich somit die Frage, ob statt einer formalen Übernahme des Motivs, möglicherweise eine inhaltliche Übernahme des Motivs beabsichtigt war und diese auf andere Tierarten ausgeweitet wurde.

In byzantinischer und christlicher Kunst haben Tiere mit Nimbus immer eine klare Funktion als Teil der Handlung und sind nie nur einfaches Dekor oder losgelöst von der Handlung. In Taufszenen ist eine Taube als physische Visualisierung des Heiligen Geistes, häufig durch einem Nimbus gekennzeichnet. Weitere Tierarten mit Nimbus symbolisieren die Evangelisten, Christus oder die göttliche Eingabe für die Niederschrift von Texten. Eine Deutung von Tieren mit Nimbus als christlich-religiöse Symbole, wie die Evangelisten oder Christus, wird in jedem Fall durch das Bildthema und den religiösen Kontext, in denen solche Abbildungen gefertigt wurden, impliziert. Ein vergleichbarer christlicher oder islamischer religiöser Charakter ist nicht kennzeichnend für die arabischen und persischen Handschriften, in denen Tiere mit Nimbus dargestellt wurden. Auch andere Religionen spielen in den Texten keine derart dominante Rolle, um sie als religiöse Schriften zu erkennen. Eine Interpretation der Tiere mit Nimbus als Symbole der Evangelisten, des heiligen Geistes, Christus ist daher in diesen Schriften nicht naheliegend.

Die Handschriften in denen sich Tiere mit Nimbus finden, sind zudem von sehr unterschiedlichem Inhalt. Es gibt keine Hinweise darauf, dass in den verschiedenen Geschichten Bezug auf gleiche Charaktere genommen wird, welche durch die Tiere mit Nimbus symbolisiert worden seien, ähnlich einer Referenz auf mythische Wesen wie Drachen, die in den unterschiedlichsten Geschichten auftauchen könnten.

Anders verhält es sich, wenn man davon ausgeht, die Tiere mit Nimbus seien nicht Symbol eines Charakters, sondern Symbole für ein bestimmtes Konzept.

In einer Reihe von christlichen Darstellungen werden Vögel verwendet, um eine göttliche Eingabe und Inspiration zu symbolisieren. Eine Ursache für die Wahl dieser Tierart als Symbol für Inspiration könnte die Kulturgeschichte von Vögeln, nicht nur als Jagdtiere, sondern auch als

Übermittler von Nachrichten, wie beispielsweise durch die Nutzung von Brieftauben, sein. Bereits in der biblischen Erzählung von Noah und der Arche wird die Taube mit einem Zweig im Mund zum Boten für einen möglichen Neuanfang. Im Koran wiederum, spielt der Wiedehopf eine entscheidende Rolle als Bote zwischen der Königin von Saba und Salomon.³¹⁶

Sollte der Vogel mit Nimbus als ein Symbol eines Boten verstanden werden, so war dies möglicherweise für den zeitgenössischen Betrachter leicht zu entschlüsseln. Eine Deutung als Bote ist nicht an einen religiösen Kontext gebunden und passt inhaltlich zu den meisten der narrativen Szenen von Tieren mit Nimbus. Der Nimbus würde in den Darstellungen in erster Linie dazu dienen die Tiere als Symbole zum markieren und von anderen Vögeln zu unterscheiden.

Betrachtet man einen Vogel mit Nimbus schlicht als ein Botentier, so sind beispielsweise auch Taufszenen für einen Betrachter ohne religiöses Vorwissen deutbar, als eine Szene in der eine Übertragung von Wissen oder Erkenntnis vor sich geht.

Eine solche Interpretation würde begünstigt durch die Platzierung der Tiere in der Nähe des Kopfes von Heiligen oder Gelehrten, wie sie sich in der byzantinischen Kunst findet. Ein Beispiel welches dies verdeutlicht, befindet sich heute im Vatikan. Die lateinische Handschrift (Vatikan, BA, Pal. Lat 229, Fol. Av), welche im 9. Jahrhundert im mittel- oder oberrheinischen Gebiet entstand, belegt, dass das Motiv von Vögeln mit Nimbus auch in Europa verbreitet war und wohl nicht nur als Symbol für die Evangelisten oder des Heiligen Geistes diente. In der Darstellung wird der Kopf eines Menschen von zwei Vögeln mit Nimbus flankiert (Tafel X, Abb.1). Es erscheint naheliegend, dass die Vögel hier als Boten zu interpretieren sind.

Weitere Beispiele belegen, dass Vögeln in auch in europäischen Schriften eine besondere Stellung zukam. Eine bereits um 750 in Irland entstandene lateinische Handschrift in St. Gallen (St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 51, Fol. 78) belegt dies. Es ist die Darstellung des hl. Markus, umgeben von vier geflügelten Wesen. Die Vier könnten die Evangelisten symbolisieren. Nur der Vogel links oben im Bild trägt einen goldenen Nimbus, während der Engel recht oben einen blauen Nimbus trägt und Markus selbst einen roten. Die anderen zwei geflügelten Wesen wurden ohne Nimbus dargestellt. Eine Übernahme eines Vogels mit Nimbus aus der byzantinischen Kunst als ein Symbol eines Vermittlers von Wissen oder sehr weit gefasst interpretiert als Symbol der Entstehung von Wissen, erscheint daher möglich.³¹⁷

316 Venzlaff, Helga: Al-Hudhud. Eine Untersuchung zur kulturgeschichtlichen Bedeutung des Wiedehopfs im Islam. Wien 1994: S.83ff.

317 Abb. unter <http://www.e-codices.unifr.ch/de/csg/0051//78> (Stand 20.2.2018).

Die Verbreitung und Bedeutung des Motivs von Tieren mit Nimbus in der byzantinischen und europäischen Kunst müsste jedoch noch eingehender untersucht werden, damit haltbare Schlüsse über eine Vorbildfunktion für oder aus der islamischen Kunst gezogen werden können.

In den Kitāb ad-Diryāq Handschriften (HS.a,b) sind Vögel mit Nimbus in narrativen Szenen zu finden, welche generell dem Bildthema einer Lehrsituation, einer Forschungsszene oder auch einer Szene einer Neuentdeckung zugeordnet werden können (Tafel IV, Abb.1). In diesen Szenen könnten die Vögel mit Nimbus als ein Symbol der Entstehung von Wissen gedeutet werden.

Viele der Fabeln in den Kalīla wa-Dimna Handschriften zeigen ebenfalls Vögel mit Nimbus in den Bäumen. Die Tatsache, dass die damit bebilderten Geschichten oft als Bericht eines Dritten im Text auftauchen, würde zulassen auch diese im weitesten Sinne als eine Lehrszene zu interpretieren.

Gegen eine Deutung der Tiere mit Nimbus als Boten, spricht jedoch die Darstellung einiger Vögel in der Qasvini Handschrift, in denen die Vögel kein Teil einer narrativen Szene sind, da sie nur ähnlich einer enzyklopädischen Darstellung das einzige Bildmotiv sind, sowie die Auswahl der weiteren Tierarten, Schildkröte, Schlange und Affe, die nicht als Botentiere bekannt sind.

V.2.2 Koran und Bibel

Die Suche nach einer Basis für die Deutung für das Motiv der Tiere mit Nimbus in den bekanntesten religiösen Schriften des 13. und 14. Jahrhunderts liegt nahe. Von den Tierarten deren Darstellung mit Nimbus in den untersuchten Handschriften belegt ist, finden sich im Koran Referenzen zu Affen, Schlangen und Vögeln.³¹⁸ Schildkröten werden nicht erwähnt.

Während Vögel im Text des Koran gepriesen werden,³¹⁹ sind Affen und Schlangen im Koran negativ charakterisiert.³²⁰ Laut Annemarie Schimmel heißt es in Sure 5,60, dass Ungläubige und Sünder in Affen oder Schweine verwandelt werden können.³²¹ Die negative Assoziation des Affen findet sich auch außerhalb des Korans wieder. In der Übersetzung der Makamen des Ḥarīrī wird beispielsweise der negative Vergleich „*häßlicher als ein Affe* [...]“³²² verwendet. Die Schlange gilt aus muslimischer Sicht, Schimmel zufolge als ein dämonisches Tier, da sie Adam und Eva im Paradies verführte.³²³ Der Autorin zufolge heißt es in weiteren Überlieferungen, dass jener gesegnet

318 Foltz 2006: S.11.

319 Tlili, Sarra: Animals in the Qur'an. Cambridge 2012: S.162.

320 Tlili 2012: S.162.

321 Schimmel 1997: S.22.

322 Schimmel 1997: S.18.

323 Schimmel 1997: S.82.

wird der Schlangen tötet.³²⁴ Auch im Zoroastrismus wird diese negative Haltung gegenüber Schlangen vertreten.³²⁵

Die negative Haltung im Koran und in der Bibel zu Schlangen und Affen führt zu dem Schluss, dass diese Texte kein Vorbild für die Darstellung der Tiere mit Nimbus waren.

Die Funktion des Nimbus bei Tieren erscheint in den Handschriften, in denen nur eine Auswahl der Tiere mit Nimbus gekennzeichnet werden, in der einfachsten Deutungsebene darin zu bestehen scheint, diese von den anderen ohne Nimbus abzuheben. Es ist ein Unterscheidungsmerkmal.

Da das Nimbusmotiv in einigen dieser Handschriften auch genutzt wird, um alle Menschen zu kennzeichnen und zum Teil mit viel Liebe zum Detail bei der Gestaltung des Nimbus bei Menschen gearbeitet wurde, kann von einer grundsätzlich positiven Haltung zu dem Motiv ausgegangen werden, welches der negativen Darstellung der Tiere im Korantext gegenüber steht. Auch die fehlende Erwähnung von Schildkröten im Koran lässt schließen, dass sich eine Darstellung mit Nimbus nicht auf der Basis von Korantexten erklären lässt.

Für die Deutung der Vögel allein, würde die Auszeichnung mit Nimbus auf Basis des Korans genügen, doch bleibt die Frage, warum nicht alle Exemplare der Tierart in den Darstellungen das Motiv tragen. Eine Herleitung der Funktion auf Basis religiöser Schriften wie des Korans oder der Bibel, ist daher nicht wahrscheinlich.

V.2.3 Autoritätsmerkmal

Durch den Vergleich verschiedener Darstellungen des Nimbus bei Menschen, wird deutlich, dass seine Dekoration in einigen Fällen gekoppelt ist an den sozialen Status des Trägers. Der Herrscher oder die Engelwesen haben häufig die am aufwändigsten gestalteten Nimben, während sonstige Personen in den Bildern nur einfache oder gar keine Nimben tragen.

In einigen der Handschriften, in welchen Darstellungen von Tieren mit Nimbus erhalten sind, ist diese Unterscheidung ebenfalls zu erkennen. In den meisten dieser Handschriften tragen die Menschen jedoch alle den gleichen oder gar keinen Nimbus.

Der soziale Status der Tiere, im Sinne einer Hierarchie zwischen den Tierarten, innerhalb der Geschichte könnte somit, geht man von einer Vergleichbarkeit mit den Darstellungen bei den Menschen aus, Anlass zur Darstellung mit Nimbus sein. Eine Analyse der Texte in Stichproben auf

324 Schimmel 1997: S.82.

325 Rose 2011: S.38, 178.

Basis von Übersetzungen ins Deutsche belegt jedoch, dass aus den Texten nicht hervorgeht, dass die Tiere mit Nimbus im Sinne einer Hierarchie besser gestellt wären, als die Tiere ohne Nimbus.

Der genaue Wortlaut der Handschriften in denen sich die Bilder von Tieren mit Nimbus fanden, ist leider nicht immer übersetzt publiziert. Aussagen zur Beziehung zwischen Bild und Text sind daher immer unter dem Vorbehalt zu betrachten, dass sich die Texte der Handschriften durchaus in Details von den verbreitetsten Übersetzungen aus dem persischen oder arabischen unterscheiden könnten. In Rahmen dieser Arbeit konnte jedoch nur auf die Standardübersetzungen zur Analyse zurückgegriffen werden.

In einer Übersetzung eines *Kalīla wa-Dimna*-Textes aus dem Persischen ins Deutsche von Weber und Najmabadi heißt es, in der Fabel von der Schildkröte und dem Affen, dass es sich um einen Affenkönig handelt.³²⁶ Die Geschichte wird mit zwei Bildern in der Londoner Handschrift illustriert (Tafel I, Abb.5, Tafel V, Abb.5). Während man argumentieren könnte, der Nimbus des Affen soll auf dessen Königswürde verweisen, so lässt sich dadurch die Darstellung der Schildkröte mit Nimbus, welche nicht explizit als König beschrieben wurde, im Unterschied dazu nicht rechtfertigen.³²⁷

Ähnlich verhält es sich laut einer Übersetzung im Textabschnitt zur Geschichte von den Raben und den Eulen. Im Text werden ein Raben- wie auch ein Eulenkönig erwähnt.³²⁸ Ein Bild, welches beide Tiere mit Nimbus zeigt, findet sich in der Londoner Handschrift nicht. Eulen werden in den dortigen Darstellungen nie mit Nimbus abgebildet, wie eine Szene belegt, in denen beide Tierarten zu sehen sind (Tafel.III, Abb.5). Ausschließlich die Raben sind in dem Bild mit einem Nimbus dargestellt.

Die Analyse der Übersetzung einiger Textpassagen des *Šāhnāma*³²⁹ zeichnet ein ähnliches Bild. Auch hier finden sich keine Hinweise, welche auf eine besondere soziale Stellung der Tiere mit Nimbus innerhalb des Textes hindeuten.

In einer Textpassage des *Šāhnāma* wird beschrieben wie der König Kai Kawus mit samt seinem Thron fliegt. Die Szene ist in den beiden *Šāhnāma* Handschriften von 1341 und 1352 illustriert (Tafel II, Abb.5-6). In beiden Bildern wird der Thron des Herrschers von vier Vögeln mit Nimbus, laut Text Adler, getragen. Es ist eine der wenigen Textpassagen, in denen die dargestellten Vögel tatsächlich Teil der Handlung sind und im Text erwähnt werden.

³²⁶ Weber u.a. (Hg.) 1996: S.192.

³²⁷ Weber 1996: S.192ff.

³²⁸ Weber 1996: S.155.

³²⁹ Bayer, Edmund Alfred (Hg.): Rückert, Friedrich: *Firdosi's Königsbuch*. Berlin 1880-1895. Bd.8: S.103ff.

In der Übersetzung nach Friedrich Rückert werden die Adler in keiner Weise als außerordentlich besondere Tiere beschrieben. Außer der Anmerkung, dass sie gut genährt und stark waren, findet sich an der Textstelle nichts, was auf eine Darstellung mit Nimbus hindeuten würde.³³⁰

Bemerkenswert ist zudem, dass in den Bildern zwar die Vögel einen Nimbus tragen, der Herrscher aber, dessen Thron sie empor heben, ohne Nimbus dargestellt wurde.

Der Nimbus ist in den Darstellungen somit nicht als ein Symbol einer Autorität des dargestellten Wesens auf Basis des Textes zu deuten.

330 Bayer/ Rückert 1980-1895: S.103ff.

V.3 Tiere mit Nimbus als Symbol zur Repräsentation

Wie ausgeführt wurde, können weder die bisherigen Interpretationsansätze, noch die zuvor angeführten Beispiele von weiteren Interpretationsansätzen eine zufriedenstellende Antwort auf die Frage auf die Funktion des Nimbus bei Tieren liefern, wenn man von den Darstellungen von Tieren mit Nimbus als einer Gruppe ausgeht.

Die Betrachtung als eine Gruppe ist gerechtfertigt, da es sich um eine sehr spezielle Darstellungsweise handelt, welche nur bei einer bestimmten Auswahl von Tieren zu finden ist, welche keinesfalls als zufällig gelten sollte.

