

Ilse Sturkenboom

Eine illustrierte Handschrift von Farīd ad-Dīn ‘Aṭṭār Vogelgesprächen *Manṭiq at-Ṭayr* in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz¹

In der Sammlung der Staatsbibliothek zu Berlin befindet sich eine Handschrift des *Manṭiq at-Ṭayr* („Vogelgespräche“), einer epischen Dichtung in persischer Sprache, verfasst von Farīd ad-Dīn ‘Aṭṭār (gest. wohl um 1220) aus Nischapur im Nordosten des heutigen Iran². Die Handschrift ist mit dreizehn Malereien reich illustriert und ihre beiden Titelseiten schmücken blau-goldene Illumination wie auch Goldspränkel auf dem äußeren Rand des Papiers. Der Wert dieser Handschrift liegt jedoch nicht nur in ihrer Ästhetik. Im Kolophon wird erwähnt, dass sie 1456 von dem Kalligraphen ‘Atīq al-Kātib at-Tūnī geschrieben wurde³. Damit gehört sie zu den frühesten illustrierten Handschriften, die ausschließlich das *Manṭiq at-Ṭayr* wiedergeben, und bietet so einen Einblick in das sich entwickelnde Bildprogramm dieses

¹ Die hier präsentierten Ergebnisse sind der Masterarbeit der Autorin, „Illustrierte Handschriften des *Manṭiq at-Ṭayr* (Vogelgespräche) in Berliner Sammlungen: Eine Analyse des Verhältnisses zwischen Text und Bild“, 2010 im Fach Iranistik der Otto-Friedrich-Universität Bamberg verfasst, entnommen. Diese Masterarbeit wurde begleitet von Prof. Dr. Birgitt Hoffmann und Prof. Dr. Lorenz Korn. Weitere Erkenntnisse stammen aus dem laufenden Promotionsprojekt „Illustrierte Handschriften des *Manṭiq at-Ṭayr* (Vogelgespräche)“ im Fach Islamische Kunstgeschichte und Archäologie der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Das Projekt wird von Prof. Dr. Lorenz Korn betreut und gefördert durch ein Stipendium der Gerda Henkel Stiftung (2010–2012) und ein Andrew W. Mellon Fellowship am Metropolitan Museum of Art, New York (2013–2014). Ich danke Christoph Rauch, Leiter der Orientabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, herzlich für die Erlaubnis, die hier abgebildeten Folienseiten zu publizieren.

² Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Orientabteilung, Ms. or. oct. 268. Zu ‘Aṭṭār und seinem Werk vgl. Benedikt Reinert: „‘Aṭṭār, Farīd al-Dīn“, *Encyclopaedia Iranica*, Band 8, S. 20–25.

³ Der Kolophon am Ende der Handschrift auf Fol. 198a lautet: „Es kopierte die Schrift am Monatsende des verehrten [Monats] *Ša’bān* im Jahre 860 [2. August 1456 war der letzte Tag dieses Monats] der schwache, arme Sklave des unbedürftigen Gottes ‘Atīq al-Kātib at-Tūnī, möge Gott seine Sünden vergeben.“

Epos. Vergleiche mit anderen illustrierten Handschriften aus dem 15. Jahrhundert, die das *Manṭiq at-Tayr* enthalten, sind äußerst hilfreich, um diese Entwicklung zu erklären und sie zeitlich wie auch geographisch einzuordnen. Veränderungen und Hinzufügungen in diesem Manuskript geben zusätzliche Informationen über den Besitz und die Verwendung dieses Buches.

Die Handschrift in der Literatur

Als Teil der Berliner Sammlung, vormals Königliche Bibliothek zu Berlin, fand diese Handschrift bereits im Jahre 1888 Erwähnung, als sie im *Verzeichniss der persischen Handschriften* von Wilhelm Pertsch beschrieben wurde⁴. Pertsch identifizierte sie als Kopie des *Manṭiq at-Tayr* und nannte, gemäß dem Kolophon, den Kalligraphen und das Datum der Fertigstellung. Seitdem wurden mehrere Seiten der Handschrift publiziert und beschrieben⁵, und mittlerweile ist das ganze Manuskript als Digitalisat abrufbar⁶.

⁴ Wilhelm Pertsch, *Verzeichniss der persischen Handschriften von Wilhelm Pertsch* (Die Handschriften-Verzeichnisse der Königlichen Bibliothek zu Berlin, 4). Berlin 1888, Nr. 753, S. 777.

⁵ Philipp W. Schulz, *Die persisch-islamische Miniaturmalerei. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Irans*. Leipzig 1914, Band 2. Auf Taf. 50 finden sich die schwarz-weißen Abbildungen der Malereien auf Fol. 114a und 68b. Die Titelseite Fol. 2a ist abgebildet auf Taf. 108. Adolf Grohmann – Thomas W. Arnold, *Denkmäler islamischer Buchkunst*. Florenz/München 1929, Taf. 50. Hier wurden in Schwarz-Weiß die Fol. 96b und 114a abgebildet. Ivan Stchoukine, *Verzeichnis der orientalischen Handschriften in Deutschland. Illuminierte islamische Handschriften*. Wiesbaden 1971, Nr. 3, S. 20–23, Taf. 1, 2, 14 (Abbildungen der Malereien auf Fol. 27a, 49a, 114a, 143b und 174a, vier in Farbe). Marie Lukens-Swietochowski, The Historical Background and Illustrative Character of the Metropolitan Museum’s *Mantiq al-Tayr* of 1483. In: Richard Ettinghausen (Hrsg.), *Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art*. New York 1972, S. 39–72, S. 40, 47, 49, 50, 52, 53, 59, 60, 62–66, Abb. (in Schwarz-Weiß) 4, 9, 17, 24, 29, 32–34, 36, 39, korrespondierend mit Fol. 27a, 49a, 57b, 70b, 143b, 114a, 13a, 96b, 68b, 174a der Handschrift. Die Beischriften der Abbildungen 35 und 36 sind verwechselt. Hartmut-Ortwin Feistel, Die Orientabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin–Preußischer Kulturbesitz. In: Jens Kröger (Hrsg.), *Islamische Kunst in Berliner Sammlungen*. Berlin 2004, S. 230–249, Nr. 188, S. 236, Fol. 27a in Farbe. Christiane Gruber, Between Logos (Kalima) and Light (Nūr). Representations of the Prophet Muhammad in Islamic Painting. In: *Muqarnas* 26 (2009), S. 229–262, S. 248, 249, fig.

Die meisten Autoren gehen davon aus, dass die Handschrift in Herat, im heutigen Afghanistan, entstanden ist⁷. Christiane Gruber geht soweit, sie dem Umfeld des Timuridenherrschers Abū Saʿīd (1424–1469) zuzuschreiben⁸. Zweifel an Herat als Herstellungsort kamen dennoch gelegentlich auf. 1979 favorisierte Marie Lukens-Swietochowski eine indische Provenienz der Handschrift⁹. Daraufhin bezeichnete B. W. Robinson 1991 die Berliner Handschrift als „zweifelhaften Fall“ und ordnete sie einer Gruppe indischer Handschriften des 15. Jahrhunderts zu, die dem Schiraser Stil nahestehen¹⁰. Dass das Manuskript in mehreren Phasen entstanden sei, wurde 1914 nur von Philipp W. Schulz vermutet. Während er davon ausging, dass die Malereien zur

12, Fol. 13a in Farbe. Leili Anvar – Michael Barry, *Farīd od-dīn ʿAttar. Le Cantique des Oiseaux illustré par la peinture en Islam d’orient*. Paris 2012, und Dick Davis – Afkham Darbandi – Michael Barry, *Canticle of the Birds Illustrated through Persian and Eastern Islamic Art*. Paris 2014, S. 193, 194, 231 enthalten die Malereien der Fol. 68b, 70b und 96b in Farbe.

⁶ <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/dms/werkansicht/?PPN=PPN616608314>.

⁷ Schulz, *Die persisch-islamische Miniaturmalerei*, 1914, Band 2, S. IX; B. W. Robinson, *A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library*. Oxford 1958, S. 63; Lukens-Swietochowski, *The Historical Background*, 1972, S. 40, Anm. 14 auf S. 68; Joachim Gierlichs, *Drache – Phönix – Doppeladler. Fabelwesen in der islamische Kunst*. In: *Bilderheft der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz*. 75/76, Berlin 1993, S. 19; Feistel, *Die Orientabteilung*, 2004, Nr. 188, S. 236; Joachim Gierlichs, *Simurgh-Darstellungen in der islamischen Kunst*. In: *Der Simurgh* 2005, S. 38–41, S. 39; Gruber, *Between Logos (Kalima) and Light (Nūr)*, 2009, S. 248; Yumiko Kamada, *A Taste for Intricacy. An Illustrated Manuscript of Manṭiq al-Ṭayr in the Metropolitan Museum of Art*. In: *Orient: Reports of the Society for Near Eastern Studies in Japan* 45 (2010), S. 129–175, S. 160. Anvar – Barry, *Le Cantique des Oiseaux*. 2012, und Davis – Darbandi – Barry, *Canticle of the Birds*. 2014, S. 193, 194, 231.

⁸ Christiane Gruber, *El “Libro de la Ascensión” (Mi ʿrajnāma) Timúrida: Estudio de textos e imágenes en un contexto panasiático*. Valencia 2008, S. 332, 333. Zur Zuschreibung von Handschriften an Abū Saʿīd vgl. Eleanor Sims, *The Nahj al-Faradis of Sultan Abu Saʿīd ibn Sultan Muhammad ibn Miranshah: An Illustrated Timurids Ascension Text of the „Interim Period“*. In: *The Journal of the David Collection* 4 (2014).

⁹ Marie Lukens-Swietochowski, *The School of Herat from 1450 to 1506*. In: Basil Gray (Hrsg.), *The Arts of the Book in Central Asia*. London 1979, S. 179–214, S. 179.

¹⁰ B. W. Robinson, *Fifteenth-Century Persian Painting. Problems and Issues*. New York/London 1991, S. 68, Nr. 13 auf S. 75.

selben Zeit wie die Abschrift, also 1456, entstanden seien, datierte er die Titelseiten später, um 1500.¹¹

Die Handschrift von 1456

Es gibt klare Indizien dafür, dass die Berliner *Manṭiq aṭ-Ṭayr*-Handschrift, so wie sie jetzt vorliegt, nicht dem Originalzustand entspricht. Im Folgenden werden der Text und die Illustrationen der Handschrift aus dem Jahre 1456 besprochen. Ziel hierbei ist es, das Original zu rekonstruieren und mit anderen Handschriften gleichen Inhalts in Beziehung zu setzen. Der 9 bietet einen Überblick über die illustrierten Handschriften des *Manṭiq aṭ-Ṭayr*, die entweder durch die Angabe einer Jahreszahl in der Handschrift oder durch die gesicherte Identifikation des Kalligraphen früher zu datieren sind als das Berliner *Manṭiq aṭ-Ṭayr*. Zusätzlich sind dem Appendix exemplarisch zwei Handschriften beigelegt, die in das ausgehende 15. Jahrhundert datieren (Nr. VIII, IX). Durch den Vergleich mit den im Appendix aufgeführten Handschriften wird es möglich, unser Manuskript als Teil der Entwicklung eines Bildprogramms zu verstehen, was zugleich die Frage nach einem möglichen Herstellungsort beantwortet.

Der Text des *Manṭiq aṭ-Ṭayr* von ‘Attār

Farīd ad-Dīn ‘Attār verfasste das *Manṭiq aṭ-Ṭayr* wohl kurz nach 1200¹² in Form eines *matnawī*, einem Langgedicht, bei dem jeweils die Enden der beiden Halbverse einer Verszeile miteinander reimen. Als Metrum wählte er *ramal-i musaddas*. Mehr als 4700 Verszeilen soll das Original enthalten haben¹³.

Der Inhalt des Werkes ist dreigliedrig: Im ersten Teil, der Einführung, lobt ‘Attār die Schöpfung und den Schöpfer, den Propheten Muḥammad und die vier ersten Kalifen. Die eigentliche Geschichte im zweiten und zugleich längsten Teil des Epos, handelt von der mystischen Reise einer

¹¹ Schulz, *Die persisch-islamische Miniaturmalerei*, 1914, Band 2, S. XI, Taf. 50 und 108.

¹² Zu dieser Datierung vgl. Muḥammad R. Šāfi‘ī-Kadkanī (Ed.), *Manṭiq aṭ-Ṭayr-i ‘Attār (Farīd ad-Dīn Muḥammad bin Ibrāhīm Nīšābūrī)* (Maḡmū‘a-i Āṭār-i ‘Attār, 1). 4. Druck. Teheran 1387 (2008), S. 63–74, bes. S. 72 und Sa‘īd Nafīsī, *Ġustuḡū dar aḥwāl wa āṭār-i Farīd ad-Dīn ‘Attār-i Nīšābūrī*. Teheran 1320 (1941).

¹³ Šāfi‘ī-Kadkanī, *Manṭiq aṭ-Ṭayr-i ‘Attār*, 2008.

Gruppe unterschiedlicher Vögel zu ihrem König Sīmurǧ, und steht symbolisch für den Weg des Menschen oder des Mystikers (Sufi) zu Gott. Die Vogelschar wird vom Wiedehopf angeführt, der dem ‘Sufi-Scheich’, dem spirituellen Führer entspricht und dem die Gefahren des (mystischen) Weges zum Sīmurǧ/zu Gott nicht unbekannt sind. Voller Ängste weigern sich die Vögel zunächst, den langen und gefährlichen Weg zu beschreiten, und auch nachdem der Wiedehopf sie zur Reise überredet hat, suchen die Vögel auf dem Weg immer wieder Gründe, ihr Vorhaben abzubrechen. Geleitet vom Wiedehopf bewältigen die Vögel schließlich den Weg, der aus sieben Tälern besteht und die Reisenden immer näher zu ihrem Ziel Sīmurǧ bzw. Gott bringt¹⁴. Als am Ende die dreißig überlebenden Vögel (pers. *sī-murǧ*) den Hof des Sīmurǧ erreichen und schließlich empfangen werden, werden sie eins mit ihm. Diese Einswerdung entspricht dem mystischen Zustand des Entwerdens (*fanā*), worauf der Zustand des Bleibens mit Gott (*baqā*) folgt. Dieser Zustand ist Gegenstand des dritten und letzten Teils des Epos, dem Epilog.

Alle drei Bestandteile des Vogeleos werden durch etwa 150 Begleitgeschichten ergänzt, die die Funktion haben, angeführte Themen zu erläutern. Oft greift ‘Aṭṭār hierbei auf bestehende Erzählungen, den Koran oder historische Ereignisse zurück. Zugleich stellen die Begleitgeschichten eigenständige narrative Einheiten dar, die unabhängig gelesen und, wie wir sehen werden, illustriert werden können.

Die Abschriften des Manṭiq aṭ-Ṭayr

Als der Kalligraph des Berliner Exemplars den Text 1456 schrieb, waren Handschriften dieses Inhalts schon weit verbreitet. Mehr als 500 Handschriften des *Manṭiq aṭ-Ṭayr*, von denen die Mehrheit nicht illustriert wurde, sind uns überliefert¹⁵. Davon sind ca. 50 lokalisiert und

¹⁴ Die sieben Täler sind: das Tal des Suchens, der Liebe, der Erkenntnis, des Nichtbedürfnisses, der Einheit, der Verwirrung, der Entäußerung und das Tal des Entwerdens.

¹⁵ Šāfi‘ī-Kadkanī, *Manṭiq aṭ-Ṭayr-i ‘Aṭṭār*, 2008, S. 209.

vor die Mitte des 15. Jahrhunderts datiert¹⁶. Über viele Umwege gehen alle diese Handschriften letztlich auf Autographen ‘Attārs zurück. Von diesen Originalen ist keines erhalten, jedoch kann ein Urtext anhand früher Manuskripte annähernd rekonstruiert werden. Die aktuellste Edition des *Manṭiq at-Ṭayr* ist die von Muḥammad Riżā Šāfi‘ī-Kadkanī (im Folgenden zitiert als „Š-K“ gefolgt von den relevanten Zeilen) und kann als ‘Originaltext’ verstanden werden. Eine deutsche Übersetzung dieser Edition verfasste Katja Föllmer (hier zitiert als „F“ gefolgt von den betreffenden Seiten)¹⁷.

Die frühesten illustrierten Handschriften des *Manṭiq at-Ṭayr* enthalten nicht nur dieses Epos, sondern bringen als Anthologien Texte mehrerer Autoren zusammen. Sie stammen aus den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts und scheinen alle in Schiras entstanden zu sein (Appendix Nr. I-IV). Charakteristisch für die Abschriften des *Manṭiq at-Ṭayr* in diesen Anthologien ist, dass sie nicht vollständig sind. Zwar beinhalten sie in den meisten Fällen alle drei Hauptteile und Begleitgeschichten des Originals, aber es fehlen viele Zeilen, was als platz sparende Maßnahme zu verstehen ist.

Anders ist die Situation in einer späteren Gruppe von illustrierten Handschriften unter ihnen das Berliner *Manṭiq at-Ṭayr* –, die der Mitte des 15. Jahrhunderts entstammen (Appendix Nr. V-VII). In diesen Abschriften sind kaum Einzelzeilen eliminiert, obwohl es immer zu einigen Vertauschungen oder zum versehentlichen Herauslassen von Zeilen kommt. Hingegen lässt sich eine Tendenz zur Auslassung ganzer Begleitgeschichten beobachten¹⁸, zum Einfügen von Zeilen oder

¹⁶ Für einen Überblick der erhaltenen Handschriften, ihre derzeitigen Aufbewahrungsorte und ihre Datierung siehe: François de Blois, *Persian Literature. A Bio-Bibliographical Survey. Begun by the Late C. A. Storey. Volume V. Poetry of the Pre-Mongol Period*. London 1997, S. 281–288.

¹⁷ Muḥammad R. Šāfi‘ī-Kadkanī (Ed.), *Manṭiq at-Ṭayr-i ‘Attār (Farīd ad-Dīn Muḥammad bin Ibrāhīm Nišābūrī)* (Maḡmū‘-i Āṭār-i ‘Attār, 1). 4. Druck. Teheran 1387 (2008); Katja Föllmer (Übers.), *Farīd ud-Dīn Attar. Die Konferenz der Vögel*. Wiesbaden 2008.

