Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 57 (2003)

Heft: 2

Artikel: Herrscher zweier Welten : Selbstinszenierung der Mogulkaiser in Text und Bild

Autor: Franke, Heike

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-147602

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

HERRSCHER ZWEIER WELTEN: SELBSTINSZENIERUNG DER MOGULKAISER IN TEXT UND BILD

Heike Franke

Zu den Themen, die bereits seit einiger Zeit die Geschichtswissenschaft in besonderem Masse beschäftigen, gehört die Frage der Legitimation von Herrschaft. Welcher Methoden und Techniken haben sich Herrscher bedient, um die von ihnen erhobenen Machtansprüche zu rechtfertigen? Besonders die europäische Frühneuzeitforschung hat sich diesem Thema zugewandt und anhand von Fallstudien zeigen können, wie stark neben Texten auch Bilder zur Inszenierung politischer Macht mobilisiert wurden.[1] Texte und Bilder stehen dabei meist in einem dialektischen Verhältnis, so dass die inhaltliche Erschliessung des einen Mediums bei der Dechiffrierung der Symbolsprache des anderen hilfreich ist. Die Studien von Roy STRONG und Peter BURKE zum Herrscherkult unter Elizabeth I. (1533-1603) und Ludwig XIV. (1638-1715) haben in anschaulicher Weise deutlich gemacht, dass die gleichzeitige Berücksichtigung von Texten und Bildern in erheblichem Masse dazu beitragen kann, den politischen Diskurs einer Epoche mit seinen Eigentümlichkeiten zu erschliessen.

Der vorliegende Artikel möchte diesen innovativen Ansatz für die Erforschung der politischen und geistesgeschichtlichen Entwicklungen der Mogulzeit fruchtbar machen. Neben den Texten, die diese Epoche dokumentieren – vor allem persische Chroniken –, verfügen wir hier mit der indoislamischen Miniaturmalerei über ein umfangreiches Korpus von Bildquellen, das ebenso zur Aufklärung historischer Sachverhalte taugt. Die indoislamische Miniaturmalerei, die ihren Höhepunkt in der Zeit zwischen 1560 und 1660 erlebt hat, ist bisher fast ausschliesslich unter dem Gesichtspunkt ihrer kunstgeschichtlichen Entwicklung betrachtet worden.[2] Als historische Bildquelle hat sie dagegen

1 Roy STRONG, *The Cult of Elizabeth. Elizabethan Portraiture and Pageantry*, London 1977; Peter BURKE, *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Frankfurt a.M. 1995.

2 Vgl. z.B. Milo Cleveland BEACH, *The Grand Mogul. Imperial Painting in India. 1600-1660*, Williamstown, Mass. 1978; BEACH, 1981; BEACH, 1987; John SEYLLER, *Workshop and Patron in Mughal India. The Freer Rāmāyana and Other Illustrated Manuscripts of ʿAbd ar-Raḥīm*, Artibus Asiae Supplementum XLII, Zürich 1999; Linda LEACH, 1986; LEACH, 1995; Ellen SMART, 1973; SMART, 1987.

wenig Beachtung gefunden. Zwar wurden bereits einige Versuche unternommen, unter Akbar (reg. 1556-1605) und seinem Sohn Ǧahāngīr (st. 1628) entstandene Bilder inhaltlich zu deuten,[3] doch sind diese Untersuchungen noch zu keiner kohärenten Analyse der politischen Funktion des in dieser Zeit entstandenen Bildprogramms gelangt.

Der vorliegende Artikel, der verschiedene Herrscherdarstellungen, die von Ǧahāngīr in Auftrag gegeben wurden, untersucht, soll zeigen, dass diese Porträts einen klar erkennbaren Bezug zu der von seinem Vater entwickelten religiös-politischen Ideologie – bekannt als *dīn-i ilāhī* bzw. *tauḥīd-i ilāhī*[4] – aufweisen. Der spezifische religiös konnotierte Herrschaftsanspruch, der unter Akbar theoretisch entwickelt wurde, findet seine visuelle Vollendung unter Ǧahāngīr. Der jeweilige Beitrag der beiden Kaiser zu diesem System soll im Folgenden dargelegt werden.

Zwar hatten sich die Moguln schon 1526 unter der Führung Bāburs dauerhaft in Indien etabliert, doch dessen früher Tod und die kurze Herrschaft seines Sohnes Humāyūn (1508-1556) brachten es mit sich, dass erst Bāburs Enkel Akbar die nötige Zeit vergönnt war, seinen Thron über militärische Aktionen hinaus auch mit Hilfe eines durchdachten Legitimationskonzeptes dauerhaft zu sichern.

Die Zugehörigkeit zum Hause Tīmurs, des unbesiegbaren Eroberers, nutzten die Moguln als naheliegende Möglichkeit, um auf die angestammte Macht ihrer Familie und die Aussichtslosigkeit von Rebellionen zu verweisen. Mit der Dynastie der Timuriden war indessen nicht allein militärische Stärke verbunden, sondern in erheblichem Masse auch der Anspruch prägender kultureller Autorität. Schon im timuridischen Iran setzten eindrucksvolle Bauwerke sichtbare Zeichen für die grosse Masse der Untertanen, während der kleine Kreis der "Führungselite" ausserdem Zugang zu den kostbaren illustrierten Handschriften hatte. Die verschiedenen timuridischen Prinzen wetteiferten geradezu in der Erstellung solcher bebilderter Manuskripte. Auf diese Weise hatte sich im Laufe der Zeit gewissermassen ein Kanon von literarischen Werken herausgebildet, die immer wieder illustriert wurden und in der Bibliothek keines Fürsten, der

3 Zu Akbar vgl. z.B. LEVINE, 1974. Zu Ǧahāngīr vgl. z.B. ETTINGHAUSEN, 1961; SKELTON, 1988; Ebba KOCH, "The Influence of the Jesuit Mission on Symbolic Representations of the Mughal Emperors," in C. W. TROLL (ed.), *Islam in India: Studies and Commentaries. – The Akbar Mission and Miscellaneous Studies*, New Delhi 1982:14-29.

4 Zum *dīn-i ilāhī* vgl. RIZVI, 1975; J. F. RICHARDS, "The Formulation of Imperial Authority under Akbar and Jahangir," in J. F. RICHARDS (ed.), *Kingship and Authority in South Asia*, University of Wisconsin Press, Madison 1978, repr. Delhi u.a. 1998:285-326; Khaliq Ahmad NIZAMI, *Akbar and Religion,* Delhi 1989.

etwas auf sich hielt, fehlen durften. Hierzu gehörten das iranische Nationalepos *Šāh-nāma*, *Kalīla wa-Dimna* in seinen diversen Fassungen, Niẓāmīs *Ḫamsa* und nicht zuletzt Saʿdīs *Būstān* und *Gulistān*. Die Bebilderung hob die solchermassen verzierten Texte aus der Menge der an einem Hof kopierten Schriften heraus, und so lag die Idee nahe, auch historische Werke, denen man besondere Bedeutung für die eigene Dynastie beimass, mit Bildern zu versehen. Als nach dem Tode Tīmūrs dessen Söhne Sorge trugen, ihre Abstammung und damit ihre Legitimation als Herrscher nicht in Vergessenheit geraten zu lassen, entstanden die ersten bebilderten Historien über das Leben und die Kriegszüge Tīmūrs.[5]

Als kultivierter Timuridenherrscher war auch Humāyūn von Anfang an darum bemüht, seinen Hof mit Künstlern auszustatten, die die timuridische Tradition fortsetzten konnten. Zu diesem Zweck hatte er eigens Maler vom Hofe des Safawidenherrschers Šāh Tahmāsp abgeworben. Akbar, der als Kind bei einem dieser persischen Maler Zeichenunterricht erhalten hatte, mass der Malerei hohe Bedeutung zu. Die Verbote, die der Islam bezüglich der Darstellung von Menschen und Tieren kennt,[6] wies Akbar als unbegründet zurück[7] und liess so viele illustrierte Handschriften anfertigen, wie kaum ein anderer muslimischer Herrscher. Neben den erwähnten "Klassikern" und diversen anderen Werken setzte er vor allem die Tradition der illustrierten historischen Werke über die eigenen Vorfahren fort. So entstanden innerhalb weniger Jahre, jeweils mit über 100 Bildern versehen, ein *Čingīz-nāma*[8], ein *Tīmūr-nāma*[9] und mehrere illustrierte *Bābur-nāmas*[10]. Ergänzt wurden diese Schriften durch die eigene Regie-

5 Vgl. Thomas W. LENTZ und Glenn D. LOWRY, *Timur and the Princely Vision. Persian Art and Culture in the Fifteenth Century*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1989:322; Eleanor SIMS, "Ibrāhīm-Sulṭān's illustrated *Ẓafar-nāmeh* of 839/1436," *Islamic Art* IV (1990-91):175-217; Eleanor SIMS, "Ibrahim-Sultan's illustrated *Zafarnama* of 1436 and its impact in the Muslim East"; Lisa GOLOMBEK und Eva Maria SUBTELNY, *Timurid Art and Culture. Iran and Central Asia in the 15th Century*, 1992:132-143.

6 Vgl. dazu Thomas W. ARNOLD, *Painting in Islam. A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*, New York 1928, v.a. Kapitel 1.