Auf Basis der Bildanalyse und den zuvor ausgeführten und folglich verworfenen Deutungsansätzen zum Motiv des Nimbus bei Tieren lässt sich resümieren, dass der Zweck des Nimbus in der Markierung und Hervorhebung bestimmter Tiere besteht. Diese Markierung und Hervorhebung ist jedoch nicht an den Inhalt der Geschichte selbst gebunden.

Die Zweck des Nimbus liegt zudem nicht in einer dekorativen Funktion, welche aus dem Bildaufbau resultiert. Für den Bildaufbau selbst ist der Nimbus bei Tieren nicht von Relevanz.

Es erscheint schlüssig zu sein, davon auszugehen, dass der Nimbus generell als ein positives Attribut verstanden wurde. In verschiedenen Handschriften ist er für die Darstellung von Herrschern, aber auch vielfach generell für die Darstellung von Menschen verwendet worden. Daher lässt sich annehmen, dass das Motiv für die Darstellung von Tieren ebenso eine positive Bedeutung hatte und als ein positives Attribut zu interpretieren ist.

Aus der spezifischen Auswahl von Tieren, welche mit Nimbus dargestellt wurden, Vögel, Schlangen, Schildkröten und Affen, lässt sich folglich schlussfolgern, dass das Motiv nicht auf Basis von christlichen oder muslimischen Texten konzipiert wurde, da sich dort mit Ausnahme von Vögeln mehrheitlich negative Beschreibungen zu den spezifischen Tierarten finden oder diese gar nicht erwähnt werden. Auch in zoroastrischen Quellen findet sich diese negative Grundhaltung.

Obwohl einige der in der Forschung zu findende Deutungsansätze für bestimmte Darstellungen durchaus nachvollziehbar sind, lassen sie sich zumeist nicht auf die anderen Darstellungen übertragen.

Die Deutung des Motivs von Tieren mit Nimbus als ein Symbol zur Repräsentation lässt sich hingegen auf die verschiedenen Darstellungen übertragen. Im Folgenden wird diese These ausgeführt.

Tiere als Attribut von Personen und Herrschern

Verschiedene Darstellungen in Handschriften islamischer Kunst belegen, dass Tiere als Wappentiere genutzt wurden. So sind Beispiele von Enten oder der Schlange bekannt.³³¹ Selbst in europäischer Kunst wurden Tiere, wie die Schildkröte als Motive auf Fahnen östlicher Reiterheere rezipiert (Tafel XXI, Abb.3).³³²

Verschiedene Aspekte sprechen dafür, dass sich Personen im 13. und 14. mit Tieren identifizierten. Eine besondere Stellung kam unter diesen Vögeln zu. Lebende Vögel galten im 13. und 14. Jahrhundert als Prestigeobjekte, welche zum Beispiel als diplomatische Geschenke genutzt wurden.³³³ Raubvögel wurden als Jagdvögel abgerichtet. Ihre Wertschätzung lässt sich in verschiedenen Thronszenen erkennen, in denen sie auf den Armen der Falkner den Herrscher flankierend (Tafel III, Abb.2). Auch Gänse wurden gelegentlich in den Armen des Hofstaats in Thronszenen präsentiert.

Es fällt auf, dass Vögel, insbesondere im Dekor von Thronszenen, im 13. und 14. Jahrhundert als Motiv anderen Tieren gegenüber bevorzugt wurden. Sie sind in Illustrationen als Dekormotive von Wänden, Sitzmöbeln und Textilien zu erkennen. Unter den Tierdarstellungen mit Nimbus nehmen Vögel die größte Gruppe ein.

Die Rolle von Tieren als Attribute bestimmter Personen und Herrscher könnte sich auf die Darstellung von Tieren mit Nimbus ausgewirkt haben. Durch die Nutzung des Motivs des Nimbus, welches generell als ein positives Attribut galt, wurde das Tier in den Darstellungen, gleich den Menschen, besonders hervorgehoben. Der Auftraggeber oder Künstler, welcher sich selbst mit den Tieren identifizierte, wird somit an mehreren Stellen im Bild durch das Motiv referiert. Unabhängig vom Bildinhalt, wird die Handschrift somit als Eigentum des Besitzers oder Werk des Künstlers ausgewiesen.

Die Ausführung des Motivs in gleicher oder weniger anspruchsvoller Weise, wie sie sich bei den Darstellungen von Menschen findet, spricht dafür, dass das Motiv zwar vorhanden sein, aber nicht vom Bildinhalt ablenken sollte. Das Motiv erscheint in einigen Fällen vergleichsweise subtil eingefügt. Insbesondere in Handschriften, in denen nur ein Tier mit Nimbus erkennbar ist, könnte dies als ein Hinweis auf eine bewusst unauffällige Nutzung des Motivs betrachtet werden, welche zwar nach wie vor den Repräsentationszweck erfüllt, diesen jedoch weitestgehend in den Hintergrund rückt. Möglicherweise ist diese subtile Nutzung des Motivs die Folge eines politischen oder religiösen Wandels in welchem bestimmte Motive nicht mehr genutzt werden sollten. Dafür

331 Rogers, John M.: Topkapi Sarayi-Museum. Manuskripte. Herrsching Am Ammersee 1986: Abb. 33,36., dat.1330

332 Fleur des histoires de la terre d'Orient, Paris, BNF, NAF 886. Fol. 18r und Fol.25r.

333 Daneshvari 1986: S.74.

spricht, dass in einigen Handschriften, bestimmte Darstellungen scheinbar später verändert wurden, Vögel entfernt (Tafel XXIII, Abb.1-2) oder beispielsweise der Entwurf eines Vogels mit Nimbus in der Londoner Qasvini-Handschrift immer nur ein Entwurf im Hintergrund blieb, obwohl der Nimbus in der Vorzeichnung bereits mit Gold ausgefüllt wurde (Tafel II, Abb.1).

Für die Darstellung mit Nimbus wurden lediglich bestimmte Vögel, Schildkröten, Affen und Schlangen genutzt. Dies lässt sich mit ihrer besonderen Bedeutung und ihrem Status im Volksglauben und in östlichen Religionen begründen.

Verschiedene Aspekte belegen dies. In der persischen Dichtung finden sich Beispiele in denen Herrscher mit Vögeln verglichen werden. Eine Textzeile des Šāhnāma illustriert dies deutlich. Es heißt darin: „*Die Könige sind Kraniche, und ich bin wie ein Adler.*“³³⁴

Welche Vögel oder Tiere mit welchen Herrschern assoziiert wurden, ist bisher kaum erforscht. Laut Schimmel wurde aber beispielsweise im Werk des in Kairo geborenen Dichters Damīrī (1341-1405) die Herrschaftschronik der abbasidischen Kalifen unter dem Stichwort „Gans“ niedergeschrieben.³³⁵ Warum diese Wahl getroffen wurde, wird bei Schimmel leider nicht erörtert, doch könnte sie ein Indiz dafür sein, dass zum Beispiel die Abbasiden von Kairo mit der Gans assoziiert wurden.

Der Kunsthistoriker Rudolf Meyer Riefstahl hielt fest, dass verschiedene Arten von Jagdvögeln häufig als Beinamen von Prinzen türkisch-stämmiger Herkunft genutzt wurden.³³⁶ Unklar ist, welche Herrscherhäuser er unter türkisch-stämmig zusammenfasste, es liegt aber nahe von seldschukischen Fürsten auszugehen. Schimmel nannte die Namen "Sandschar" oder "Balban", beides Bezeichnungen für Raubvögel, als Beispiele für diese Praxis.³³⁷

Ebenso wählten Schriftsteller, laut Schimmel, Tierbeinamen, welche auf ihre Eloquenz hindeuten sollten.³³⁸ Unter diesen fanden sich Papagei oder auch Nachtigall.³³⁹ Laut Schimmel war beispielsweise der in Delhi verstorbene persische Dichter Amir Chusrau (1253-1323) auch als „Indiens Papagei“ bekannt.³⁴⁰

334 Ehlers, Jürgen. Die Natur in der Bildersprache des Šāhnāma. Wiesbaden 1995: S.63.

335 Schimmel 1997: S.17.

336 Riefstahl, Rudolf M.: A Seljuq Koran Stand with Lacquer-Painted Decoration in the Museum of Konya. In: The Art Bulletin. Vol. 15. No. 4. (Dez. 1933) S. 361-373. S.370.

337 Schimmel 1997: S.19.

338 Schimmel 1997: S.20.

339 Schimmel 1997: S.20.

340 Schimmel 1997: S.20.

Genauso scheint dies unter religiösen Persönlichkeiten üblich gewesen zu sein. Ein 1166 in Bagdad verstorbener hanbalitischer Gelehrter und Sufi-Ordensgründer nannte sich, nach Schimmel, beispielsweise selbst „weißer Falke“.³⁴¹

Referenzen zur Assoziation mit Vögeln oder der Nutzung als Synonyme und Ehrenbezeichnungen lassen sich auch in einer Handschrift in welcher Tiere mit Nimbus zu finden sind, nachweisen.

Im Titel des Pariser Kitāb ad-Diryāq (HS.a), heißt es laut der Übersetzung von Kerner:

„[...] *The book of the theriac of the eminent physician/philosopher Galen, drawn from the dnfaments of the first discourse of the book of Galen on electuaries, with the commentary of Yahya al-NahwT the Alexandrian, God's mercy upon him, he (who) is the Yahya an-nahwi the Alexandrian, God's mercy upon him, he (who) is the grey falcon and the white phoenix/griffin [...]*“.³⁴² Der Autor wird in dieser Beschreibung also als grauer Falke und weißer Phönix oder Greif bezeichnet.

Das intensive und einzigartige Verhältnis zu Vögeln zeigt sich nicht nur im Text, sondern auch in den Bildern des Pariser Kitāb ad-Diryāq. Neben den verschiedenen Darstellungen von Vögeln mit Nimbus, darunter einige Enten, ist festzustellen, dass die Krone der weiblichen Doppelfiguren im Frontispiz aus zwei einander zugewandten Vögeln gestaltet ist. Sie flankieren eine Blütenform in der Mitte (Tafel XIV, Abb.2).

Eine ähnliche Darstellung einer Krone zeigt eine auf die Zeit um 1000 datierte Seidenmalerei des Britisch Museum, welche in Dunhuang gefunden wurde.³⁴³ Die dortige Darstellung belegt die Wertschätzung und Verbreitung von Vogeldarstellungen in Asien nicht nur durch die modellierten Vögel auf der Kopfbedeckung der weiblichen Gestalt, sondern auch durch die kleinen Tattoos in Vogelform auf den Wangen der Frau.

Dass die Tiere in der Pariser Handschrift sehr wohl eine Symbolik gehabt haben, deutet auch eine kaum zu erkennende feine Zeichnung eines Kranichs unter dem Huf eines Pferdes an (Tafel XXI, Abb.5). Die Zeichnung gleicht mehr einer dünnen Vorzeichnung und ist kaum zu erkennen. Mit seinem Schnabel packt der Kranich oder Reiher einen Fisch im Wasser. Nicht genau lässt sich erkennen, ob es sich bei dem Fleck, welcher sich neben dem Schnabel des Kranichs oder Reihers befindet, um eine Beschädigung des Papiers handelt oder ob an der Stelle eine winzige Schildkröte gezeichnet ist, welche dem Kranich in den Schnabel beißt.

³⁴¹ Schimmel 1997: S.20.

³⁴² Kerner 2004: S.47.

³⁴³ BM, Seidenmalerei, Inv.-Nr. 1919,0101,0.67-68 dat. um 1000 n.Chr.

Eulen

Ob und welche Tiere mit welchen Herrscherhäusern im 13. und 14. Jahrhundert assoziiert wurden ist, wie schon erwähnt, kaum untersucht. Nur zu wenigen Tieren und ihrer Symbolik lassen sich in der Forschungsliteratur zu islamischer Kunst häufiger Referenzen finden.

Ein Vergleich von Ausschnitten aus zwei verschiedenen Übersetzungen von Kalīla wa-Dimna Texten aus dem Persischen und aus dem Syrischen in Deutsche belegt, dass in beiden Texten bestimmte Vogelarten als Herrscher für die Vögel deklariert wurden.³⁴⁴ Die genannten Vogelarten sind in den Übersetzungen aus den beiden Sprachen unterschiedlich.

In der Übersetzung aus dem syrischen heißt es dazu:

*„[...] Selbst wenn Simurq nicht auf der Welt wäre, und Pfauen, Gänse, Kraniche, Strandläufer und wer sie sonst noch sind, untergegangen wären, so wäre die Eule nicht zur Königswürde geschaffen, denn sie sieht häßlich aus, hat einen bösen Charakter, ist böse gesinnt, jähzornig und unbarmherzig und kann nicht einmal bei Tage sehen, und wegen ihres Jähzorns [...]"*³⁴⁵

In der Übersetzung aus dem Persischen werden andere Vogelarten genannt. Statt Gänsen, Kranichen und Strandläufern sind dort Falke und Adler angeführt. Der Pfau findet in beiden Übersetzungen Erwähnung.³⁴⁶

Welche Vogelarten an dieser Stelle in der Londoner Handschrift genannt werden, gilt es noch zu untersuchen. Dadurch könnte deutlich werden, welche Vogelarten als Könige präferiert waren.

In beiden Fällen wird jedoch deutlich, dass die Eule eine Sonderstellung unter den Vögeln hat. Diese negative Haltung gegenüber Eulen, welche auch im Volksglauben vorhanden gewesen zu sein scheint, spiegelt sich auch in den Bildern der Londoner Kalīla wa-Dimna-Handschrift (HS.e) wieder. So gut wie alle Vögel wurde darin mit Nimbus dargestellt. Ausschließlich die Eulen blieben ohne das Motiv (Tafel III, Abb.5).

Wenn man davon ausgeht, dass sich Herrscher durch Wappen und Selbstbeschreibung mit bestimmten Tieren assoziierten, so ist es durchaus denkbar, dass sie dieses Prinzip auch auf ihre Feinde anwendeten. Der Sprachwissenschaftler Jürgen Ehlers veröffentlichte 1995 eine analytische Sammlung der verwendeten Sprachbilder aus Pflanzen und Tierwelt des Šāhnāmas.³⁴⁷ Auch in seiner Arbeit finden sich Verweise auf die negative Rolle von Eulen.

³⁴⁴ Schulthess, Friedrich: Kalila und Dimna, Syrisch und Deutsch. Berlin 1911.

³⁴⁵ Schulthess 1911: S.94.

³⁴⁶ Weber 1996: S.155.

³⁴⁷ Er nutzte unter anderem die Übersetzung von Mohl, Jules: Le livre des Rois, par Abou'lkasim Firdousi. Übersetzt und Kommentiert von Jules Mohl. Nachdruck. Paris 1976.

In einer Audienz zwischen Xosrau Parviz (reg.590-628), dem letzten Großkönig der Sasaniden, und einem Boten geht es um die iranischen Kriege gegen Rom, daher Griechenland beziehungsweise Rom. Laut Ehlers Übersetzung heißt es dort im Text: „*Fragt doch, wenn möglich, die Weisen in Rom, ob dieses Böse von den Raben gekommen ist oder von der Eule.*“³⁴⁸ Ehlers interpretiert dies als die Frage nach Schuldzuweisung.³⁴⁹ Es wird Bezug auf eine lange Fehde zwischen den Raben und den Eulen genommen, welche auch in den Kalīla wa-Dimna-Fabeln Erwähnung findet.

Zieht man in Betracht, dass im Šāhnāma immer wieder Menschen mit Tieren verglichen werden oder Tiere in Metaphern genutzt wurden, um das Verhalten oder die Eigenschaften von Menschen darzustellen, ist es naheliegend anzunehmen, dass auch die Raben und Eulen, an dieser Stelle stellvertretend für Menschen genannt wurden. Die Raben und Eulen könnten demnach stellvertretend für die Konfliktparteien Rom und den Sasaniden stehen. Der negative Part der Eulen käme folglich dem Gegenüber von Xosrau Parviz zu.