¹⁸ Die ausgelassenen Geschichten sind der letzte Teil von „Anekdote von Alexander“ und die Geschichte „Mahmud und Ayaz“ (Š-K, Zeilen 1137–1163 und F, S. 56, 57). In der Handschrift Appendix Nr. V fehlen diese Teile auf Fol. 39a, in der Handschrift Appendix Nr. VI auf Fol. 49a und in der Berliner Handschrift (Appendix Nr. VII) auf Fol. 46b.

Geschichten an anderen Stellen¹⁹, und zur Eingliederung von Zeilen oder Geschichten aus ‘*Aṭṭār Muṣībat Nāma*²⁰. Obwohl die Abschriften der Handschriften aus der Mitte des 15. Jahrhunderts nicht genau übereinstimmen, ist deutlich, dass sie auf ähnlichen Grundlagen der inhaltlichen Gestaltung basieren, was nicht nur ihre zeitliche Nähe unterstreicht, sondern auch geographische Nachbarschaft vermuten lässt. Eine Kontinuität der Veränderungen im Vergleich zum ‘Original’ bzw. zur Edition lässt sich in einer dritten Gruppe von illustrierten Handschriften feststellen. Diese Gruppe vom Ende des 15. Jahrhunderts stammt ebenfalls aus Schiras (Appendix Nr. VIII und IX). Auch hier wurden kaum Zeilen ausgelassen, es kommen die gleichen Vertauschungen von Stellen vor²¹, und Zeilen des *Muṣībat Nāma*²²

¹⁹ Ein Teil der Einleitung wurde zwischen den Begleitgeschichten „Durch Brotgenuss erworbenes Recht“ und „Zur Beschreibung des Propheten“ eingeschoben (Š-K, Zeilen 172–197 und F, S. 11–22). In der Handschrift Appendix Nr. V findet sich dieser Teil statt auf Fol. 6b, auf Fol. 8b und 9a, in der Handschrift Appendix Nr. VI statt auf Fol. 10b, auf Fol. 13a–14a und in der Handschrift Appendix Nr. VII statt auf Fol. 7b, auf Fol. 10a–11a.

²⁰ In der Handschrift Appendix Nr. V wurden die Zeilen 4122–24 und 4160 des *Muṣībat Nāma*, siehe Muḥammad R. Šāfi ṭ-Kadkanī (Ed.), *Muṣībat Nāma-i ‘Aṭṭār (Farīd ad-Dīn Muḥammad bin Ibrāhīm Nišābūrī)* (Maḡmū‘a-i Āṭār-i ‘Aṭṭār, 3). 2. Druck. Teheran 1386 (2007), auf Fol. 87a eingefügt. In der Handschrift Appendix Nr. VI findet man aus dem *Muṣībat Nāma* (Šāfi ṭ-Kadkanī, *Muṣībat Nāma-i ‘Aṭṭār*, 2007) die Zeilen 3346–3353 und 3341–3345 auf den Fol. 85a und 85b. Siehe für die Einfügung der Teile des *Muṣībat Nāma* in der Handschrift Appendix Nr. VI, ebenfalls Š-K, S. 217. In der Berliner Handschrift Appendix Nr. VII wurden jedoch keine Zeilen dieses Epos gefunden.

²¹ Beispielsweise der Einschub eines Teils der Einleitung zwischen den Begleitgeschichten „Durch Brotgenuss erworbenes Recht“ und „Zur Beschreibung des Propheten“. Dies ist zu beobachten in der Handschrift Appendix Nr. VIII und in zwei weiteren Handschriften, die Schiras am Ende des 15. Jh. zugeschrieben werden können (Bibliothèque nationale de France, Paris, anciens fonds persan 318 und 348). In der Handschrift Appendix Nr. IX wurden diese Zeilen ausgelassen und nicht mehr eingefügt.

²² In der Handschrift Bibliothèque nationale de France, Paris, anciens fonds persan 348 von 1492 sind Zeilen des *Muṣībat Nāma* eingeflossen auf den Fol. 107a–108a (Šāfi ṭ-Kadkanī, *Muṣībat Nāma-i ‘Aṭṭār*, 2007, Zeilen 1549–1560, 1563–1566, 1569, 1570, 1544), 108b, 109a (Šāfi ṭ-Kadkanī, *Muṣībat Nāma-i ‘Aṭṭār*, 2007, Zeilen 6308–6310, 6313, 6314, 6316, 6318, 6319) und 110b–111b (Šāfi ṭ-Kadkanī, *Muṣībat Nāma-i ‘Aṭṭār*,

wurden übernommen. Das lässt darauf schließen, dass diese dritte Gruppe sich auf ähnliche Grundlagen stützt wie die zweite Gruppe aus der Mitte des 15. Jahrhundert, was eine Zuordnung der zweiten Gruppe zu Schiras nahe legt.

Die Gestaltung des Textes

Das Berliner *Manṭiq at-Ṭayr* enthält 198 Folien, die, mit Ausnahme von einigen später neu geschriebenen Seiten²³, unzweifelhaft aus der Hand eines Kalligraphen stammen, nämlich der des im Kolophon genannten ‘Atīq al-Kātib at-Tūnī. Höchstwahrscheinlich hat er sogar noch einige weitere Seiten geschrieben, die bei späteren Erneuerungen jedoch verloren gegangen sind²⁴. Eine der Erneuerungen – auf die später eingegangen werden soll – war, dass die beschriebenen Blätter in einen neuen Rahmen eingefasst wurden. Nur das innere, cremefarbene Papier – später auf eine Größe von ca. 16 × 9,5 cm zurechtgeschnitten – gehört zur Handschrift von 1456.

Im damals gängigen Duktus für Dichtkunst, dem *nasta‘īq*, schrieb ‘Atīq al-Kātib at-Tūnī den Text mit schwarzer Tinte nieder. Der Zweigliedrigkeit der Verszeilen entsprechend benutzte er hierfür zwei Spalten, die auf einer normalen Textseite aus zwölf Zeilen bestehen. Erst nach dem Schreiben wurde der Textrahmen (*ḡadwal*) angebracht: schwarze Doppellinien mit goldenem Zwischenraum, um die beiden Spalten deutlich voneinander abzutrennen und das Textfeld gleichzeitig zu rahmen²⁵. Die Titel wurden in Gold in die Mitte der beiden Spalten gesetzt, was ebenfalls durch Rahmenlinien betont wurde. Ganz ähnlich präsentieren sich andere Handschriften des *Manṭiq at-Ṭayr* aus der Mitte des 15. Jahrhunderts: So ist der Text in den Handschriften Appendix Nr. V und VI in zwei Spalten gesetzt, wobei goldene Linien, eingefasst in Schwarz, die Spalten und die mittig gestellten goldenen Titel umrahmen. Diese Gestaltung setzte sich auch in den Handschriften

2007, Zeilen 6363–6366, 6352, 6353, 6322–6332, 6336, 6338, 6340, 6353, 6356, 6357, 6359–6362).

²³ Es handelt sich um die Folien 1b, 2a, 2b, 3a, 3b, 17a, 17b, 40a, 40b, 198a.

²⁴ Es fehlt jeweils eine Folie zwischen Fol. 16 und 17, Fol. 82 und 83 und Fol. 84 und 85.

²⁵ Diese Abfolge lässt sich aus den goldenen Linien schließen, die die Buchstaben überschneiden.

vom Ende des 15. Jahrhunderts fort, steht aber in Kontrast zu den Anthologien vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Diese enthalten nämlich nicht nur zwei, sondern im Falle von Gedichten in *maṭnawī*-Form vier oder fünf Spalten, die häufig von einem Randtext umlaufen werden.

Den anderen illustrierten *Manṭiq at-Ṭayr* Handschriften aus der Mitte und vom Ende des 15. Jahrhunderts nicht unähnlich, wich 'Atīq al-Kātib at-Tūnī jedoch zuweilen vom beschriebenen Schema ab. Er ließ Platz für dreizehn Illustrationen, wobei diese Lücken nie einer ganzen Seite, sondern vier bis sechs Doppelversen entsprechen. Die Wahl dieser Stellen war kein Zufall, sie zeigt vielmehr die Absicht des Kalligraphen, eine genaue Übereinstimmung des Textes mit der sich darauf beziehenden Illustration herzustellen. Dies lässt sich auf den Seiten gut erkennen, die sich direkt vor einer illustrierten Seite befinden. Hier wurden wenige Zeilen in die Mitte (Fol. 57a, 70a, 113b und 188a) oder schräg (Fol. 108b) gestellt, so dass auf der nächsten Seite Platz für eine Malerei und die wenigen Zeilen des bildlich darzustellenden Textes blieb.

Die Malereien

Die vom Kalligraphen freigelassenen Stellen im Text wurden alle von ein und demselben Maler mit den geplanten Illustrationen versehen. Dies belegen die Wiederholungen gleicher Motive und Darstellungsweisen. Im Folgenden werden die Malereien einzeln besprochen und sowohl mit dem Text, den sie illustrieren, als auch mit Illustrationen anderer *Manṭiq at-Ṭayr*-Handschriften verglichen. Einerseits wird dies zeigen, dass die Malereien der Intention des Kalligraphen folgen, indem sie auf den Text Bezug nehmen; andererseits, dass die Wahl der Illustrationen ebenso wie ihre Darstellungsweise an andere illustrierte Handschriften der Vogelgespräche aus der Mitte des 15. Jahrhunderts anschließen. Dies legt die Folgerung nahe, dass der Maler unserer Handschrift sie kurz nach der Beendigung der Kalligraphiearbeit im Jahre 1456 illustrierte.

Die Himmelfahrt des Propheten Muḥammad (Š-K, Zeilen 265–408; F, S. 22–27)

Die erste Malerei der Berliner *Manṭiq at-Ṭayr*-Handschrift zeigt die Himmelfahrt (*mi‘rāğ*) des Propheten Muḥammad (Abb. 1). Mit Flammennimbus und nachträglich zugefügtem Gesichtsschleier, ist der Prophet mittig auf seinem Reittier Burāq dargestellt. Gegen den blauen Hintergrund des Himmels, umgeben ihn fünf Engel, die anscheinend dem Propheten Objekte – darunter eine Schale, eine Kanne, eine Krone und zwei flache, ovale Gegenstände in Gold und Blau-Weiß – darbieten. Diese Malerei aus der Einleitung visualisiert das lange Prophetenlob (Folien 11a–16a). Muḥammad wird hier als ‘das Licht’ bezeichnet²⁶, das aus dem ersten Schöpfungsakt hervorgeht und zur Grundlage der Schöpfung wird. Das Licht ging der ganzen Gemeinschaft im Gebet voran, weshalb dieses zur Pflicht wurde. Muḥammad war der Erste und der Beste der Propheten, nicht nur das Siegel der Propheten, sondern auch deren Archetyp. ‘Atṭār verweist in seiner Lobrede außerdem auf die Himmelfahrt des Propheten. Muḥammad nennt er den „Herrn der Himmelfahrt“ und erwähnt, dass Gott den Propheten nachts auf eine Himmelfahrt geschickt und ihm das Geheimnis der Schöpfung offenbart habe. Die absolut einzigartige Position Muḥammads ist darin begründet, dass er selbst während seines Lebens zu Gott gelangt, den sublimen Gottesthron erreicht und ihm die Geheimnisse und die Wahrheit offenbart werden.

Mit seinem Verweis auf die Himmelfahrt beruft sich Atṭār auf ein Ereignis, das seinen Lesern aus dem Koran wohl bekannt war (Koran 17:1). Dort ist bereits die Rede von einer nächtlichen Reise des Propheten (*isrā*). In späteren Koranexegesen verschmolzen die nächtliche Reise und die Himmelsreise (*mi‘rāğ*) zu einem Ereignis – eine Version der Erzählung, die sich schon am Ende des 8. oder Anfang

²⁶ Dieser Vergleich mit dem Licht stammt aus dem frühen 8. Jh. als der Lichtvers (Koran 24:35) durch den Koranexegeten Muqātil b. Sulaymān (gest. 767) dahingehend interpretiert wurde, dass Gott das Licht des Himmels und der Erde sei und Muḥammad das Glas, durch das das Licht verbreitet wird. Daraufhin wurde der Gedanke von Muḥammad als Licht weiterentwickelt, so dass man ihn als Ursprung der ganzen Schöpfung sah; vgl. Annemarie Schimmel, *Mystische Dimensionen des Islam*. Aalen 1979, S. 238, 239, 247, 248.

des 9. Jahrhunderts bei Abū 'l-Ḥasan Bakrī auskristallisiert haben mag²⁷. Darin wird beschrieben, wie Muḥammad in Begleitung des Erzengels Gabriel auf seinem Reittier Burāq nachts erst die Kaaba in Mekka und dann Jerusalem besucht. Von dort aus beginnt die Himmelsreise, und über sieben Himmel gelangt der Prophet immer näher an Gott. Er erreicht ihn durch das Öffnen von Vorhängen, wovon die letzten Vorhänge die der Unfassbarkeit, der Pracht, der Vollständigkeit und der Einheit sind. Muḥammad kann den Allmächtigen nicht sehen, weil er von seinem Licht geblendet wird, spricht aber mit ihm und hört von ihm viele Worte und Aufträge.

Auf Folio 13a, wo sich die Darstellung der Himmelfahrt befindet, bündelte 'Atīq al-Kātīb at-Tūnī die Zeilen aus der Lobrede auf Muḥammad, die sich auf die Himmelfahrt beziehen (Š-K, Zeilen 317, 322, 325). Dies zeigt deutlich, dass der Kalligraph genau wusste, mit welcher Abbildung die von ihm leer gelassene Stelle im Anschluss geschmückt werden sollte. Der Maler wiederum war weder nur auf 'Atṭārs Text noch allein auf seine eigenen Kenntnisse der Himmelfahrtsliteratur angewiesen. In einem Manuskript des *Manṭiq at-Ṭayr* von 1438 (Appendix Nr. V) findet sich bereits eine recht ähnliche Darstellung der Himmelfahrt. Abbildungen, die Muḥammad in der Bildmitte auf dem Rücken des Burāq zeigen, umgeben von Engeln mit Gaben, sind auch in anderen, früheren Handschriften belegt²⁸. Eine berühmte Handschrift des *Mi'rāğ Nāma* – ein Buch, das ausschließlich von der Himmelfahrt des Propheten handelt – wurde 1436 in Herat hergestellt und ist unter der Nummer suppl. turc. 190 nun Teil der

²⁷ Vgl. Frederick S. Colby, *Narrating Muhammad's Night Journey. Tracing the Development of the Ibn 'Abbās Ascension Discourse*. New York 2008, S. 127-128 und Appendix B.

²⁸ Im Album H. 2152 in der Bibliothek des Topkapı-Palasts, Istanbul, befindet sich ein Blatt mit dieser Darstellung (Fol. 68b), das wohl aus einem *Mi'rāğ Nāma* des 14. Jh. stammt. Vgl. Richard Ettinghausen, *Persian Ascension Miniatures of the Fourteenth Century*, in: *Convegno di Scienze Morali, Storie e Filologiche*, 27 maggio–1 giugno 1956; *Oriente ed Occidente nel medio evo*, Roma 1957, S. 360–83, fig. 10. Zu weiteren Illustrationen dieses Blattes siehe Christiane Gruber, *Between Logos (kalima) and Light (nūr): representations of the Prophet Muhammad in Islamic painting*, in: Muqarnas, Vol. 26, 2009, S. 229-262, Fig. 1 und Fig. 5 und Marie-Rose Séguy, *Muhammads wunderbare Reise durch Himmel und Hölle (Bibliothèque nationale Paris Manuscrit Suppl. Turc. 190)*. München 1977, Nr. 3.

Bibliothèque nationale de France in Paris. Auf Folio 3a dieses Manuskriptes, wo sich auch die Darstellung findet, wird beschrieben, dass es, kurz nachdem der Prophet Burāq bestiegen hatte, 70.000 Fahnen aus Licht gab und dass bei jeder Fahne 70.000 Engel standen²⁹. Tatsächlich halten die Engel auf dieser Malerei nicht nur Geschenke, sondern auch Fahnen in den Händen. ‘Attārs Erwähnung der Himmelfahrt in seinem *Dīwān* bietet zusätzliche Informationen zum Anfang der Himmelsreise: Es gab Engel, die, kurz nachdem Muḥammad aufgefahren war, um vom ‘Ort’ zum ‘Ohne-Ort’ zu fliegen, ihre Schalen hoben, um ihre Gaben auszustreuen³⁰.

Als das Berliner *Manṭiq at-Ṭayr*, oder auch das Khuda Bakhsh-*Manṭiq at-Ṭayr* (Appendix Nr. V), mit den Himmelfahrtsdarstellungen versehen wurde, war das Bild vom Beginn der Reise einschließlich der Darstellung des Burāq und der Engel mit Gaben schon so weit verbreitet, dass es auch außerhalb seines direkten Kontextes verwendet werden konnte. Die Bedeutung dieser Illustration im *Manṭiq at-Ṭayr* erschöpft sich nicht im Verweis auf die Himmelfahrtserzählung: Zum einen wirkt diese Darstellung wie der Text des Prophetenlobs, gleichsam als fromme Einleitung, die Muḥammad als vor-ewiges Licht und Grund und Ursprung der Schöpfung preist. Dieser Vergleich kommt in der Malerei im Flammennimbus zum Ausdruck. Der Nimbus, wie auch die zentrale Position Muḥammads, stehen weiterhin für seine einzigartige Position als Prophet, der während seines Lebens als Mensch zu Gott kommt und der Wahrheit teilhaftig wird. Zum anderen kann man Text und Bilder der Himmelsreise, die an den Anfang des Buches gesetzt sind, auch als Vorausblick auf das gesamte Epos, als vorweggenommenes Fazit oder Präfiguration des Folgenden deuten. Wie Muḥammad gehen die Vögel im *Manṭiq at-Ṭayr* auf eine Reise entlang sieben verschiedener Stationen (Himmel oder Täler) zu Gott,

²⁹ Abbildung in Séguy, *Muhammads wunderbare Reise durch Himmel und Hölle*, 1977; zur Übersetzung des uigurischen Textes von 1436 und späteren Überlieferungen: Max Scherberger, *Das Mi‘rāgnāme. Die Himmel- und Höllenfahrt des Propheten Muḥammad in der osttürkischen Überlieferung* (Arbeitsmaterialien zum Orient, 14). Würzburg 2003, für diese Stelle S. 83.

