universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

"Die Darstellung der osmanischen Sultane im physiognomischen Traktat des *Şemailname*s H.O.25 (um 1590`er) der ÖNB"

verfasst von / submitted by

Nurefşan Ülker

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	UA 066 835
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Kunstgeschichte
Betreut von / Supervisor:	Univ.-Prof. Dr. Markus Ritter

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich meinen aufrichtigen Dank an all jene richten, die mich während der Erstellung dieser Masterarbeit unterstützt haben.

Ein besonderer Dank gebührt meiner Familie, insbesondere meinen Eltern, Nuran Ülker und Mustafa Birol Ülker, die mich ermutigt und motiviert haben, diese Herausforderung anzunehmen. Sie standen immer an meiner Seite und haben mich dabei unterstützt, meinen Traum zu verwirklichen.

Ebenfalls möchte ich mich bei Prof. Markus Ritter bedanken, für seine wertvollen Ratschläge, seine Unterstützung und seine engagierte Betreuung während des gesamten Forschungsprozesses.

Des Weiteren möchte ich mich bei meinen Freundinnen bedanken, die sowohl hier in Wien als auch in der Türkei sind und mich immer unterstützt haben. Ihre Unterstützung hat mir geholfen, mich und meinen Weg immer wieder zu finden. An: Fatma Nur Özdemir, Amine Sueda Yılmaz, Betül Uyanık, Melis Karakuş, Julie Depotter, Merve Aydın, Neslihan Çıpan, Nazlı Vatansever.

Ein weiterer Dank gilt dem Ministerium für Nationale Bildung der Republik Türkei. Durch das Stipendium (YLSY) hatte ich die Möglichkeit, in Wien zu studieren.

Nurefşan Ülker

Wien, 2023

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung 1

1.1 Thema der Masterarbeit und Forschungsfragen 1

1.2 Forschungsstand 4

1.3 Gestaltung der osmanischen Manuskripte und ihre Entwicklung 7

1.5 Historischer Überblick über die Zeit der Handschrift H.O.25 8

2 Kıyâfetü'l-insâniyye fî şemâili'l-Osmâniyye, Handschrift H.O.25 in ÖNB 9

2.1 Der Codex H.O.25 10

2.1.1 Zustand des Codex H.O.25 11

2.1.2 Besonderheiten des Textformats der Wiener Handschrift und ihr Bezug zum ältesten *Şemailname* H.1563 12

2.1.3 Das fehlende Kolophon der Handschrift H.O.25 und Informationen aus dem Folio 1a. 16

2.2 Die Bilder: 18

2.2.1 Die Überschriften 18

2.2.2 Beschreibungen der Bilder 20

2.2.3 Vergleich der Anordnung der Wiener Handschrift H.O.25 mit dem ältesten *Şemailname* H.1563 28

2.3 Bemerkungen zum Maler 31

2.4 Zeitreise der Wiener Handschrift 32

3 Bildliche Elemente und Motive der Ikonographie in den Bildern der Handschrift H.O.25 34

3.1 Hinweise aus dem Raum in der Bilder 35

3.2 Bedeutung des Bogens 37

3.3 Körperhaltung, Vorbilder und Körperdetails der Sultane auf den Porträts 39

3.4. Muster der Gewänder der osmanischen Sultane und der Kissen sowie die verschiedenen Arten von Turbanen 41

3.5 Die Turbane der Sultane 47

4 Entwicklung der Sultansporträts und die Rolle des Buches *Şemailname* 52

4.1 Die Porträts der osmanischen Sultane aus europäischer Perspektive und die Einflüsse auf das Buch *Şemailname* 52

4.2 Die Bilderserie als Prinzip und ihre Verwendung in osmanischen Manuskripten 55

4.3 Die Umsetzung der Kopien des Buches *Şemailname* 60

5 Unterschiede in der Darstellung der Gesichtszüge 65

5.1 Die Physiognomie als Wissenschaft im osmanischen Reich 66

5.1.1 Physiognomische Merkmale der osmanischen Sultane im Text und die Praxis des physiognomischen Textes zu den Bildern der H.O.25 68