Für eine solche Assoziation der Eule mit Rom beziehungsweise Griechenland spricht nicht zuletzt, dass die Eule als Symbol der Schutzgöttin Athena galt und sich eine Eule auf griechischen Münzen befand. Während das Tier im griechischen Kulturkreis daher positive Bedeutung hat, galt die Eule im arabisch - persischen Kulturraum hingegen als ein negatives Zeichen.

Auf der Basis der bei Ehlers zitierten Verse ist es ebenfalls denkbar, dass die Eulen als Metapher für Sogdien in Frage kommen.³⁵⁰

Textilien und Regelungen zu Tiermotiven

Ein weitere Punkt, der dafür spricht die Tiere mit Nimbus als ein Repräsentationssymbol zu deuten, welches subtil zu Einsatz kam, liegt in der Beobachtung, dass in den untersuchten Bildern aus den verschiedenen Handschriften, in welchen sich Vögeln mit Nimbus finden, so gut wie keine Tiermotive auf Textilien benutzt wurden.

Aus der Herrschaftszeit der Mongolen in China ist eine Einschränkung in der Fertigung und Verwendung von Tiermotiven auf Textilien belegt.³⁵¹ Demnach seien Drachenmotive ausschließlich für den Gebrauch am Hof bestimmt und ein Verbot für die Darstellung der strahlenden Sonne, Mond, Tiger und Drachen auf Stoffen sowie Drachen und Nashörner als Motive auf Sätteln für die normale Bevölkerung trat unter Kublai Khan (reg.1260-1284) ab 1270 in Kraft.³⁵²

348 Ehlers 1995: S.55.

349 Ehlers 1995: S.55.

350 Ehlers 1995: S.56f.

351 Fitzherbert 2001: S.337f. Anm. 156.

352 Fitzherbert 2001: S.337f. verweist auf P.Morgan: Some Far Eastern Elements in Colour-Ground Sultanabad Wares. In Islamic Art in the Ashmolean Museum. In: Oxford Studies in Islamic Art 1995. S.19-44.

Es ist gut denkbar, dass sich solche Regelungen zur Auswahl der Motive auf Textilien auch auf Handschriften Auswirkungen hatten. Zumindest wird daraus deutlich, welche große Rolle Tiersymbolen im 13. Jahrhundert beigemessen wurde und wie exklusiv sie waren.

Dadurch, dass in den Illustrationen in welchen sich Tiere mit Nimbus befinden, keine Tiermotive auf Textilien gezeichnet wurden, kommt es noch zu einem Nebeneffekt für die Tiere mit Nimbus als Repräsentationssymbol. Dadurch, dass keine der Personen in den Bildern Tiermotive trägt, werden die dargestellten Personen auch nicht direkt mit dem Motiv in Beziehung gesetzt. Das heißt, das Motiv ist frei von der Geschichte und frei von der Identität der dargestellten Personen.

Ausnahme stellt nur eine einzige Darstellung aus der Samak-Handschrift (HS.j) dar, in welcher ein Zauberer ein Gewand mit Vogelmotiven trägt. Welche Vogelart dort genutzt wird, lässt sich leider nicht erkennen.

Auch sonst wird auf Gegenständen in den Handschriften auf Tiermotive als Dekor fast vollständig verzichtet. Nur in der Handschrift in Paris ist eine Vase zu erkennen, welche von Vogelmotiven geziert ist.

Indische Motive

Neben Vögeln mit Nimbus, waren in einigen wenigen Handschriften auch Motive von Schlangen, Schildkröten und Affen mit Nimbus zu finden. Es ist durchaus denkbar, dass die Auswahl genau dieser Tiere zur Darstellung mit Nimbus, auf den Einfluss chinesischer oder hinduistischer Religionen zurückzuführen sind. Verschiedene Aspekte deuten auf einen solchen Zusammenhang hin.

Viele Motive, wie zum Beispiel der Drache, gelangten aus der chinesischen und indischen Kunst in das persische Motivrepertoire.³⁵³ Unter diesen war im 13. Jahrhundert auch das Motiv der Schildkröte, welches durch die Mongolen in die persische Kunst Eingang fand.³⁵⁴

Die Schildkröte hatte große Bedeutung in der chinesischen Symbolik. Laut dem Sinologen Wolfgang Bauer, gehörte sie beispielsweise in China neben Einhorn, Phönix und Drache zu den vier übernatürlichen Lebewesen.³⁵⁵

Vereint treten die vier Tiere Schildkröte, Schlange, Vogel und Affe als religiöse Symbole jedoch allem Anschein im Hinduismus auf. Die Schlange gilt beispielsweise als ein Symbol Shivas

353 Zick-Nissen, Johanna: Die mittelalterliche Entfaltung iranischer Kunst unter dem Einfluß türkischer und mongolischer Herren. In: Kußmaul 1972: Einführungstext nach Nr.146.

354 Zick-Nissen 1972: Einführungstext nach Nr.146.

355 Bauer, Wolfgang: Das P'ai-hang-System in der chinesischen Personennamengebung. In: ZDMG. Band.107, 1957. S.595-634. S.600.

während die Schildkröte und der Affe als ein Symbol Wischnus gelten.³⁵⁶ Der Schwan steht als Symbol für Brahma. Ein Vogel, mit Menschenkopf, gilt im Hinduismus wiederum als Garuna, das Reittier Wischnus.³⁵⁷ Die Kunsthistorikerin Johanna Zick-Nissen vermutete, dass Mischwesen aus Menschenkopf und Vogelkörper in der persischen Kunst auf diese Garuda-Darstellungen zurückgehen.³⁵⁸ Einige dieser Motive werden auch im Kunsthandwerk mit Nimbus dargestellt. Die Kunsthistorikerin Eva Baer, welche sich in einer Monografie mit dem Motiv der Harpyien auseinander gesetzt hat, behandelte das Motiv des Nimbus nur am Rande. Sie stellte fest, dass es sich um verschiedene Mischwesen handelte und einige der Mischwesen mit Nimbus dargestellt wurden und andere nicht. Sie gelangte hinsichtlich des Nimbus jedoch zu keinem Schluss, warum manche der Mischwesen einen Nimbus zeigen und warum manche andere nicht.³⁵⁹

Schildkröte

Neben dem möglichen Verweis durch das Motiv der Tiere mit Nimbus auf verschiedene Hindugottheiten ist es auch denkbar, dass sich bestimmte Herrscherhäuser auch diese besonderen Tiere ähnlich eines Wappens oder Schutztieres zu eigen machten. Nach P.-W. Schulz war die Schildkröte Wappentier der Turkstämme, ohne genauer darauf einzugehen.³⁶⁰ Die Bekanntheit der Schildkröte als Wappentier lässt sich bis in die Handschriften Europas des 14. Jahrhunderts verfolgen. So zeigt eine Handschrift aus dem 13. Jahrhundert in Frankreich, welche auf den Text des Chronisten Hethum von Kotykos (1235?-1314?) basiert, zwei Fahnen, auf denen die Schildkröte als Wappentier der Mongolen oder Mamluken geführt wird (Tafel XXI, Abb.3).³⁶¹

Von besonderem Interesse ist unter den Gedanken zur Tiersymbolik in islamischer Kunst, die gemeinsame Darstellung von Reiher und Schildkröte. So zum Beispiel in einem Bildfeld des Berliner Mosul-Beckens.³⁶² Der Kranich stürzt auf die am Boden sitzende Schildkröte herab. Der Kampf der beiden Tiere könnte hier beispielsweise auf einen Machtkampf der Regenten hindeuten. Auf einem unter den Ilchaniden gefertigten Textil der David Collection, sind sie wiederum als gleichwertige Gegenüber dargestellt. Im Zentrum sitzt ein Prinz auf seinem Thron. Zu seinen Füßen sind Kranich und Schildkröte am Rande eines kleinen Ufers abgebildet. Flankiert wird der Prinz von zwei Männern. Laut Objektbeschreibung der Sammlung, handelt es sich bei dem einen mit

356 Rhode, Johann Gottlieb: Ueber religiöse Bildung, Mythologie und Philosophie der Hindus. Bd.1. Leipzig 1827: S.287

357 Rhode 1827: S.287

358 Zick-Nissen 1972: Nr.175.

359 Baer 1965.

360 Schulz 1914: S.69.

361 Fleur des histoires de la terre d'Orient, Paris, BNF, NAF 886. Fol. 18r und Fol.25r.

362 Berlin, MiK, Inv.-Nr. I. 6581.

Turban gekleidetem Mann nahe des Kranichs, um einen arabischen oder persischen Wesir, während der andere Mann, nahe der Schildkröte als ein mongolischer Prinz oder General gilt.³⁶³ Es wäre möglich, dass auch bei dieser Darstellung, die Tiere, die Männer und Nationen symbolisch spiegeln sollen, welche den Herrscher im Zentrum besuchen.

Der Verweis auf einen Machtkampf, wie er sich zwischen Schildkröte und Kranich auf dem Metall-Becken findet, könnte einer Darstellung auf der Blacas-Kanne zugrunde liegen. Auf dieser zielt ein Mann mit Turban auf drei Kraniche mit Nimbus (Tafel XXI, Abb.4). Ein Beleg dafür, dass es sich um keine einfache Jagdszene handelt, sondern hier eine Symbolik bedient werden sollte, könnte die Tatsache bieten, dass alle anderen Vögel auf der Kanne keinen Nimbus tragen und nur die drei Kraniche, auf welche der Jäger mit dem Bogen zielt, mit dem Motiv eines Nimbus geziert sind.

Schlange und Drache

Die Schlange könnte zudem als ein Darstellung eines Drachens und damit wiederum als ein beliebtes Herrschaftssymbol verstanden worden sein. Laut Jürgen Ehlers werden Helden, wie auch die Feinde der Helden im Text des Šāhnāma als Drachen bezeichnet.³⁶⁴ Das Motiv von Schlangen wurde in der Forschung mehrfach mit seiner Assoziation mit dem Drachen dargestellt. Der Kunsthistoriker Abbas Daneshvari wies darauf hin, dass ein etymologischer Zusammenhang zwischen den Begriffen für Schlange und Drache auf diese enge Verbindung hindeute.³⁶⁵ Ein Beispiel aus einer frühen persischen Handschrift von Bal‘amī³⁶⁶ welche der Herrschaftszeit der Inğūiden zugeschrieben wird, scheint dies zu belegen, wie die Kunsthistorikerin Theresa Fitzherbert hervorhob.³⁶⁷ In einer der enthaltenen Darstellungen wird gezeigt, wie Mose seinen Stock vor dem Pharao in eine Schlange verwandelt, diese Schlange hatte jedoch die Form eines vierbeinigen Drachen. In der Londoner Kalīla wa-Dimna-Handschrift mit den Schlangen mit Nimbus sind keine Drachen dargestellt, die daher eine Trennung beider Tiere voneinander deutlich machen würden. Ein Verschmelzen der Begriffe von Schlange und Drache würde im Hinblick auf diese Herrscherassoziation die Darstellung mit Nimbus erklären.

Wie wichtig die Schlange war, zeigt sich auch in der Darstellung eines Mischwesens mit Nimbus in dem Šāhnāma von 1341 (Tafel V, Abb.2). Der Schlangenkopf des Wundertiers wurde auch dort extra mit Nimbus dargestellt, während die anderen Tiere das Nimbusmotiv nicht zeigen. Auch die Darstellungen der Kalīla wa-Dimna Fabeln unterstreichen die Rolle der Schlange. Laut Text greift

363 David Collection, Inv.no. 301995, erste Hälfte 14. Jahrhundert.

364 Ehlers 1995: S.45ff.

365 Daneshvari, Abbas. Of Serpents and Dragons in Islamic Art. An Iconographical Study. Californien 2011. S.19f., S.189ff..

366 Washington, F&S, Ms. F1957.16 und 1947.19 und 1930.21

367 Fitzherbert 2001: S.108.

eine Schlange ein Kind an und wird daraufhin durch ein Wiesel getötet. Die Illustration der Szene in der Londoner Handschrift, zeigt die Schlange zerstückelt und dennoch ist sie nach wie vor in der Darstellung mit Nimbus (Tafel V, Abb.1). Damit wird deutlich, dass die Auszeichnung der Schlange mit Nimbus für den Maler wichtiger war als ihr negatives Verhalten und diese Darstellung selbst bei dem toten Tier beibehalten wurde.

Auch Affen spielen in der süd-ost-asiatischen Tiersymbolik eine Rolle, eine Ausführung ist im Rahmen dieser Masterarbeit jedoch nicht möglich.

Verwischte Vögel in Illustrationen und versteckte Nimben

Die besondere Bedeutung, welche Vögel als Symbole in islamischer Kunst hatten, wird auch anhand einiger Beispiele deutlich, in denen die Darstellungen von Vögeln nachträglich verwischt wurden oder in denen sie nur ganz dezent im Bild zu erkennen sind, aber direkt auf sie verwiesen wird.

In einer Darstellung aus dem Šāhnāmas in St. Petersburg (HS.g) lässt sich erkennen, wie ein Vogel, welcher alle Anschein nach auf dem Zepter von Bahrām-e Čübīn, einem Sasanidischen Feldherrn, saß, vollständig ausgerieben wurde, während die Gesichter der anderen Menschen im Bild unbeschädigt sind (Tafel XXIII, Abb.1).

Auch eine Szene aus einem ins 14. Jahrhundert datierten Šāhnāma in Washington zeugt von dieser Ablehnung gegen Vögel. Ein Vogel neben dem leblos auf seinem Pferd hängenden Kulbad, dem Helden aus Turan, wurde ausgewischt, während die andere Person im Bild unbeschädigt blieb (Tafel XXIII, Abb.2).

Ein Beispiel eines Schlangenkopfes mit Nimbus wirkt zudem, als sei der Nimbus dort beabsichtigt unauffällig angebracht. Die Szene auf einem losem Blatt aus einem auf 1341 datierten Šāhnāma in Washington (HS.h) illustriert die Meeresüberfahrt Kai Chosraus, dem Enkel von Kay Kavus. Im Wasser sind eine Reihe von Mischwesen zu erkennen. Eines davon trägt einen Schlangenkopf, welcher sehr stark an die Schlangen aus den Kalīla wa-Dimna Handschriften erinnert (Tafel V, Abb.2). Der vergoldete Nimbus ist deutlich zu erkennen, fällt aber im Gesamtbild durch die intensiven Wellen des Wassers kaum auf.

Eine andere Handschrift beinhaltet kein Tier mit Nimbus, doch könnte der Hintergrund als eine Referenz auf einen Nimbus gedeutet werden. Die später in den Text geklebte und unidentifizierte Szene zeigt, wie ein Mann in Rüstung einen Gefangenen köpft (Tafel XXIII, Abb.3). Die Hand des Sterbenden zeigt auf einen Vogel im Baum. Auch die Augen des Mörders sind auf den Vogel

gerichtet. Das unscheinbare kleine Tier, ist derart vor dem Laub platziert, dass diskutabel ist, ob es sich hier nicht um eine versteckte Darstellung des Nimbus handelt.

Es liegt nahe anzunehmen, dass das Verschwinden des Motivs der Tiere mit Nimbus und das Auswischen von Vögeln auf einen Wandel in der politischen und sozialen Lage zurück zu führen ist, welche alte Herrschermotive und Glaubensmotive möglicherweise ablehnte. Diese These bedarf jedoch noch weiterer Forschung.

Vor dem Hintergrund, dass die offene Nutzung von Tieren zur Selbstrepräsentation, wie sie sich beispielsweise in verschiedenen Rahmen im Frontispiz einiger Handschriften findet, könnte die Nutzung des Motivs des Nimbus in Kombination bestimmter Tierarten eine Repräsentationsfunktion haben, welche jedoch nicht im ersten Moment in Auge stechen sollte.

VI. Schlussbemerkungen

Die Deutung des Motivs des Nimbus in islamischer Kunst bietet viel Raum zur Diskussion. Mit dem Versuch einer Zusammenstellung eines systematischen Überblicks der verschiedenen Variationen der Gestaltung von Nimben bei Menschen in islamischer Kunst, wurde beabsichtigt die Basis für diese Diskussion zu erweitern und die Motivgestaltung von Tieren mit Nimbus im Kontext weiterer Motive von Nimben vergleichen zu können.