³⁰ Annemarie Schimmel, *Nimm eine Rose und nenne sie Lieder. Poesie der islamischen Völker*. Köln 1987, S. 141.

der dem Gläubigen zunächst durch Vorhänge oder Schleier verborgen bleibt³¹. So gesehen symbolisiert die Himmelfahrt des Propheten genau wie die Reise der Vögel die mystische Reise des Menschen zu Gott.

Die Versammlung der Vögel (Š-K, Zeilen 682–736, F, S. 39–41)

Nachdem in der Rahmengeschichte des *Manṭiq at-Ṭayr* die unterschiedlichen Vögel vorgestellt worden sind, wird ihr Drängen nach einem König oder Gott laut. Daraufhin tritt der Wiedehopf aus der Gruppe nach vorn (cf. letzte Textzeile dieser Seite). Schon bei seiner Vorstellung wird dieser Vogel, dessen Federschopf einer Krone gleicht, als Anführer der Vogelschar präsentiert. Seine Erfahrung als Salomonsbote legitimiert seine Führerschaft auf dem mystischen Weg. In der „Rede des Wiedehopfs zu den Vögeln“ legt er dar, warum gerade er die Führung auf dem Weg zum Sīmurǧ übernehmen sollte.

Die Illustration dieses Textabschnittes (Abb. 2) setzt die Szene in eine Landschaft vor goldenem Hintergrund. Der Wiedehopf selbst befindet sich auf einem Stein links oben im Bild und ist durch sein typisches Federkleid und den Federschopf sehr gut zu erkennen. Er wird von einer ganzen Reihe anderer Vögel umringt.

Mag die Darstellung dieser Szene – die für ein Epos mit dem Namen *Vogelgespräche* sehr passend erscheint und noch dazu eine Schlüsselszene der Erzählung mittels der Illustration hervorhebt – als gleichsam natürlicher Bestandteil einer illustrierten *Manṭiq at-Ṭayr*-Handschrift erscheinen, so überrascht es umso mehr, dass sich dieses Motiv in keiner der früheren Handschriften findet. Dagegen begegnen wir ihm in zwei Schiraser Handschriften des *Manṭiq at-Ṭayr* vom Ende des 15. Jahrhunderts. Auch in diesen beiden Handschriften (Appendix Nr. VIII und IX) ist die Vogelversammlung in eine Landschaft eingebettet, sie zeigen den Wiedehopf umgeben von mehreren Vögeln, unter denen sich in einer der beiden Handschriften auch der Sīmurǧ befindet³².

³¹ Zu diesem Vergleich vgl.: Nazeer El-Azma, The Mi'raj on Sufi Literature. In: *The Muslim World* 63:2 (1973), S. 93–104, Anm. 23 auf S. 99.

³² Diese Darstellung im MT Oxford (Appendix Nr. VIII) abgebildet bei Fritz Meier, The Mystic Path. In: Bernard Lewis (ed.), *The World of Islam. Faith-People-Culture*. London 1976, pp. 117–139, pl. 18 und im MT Krakow (Appendix Nr. IX) Tadeusz Majda,

Der König schießt Äpfel vom Kopf seines Sklaven (Š-K, Zeilen 967–978, F, S. 50)

Nachdem der Wiedehopf vom König Šimurğ und den Weg zu Ihm erzählt hat, suchen die Vögel Ausreden, warum sie sich nicht gemeinsam mit ihm auf den Weg machen können. So sagt der Falke, er diene nur dem einen König, für den er jage und er sehe keinen Grund, sich auf den Weg zu machen. Dem Wiedehopf bereitet es keine Schwierigkeit, dieses Argument zu widerlegen, indem er einwendet, dass die Herrschaft des weltlichen Königs unrechtmäßig und nur der Šimurğ der wahre König sei. Dies unterstreicht er mit der Geschichte „Der König und sein Sklave“. Diese Geschichte, die im Berliner *Mantiq at-Tayr* auf Folio 39b illustriert wurde, handelt von einem König, der mit Pfeil und Bogen Äpfel vom Kopf seines Sklaven zu schießen pflegte. Als ein Mann den verängstigten Burschen fragt, warum er sich so fürchte, antwortet der Junge, dass, wenn der König ihn statt des Apfels träfe, dieser das darauf zurückführen würde, dass der Sklave gezittert habe, wenn er jedoch den Apfel träfe, alle dies dem Königsglück zuschreiben würden. Auf die eine oder andere Art befindet sich der Sklave in einer schlechten Lage und versteht, wie auch der Falke es verstehen sollte, dass er dem weltlichen König zu nahe ist und er sich besser von ihm fern halten sollte.

In früheren wie auch späteren Handschriften (Appendix Nr. V und IX)³³ zeigt die Illustration dieser Geschichte im Berliner *Mantiq at-Tayr* eine höfische Szene (Abb. 3). Die große Ähnlichkeit der Illustrationen untereinander zeigt, dass die Darstellung der Geschichte vom König und seinem Sklaven schon in der Mitte des 15. Jahrhunderts eine relativ feststehende Ikonographie erlangt hatte.

“Mantiq ut-Tayr – The Conference of the Birds” by Fariduddin ‘Attar. 1494 Manuscript at the Czatoryski Library in Kraków. In: Juliusz A. Chrościcko et al. (Hrsg.), *Arma virumque cano. Profesorowi Zdzisławowi Żygulskiemu jun. w Osiemdziesiątolecie Urodzin*. Krakow 2006, S. 321–329, fig. 2. Die Darstellung des Šimurğ in der Malerei von MT Oxford ist erwähnt bei Gierlichs, *Drache – Phoenix - Doppeladler*, 1993, S. 38 Anm. 30 ; ders., *Simurgh-Darstellungen*, 2005, S. 39, Anm. 14.

³³ Diese Illustration im MT Krakow (Appendix Nr. IX) publiziert bei Majda, “Mantiq ut-Tayr – The Conference of the Birds”, 2006, fig. 3 in Farbe.

Scheich Şan‘ān begegnet dem christlichen Mädchen (Ş-K, Zeilen 1191–1601, F, S. 59–73)

Die lange Geschichte vom Scheich Şan‘ān erzählt der Wiedehopf im *Manṭiq at-Ṭayr*, nachdem alle Vögel ihre unterschiedlichen Ausreden vorgetragen haben. Sie bildet damit den letzten Appell an die Zweifler, sich endgültig für die Gottessuche zu entscheiden. Die Geschichte markiert den Anfang der Reise, sie nimmt aber gleichzeitig den Verlauf und ihre Hürden vorweg. Die Hingabe und Leidenschaft, die der suchende Derwisch Gott gegenüber benötigt, werden hier durch die Liebe des Scheichs Şan‘ān für eine Christin symbolisiert. Die Vielschichtigkeit dieser Geschichte zeigt sich in der Wahl einer exotischen Andersgläubigen als Objekt der hingebungsvollen Liebe. Einerseits lässt ‘Aṭṭār durch den Wiedehopf verkünden, dass die Liebe über Glauben und Unglauben stehe – stärker noch: Sterben solle man für die Liebe! (Ş-K, Zeilen 1174, 1175). Andererseits aber nutzt er die Gegenüberstellung von Islam und Christentum dafür, den christlichen Glauben lächerlich zu machen und den Islam als die wahre Religion zu propagieren³⁴.

Die Geschichte des Scheichs, der aus Liebe zu einer Christin Wein trinkt, ihren Glauben annimmt und Schweine hütet, war in den frühesten illustrierten Anthologien, die Teile des *Manṭiq at-Ṭayr* enthalten, schon so beliebt, dass wir in ihnen meistens sogar zwei Szenen bildlich umgesetzt finden (Appendix Nr. I, II, IV). Auch in der Mitte und am Ende des 15. Jahrhunderts blieb diese Geschichte außerordentlich populär (Appendix Nr. V, VII-IX).

Die Begegnung des Scheichs mit dem Mädchen ist das prädestinierte Ergebnis unterschiedlicher Ereignisse und Entscheidungen. Zuvor war Scheich Şan‘ān ein weiser, frommer Mann, der in Mekka vierhundert Schüler unterrichtete. Doch plötzlich hatte er in aufeinander folgenden Nächten, und dann auch während des Tages, den Traum, dass er in Rūm (Byzanz) Götzen anbeten würde. Der Scheich verstand, dass er diese Herausforderung auf dem Wege zu Gott anzunehmen hatte, und

³⁴ Zur didaktischen Belehrung oder Beleidigung (didactic insult) und interkonfessionellen Liebe bei ‘Aṭṭār vgl.: Franklin Lewis, *Sexual Occidentation. The Politics of Conversion, Christian-Love and Boy-love in ‘Aṭṭār*. In: *Iranian Studies* 42:5 (2009), S. 693–723.

bat seine Studenten, ihn auf der Reise nach Byzanz zu begleiten. Dort angekommen, erblickten alle das christliche Mädchen auf einem Balkon. Ihre Schönheit traf den Scheich wie der Blitz, auf einen Schlag war er in Liebe zu ihr entbrannt. Wie in den anderen im Appendix angeführten Darstellungen dieser Szene, ist im Berliner *Mantiq at-Tayr* an einer Seite der Malerei ein Gebäude zu sehen (Abb. 4)³⁵. Die christliche Schöne steht auf einem Balkon über einer Tür. Von unten, eingebettet in die Landschaft vor dem Gebäude, blickt der Scheich – in langem Mantel und mit Turban, und meistens von seinen Studenten begleitet – zu ihr hoch. Ähnliche Darstellungen, die einen Liebenden vor dem Palast seiner Geliebten zeigen, gab es schon im 14. Jahrhundert. Bei den frühesten Beispielen dürfte es sich um Illustrationen von Nizāmīs *Husraw wa Šīrīn* handeln, die Husraw zu Pferde vor dem Palast Šīrīns zeigen, während die Prinzessin im Obergeschoss dargestellt ist³⁶.

Scheich Šan‘ān hütet Schweine

Den vielen Ratschlägen seiner Schüler zum Trotz weicht Scheich Šan‘ān nach der ersten Begegnung mit der Christin nicht mehr von ihrer Seite. Fast einen Monat dauert es, bis sie dem Scheich, der Tag und Nacht mit den Hunden auf der Gasse vor ihrer Tür verweilt, schließlich die Frage stellt, was denn mit ihm los sei. Auf seine Liebeserklärung hin stellt das Mädchen ihm mehrere Aufgaben, nach deren Erfüllung sie bereit sei, ihn zu erhören. Diese Proben wurden schon in den Anthologien des frühen 15. Jahrhunderts gerne illustriert. So zeigt die Berliner Anthologie von 1420 die beiden beim Weintrinken

³⁵ Von den genannten Illustrationen dieser Szenen sind folgende publiziert: Appendix Nr. II, (<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/140003766?img=26>), Nr. 8 (Lukens-Swietochowski, *The Historical Background*, 1972, fig. 10) und Nr. 9 (Majda, “*Mantiq ut-Tayr – The Conference of the Birds*”, 2006, fig. 5).

³⁶ Frühe Beispiele dieser Szene befinden sich in einer muzaffaridischen Handschrift in der Keir Collection London, Nr. 3. 23, Fol. 134a; vgl. B. W. Robinson (Hrsg.), *The Keir Collection: Islamic Painting and the Arts of the Book*. London 1976, pl. 17; und in einer ġala’iridischen Handschrift in der British Library, London, Or. 13297, Fol. 18b; vgl. Sheila R. Canby, *Persian Painting*. New York 1993, pl. 23b.

(Appendix Nr. IV)³⁷. Zwei Anthologien, ca. zehn Jahre älter, illustrieren die unmittelbaren Folgen: Der von Wein und Liebe trunkene Scheich wird von den Christen in ein Kloster gebracht, wo er sichtbar zum neuen Glauben konvertiert, indem er den Christengürtel umlegt³⁸. Während in einer anderen *Manṭiq at-Ṭayr*-Handschrift aus der Mitte des 15. Jahrhunderts ebenfalls dieses dargestellt wird³⁹, greift das Berliner *Manṭiq at-Ṭayr* ein anderes Element der Erzählung auf und zeigt neben der ersten Begegnung des Paares als zweite Illustration den Scheich beim Hüten der Schweine. Sie zeigt neben den Schweinen in der Landschaft auch einen komplett veränderten Scheich (Abb. 5): Er trägt keinen Turban mehr, sondern einen normalen Hut – ein wohl direktes Sinnbild seines Irrwegs in weiter Entfernung vom Gottespfad –, sein weißer Bart ist erheblich gekürzt, und er hält jetzt einen Rosenkranz in der Hand. Wir können also feststellen, dass in dieser Darstellung die inneren Veränderungen, die der Scheich durch seine Konversion und seine Bereitschaft zum Schweinehüten durchlaufen hat, im Bild deutlich umgesetzt werden.

³⁷ Volkmar Enderlein, Die Miniaturen der Berliner Bāisonqur-Handschrift. Leipzig 1970, Nr. 5 und ders., Die Miniaturen der Berliner Bāisonqur-Handschrift (Bilderhefte der Staatlichen Museen Berlin, 1). Berlin 1991, Nr. 9 in Farbe. Auf dieser Seite stehen die Zeilen 1351–1370 des Š-K geschrieben.

³⁸ Lissabon-Anthologie (Appendix I), Fol. 13a. Abgebildet in: Henry Y. Thompson, *Illustrations from One Hundred Manuscripts in the Library of Henry Yates Thompson Consisting of Sixty-Nine Plates Illustrating Ten MSS. of Various Countries from the IX to the XVth Centuries*. London 1912, pl. 34 und Robert Hillenbrand, *Imperial Images in Persian Painting*. Ausstellungskatalog, Edinburgh 1977, Nr. 95, S. 47. Auf dieser Seite befinden sich die Zeilen 1385–1394, 1406, 1411, 1412, 1415, 1416, 1419, 1424, 1425 des Š-K, F, S. 66, 67. MMA Anthologie (Appendix II), Fol. 13a. Eine Farabbildung dieser Malerei bei: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/140003766?img=27>. Auf dieser Seite befinden sich die Zeilen 1386–1399, 1401–1405 des Š-K, F, S. 66.

³⁹ MT Turin von 1453 (Appendix VI); vgl. Angelo M. Piemontese, Un codice miniato del «Manṭiq al-Ṭayr» di 'Aṭṭār (857 H./1453) a Torino. In: *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti: Classe di Scienze morali, storiche e filologiche* 39 (1984), S. 55–78, Tav. 1–9, Tav. 4 und Naṣrullāh Pūrġawādī, *Manṭiq at-Ṭayr-i Farīd ad-Dīn 'Aṭṭār-i Nišābūrī ba ḥaṭṭ-i Naṣīr bin Ḥasan al-Makkī. Čap-i 'akṣī az rūy-i nuṣṣa-i ḥaṭṭ-i kitābhāna-i salṭanati-i Tūrīnū (Itālīā)*. Teheran 1373 (1994), S. 111 (Farbe). Auf dieser Seite befinden sich die Zeilen 1394, 1395 des Š-K, F, S. 66.

Widerhall fand diese Darstellung spätestens im ausgehenden 15. Jahrhundert, als in den Schiraser *Manṭiq at-Ṭayr*-Handschriften nicht nur die Szene selbst, sondern auch die Verwandlung des Scheichs übernommen wurde. Dort wird, als Referenz auf das Christentum, die Kleidung des neuen Schweinehirten europäisiert⁴⁰.

Mas‘ūd von Ġaznā und das Fischerkind (Š-K, Zeilen 1675–1699, F, S. 75, 76)

Gerade erst haben sich die Vögel auf den Weg gemacht, als sie erneut zu zweifeln beginnen und nacheinander den Wiedehopf befragen. Der erste Vogel stellt die Frage, weshalb er, der Wiedehopf, der Führer auf dem Weg sei, während doch *alle* Vögel Suchende seien. Der Wiedehopf mahnt den Vogel zum Gehorsam und legitimiert seine Führungsrolle damit, dass der Blick Salomos auf ihn gefallen sei. Dieses Glück, das via Salomo auf ihn übergegangen ist, verdeutlicht der Wiedehopf anhand einer Geschichte über Mas‘ūd von Ġaznā, der von 1031–41 als Herrscher der Ghaznawiden in den ostiranischen Provinzen regierte:

Mas‘ūd von Ġaznā reitet alleine aus, als er einem Kind, das am Fischen ist, begegnet. Er bemerkt eine gewisse Trauer des Kindes und fragt es nach dem Grund für diese Traurigkeit. Das Kind erzählt daraufhin von seinem schweren Schicksal: Sein Vater sei gestorben, und es versuche mit viel Mühe, seine sechs Geschwister und seine Mutter vom Fischfang zu ernähren. Als der König ihm Hilfe anbietet, fängt das Netz des Kindes das Königsglück ein und dadurch mehr als hundert Fische. Das Glück des Königs begleitet den Jungen aber auch weiterhin. Am nächsten Tag macht Mas‘ūd von Ġaznā ihn zum Herrscher. Durch die Übertragung des Königsglücks im Kontakt mit dem König erhalten das Kind wie auch der Wiedehopf Anteil an der Königswürde.

Im Berliner *Manṭiq at-Ṭayr* wird der Moment dieser magischen Glücksübertragung gezeigt (Abb. 6). Plötzlich finden sich im Wasser viele Fische. Wir sehen den König, der sein Pferd noch an den Zügeln

⁴⁰ Es handelt sich um die Malereien in MT Oxford (Appendix VIII), Fol. 52b, abgebildet in Schwarz-Weiß in Lukens-Swietochowski, *The Historical Background*, 1972, fig. 16, und in einer *Manṭiq at-Ṭayr*-Handschrift der Bibliothèque nationale de France, Paris, ancien fonds persan 318, Fol. 68a.

hält, beim Angeln und wie er die Fische an das Ufer legt, neben ihm freudig das Kind.

Weitere Illustrationen dieser Geschichte finden sich erst in Handschriften aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts⁴¹. Auch in den späteren Malereien ist der Moment der Glücksübertragung ausgewählt und sehr ähnlich dargestellt: In Anwesenheit des Pferdes und des Kindes ist Mas‘ūd von Ġaznā gerade dabei, viele Fische zu fangen. Im Krakauer *Manṭiq at-Ṭayr* (Appendix Nr. IX) ist die Szene textgetreuer wiedergegeben, indem der Herrscher die Fische mit einem Netz, anstatt mit einer Angel, fängt.