7 Abū 'l-Faḍl ʿALLĀMĪ, *Ā'īn-i Akbarī*, Band I:117, englische Übersetzung Band I:114, im folgenden abgekürzt als *AA* I:117 / Ü I:114.

8 *Čingīz-nāma*, datiert auf den 27. Ramadan 1004/25.5.1596. 304 Folios, 98 Miniaturen in Teheran, Gulistan Bibliothek. Jan MAREK und Hana KNITZKOVA, *Tschingis-Chan und sein Reich*, Prag 1963; LEACH, 1995:133 f. Eine Liste der verstreuten Miniaturen bei LEACH, 1986: Nr. 16.

9 *Tīmūr-nāma*, ca. 1584. Khuda Bakhsh Oriental Public Library, Bankipore/Patna, Ms. 551. 338 Folios, 112 Illustrationen erhalten (von ehemals 132). Vgl. BEACH, 1981:218 f. – Viele Abb. in BEACH, 1987:84 ff.; SEYLLER, 1990; LEVINE, 1974:103 ff.

10 Die fünf wichtigsten *Bābur-nāma*-Handschriften entstanden etwa zwischen 1589 und 1598. Vgl. SMART, 1973; SMART, 1987; Susan STRONGE, *Painting for the Mughal Em-*

rungsgeschichte, das *Akbar-nāma*, von dem die höfischen Maler mindestens zwei Kopien mit Bildern ausstatteten.[11] Die Betrachter dieser Werke sollten ohne Zweifel von den glorreichen Vorfahren auf die Grösse Akbars schliessen, der sich in seiner eigenen Geschichte – und übrigens auch im *Tīmūr-nāma* – als der vollkommene Herrscher präsentiert. Die Illustrationen erlaubten den Betrachtern der Handschriften einen schnellen Überblick über die grossen Kriegszüge des Padischah, sein Jagdgeschick, seine Bauprojekte, seine internationale Anerkennung, ablesbar an den geschenkebringenden Gesandten aus fremden Ländern, und über sonstige wagemutige Heldentaten. Akbar reiht sich damit in die Heroendarstellungen der Epen ein: In ihrer Gesamtheit verkünden die Miniaturen, dass er gleichsam ein zweiter Alexander, ein zweiter Tīmūr, ein zweiter Rustam oder vielleicht alles zusammen ist. Die darüberhinausgehende Suche nach einem "tieferen" oder "verborgenen" Sinn in diesen frühen Buchillustrationen hat sich indessen als nahezu fruchtlos erwiesen.[12]

Erst in der Ǧahāngīr-Zeit beginnen die höfischen Maler, ihren Werken eine tiefere Sinnebene zu verleihen. Zwei verschiedene Einflüsse aus Europa, das sich seit etwa 1550 in einer Blütezeit der Allegorie und Emblematik befand,[13] waren für die Herausbildung dieses neuen künstlerischen Anliegens von Bedeutung: Zum einen die Stiche, Drucke und Ölbilder mit christlichen Themen, die jesuitische Missionare seit 1580 als Geschenke an den Mogulhof mitbrachten. Sowohl Akbar als auch Ǧahāngīr waren ausserordentlich begeistert von den exotischen Motiven, die ihnen die Jesuiten erläuterten, und liessen zahlreiche Kopien anfertigen, wobei sie sich, wie erwähnt, herzlich wenig um die Bedenken muslimischer Theologen scherten und selbst solche Szenen wie die Kreuzi-

peror. The Art of the Book 1560-1660, V&A Publications, London 2002:86-91; Hamid SULEIMAN, *Miniatures of Babur-Nama*, Taschkent 1970; Semyon I. TULAYEV, *Miniatures of Babur Namah*, Moskau 1960; M. S. RANDHAWA, *Paintings of the Baburnama*, New Delhi 1983.

11 *1. Akbar-nāma*, etwa ab 1587 oder später. London, Victoria & Albert Museum 2-1896-1-117. Auf 116 Miniaturen werden die Ereignisse von 1560-1577 dargestellt. Einzelne Seiten in verschiedenen Museen und Privatsammlungen. Zahlreiche Farbabb. in STRONGE, 2002. Vgl. auch LEACH, 1986:49 f.; BEACH, 1987:128; SEYLLER, 1990; LEACH, 1995:233. – *2. Akbar-nāma*, um 1603-05. 39 Illustrationen zu den Jahren 1542-55 in London, BM Or. 12988. Vgl. Titley 1977: Kat.-Nr. 11. 61 Illustrationen zu den Jahren von 1556-1579 in Dublin, CBL Ms. 3; LEACH, 1995:232-300, Kat.-Nr. 2.93-2.160. Verstreute Seiten in verschiedenen Sammlungen.

12 Vgl. LEVINE, 1974.

13 Vgl. dazu: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, hrsg. v. Arthur HENKEL und Albrecht SCHÖN, Stuttgart 1978; Albrecht SCHÖNE, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1964.

gung Jesu oder die Kreuzabnahme kopieren liessen.[14] Zum anderen waren aber auch die englischen Gemälde von nicht zu unterschätzender Wirkung, die durch den britischen Gesandten Sir Thomas Roe um 1615 ihren Weg an den Hof Ǧahāngīrs fanden. Hierzu zählte nachweislich zumindest ein allegorisches Bildnis von Elizabeth I., das die Königin als sonnengleiche Herrscherin Englands zeigt.[15]

Die Maler der Mogulateliers experimentierten mit den neuen Ideen und schufen unter Ǧahāngīr eine ganze Serie von "allegorischen" Bildern, deren Deutung man im *Ǧahāngīr-nāma* jedoch vergeblich sucht. Erst der Blick auf das Akbar-zeitliche Herrschaftskonzept erweist sich als Schlüssel zum Verständnis. Es ist deshalb notwendig, ein wenig auszuholen, um die folgenden Bilder richtig deuten zu können.

1. Das Bild Akbars in den Schriften Abū 'l-Faḍls

1. Akbar als Sufi-Meister

Verdrossen über die Autorität der muslimischen Theologen, die seinen eigenen Ansprüchen unbegrenzter Machtentfaltung im Wege standen, sann Akbar etwa gegen Ende seines zweiten Regierungsjahrzehnts auf Möglichkeiten, sich von dieser Einengung zu befreien. Es fügte sich, dass im Jahre 1575 der junge Gelehrte Abū 'l-Faḍl (1551-1602) in den Kreis der Höflinge aufgenommen wurde und sich rasch zu einer der bedeutendsten Persönlichkeiten um Akbar hinaufarbeitete. Als ideologischer Vordenker entwickelte er ein Herrschaftskonzept, das zunächst die grundsätzliche Gleichwertigkeit aller Religionen propagierte und damit den Islam zu relativieren versuchte, um dann, nach Feststellung gravierender Mängel in allen Glaubenslehren, schliesslich auf eine Integration sämtlicher Konfessionen und Ethnien des Reiches unter der einzig heilbringenden Führung Akbars hinzusteuern.[16] Abū 'l-Faḍls *Akbar-nāma*, die umfangrei-

14 Vgl. Heike FRANKE, "Norm und Abweichung. Die Kreuzigung Jesu in der indo-islamischen Malerei", *Akten des 27. Deutschen Orientalistentages. Norm und Abweichung*, hrsg. v. Stefan WILD und Hartmut SCHILD, Würzburg 2001:437-444.

15 Sehr wahrscheinlich wurden die Mogulmaler durch Roe mit dem sogenannten Ditchley-Portrait Elisabeths I. bekannt, das die Grundidee zu der Darstellung von "Ǧahāngīr umarmt Šāh ʿAbbās" geliefert haben dürfte und darüberhinaus weitere derartige Bilder angeregt haben könnte. Vgl. dazu BEACH, 1981:30 f., und Kat.-Nr. 17b, S. 169 f.

16 Vgl. die Einleitung zum *Tarīḫ-i Alfī* von Āṣaf Ḫān Ǧaʿfar Beg, zitiert nach RIZVI, 1975:254 f.

che Regierungsgeschichte Akbars, stand ganz im Dienste dieser ideologischen Propaganda.