5.3 Bemerkungen zur Handschrift *Silsilenâme-i Al-i Osman TY.9366* (Bibliothek der İstanbul Universität) 74
5.3.1 Bezug des *Silsilenâme-i Al-i Osman TY.9366* zur *Wiener Handschrift H.O.25* 76
5.3.2 Unterschiede in den Bildern des *Silsilename* zur *Wiener Handschrift* 78
5.3.3 Überschriften und Texte zu den Bildern des *Silsilename* 84
6 Fazit 86
Abstract in German 89
Abstract in English 90
Glossar 91
Literaturverzeichnis 94
Abbildungsnachweis 106
Abbildungsteil 111
Eigenständigkeitserklärung 147

1 Einleitung

1.1 Thema der Masterarbeit und Forschungsfragen

Ein Manuskript aus der Zeit von osmanischem Sultan Murad III. (1546–1595) mit dem Titel *Kıyâfetü'l-insâniyye fî şemâili'l-Osmâniyye* (Persönliche Beschreibungen der osmanischen Sultane), auch *Şemailname* genannt, wurde um 1579 in İstanbul hergestellt. Das Manuskript besteht aus einem Text, der von Seyyid Lokman (?, nach 1601) verfasst wurde. Darin geht es zunächst um die Wissenschaft der Physiognomie und danach um das Aussehen der Sultane, ihr Leben und ihre Leistungen. Lokman war als Hofhistoriker (*Şehnâmeci*) während der Zeit von Sultan Selim II. (1524–1574) und Sultan Murad III. tätig. Der Text, der das Leben der Sultane beschriebt, begleitet die zwölf Porträts der osmanischen Sultane, chronologisch von Osman Gazi (1258–1326) bis Sultan Murad III. Die Bildnisse wurden vom Hofmaler Nakkaş Osman gemalt, der zwischen 1560 und 1592 tätig war. Er war ein einflussreicher Maler seiner Zeit und hat die *Nakkaşhane*, das Hofatelier im Osmanischen Reich, während der Zeit von Sultan Selim II. und Sultan Murad III. geleitet.

Die älteste Version des Buches *Şemailname* befindet sich heute in der Bibliothek des Topkapı-Palastes mit der Signatur H.1563, während die anderen Kopien an verschiedenen Orten aufbewahrt werden. Das Buch *Şemailname*, in dem zum ersten Mal die Porträts der Sultane in einem Werk mit ihren Personenbeschreibungen versammelt wurden, ist nicht nur wegen seiner Gattung etwas Besonderes, sondern auch seine Einflüsse auf die Darstellungen der osmanischen Sultane sind zu sehen.

Im Fokus dieser Masterarbeit steht eine Kopie des ersten Şemailname, die unter der Signatur H.O.25 in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien zu finden ist. Diese Wiener Handschrift enthält zwölf einzelseitige Bildnisse der Sultane von Osman Gazi bis Sultan Murad III. mit Namenstitelleisten. Das Werk besteht aus insgesamt 89 Folios. Dieses Manuskript ist bisher nicht digitalisiert worden, weshalb es bis jetzt in der Literatur im Hintergrund geblieben ist. Durch diese Masterarbeit wird versucht, diese Lücke zu schließen.

Im Zentrum der Masterarbeit steht die Auseinandersetzung mit dem Manuskript H.O.25. Dabei werden seine Gestaltung, die Bilder der Handschrift, ihr Verhältnis zum Text sowie die Anordnung der Folienblätter untersucht, um einen Beitrag zur Literatur zu leisten, in der bisher nicht genau auf diese Kopie mit all ihren Merkmalen eingegangen wurde. Das Merkwürdige an diesem Manuskript ist, dass zwar die Bilder von Nakkaş Osman als