Maḥmūd von Ġaznā und der Dornensammler (Abb. 7, Š-K, Zeilen 1675–1699, F, S. 77, 78)

Eine weitere Geschichte, die der Wiedehopf zur Klärung der Frage nach seiner Führerschaft erzählt, handelt von Maḥmūd von Ġaznā (998–1030), dem Vater Mas‘ūds. Auch hier geht es um das Königsglück. Im Gegensatz zum Fischerkind und entgegen dem weisen Rat, den der Wiedehopf dem fragenden Vogel erteilt, ist der Empfänger des Glücks in diesem Fall nicht gehorsam. Stattdessen ist er gierig und maßlos.

Als König Maḥmūd vom Jagen kommt, sieht er einen alten Dornensammler mit seinem Esel. Die Dornenzweige sind vom Esel herab gefallen, und, wie in der Geschichte von Mas‘ūd und dem Fischerkind, bietet der gute Fürst sofort seine Hilfe an. Der Dornensammler liest das Glück vom Gesicht des Königs und sagt, dass Hilfe ihm recht sei und dem Helfer nicht schaden könne. Der Fürst lädt daraufhin die Dornenlast erneut auf den Esel und reitet danach zu seinem Heer zurück. Er will den Dornensammler jedoch noch mit seiner wahren Identität überraschen und sagt seinen Soldaten, sie mögen dem Dornensammler den Weg so versperren, dass dieser keine andere Wahl habe, als zum König zu reiten. Von weitem sieht der alte Dornensammler schon das Heer und den Schirm des Herrschers und er versteht, dass er gezwungen ist, in die festgelegte Richtung zu gehen. Als er näher kommt, erkennt er den König als den Mann, der ihm geholfen hat, er schämt sich und hat Angst. Gefragt, was seine Arbeit

⁴¹ U.a. im MT Krakow von 1494 (Appendix IX), abgebildet in Farbe bei Majda, "Mantiq ut-Ṭayr – The Conference of the Birds", 2006, fig. 4.

sei, erzählt er, dass er als alter Dornensammler und Lastenträger der Alleinversorger seiner Familie sei und dass er mit seinen Einkünften nur trockenes Brot kaufen könne. Er ergreift seine Chance und bittet den König sofort um Brot. Der König will dem Mann erneut helfen und fragt ihn nach dem Preis für die Dornen. Der Alte nennt den stolzen Preis von zehn Beuteln Gold, worauf die Soldaten bemerken, dass seine Ladung nicht mehr als zwei Körnchen wert sei. Die Geschichte endet damit, dass der Dornensammler den hohen Preis rechtfertigt: Die Dornen seien zwar zuerst wenig wert gewesen, seien dann aber im Wert gestiegen, weil ein Glücklicher sie angefasst habe.

Der Illustrator des Berliner *Manṭiq at-Ṭayr* hatte möglicherweise schon Vorlagen für die Darstellung dieser Geschichte, denn sie ist auch in zwei früheren Handschriften illustriert worden. Diese Malereien, in den Handschriften Appendix Nr. V und VI, sehen einander sehr ähnlich⁴². An der rechten Seite befindet sich der Fürst zu Pferde, gefolgt von zwei Dienern seines Heeres, die den in der Geschichte erwähnten Schirm halten. An der linken Seite steht der Dornensammler neben seinem mit Dornen bepackten Esel. Die Anwesenheit des Heeres und des Schirms deuten darauf hin, dass in diesen Fällen die zweite Begegnung des Dornensammlers mit dem Fürsten abgebildet wurde. Während der Text auf der Seite dieser Malerei in Handschrift Appendix Nr. VI auch tatsächlich mit diesem Moment übereinstimmt, weist der Text dieser bestimmten Seite der Handschrift Appendix Nr. V eindeutig auf die erste Begegnung hin, bei der Maḥmūd allein und ohne Schirmträger unterwegs ist. Ebenfalls auf diese erste Begegnung weist der Text auf Folio 70b des Berliner *Manṭiq at-Ṭayr* (Abb. 7). Als mögliche Reaktion auf die frühere Inkongruenz von Text und Bild (wie in Handschrift Appendix Nr. V) ist nun die Abbildung so verändert, dass sie mit dem Text in Einklang steht. Maḥmūd von Ġaznā ist hier tatsächlich ohne Heer und Schirm auf seinem Pferd gezeigt.

⁴² Zu dieser Malerei in der Handschrift Appendix VI vgl.: Piemontese, *Un codice miniato del «Manṭiq al-Ṭayr»*, 1984, Tav. 5 und Pūrġawādī, *Manṭiq at-Ṭayr-i Farīd ad-Dīn ‘Aḥḥār-i Nišābūrī*, 1994, S. 136.

Die Selbstverbrennung des Phönix (Abb. 8, Š-K, Zeilen 2334–2367, F, S. 101, 102)

Als einzige der bekannten Handschriften zeigt das Berliner *Maṅṭiq aṭ-Ṭayr* die Selbstverbrennung des Phönix als Bildmotiv (Abb. 8). Diese Darstellung zeugt von der grundlegenden Vertrautheit des Malers mit dieser Geschichte und korrespondiert mit dem geradezu lustvollen Malen der farbenfrohen Vögel insgesamt.

Die weithin bekannte Geschichte vom Phönix, die die antike Sage vom sterbenden Schwan mit der des ägyptischen Phönix kombiniert⁴³, erzählt der Wiedehopf als Antwort auf die Zweifel des zehnten Vogels. Dieser hat Angst vor dem Tod, worauf der Wiedehopf mit der Aussage kontert, dass alle zum Sterben geboren sind und dass das Leben nur von kurzer Dauer sei. Einen Ausblick auf eine Wiedergeburt gibt er mit der Erzählung von der Geburt eines neuen Phönix aus der Asche. Die mahnenden Worte am Ende der Geschichte betonen die hohe Bedeutung guten Handelns während des irdischen Lebens.

Diese Malerei steht unmittelbar zwischen jenen Zeilen, die beschreiben, dass der Phönix mit den Flügeln schlägt, wodurch er selbst ein Feuer entfacht, das ihn und den von ihm zuvor gebauten Scheiterhaufen in Flammen setzt. Der Vogel findet sich genau in diesem Moment, als er mit ausgebreiteten, unterschiedlich gefärbten Flügeln in der Mitte der Flammen steht. Zu der storchenähnlichen Darstellung muss der Maler durch den Text inspiriert worden sein, denn *ʿAṭṭār* beschreibt seinen langen, starken Schnabel mit vielen Löchern, der es dem Phönix ermöglicht, wie eine Rohrflöte über sein langes, einsames Leben und den bevorstehenden Tod zu klagen. Auch die abgebildeten Tiere sind im Text erwähnt. Nachdem der Phönix nämlich seinen Scheiterhaufen gebaut hat, lockt sein Wehklagen Vögel und Tiere an, die hier dem ebenso traurigen wie farbenprächtigen Geschehen als Zuschauer beiwohnen.

Joseph wird als Sklave verkauft (Abb. 9, Š-K, Zeilen 2620–2629, F, S. 112)

Die Person des koranischen und letztendlich biblischen Joseph fand bereits früh ihr Echo in literarischen Werken und wurde in der

⁴³ Hellmut Ritter, *Das Meer der Seele: mensch, welt und gott in den geschichten des Farīduddīn ʿAṭṭār*. 2. Ausgabe mit Zusätzen und Verbesserungen. Leiden 1978, S. 36.

mystischen Dichtung auch schon vor der Entstehung des *Manṭiq al-Ṭayr* gerne angeführt⁴⁴. Oft rekurriert ‘Aṭṭār auf Joseph als Prototyp der Schönheit; sein Nicht-Bedürfen gegenüber den Menschen, die ihm in Liebe zugetan sind, versinnbildlicht das Verhältnis zwischen Gott und dem Menschen⁴⁵.

Der Verkauf Josephs fand der koranischen *Sūrat Yūsuf* zufolge in Ägypten statt. In ihr wird berichtet, wie Joseph von einer Gruppe Reisender in einem Brunnen gefunden und danach für nur wenige Dirham verkauft wird. ‘Aṭṭār schildert den Verkauf des schönen Jünglings, als im Kontext der Frage des vierzehnten Vogels das Thema des hohen Strebens (*himmat*) aufkommt. Das hohe Streben erläutert der Wiedehopf im Verhalten der alten Frau, die ihre zehn Knäuel für den Knaben bietet. Dass sie ihn hiermit eigentlich nicht erwerben konnte, verändert am Streben selbst nichts.

Obwohl der Verkauf Josephs und das Bieten der alten Frau bereits Gegenstand älterer literarischer Werke war, sind uns keine früheren Illustrationen dieser Szene bekannt als die in den Handschriften des *Manṭiq al-Ṭayr* aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Die Unterschiede in der Darstellung dieser Szene in der Berliner und in der nur wenig früheren Turiner Handschrift des *Manṭiq al-Ṭayr* (Appendix Nr. VI) lassen vermuten, dass dieses Bildmotiv ein Novum darstellte⁴⁶. Während das Berliner *Manṭiq al-Ṭayr* (Abb. 9) die Szene in ein Interieur versetzt – vielleicht einen überdachten Markt mit einem Kanal, auf dem zwei Enten schwimmen –, ist sie im Turiner Exemplar unter freiem Himmel situiert. Dort steht Joseph links auf einer Art Thron, der Verkäufer in der Mitte, und viele der Käufer, unter denen die Frau mit ihren Knäueln zu finden ist, im unteren Drittel der Malerei. Rechts vom Verkäufer befinden sich zwei arabische Frauen in weißen Burkas und der ägyptische König (Potiphar) auf seinem Thron. Deutlich weniger

⁴⁴ Siehe für Joseph in der persischen Literatur: Asghar Dadbeh, „Joseph“ in: „Persian Literature“. In: *Encyclopaedia Iranica*, Online Edition, 15.07.2009, <http://www.iranicaonline.org/articles/joseph-i-in-persian-literature>.

⁴⁵ Ritter, *Das Meer der Seele*, 1978, S. 401.

⁴⁶ Siehe für diese Darstellung im MT Turin (Appendix VI) Piemontese, *Un codice miniato del «Manṭiq al-Ṭayr»*, 1984, Tav. 6 (in Schwarz-Weiß) und Pürgawādi, *Manṭiq al-Ṭayr-i Farīd ad-Dīn ‘Aṭṭār-i Nišābūrī*, 1994, S. 231 (in Farbe).

bevölkert ist die Darstellung in der Berliner Handschrift. Wir machen nur drei Käufer an der rechten Seite aus, Joseph steht auf dem Boden rechts von einem Pfeiler. Zur Linken des Pfeilers befindet sich sein Verkäufer, der anscheinend gerade das Angebot der alten Frau ablehnt. Erst nach der Mitte des 15. Jahrhunderts verfestigte sich eine bestimmte Ikonographie für diese Szene, die als Kombination der Darstellungen in der Berliner und Turiner Handschrift zu verstehen ist. In diesen Illustrationen des *Manṭiq at-Ṭayr*⁴⁷ steht in der Mitte Joseph auf einem Plateau in einer Landschaft. Rechts befinden sich einige wenige Käufer, die Säcke mit Geld hoch halten. Links stehen der Versteigerer, wenige weitere Käufer und die alte Frau, die dem ablehnenden Händler gerade ihre Knäuel anbietet.

Joseph empfängt seine Brüder in Ägypten (Abb. 10, Š-K, Zeilen 2726–2744, F, S. 117)

Im Berliner *Manṭiq at-Ṭayr* wird noch eine andere Szene der Josephsgeschichte illustriert, in der Joseph seine Halbbrüder in Ägypten empfängt. Im Gegensatz zur Versteigerungsszene wird dieses Bildmotiv in späteren Handschriften des *Manṭiq at-Ṭayr* nicht aufgegriffen. Die Berliner Handschrift zeigt also ein besonderes Interesse an der Figur des Josef. Außer in der Person des Joseph sind die beiden ihm gewidmeten Illustrationen auch durch den Kanal im unteren Bildbereich verbunden, auf dem jeweils zwei Enten schwimmen (Abb. 9, 10). Enten spielen in keiner der beiden Episoden aus der Josephsgeschichte eine Rolle. Jedoch preist 'Atṭār die Ente an anderer Stelle wegen ihrer Schönheit und ihrer Frömmigkeit. In seinem Lob vergleicht er das kopfüber Untertauchen der Ente mit der Niederwerfung beim Gebet und der rituellen Waschung des ganzen Körpers⁴⁸. Da Joseph im *Manṭiq at-Ṭayr* für seine Schönheit und, gerade in der Geschichte vom Empfang seiner Halbbrüder, für seine

⁴⁷ Appendix Nr. VIII (siehe Lukens-Swietochowski, *The Historical Background*, 1972, fig. 31, in Schwarz-Weiß) und Appendix Nr. IX (Majda, "Manṭiq ut-Ṭayr – The Conference of the Birds", 2006, fig. 6, in Farbe).

⁴⁸ Š-K, Zeilen 851–844. Siehe für eine Besprechung dieses Abschnittes ebenfalls Hellmut Ritter, *Das Proömium des Maṭṭawī-u Mauwlawī*. In: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 93 (1939), S. 169–196, S. 173.

Frömmigkeit gerühmt wird, könnte der Maler mit den Enten, die im Text genau diese Eigenschaften verkörpern, auf subtile Weise auf Josephs Tugenden anspielen.

Gerechtigkeit und Treue, und hiermit auch Frömmigkeit gegenüber Gott, sind das Thema der Frage des fünfzehnten Vogels, der wissen möchte, wie diese einzuschätzen seien. Den hohen Status dieser Eigenschaften verdeutlicht der Wiedehopf mit folgender Geschichte: In der koranischen Erzählung von den sieben fetten und sieben mageren Jahren wird Joseph, der am ägyptischen Hof eine hohe Stellung erlangt hat, während der mageren Jahre von seinen zehn Halbbrüdern aufgesucht, die ihm einst übel mitgespielt haben und ihn nun nicht erkennen. Es ist diese Situation, die im *Manṭiq at-Tayr* aufgegriffen wird. Joseph, der seine Brüder erkannt hat, schlägt eine Schale an, die er in seiner Hand hält. Ebenfalls dargestellt sind alle zehn Brüder, wie sie von Joseph gefragt werden, ob sie verstehen könnten, was diese Schale ihnen zu sagen habe. Da sie nichts verstehen, „übersetzt“ Joseph die Botschaft der klingenden Schale und konfrontiert die Brüder mit ihren Untaten: Wie sie ihn in einen Brunnen geworfen und verkauft und dem Vater große Qual bereitet hätten. Zwar hält Joseph den Brüdern ihr Vergehen vor, doch nutzt er seine hohe Stellung nicht, um sich an ihnen zu rächen. Vielmehr erweist er sich als gerecht und fromm.

Maġnūn verkleidet sich als Schaf (Abb. 11, Š-K, Zeilen 3390–3409, F, S. 143)

Die Liebesgeschichte von Laylī (arabisch: Laylā) und Maġnūn, deren Ursprung in das 7. Jahrhundert zurückreicht, erfährt bei ‘Attār eine mystische Deutung, bei der die Liebe Maġnūns (des Verrückten) zu Laylī zum Symbol für die menschliche Liebe zu Gott wird⁴⁹. Eine bessere Begleitgeschichte für das Tal der Liebe, in dem man durch die bedingungslose, leidenschaftliche Gottesliebe komplett den Verstand verliert, hätte ‘Attār kaum wählen können!

Die Geschichte, die im Beduinenmilieu spielt, erzählt von Maġnūn, der Laylī treffen möchte, was ihm von ihrem Stamm verwehrt wird. Erst als er zu einer List greift, gelangt er ans Ziel: Er streift sich ein Schaffell

⁴⁹ A. A. Seyed-Gohrab, „Leyli o Majnun“, in: *Encyclopaedia Iranica*, Online Edition, 15.07.2009, <http://www.iranicaonline.org/articles/leyli-o-majnun-narrative-poem>.

über und lässt sich als Schaf getarnt von einem Schäfer zu Laylī führen. Ihr Anblick bringt ihn um den Verstand. Wieder zurück in der Wüste wird der aufgeregte Mağnūn vom Schafhirten mit Wasser zur Besinnung gebracht. Als ihn Leute fragen, ob sie ihm statt seines Felles nicht ein Gewand geben sollen, will sich Mağnūn von dem Fell nicht trennen. Da er den Verstand verloren hat, kann er die Freundin nur mit dem Herzen und durch das Fell erfahren, das ihren Geruch bewahrt. Dass Mağnūn nur durch ein Schaffell zu Laylī findet, bringt bildhaft zum Ausdruck, dass man nur auf dem mystischen Pfad zu Gott gelangen kann. Die Herleitung des Wortes ‚Sufi‘ aus dem Wort *ṣūf* für Wolle, stellt hier diese Verbindung her⁵⁰.

Wie etliche der bereits angeführten Illustrationen des *Manṭiq aṭ-Ṭayr* scheint auch diese zum ersten Mal in der Mitte des 15. Jahrhunderts vorzukommen, um von da an weitere Verbreitung zu erlangen⁵¹. Im ausgehenden 15. Jahrhundert kam sie jedoch nicht nur in Handschriften des *Manṭiq aṭ-Ṭayr* vor, sondern fand auch Eingang in eine Handschrift des *Dīwān* von Ğāmī, wo in einem *ğazal* tatsächlich auf Mağnūn im Schaffell verwiesen wird⁵². Alle diese Darstellungen sind recht ähnlich. Laylī befindet sich in einem Zeltlager, umringt von

⁵⁰ Diese Herleitung findet man auch bei ‘Alī b. ‘Uṭmān Huğwīrī (gest. 1071). Er schrieb: „Einige behaupten, dass der Sufi so genannt wird, weil er ein wollenes Gewand (*ğāma-i sūf*) trägt...“ (Schimmel, *Mystische Dimensionen des Islam*, 1979, S. 14). Zum Verweis vom Schaffell auf den Sufismus vgl. auch Peter Avery (Übers.), *Farīdu’d-Dīn ‘Aṭṭār: The Speech of the Birds. Manṭiqu’ṭ-Ṭair presented by Peter Avery*. Cambridge 1998, Anm. 338 auf S. 523.