Die Position des Padischah gedachten Akbar und Abū 'l-Faḍl nach dem Modell des persischen Safawidenherrschers zu gestalten, der sich als Oberhaupt einer mystischen, wiewohl recht kämpferischen Bruderschaft an die Spitze eines Reiches gestellt hatte. Den Safawiden war es gelungen, ihre geistliche Macht um die weltliche zu erweitern und damit von ihren Anhängern zweifache Loyalität – politische und religiöse – zu fordern. Akbar versuchte, den umgekehrten Weg zu gehen und seine weltliche Macht nun auch auf die geistliche Sphäre auszudehnen. Im Jahre 1582 proklamierte er eine eigene Glaubenslehre, in den Quellen als *Tauḥīd-i ilāhī* ("Bekenntnis der Einheit Gottes") oder *Dīn-i ilāhī* ("Göttliche Religion") bezeichnet, in der er selbst die religiöse Führung übernahm.[17] Nach dem Vorbild eines mystischen Ordens nahm Akbar die Rolle eines Sufi-Meisters *(pīr)* ein, während seine Anhänger den Status von Schülern *(murīd)* erhielten und Leben *(ǧān)*, Ehre *(nāmūs)*, Religion *(dīn)* und Besitz *(māl)* zu opfern bereit sein sollten, um, wie es hiess "das ewige Leben erringen" zu können.[18] Unter dem Motto *ṣulḥ-i kull*, "Frieden mit allen", sicherten sich Akbar und Abū 'l-Faḍl die moralische Überlegenheit gegenüber ihren Kritikern, wollte man doch jeden Anschein vermeiden, in eigener Machtvollkommenheit mit heiligen Traditionen zu brechen.[19]

Wie vielen Passagen des *Akbar-nāma* zu entnehmen ist, stützte Akbar seinen doppelten Autoritätsanspruch – den eines Königs und eines Sufi-Meisters – unter anderem auf seine Abstammung von dem persischen Mystiker Aḥmad-i Ǧām (1049-1141). Laut Abū 'l-Faḍl war dieser der Ahnvater sowohl von Humāyūns Mutter Māham Begam als auch von dessen Gemahlin Ḥamīda Bānū Begam. Humāyūn, und damit auch dessen Sohn Akbar, war also nicht nur mütterlicher- wie väterlicherseits ein Spross des Timuridenhauses, sondern auch der Nachkomme eines Heiligen und somit zweifach geadelt. Zu den Epitheta, mit denen Humāyūn im *Akbar-nāma* versehen wird, gehört deshalb "sowohl König von Derwisch-Rang, als auch Derwisch mit Königstitel".[20]

17 ʿAbd ul-Qādir ibn Mulūk Šāh BADĀʾŪNĪ, *Muntaḫab at-tawārīḫ*, Bd. II:324 f., in der englischen Übersetzung Bd. II:335 f., im Folgenden abgekürzt als *MT* II:324 f. / Ü II:335 f.

18 *MT* II:304 f. / Ü II:314.

19 Vgl. z.B. Abū 'l-Faḍl ʿALLĀMĪ, *Akbar-nāma*, Bd. III:271-273, in der englischen Übersetzung Bd. III:397-400, im Folgenden abgekürzt als *AN* III:271-273 / Ü III:397-400.

20 *AN* I:120 / Ü I:283. Vgl. auch *AN* III:310 / Ü III:457; *MT* III:192 / Ü II:267.

2. *Akbar in der Nachfolge Adams*

Neben der Verwandtschaft mit Amad-i Ǧām stellt Abū 'l-Faḍl als eine der wichtigsten Begründungen für Akbars zweifachen Herrschaftsanspruch dessen besondere Abstammung von Adam heraus: dessen eigentümliches Leuchten soll durch die Kette seiner königlichen Vorfahren bis zu Akbar weitergegeben worden sein.[21] Das Vermächtnis Adams, das Akbar für sich reklamierte, bestand in der göttlichen Ermächtigung, über die Bereiche des Weltlichen und des Geistlichen zu herrschen. Eine solche Machtfülle ging über die Befugnisse eines gewöhnlichen Sufi-Scheichs allerdings weit hinaus. Abū 'l-Faḍl erklärt:

> Es ist wohlbekannt, dass er [sc. Adam] vor etwa 7000 Jahren durch die vollkommene Macht Gottes [...] entstand und dass er zu gleichen Teilen aus den vier Elementen besteht. Seine Seele entsprang in Vollkommenheit dem Quell der Freigebigkeit [sc. Gott] und war seinem Körper angemessen. Er wurde "Mensch" *(insān)* genannt und erhielt den Namen Adam. [...] Als Adam das Alter von 1000 Jahren erreichte, machte er Seth zu seinem Nachfolger und befahl allen, sich ihm zu unterwerfen. In der Nachfolge Adams führte er [Seth] die Verwaltung der irdischen und der überirdischen Welt fort *(intiẓām-i ʿālam-i ṣūrat u maʿnī)*.[22]

Mit Hilfe kabbalistischer Methoden *(ǧafr)* suchte Abū 'l-Faḍl zu beweisen, dass der Mogulkaiser gleichsam als ein neuer Adam[23] zu betrachten sei, denn die Buchstaben des Namens "Akbar" offenbarten, dass der Padischah ebenso wie Adam zu gleichen Teilen aus den vier Elementen bestand und infolge dieser Wesensgleicheit völlig zu Recht das Erbe des Urvaters antrat.[24]

Abū 'l-Faḍl greift mit seinem Konzept von Adam auf Vorstellungen aus dem Koran (Sure 2,30 ff.) zurück, wonach Gott als ersten Menschen Adam geschaffen hatte und den Engeln gebot, sich vor ihm niederzuwerfen. Er offenbarte Adam die Namen aller Dinge, beauftragte ihn, diese die Engel zu lehren, und setzte ihn als seinen Statthalter *(ḫalīfa)* auf der Erde ein. Die Tradition fügt hinzu, dass Gott Adam nach seinem Ebenbild geschaffen habe.[25] Zugleich macht Abū 'l-Faḍl sich Ideen Ibn al-ʿArabīs (st. 1240) zunutze. In seiner Schrift *al-Futūḥāt al-Makkiyya* erklärt Ibn al-ʿArabī, dass Adam als Ebenbild Gottes vollkommen war, und bezeichnet ihn deshalb als "Vollkommenen Menschen"

21 *AN* I:122 / Ü I:286 f.

22 *AN* I:52-54 / Ü I:155-59.

23 Zur Vorstellung von Christus als "neuer" oder "letzter Adam" vgl. I. Kor. 15,45 und Otto BETZ in *TRE* (Theologische Realenzyklopädie) I:416-419; Martin SEILS, in *TRE* XIV: 626 ff.

24 *AN* I:22 / Ü I:66 f.

25 Vgl. NICHOLSON, 1921:106, und Cornelia SCHÖCK, *Adam im Islam. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Sunna*, Berlin 1993, v.a. Kap. V.

(al-insān al-kāmil).[26] Laut Ibn al-ʿArabī ist der *insān kāmil* identisch mit Adam und erscheint im Laufe der Geschichte immer wieder. Zwei Arten von Vollkommenheit schreibt er ihm zu: Zum einen ist er Teil der göttlichen Realität selbst und somit bei jedem seiner irdischen Auftritte derselbe. Zum anderen besitzt Adam, gleichbedeutend also mit dem *insān kāmil*, die Fülle sämtlicher göttlicher Eigenschaften, von denen gewöhnliche Sterbliche nur einzelne haben. Ibn al-ʿArabī weist ausdrücklich darauf hin, dass der Vollkommene Mensch durch sein menschliches Aussehen nicht mit einem gewöhnlichen Menschen verwechselt werden darf, der die Perfektion des *insān kāmil* nicht teilt. Der gewöhnliche Mensch ist diesem nach Gottes Willen unterworfen und selbst niemals in der Lage, zur Erkenntnis Gottes vorzudringen; weil nur der *insān kāmil* Gottes wahres Wesen begreift, ist er der einzige, der Ihn wirklich anbetet und Ihn wirklich erreichen kann.[27]

Es war der Mystiker ʿAbd al-Karīm al-Ǧīlī (1365 bis ca.1428), der die Idee vom Vollkommenen Menschen weiter ausgestaltete. Auf der Grundlage von Ibn al-ʿArabīs Lehren erläutert Ǧīlī in seiner Schrift *al-Insān al-kāmil fī maʿrifat al-awāḫir wa-'l-awāʾil*,[28] dass Gott, der das wahre Sein verkörpert, immer aus zwei Seiten besteht, die komplementär sind: Schöpfer und Schöpfung, Herr und Diener usw. Der Vollkommene Mensch nimmt aufgrund seiner zweifachen Natur die Funktion des einenden Prinzips an, durch das die gegensätzlichen Wesenheiten von göttlicher Realität und irdischer Erscheinung harmonisiert werden. Im *insān kāmil* werden Gott und Mensch eins.[29] Ǧīlī legt die ungeheure Dimension eines solchen halb-göttlichen Wesens eindringlich dar:

> [Der *insān kāmil*] ist der vollkommene Singuläre *(al-fard al-kāmil)* und die mikrokosmische Stütze *(al-ġauṯ al-ǧāmiʿ)*, um die sich die gesamte Ordnung der Existenz dreht; ihm gebührt der Kniefall und die Proskynese im Gebet, und durch ihn hält Gott das Universum am Leben. Er wird mit dem Begriff *al-mahdī* ("der Rechtgeleitete") und *al-ḫātam* ("das Siegel") bezeichnet, und er ist der Vizeregent *(ḫalīfa)*, wie es in der Geschichte von Adam [Sure 2,28] angedeutet ist.[30]

26 Vgl. CHITTICK, 1989:368.

27 CHITTICK, 1989:366 ff.

28 Erschienen in Kairo 1970/H. 1390.

29 NICHOLSON, 1921:82 ff. Zu Ǧīlīs Konzept vom *insān kāmil* als einer Kopie Gottes vgl. auch a.a.O. 106.

30 Ǧīlī nach NICHOLSON, 1921:130.