Ziel der Masterarbeit war es, auf die besondere Rolle des Motivs von Tieren mit Nimbus aufmerksam zu machen. Durch die Analyse verschiedener Darstellungen aus dem 13. und 14. Jahrhundert ließen sich darüber hinaus einige interessante Merkmale zur Verwendung des Motivs des Nimbus bei Menschen feststellen.

Als wichtigstes Ergebnis, zu den Merkmalen der Verwendung des Nimbus in islamischer Kunst, lässt sich festhalten, dass bestimmte Formen bei der Darstellung von Herrschern wiederholt verwendet wurden und somit auf eine bewusste Rezeption hindeuten. Diese Nimben zeigen einen Aufbau aus einzelnen Segmenten, welche an Blütenblätter erinnern. Bei einigen dieser Beispiele konnten Ähnlichkeiten mit verschiedenen Nimben aus China und Europa festgestellt werden. Auf solche Ähnlichkeiten mit Motiven aus China wurde in der Forschungsliteratur bereits hingewiesen. Der Nimbus kann in einigen Bildern durch die Art seiner Darstellung zudem als physisch greifbares Objekt, ähnlich einem Körperteil der einzelnen Personen, gedeutet werden. Diese Darstellungsweise teilt das Motiv mit byzantinischen Arbeiten. Die Nimben von Tieren im erhaltenen Bestand von Illustrationen zeigten im Vergleich zu den Motiven bei Menschen keine derart anspruchsvollen Variationen.

Verschiedene weitere Aspekte konnten im Rahmen dieser Arbeit ergänzend zum bisherigen Forschungsstand, kennzeichnend für die Verwendung des Motivs des Nimbus bei Mensch und Tier festgestellt werden. Es zeigte sich, dass neben Menschen, Mischwesen, Sternzeichen und einigen Teilen von Automata, nur eine klar definierte Auswahl von Tieren mit Nimbus dargestellt wurde. Unter diesen Tieren waren Schlangen, Schildkröten, Affen und eine Vielzahl verschiedener Vögel. Die Darstellung von Schlangen, Schildkröten und Affen mit Nimbus ist im Vergleich zur Darstellung von Vögeln mit Nimbus sehr selten. Innerhalb der Handschrift scheinen diese aber konsequent mit dem Motiv gekennzeichnet worden zu sein.

Ein Großteil der ermittelten Handschriften, welche Tiere mit Nimbus enthalten, wurde in der Forschungsliteratur mit der Dynastie der Inğüiden (reg.1330-1350) in Verbindung gebracht. Da insgesamt betrachtet, nur wenige Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts mit Illustrationen

erhalten sind, lässt sich nur schwer verifizieren, ob tatsächlich eine Präferenz für das Motiv während der Herrschaftszeit der Inğüiden bestand. Der aktuelle Handschriftenbestand deutet jedoch darauf hin.

Für die Untersuchung der Rolle des Motivs von Tieren mit Nimbus in islamischer Kunst wurden die in der Forschung genannten verschiedene Deutungsansätze für die Funktion des Motivs in Handschriften dargestellt, erörtert und neue Deutungsvorschläge formuliert, welche dazu dienen könnten die Handschriften unter einem neuem Blickwinkel zu betrachten.

Dabei lies sich feststellen, dass die bereits in der Forschung zu islamischer Kunst gelegentlich zu findenden Thesen zur Deutung des Motivs nicht auf alle Darstellungen übertragbar sind. Es wurden verschiedene weitere Deutungsansätze erörtert, welche unter Berücksichtigung der Verwendung des Motivs bei Menschen konzipiert wurden. Diese verschiedenen Ansätze, das Motiv als Symbol für eine Lehrszene im Bild, das Motiv als eine aus dem Koran oder der Bibel entwickelte Darstellungsvariation und das Motiv als ein Autoritätsmerkmal, ließen sich auf Basis der Bildanalyse und der verschiedener Textvergleiche nicht belegen.

Aus dieser Feststellung wurde die These entwickelt, dass es sich bei Tieren mit Nimbus um Motive mit einem Repräsentationszweck handelt. Diese These wurde durch Hinweise auf verschiedene Indizien gestützt. Dafür sprach die Auswahl der Tiere, ihre Rolle als Motiv auf Flaggen und verschiedene Referenzen auf die Stellung bestimmter Tiere in der Literatur.

Hinsichtlich der Deutung der Funktion des Motivs des Nimbus bei Tieren, zeigte sich eine vergleichende Bildanalyse als kunsthwissenschaftliche Methode allein nicht ausreichend. Erst durch eine Kontextualisierung der mit dem Motiv ausgezeichneten Tierarten, bestimmter Vögel, Schildkröten, Schlangen und Affen mit literarischen Quellen und Zitaten aus verschiedenen Übersetzungen der Werke, in denen sich derartige Darstellungen finden, eröffnete neue Möglichkeiten für die Interpretation.

Eine weiterführende Analyse der Verwendung des Nimbus auch auf anderen Medien könnte möglicherweise im Hinblick auf seine Formvariationen bei Menschen, Hinweise über die Herstellungsorte bestimmter Handschriften bieten.

Anhang A - Handschriften mit Darstellungen von Tieren mit Nimbus

- HS.a. (k.u.) Kitāb ad-Diryāq (Paris, BNF, Arab. 2946) dat.1199
- HS.b. (k.u.) Kitāb ad-Diryāq (Wien, ÖNB, A.F.10) ohne Dat. um 1230
- HS.c. (k.u.) Sammelhandschrift von Naṣīr ad-Dīn (Paris, BNF, Persan 174) dat. 1272-1273
- HS.d. (t.u.) Kalīla wa-Dimna (Istanbul, TKS, H. 363) ohne Dat. 12. oder 13.Jh.
- HS.e. (k.u.) Kalīla wa-Dimna (London, BL, Or. 13506) dat. 1307/08
- HS.f. (k.u.) Kitāb ‘Ağ‘ib [...] von Qazwīni (London, BL, Or.14140) ohne Dat. um 1300-1310
- HS.g. (t.u.) Šāhnāma (St. Petersburg, National Library Russia, Dorn 329) dat. 1333
- HS.h. (t.u.) Šāhnāma (mehrere Sammlungen z.B. Washington, Freer Gallery of Art, F.1942.12 und Genf, Aga Khan Trust for Culture, MS 2005.1.28-37 Ir.M.6-6/I), dat. 1341
- HS.i. (t.u.) Šāhnāma (Privatsammlung, Ebrahimi Collection) dat.? 1352
- HS.j. (k.u.) Kitāb-i-Samak 'Ayyār (Oxford, BodL, MS.Ouseley 379-381) ohne Dat. 13/14.Jh.
- HS.k. nicht berücksichtigt Kalīla wa-Dimna (Oxford, BodL, Pococke 400) dat. um 1354

Anhang B - vollständig untersuchte Handschriften

	Signatur	[Autor] Handschrifttitel (deutscher Alternativtitel)	Herstellungsort	Datierung	Anmerkungen zu Nimben	Anmerkung zum Umfang	Sprache
1	Oxford, Bod, Ms. Marsh 144	Kitāb Şuwar al-Kawākib (Buch über die Fixsterne)		1009 /10 oder spätes 12. Jh.	-----	49 Bilder enthalten, unkoloriert	Arab.
2	Oxford, Bod, Ms. Huntington 212	Kitāb Şuwar al-Kawākib (Buch über die Fixsterne)	Mosul?	1170 /71	N. nur bei geflügeltem humanen Sternbild Virgo, Fol.140r; Form: Kopfnimbus in Kapuzenform - einfache Linie geht aus Flügeln hervor - Darstellungen sämtlich unkoloriert, weitere Darstellungen ohne Nimben in HS.	über 60 Bilder enthalten, unkoloriert	Arab.
3	Paris, BNF, Arab. 2964 HS.a	Kitāb ad-Diryāq (Das Buch des Theriak/ Pseudo Galen)	Mosul?	1199 od. frühes 13. Jh.	N. in allen Darstellungen zu finden; N. bei fast allen Menschen und Engeln; N.z.T. bei Vögeln; Form: Kopfn. verschiedene Formen; verschiedene Farben; mit Gold, Men./Engel: mehrteilige hochovale Kreisform; per Hand gezogen, Goldfüllung, farbige Kontur aus Segmenten; zum Scheitelpunkt verjüngend; Vögel: einfacher Kreis, goldene Füllung	elf figürliche Bilder sowie 12 Seiten mit Pflanzen Darstellungen, davon eine mit einem Mensch	Arab.
4	Berlin, Sbzb, Ms. Or. Quart. 704	Kitāb Şuwar al-Kawākib at- Ṭābitah (Buch über die Fixsterne)		1203	----- (HS. Unvollständig)	39 Bilder enthalten, unkoloriert	Arab.

5	Berlin, SbzB, Landberg 71	Kitāb Šuwar al-Kawākib (Buch über die Fixsterne)	Mosul?	1233	----- -----	50 Bilder enthalten, unkoloriert	Arab.
6	Istanbul, TKSM, H. 481	Wārqa wa-Gulšāh (Die Romanze von Wārqa und Gulshan)	Konya?	1200 -1250	N. bei vielen figürlichen Darstellungen; N. bei fast allen Menschen, N. bei allen Engeln; Form:Kopfn; verschiedene Grundformen rund od. Stern, meist rund, Goldfüllung, farbige Konturlinie; N. nur bei Lebenden	44 Bilder enthalten	Pers.
7	Paris, BNF, Arab. 3465	Kalīla wa-Dimna (Die Fabeln von Kalila und Dimna)	Ägypten od. Syrien	1200-1250 (OKane) 1301-1400 (BNF)	Bilder stark beschädigt; z.T. Gesichter übermalt; N. bei einige wenige Menschen, diese überwiegend im vorderen Teil der HS.; N. scheinbar nachträglich ergänzt; N. in Fol.10r, 11v, 14v, 15v, 17v, 19v, 20v, 23v, 32v, 40r Form: verschiedene Formen: Kopfn., einfache oder Doppellinie; N. oft bei Herrscher und bärtigem Mann, gleiche N.-form für Beide, dafür Personal meist ohne N.; Herrscher nicht immer mit N., z.T. auch Besucher; N. Goldfüllung, z.T. per Hand z.T. per Zirkel gezogen (vgl. Fol.23v)	98 Miniaturen enthalten, von diesen sind acht von anderem Maler, von letzterem alle ohne N.	Arab.

8	Paris, BNF, Arab. 3929	Maqāmāt (Die Makamen des Hariri)		1201-1300 (undat.), 2.Hälfte 12. Jh. Jachimowicz (1977), 1180-1200 Blochet (1923), frühes 13.Jh. (Contadini 2010)	N. bei fast allen Menschen, Form: Kopfn., einfache Linie, per Hand, Goldfüllung; N. bei Auswahl aufwändig gestaltet, z.B. weibl. Figur Fol.151r von abwechselnd farbigen (rot, blau, grün, lila) Blättern umrahmt; per Hand gezogen, bei Schlafenden verdecken Arme z. T. N.; z. T. kann N. angefasst werden	77 Miniaturen enthalten	Arab.
9	London, BL, Or. 2784	Kitāb Naʿt al-Ḥayawān (Buch über die Eigenschaften der Tiere)	verml. Bagdad	1220-25	N. bei allen Menschen: Fol.3r, 4r, 95v, 101v, 103v; Form: verschiedene Formen: Kopfn., einfach, doppelt oder Dreifachlinie, mit Zirkel gezogen, Gold gefüllt, Umrandung weiß, mgl. später verändert	81 Bilder enthalten	Arab.
10	New York, PL, Spencer Coll. Pers. ms. 49	ʿağāʾib al-maḥlūqāt wa-ğarāʾib al-mauğūdāt (Die Wunder des Himmels und der Erde)	Schiras?	1220-1283	-----	lose Blätter, 4 Bilder erhalten	Pers.
11	Paris, BNF, Arab. 6094	Maqāmāt (Die Makamen des Hariri)	Syrien?	1222-23	-----	38 Bilder enthalten	Arab.
12	Vatican, BA, Ms. Rossiano 1033	Kitāb Ṣuwar al-Kawākib (Buch über die Fixsterne)	Syrien?	1224 od. 1129	-----	über 50 Bilder enthalten, unkoloriert	Arab.
13 HS.b	Wien, ÖNB, A.F.10	Kitāb ad-Diryāq (Das Buch des Theriak)	Mosul?	1230, 1236 -60	N. bei allen Menschen und Vögeln; Form: einfache Linie, per Hand; Gold gefüllt	elf Bilder enthalten	Arab.

14	Paris, BNF, Arab. 5847	Maqāmāt (Die Makamen des Hariri) [auch bekannt als Schefer Hariri]	Mosul?	1236 -1237	N. bei ganz wenigen Menschen: Fol.1v,2r, 3r, 5v, 6v, 21r, 35r, 38r, 48r,58v, 59r, 64r, 77r, 92r, 105r, 107r, 188r, 122v, 131v; Bilder z.T. später verändert; im Frontispiz alle mit N.; Engel mit N.; Form: verschiedene Formen: mehrfache Rahmung bei Personen auf Frontispiz; z.B. Blütenform wie in Paris, BNF, Arab. 3929 Fol.151r jedoch nur in Gold gefüllt sowie breite Rahmung und Doppellinie; an Lohrbeerring weitere Personen mit einfacher Linie, auch Rückenfiguren mit N.; z.T. spätere Reparatur ohne N., Rückenlehne mit Blütenborte	99 Miniaturen enthalten	Arab.
15	Istanbul, SL, Esad Efendi 2916	Maqāmāt (Die Makamen des Hariri)		1242 -1258	N. in allen untersuchten Bildern enthalten; N. bei allen Menschen, Form: Kopfn. mit Doppellinie, mit Zirkel gezogen	42 Bilder von 56 untersucht, übrige stark beschädigt	Arab.
16	London, BL, Or. 5323	Kitāb Şuwar al-Kawākib (Buch über die Fixsterne)	Nord-West Iran?	1260 und 1280, Kopie aus 14. Jh. Jachimowicz (1977), vor 1300 Holter (1934)	N. nur bei einer Auswahl der humanen Sternbilder, Fol.12r Cepheus, Fol.22r Auriga, Fol.23v Serpentarius, Fol.24v Serpentarius, Fol.32v Andromeda, Fol.33v Andromeda; Form: Kopfn. verschiedene z.B. Lamellenform im Inneren, z.T. Verknotungen am Rand,	53 Bilder enthalten, unkoloriert	Pers.

						Notizen von Besitzer in Qaswin um 1280			
17	Paris, BNF, Arabe 2489	Kitāb Šuwar al-Kawākib (Buch über die Fixsterne)			1266/67	nur bei einem Stembild mit zwei Darstellungen Fol.31v,r, einfache Linie, unkoloriert	72 Bilder enthalten, unkoloriert	Arab./Osmannisch	
18	Paris, BNF, Persan 174 HS.c	Gedichtsammlung			1272 – 1273	N. in einigen wenigen Bildern; N. vor allem bei Engel und Wunderwesen im hinteren Teil der HS.; Mischwesen aus Vogelkopf und Löwenkörper mit N.; verschiedene N.formen: Kopfn.; z.B. gepunktet und Goldfüllung od. Doppellinie mit Zirkel gezogen und Kreisen in Zwischenraum	51 Bilder enthalten	Pers.	
19	Paris, BNF, Persan 376	Kalīla wa-Dimna (Die Fabeln von Kalila und Dimna)	Bagdad?		1279 - 1280 (dat. durch BNF), 1350 - 1400 (Grube)	fast keine N.; nur ein Flammenn. bei Muhammad sonst keine N.	75 Bilder enthalten	Pers.	
20	München, BSB, Hs. Cod. Arab. 464	Kitāb ‘Ağā’ib al-maḥlūqāt wa-’l-ḥayawānāt wa-ḡarā’ib al-mauğūdāt (Die Wunder des Himmels und der Erde/Kosmographie)	Wāsiṭ		1280	N. vorhanden; Menschen und Engel mit N.; Kopfn., einfache Linie Goldfüllung, Engel z.T. mit aufwändig bunt umrahmten N.	468 Bilder enthalten	Arab.	