⁵¹ Diese Illustration kommt vor in der Handschrift Appendix Nr. VI von 1453, vgl. eine schwarz-weiße Abbildung in Piemontese, Un codice miniato del «Manṭiq al-Ṭayr», 1984, Tav. 7 und eine Abbildung in Farbe in Pürğawādī, *Manṭiq aṭ-Ṭayr-i Farīd ad-Dīn ‘Aṭṭār-i Nišābūrī*, 1994, S. 296; in der Handschrift Appendix Nr. VIII; vgl. eine schwarz-weiße Abbildung in Lukens-Swietochowski, *The Historical Background*, 1972, fig. 30); sowie Appendix Nr. IX, Farbabbildung bei Majda, “Manṭiq ut-Ṭayr – The Conference of the Birds”, 2006, fig. 7, beide am Ende des 15. Jh. in Schiras hergestellt.

⁵² Es handelt sich hier um die Handschrift 13.228.4 im New Yorker Metropolitan Museum of Art, die höchstwahrscheinlich in Schiras am Ende des 15. Jh. entstand. Ein Farbfoto der Malerei auf Fol. 138b findet man unter: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/446542?img=25>. Zum illustrierten *ğazal* vgl.: A’lāḥān Afsahzād (Hrsg.), *Nūr ad-Dīn ‘Abd ar-Raḥmān b. Aḥmad Ğāmī: Dīwān-i Ğāmī*. Teheran 1378 (1999), Band 1, *ğazal* Nr. 362, Zeilen 4350–4356.

Mitgliedern ihres Stammes. Von rechts kommt der Schafhirte mit seinen Tieren, unter denen Mağnūn deutlich auszumachen ist.

Der Derwisch und der Prinz unter dem Galgen (Abb. 12, Š-K, Zeilen 4048–4117, F 168–171)

Die Darstellung eines unter einem Galgen auf dem Boden liegenden Derwisches, auf den ein Prinz zu Pferde in Gefolge seiner Diener anscheinend voller Mitleid herabschaut, ist schon in einigen Schiraser Anthologien des frühen 15. Jahrhunderts belegt⁵³. Nicht wesentlich verändert zeigt sich dieses Bildmotiv im Berliner *Manṭiq at-Ṭayr* (Abb. 12) und in den Handschriften aus Schiras kurz vor 1500⁵⁴. Der Wiedehopf erzählt zur Veranschaulichung des siebten Tals, des Tals der Entäußerung und des Entwerdens, welches zur Rückkehr in die Einheit mit Gott führt, die Geschichte eines Gottessuchers. Hier wird die Liebe eines Mannes, nämlich eines Derwisches, zu einem Höherstehenden, dem Sohn des Königs, als Versinnbildlichung der Liebe des Menschen zu Gott verstanden. Als der König von der Liebe des Derwisches zu seinem Sohn erfährt, gibt er den Befehl, ihn mit dem Kopf nach unten an den Galgen zu hängen. Während der Verliebte zum Galgen geführt wird, bittet er darum, noch einmal vor dem Schöpfer im Gebet niederknien zu dürfen, was ihm gewährt wird. Das Gebet, das er dann spricht, berührt das Herz eines Wesirs, der sich mit der Bitte an den König wendet, den Derwisch frei zu lassen. Auch der König ist gerührt und bittet seinen Sohn, sich auf den Weg zum Galgen zu machen, um mit dem Derwisch zu reden. Als der Prinz den Derwisch im Staub liegen sieht, füllen sich seine Augen mit Tränen. Er begnadigt den Bettler, der zum ersten Mal die Stimme seines geliebten Prinzen hört. Der arme Mann sagt, dass der Prinz ihn ruhig umbringen könne und fügt nichts weiter hinzu, bevor er schließlich stirbt.

⁵³ Appendix Nr. I und II, Farbabbildung dieser Szene: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/140003766?img=27>. – In den frühesten Anthologien ist diese Szene als einzige neben denen des Scheich Šan‘an illustriert worden; vermutlich sollten auf diese Weise Anfang und Ende des mystischen Weges betont werden.

⁵⁴ Appendix Nr. VIII. Siehe auch: Lukens-Swietochowski, *The Historical Background*, 1972, fig. 40, und Appendix Nr. IX, Farbabbildung in Majda, “*Mantiq ut-Tayr* – The Conference of the Birds”, 2006, fig. 8.

Mit dem Sterben des Derwishes verweist 'Attār direkt auf die Vereinigung mit Gott, die auch den Vögeln im Epos jetzt kurz bevorsteht: „Als die Einheit mit dem Geliebten für ihn wahr wurde, kam das absolute Entwerden und er wurde nicht-existent“ (Š-K, Zeile 4135). Die Bildersprache des Textes, das Sterben des Derwishes als Symbol des Entwerdens, wird in der bildlichen Umsetzung aufgegriffen.

Der König verliebt sich in den Sohn des Wesirs (Abb. 13, Š-K, Zeilen 4320–4482, F S. 177–183)

Die letzte Malerei im Berliner *Manīq at-Tayr* illustriert eine Begleitgeschichte zur letzten Etappe der mystischen Reise, dem Bleiben/Bestehen in Gott (*baqā*). Dieses Stadium erreichen auch der König und sein Geliebter, der Sohn des Wesirs, jedoch nicht ohne Hürden:

In seiner Liebe zum bildhübschen Sohn des Wesirs ist der König sehr eifersüchtig. Als der König eines Abends betrunken ist, tritt er hinaus, um den Knaben zu suchen, den er schließlich in inniger Umarmung mit einem Mädchen vorfindet. Aus Eifersucht und Kummer befiehlt der König, seinen Geliebten festzunehmen und ihn hinrichten zu lassen, wobei erst seine Haut abgezogen und er dann mit dem Kopf nach unten aufgehängt werden soll. Der Wesir weiß aber seinen Sohn zu retten. Durch Bestechung bringt er die Diener dazu, den Jungen nicht hinzurichten. Stattdessen wird ein Mörder aus dem Gefängnis geholt und die Strafe, die für den schönen Knaben vorgesehen ist, an dem Gefangenen vollzogen. Dem König wird erzählt, dass der Junge seinem Befehl gemäß an den Galgen gekommen sei, worüber er sich zunächst sehr freut. In demselben Maß aber wie der Zorn des Königs verraucht, erwacht seine Liebe erneut. In großem Verdruss bereut er seine Tat. Diese Klage hört nun der Wesir. Er schmückt hierauf seinen Sohn, der hinter einem Vorhang hervortritt und sich vor den König weinend zu Boden wirft. Der Junge trägt dabei ein Leichentuch und ein Schwert mit sich, ein feststehender Brauch von Untergebenen, die beim König um Audienz bitten und mit diesen Attributen ihre Bereitschaft zum Sterben

für den Fürsten ausdrücken⁵⁵. Hierauf erreichen beide den Zustand des *baqā*’, was ‘Atṭār ausdrückt, indem er sie wieder vereint glücklich im Palast wandeln lässt (Š-K, Zeile 4437).

Die Illustration dieser Geschichte scheint in der Mitte des 15. Jahrhunderts entwickelt worden zu sein⁵⁶. In der Berliner *Mantiq at-Ṭayr*-Handschrift ist der Moment abgebildet, in dem der Junge sich angetan mit Schwert und weißem Leichentuch vor dem König niederwirft (Abb. 13). In dem Mann hinter dem Jungen kann man seinen Vater, den Wesir, vermuten. Es scheint sich in diesem Fall um ein singuläres Bildmotiv zu handeln, das nach der Mitte des 15. Jahrhunderts keine weitere Verbreitung gefunden hat. In der Krakauer Handschrift (Appendix Nr. IX) ist zwar die gleiche Geschichte, jedoch nicht der gleiche Moment illustriert. Hier ist nämlich zu sehen, wie der König den Geliebten in trauer Zweisamkeit mit seiner Freundin auffindet⁵⁷.

Die Verbreitungsgeschichte des *Mantiq at-Ṭayr* und die Entwicklung eines Bildprogramms

Welche Rückschlüsse können wir aus der vergleichenden Betrachtung der verschiedenen Textzeugen und der zugehörigen Illustrationen ziehen? Die Anthologien vom Anfang des 15. Jahrhunderts (Appendix I-IV) entstanden im höfischen Kontext der Schiraser Timuriden, was entweder durch die Widmungen an bestimmte Herrscher oder durch die Nennung höfischer Kalligraphen belegt ist. In diesen Anthologien ist das *Mantiq at-Ṭayr* nur eines von mehreren enthaltenen Werken, das dementsprechend nur mit wenigen Malereien versehen wurde. Häufiger Gegenstand sind Szenen aus der Geschichte des Scheich

⁵⁵ Zur Darstellung dieses Brauches im *Mantiq at-Ṭayr* vgl.: Avery, *The Speech of the Birds*, 1998, Anm. 454, S. 539 und Š-K, Anmerkung mit Beziehung zur Zeile 4468, S. 767, 768.

⁵⁶ Eine sehr ähnliche Darstellung wie im Berliner *Mantiq at-Ṭayr* findet sich in einer Handschrift dieses Inhalts in der David Collection, Kopenhagen, 34/2005, Fol. 138b. Sie ist undatiert und ohne Ortsangabe. Laufende Forschungen weisen jedoch stark daraufhin, dass diese Handschrift zur gleichen Gruppe der Mitte des 15. Jh. gehört wie die Berliner Handschrift.

⁵⁷ Vgl.: Majda, “*Mantiq ut-Tayr – The Conference of the Birds*”, 2006, fig. 9 (in Farbe).

Şan‘ān, aber auch das Motiv vom Derwisch und dem Prinzen unter dem Galgen, ist mehrfach belegt.

Die illustrierten *Manṭiq at-Ṭayr*-Handschriften der zweiten Gruppe aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (Appendix V-VII) enthalten, in Gegensatz zu den Anthologien, ausschließlich dieses Epos. Sie weisen mehr Illustrationen zu den *Vogelgesprächen* auf als die Anthologien, wobei die Berliner Handschrift mit dreizehn Malereien die anderen beiden deutlich überbietet. Fast die Hälfte der insgesamt sechzehn Bildmotive, die Frontispize nicht mitgerechnet, sind in mehreren Handschriften belegt, was für die Rezeption von Vorbildern spricht. Andererseits werden etliche Szenen erstmals illustriert und das Bildrepertoire dadurch erheblich erweitert. Nicht alle dieser neuen Sujets werden in späteren Handschriften aufgegriffen.

Die Datierung, die direkte Verbindung mit Schiras und die Stilistik weisen die beiden Handschriften der dritten Gruppe (Appendix VIII-IX) als unter den Aq Qoyunlu entstandene Kunstwerke aus („Turkmenenstil“). Alle Illustrationen dieser Gruppe gehen direkt auf das Bildprogramm der zweiten Gruppe zurück.

Die zweite Gruppe der illustrierten *Manṭiq at-Ṭayr*-Handschriften, zu denen das Berliner *Manṭiq at-Ṭayr* zählt, bildet ein stilistisches Bindeglied zwischen der ersten Gruppe, den timuridischen Anthologien und der dritten Gruppe, den turkmenischen Handschriften der Aq Qoyunlu, die alle dem Schiraser Kulturkreis entstammen. Elemente der ersten Gruppe, die auch in der zweiten Gruppe vorkommen, sind beispielsweise das Angeben eines Interieurs durch einen dekorierten Rand an der Oberseite der Malerei, ein Band in Rot mit einem Herzmotiv, das ein Fenster umläuft und über die Wand weiter geführt wird, sechseckige Fliesen als Wand- und Bodenbelag und eine helmartige Kopfbedeckung. Die Malereien der zweiten Gruppe enthalten weiterhin Merkmale, die typisch sind für den Turkmenenstil, wie eine relativ einfache Darstellung der Landschaft mit beschränkten Variationen an Pflanzen, Bäumen, Wolken und Bergen, die deswegen repetitiv eingesetzt sind, und statisch wirkende Figuren mit verhältnismäßig großen Köpfen.

Der ereignisgeschichtliche Hintergrund macht plausibel, dass die angeführten Handschriften, die das *Manṭiq at-Ṭayr* erhalten, alle in

geographischer Nähe zueinander hergestellt worden sind. Schiras, der Ort, dem die Handschriften der ersten und der dritten Gruppe entstammen, hatte im 15. Jahrhundert ein wechselvolles Schicksal. Bis etwa 1452 befand es sich unter timuridischer Herrschaft⁵⁸. Dann gelangte die Stadt in den Besitz der turkmenischen Qara Qoyunlu-Fürsten, die ab 1468 von ihren Rivalen, den Aq Qoyunlu, als Herrscher abgelöst wurden⁵⁹.

Nach dem Tod des Schiraser Timuriden Ibrāhīm Sultān 1435 wurden in zunehmendem Maße Handschriften gefertigt, bei denen lediglich das Datum der Fertigstellung genannt wird, nicht aber der Auftraggeber oder der Herstellungsort. Aus stilistischen Gründen können sie mit der Stadt Schiras, aber auch mit der Stadt Yazd in Verbindung gebracht werden⁶⁰. Dieses Korpus von illustrierten Manuskripten ohne Widmungen deutet auf eine kommerzielle Produktion hin⁶¹. In Ermangelung eines festen Auftraggebers strebten die Produzenten einen guten Verkaufserlös an. Diese Handschriften aus der Mitte des 15. Jahrhunderts zeigen ebenso wie die unter ähnlichen kommerziellen Rahmenbedingungen entstandenen Handschriften im turkmenischen Stil, der seine Blütezeit in Schiras ca. 1475–1500 feierte⁶², gleichzeitig Elemente der frühen Timuridenzeit aus Schiras, Merkmale des Turkmenenstils und Charakteristiken der Herater Schule⁶³.

Das Khuda Bakhsh-*Manṭiq at-Ṭayr* (Appendix Nr. V) von 1438 zeigt sich im Stil und in der Auswahl der Illustrationen als Vorreiter der Turiner und Berliner Handschriften (Appendix Nr. VI und VII) von 1453 und 1456. Die beiden letztgenannten Handschriften sind in der Regierungszeit des Qara Qoyunlu-Fürsten Pīr Budāq entstanden.

⁵⁸ Marianne Schmidt-Dumont, *Turkmenische Herrscher des 15. Jahrhundert in Persien und Mesopotamien nach dem Tārīḥ al-Ġiyāī*. Freiburg 1970, S. 53.

⁵⁹ Schmidt-Dumont, *Turkmenische Herrscher*, 1970, S. 77.

⁶⁰ Siehe z. B. Basil Gray, *The School of Shiraz from 1392 to 1453*. In: Basil Gray (Hrsg.), *The Arts of the Book in Central Asia*. London 1979, S. 121–146, S. 142.

⁶¹ Siehe Gray, *The School of Shiraz from 1392 to 1453*, 1979, S. 142 und Canby, *Persian Painting*, 1993, S. 54–58.

⁶² Hierzu B. W. Robinson, *The Turkman School to 1503*. In: Basil Gray (Hrsg.), *The Arts of the Book in Central Asia*. London 1979, S. 215–247, S. 243–244.

⁶³ Robinson, *The Turkman School to 1503*, S. 216; Robinson, *Fifteenth-Century Persian Painting*, 1991, S. 23.

Nachdem Schiras wie viele andere iranische Städte nach dem Tod des Timuriden Šāh Ruḥ 1447 von den Qara Qoyunlu erobert worden war (1452), ernannte Ğahānšāh seinen Sohn Pīr Budāq zum dortigen Statthalter. Später (1460 bis zu seinem Tod 1466) fungierte er als Statthalter von Bagdad⁶⁴. B. W. Robinson bezeichnet Pīr Budāq als wichtigen Patron der Buchkunst und vergleicht ihn sogar mit dem Timuriden Iskandar Sohn des ‘Umar Šayḥ, dem Auftraggeber zahlreicher Anthologien des frühen 15. Jahrhunderts⁶⁵. Nur die wenigsten illustrierten Handschriften aus der Zeit der Regentschaft Pīr Budāqs nennen jedoch den Namen des Gouverneurs oder einen Herstellungsort⁶⁶. Dies kann man als Indiz dafür werten, dass in der Periode der Herrschaft des Pīr Budāq die kommerzielle Anfertigung von illustrierten Handschriften bereits florierte. In diesem Licht sind auch die Handschriften im Appendix Nr. VI und VII zu sehen. Da diese Manuskripte direkt von früheren Schiraser Vorbildern inspiriert wurden und selbst auch Prototypen für Schiraser Handschriften waren, dürften sie ebenfalls in Schiras hergestellt sein. Jedoch dürfen wir die künstlerische Mobilität insgesamt nicht außer Acht lassen, und so kämen auch andere Zentren der Qara Qoyunlu, wie etwa Täbris oder Bagdad, als mögliche Herstellungsorte der Berliner und Turiner *Mantiq at-Ṭayr* Handschriften durchaus in Frage.

⁶⁴ Schmidt-Dumont, *Turkmenische Herrscher*, 1970, S. 53; Robinson, *The Turkman School to 1503*, S. 215; Robinson, *Fifteenth-Century Persian Painting*, 1991, S. 29, 31.

⁶⁵ Robinson, *Fifteenth-Century Persian Painting*, 1991, S. 22.

⁶⁶ Diese Handschriften sind: eine *Ḥamsa* des Niẓāmī mit 16 Malereien, 1461 geschrieben u. a. vom Scheich Maḥmūd Pīr Budāqī für Pīr Budāq, jetzt in der Topkapı-Palast-Bibliothek in Istanbul, H. 761 (Ivan Stchoukine, *Les peintures des manuscrits de la «Khamseh» de Niẓāmī au Topkapı sarayı müzesi d’Istanbul*. Paris 1977, Nr. 11, S. 64–68; Lâle Uluç, *Selling to the Court. Late-Sixteenth-Century Manuscript Production in Shiraz*. In: *Muqarnas* 17 (2000), S. 73–96, S. 83, 84, Fig. 18); eine *Ḥamsa* des Amīr Ḥusraw mit acht Malereien, 1463 in Bagdad kopiert von Maḥmūd al-Kātib al-Aḥsan, jetzt in der Bibliothek des Topkapı-Palasts in Istanbul, R. 1021 (Robinson, *Fifteenth-Century Persian Painting*, 1991, S. 31, 42); eine *Ḥamsa* des Ğamālī mit sechs Malereien, 1465 in Bagdad kopiert, jetzt in der British Library, London, IO Isl 138 (Robinson, *Fifteenth-Century Persian Painting*, 1991, S. 31, 42).