Vorlage gedient haben sollen, aber dennoch Abweichungen in den Bildern zu dem ersten *Şemailname* festzustellen sind. Diese Abweichungen betreffen das Layout der Bilder, die Überschriften und das Verhältnis der Sultane in den Bildern zu ihren Räumen. Es wird durch eine Forschungsfrage untersucht, das Verhältnis der Wiener Handschrift zum ältesten *Şemailname* (H.1563) zu finden. Außerdem werden die Porträts in beiden Manuskripten (H.O.25 mit H.1563) in Bezug auf den Stil, die Komposition und die Technik verglichen. Eine zentrale Information über diese Handschrift ist einen Text, der sich auf Folio 1a befindet. Dort wird der Name von Hoca Saddeddin Efendi erwähnt, und wahrscheinlich ist seine Unterschrift zu sehen. In der Literatur fehlt ein Hinweis auf die Person, die dieses Manuskript in Auftrag gegeben hat. Daher soll in dieser Masterarbeit herausgefunden werden, ob dieses Manuskript für Hoca Sadeddin Efendi angefertigt wurde. Um diese Frage zu klären, werden die Schriften auf Folio 1a untersucht und gelesen.

Durch die Wiener Handschrift werden einige Gedanken und Fragen aufgeworfen, z. B. warum es zwölf Kopien des Buches *Şemailname* gibt. Die Kopien des ältesten *Şemailname* werden kurz beschrieben. Durch die Auseinandersetzung mit den Kopien sollen Hinweise auf ihre Künstler, ihre Auftraggeber sowie den Zweck der Vervielfältigung gefunden werden. Ein weiterer relevanter Punkt dabei ist, warum in den Darstellungen der Sultane Abweichungen zu bemerken sind und wer die anderen Versionen in Auftrag gegeben hat, wenn dieses Werk in seiner Zeit als historischer Beleg angefertigt wurde. Entscheidend bei den Porträts der osmanischen Sultane im Buch *Şemailname* ist das Darstellungsschema, das zuerst von Nakkaş Osman geschaffen wurde. Dabei werden die Andeutungen des Darstellungsschemas, die Anordnung der Sultane, die Bedeutung der Anordnung des Raumes und des Bogens sowie der Kissen im Raum, die Haltung der osmanischen Sultane, ihre Gewänder und Turbane sowie die Muster der Textilien untersucht und daraus Erkenntnisse gewonnen.

Zudem sollen die Rolle des Buches *Şemailname* als Gattung unter anderen illustrierten Manuskripten, die Porträts osmanischer Sultane enthalten, sein Beitrag zur Entstehung der bildlichen Sultansikonographie und die Erfindung dieses Konzepts dargelegt werden.

In der Einleitung wird auf das Thema der Masterarbeit eingegangen und es wird ein historischer Überblick über die Zeit der Handschrift H.O.25, die Forschungsfragen, den Aufbau der Masterarbeit sowie die Methodik dieser Arbeit gegeben. Um den Inhalt der Masterarbeit verständlich zu machen, wird die historische Entwicklung der osmanischen Manuskripte, wie sie je nach Thema aufgebaut waren, erläutert.