3. *Akbar der Mahdi*

Einer der wichtigsten Verbreiter dieses Gedankenguts am Mogulhof war der Qādirī-Scheich Tāǧ ud-Dīn, von dem berichtet wird, dass er so manche Nacht in einem Sitz an der Palastmauer hochgezogen wurde und sich in dieser Position durch ein Fenster mit Akbar unterhielt. Er gab dem Padischah zu verstehen, dass er ihn für den *insān kāmil* hielt und ihn als identisch mit dem "Kalifen der Zeit" *(ḫalīfat-i zamān)* betrachte.[31] Damit meinte er den Kalifen der letzten Zeit, der nach islamischer Vorstellung in der Epoche vor dem Jüngsten Gericht die Menschen zum Heil führen wird. Gewöhnlich wird dieser messianische Heilsbringer nicht "Kalif der Zeit", sondern "Herr der Zeit", *ṣāḥib-i zamān*, oder *mahdī* genannt.[32] Gemeinsamkeiten zwischen Akbar und dem *ṣāḥib-i zamān* konstruierte, unter Berufung auf Ibn al-ʿArabī, auch Ḥāǧǧī Ibrāhīm, der zu den Hauptprotagonisten der berühmten Religionsgespräche am Mogulhof gehörte.[33] Der Geschichtsschreiber Badāʾūnī berichtet:

> [...] er [sc. Ḥāǧǧī Ibrāhīm] notierte in ungeschickter Weise in ein altes wurmzerfressenes Buch eine gefälschte Bemerkung von Šayḫ Ibn ʿArabī – möge Gott sein Grab heiligen – die besagte, dass der *ṣāḥib-i zamān* viele Frauen habe und dass er seinen Bart rasiere. Und er schloss noch viele andere Eigentümlichkeiten des Kaisers ein [d.h. solche, die der *ṣāḥib-i zamān* angeblich auch habe].[34]

An anderer Stelle erfahren wir wiederum von Badāʾūnī:

> In diesem Jahr (1579/80) sammelten niederes Volk und Lumpengesindel, die behaupteten, gelehrt zu sein, aber in Wahrheit Dummköpfe waren, Beweise dafür, dass Seine Majestät der *ṣāḥib-i zamān* ist, der alle Schwierigkeiten des Glaubens unter den 72 Sekten des Islam und der Hindus beseitigen werde. [...] Und Ḫwāǧa Maulāna von Širaz, ein Ketzer, der in der Wahrsagekunst bewandert war, kam mit dem Schreiben eines Scherifen von Mekka, in dem ein Hadith zitiert war, dass die Erde 7.000 Jahre existieren werde. Da diese Zeit nun abgelaufen sei, stehe die versprochene Erscheinung des *mahdī* unmittelbar bevor.[35]

Von zentraler Bedeutung im Konzept des *ṣāḥib-i zamān* oder *mahdī* sind die bereits im Zitat von Abū 'l-Faḍl über Adam erwähnten Bereiche von *ṣūrat* und *maʿnī*[36]. Beide Begriffe wurden in der hier verwendeten Bedeutung von Ibn al-

31 *MT* II:259 / Ü II:266.

32 Zu den verschiedenen Bezeichnungen *mahdī*, *ṣāḥib-i zamān* usw. vgl. W. MADELUNG, "Qāʾim āl Muḥammad", in *EI*².

33 Vgl. z.B. *MT* II:187 f. / Ü II:190 f.; *MT* 210 f. / Ü II:214; *MT* II:216 / Ü II:213.

34 *MT* II:278 f. / Ü II:285 f.

35 *MT* II:287 / Ü II:295.

36 *AN* I:52-54 / Ü I:155-59.

ʿArabī geprägt, in dessen Werk sie freilich in ihrer arabischen Schreibung als *ṣūra* und *maʿnī* figurieren. *Ṣūra*, "Form", wird nach Ibn al-ʿArabī auf alles angewandt, was sich im Kosmos befindet: "Es gibt nichts im Kosmos ausser Formen."[37] Dabei ist *ṣūra* untrennbar verbunden mit dem zugrundeliegenden göttlichen Sein an sich, das Ibn al-ʿArabī als *maʿnī* bezeichnet: *ṣūra* ist das irdische Spiegelbild des *maʿnī*.[38] Das Konzept entspricht etwa der Vorstellung Platos von den – irdischen, aber eigentlich irrealen – Abbildern und den "wahren" Urbildern in einer "höheren", geistigen Sphäre.[39]

Wenn Akbar sich nun als neuer Adam preisen lässt, dann beansprucht er für sich nichts weniger als dieser "Herr der beiden Welten", des *ṣūrat* und des *maʿnī*, zu sein, ein "Vollkommener Mensch". Hundertfach erscheint im *Akbar-nāma* und im *Āʾīn-i Akbarī* der Hinweis auf *ṣūrat* und *maʿnī*, die je nach Kontext unterschiedlich ins Deutsche übertragen werden müssen. So ist der Padischah "der Schlüssel aller irdischen und überirdischen Schlösser" *(kilīd-i ǧamīʿ-i miġlaqāt-i ṣūrī u maʿnawī)*[40], er ist der "Erleuchter des Weltlichen und des Geistlichen" *(raušanī-afzā-yi ǧahān-i ṣūrat u maʿnī)*[41], der "fruchtbringende Baum irdischer und himmlischer [Früchte]" *(šaǧara-yi barumand-i ṣūrat u maʿnī)*[42] oder einfach der *Pādišāh* des *ṣūrat u maʿnī*[43]. In der Einleitung zum *Akbar-nāma* preist Abū 'l-Faḍl seinen Padischah mit den folgenden Worten:

> In diesem Frontispiz [...] widme ich [den Raum allein] dem Vollkommenen Menschen *(insān-i kāmil)*, der ein König der (göttlichen) Wahrheit ist, nämlich jener Herr der Welt [sc. Akbar], der, durch die Tugend seines Gott-Suchens und Gott-Erkennens den Schleier zwischen dem Äusseren *(ẓāhir)* und dem Inneren *(bāṭin)* entfernt [...] und den Vorhang vor dem Offenbaren *(ṣūrat)* und dem Wirklichen *(maʿnī)* gelüftet hat.[44]

Die Übersetzung von *ṣūrat* und *maʿnī* in dem Bedeutungsfeld von "weltlich" und "geistlich" darf indessen nicht missverstanden werden als der schlichte Versuch Akbars, politische und religiöse Führerschaft in seiner Hand zusammenzuführen. Das ist zweifelsohne *auch* angestrebt, doch bezieht sich ein solcher doppelter Herrschaftsanspruch nur auf *diese Welt*. *Ṣūrat* und *maʿnī* greifen darüber hinaus und beanspruchen Macht nicht nur in der diesseitigen, sondern

37 IBN AL-ʿARABĪ, *Futūḥāt*, nach CHITTICK, 1989:11.
38 Vgl. CHITTICK, 1989:11.
39 Vgl. Egil A. WYLLER, "Plato/Platonismus I", in *TRE*.
40 *AN* II:58 / Ü II:89.
41 *AN* III:265 / Ü III:385.
42 *AN* III:254 / Ü III:367.
43 *AN* II:324 / Ü II:477.
44 *AN* I:5 / Ü I:15.

auch in der jenseitigen Welt. Wer sich dem Kaiser unterwirft, kann mit Wohlstand in dieser und in der nächsten Welt rechnen, wer rebelliert, dem droht Tod und ewige Verdammnis. Selbst wenn Akbar gemäss dem vorgestellten System noch nicht ganz als "göttlicher Kaiser" auftritt – die Sphäre eines gewöhnlichen Menschen hat er mit Sicherheit weit hinter sich gelassen.

2. Ǧahāngīr und das Bild vom Herrscher zweier Welten

1. Ǧahāngīr als Adam (Abb. 1)

Wie schon angedeutet, waren es Ǧahāngīrs Maler, die sich der Herausforderung stellten und begannen, über das Standardrepertoire der geradezu archetypischen Handlungen hinaus auch anspruchsvollere Herrschaftskonzepte visuell zu gestalten. Eine ganze Reihe von Einzelblättern, die in verschiedenen Alben gesammelt wurden, lässt erkennen, mit welcher Intensität sie darum bemüht waren, eine adäquate Darstellungsweise für den "Herrscher beider Welten" zu finden. Eine der frühesten Darstellungen Ǧahāngīrs mit doppeltem Bildsinn ist allerdings keine Albumseite, sondern eine Illustration (ca. 9 x 6 cm) aus einem *Dīwān* des Ḥāfiẓ, die etwa um 1608 entstanden ist.[45]

Aufgrund der genauen Portraitierung der Höflinge hat man sich bisher allzusehr auf die Frage konzentriert, welche Begebenheit hier dargestellt sein könnte.[46] Diese Frage konnte noch nicht zufriedenstellend geklärt werden, scheint für das Verständnis der eigentlichen Bildintention aber auch zweitrangig zu sein. Zu sehen sind Ǧahāngīr, der hinten links auf einem bequemen Sitz thront, sowie –vermutlich – Prinz Ḫurram und weitere sechzehn Höflinge, zum Teil namentlich identifizierbar, die im Halbkreis vor dem Thronsitz angeordnet sind. Eine Person wirft sich soeben vor Ǧahāngīr zu Boden. Ihren eigentlichen Sinn erhält die Miniatur durch die begleitenden Ḥāfiẓ-Verse, von denen zwei im oberen, einer im unteren Teil des Bildes stehen:

> Ich strebe nach deiner Gunst und ich weiss das du das weisst,
> Denn du siehst, ohne zu schauen und du liest, was nicht geschrieben ist.

45 "Ǧahāngīr als 'Adam'". *Dīwān* von Ḥāfiẓ, Fol. 249a. BL, Or. 7573. Zu diesem *Dīwān* des Ḥāfiẓ vgl. auch LEACH, 1995:329-331.