Die Berliner Handschrift im Osmanischen Reich

Nach ihrer Fertigstellung muss die Berliner *Manṭiq at-Ṭayr*-Handschrift direkt oder auf Umwegen nach Istanbul geraten sein, worauf vor allem die Titelseiten und Textvermerke oder Glossierung in osmanischer Sprache schließen lassen. Die Änderung der Titelseiten, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stattfand, ging mit einer neuen Rahmung der von ‘Atīq al-Kātīb at-Tūnī beschriebenen Seiten, dem Abschreiben mancher, wohl beschädigter Seiten, einer neuen Bindung und, möglicherweise gleichzeitig, Veränderungen in der Malerei einher. Nach der Restaurierung, die man in der osmanischen Hauptstadt vorgenommen hatte, wurde die Handschrift wahrscheinlich nicht nur dort aufbewahrt, sondern auch rezipiert, indem man sie las und als Vorlage für Malereien verwendete.

Die Restaurierung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Die Titelseiten

Wie die beiden anderen *Manṭiq at-Ṭayr*-Handschriften der zweiten Gruppe (Appendix Nr. V und VI) sind die Titelseiten des Berliner Manuskripts vorwiegend in den Farben Blau und Gold (Abb. 14) illuminiert. Dass diese einander gegenüberliegenden Seiten jeweils eine Kartusche an der Blattober- und -unterseite aufweisen, ist eine weitere Gemeinsamkeit dieser Handschriftengruppe. Ferner sind die ersten Zeilen der Dichtung in zwei Spalten zwischen die bibliographischen Angaben gesetzt und von einem Dekorband eingefasst, das diese Zeilen an drei Seiten umfasst. Wie kam Philipp W. Schulz auf die Idee, dass die Titelseiten des Berliner *Manṭiq at-Ṭayr* erst später zugefügt wurden⁶⁷?

Möglicherweise sind ihm die geraden, farbigen Linien aufgefallen, die an der Innenseite der beiden Blätter vertikal verlaufen, und die oben und unten wie schräg abgeschnitten scheinen und für die Mitte des 15. Jahrhunderts ebenso untypisch sind wie die feinen, schwarzen Ranken mit ebenfalls schwarzen Blüten auf dem Hintergrund der Titeltkartuschen, sowie die großen blauen und goldenen Flächen, die in einer gebuchteten, fast barock anmutenden, Linienführung voneinander getrennt sind. Nicht zuletzt mag Schulz den Goldsprenkel auf dem

⁶⁷ Schulz, *Die persisch-islamische Miniaturmalerei*, 1914, Band 2, S. XI und Taf. 108.

äußeren Rand dieser Seiten bemerkt haben, der laut Sheila S. Blair zwar schon früher vorkommt, aber erst am Ende des 15. Jahrhunderts zu einer gängigen Technik wird und nur für wertvollste Handschriften in größerem Umfang eingesetzt wurde⁶⁸.

Starke Ähnlichkeiten zeigen die unterschiedlichen Elemente der Titelseiten des Berliner *Manṭiq at-Ṭayr* mit der Illumination in Handschriften der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus Täbris und Istanbul. Das Vorkommen der gleichen Stile in diesen Städten lässt sich daraus erklären, dass nicht nur viele Manuskripte, sondern auch mehrere Täbriser Künstler nach der Schlacht von Čaldirān 1514 und der Einnahme der Stadt nach Istanbul mitgenommen wurden, wo der stark von Täbris inspirierte Stil bis ca. 1550 dokumentiert ist⁶⁹. Alle oben genannten Besonderheiten der Titelseiten der Berliner Handschrift lassen sich in Manuskripten der Täbriser-Istanbuler Schule wiederfinden. Ein Dekorband mit goldenen und blauen Flächen, in runden Formen voneinander getrennt, und mit einem sich wiederholenden Muster aus Ranken, Gabelblättern und Blüten kommt auch bei Frontispizen dieser Gruppe vor⁷⁰. Goldsprenkel finden sich in

⁶⁸ Sheila S. Blair, Color and Gold. The Decorated Papers Used in Manuscripts in Later Islamic Times. In: *Muqarnas* 17 (2000), S. 24–36, S. 30.

⁶⁹ Das Vorkommen des gleichen Stils in sowohl Istanbul als Täbris zeigte Filiz Çağman (The Miniatures of the Divan-i Hüseyini and the Influence of Their Style. In: Géza Fehér (Hrsg.), *Fifth International Congress of Turkish Art*. Budapest 1978, S. 231–259), wobei sie auf einen frühen Ortswechsel von Künstlern nach Istanbul, direkt nach der osmanischen Einname von Täbris, hinwies. Çağman nahm an, dass dieser Stil zuvor in Herat existiert hatte. Es gibt jedoch klare Indizen dafür, dass die von ihr angeführten Beispiele erst später und nicht in Herat mit ihren für die Täbriser/Istanbuler Schule typischen Illustrationen und Illuminationen versehen wurden (hierzu: Abolala Soudavar, *Art of the Persian Courts. Selections from the Art and History Trust Collection, with a Contribution of Milo Cleveland Beach*. Ausstellungskatalog. New York 1992, Anm. 127 auf S. 125).

⁷⁰ Beispiele von Frontispizen mit diesen Dekorrändern finden sich im *Manṭiq at-Ṭayr* H. 1512 der Istanbuler Topkapı-Bibliothek von 1515 (Ivan Stchoukine, *Les peintures Turques d'après les manuscrits illustrés. 1^{ère} partie. De Sulaymān I^{er} a 'Oṣmān II 1520–1622*. Paris 1966, pl. 5; Çağman, The Miniatures of the Divan-i Hüseyini, 1978, fig. 18; Soudavar, *Art of the Persian Courts*, 1992, fig. 19); in einer Handschrift des *Ġarā'ib as-Şīğar* des Nawā'ī, ca. 1520, in der Bibliothek des Topkapı-Palasts in Istanbul, H. 983 (Çağman, The Miniatures of the Divan-i Hüseyini, 1978, fig. 14); im *Dīwān* des Ġāmī, ca. 1520, H. 987 in der Bibliothek des Topkapı-Palasts in Istanbul (Esin Atıl, The Art of

mehreren Handschriften auf dem äußeren Rand der Seiten⁷¹. Schwarze Ranken, wie sie auf den Berliner Titelseiten als Hintergrund für die bibliographischen Angaben dienen, findet man in Malereien der Täbriser-Istanbuler Schule häufig auf dargestellten Thronen⁷². *Ġadwal*-Linien in den Farben Rot, Grün, Blau, Türkis, Schwarz und Gold finden sich des Öfteren als Rahmung um den Text oder die Malereien. An dem zur Bindung gewandten Blattrand von Titelseiten und Frontispizen gehen sie als Linienbündel über die Länge der sonstigen Rahmen hinaus und enden oben und unten abgeschrägt⁷³.

Die größte Ähnlichkeit haben die Berliner Titelseiten mit den Titelseiten eines *Lisān at-Ṭayr* von 1530/31 (Abb. 15)⁷⁴, dessen Kalligraph, Ḥāḡḡī

the Book. In: Esin Atıl (Hrsg.), *Turkish Art*. Washington D. C./ New York 1980, S. 139–238, ill. 73; Esin Atıl, *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent*. Ausstellungskatalog. Washington D. C./New York 1987, fig. 31); und in einem *Dīwān* des Nawā’ī, ca. 1530, in der Art and History Trust Collection, Houston (Soudavar, *Art of the Persian Courts*, 1992, Nr. 41).

⁷¹ z. B. *Ġarā’ib aṣ-Ṣiḡar* des Nawā’ī, Istanbuler Universitätsbibliothek T. 5470 (Çağman, *The Miniatures of the Divan-i Hüseyini*, 1978, fig. 8, 9, 10) und ein *Ġarā’ib aṣ-Ṣiḡar* von 1524, Istanbuler Universitätsbibliothek T. 5669 (Çağman, *The Miniatures of the Divan-i Hüseyini*, 1978, fig. 13).

⁷² z. B. auf den Thronen im *Dīwān* des Ğāmī, ca. 1520, H. 987 in der Bibliothek des Topkapı-Palasts in Istanbul (Atıl, *The Art of the Book*, 1980, ill. 73; Atıl, *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent*, 1987, fig. 31); in einem *Selīm-nāma* von ca. 1525, H. 1597–98, in der Istanbuler Bibliothek des Topkapı-Palasts (Çağman, *The Miniatures of the Divan-i Hüseyini*, 1978, fig. 20); im *Dīwān* des Ğāmī, ca. 1520–30, Topkapı-Palast-Bibliothek, Istanbul, H. 987 (Çağman, *The Miniatures of the Divan-i Hüseyini*, 1978, fig. 23); in einem *Garā’ib aṣ-Ṣiḡar*, 1532/33, R. 803 in der Bibliothek des Topkapı-Palasts in Istanbul (Çağman, *The Miniatures of the Divan-i Hüseyini*, 1978, fig. 16).

⁷³ *Manṭiq at-Ṭayr* H. 1512 der Istanbuler Topkapı-Palast-Bibliothek von 1515 (Soudavar, *Art of the Persian Courts*, 1992, fig. 19) und *Dīwān* des Nawā’ī, ca. 1530, in der Art and History Trust Collection, Houston (Soudavar, *Art of the Persian Courts*, 1992, Nr. 41).

⁷⁴ Bodleian Library, Oxford, Ouseley 195. Zu dieser Handschrift vgl.: Hermann Ethé, *Catalogue of the Persian, Turkish, Hindūstānī, and Pushtū Manuscripts in the Bodleian Library. Part II. Turkish, Hindūstānī, Pushtū and Additional Persian Manuscripts*. Oxford 1930, Nr. (84) 2122, S. 1199; Hamid Suleimanov – Fazila Suleimanova, *Miniatures Illustrations of Alisher Navoi’s Works of the XV–XIXth Centuries*. Taschkent 1982, Nr. 186–191; Priscilla P. Soucek – Filiz Çağman, 10. A Royal Manuscript and Its Transformation: The Life History of a Book. In: George N. Atiyeh (Hrsg.), *The Book in the Islamic World. The Written Word and Communication in the Middle East*. New York 1995, S. 179–208, S. 196, 200.

Muḥammad at-Tabrīzī, mit dem Kalligraphen Hāğğī Muḥammad b. Mālīk Aḥmad Tabrīzī zu identifizieren sein mag, der nach einem *ehl-i ħiref* -Dokument am Istanbuler Hof tätig war⁷⁵, weswegen diese Handschrift nach Istanbul verortet werden kann. Die auf der Titelseite des Berliner *Manṭiq at-Ṭayr* vorgefundene Dekorbänder um den Text und um die Kartuschen herum, inklusive des ausbuchtenden Daumenstücks in der Mitte, sind bis auf Details der floralen Ornamentik und der umgekehrt mit Gold und Blau gefassten Flächen auf den Seiten des *Lisān at-Ṭayr* identisch. Wie die Titelseiten des *Manṭiq at-Ṭayr*, zeigen auch die des *Lisān at-Ṭayr* die oben genannten *ğadwal*-Linien in verschiedenen Farben, die weit nach oben und unten reichen und abgeschrägt enden. Gemeinsam haben sie auch die goldenen Flechtbänder auf den Titelseiten, sowie die gleiche Verteilung von goldenen und blauen Flächen, dasselbe vegetabile Muster und schwarzen Ranken als Hintergrund der Kartuschen. Sogar der Text in den Kartuschen ist fast gleich. Gelesen von rechts nach links und von oben nach unten steht auf den Berliner Titelseiten geschrieben: „Das Buch *Manṭiq at-Ṭayr* / der Hoheit Šayḫ Farīd ad-Dīn ‘Aṭṭār / auf ihm seien Vergebung, Verzeihung / Gnade und Wohlgefallen“. Die Segenswünsche in den beiden unteren Feldern sind auf den Titelseiten des *Lisān at-Ṭayr* exakt gleich. Während in der Kartusche links oben statt ‘Aṭṭār der Name Nawā’ī genannt wird, steht in der rechten Kartusche geschrieben: „Dies ist das Buch *Manṭiq at-Ṭayr*“, also ein deutlicher Denk-, Schreib- oder Kopierfehler, dessen Entdeckung in diesem Zusammenhang interessant ist. Möglicherweise sind beide Titelseiten zur selben Zeit und am selben Ort entstanden, so dass der Illuminator des *Lisān at-Ṭayr* kurz vergaß, welches Buch er vor sich hatte. Streng genommen ist anhand der Titelseiten des *Manṭiq at-Ṭayr* nicht auszumachen, ob sie in Istanbul oder Täbris gefertigt wurden. Die Nähe zum *Lisān at-Ṭayr*, das aller Wahrscheinlichkeit nach in Istanbul entstand, und die osmanischen Wörter, die auf den Seiten des Berliner *Manṭiq at-Ṭayr* zugefügt wurden, machen es aber wahrscheinlich, dass das Berliner *Manṭiq at-Ṭayr* seine neuen Titelseiten im osmanischen Istanbul der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erhielt.

⁷⁵ Çağman, *The Miniatures of the Divan-i Hüseyini*, 1978, S. 238; Soucek – Çağman, 10. *A Royal Manuscript and Its Transformation*, 1995, S. 196.

Aber wie wurden diese Seiten in dem ursprünglichen Manuskript erneuert? Man entband die gesamte Handschrift und nahm eine Neubindung vor, womit der Einschub von neuen Folien möglich wurde. Wenn man den weißen Hintergrund der Doppelzeilen mit dem dunklen Hintergrund des Goldsprenkels vergleicht und die verschiedenen Nuancen der Abreibung des Blaus in den beiden Bereichen in Betracht zieht, stellt sich heraus, dass es sich um zwei unterschiedliche Papiersorten handelt. Das mittig eingesetzte weiße Papier von ca. 16 x 9,5 cm reicht vom oberen bis zum unteren Titelfeld und an den Seiten bis zum farbigen *ġadwal*. Auf diesem, inneren Blatt sind die Titelfelder, und zwischen ihnen, die Verszeilen angebracht. Diese Verszeilen schrieb man neu, genau an der Stelle, die durch die noch sichtbaren, feinen Linien eines *mīstara* – ein Rahmen mit horizontal gespannten Schnüren – in das Papier eingelassen waren. Dieses Blatt wurde eingepasst in einen Rahmen aus dunklerem, leicht orangefarbigem Papier und die Klebestellen unter den farbigen Linien des *ġadwal* maskiert. Auf dem äußeren Papier, mit den Maßen 25,0 x 15,6 cm, sind das umlaufende Dekorband, die blauen Fransen, die langen, abgeschrägten Linien und der Goldsprenkel angebracht worden.

Die Restaurierung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Ausbesserung der Seiten und der Bindung

Die osmanische Restaurierung bestand nicht nur in der Neuanfertigung der Titelseiten, sondern auch in der Einrahmung aller Seiten. Nach der Entbindung der Handschrift wurden die originalen Folien, die einst von ‘Atīq al-Kātīb at-Tūnī beschrieben worden waren, entlang der originalen *ġadwal*-Linien – bestehend aus einer goldenen Linie, eingefasst in feine schwarze Linien – auf eine Größe von ca. 16 x 9,5 cm zurecht geschnitten. Der Rahmen dieser Blätter ist aus dem gleichen Papier wie der Rahmen der Titelseiten, was eindeutig auf dieselbe Restauration in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hinweist. Den Übergang vom cremefarbenen Original zum leicht orangefarbenen Rahmen maskieren die farbigen Linien. Auf das *ġadwal* des 15. Jahrhunderts folgt eine dick aufgetragene Linie in Türkis, die die Klebestelle verbirgt, worauf sich eine Linie in Gold, zwei Linien in Schwarz und eine blaue Linie nach außen hin anschließen.

Eine weitere Maßnahme desselben Restaurierungsprogramms war das Neuschreiben mancher Folien. Dies waren die Titelseiten (Fol. 1b und 2a), die Rückseite der linken Titelseite (Fol. 2b) und vier Textseiten (Fol. 3, 17, 40 und 198a). Von den originalen, cremefarbenen Blättern unterscheiden sich diese durch ihre hellere Papierfarbe. Deutlich stechen hier die *mistara*-Linien und die inneren *ğadwal*-Linien, die die beiden Textspalten voneinander trennen, hervor. Letztere sind nämlich schmaler als die der Originalblätter und ihr Gold ist viel leuchtender. Der spätere Kalligraph schrieb die ausgebesserte Seiten mit einer feineren Spitze und ließ die Stellen der Zwischentitel der Folien 17 und 40, die im Original mit Gold geschrieben waren, leer. Trotzdem scheinen für diese Erneuerungen die eigentlichen Blätter als Vorlagen gedient zu haben, denn die ausgebesserten Seiten enthalten genau den richtigen Text an der richtigen Stelle. Auch die letzte Seite des Buches mit dem Kolophon (Fol. 198a) wurde bei der Restaurierung abgeschrieben. Die vorher dargelegten Übereinstimmungen mit anderen Handschriften des *Manṭiq at-Ṭayr* aus der Mitte des 15. Jahrhunderts machen es sehr unwahrscheinlich, dass das Datum der Herstellung und damit auch der Name des Kalligraphen beim Abschreiben erfunden oder gefälscht worden ist. Somit kann man davon ausgehen, dass auch das Kolophon direkt vom Original kopiert wurde. Wie die originalen, cremefarbenen Blätter wurden auch die neu beschriebenen Folien in die Rahmen aus dunklerem Papier eingelassen. Auf den Verso-Seiten dieser Papierrahmen wurde eine Reklamante (*ta'qib* oder *ta'qiba*) – das erste oder die ersten paar Wörter der nächsten Zeile auf der a-Seite des nächsten Blattes – schräg geschrieben. Durch das Anbringen dieser Bindehilfe ist jedenfalls die Absicht für eine Neubindung nach der osmanischen Überarbeitung belegt. Das ausführliche Restaurierungsprogramm der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts schloss diese aus konservatorischer Sicht absolut notwendige Neubindung sicherlich ein. Das Lesen der Handschrift, worauf gleich genauer eingegangen wird, wäre ohne Einband kaum mehr möglich gewesen. Den Buchbindern ist trotz der Reklamanten ein Fehler unterlaufen: Die beiden Folien 149 und 153, die zusammen einen Bogen oder ein gefaltetes Blatt formen, sind falsch herum gebunden, wodurch a- und b-Seite nun vertauscht sind.