21	New York, PML, MS M.500	Kitāb Manāfi‘i al-Ḥayawān (Die Nutzbarkeit der Tiere)	Maragha	1297 – 1298 od. 1299 - 1300	N. nur bei einigen wenigen, z.B. Adam und Eva und späteres Bild Solomon; verschiedene N.formen: Kopfn. bei Adam und Eva Fol.4v Rundn. mit Goldfüllung und späteres Bild Solomon Fol.84r mit Flammenn.	105 Bilder enthalten	Pers.
22	Oxford, Bod, MS.Ouseley 379-381	Kitāb-i-Samak-i ‘Ayyār (Das Buch über Samak den Abenteurer)	Schiras?	13. Jh.	N. nur bei kleiner Anzahl von Darstellungen, N. nur bei Engeln und einem Vogel; keine N. bei Menschen; N. bei Engeln; Kopfn., Doppelinie, Innenlinie mit Profil, Goldfüllung; N. bei einem Vogel	80 Bilder enthalten	Pers.
23	Vatikan, BA, Vat. Ar. Ris. 368	Ḥadīṭ Bayāḍ wa-Riyāḍ (Die Geschichte von Bayad und Ryad)	Spanien?	13. Jh.?	-----	13 Bilder erhalten	Arab.
24	Paris, BNF, Arab. 2782	Kitāb Manāfi‘i al-Ḥayawān (Die Nutzbarkeit der Tiere)	Ägypten	1300	Bilder stark beschädigt; nur ein Mensch in HS., dieser auf Fol.2r mit Nimbus; N. verläuft unter Kinn entlang, d.h. Hals auch Golden, einfacher Rundn., unklar ob später ergänzt	76 Bilder enthalten	Arab.
25	Washington, F&S, Ms. F1957.16 und 1947.19 und 1930.21	Tā’ rīḥ ar-Rusūl wa-l-mulūk wa-l-ḥalafā’ (Tabaris Geschichte Asiens)	Iraq od. Mesopotamien	1300	N. bei fast allen Menschen und Engeln, runde Form, Goldfüllung, z.T. Doppelinie; Dekor im an Innenseite des N. den Kopf flankierend bei Herrscher in Frontispiz und Bilqis Fol.79b	38 Bilder	Pers.

26	London, BL, Or. 14140 HS.f	‘aġā’ib al-maḥlūqāt wa-ġarā’ib al-mauḡūdāt (Die Wunder des Himmels und der Erde)	Mosul?	1300 -1310	N. in vielen Bildern vorhanden, N. z.T. bei Menschen, Engel und z.T. Vögel, Kuh (als Engel) mit N.; N. z.T. zusätzlich in der Innenfläche gestaltet; Vögel einige wenige mit N., Form: einfacher Linie, Goldfüllung	368 Bilder enthalten von ehemals ca.520	Arab.
27	Paris, BNF, Arab. 2583	Kitāb al-mawālīd (Astrologisches Traktat)	Kairo?	1300	-----	36 Seiten mit Bildern	Arab.
28	Edinburgh, UL, Or.Ms 20	Ġāmi‘tu t-tawārīḡ (Weltgeschichte)		1306 od. 1314/15	N. nur bei Mose, als Strahlenform aus Goldfarbe um Kopf Fol.8v	70 illustrierte Folios	Arab.
29	London, BL, Or. 13506	Kalīla wa-Dimna (Die Fabeln von Kalila und Dimna)		1307 - 08	N. in vielen Bildern vorhanden; N. bei allen Menschen, N. bei fast allen Vögeln; N. bei allen Schildkröten, Affen und Schlangen; Kopfn.; einfacher Scheibenn., locker per Hand um den Kopf, Gold gefüllt, bei Menschen und zahlreichen Tieren	67 Bilder erhalten	Pers.
30	Edinburgh, UL, MS 161	Kitāb al-Āṭār al-bāqiyat (Chronologie der alten Nationen)		1307/08	N. z.T. in Bildern vorhanden, Men. z.T. mit N.; Kopfn.; einfache Linie oder Doppellinie, Goldfüllung; erster Flammenn. in Verkündigungsszene	25 Bilder erhalten	Arab.
31	London, BL, IO Islamic 132	Gedichtsammlung		1314	-----	53 Bilder enthalten	Pers.
32	Wien, ÖNB, A.F.9	Maqāmāt (Die Makamen des Hariri)	verml.Damaskus	1334	nur ganz wenige Bilder mit Nimbus bei Menschen, Fol.118r mit farbigen Nimben.	70 Bilder enthalten	Arab.

Literaturverzeichnis:

- Abdulleava (2008)** Abdullaeva, Firuza: Shaname Manuscripts in the collection of the National Library of Russia and the Cambridge Shahnama Projekt. In: Васильева, О. В., and Российская национальная библиотека Санкт-Петербурга: Восточные рукописи материалы Международной научной конференции (Санкт-Петербург, 14-16 июня 2005 г.). St. Petersburg 2008.
- af Edholm (2015)** af Edholm, Kristoffer: Rājyaśrī. Royal Splendour in the Vedas and the Epics [Masterarbeit]. Überarbeitete Version. Stockholm 2015.
- Aga-Oglu (1931)** Aga-Oglu, Mehmet: On a Manuscript by Al-Jazari Author(s). In: Parnassus. Vol. 3. No. 7. New York 1931. S. 27-28.
- Ahlqvist (1990)** Ahlqvist, Agneta: Tradition Och Rörelse. Nimbusikonografin I Den Romerskantik och Fornkristna Konsten. [Diss.] [Übs.: Tradition and change. Nimbus iconography in Roman and early christian art.] Helsinki 1990.
- Allen (2002)** Allen, James: Metalwork Treasures from the Islamic Courts. Doha und London 2002.
- Arnold (1965)** Arnold, Sir Thomas W.: Painting in Islam. A study of the place of pictorial art in Muslim culture. [1. Publ. Oxford 1928]. New York 1965.
- Ates (1961)** Ates, Ahmed: Un Vieux Poème Romanesque Persan. Récit de Warqah et Gulshah. In: Ars Orientalis. The Arts of Islam and the East. Vol.4. 1961 Michigan. S.143-152.
- Azarpay (1981)** Azarpay, Guitty: Sogdian Painting. The Pictorial Epic in Oriental Art. Berkley 1981.
- Baer (1965)** Baer, Eva: Sphinxes and Harpies in Medieval Islamic Art. An Iconographical Study. London 1965.
- Baer (1989)** Baer, Eva: Ayyubid Metalwork with Christian Images. Studies in Islamic Art and Architecture. Leiden 1989.
- Baudry (2010)** Baudry, Gérard-Henry: Handbuch der frühchristlichen Ikonographie. 1. bis 7. Jahrhundert. Freiburg im Breisgau 2010.
- Bauer (1957)** Bauer, Wolfgang: Das P'ai-hang-System in der chinesischen Personennamengebung. In: ZDMG. Band.107, 1957. S.595-634.
- Behrsing (1953)** Behrsing, Siegfried: Der Heiligenschein in Ostasien. In: ZDMG. Band 103. S.156-196. Berlin 1953.
- Berlekamp (2010)** Berlekamp, Persis: From Iraq to Fars. Tracking Cultural Transformations in the 1322 Qazwīnī 'Ajā'ib Manuscript. In: Contadini (Hg.) 2010. S.73-94.

- Berlekamp (2011)** Berlekamp, Persis: Wonder, Image, and Cosmos in Medieval Islam. New Haven [u.a.] 2011.
- Blochet (1900)** BNF, Département des Manuscrits (Hg.): Blochet, E.: Peintures de Manuscrits Arabes Persans et Turcs de la Bibliothèque National. Paris 1900.
- Borchert (1996)** Borchert, Angelika: Der Nimbus des Großen Buddha in Dafosi. In: Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 82. München 1996. S.116-167.
- Bock (2008)** Bock, Barbara: Der Kreuznimbus auf sog. koptischen Textilien. [Diplomarbeit]. Universität Wien 2008.
- Borščevskij (1968)** Borščevskij, Ju. E. [u.A.]: Persidskie Miniatjury XIV - XVII VV. [Übs.: Persische Miniaturen des 14.-17.Jh.] Moskau 1968.
- Braunfeld (1979)** Braunfels, Wolfgang. Nimbus und Goldgrund. Wege zur Kunstgeschichte. Mittenwald 1979.
- Buchthal (1940a)** Buchthal, Hugo: Three illustrated Hariri Manuscripts in the British Museum. In: The Burlington Magazine for Connoisseurs. Vol. 77. No. 452. London 1940. S.144-152.
- Buchthal (1940b)** Buchthal, Hugo: "Hellenistic" Miniatures in early islamic Manuscripts. In: Ars Islamica. Vol. 7. No. 2. Michigan 1940. S.125-133.
- Buchthal (1942)** Buchthal, Hugo: Early Islamic Maniatures from Baghdad. In: The Journal of the Walters Art Gallery. Vol. 5. Washington 1942. S.18-39.
- Cagman/Tanindi (1979)** Cagma, Filiz und Tanindi, Zeren: The Topkapi Saray Museum. The Albums and Illustrated Manuscripts. Bosten 1979.
- Canapa (2009)** Canapa, Matthew P.: The two Eyes of the Earth. Art and Ritual of Kingship between Rome and Sasanian Iran. Californien 2009.
- Canby (2016)** Canby, Sheila R. [u.a]: Court and cosmos. The great age of the Seljuqs. New York 2016.
- Carboni (2015)** Carboni, Stefano: The Wonders of Creation and the Singularities of Painting. A Study of the Ilkhanid London Qazvīnī. Edinburgh 2015.
- Chang (2012)** Chang, Cornelius: Body of Bliss. Radiant Holiness in Eastern Pre-Christian Sources and the Mandorla Motif in Art along the Silk Road to Byzantium. In: Speer, Andreas [u.a. Hg.]: Knotenpunkt Byzanz. Wissensformen und kulturelle Wechselbeziehungen. Berlin 2012. S.819-846.

- Chojnachi (1990)** Chojnachi, Stanilas: Nimbi in Ethiopian Painting. In: Frobenius-Institut (Hg.u.a.): Paideuma. Mitteilungen zur Kulturkunde. 36 Afrika-Studien. Eike Haberland zum 65. Geburtstag. Stuttgart 1990. S.13-36.
- Collinet-Guérin (1961)** Collinet-Guérin, Marthe: Histoire du nimbe des origines aux temps modernes. Paris 1961.
- Contadini (2006)** Contadini, Anna: A Question in Arab Painting. The Ibn Al-Sufi Manuscript in Tehran and its Art-Historical Connections. In: Muqarnas, Vol. 23. Leiden 2006. S.47–84.
- Contadini (2009)** Contadini, Anna: Ayyubid Illustrated Manuscripts and their North Jaziran and Abbasid Neighbours. In: Robert Hillenbrand und Sylvia Auld (Hg.): Ayyubid Jerusalem. The Holy City on Context. 1187-1250. London 2009. S.179-194.
- Contadini (2011)** Contadini, Anna: A World of Beasts. A Thirteenth-century illustrated Arabic Book on Animals. The Kitāb Na't Al-Ḥayawān in the Ibn Bakhtīshū' Tradition. Leiden 2011.
- Cowen (1989)** Cowen, Jill Sanchia: Kalila wa Dimna. An Animal Allegory of the Mongol Court. The Istanbul University Album. Oxford 1989.
- Curatola (1993)** Curatola, Giovanni: Eredità Dell'Islam. Arte Islamica in Italia. Venezia, Palazzo Ducale, 30 Ottobre 1993 - 30 Aprile 1994. Milano 1993.
- Daneshvari (1986)** Daneshvari, Abbas: Animal Symbolism in Warqa Wa Gulshāh. Oxford 1986.
- Daneshvari (2011)** Daneshvari, Abbas. Of Serpents and Dragons in Islamic Art. An Iconographical Study. Californien 2011.
- de Villard (1950)** de Villard, Ugo Monneret: Le Pitture Musulmane al Soffitto della Capella Palatina in Palermo. Rom 1950.
- Der Nersessian (1973)** Der Nersessian, Sirarpie. Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery. Baltimore 1973.
- Duda (1964)** Duda, Dorothea: Die Buchmalerei der Ġalâ'iriden. [Diss.] Universität Wien 1964.
- Duda (1992a)** Duda, Dorothea: Islamische Handschriften. Bd.2 Teil 1. Die Handschriften in Arabischer Sprache. Textband. Wien 1992.
- Duda (1992b)** Duda, Dorothea: Islamische Handschriften. Bd.2 Teil 1. Die Handschriften in Arabischer Sprache. Tafelband. Wien 1992.
- Durnovo (1967)** Durnovo, Lidija A. und Drampjan, Ruben G.: Hajkakan manrankarčouthjoun. Armjanskaja miniatjura. Miniatures arméniennes. Erevan 1967.

- EoI III (2018)** Schmidl, Petra G.: Kamāl ad-Dīn al-Fārisī [Artikel]. In: Enzyklopädie of Islam (III). Online Edition 2018.
- Eclercy (2007)** Eclercy, Bastian: Nimbendekor in der toskanischen Dugentomalerei. [Diss.] Westfälische Wilhelms-Universität Münster 2007.
- Ehlers (1995)** Ehlers, Jürgen. Die Natur in der Bildersprache des Šāhnāme. Wiesbaden 1995.
- Enderlein (1973)** Enderlein, Volkmar: Das Bildprogramm des Berliner Mosul-Becken. In: Forschungen und Berichte. Bd. 15. Kunsthistorische und volkskundliche Beiträge. Berlin 1973. S.7-40.
- Ettinghausen (1962)** Ettinghausen, Richard: Die Kunstschatze Asiens. Arabische Malerei 1962.
- Falke (1913)** Falke, Otto von: Kunstgeschichte der Seidenweberei. Eine Auswahl der vorzüglichsten Kunstschatze der Malerei, Skulptur und Architektur der norddeutschen Metropole dargestellt in einer Reihe der ausgezeichnetsten Stahlstiche mit erläuterndem Texte. Berlin 1913.
- Fallon (2015)** Fallon, John Emmett: Searching for a Sassanian Influence Divine Compass Constructions in the Lindisfarne Gospels. Publiziert unter Academia.edu 2015: S.4-29. Stand 26.7.2018.
- Fitzherbert (2001)** Fitzherbert, Teresa: Bal'ami's Tabari. An illustrated manuscript of Bal'ami's Tarjama-yi Tārīkh-i Ṭabarī in the Freer Gallery of Art. Wahington (F59.16, 47.19 and 30.21). [Diss.] University of Edinburgh 2001.
- Foltz (2006)** Foltz, Richard C.: Animals in Islamic Traditions and Muslim Cultures. Oxford 2006.
- Foster (1972)** Froster, Martin: Zur Madonna mit der Schahada. ZDMG. Bd. 122. Wiesbaden/ Germersheim 1972.
- Grabar (1963)** Grabar, Oleg: A Newly Discovered Illustrated Manuscript of the Maqamat of Hariri. In: Ars Orientalis. Vol. 5. Michigan 1963. S.97-109.
- Gray (1940)** Gray, Basil: Fourteenth-Century Illustrations of the "Kalilah and Dimnah". In: Ars Islamica. Vol. 7, No. 2. Michigan 1940. S.134-140.
- Grube, C. (2009)** Gruber, Christiane: Between Logos (Kalima) and Light (Nur). Representations of the Prophet Muhammad in Islamic Painting. In: Muqarnas. Band 26. Leiden 2009. S.229-262.
- Grube, E. (1972)** Grube, Ernst: Islamic Paintings From the 11th to the 18th Century in the Collection of Hans P. Kraus. New York 1972.