46 Vgl. LOSTY, 1982, Nr. 76; Jeremiah P. LOSTY, *Indian Book Painting*, London 1986:40 f., Nr. 32; Ivan STCHOUKINE, "Quelques Images de Jahângîr dans un dîvân de Ḥâfiẓ", *Gazette des Beaux Arts* 6 (1931/2):160-167.

Als sich der Engel vor Adam niederwarf, wollte er den Boden vor dir küssen,
weil er in deiner Schönheit eine übermenschliche Gnade fand.

Ohne Zweifel wollte der Maler Ǧahāngīr mit Adam gleichsetzen, vor dem sich der genannte Engel niederwirft. So, wie Ḥāfiẓ in seinem Ghasel die Idee vom *insān kāmil* anklingen lässt und diesen als einen Menschen zeichnet, dessen Qualitäten jenseits der irdischen Grenzen liegen und der von Gott selbst gelehrt wurde, was anderen verborgen ist, so sollte auch der Padischah gesehen werden.

2. *Muʿīn ad-Dīn Čištī überreicht Ǧahāngīr die Welt (Abb. 2 und 3)*

Der hinduistische Maler Bičitr, dessen Name auf Sanskrit soviel wie "vielfarbig" oder "schön" bedeutet, entwarf eine doppelseitige Miniatur, die sich heute in der Chester Beatty Library in Dublin befindet. Sie thematisiert die Übergabe der Herrschaft durch den Heiligen Muʿīn ad-Dīn Čištī (ca. 1142-1236) an Ǧahāngīr.[47] Infolge der Fürsprache Muʿīn ad-Dīns, dessen Schrein in Ağmer zu den wichtigsten Pilgerorten indischer Muslime gehört, war Akbar der ersehnte Thronfolger, der spätere Ǧahāngīr, gewährt worden. Der weissgekleidete Heilige, dessen Name uns durch andere, mit seinem Namen beschriftete Bilder bekannt ist,[48] hält eine Weltkugel, über der eine Krone schwebt, während Ǧahāngīr auf der Seite gegenüber ebenfalls eine Weltkugel – diesmal mit dem Schlüssel im Schloss – in der Hand hat. Eine Inschrift informiert den Betrachter, dass hier "der Schlüssel des Sieges beider Welten [deiner] Hand anvertraut" ist, *kilīd-i fatḥ-i dū ʿālam ba-dast-ast musallam*, womit sicherlich die diesseitige, irdische und die jenseitige, überirdische Welt gemeint sind. Der Maler hatte hierin einen metaphorischen Ausdruck Abū 'l-Faḍls aufgenommen, der schon oben genannt wurde.[49]

47 Linke Hälfte: "Muʿīn ud-Dīn Čištī überreicht die Weltherrschaft." Grösse ohne Rand 21,8 x 13 cm. Dublin, Chester Beatty Library, Nr. 7A.14. LEACH, 1995:398, Kat.-Nr. 3.24. – Rechte Hälfte: "Ǧahāngīr nimmt die Weltherrschaft entgegen und besitzt den Schlüssel zum Schloss." *Minto Album.* Grösse ohne Rand 20,5 x 12,7 cm. Dublin, CBL, Nr. 7A.5. LEACH, 1995:388 f., Kat.-Nr. 3.15. Zur Deutung des Bildes vgl. SKELTON, 1988:183.

48 a) "Sechs Scheiche", ca. 1635 mit späterer Zufügung des Hintergrundes. Ursprüngliche Grösse 14,5 x 22,3 cm. *St. Petersburg Album*, Fol. 48r. AKIMUSCHKIN u.a., *The St. Petersburg Muraqqaʿ-Album of Indian and Persian miniatures from the 16th through the 18th century and specimens of Persian calligraphy by ʿImad al-Hasani*, Milan 1996, darin Tafel 71. – b) "Muʿīn ad-Dīn Čištī", ca. 1770. 16,4 x 11,2 cm. Chester Beatty Library, Bibl.-Nr. 34.12. LEACH, 1995:657, Kat.-Nr. 6.233.

49 *AN* II:58 / Ü II:89.

3. *Saʿdī als himmlischer Bote (Abb. 4 und 5)*

Wenngleich Bičitr hier speziell die Übergabe der *beiden* Welten darstellen wollte, hat er in Wirklichkeit mit der Überreichung der Weltkugel doch nur einen Teil seiner Botschaft visuell umgesetzt. Aber wie sollte eine höhere, immaterielle Welt dargestellt werden? Hier fand der von Ǧahāngīr vielgepriesene Maler Abū 'l-Ḥasan einen Weg. Zwischen März 1615 und November 1616 fertigte er eine doppelseitige Komposition an, die den Besuch des – längst verstorbenen – Dichters Saʿdī bei Ǧahāngīr thematisiert.[50] Die rechte Hälfte zeigt Ǧahāngīr auf seinem Thron. Nur schwer ist zu erkennen, dass auf dem oberen der beiden übereinander angeordneten Baldachine drei Engel mit einer Krone herabschweben, während zwei weitere, auf dem Baldachin darunter, ein Medaillon tragen, in dem der Name "Ǧahāngīr Šāh" zu lesen ist. Das Haupt des Monarchen ist von einem Nimbus umstrahlt, seine Füsse ruhen auf einem Fussschemel in Form einer Weltkugel, die inmitten des indischen Subkontinents ein Schlüsselloch aufweist. Ein Schlüssel, der vom Gürtel des Monarchen herabhängt, spielt wieder auf die Weltherrschaft an, die dem "Weltergreifer", *Ǧahāngīr*, zusteht. Eine Inschrift auf dem Globus nennt den Entstehungsort "Aǧmer".

Die Höflinge, die Ǧahāngīr umgeben, sind hauptsächlich Verwandte, die uns auch aus anderen Bildern bekannt sind. Unmittelbar neben Ǧahāngīr vermutlich ein Enkel des Padischah.[51] Gleich dahinter hat Prinz Parvīz Aufstellung genommen. Danach folgt Murtaḍā Ḫān, der Gouverneur des Panjab, und neben diesem, an seiner dunklen Hautfarbe und dem dünnen schwarzen Schnurrbart zu erkennen, Prinz Karan von Mewar. Er war nach der Niederlage des rajputischen Clan der Sisodia zusammen mit Šāh Ǧahān im Februar oder März des Jahres 1615 an den Hof nach Aǧmer gekommen, um dort seine Aufwartung zu machen. Prinz Ḫurram sieht man links vom Kaiser.

Auf der anderen Seite des Thrones, im Bild ganz rechts aussen, blickt eine bärtige Gestalt aus dem Bild, die Abū 'l-Ḥasan mit Sicherheit von einem europäischen Gemälde kopiert hat. Auf dem Gürtel konnte der Kunsthistoriker Richart Ettinghausen, der das Bild – zusammen mit dem unten gedeuteten "Ǧahāngīr auf dem Sanduhrthron" – bereits 1961 analysiert hat, die Inschrift *Pādišāh-i Rūm dar zamān-i qadīm* ("Der Herrscher von Byzanz in alter Zeit")

50 Linke Hälfte: "Saʿdī wird von Ǧahāngīr empfangen." Bildgrösse ohne Rand 18 x 13 cm. Baltimore, Walters Art Gallery, W. 668, Fol. 37. Rechte Hälfte: 16,9 x 12,3 cm ohne Rand. Washington D.C., Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution 46.28.

51 LOSTY schlägt vor, dass es sich um Buland Aḫtar, einen Sohn von Prinz Ḫusrau handelt. Vgl. LOSTY, in: Pratapaditya PAL, *Master artists of the Imperial Mughal court*, Bombay 1991:74 und (irrtümlich) Fn. 12, S. 86.

identifizieren.[52] Vermutlich handelt es sich dabei um eine Darstellung des christlichen Herrschers von Konstantinopel, Kaiser Manuel II., der seinerzeit Ǧahāngīrs Ahnvater Tīmūr mit einer Huldigungsbotschaft wohlwollend zu stimmen hoffte.[53] Der byzantinische Herrscher bildet gleichsam das christliche Pendant zu dem hinduistischen Prinz Karan, der sich Ǧahāngīrs Truppen unter der Führung von Šāh Ǧahān hatte ergeben müssen. Christentum und Hinduismus, so könnte man daraus schliessen, sind dem Mogulkaiser unterworfen und fügen sich nun seiner Ordnung.[54]

Auf der linken Bildhälfte führen Ḫwāǧa Ǧahān (st. 1620), einer von Ǧahāngīrs Schwiegervätern und Gouverneur von Agra, und Ṣādiq Ḫān, Ǧahāngīrs Schwager, eine Gruppe von Gästen heran. Als *baḫšī* hatte Ṣādiq Ḫān die Aufgabe, den protokollarischen Ablauf der Audienzen zu regeln und die Gäste zum richtigen Zeitpunkt hereinzuführen. Auch dieser aussergewöhnliche Empfang ist, so können wir erkennen, wie jede Audienz klar geregelt.