*Die Restaurierung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts:**Die Verschleierung Muḥammads*

Wie in anderen Darstellungen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, war Muḥammad auch in der Illustration seiner Himmelfahrt (Abb. 1) zwar mit einem Flammennimbus, aber unverschleiert dargestellt. Die vom Betrachter aus gesehene linke Gesichtshälfte – ein Teil seiner Augenbraue und seines Auges – ist neben dem leuchtenden Gold sogar noch sichtbar, sowie sein langes, schwarzes Haar, das auf seine linke Schulter herabfällt⁷⁶. Ab ca. 1500 lässt sich eine Veränderung in der Darstellung des Propheten verfolgen, die sich in der Hinzufügung eines Gesichtsschleiers manifestiert⁷⁷. Daher ist das Anbringen des Schleiers in dieser Handschrift vor der osmanischen Restaurierung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sehr unwahrscheinlich. Grundsätzlich kommt ein langer Zeitraum bis ca. 1800 in Frage, in dem der Schleier hinzugefügt worden sein könnte. Sein leuchtender Goldton ähnelt dem Gold der neu beschriebenen Blätter. Das macht es wahrscheinlich, dass der Schleier als Teil des Restaurierungsprojektes der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts anzusehen ist.

Die Rezeption der Handschrift

Notizen im Berliner *Manṭiq at-Tayr* zeugen davon, dass die Handschrift im Besitz verschiedener Personen war. Beginnen wir mit Folio 1a, das mehrere Aufzeichnungen in arabischer Schrift trägt. Das Folio besteht aus einem auf die Rückseite der rechten Titelseite aufgeklebten Blatt, für das die Anfertigung der Titelseiten (erste Hälfte des 16. Jahrhunderts) einen *terminus post quem* bildet. Die Zeit um 1800, als die Handschrift aus Istanbul nach Europa gelangte, stellt für Notizen in arabischer Schrift einen *terminus ante quem* dar. Hier sind das islamische Glaubensbekenntnis und der Titel des Buches zu lesen. Zwei schräg gestellte Einträge, einer davon mit einem oktogonalen Stempel, haben wohl Informationen zu den Besitzern enthalten. Leider sind beide

⁷⁶ Zur Ergänzung des Gesichtsschleiers vgl. auch Gierlichs, *Simurgh-Darstellungen*, 1995, S. 17; Gruber, *Between Logos (Kalima) and Light (Nūr)*, 2009, S. 239.

⁷⁷ Gruber, *Between Logos (Kalima) and Light (Nūr)*, 2009, S. 239.

absichtlich ausgewischt worden. Ein Name, Muḥammad Sa‘d ar-Ras (?), findet sich jedoch auf der Rückseite der neu beschriebenen Seite 198a. Im osmanischen Reich muss unsere Handschrift öfter gelesen worden sein, was einige Spuren hinterlassen hat. Ein Leser fügte mehrere Glossen hinzu. Oft trug er eine Übersetzung direkt unter dem Wort ein, aber im Falle einer längeren Erklärung eines Wortes schrieb er diese auf die neue Rahmung. Schwierigkeiten bestanden für diesen Kommentator besonders bei der Übersetzung von Tiernamen, wie beispielsweise von Mücke, Spinne, Vogel, Katze, Ameise, Hund oder Löwe; zudem schrieb er mehrmals das Wort für ‘Blut’ nieder, wie auch für das Verbum ‘sein’, das es in dieser Form in der türkischen Sprache nicht gibt. In unterschiedlichen Schreibstilen wurde weiterhin Korrekturen im von ‘Atıq al-Kātib at-Tūnī geschriebenen Text vorgenommen, und es wird der Anfang der Geschichte von Scheich Şan‘an mittels der Zufügung des Textes ‘Şayḡ San‘ān’ in roter, wässriger Tinte extra betont.

Die Malerei als Vorlage

Auf den Malereien der Folien 68b und 96b (Abb. 6, 8) sind Punzierungen entlang der Umrisse der dargestellten Tiere und Menschen zu beobachten. Sie belegen, dass die Malerei als Vorlage benutzt wurde. Eine weniger destruktive Art des Kopierens wäre gewesen, ein Stück semi-transparentes Papier oder Tierhaut über das Original zu legen und die Umrisse zu übertragen. Danach hätten die Umrisse des Papiers oder der Tierhaut punziert und auf die neue Oberfläche übertragen werden können, indem man Holzkohle oder Kreide durch die kleinen Löcher stäubt⁷⁸. Immerhin konnte der Kopierer der Malereien des Berliner *Manṭiq at-Ṭayr* sich einen Arbeitsschritt sparen, als er die Umrisse direkt durch das Papier auf einen Träger punzierte.

Antoine Isaac Silvestre de Sacy

Wie und wann die Berliner *Manṭiq at-Ṭayr*-Handschrift ihre Reise von Istanbul nach Europa antrat, kann nicht mit Sicherheit rekonstruiert werden. Ihr erster europäischer Besitzer mag Antoine Isaac Silvestre de

⁷⁸ Vgl. hierzu David J. Roxburgh, *Persian Drawings, ca. 1400–1450: Materials and Creative Procedures*. In: *Muqarnas* 19 (2002), S. 44–77, S. 61–63.

Sacy (1758–1838) gewesen sein, dessen Name in Schönschrift auf einem Papier notiert ist, das man bei der späteren erneuten Bindung auf den vorderen Einbandspiegel geklebt hat. Der Pariser Orientalist und Philologe unterhielt gute Beziehungen mit französischen Würdenträgern und Botschaftern in Istanbul⁷⁹. Über einen Erwerb von Handschriften in Istanbul oder eine solche Schenkung an Silvestre de Sacy liegen jedoch keine Daten vor. Das Fehlen eines Stempels der königlichen Bibliothek zu Paris in dieser Handschrift lässt darauf schließen, dass sie wohl nicht zu den 130 Manuskripten gehörte, die Silvestre de Sacy 1805 vom befreundeten Orientalisten und Avesta-Übersetzer Abraham Hyacinthe Anquetil-Duperron (1731–1805) erhielt und wenig später der königlichen Bibliothek zu Paris, der heutigen Nationalbibliothek, überließ⁸⁰.

Aloys Sprenger

Ebenfalls auf einem (hier blauen) Zettel, aufgeklebt auf der Rückseite des Vordervorsatzes der Handschrift, finden wir in schwarzer Tinte folgendes festgehalten: “Mantiq at-Tayr 2 [in arabischer Schrift] a splendid copy dated 860 A. H. with numerous well executed illustrations. It had formerly been the property of Silvestre de Sacy”. In Bleistift ist dem Zettel, der wohl nach der letzten Bindung des Buches eingeklebt wurde, der Name “Sprenger” zugefügt.

Aloys Ignatz Christoph Sprenger (1813–1893) studierte Persisch und Arabisch an der Universität in Wien und ließ sich um die 1840er Jahre in London nieder, um von dort aus als Sekretär des Earl of Munster, George Augustus Frederick Fitzclarence (1794–1842), Europa zu bereisen und für seinen Herrn Manuskripte über die Kriegsführung der Muslime anzukaufen⁸¹. Wohl in dieser Periode, und als Anfang seiner

⁷⁹ Henri Dehérain, *Silvestre de Sacy 1738–1838. Ses contemporains et ses disciples*. Paris 1938, S. XXXI.

⁸⁰ Dehérain, *Silvestre de Sacy 1738–1838*, 1938, deuxième partie, S. 60, 61.

⁸¹ Ursula J. Neumayr, Heimat in der Fremde – Leben und Werk des Tirolers Aloys Sprenger (1813–1893). In: *Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum*. 79 (1999), S. 141–152, S. 142, 143; Stephan Procházka, Aloys Sprenger an Austrian Orientalist with a British Passport. Including a Bibliography of Sprenger’s Works. In: *Austrian Scholarship in Pakistan – A Symposium Dedicated to the Memory of Aloys Sprenger*. Islamabad 1997, S. 34–51, S. 35.

Sammeltätigkeit für die *Bibliotheca Orientalis Sprengeriana*, erfolgte sein Ankauf des *Manṭiq at-Ṭayr*-Manuskriptes. Danach reiste er 1843 mit seiner Frau nach Indien und kehrte für 13 Jahre nicht mehr nach Europa zurück⁸². Ab 1847 katalogisierte Sprenger im indischen Lucknow die Sammlung des Königs von Oudh, wodurch er hervorragende Kontakte mit Buchhändlern stiften, Privatbibliotheken kennen lernen und auf diese Weise sowie durch seine ausgedehnten Reisen im Orient eine beachtliche Sammlung aufbauen konnte⁸³. Diese mit viel Leidenschaft zusammengetragene Bibliothek – die er, nach eigenem Schreiben, nicht aus kindischer Bibliomanie, sondern aus Pflichtgefühl zusammengestellt hatte⁸⁴ –, ließ Sprenger vor seiner Rückkehr nach Europa 1856 von Indien aus nach Hamburg verschiffen⁸⁵. Basierend auf einer Liste, die er bereits in Indien zusammengestellt hatte, vervollständigte Sprenger nach seiner Rückkehr seinen *Catalogue of the Bibliotheca Orientalis Sprengeriana*, in dem er unser *Manṭiq at-Ṭayr* als Nummer 1382 anführte und, wie auf dem eingeklebten Zettel, als “splendid” beschrieb⁸⁶.

Nachdem Sprenger sich 1856 in Weinheim bei Heidelberg niedergelassen hatte, versuchte er, seine imponierende Handschriftensammlung zu verkaufen. Als die Wiener Hofbibliothek, die jetzige österreichische Nationalbibliothek, das Angebot ablehnte, verkaufte Sprenger seine im Katalog angeführten Bände dem preußischen König

⁸² Norbert Mantl, *Aloys Sprenger: Der Orientalist und Islamhistoriker aus Nassereith in Tirol. Zum 100. Todestag am 19. Dezember 1993*. Nassereith 1993, S. 33.

⁸³ Mantl, *Aloys Sprenger*, 1993, S. 33; Neumayr, *Heimat in der Fremde*, 1999, S. 144, 147. Sprengers Katalog der Sammlung des Königs von Oudh, *A Catalogue of the Arabic, Persian and Hindústány Manuscripts of the Libraries of the King of Oudh*, wurde 1854 in Kalkutta herausgegeben. Aloys Sprenger, *A Catalogue of the Bibliotheca Orientalis Sprengeriana*. Giessen 1857, S. III.

⁸⁴ Sprenger, *A Catalogue of the Bibliotheca Orientalis Sprengeriana*, 1857, S. IV.

⁸⁵ Bis zu seiner Rückkehr nach Europa lebte Sprenger in Kalkutta (Mantl, *Aloys Sprenger*, 1993, S. 45). Sprengers Angabe, er habe seine Büchersammlung um das Kap der Guten Hoffnung verschiffen lassen, passt zu dieser geographischen Lage (Sprenger, *A Catalogue of the Bibliotheca Orientalis Sprengeriana*, 1857, S. VI).

⁸⁶ Sprenger, *A Catalogue of the Bibliotheca Orientalis Sprengeriana*, 1857, S. VI, 78. Obwohl die Illustrationen in dem knappen Katalog unerwähnt sind, lässt die hier von Sprenger genannte Zahl von 397 Seiten keine Zweifel, dass es beim sich angeführten *Manṭiq at-Ṭayr* um unser aus 198 Folien bestehendes Exemplar handelt.

Friedrich Wilhelm IV., womit die *Manṭiq at-Ṭayr*-Handschrift nach einem langen Weg in Berlin ankam⁸⁷.

Von der Königlichen Bibliothek zu Berlin zur Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Auch aus der Berliner Zeit trägt die *Manṭiq at-Ṭayr*-Handschrift mehrere Spuren. Der rote Stempel der Königlichen Bibliothek „Ex. Biblioth. Regia Berolinensi“ ist an drei Stellen des Buches zu finden⁸⁸. Notizen auf Deutsch erwähnen die Nummer der Handschrift, ihre Herkunft und ihre Malereien⁸⁹, sowie eine erneute Restaurierung⁹⁰.

Eine sehr wichtige Maßnahme während der Berliner Zeit scheint der neue Einband gewesen zu sein. Die hellbraune Lederbindung mit goldverziertem, dunklerem Leder auf den Buchdeckeln mag einem wegen des Vorkommens einer Klappe orientalisch erscheinen, das (ledigliche) Aufkleben der Vermerke vorheriger Besitzer auf die Spiegel und den Vordervorsatz weist jedoch auf eine Nachbildung oder eventuell eine Wiederverwendung. Für die Vorsätze und die Spiegel wurde das berühmte Papier der italienischen Papiermühle Ingres Fabriano benutzt. Das Wasserzeichen “[I]NGRES MADE IN ITALY“ ist im ersten Vorsatz deutlich sichtbar. Ein weniger qualitätsvolles, dünnes Papier wurde, möglicherweise bei dieser letzten Bindung, für drei Folien anstelle des leicht orangefarbenen Rahmens verwendet⁹¹.

⁸⁷ Mantl, Aloys *Sprenger*, 1993, S. 51; Stephan Procházka, Die Bedeutung der Werke Aloys Sprengers für die Arabistik und Islamkunde. In: *Tiroler Heimatblätter* 69 (1994), S. 38–42, S. 40; Neumayr, Heimat in der Fremde, 1999, S. 147; Stephan Procházka, Sprenger Aloys. In: Österreichische Akademie der Wissenschaft (Hrsg.), *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950: Biographien Spanner Anton Carl – Stulli Gioachino*. Wien 2007; <http://staatsbibliothek-berlin.de/die-staatsbibliothek/abteilungen/orient/sammlungen/handschriften/>.

⁸⁸ Auf einem Zettel auf dem vorderen Spiegel und auf den Fol. 1a und 198b.

⁸⁹ Auf dem vorderem Spiegel, auf der Rückseite des Vordervorsatzes und auf Fol. 198b, datiert 24. Februar 1975.

⁹⁰ Auf dem hinteren Spiegel, datiert 8. Juli 1967.

⁹¹ Fol. 17, 83, 85.

In neuester Zeit verleiht das Projekt „Digitalisierte Sammlungen der SBB“ der *Manṭiq at-Ṭayr*-Handschrift seit 2011 die größte Zugänglichkeit und Öffentlichkeit seit ihrer Entstehung um 1456⁹².

Appendix

I. Lissabon, Calouste Gulbenkian Museum: L.A. 161. Anthologie.

Im Jahre 813 (1411) geschrieben vom Kalligraphen Maḥmūd b. Murtaḍā [b. Aḥmad al-Ḥāfiẓ] al-Husaynī (Fol. 294b, 325b, 329a) und Hasān al-Ḥāfiẓ (Fol. 408b, 428b, 441b). Die Handschrift wurde Iskandar, Herrscher über Fars mit Herrschersitz Schiras von 1409 bis 1412, u. a. auf den Folien 3b, 4a gewidmet⁹³.

II. Metropolitan Museum of Art, New York, 13.228.19. Anthologie.

Im Jahre 813 (1411) geschrieben von Maḥmūd b. Murtaḍā al-Husaynī (Fol. 127b) und einem anderen Kalligraphen, vielleicht vom selben Hasān al-Ḥāfiẓ wie die Lissaboner Anthologie. Herstellungsort scheint Schiras gewesen zu sein⁹⁴. Die Ausführung der jetzigen Malereien entspricht jedoch einer späteren, wohl osmanischen Periode.

III. Raza Library, Rampur [Indien], 5001. Anthologie. Geschrieben von Nāṣir al-Kātib aš-Šīrāzī (S. 244), der u. a. bekannt ist als einer der Kalligraphen einer Anthologie in der British Library, London (Add. 27261). Letztere wurde Iskandar gewidmet und laut Kolophon während der Jahre 1410–1411 verfasst. Sowohl sein Verhältnis zu Iskandar wie

⁹² <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/dms/>.

⁹³ Für eine umfassende Studie dieser Handschrift siehe: Priscilla P. Soucek, The Manuscripts of Iskandar Sultan. Structure and Content. In: Lisa Golombek – Maria Subtelny (Hrsg.), *Timurid Art and Culture. Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*. Leiden/ New York/ Köln 1992, S. 116–131, fig. 1–9.

⁹⁴ Abraham V. Williams Jackson – Abraham Yohannan, *A Catalogue of the Collection of Persian Manuscripts including also some Turkish and Arabic presented to the Metropolitan Museum of Art New York by Alexander Smith Cochran*. New York 1914; vgl. auch <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/140003766>

auch seine *nisba* aš-Šīrāzī deuten darauf hin, dass Nāšir al-Kātib aš-Šīrāzī in Schiras tätig war⁹⁵.

IV. Museum für islamische Kunst, Berlin, I 4628. Anthologie. Laut Kolophon (S. 175) wurde die Handschrift in Schiras vom Kalligraphen Maḥmūd al-Kātib aš-Šīrāzī (derselbe wie in der Lissabon- und MMA-Anthologie) im Monat Rabī‘ I des Jahres 823 (März-April 1420) geschrieben. Auf S. 1 lesen wir im Exlibris, dass die Handschrift für die Bibliothek des Sultans Abū ‘l-Gāzī Bāysungur Bahādur Ḥān, 1415–1433 Herrscher über Herat, hergestellt wurde⁹⁶.

V. Khuda Bakhsh Public Oriental Library, Patna, 417. Handschrift des *Manṭiq aṭ-Ṭayr*. Der Text wurde kopiert von Muḥammad b. ‘Alī, bekannt als Kātib am 7. des Monats Ğumādā I 842 (26. Oktober 1438), ohne Ortsangabe⁹⁷.

VI. Turin, *Manṭiq aṭ-Ṭayr*-Handschrift der Bibliotheca Reale, Turin, Ms. Or. 40. Im Kolophon (Fol. 192b) wird Nāšir b. Ḥasan al-Makkī als Kalligraph erwähnt, der die Abschrift des Textes fertigte im Monat Šafar des Jahres 857 (Februar-März 1453)⁹⁸.

VII. Berlin: *Manṭiq aṭ-Ṭayr*-Handschrift der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Orientabteilung Ms. or. oct. 268.

VIII. Oxford: *Manṭiq aṭ-Ṭayr*-Handschrift der Bodleian Library, Oxford, Elliott 246. Laut Kolophon (Fol. 172a) wurde diese Handschrift am 19. Ğumādā I 898 (8. März 1493) von Na‘īm ad-Dīn geschrieben. Dieser

⁹⁵ Barbara Schmitz – Ziyāud-Dīn A. Desai, *Mughal and Persian Paintings and Illustrated Manuscripts in The Raza Library, Rampur*. New Dehli 2006, Nr. IV 10, S. 186, 187, pl. 273–276.