- Häckel, Hans (2010)** Häckel, Hans: Wolken und andere Pähnomenene am Himmel. Stuttgart 2010.
- Hamblyn (2009)** Hamblyn, Richard. Welche Wolke Ist das? Wetter, Wolken und Himmelsphänomene beobachten und erkennen. Stuttgart 2009.
- Hazan (2011)** Hazan, Olga: Entre l'auréole, le voile et la flamme, les métamorphoses corporelles du Prophète dans des manuscrits arabes, persans et turcs (XIVe-XIXe siècle). In: Hazan, Olga und Lavoie, Jean-Jacques (Hg.): Le prophète Muhammad: entre le mot et l'image. Qubeck 2011. S.115-147.
- Hecht (2003)** Hecht, Christian: Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst. Vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock. Regensburg 2003.
- Held/ Schneider (2007)** Held, Jutta und Schneider, Norbert: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche, Institutionen, Problemfelder. Köln [u.a.] 2007.
- Hentze (1932)** Hentze, Carl: Mythes Et Symboles Lunaires. Chine Ancienne, Civilisations Anciennes De L'Asie, peuples Limitrophes Du Pacifique. Amtwerpen 1932.
- Hillenbrand (1986)** Hillenbrand, Robert: The Symbolism of the Rayed Nimbus in Early Islamic Art. In: Lyle, Emily (Hg.): Cosmos. Bd.2. Kingship. Edinburgh 1986. S.1-52.
- Hillenbrand (1990)** Hillenbrand, Robert: Mamlūk and Īlkhānīd Bestiaries. Convention and Experiment. In: Ars Orientalis. Vol. 20. Michigan 1990. S.149-187.
- Hillenbrand (2006)** Hillenbrand, Robert: Erudition Exalted. The Double Frontispiece to the Epistles of the Sincere Brethern. In: Komaroff (Hg.) 2006: S.183-212.
- Hillenbrand (2010)** Hillenbrand, Robert: The Schefer Hariri: A Study in Islamic Frontispiece Design. In: Contadini (Hg.) 2010. S.117-134.
- Holter (1934)** Holter, Kurt: Die Makamen des Hariri und die Galen Handschrift der Wiener National-Bibliothek. [Diss.] Universität Wien 1934.
- Holter (1937)** Holter, Kurt: Die islamischen Miniaturhandschriften vor 1350. Zentralblatt für Bibliothekswesen Nr.54. Leipzig 1937. S.1-34.
- Hussein (1970)** Hussein, Mohamed A.: Origins of the Book. Egypt's Contribution to the Development of the Book from Papyrus to Codex. Leipzig 1970.
- İpşiroğlu (1971)** İpşiroğlu, Mazhar Şevket: Das Bild Im Islam. Ein Verbot und seine Folgen. Wien [u.a.] 1971.
- Jachimowicz (1969)** Jachimowicz, Edith: Ikonographische Studien an einigen frühen arabischen illustrierten Handschriften. [Diss.] Universität Wien 1969.

- Jachimowiz (1977)** Jachimowicz, Edith: Illuminated Arabic manuscripts. In: Arab Islamic bibliography. The Middle East Library Committee guide. Atlantic Highlands 1977. S.164-186.
- Komaroff (2002)** Komaroff, Linda: The Legacy of Genghis Khan. Courtly Art and Culture in Western Asia 1256 - 1353 [exhibition held at the Metropolitan Museum of Art from November 5, 2002, to February 16, 2003, and at the Los Angeles County Museum of Art from April 13 to July 27, 2003]. New York, NY: Metropolitan Museum of Art, 2002.
- Komaroff (2006)** Komaroff, Linda: Beyond the Legacy of Genghis Khan. Bosten Leiden 2006.
- Kerner (2004)** Kerner, Jaclynne J.: Art in the name of science. Illustrated manuscripts of the Kitāb al-diryāq. [Diss.] University of New York 2004.
- Kerner (2010)** Kerner, Jaclynne J: Art in the Name of Science. The Kitāb ad-Diryāq in Text and Image. In: Contadini (Hg.) 2010. S.25-40.
- Khemir (2006)** Khemir, Sabiha: De Cordoue à Samarcande. Chefs D'oeuvre Du Musée D'art Islamique De Doha [exposition, Paris, Musée Du Louvre, 30 Mars - 26 Juin 2006 ...]. Musée Du Louvre. Paris 2006.
- Koran Transliteration nach Zirker (2017)** Koran Transliteration in DMG Umschrift von Prof. Dr. Hans Zirker (Uni Duisburg-Essen) nach dem Text Al-Qur ' ān al-karīm bi-r-rasm al- ' uṭmānī bi-riwāyat Ḥafṣ ' an ' Aṣim, Kairo 1342, Ḍu l-ḥiġġa = 1924. Stand 9.Okt .2017, duepublico.uni-duisburg-essen.de, Dokument 10802.
- Krahl (1984)** Krahl, Günther und Gharieb, Gharieb Mohamed. Wörterbuch Arabisch Deutsch. Leipzig 1984.
- Krämer (2008)** Krämer, Gudrun: Geschichte des Islam. München 2008.
- Krause (1936)** Krause, Max: Stambuler Handschriften islamischer Mathematiker In: Quellen und Studien zur Geschichte der Mathematik, Astronomie und Physik. Berlin 1936. S.437-532.
- Krücke (1905)** Krücke, Adolf: Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Strassburg 1905.
- Kühnel (1923)** Kühnel, Ernst: Die Kunst des Ostens. Berlin 1923.
- Kußmaul (1972)** Kußmaul, Friedrich (Hg.): Kat. Das Tier in der Kunst Irans. Ausstellung des Linden-Museum in Zusammenarbeit mit dem Institut für Auslandsbeziehungen 22. Juli bis 8. Oktober 1972. Essen 1972.

- Lane (1968)** Lane, Edward William: Arabic- English Lexicon. Beirut 1968. Digitalisierte Textversion.
- Lange (2016)** Lange, Christian: Paradise and Hell in Islamic Traditions. Leiden 2016.
- LCI (1976)** Kischbaum, Engelbert (Hg. Bd.1-4) und Braunfels, Wolfgang (Hg. Bd. 5–8): Lexikon der christlichen Ikonographie. Wien [u.a.] 1968-1976.
- Löber (2006)** Löber, Bettina: Das Rauschen der Flügel Gabriels. Drei Erzählungen des "Meisters der Erleuchtung" Suhrawardi. 2006 Birnbach.
- Ludger (1971)** Ludger, Alschner u.a. (Hg.): Lexikon der Kunst. Band II. G-Lh. Heiligschein. Leipzig 1971.
- Mabrouk (1987)** Mabrouk, Layla: The Soul's Journey after Death. An Abridgment of Ibn Al-Qayyim's Kitāb ar-ruh. Commentary by Layla Mabrouk. London 1987.
- Malecka (1999)** Malecka, Anna: Solar Symbolism of the Mughal Thrones. A Preliminary Note. In: Arts Asiatiques. Vol. 54. Paris 1999. S.24-32.
- Manzal (1988)** Manzal, Otto und Al Samman, Tarif: Die Arabische Welt und Europa. Ausstellung der Handschriften- und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Handbuch und Katalog. Prunksaal 21. Mai bis 16. Oktober 1988. Graz 1988.
- Mazenod (1975)** Mazenod, Lucien: Indien Kunst und Kultur (dt. Übers.). Wiesbaden [u.a.] 1975.
- Melikian-Chirvani (1967)** Melikian-Chirvâni, Assadullah Souren: Trois manuscrits de l'Iran seldjoudique. In: Arts asiatiques. Vol.16 Paris 1967. S.3-51.
- Melikian-Chirvani (1970)** Melikian-Chirvani, Assadullah Souren: Le Roman de Varq et Golsah. Essai sur les rapports de l'esthétique littéraire et de l'esthétique plastique dans l'Iran pré-mongol suivi de la traduction du poème. In: Arts Asiatiques. Paris 1970. S.1-264.
- Milstein (1986)** Milstein, Rachel: Light, fire and the sun in Islamic painting. In: Studies in Islamic history and civilization in honour of Professor David Ayalon. Ed. M. Sharon. Jerusalem. 1986. S.533-552.
- Mostafawy (2007)** Mostafawy, Schoole: Islamische Keramik. Aus der Sammlung des Badischen Landesmuseums Karlsruhe. Karlsruhe 2007.
- Nassar (1985)** Nassar, Nahla: Saljuq or Byzantine: Two related styles of Jazīran Miniature painting. In: Raby, Julian: The Art of Syria and the Jazīra 1100-1250. Oxford 1985. S.85-98.
- Nur (Aust.-Kat. 2014)** Dallas Museum of Art: Nur. Light in Art and Science from the Islamic World. 30.3.-29.6.2014. Chilton II Gallery.

- O'Kane (2003)** O'Kane, Bernard: Early Persian Painting. Kalila Wa Dimna Manuscripts of the Late 14th Century. London [u.a.] 2003.
- Pancaroglu (2001)** Pancaroglu, Oya: Socializing Medicine. Illustrations of the Kitāb ad-Diryāq. Muqarnas Vol.18. Leiden 2001. S.154-172.
- Peng Khuan (2003)** Peng Khuan, Fong, and Fong Peng Khuan: Islamic Arts Museum Malaysia. Islamic Arts Museum Malaysia. 2ed. Kuala Lumpur 2003.
- Pope (1938)** Pope, Arthur Upham und Ackerman Phyllis: A Survey of Persian Art. From prehistoric times to the present. Bd.V. New York 1938.
- Raby (1994)** Raby, Julian (Hg.): The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art. Vol. IX. Oxford 1994.
- Reiner (2008)** Reiner, Friederike: Die Panagia Arakiotissa von Lagoudera, Zypern: Bildstrategien im Kirchenraum. Diplomarbeit. Universität Wien 2008.
- Rhode (1827)** Rhode, Johann Gottlieb: Ueber religiöse Bildung, Mythologie und Philosophie der Hindus. Bd.1. Leipzig 1827.
- Rose (2011)** Rose, Jenny: Zoroastrianism. A Guide for the Perplexed. London 2011
- Rice (1953)** Rice, D.S.: The Aghānī Miniatures and Religious Painting in Islam. In: The Burlington Magazine. Vol. 95, No.601. London 1953. S.128-135.
- Rice (1959)** Rice, D.S.: The Oldest Illustrated Arabic Manuscript. In: Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London. Vol. 22. No. 1/3. 1959: S.207-220.
- Riefenstahl (1929)** Riefstahl, Rudolf M.: The Date and Provanance of the Automata Miniatures. In: The Art Bulletin, Vol. 11 No. 2. New York 1929. S.206-215.
- Riefenstahl (1933)** Riefstahl, Rudolf M.: A Seljuq Koran Stand with Lacquer-Painted Decoration in the Museum of Konya. In: The Art Bulletin. Vol. 15. No. 4. (Dez. 1933) S. 361-373.
- Robinson (2010)** Robinson, Cynthia: Love Localized and Science from Afar: „Arab Painting“, Iberian Courtly Culture and the Hadith Bayad wa Ricad (Vat.Ar. Ris.368) In: Contadini 2010 S.103-116.
- Rogers (1986)** Rogers, John M.: Topkapi Sarayi-Museum. Manuskripte. Herrsching Am Ammersee 1986.
- Rowland (1949)** Benjamin, Rowland, Jr.: The Iconography of the Flame Halo. In: Bulletin of the Fogg Art Museum. Band. 11. No.1. Cambridge 1949. S.10-16.
- Rückert (1880-1895)** Bayer, Edmund Alfred (Hg.): Rückert, Friedrich: Firdosi's Königsbuch. Bd.8. Berlin 1880-1895.

- Schapka (1972)** Schapka, Ulrich: Die persischen Vogelnamen. [Diss.] Universität Würzburg 1972.
- Schimmel (1997)** Schimmel, Annemarie: Die drei Versprechen des Sperlings. Die schönsten Tierlegenden aus der islamischen Welt. München 1997.
- Schregle (1974)** Schregle, Götz: Deutsch - Arabisches Wörterbuch. Wiesbaden 1974.
- Schulthess (1911)** Schulthess, Friedrich: Kalila und Dimna, Syrisch und Deutsch. Berlin 1911.
- Schulz, P.W. (1914)** Schulz, Phillip Walter: Die persische-islamische Miniaturmalerei. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Irans. Leipzig 1914.
- Schulz, V. (2014)** Schulz, Vera-Simone: Masaccios San Giovenale-Triptychon und die künstlerische Rezeption arabischer Schrift in Florenz. Kat. Florenz! 22. November 2013 bis 9. März 2014. Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Bonn 2014.
- Schulz, V. (2016)** Schulz, Vera- Simone: Intricate Letters and the Reification of Light. Prolegomena on the Pseudo-Inscribed Haloes in Giotto's Madonna di San Giorgio alla Costa and Masccio's San Giovenale Triptych. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. Heft 1 Band 58. Florenz 2016. S.59-94.
- Schulz, V. (2016)** Schulz, Vera-Simone: Bild, Ding, Material: Nimben und Goldgründe italienischer Tafelmalerei in transkultureller Perspektive. Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd.79. Bielefeld 2016. S.508-541.
- Sellheim (1966)** Sellheim, Rudolf: Die Madonna mit der Sahada. In: Gräf, E. (Hg.): Festschrift Werner Caskel zum 70. Geburtstag. Leiden 1968.
- Shalem (2004)** Shalem, Avinoam: Bahram Gur woven with gold - A silk fragment in the diocesan museum of St. Afra in Augsburg and the modes of rendition of a popular theme, In: Hillenbrand, Robert (Hg.): Shahnama. The Visual Language of the Persian Book of Kings. Edinburgh 2004. S.217-228.
- Shalem (2012)** Shalem, Avinoam: What do we mean when we say "Islamic art"? A plea for a critical rewriting of the history of arts of Islam. In: Journal of Art Historiography. Nr.6 Juni 2012. S.1-18. Birmingham 2012.
- Shenkar (2017)** Shenkar, Michael: Royal Regalia and the „Divine Kingship“ in the Pre-Islamic Central Asia. In: Parthica. Incontri di Culture nel Mondo Antico. Rom [u.a.] 2017. S.54-74.
- Simpson (2013)** Simpson, Shreve Marianna: In the Beginning. Frontispices and Front

Matter in Ilkhanid and Injuid Manuscripts. In: Komaroff (Hg.) 2013. S.213-247.

- Soudavar (2003)** Soudavar, Abolala: The Aura of Kings. Californien 2003.
- Sourdel-Thomine (1973)** Sourdel-Thomine, Janine [u.a.]: Propyläen-Kunstgeschichte. In Achtzehn Bänden. 4. Die Kunst Des Islam. Berlin [u.a.] 1973.
- Stephani (1859)** Stephani, Ludolf: Nimbus und Strahlenkranz in den Werken der alten Kunst. St. Petersburg 1859.
- Suzuki (2010)** Suzuki, Yui: The Aura of Seven. Reconsidering the Shichibutsu Yakushi Iconography. In: Archives of Asian Art. Band 60. 2010. S.19-42.
- Tavenor-Perry (1907a)** Tavenor-Perry, J: The Nimbus in Eastern Art-I. In: The Burlington Magazine for Connoisseurs. Vol. 12. No.55 London 1907. S.20-23.
- Tavenor-Perry (1907b)** Tavenor-Perry, J.: The Nimbus in Eastern Art-II. The Burlington Magazine for Connoisseurs, 12 (56). London 1907. S.95-96.
- Titely/ Waley (1975)** Waley, P. und Titely, Norah M.: An illustrated Persian text of Kalila and Dimna dated 707/1307-8. In: The British library Journal. Vol.1 Nr.1. London 1975. S.42-61.
- Tlili (2012)** Tlili, Sarra: Animals in the Qur'an. Cambridge 2012.
- Todorova (2003)** Todorova, Rostislava: Visualizing the Divine. Mandorla as a Vision of God in Byzantine Iconography. In: Ikon. Heft 6. Zagreb 2003. S.287-296.
- Todorova (2011)** Todorova, Rostislava: New Religion New Symbolism. Adoption of Mandorla in The Christian Iconography. In: Collection of Scientific Works IX, NIS AND BYZANTIUM- Towards the celebration of the Edict of Milan anniversary. Nis 2011. S.47-63.
- Todorova (2016)** Todorova, Rostislava: The Aureole and the Mandorla. Aspects of the symbol of the sacral from ancient cultures to Christianity. In: Topalilov, Ivo (Hg.): Studia Academica Sumenensia. Transition from late Paganism to early Christianity in the Architecture and art in the balkans. Vol. 3 Shumen University 2016. S.199-224.
- Venzlaff (1994)** Venzlaff, Helga: Al-Hudhud. Eine Untersuchung zur kulturgeschichtlichen Bedeutung des Wiedehopfs im Islam. Frankfurt am Main [u.a.] 1994.
- Vernay-Nouri (2015)** Vernay-Nouri, Annie. In: Sokolinski, Eugenia (Hg.): Comparative Oriental Manuscript Studies (COMST). An Introduction. Hamburg 2015.
- von Hees (2002)** von Hees, Syrinx: Enzyklopädie als Spiegel des Weltbildes. Qazwinis Wunder der Schöpfung. Wiesbaden 2002.