Im zweiten Kapitel dieser Arbeit wird der Codex H.O.25 untersucht und detailliert beschrieben. Es wird von seinem Zustand, der Anordnung der Folienblätter sowie der persönlichen Beobachtungen berichtet, woraufhin Informationen über seinen Einband, seine Texte und die Bildunterschriften folgen. Die Porträts der Sultane werden in Bezug auf den Stil und die Form analysiert und beschrieben. Ebenso wird auf die stilistischen und technischen Besonderheiten der Maler der Handschrift H.O.25 eingegangen. Diese Diskussion fokussiert sich auf die ikonographischen und stilistischen Besonderheiten. Die stilistischen Eigenschaften der Maler der Handschrift werden erörtert und Informationen über sie gegeben. Außerdem wird auch die Frage untersucht, ob Hoca Sadeddin diese Handschrift beauftragt haben konnte, um die Hypothese der Masterarbeit zu verfolgen. Die Porträts der Sultane in der Wiener Handschrift werden mit jenen des ältesten *Şemailname* verglichen, um das Verhältnis zwischen beiden Manuskripten zu ergründen. Außerdem wird auf die spätere Geschichte der Handschrift eingegangen.
Im dritten Kapitel werden die bildlichen Elemente und Motive der Ikonographie der Bilder in der Wiener Handschrift diskutiert. Der Raum, der Bogen, der auf den Darstellungen den Raum beschränkt und auf die osmanische Architektur hinweist, die Körperhaltungen der Sultane, die Muster der Textilien und die Turbane der osmanischen Sultane werden beschrieben. Der Grund dieser Beschreibungen und Forschungen ist, Informationen über die Mode der Textilien des 16. Jahrhunderts herauszufinden und ihre Spiegelung in der Wiener Handschrift zu finden. Außerdem wird anhand des Textes im Codex auf das Verhältnis dieser Aussagen zu den Bildnissen in der Wiener Handschrift eingegangen.
Das vierte Kapitel dient dazu, einen allgemeinen Einblick in die Entstehung des Buches *Şemailname* zu geben. Es wird auf die Rolle der europäischen Maler bei der Entwicklung der Sultansporträts im Osmanischen Reich und danach auf die Integration dieses Interesses in die osmanische Kunst eingegangen. Ebenfalls wird in diesem Kapitel der Frage nachgegangen, in welchen Arten von Werken im Osmanischen Reich sich diese Porträts finden lassen. Es werden auch die anderen Kopien des Buches *Şemailname* und ihre wichtigen Merkmale angesprochen, um allen seinen Kopien einen Blick zu werfen und die Bedeutung des Vielfältigen eines Buches für die kulturgeschichtliche Entwicklung zu verständlichen. Ein weiterer Punkt dieses Kapitels betrifft den Begriff die Serialität, die bei den Sultansporträts vorkommt. Die Anwendung und die Bedeutung dieses Begriffes im Buch *Şemailname* werden aus der Perspektive von Eco behandelt, um die Serialität der Bildnisse von den osmanischen Sultanen und die Kopien des Buches *Şemailname* zu veranschaulichen. Außerdem erfolgt meine persönliche Auseinandersetzung mit diesem Begriff.

Im fünften Kapitel werden die Unterschiede in der Darstellung der Gesichtsausdrücke der osmanischen Sultane zwischen dem ersten *Şemailname* und der Wiener Handschrift behandelt. Im ersten Teil des Kapitels wird die Physiognomie, die im Buch *Şemailname* in Textform beschrieben wird, als Wissenschaft erläutert. Dabei wird ihre Entwicklung und ihre kulturelle sowie religiöse Bedeutung unter den Osmanen behandelt. Ein relevanter Punkt dieser Forschung ist, wie diese Wissenschaft im Manuskript H.O. 25 eingesetzt wurde. Die Bildnisse der Sultane in diesem Werk werden mit den entsprechenden schriftlichen Beschreibungen verglichen, um herauszufinden, welche Rolle der Text dabei gespielt hat. Ein osmanisches Album aus dem 18. Jahrhundert namens *Silsilenâme-i Al-i Osman* (İ. Ü., TY.9366) hat eine Relevanz für die Wiener Handschrift. Dieses Werk wird besprochen, weil dort die Darstellungen von Osman Gazi bis Sultan Murad III. direkt von der Wiener Handschrift kopiert wurden. Die Beziehung zwischen diesen beiden Werken wurde von mir während meiner Forschungen gefunden. In dieser Masterarbeit wird erstmals in einer breiteren Perspektive behandelt und untersucht, dass die Porträts der Sultane im Manuskript H.O.25 als Vorlage für eine *Silsilenâme-i Al-i Osman* (Bibliothek der Universität İstanbul TY.9366), gedient haben sollte. Diese neue Entdeckung ermöglicht es auch, eine Idee zu haben, wie die Porträts der Sultane im H.O.25, vor den Restaurierungen oder vor den Zerstörungen im Laufe der Zeit oder aus verschiedenen Gründen, ausgesehen haben. Zuerst wird dieses Album detailliert beschrieben, danach werden die Ähnlichkeiten und Unterschiede beim Darstellungsschema mit der Wiener Handschrift behandelt. Ein zentraler Punkt dabei ist, welche Erkenntnisse dieses Album über die Wiener Handschrift liefern kann. Eine weitere Forschungsfrage ist, ob die Wiener Handschrift bis ins 18. Jahrhundert in *Nakkaşhane* in İstanbul aufbewahrt wurde, so dass sie als Vorlage für ein anderes Werk verwendet worden sein könnte. Alle Hypothesen und Forschungsfragen werden im Rahmen der Forschung der Masterarbeit ausführlicher untersucht.