⁹⁶ Ernst Kühnel, Die Baysonghur-Handschrift der islamischen Kunstabteilung. In: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*. 52: 3 (1931), Berlin, S. 133–152, und die Reproduktionen in: Volkmar Enderlein, *Die Miniaturen der Berliner Bāisonqur-Handschrift*, 1970 und 1991.

⁹⁷ Siehe: Maulavi A. Muqtadir, *Catalogue of the Arabic and Persian Manuscripts at (Bankipore) Patna*. Vol. I. Persian Poets Fidausi to Ḥāfiẓ. 2. Ausgabe, Patna 1962, Nr. 50, S. 75.

⁹⁸ Siehe Piemontese, *Un codice miniato del «Manṭiq al-Ṭayr»*, 1984 und ein Faksimile der Handschrift: Pūrgawādī, *Manṭiq aṭ-Ṭayr-i Farīd ad-Dīn ‘Attār-i Nīšābūrī*, Teheran 1994.

Kalligraph gab sich in einer Handschrift der *Ḥamsa* des Nizāmī (Bodleian Library, Oxford, Elliott 192), die er am 22. Muḥarram 907 (07. August 1501) signierte, mit der *nisba* aš-Šīrāzī zu erkennen. Diese Tatsache, wie auch eine große Ähnlichkeit mit dem in Schiras hergestellten MT Krakow, machen Schiras als Herstellungsort sehr wahrscheinlich⁹⁹.

IX. Krakow: *Manṭiq aṭ-Ṭayr*-Handschrift der Czatoryski Bibliothek, Krakow, Ms. 3885. Im Kolophon (Fol. 213a) wird angegeben, dass Šayḥ Muršid ad-Dīn im Dū l-Qa'da 899 (August-September 1494) die Kopie dieser Handschrift in Schiras fertigstellte¹⁰⁰.

⁹⁹ Siehe Lukens-Swietochowski, *The Historical Background*, 1972, S. 41, 47, 49, 50, 53, 59, 63, 66, 67, fig. 5, 10, 16, 25, 30, 31, 40.

¹⁰⁰ Siehe Majda, "Mantiq ut-Tayr – The Conference of the Birds", 2006.

Appendix: Konkordanz der Handschriften und ihrer Illustrationen									
	Anthologien des frühen 15. Jh.				Mantiq at-Ṭayr-Mss., Mitte 15. Jh.			Mantiq at-Ṭayr-Mss., Ende 15. Jh.	
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Frontispiz					Fol. 1a	Fol. 3b, 4a			
Anbetung Adams						Fol. 9a			Fol. 7b
Himmelfahrt					Fol. 11b		Fol. 13a		
Versammlung							Fol. 27a	Fol. 25b	Fol. 32a
König schießt Äpfel					Fol. 33b		Fol. 39b		Fol. 45b
San‘ān trifft Mädchen	Fol. 10b	Fol. 11a		S. 92	Fol. 41b		Fol. 49a	Fol. 45a	Fol. 57a
San‘ān trinkt Wein				S. 96					
San‘ān konvertiert	Fol. 13a	Fol. 13a				Fol. 58a			
San‘ān hütet Schweine							Fol. 57b	Fol. 52b	
Mas‘ud & Fischerkind							Fol. 68b		Fol. 76b
Maḥmūd & Sammeler					Fol. 57b	Fol. 70b	Fol. 70b	Fol. 63a	
Ḥallāğ					Fol. 77a				
Der Phönix							Fol. 96b		
Joseph wird verkauft						Fol. 117b	Fol. 109a	Fol. 96a	Fol. 119b
Joseph & seine Brüder							Fol. 114a		
Mağnūn						Fol. 149a	Fol. 143b	Fol. 124b	Fol. 154b
Derwisch & Prinz	Fol. 33a	Fol. 30b					Fol. 174a	Fol. 150b	Fol. 186a
Prinzessin verliebt			S. 239						
König verliebt							Fol. 188b		Fol. 196b



Abb. 1: Die Himmelfahrt des Propheten Muḥammad.
SBB Berlin. Ms. or. oct. 268. fol. 13a



Abb. 2: Die Versammlung der Vögel. SBB Berlin, Ms. or. oct. 268, fol. 27a

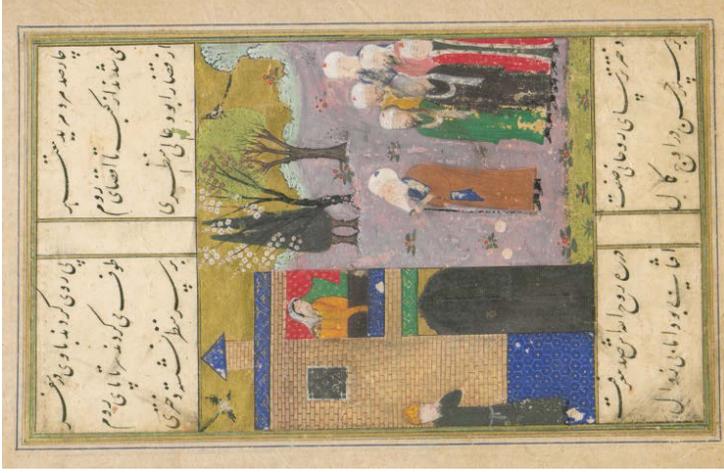


Abb. 4: Scheich San'an begegnet dem christlichen Mädchen. SBB Berlin, Ms. or. oct. 268, fol. 49a

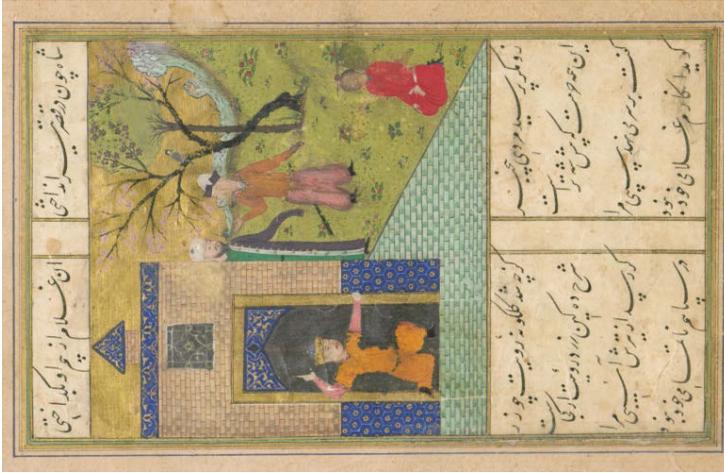


Abb. 3: Der König schießt Äpfel vom Kopf seines Sklaven. SBB Berlin, Ms. or. oct. 268, fol. 39b



Abb. 5: Schreich Şan 'an hütet Schweine. SBB Berlin, Ms. or. oct. 268, fol. 57b

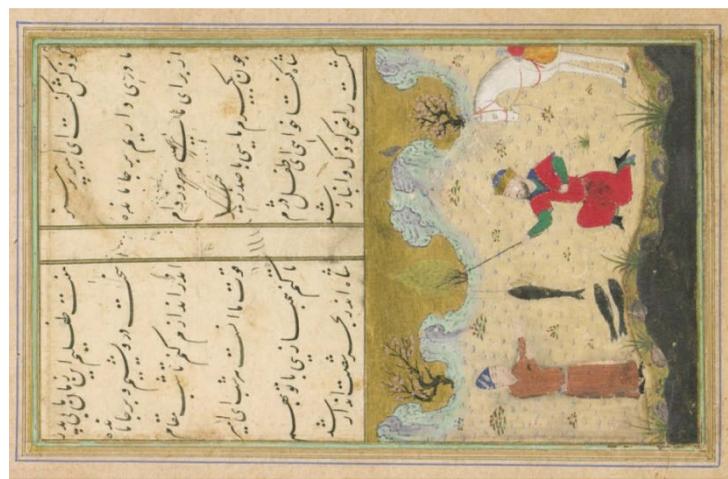


Abb. 6: Mas'ūd von Ġaznā und das Fischerkind. SBB Berlin, Ms. or. oct. 268, fol. 68b

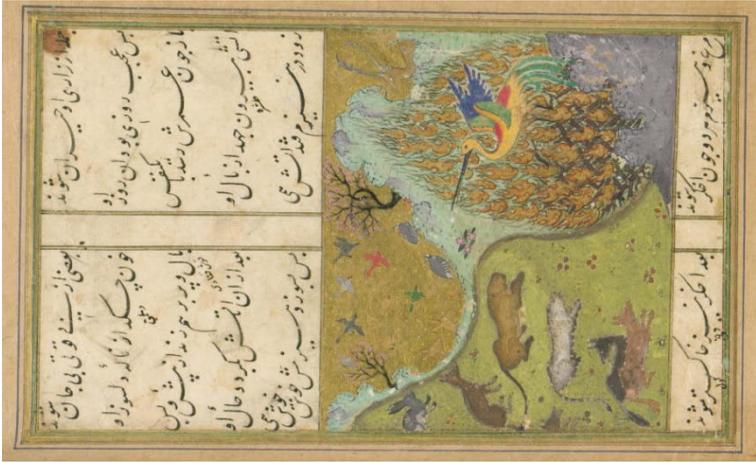


Abb. 8: Die Selbstverbrennung des Phönix. SBB Berlin, Ms. or. oct. 268, fol.96b



Abb. 7: Mahmūd von Gāznā und der Dornensammler. SBB Berlin, Ms. or. oct. 268, fol. 70b

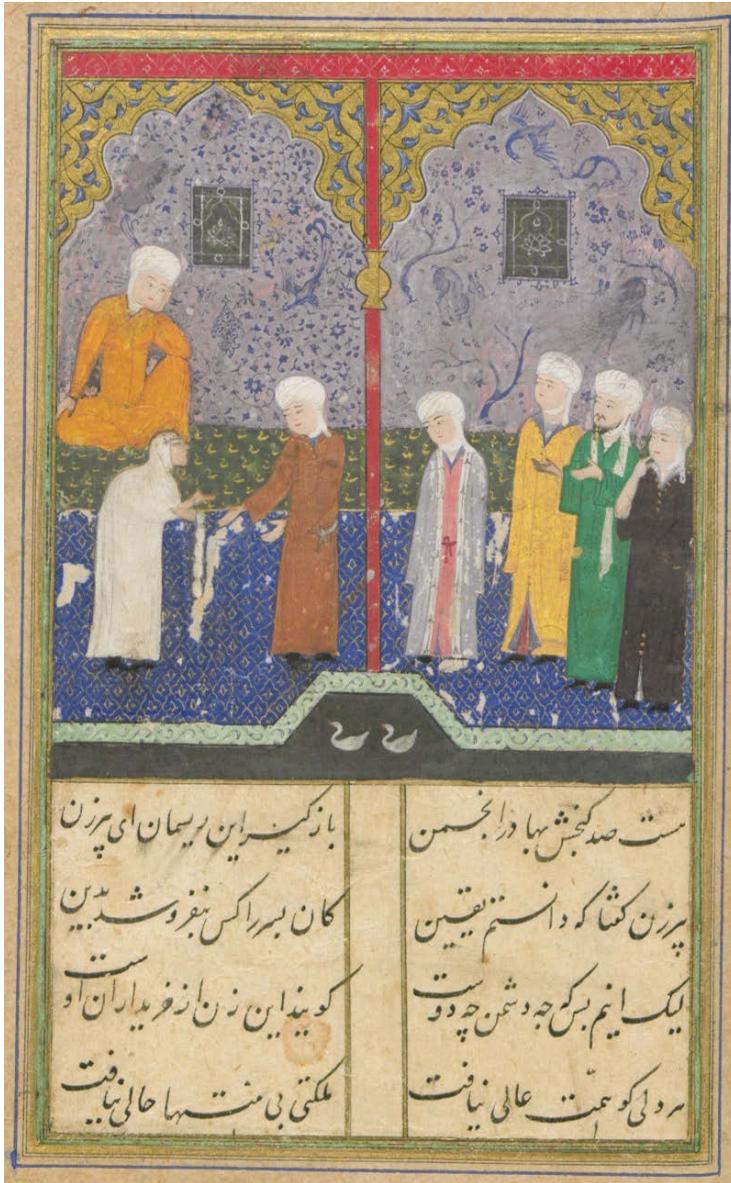


Abb. 9: Joseph wird als Sklave verkauft. SBB Berlin, Ms. or.oct. 268, fol. 109a.



Abb. 10: Joseph empfängt seine Brüder in Ägypten.
SBB Berlin, Ms. or. oct. 268, fol.114a

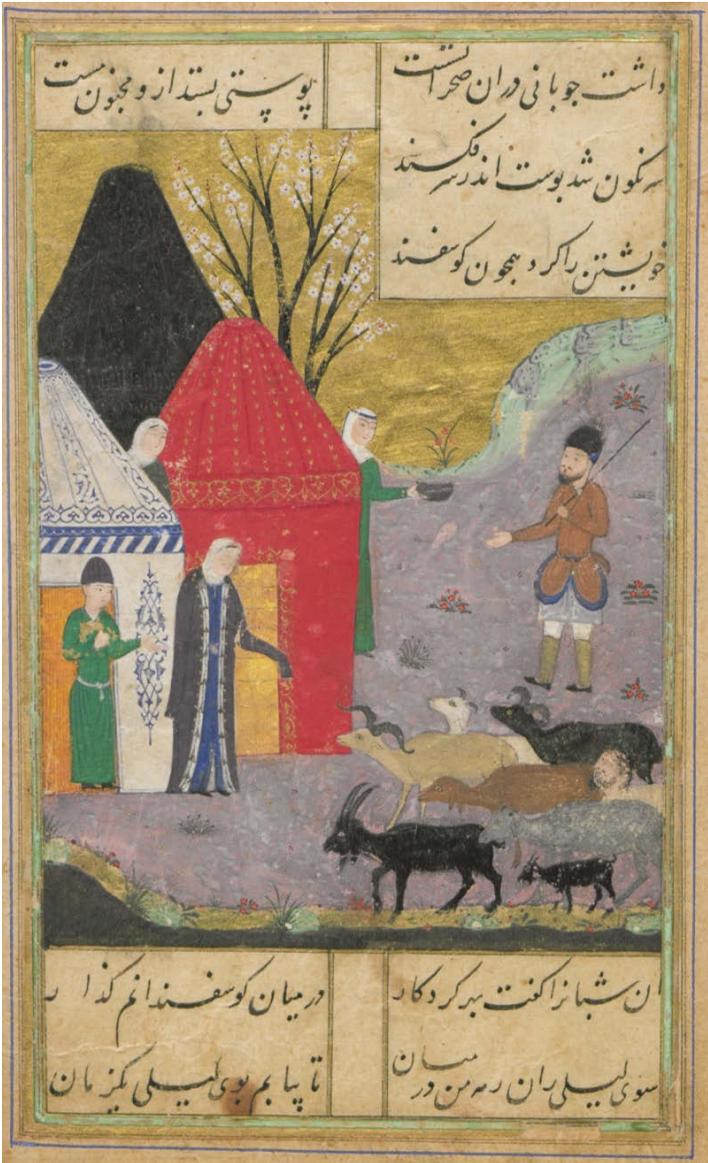


Abb. 11: Mağnūn verkleidet sich als Schaf.
SBB Berlin, Ms. or. oct. 268, fol. 143b



Abb. 12: Der Derwisch und der Prinz unter dem Galgen.
 SBB Berlin, Ms. or. oct. 268, fol. 174a



Abb. 13: Der König verliebt sich in den Sohn des Wesirs.
 SBB Berlin, Ms. or. oct. 268, fol. 188b



Abb. 14: Titelblatt der Berliner Handschrift der „Vogelgespräche“: SBB Berlin, Ms. or. oct. 268

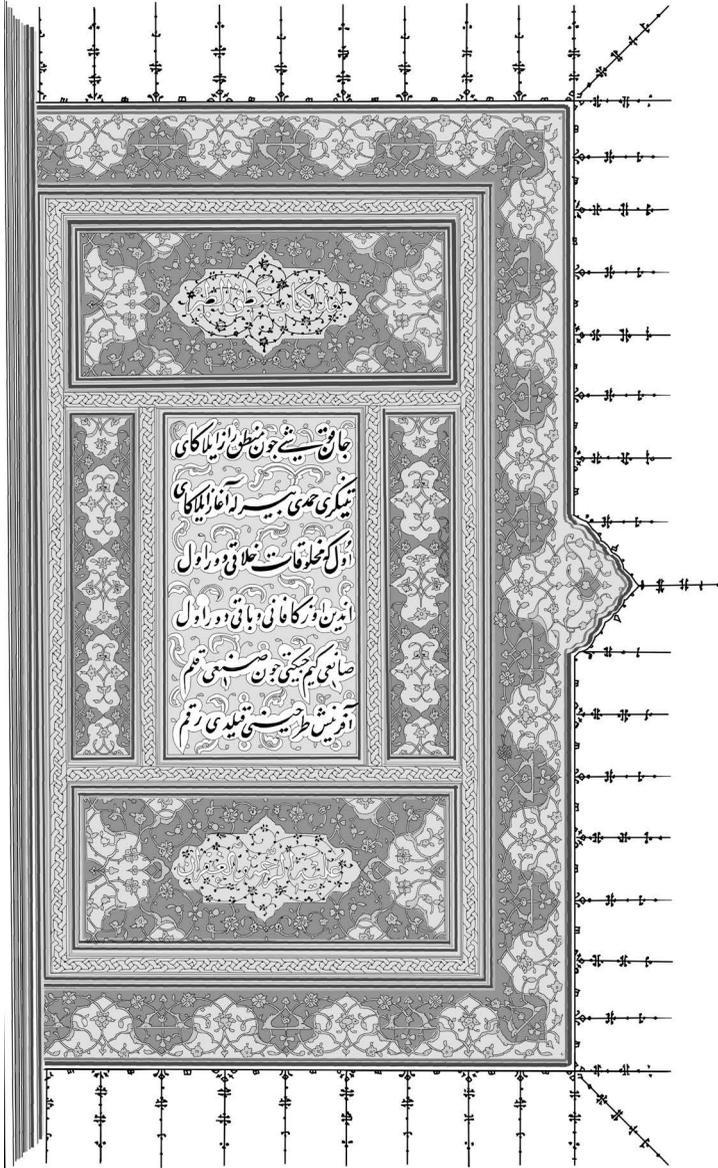


Abb. 14. Titelseiten des *Lisān at-Ṭayr*, 1530/31 vermutlich Istanbul. Bodleian Library, Oxford, Ouseley 195.