Wenden wir uns nun den Besuchern zu. Die zentrale Persönlichkeit, die gerade zum Thron vortritt, ist ein weissbärtiger Greis mit grossem Turban. Man weiss nicht recht, ob er wegen seines Alters gebeugt ist oder aus Ehrerbietung gegenüber Ǧahāngīr, dem er ein Buch entgegenhält. Auf dem Einband steht der Name des berühmten persischen Dichters und Mystikers Saʿdī (st. 1292). Ettinghausen hat daraus gefolgert, dass es sich bei dem Besucher um Saʿdī selbst handeln muss, der sein Werk persönlich überbringt.[55] Eine spätere Miniatur von Bičitr, die um 1650 entstanden ist, zeigt dieselbe Person zusammen mit weiteren hier Abgebildeten. Dort bestätigt eine Inschrift, dass es sich um "ein Bild des ehrwürdigen Šayḫ Saʿdī Širāzī" handelt.[56] Die vier Derwische hinter Saʿdī sind nicht bekannt. Am vorderen Bildrand schliesslich zwei Gestalten, die westlichen Vorlagen entlehnt sind. Die linke Person zeigt Reste einer Inschrift, die Ettinghausen als *"Ṣūrat-i Yildirim Bāyazīd"* liest, "Bild von Yıldırım Bayezid". Bayezid war der osmanische Sultan, den Tīmūr 1402 in der Schlacht von Ankara gefangengenommen hatte, seinem Sohn dann aber einen Teil des Rei-

52 ETTINGHAUSEN, 1961:112.

53 Vgl. Nūr ud-Dīn Muḥammad ǦAHĀNGĪR, *Ǧahāngīr-nāma. Tūzuk-i Ǧahāngīrī*, ed. Muḥammad HĀŠIM, o.O. 1359 HŠ/1980 AD, S. 88. ǦAHĀNGĪR, *The Tūzuk-i-Jahāngīrī or Memoirs of Jahāngīr*, trans. by A. ROGERS, ed. Henry BEVERIDGE, 2 Bde., London 1909-14, repr. Delhi 1994, Bd. I:154.

54 Es folgen von hinten nach vorne Prinz Ḫurram, Mahābat Ḫān, Āṣaf Ḫān, Iʿtimād ad-Daula, Mīrzā Rustam Ṣafawī und Ibrāhīm Ḫān. Die beiden Personen unten rechts und links aussen sind noch nicht identifiziert. Vgl. BEACH, 1981:203 f.

55 ETTINGHAUSEN, 1961:111.

56 Vgl. LEACH, 1995:445, Kat.-Nr. 3.57.

ches zurückgab. Der untergeordnete Platz des osmanischen Sultans mag damit zusammenhängen, dass Ǧahāngīr sich in der Nachfolge Tīmūrs sah. Bayezids Bildnachbar, der durch seinen Turban als Safawide erkennbar ist, ergeht es allderdings nicht anders. Dabei geschieht die Herabsetzung der beiden weltlichen Könige aber wohl weniger, um Osmanen und Safawiden zu demütigen, als vielmehr, um auf diese Weise den höheren Rang zum Ausdruck zu bringen, den Ǧahāngīr dem Bereich des Geistlichen zuerkennt. Die Bevorzugung des Geistlichen vor dem Weltlichen ist im Wesentlichen auch die Interpretation, die Ettinghausen für dieses Bild vorschlägt.

Eingedenk des im *Akbar-nāma* entwickelten Herrschaftskonzeptes drängt sich indessen eine darüber hinausgehende Erklärung auf: Die Anwesenheit längst verstorbener Persönlichkeiten lässt erkennen, dass wir es mit einer besonderen Stufe der Wirklichkeit zu tun haben. Der Dichter aus Schiraz muss, ebenso wie Muʿīn ad-Dīn Čištī, als ein Bote aus der jenseitigen Welt verstanden werden – aus der Welt des *maʿnī*, könnte man sagen, wenn man bedenkt, dass Abū 'l-Faḍl beim Tod einer kleinen Tochter Akbars erklärt, sie sei ins *maʿnī* eingegangen.[57] Die zentrale Handlung des Bildes ist die Überbringung des Buches. Anders als in der letztgenannten Doppelseite bringt Saʿdī keine Weltkugel – die ist ja bereits unter den Füssen und damit im Besitz des Herrschers – sondern ein Buch. Auch wenn das Werk des Dichters in Indien wie in Persien als einer der Höhepunkte mystischer Weisheit galt, ist doch nicht anzunehmen, dass der Maler nur darstellen wollte, wie Saʿdī aus dem Jenseits herabkommt, um sein Buch persönlich zu überbringen. Vielmehr ist davon auszugehen, dass ebenso, wie bei der Übergabe der Weltkugel nicht etwa die Kugel an sich, sondern die weltliche Macht – *ṣūrat* – gemeint war, auch das Buch nicht als eine Sonderausgabe der Schriften Saʿdīs zu verstehen ist, sondern als Sinnbild geistlicher Macht – *maʿnī* –, die die weltliche Macht Ǧahāngīrs ergänzt. Aus der nebengeordneten Position des osmanischen und des safawidischen Herrschers soll der Betrachter vermutlich schliessen, dass diese beiden als Inhaber allein weltlicher Macht nurmehr Statisten sind, die dem wirklichen Geschehen aus der Ferne zusehen dürfen. Die Hauptbotschaft des Bildes scheint also zu lauten, dass der grösste Herrscher, anerkannt von den höchsten irdischen Persönlichkeiten aller Konfessionen und gleichzeitig von überirdischen Mächten, allein Ǧahāngīr ist. Nur er besitzt sowohl *ṣūrat* als auch *maʿnī*.

57 *AN* III:200 f. / Ü III:283.

4. *Ein Gemälde von Ǧahāngīr (Abb. 6)*

Während wir bei der Deutung der letzten beiden Kunstwerke allein darauf angewiesen waren, Rückschlüsse aus den jeweiligen Bildinhalten zu ziehen, existiert glücklicherweise ein Gemälde, das durch seine Aufschriften in aller Deutlichkeit Ǧahāngīrs Anspruch auf die Herrschaft über *ṣūrat* und *maʿnī* kundtut. Es handelt sich um ein einzigartiges Bild von 2,10 Meter Höhe und 1,41 Meter Breite einschliesslich der umgebenden 26 Schriftkartuschen. Der Name des Malers fehlt leider, doch scheint Abū 'l-Ḥasan der wahrscheinlichste Kandidat. Das Gemälde wurde im Oktober 1995 von einem unbekannten Bieter bei Sotheby's in London ersteigert.[58] Es präsentiert Ǧahāngīr auf einem goldenen Sessel europäischer Art. Ein Strahlennimbus umgibt sein Haupt. In der rechten Hand hält er eine Kugel als Zeichen seiner Weltherrschaft, die vom Glanz seines Nimbus wie die Erde von der Sonne erleuchtet wird. Eine der Kartuschen verrät, dass das Bild im Jahre 1617 in Mandu gemalt wurde, eine weitere, dass die Verse, die das Gemälde umgeben, von Ǧahāngīr selbst aus dem Stegreif gedichtet wurden. Wie bereits erwähnt, enthalten die Kartuschen zahlreiche Hinweise auf die beiden Sphären des *ṣūrat* und *maʿnī*, wobei Ǧahāngīr überdies mit dem Begriff *ṣūrat* spielt, indem er ihn mal im oben dargelegten Sinn von "irdische Welt", mal in der einfachen Bedeutung von "Bild" verwendet. Im Folgenden sei nur auf einige in unserem Zusammenhang besonders bedeutsame Verse hingewiesen, wobei die Kartuschen in folgender Reihenfolge numeriert sind: a) von oben rechts nach links, b) von links oben nach links unten, c) von oben rechts nach rechts unten, d) von rechts unten nach links unten:

4) Besser als *ṣūrat* und *maʿnī* eines jeden Padischah
5) ist das Bild von Šāh Ǧahāngīr, Sohn von Akbar Padischah.
bihtar ast az ṣūrat u az maʿnī har pādšāh
ṣūrat-i šāh Ǧahāngīr ibn Akbar pādšāh

7) Welcher andere König besitzt solches *ṣūrat* und *maʿnī*?
ṣūrat u maʿnī čunīn ay dāšt digar pādšāh?

8) Wenn einhundert Könige wie Alexander in die Welt kämen,
9) würden sie sich bei jedem Anblick einhundertmal vor seinem Bild niederwerfen.
mīkunad dar har nigah ṣad siǧda piš ṣūrat-aš
dar ǧahān āyad agar ṣad čūn Sikandar-i pādšāh

10) Wer auch immer sein Bild sieht, wird zum Götzenverehrer.

58 *Sotheby's. Oriental Manuscripts and Miniatures*, London, Wednesday 18th October 1995, S. 74-82, Los Nr. 85.

11) Sei es ein Derwisch, der das Verborgene hütet, oder sei es ein König.
ṣūrat-aš-rā har ki bīnad mīšawad ṣūrat-parast
gar būd darwīš maʿnī parwar u gar pādšāh

16) Nur um einen Blick auf das Bild Šāh Ǧahāngīrs zu werfen,
17) stehen die Könige aus Byzanz und China wartend am Tor.
tā naẓar bar ṣūrat-i šāh Ǧahāngīr afkand
muntaẓir az Rūm u Čīn istāda bar dar-i pādšāh

Auch mit diesem Bild will der Maler offenbar dieselbe Botschaft vermitteln wie mit den vorangehend erwähnten Beispielen: durch seinen Besitz von *ṣūrat* und *maʿnī* übertrifft Ǧahāngīr alle anderen Könige; deshalb ist er der grösste Herrscher dieser Welt.