- Walker (2010)** Walker, Alicia: Patterns of Flight. Middle Byzantine Adoption of the Chinese Feng Huang Bird. In: *Ars Orientalis* Vol.37. Michigan 2010. S.189-215.
- Weber (1996)** Weber, Siegfried und Najmabadi, Seyfeddin (Hg.): Nasrollah Monschie. Kalila und Dimna. Fabeln aus dem klassischen Persien. München 1996.
- Wehr (1952)** Wehr, Hans: Arabisches Wörterbuch. London und Beirut 1952. 4. Auflage 1977, 5. Auflage 1985.
- Wellesz (1959)** Wellesz, Emmy: An Early al-Šūfī Manuscript in the Bodleian Library in Oxford. A Study in Islamic Constellation Images. In: *Ars Orientalis*, Vol.3. Michigan 1959. S.1-26.
- Willers (1993)** Willers, Dietrich (Hg.): Begegnungen von Christentum und Heidentum im spätantiken Ägypten. Riggisberger Berichte 1. Riggisberg 1993.
- Zenhari (2014)** Zenhari, Roxana. The Persian Romance Samak-e ‘ayyār: Analysis of an Illustrated Inju Manuscript. Dortmund. 2014.
- Zick-Nissen (1972)** Zick-Nissen, Johanna: Die mittelalterliche Entfaltung iranischer Kunst unter dem Einfluß türkischer und mongolischer Herren. In: Kußmaul 1972.

Onlinebilddatenbanken mit eigenen Namen

Der überwiegende Anteil der Abbildungen im Tafelteil entstammt Onlinebilddatenbanken. Viele gehören zu einzelnen Instituten, sind via deren Homepage frei zugänglich und tragen keinen eigenen Namen. Sie sind im Abbildungsverzeichnis als Referenz genannt. Zu den genutzten Bilddatenbanken mit eigenen Namen gehören:

Gallica (BNF)	gallica.bnf.fr
Arachne (DAI)	arachne.dainst.org
Gettyimages	gettyimages.at
Shahname Project Online (University of Cambridge)	shahnama.caret.cam.ac.uk
Warburg Institute Iconographic Database (Warburg Institut)	iconographic.warburg.sas.ac.uk

Weitere verwendete Internetlexica und einzelne Bildverweise:

Online Wörterbuch Persisch	wiki.parsi
Museum without Frontiers	discoverislamicart.org
Digitalisate Stiftsbibliothek St. Gallen	http://www.e-codices.unifr.ch/de/csg/0051//78

Abbildungsnachweis

Tafel I	Abb.1	Paris, BNF, Gallica
Tafel I	Abb.2	Pope 1938, S.680, Fig.B
Tafel I	Abb.3	London, BL, Onlinebilddatenbank
Tafel I	Abb.4	London, BL, Onlinebilddatenbank
Tafel I	Abb.5	London, BL, Onlinebilddatenbank
Tafel I	Abb.6	London, BL, Onlinebilddatenbank
Tafel II	Abb.1	London, BL, Onlinebilddatenbank
Tafel II	Abb.2	London, BL, Onlinebilddatenbank
Tafel II	Abb.3	Shahname Project Online
Tafel II	Abb.4	Shahname Project Online
Tafel II	Abb.5	Shahname Project Online
Tafel II	Abb.6	Shahname Project Online
Tafel III	Abb.1	Oxford, Bod, Onlinebilddatenbank
Tafel III	Abb.2	İpşiroğlu 1971, Fig.14
Tafel III	Abb.3	London, BL, Onlinebilddatenbank
Tafel III	Abb.4	London, BL, Onlinebilddatenbank
Tafel III	Abb.5	London, BL, Onlinebilddatenbank
Tafel IV	Abb.1	Wien, ÖNB
Tafel IV	Abb.2	Wien, ÖNB
Tafel IV	Abb.3	Paris, BNF, Gallica
Tafel IV	Abb.4	Paris, BNF, Gallica
Tafel V	Abb.1	London, BL, Onlinebilddatenbank
Tafel V	Abb.2	Washington, F&S Onlinebilddatenbank
Tafel V	Abb.3	London, BL, Onlinebilddatenbank
Tafel V	Abb.4	London, BL, Onlinebilddatenbank
Tafel V	Abb.5	London, BL, Onlinebilddatenbank
Tafel V	Abb.6	Cowen 1989, Fig46b
Tafel VI	Abb.1	Warburg Institute Iconigraphic Database
Tafel VI	Abb.2	Warburg Institute Iconigraphic Database
Tafel VI	Abb.3	Sourdel-Thomine 1973, Tafel 36.
Tafel VII	Abb.1	Hillenbrand 2010 Fig.4b
Tafel VII	Abb.2	Wien, ÖNB
Tafel VII	Abb.3	Paris, BNF, Gallica
Tafel VII	Abb.4	Wien, ÖNB
Tafel VII	Abb.5	İpşiroğlu 1971, Fig.16
Tafel VIII	Abb.1	Ates 1961, Fig.32

Tafel VIII	Abb.2	Pope, 1938 Tafel 652
Tafel IX	Abb.1	mfa, Onlinebilddatenbank
Tafel IX	Abb.2	Gruber, E.1972, Fig.184
Tafel IX	Abb.3	Edinburgh, UL, Onlinebilddatenbank
Tafel IX	Abb.4	Berlin, SBzB, Onlinebilddatenbank
Tafel IX	Abb.5	Washington, F&S, Onlinebilddatenbank
Tafel IX	Abb.6	Gruber, C. 2009, Fig.15
Tafel X	Abb.1	Vatikan, BA, Onlinebilddatenbank
Tafel X	Abb.2	Falke 1913, Fig 98
Tafel X	Abb.3	Paris, BNF, Gallica
Tafel X	Abb.4	Villard 1950, Fig.245
Tafel XI	Abb.1	Wien, ÖNB
Tafel XI	Abb.2	London, BL, Onlinebilddatenbank
Tafel XI	Abb.3	Paris, BNF, Gallica
Tafel XI	Abb.4	London, BL, Onlinebilddatenbank
Tafel XI	Abb.5	Doha, MoIA, Onlinebilddatenbank
Tafel XI	Abb.6	Berlin, MfiK, Onlinebilddatenbank
Tafel XII	Abb.1	Bod.Onlinebilddatenbank
Tafel XII	Abb.2	Hillenbrand 2010, Fig.7
Tafel XII	Abb.3	Gettyimages
Tafel XII	Abb.4	Gettyimages
Tafel XII	Abb.5	Paris, BNF, Gallica
Tafel XII	Abb.6	Edinburgh, UL, Onlinebilddatenbank
Tafel XIII	Abb.1	Wien, ÖNB
Tafel XIII	Abb.2	London, BL, Onlinebilddatenbank
Tafel XIII	Abb.3	Paris, BNF, Gallica
Tafel XIII	Abb.4	Paris, BNF, Gallica
Tafel XIII	Abb.5	London, BL, Onlinebilddatenbank
Tafel XIII	Abb.6	London, BL, Onlinebilddatenbank
Tafel XIV	Abb.1	Paris, BNF, Gallica
Tafel XIV	Abb.2	Paris, BNF, Gallica
Tafel XIV	Abb.3	Washington Washington, F&S Onlinebilddatenbank
Tafel XIV	Abb.4	Paris, BNF, Gallica
Tafel XIV	Abb.5	Vatikan, BA, Onlinebilddatenbank
Tafel XIV	Abb.6	Shalem 2004, Fig.9.4

Tafel XV	Abb.1	Paris, BNF, Gallica
Tafel XV	Abb.2	Paris, BNF, Gallica
Tafel XV	Abb.3	Paris, BNF, Gallica
Tafel XV	Abb.4	Fitzherbert 2001, Fig.6b
Tafel XV	Abb.5	Paris, BNF, Gallica
Tafel XVI	Abb.1	Edinburgh, UL, Onlinebilddatenbank
Tafel XVI	Abb.2	Paris, BNF, Gallica
Tafel XVI	Abb.3	Berlin StBzB, Onlinebilddatenbank
Tafel XVI	Abb.4	London, BL, Onlinebilddatenbank
Tafel XVI	Abb.5	London, BL, Onlinebilddatenbank
Tafel XVI	Abb.6	Paris, BNF, Gallica
Tafel XVII	Abb.1	Kopenhagen, DC, Onlinebilddatenbank
Tafel XVII	Abb.2	Kopenhagen, DC, Onlinebilddatenbank
Tafel XVII	Abb.3	London, BL, Onlinebilddatenbank
Tafel XVII	Abb.4	Oxford, Bod., Onlinebilddatenbank
Tafel XVII	Abb.5	London, BL, Onlinebilddatenbank
Tafel XVIII	Abb.1	Hillenbrand 2006, Tafel 11
Tafel XVIII	Abb.2	Duda 1992b, Abb.78
Tafel XVIII	Abb.3	Fitzherbert 2001, Tafel Ig
Tafel XVIII	Abb.4	Washington, F&S Onlinebilddatenbank
Tafel XVIII	Abb.5	Berlin, MfiK, Onlinebilddatenbank
Tafel XVIII	Abb.6	Kopenhagen, DC, Onlinebilddatenbank
Tafel XIX	Abb.1	Edinburgh, UL, Onlinebilddatenbank
Tafel XIX	Abb.2	London, MB, Onlinebilddatenbank
Tafel XIX	Abb.3	Arachne
Tafel XIX	Abb.4	Kellner Privar
Tafel XIX	Abb.5	Paris, BNF, Gallica
Tafel XIX	Abb.6	Paris, BNF, Gallica
Tafel XX	Abb.1	München, BSB, Onlinebilddatenbank
Tafel XX	Abb.2	München, BSB, Onlinebilddatenbank
Tafel XX	Abb.3	Gruber, E.1972, Fig.184
Tafel XX	Abb.4	London, BM, Onlinebilddatenbank
Tafel XX	Abb.5	London, BL, Onlinebilddatenbank
Tafel XXI	Abb.1	Paris, BNF, Gallica
Tafel XXI	Abb.2	MfiK, Onlinebilddatenbank
Tafel XXI	Abb.3	Paris, BNF, Gallica
Tafel XXI	Abb.4	London, BM, Onlinebilddatenbank

Tafel XXI	Abb.5	Paris, BNF, Gallica
Tafel XXI	Abb.6	Allen 2002, Kat.Nr.12
Tafel XXII	Abb.1	Paris, BNF, Gallica
Tafel XXII	Abb.2	Pope 1938, S.680, Fig.B
Tafel XXII	Abb.3	New York, PML, Onlinebilddatenbank
Tafel XXIII	Abb.1	Shahname Project Online
Tafel XXIII	Abb.2	Washington, F&S Onlinebilddatenbank
Tafel XXIII	Abb.3	Washington, F&S Onlinebilddatenbank

Tafel I: Tiere und Mischwesen mit Nimbus

Abb. 1: HS, Papier, Paris, BNF, Pers 174, Fol.9v, Detail



Abb. 2: Schale, Keramik, London, BM, k.A.Inv.-Nr., 13.Jh. DM 23,5cm, Detail



Abb. 3: HS, Papier, London, BL, Or.14140, Fol.8r, Detail



Abb. 4: HS, Papier, London, BL, Or.14140, Fol.13v, Detail



Abb. 5: HS, Papier, London, BL, Or.13506, Fol.130r, Detail



Abb. 6: HS, Papier, London, BL, Or.13506, Fol.51r, Detail



Tafel II: Vögel mit Nimbus

Abb. 1: HS, Papier, London, BL, Or.14140, Fol.116v, Detail



Abb. 2: HS, Papier, London, BL, Or.14140, Fol.115r, Detail



Abb. 3: HS, Papier, St.Petersburg, RNB, Dorn 329, Fol.21v, Detail



Abb. 4: HS, Papier, St.Petersburg, RNB, Dorn 329, Fol.258v, Detail



Abb. 5: HS, Papier, Genf, Aga Khan, k.A.Fol., Detail



Abb. 6: HS, Papier, Privatsammlung Ebrahimi Collection (?), k.A.Fol., Detail



Tafel III: Vögel mit Nimbus

Abb. 1: HS, Papier, Oxford, Bod., MS Ouseley 379 Fol.127a, Detail



Abb. 2: HS, Papier, Istanbul, TKSM, Hazine 363, Frontispiz, Detail



Abb. 3: HS, Papier, London, BL, Or.13506, Fol.182v, Detail



Abb. 4: HS, Papier, London, BL, Or.13506, Fol.2v, Detail



Abb. 5: HS, Papier, London, BL, Or.13506, Fol.122v, Detail



Tafel IV: Vögel mit Nimbus

Abb. 1: HS, Papier, Wien, ÖNB, A.F.10, Fol.5v, Detail



Abb. 2: HS, Papier, Wien, ÖNB, A.F.10, Frontispiz, Detail



Abb. 3: HS, Papier, Paris, BNF, Arab.2964, Seite 25, Detail



Abb. 4: HS, Papier, Paris, BNF, Arab.2964, Seite 11, Detail



Tafel V: Schlangen, Schildkröten und Affen

Abb. 1: HS, Papier, London, BL, Or.13506, Fol.140v, Detail



Abb. 2: HS, Papier, Washington, F&G, F.1942.12, Detail



Abb. 3: HS, Papier, London, BL, Or.13506, Fol.65r, Detail



Abb. 4: HS, Papier, London, BL, Or.13506, Fol.132v, Detail



Abb. 5: HS, Papier, London, BL, Or.13506, Fol.200v, Detail



Abb. 6: HS, Papier, Istanbul, TKSM, Hazine 363, Fol.151, Detail



Tafel VI: Grundformen

Abb. 1: HS, Papier, Istanbul, FMB, Faith 3422, Fol.158r, dat. 1134-35 Mārdin, Detail



Abb. 2: HS, Papier, Istanbul, FMB, Faith 3422, Fol.39v, dat. 1134-35 Mārdin, Detail



Abb. 3: HS, Papier, Oxford, Bod. Marsh 458, Fol.45r, dat. 1337, Ägypten (?), Detail



Tafel VII: Grundformen

Abb. 1: HS, Papier, Istanbul, TKSM, Ahmet 2127, Fol.1r, dat.1229, Nord-Mesopotamien (?), Detail



Abb. 2: HS, Papier, Wien, ÖNB, A.F.10, Frontispitz, Detail



Abb. 3: HS, Papier, Paris, BNF, Arab.3465, Fol.23v, Detail

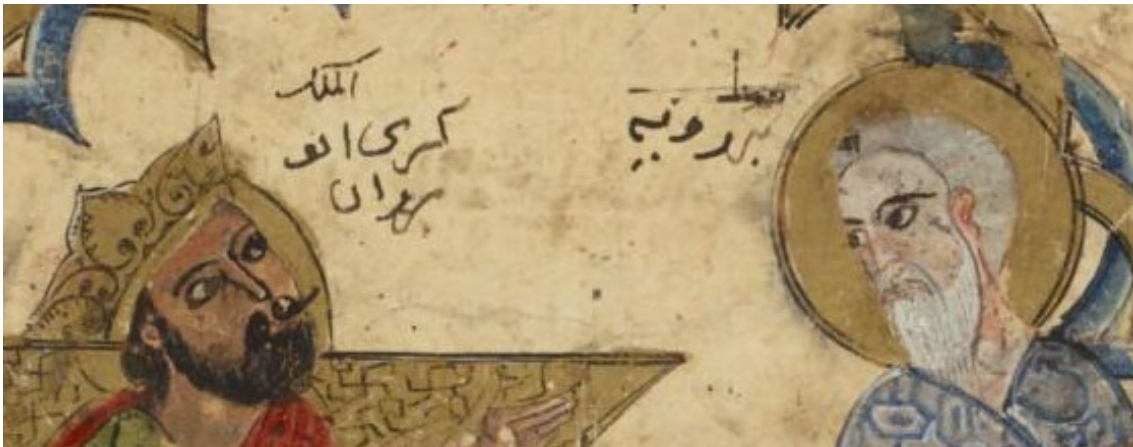


Abb. 4: HS, Papier, Wien, ÖNB, A.F.10, Frontispice, Detail



Abb. 5: HS, Papier, Istanbul, TKSM, H. 481, k.A.Fol., Detail



Tafel VIII: Grundformen

Abb. 1: HS, Papier, Istanbul, TKSM, H. 481, Fol.52, Detail



Abb. 2: Schale, Keramik, ehem. Sammlung Kelekian, k.A.Inv.-Nr., DM 23,5cm, 12.Jh. Kashan, Detail



Tafel IX: Grundformen

Abb. 1: HS, Papier, Boston, mfa, Ms. 14.551, k.A. Fol., Detail, spätes 15.Jh. Iran



Abb. 2: HS, Papier, Privatsammlung (?), Istanbul, 2.Hälfte 16.Jh.