1.2 Forschungsstand

Die Wiener Handschrift H.O.25 wurde in der Literatur bisher kaum erforscht. Eine kurze Beschreibung der Handschrift erscheint erstmals in einem Buch, das das Verzeichnis von Hammers handschriftlicher Sammlung orientalischer Werke zur osmanischen Geschichte enthält. Es handelt sich um das Werk *Geschichte des Osmanischen Reiches*[1] von Hammer-Purgstall. In diesem werden allgemeine Merkmale der Handschrift vorgestellt, wie der

[1] Hammer-Purgstall 1833.

Schreiber, ihr Umfang, ihr Inhalt sowie die Schriftart des Textes. Es fehlen jedoch Informationen über die Entstehungszeit der Handschrift, ihren Zustand und den Erwerb der Handschrift.

Dudas Werk[2] ist eine der ausführlichsten Forschungen zu islamischen Handschriften in der österreichischen Nationalbibliothek zu Wien. Im zweiten Band befasst sie sich mit den islamischen Handschriften in türkischer Sprache und berichtet über deren Zustand. Sie beschreibt die Handschriften, indem sie diese kodikologisch behandelt. Sie erörtert ihr Format, ihren Inhalt und ihren Zustand. Außerdem geht sie auf die Geschichte der Handschrift ein und identifiziert, wenn möglich, ihre Schreiber und Maler. Obwohl ihre Arbeit eine detaillierte Untersuchung zur Handschrift H.O.25 enthält, sind die Kommentare und Vergleiche aus anderer Literatur noch zu ergänzen.

In Bezug auf den Text des Manuskripts ist der Artikel von Tayşi[3] zu erwähnen. Er konzentriert sich auf die Bedeutung des Titels des Manuskripts (*Kıyâfetü'l-insâniyye fî şemâili'l-Osmâniyye*) und diskutiert die Physiognomie als Wissenschaft. Er beschreibt auch die Entwicklung dieser Wissenschaft von den griechischen, hellenischen Beispielen bis zu den arabischen, persischen und osmanischen Beispielen. Danach setzt er sich mit den Werken von Seyyid Lokman sowie mit den Kopien des Buches *Şemailname* in der Welt und ihren Texten auseinander.
Eine weitere wichtige Publikation zum Verständnis des Buches *Şemailname* ist das Faksimile[4] einer Kopie des Buches *Şemailname*, die als Handschrift in der Millet-Bibliothek in İstanbul aufbewahrt wird (B1. 1216). Diese Publikation besteht aus zwei Teilen: Im ersten Teil wird die Physiognomie ab ihrer Entstehung erklärt und im zweiten Teil wird auf den Text des Buches *Şemailname* eingegangen. Der von Seyyid Lokman verfasste Text wurde in modernes Türkisch übersetzt.

Die Tradition der Sultansporträts unter den Osmanen hat mit dem Buch *Şemailname* eine andere Bedeutung und Ikonographie gewonnen. In seinem Artikel untersucht der Autor Majer[5] erstmals, wie sich die bildliche Ikonographie der osmanischen Sultane entwickelt hat. Er setzt sich mit den Porträts der osmanischen Sultane seit ihrer Entstehung auseinander, hinterfragt die Authentizität der Bilder und sucht nach ihren Vorlagen.

[2] Duda 2008.
[3] Taysi 1979.
[4] Lokman 2016.
[5] Majer 1990.

In Çağmans Beitrag[6] in einem Ausstellungskatalog geht es um die Porträtserie von Nakkaş Osman. Die Autorin thematisiert die Geschichte des Buches *Şemailname*, die für die erste Version verantwortlichen Personen, den Inhalt des Textes sowie das Darstellungsschema der Sultansporträts und schließlich die Vorlage der Bilder. Sie geht auch auf die Kopien des ersten *Şemailname* ein. Obwohl sie über die Wiener Handschrift H.O.25 weniger Informationen liefert und nur wenige Sätze dazu schreibt, weist sie darauf hin, dass die Handschrift wahrscheinlich aus dem Jahr 1590 stammt.
Necipoğlu konzentriert sich in ihrem Beitrag[7] auf die osmanischen Herrscherporträts aus dem 15. und frühen 16. Jahrhundert. Sie vergleicht dieses Konzept zunächst mit den Beispielen aus den frühen islamischen Dynastien wie den Mongolen, Timuriden und Usbeken. Sie weist auch auf die Ähnlichkeiten in der Komposition der timuridischen Sultansporträts mit den Bildern des ältesten *Şemailname* hin. Sie gibt dann detaillierte Informationen über den Entstehungsprozess des ersten *Şemailname* sowie über die Beziehungen zwischen seinen Texten und Bildern, die als Vorlage für europäische Bilder dienten. Sie erörtert auch den Nachfolger des ersten *Şemailname* und seine Einflüsse auf die Darstellung der Sultane in der Handschrift *Zübdetü't-Tevârîh* (Creme der Geschichten) und dem *Silsilename* (Geneologie).