5. *Ǧahāngīr blickt in den Spiegel (Abb. 7)*

Zwei Kartuschen des Gemäldes spielen möglicherweise noch im Zusammenhang mit einem weiteren Bild Ǧahāngīrs eine Rolle, das etwa in dieselbe Zeit datiert werden kann und ebenfalls von Abū 'l-Ḥasan (Nādir az-zamān) signiert ist.[59] Es zeigt Ǧahāngīr an der Brüstung des Balkons zur Audienzhalle; eine bestickte Decke liegt über der Brüstung. In den Händen hält er etwas, das man – auch aufgrund der persischen Bildunterschrift – bislang für ein Portrait Akbars gehalten und entsprechend gedeutet hat.[60] Durch die Verse 12 und 13 auf unserem Gemälde könnte das Blatt jedoch eine völlig neue Dimension erhalten:

12) Sieh das königliche Wesen in seinem Bild,
13) sein Bild ist der Spiegel des Wesens von Akbar Padischah.
maʿnī-yi šāhanšahī dar ṣūrat-aš bi-nigar ki-ast
ṣūrat-aš āyina-yi maʿnī-yi Akbar pādšāh

In unserem Bild wäre also eigentlich Ǧahāngīr mit einem Spiegel zu sehen, wobei er selbst auf der Ebene des Spiegels mit seinem Vater identisch ist. Ǧahāngīr ist die auf der Welt sichtbare Form, der *ṣūrat*-Teil sozusagen, während Akbar, der sich nach seinem Tode im Bereich des *maʿnī* aufhält, die "überirdische" Komponente darstellt. Diese Wesensgleichheit von Akbar und Ǧahāngīr war möglich, wenn wir uns an Ibn al-ʿArabīs Konzept des *insān kāmil* erinnern, der ja als Teil der göttlichen Realität selbst bei jedem seiner irdischen Auftritte derselbe ist.

59 "Ǧahāngīr mit einem Portrait von Akbar." 18,3 x 11,6 cm. Paris, Musée Guimet Nr. 7155.

60 Vgl. Glenn D. LOWRY, "The Emperor Jahangir and the Iconography of the Divine in Mughal Painting," *Rutgers Art Review* 3 (1983):37-45; Amina OKADA, *Imperial Mughal Painters*, Paris 1992:27-30, Abb. Nr. 27.

6. *Ǧahāngīr auf dem Sanduhrthron (Abb. 8)*

Aufbauend auf Abū 'l-Ḥasans Idee, den Besitz der "beiden Welten" durch die Übergabe eines Buches zu visualisieren, gelingt Bičitr in einem aussergewöhnlichen Bild[61] eine nochmalige Steigerung des Themas. Es zeigt Ǧahāngīr in Seitenansicht auf einem Thron in der rätselhaften Gestalt einer überdimensionierten Sanduhr. Das Haupt des Padischah ist von einer gewaltigen Aureole umgeben, die die Sonne und eine silberne Mondsichel vereinigt. In den oberen Ecken fliegen zwei Putten, von denen die linke einen zerbrochenen Pfeil und einen Bogen mit zerrissener Sehne davonträgt, während sich die rechte die Augen zuhält. Zwei Engel sind dabei, auf der unteren Hälfte der Sanduhr eine Inschrift anzubringen: "Allahu Akbar! O Schah, möge dein Leben 1000 Jahre währen."

Am linken Bildrand reihen sich vier Personen untereinander: ganz oben, aber noch immer unterhalb von Ǧahāngīrs Kopfhöhe, steht ein Sufi-Scheich. Durch seinen auffälligen Bart ist er als Šayḫ Ḥusayn Aǧmīrī zu erkennen, Vorsteher des Schreins von Muʿīn ad-Dīn Čištī in Aǧmer und aus mehreren weiteren Bildern bekannt.[62] Er war ein Zeitgenosse Ǧahāngīrs und hatte diesem im übrigen seine Wiedereinsetzung in das Amt des Schreinvorstehers zu verdanken. Die Gestalt darunter soll wohl entweder, ebenso wie bei der "Audienz Saʿdīs", Bayezid Yıldırım darstellen, oder aber einen unbestimmten osmanischen Sultan.[63] Den europäischen König hat schon Ettinghausen als James I. von England und Schottland identifiziert. Er wurde von einem Gemälde John de Critz' kopiert, das, ebenso wie der hier im Bild dargestellte Teppich, durch den britischen Gesandten Sir Thomas Roe in den Besitz Ǧahāngīrs gelangt sein dürfte. Ganz unten schliesslich, deutlich kleiner als die drei Gestalten über ihm, ein bärtiger Mann, der mit Sicherheit der Schöpfer der Miniatur ist; es gibt noch weitere Beispiele für die Selbstdarstellung von Künstlern in derselben Art.[64]

61 "Ǧahāngīr auf dem Sanduhrthron." Seite aus dem *St. Petersburg Album*, Washington, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, 45.15a. Grösse ohne Rand: 25,4 x 18,2 cm, mit Rand 33 x 47,5 cm. Farbabbildung in WELCH, 1978:83, Nr. 22. Erstmals gedeutet von ETTINGHAUSEN, 1961:98-120.

62 Zum Bild von Šayḫ Ḥusayn und einer Kopie durch Rembrandt vgl. Josef STRZYGOWSKI u.a., *Asiatische Miniaturenmalerei*, Klagenfurt 1933, Tafel II, Abb. 56 und 72; Josef STRZYGOWSKI und Heinrich GLÜCK, *Die indischen Miniaturen im Schlosse Schönbrunn*, Leipzig und Wien 1923.

63 Sein Aussehen scheint einem europäischen Vorbild entlehnt, denn diese Art, noch über dem Turban eine Krone abzubilden, entsprach im späten 16. und frühen 17. Jh. der westlichen Vorstellung vom Herrscher in Istanbul. Vgl. ETTINGHAUSEN, 1961.

64 Vgl. z.B. die berühmte *Ḫamsa* von Niẓāmī von 1597/98, British Library, Or. 12208, Fol.

Seinen Namen, Bičitr, hat er demütig auf der Trittfläche des merkwürdigen Thronschemels hinterlassen. Seine Anwesenheit ist vermutlich der Freude Ǧahāngīrs über diese schmeichlerische Visualisierung seiner herrscherlichen Machtansprüche zuzuschreiben, und er mag Bičitr als einen König der Maler, als einen weiteren König unter den bereits dargestellten bezeichnet und ihm erlaubt haben, sich selbst an dieser Stelle nachträglich zu verewigen.

Ettinghausen hatte die wesentliche Intention des Bildes in der vertrauensvollen Hinwendung des Padischah zum Sufi-Scheich gesehen. In Ǧahāngīrs hagerem Äusseren meinte er zu erkennen, dass die Miniatur Mitte der 1620er Jahre entstanden sei, als Ǧahāngīrs Gesundheit zerrüttet war und sich mehrere politische Fehlschläge einstellten. In dieser Lage vertraute er, so folgert Ettinghausen, sein Leben, symbolisiert in seinem Buch, der Hand eines Sufis an: "[...] in the last analysis the Emperor was not just a religious man but a Muslim who in times of spiritual need turned to the religion of his fathers."[65] Die hier aufgeschlüsselte Bekanntschaft mit der *ṣūrat*-und-*maʿnī*-Ideologie Akbars legt indessen eine andere Botschaft des Bildes nahe. Werfen wir einen Blick auf den begleitenden Text. Über und unter dem Bild befinden sich jeweils zwei Kartuschen, die folgende Zeilen enthalten:

(oben rechts): *pādišāh-i ṣūrat u maʿnī ast az luṭf-i Allāh* – "durch die Gnade Gottes ist er Padischah des ṣūrat und des maʿnī"

(oben links): *Šāh nūr ad-Dīn Ǧahāngīr ibn Akbar pādišāh*

(unten rechts): *garči dar ṣūrat šahān dārand dar piš-aš qiyām* – "obgleich in [dieser Äusseren Welt der] Form [selbst] Könige vor/unter ihm stehen"

(unten links): *līk dar maʿnī ba-darwīšān konad dāyim nigāh* – "blickt er nichtsdestoweniger in [der Welt der] Ideen immer auf die Derwische".

Die Verse offenbaren denselben Anspruch auf die Herrschaft über beide Welten, wie wir sie schon aus den vorher erwähnten Bildern und aus dem *Akbarnāma* kennen. Die Könige (*šāhān*, während er selbst der *padišāh* ist) sind darin

325v. Farbabb. in St. C. WELCH, *Indische Buchmalerei unter den Grossmoguln*, München 1978, Nr. 19. Hier sieht man einen Schreiber und einen Maler bei der Arbeit; eine Inschrift hinter ihnen auf der Wand teilt mit, dass "auf Befehl von Šāh Ǧahāngīr" der Maler Daulat sich selbst und den Schreiber des Manuskriptes, ʿAbd ar-Rahīm, darstellen sollte. Ǧahāngīr hat den beiden Meistern also offenbar Jahre nachdem die Handschrift für seinen Vater fertiggestellt worden war den Auftrag zur nachträglichen Selbstdarstellung erteilt. Weitere Beispiele im *Pādšāh-nāma*, Milo C. BEACH und Ebba KOCH, *King of the World*, London 1997, Tafeln 5, 9, 39.