Abb. 3: HS, Papier, Edinburgh, UL, Or.Ms 20, Fol.8v, Detail



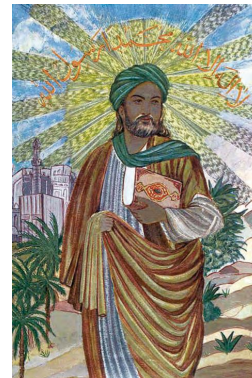
Abb. 4: HS, Papier, Berlin, StBzB, Diez Album, Blatt31, Nr.1, Detail



Abb. 5: HS, Papier, Washington, F&S, Inv.-Nr. 7393.13, 17.Jh. Indien, Detail



Abb. 6: Postkarte, C.Gruber Privat, erworben um 2000, Iran



Tafel X: Grundformen bei Tieren

Abb. 1: HS, Pergament, Vatikan, BA, Pal. Lat. 229, Fol. Av, Detail, 9.Jh. Mittel- oder oberrheinisches Gebiet (?)



Abb. 2: Textilfragment, Vatikan, VM, k.A.Inv.-Nr., um 600, sasanidisch(?)



Abb. 3: HS, Papier, Paris, BNF, Ms.48, Fol.1r, Detail, 14.Jh. hergestellt für Duc de Berry, hergestellt in Frankreich(?)



Abb. 4: Deckengemälde, Palermo, Capella Palatina, Detail



Tafel XI: Grundformen bei Tieren

Abb. 1: HS, Papier, Wien, ÖNB, A.F.10, Fol.15v, Detail



Abb. 2: HS, Papier, London, BL, Or.13506, Fol.65r, Detail



Abb. 3: HS, Papier, Paris, BNF, Arab.2964, Seite 11, Detail



Abb. 4: HS, Papier, London, BL, Or.14140, Fol.114v, Detail



Abb. 5: Schale, Keramik, Doha, MoIA, k.A.Inv.Nr., dat. 1100-1215, Detail



Abb. 6: Schale, Keramik, Berlin, MfIK, Inv.-Nr. 5294, DM. 32,3cm, um 1300, Iran, Detail



Tafel XII: Sonderformen bei Menschen

Abb. 1: HS, Papier, Oxford, Bod, Ms. Huntington 212, Fol.140r, Detail



Abb. 2: HS, Oxford, Bod. Cod.or.d.138, Fol.2v, Detail

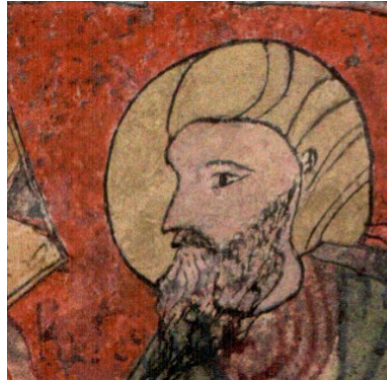


Abb. 3: HS, Papier, Istanbul, TKSM, Ahmet III, k.a.Fol., Detail



Abb. 4: HS, Papier, Istanbul, TKSM, Ahmet III, k.a.Fol., Detail



Abb. 5: HS, Papier, Paris, BNF, Arab.3929, Fol.66v, Detail



Abb. 6: HS, Papier, Edingburgh, UL; Or.Ms 161, Fol.162r, Detail



Tafel XIII: Nimbus im Verhältnis zum Kopf

Abb. 1: HS, Papier, Wien, ÖNB, A.F.10, Fol.2v, Detail



Abb. 2: HS, Papier, London, BL, Or.14140, Fol.62v, Detail



Abb. 3: HS, Papier, Paris, BNF, Arab.5847, Frontispice, Detail



Abb. 4: HS, Papier, Paris, BNF, Arab.3929, Fol.82r, Detail



Abb. 5: HS, Papier, London, BL, Or.14140, Fol.13v, Detail



Abb. 6: HS, Papier, London, BL, Or.13506, Fol.2v, Detail



Tafel XIV: Vergleiche

Abb. 1: HS, Papier, Paris, BNF, Arab.2964, Seite 43, Detail



Abb. 2: HS, Papier, Paris, BNF, Arab.2964, Seite 43, Detail 2



Abb. 3: HS, Papier, Washington, F&S, Inv.-Nr.F1923.3a-zz, Kalpa Sutra, 15.Jh, Jain Schule, Westindien, Detail



Abb. 4: HS, Papier, Paris, BNF, Arab.2964, Seite 11, Detail

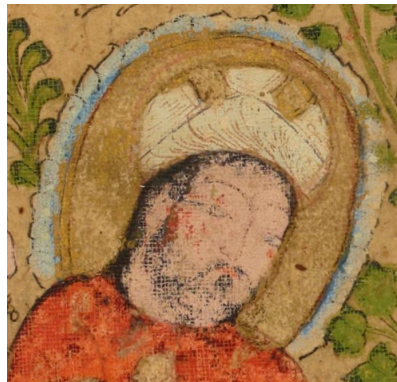


Abb. 5: HS, Papier, Paris, BNF, Arab.5847, Frontispice, Detail



Abb. 6: Seidentextil, Augsburg, Diocesan Museum St.Afra, k.A.Inv.-Nr., Detail



Tafel XV: Vergleiche

Abb. 1: HS, Papier, Paris, BNF, Arab.5847, Frontispice, Detail



Abb. 2: HS, Papier, Paris, BNF, Arab.3929, Fol.151r, Detail



Abb. 3: HS, Papier, Paris, BNF, Arab.5847, Fol.64, Detail



Abb. 4: HS, Papier, Istanbul, FMB, Ms.Feyzullah Efendi 1566, Frontispice, Detail

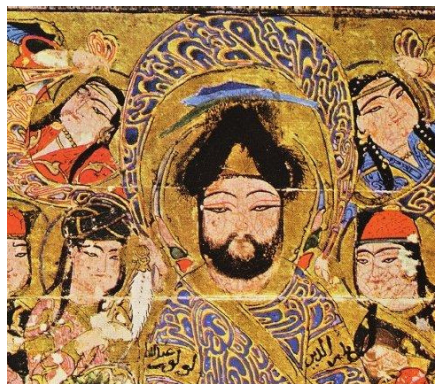


Abb. 5: HS, Papier, Paris, BNF, Arab.6094, Fol. 126r, Detail



Tafel XVI: Innengestaltung

Abb. 1: HS, Papier, Edinburgh, UL, Or.Ms 161, Fol.162r, Detail



Abb. 2: HS, Papier, Paris, BNF, Arab. 1489, Fol.181r, Detail



Abb. 3: HS, Papier, Berlin, Diez-Album, Seite 46, Nr.4, Detail



Abb. 4: HS, Papier, London, BL, Or.5323, Fol.22r, Detail



Abb. 5: HS, Papier, London, BL, Or.5325, Fol.32v, Detail



Abb. 6: HS, Papier, Paris, BNF, Ms.48, Fol.181r, 14.Jh. hergestellt fr Duc de Berry, hergestellt in Frankreich(?), Detail



Tafel XVII: Innengestaltung

Abb. 1: Textil, Kopenhagen, DC,
Inv.-Nr.11-4-30-1885, Detail



Abb. 2: Schale, Keramik, Kopenhagen, DC,
Inv.-Nr.10.4-34-1999



Abb. 3: HS, Papier, London, BL, Or.5323,
Fol.22r, Detail



Abb. 4: HS, Papier, Oxford, Bod, MS.Ouseley 381,
Fol.166b, Detail



Abb. 5: HS, Papier, London, BL, Or.14140,
Fol.13r, Detail



Tafel XVIII: Innengestaltung

Abb. 1: HS, Papier, Istanbul, SL, Esad Efendi 3628, Frontispiz, Detail



Abb. 2: HS, Papier, Wien, ÖNB, A.F.9, Fol.118a, Detail



Abb. 3: HS, Papier, Washington, F&S, Ms. F1957.16, Frontispiz, Detail



Abb. 4: HS, Papier, Washington, F&S, Inv.-Nr.1943.658, Detail



Abb. 5: Fragment einer Schale, Keramik, Berlin, MfIK, Inv.Nr.I2036, 13.-14.Jh. Syrien?



Abb. 6: Schale, Keramik, Kopenhagen, DC, Inv.-Nr.Is195, um 1150, Syrien (?)



Tafel XIX: Vergleiche

Abb. 1: HS, Papier, Edinburgh, UL, MS 161, Fol.141r, Detail



Abb. 2: Textil, London, BM, Inv.Nr.1919,0101,0.47, um 851-900, China, Höhe 80,5cm, Fundort Dunhuang Grab 17, Detail



Abb. 3: Mamorkapitell, H 91,7cm, Fundort Tāq-i Bustān, sasanidisch, Seitenansicht



Abb. 4: Felsrelief, Tāq-i Bustān, sasanidisch, Detail



Abb. 5: HS, Papier, Paris, BNF, Persan 174, Fol.9v, Detail



Abb. 6: HS, Papier, Paris, BNF, Arab.3465, Fol.20v, Detail



Tafel XX: Vergleiche

Abb. 1: HS, Papier, München, BSB, Cod. Arab. 464, k.A.Fol., Detail



Abb. 2: HS, Papier, München, BSB, Cod. Arab. 464, k.A.Fol., Detail



Abb. 3: HS, Papier, Privatsammlung, k.A.Fol., Detail



Abb. 4: Seidenmalerei, London, BM, Inv.-Nr.1919,0101, 0.4, um 900-950, Höhe 55,5cm, Fundort Dunghuang Grab 17, Bodhisattva Kitigarbha als Mönch, Detail



Abb. 5: HS, Papier, London, BL, Or.13506, Fol.2v, Detail



Tafel XXI: Vergleiche

Abb. 1: HS, Papier, Paris, BNF, Arab.2964, Seite 25, Detail



Abb. 2: Schale, Keramik, Berlin, MfIK, Inv.-Nr-5294, DM 32,3cm, um 1300 Iran, Detail



Abb. 3: HS, Papier, Paris, BNF, NAF 886, Fol.25r, Detail



Abb. 4: Kanne, Metall, BM, Inv.-Nr. 1866,1229.61, Mosul 1232, Detail



Abb. 5: HS, Papier, Paris, BNF, Arab.2964, Seite 11, Detail



Abb. 6: Schatulle, Metall, H.21.1cm, B 23.5cm, T14,5cm, 12.od.13.Jh. Sizilien, Detail



Tafel XXII: Vergleiche

Abb. 1: HS, Papier, Paris, BNF, Arab.3929, Fol.50r, Detail



Abb. 2: Schale, Keramik, ehem. Sammlung Lehmann, DM 18,4cm, 12.-13.Jh., Kaschan, Detail



Abb. 3: HS, New York, PML, Morgan 400, Fol.4v, Detail



Tafel XXIII: Vögel

Abb. 1: HS, Papier, St.Petersburg, RNB,
Dorn 329, Fol.321r, Detail



Abb. 2: HS, Papier, Washington, F&S, F1929.45, Detail



Abb. 3: HS, Papier, Washington, F&S, S.1986.116, Detail



Abstract (Deutsch)

Das Motiv des Nimbus, häufig auch als Heiligenschein bezeichnet, gilt in illustrierten persischen und arabischen Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts als weit verbreitet. In der Forschungsliteratur zu islamischer Kunst wurde seine Vielfalt an Formen und seine Funktion bisher kaum vergleichend untersucht. Insbesondere die Funktion des Motivs von Tieren mit Nimbus wurde kaum erörtert.

In dieser Masterarbeit werden verschiedene in der Forschungsliteratur vorgestellte Thesen zur Funktion des Motivs des Nimbus bei figürlichen Darstellungen gesammelt dargestellt. Der besondere Schwerpunkt liegt dabei auf Tierdarstellungen mit Nimbus.

Um eine Grundlage für die Bildanalyse der Motive von Tieren mit Nimbus zu schaffen, wurden für diese Masterarbeit Bilder aus 41 arabischen und persischen Handschriften, welche zwischen dem 12. und 14. Jahrhundert datiert werden, im Hinblick auf die Verwendung des Motivs des Nimbus verglichen und analysiert. Es wurde, mit Ausnahme einer Handschrift, ausschließlich mit Digitalisaten gearbeitet. Um auf eine Funktion des Nimbus bei Tieren zu schließen, wurden die Ergebnisse der Bildanalyse mit literarischen Verweisen zur Stellung bestimmter Tiere kontextualisiert.

Es konnte festgestellt werden, dass zwar viele der bisherigen Deutungsansätze zur Funktion des Nimbus für die einzelnen Bilder in Teilen sehr plausibel aber nicht vollständig haltbar sind. Im Vergleich aller Darstellungen von Tieren mit Nimbus ist eine Deutung der Funktion zur Visualisierung eines Symbols eines Herrschers oder einer religiösen Vorstellung am wahrscheinlichsten.

Abstract (English)

The nimbus motif, often referred to as halo, is widely-used in figurative depictions in Islamic art manuscripts of the 13th and 14th century. However, there are only few comparative studies in scientific literature investigating the variety of shape and function of the nimbus/ halo in Islamic art. The motif of animals with a halo, in particular, has hardly been discussed in reference to its function.

This master thesis introduces and discusses a variety of possible interpretations for the function of the nimbus, in particularly in the depiction of animals, in Arabic and Persian manuscripts of the 13th and 14th century.

In order to prepare a valid basis for comparison of the function of the motif of animals with a halo, for this master thesis pictures from 41 Arabic and Persian manuscripts dating back to between the 12th to 14th century were compared and analysed regarding their usage of the nimbus motif. Except for one, all manuscripts are digitalised materials. To come to a conclusion concerning the possible function of the motif of animals with halos, the images have been contextualized with references in literature concerning animals.

In conclusion, it was established that many of the existing interpretations regarding the function of the nimbus in individual pictures are very plausible. In a wider comparison of all the depictions of animals with the nimbus motif, an interpretation of their function as a visualisation of the symbol of sovereign or divinity, is found to be most plausible.