65 ETTINGHAUSEN, 1961:117.

mit dem Begriff *ṣūrat* verknüpft, weil sie nur "dieser irdischen Welt" angehören, der Sphäre des *ṣūrat*; die Derwische *(darwīšān)* sind mit dem Bereich des *maʿnī* assoziiert. Letztlich bleiben aber beide, Derwische und Könige, unvollkommen; allein Ǧahāngīr ist derjenige, der *ṣūrat* und *maʿnī* in sich vereint. Damit gilt auch für dieses Bild von Bičitr, dass der Padischah über das Irdische weit hinausgewachsen ist, und die Gesetze dieser Welt für ihn keine Gültigkeit mehr haben. Er bedarf nicht mehr der irdischen Waffen, die der Engel wieder davonträgt, und vielleicht auch der göttlichen Hilfe nicht; sein Nimbus, der selbst einen an den göttlichen Glanz gewöhnten Engel blendet, strahlt heller als Sonne und Mond zusammen. Himmlische Wesen verkünden, dass er tausend Jahre leben soll – solange wie Adam nämlich[66] – und so ist er selbst der Zeit nicht mehr unterworfen, denn er ist der Herr der Zeit, der *ṣāhib-i zamān*. So ist meines Erachtens die Botschaft dieses Bildes zu lesen.

Ibn al-ʿArabī hatte den "Vollkommenen Menschen" als den einzigen bezeichnet, durch den die Sterblichen Zugang zum Göttlichen erhalten. Das Werk, das Ǧahāngīr hier überreicht, und das mit Sicherheit die von ihm verfassten, im August 1618 vollendeten Memoiren meint, ist folglich ein heiliges Buch, das er gleichsam als göttlicher Mensch wie eine himmlische Gabe der Welt der Sterblichen überbringt und ihnen damit den Weg zum Heil weist.

Als visualisierte Panegyrik könnte man diese Miniatur bezeichnen, mit der Bičitr ein doppeltes Ziel verfolgt und erreicht hat: Es gelingt ihm nicht nur, den Herrschaftsansprüchen des Padischah sichtbar Gestalt zu verleihen, sondern auch dessen literarisches Erzeugnis gebührend in Szene zu setzen. Kaum eine Gelegenheit wäre passender, das *Ǧahāngīr-nāma* zu preisen, als zum Zeitpunkt der Fertigstellung des Werkes im August 1618.[67]

Ǧahāngīr hat die von Abū 'l-Faḍl erdachte Herrschaftsideologie offensichtlich vollständig übernommen. Mit seinem eigenen Werk, dem *Ǧahāngīr-nāma*, fügte er diesem Konstrukt nichts mehr hinzu. Gleichwohl leisteten seine Maler, allen voran Abū 'l-Ḥasan und Bičitr, mit ihren Bildern einen beachtlichen Beitrag, der der Vorliebe ihres Kaisers für die Malerei völlig entsprach und das ideologische System Akbars in einmaliger Weise auf Ǧahāngīr anpasste.

66 Vgl. *AN* I:53 / Ü I:159.

67 Zur bisherigen Datierung vgl. BEACH, 1981:168 f., Nr. 17a.

Literaturverzeichnis

ABŪ 'L-FAḌL ʿALLĀMĪ

(AA) Ā'īn-i Akbarī. Ed. H. Blochmann. 2 Bde. Calcutta 1872, 1877.

(AA Ü) dass. 3 Bde. Englische Übersetzung Bd. I von H. Blochmann, von Bd. II u. III von H. S. Jarrett. Calcutta 1868-1894. Ergänzte u. korrigierte Neuauflage von D. C. PHILLOTT und Jadunath SARKAR. Calcutta 1927-49.

(AN) Akbar-nāma. 3 Bde. Ed. Āġā Aḥmad ʿALĪ und ʿABD AR-RAḤĪM. Calcutta 1877, 1879, 1886.

(AN Ü) The Akbar-nāma. Übers. von Henry BEVERIDGE. Calcutta 1897-1921. Delhi 1902-39.

BADĀ'ŪNĪ, ʿAbd ul-Qādir ibn Mulūkšāh

(MT) Muntaḫab at-tawārīḫ. Ed. W. N. LEES und Munshi Ahmad ALI. Calcutta 1865, 1868, 1869. Repr. Osnabrück 1983.

BADĀONĪ, ʿAbdu-l-Qādir

(MT Ü) Muntakhabu-t-tawārīkh. Übersetzung: Bd. I: G. RANKING; Bd. II: W. H. LOWE. Bd. III: T. W. HAIG. Calcutta 1884, 1898, 1925. Repr. Delhi 1986.

BEACH, Milo Cleveland

1981 *The Imperial Image. Paintings for the Mughal court.* Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington D.C.

1987 *Early Mughal painting.* Cambridge.

CHITTICK, William C.

1989 *The Sufi Path of Knowledge. Ibn al-ʿArabi's Metaphysics of Imagination.* New York.

ETTINGHAUSEN, Richard

1961 The Emperor's Choice. In: MILLARD MEISS (ed.), *De Artibus Opuscula XL – Essays in Honor of Erwin Panofsky.* New York 1961:98-120.

LEACH, Linda York

1986 *Indian Miniature Paintings and Drawings.* Cleveland Museum of Art.

1995 *Mughal and Other Indian Paintings from the Chester Beatty Library.* 2 vols. Dublin.

LEVINE, Deborah Brown

1974 *The Victoria and Albert Museum Akbar-nama: A Study in History, Myth and Image.* Unpublished Ph.D. thesis, The University of Michigan.

LOSTY, Jeremiah P.

1982 *The Art of the Book in India.* Exh. cat. British Library, London.

NICHOLSON, Reynold A.
1921 *Studies in Islamic Mysticism.* Cambridge.
RIZVI, Sayyid Athar Abbas
1975 *Religious and Intellectual History of the Muslims in Akbar's Reign. With special Reference to Abu'l Fazl.* New Delhi.
SEYLLER, John
1990 Codicological Aspects of the Victoria and Albert *Akbarnāma* and their Historical Implications. In: *Art Journal*, volume 49, number 4:379-87.
SKELTON, Robert W.
1988 Imperial Symbolism in Mughal Painting. In: P. P. SOUCEK (ed.), *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World.* London 1988: 177-192.
SMART, Ellen S.
1973 Four illustrated Mughal Babur-nama manuscripts. In: *Art and Archaeology Research Papers*, Heft 3:54-58.
1987 Yet another illustrated Akbari *Baburnama* manuscript. In: Robert SKELTON (ed.), *Facets of Indian Art.* New Delhi 1987: 105-115.
THEOLOGISCHE REALENZYKLOPÄDIE
(*TRE*) Gerhard KRAUSE und Gerhard MÜLLER (Hrsg.). Studienausgabe. Walter de Gruyter, Berlin und New York 1993.
TITLEY, Norah M.
1977 *Miniatures from Persian Manuscripts. A Catalogue and Subject Index of Paintings from Persia, India and Turkey in The British Library and The British Museum.* London.

Abb. 1: "Ǧahāngīr als 'Adam'". Ca. 9 x 6 cm. *Dīwān* von Ḥāfiẓ, Fol. 249a. BL, Or. 7573.
© The British Library.

Abb. 2: Linke Hälfte einer Doppelseite: "Muʿīn ud-Dīn Čištī überreicht die Weltherrschaft." Signiert von Bičitr. Grösse ohne Rand 21,8 x 13 cm. *Minto Album.* Dublin, Chester Beatty Library, Nr. 7A.14. © The Trustees of the Chester Beatty Library, Dublin.

Abb. 3: Rechte Hälfte einer Doppelseite: "Ǧahāngīr nimmt die Weltherrschaft entgegen." Signiert von Bičitr. Grösse ohne Rand 20,5 x 12,7 cm. *Minto Album.* Dublin, CBL, Nr. 7A.5. © The Trustees of the Chester Beatty Library, Dublin.

Abb. 4: Linke Hälfte einer Doppelseite: "Saʿdī wird von Ǧahāngīr empfangen." Signiert von Abū ʿl-Ḥasan. Bildgrösse ohne Rand 18 x 13 cm. The Walters Art Museum, Baltimore, W. 668, Fol. 37. © The Walters Art Museum, Baltimore.

Abb. 5: Rechte Hälfte einer Doppelseite: "Ǧahāngīr empfängt Saʿdī." Signiert von Abū ʿl-Ḥasan. Bildgrösse ohne Rand 16,9 x 12,3 cm. Washington D.C., © Freer Gallery or Art, Smithsonian Institution 46.28., Washington D.C.: Purchase, F1946.28.

Abb. 6: Gemälde von Ǧahāngīr. Maler vermutlich Abū ʿl-Ḥasan. Gesamtgrösse 2,10 x 1,41 m. *Sotheby's. Oriental Manuscripts and Miniatures.* London, Wednesday 18th October 1995, Los-Nr. 85, S. 74–82. Mit freundlicher Genehmigung von Sotheby's.

Abb. 7: "Ǧahāngīr sieht Akbar im Spiegel." Signiert von Nādir az-Zamān (= Abū 'l-Ḥasan) und Hāšim. 18,3 x 11,6 cm. Paris, © Musée Guimet Nr. 7155.

Abb. 8: "Ǧahāngīr auf dem Sanduhrthron." Signiert von Bičitr. Grösse ohne Rand: 25,4 x 18,2 cm. *St. Petersburg Album.* Washington D.C., © Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, 45.15a. Washington D.C.: Purchase, F1942.15.