Eine andere Perspektive auf die Porträts osmanischer Sultane, die von europäischen Malern bis zur Zeit von Sultan Murad III. angefertigt wurden, wird im Beitrag von Raby[8] eingenommen. Seine Forschung besteht darin, die Bilder von Nakkaş Osman und diese europäischen Porträts im Detail zu vergleichen und herauszufinden, inwieweit sie übereinstimmen. Er konzentriert sich auf die Porträts von Nakkaş Osman in der ersten Version des Buches *Şemailname* und versucht, die zu verschiedenen Zeiten angefertigten chronologischen Porträts der osmanischen Sultane zu vergleichen, ausgehend von der ersten bekannten Genealogie des Osmanischen Reiches.

Das Album *Silsilenâme-i Al-i Osman* (Bibliothek der Universität İstanbul TY.9366) liefert bedeutende Erkenntnisse über die Wiener Handschrift H.O.25. In der Literatur wurde dieses Album bis jetzt noch nicht detailliert erforscht. Die Autorin İrepoğlu[9] behauptete in ihrem Beitrag kürzlich, dass das Album in vier verschiedenen Herrschaftszeiten angefertigt wurde: der erste Teil in der Zeit von Ahmed I., der zweite in der Zeit von Ahmed IIII., der dritte unter Osman III. und der letzte Teil in der Zeit von Mustafa III.

[6] Çağman 2000.
[7] Necipoğlu 2000.
[8] Raby 2000b.
[9] İrepoğlu 2000, S. 424.

1.3 Gestaltung der osmanischen Manuskripte und ihre Entwicklung

Das Wort *Miniatur* leitet sich vom lateinischen *miniare* ab. Es symbolisiert die Bilder in den Manuskripten. [10] Das Wort Manuskript kommt auch aus der lateinischen Sprache*, manu scriptum*. Es wird für die Niederschrift benutzt, die von Hand angefertigt wurde. Die Bücher, die vor dem Buchdruck hergestellt wurden, werden Manuskripte genannt.[11]

Die Manuskripte haben eine zentrale Rolle bei der Entwicklung der osmanischen Malkunst gespielt. Diese Werke bestehen aus den handgeschriebenen Texten und den dazugehörigen Bildern. Die bebilderten Manuskripte zeigen nicht nur die Entwicklung der osmanischen Buchillustrationen, sondern auch die Entwicklung der Kalligraphie-Kunst im osmanischen Reich.[12] Außerdem gehört die Buchbinderei zu dieser Kunst, wobei die osmanische Buchbinderei eine selbstständige Entwicklung zeigt.[13] Zu den frühen Themen der osmanischen Manuskripte gehören Literatur und Geschichte, Siege des Osmanischen Reiches, Zeremonien und wichtige Ereignisse des Reiches. [14]

Im Osmanischen Reich wurde die Buchkunst für den Hof in den königlichen Werkstätten hergestellt. Die *Nakkaşhane* bezeichnet das Hofskriptorium im Osmanischen Reich, in dem verschiedene Künste produziert wurden. Hier wurden die Teile der Buchkunst wie die Buchbinderei, Kaligraphie, Papiermarmorierung und Malerei von den Künstlern zusammengeführt.[15]

Nach den Quellen gab es Hofskriptorien bereits während der Zeit von Sultan Murad II. (1404-1451) im Osmanischen Reich. Aus dieser Zeit ist ein Name eines Künstlers bekannt: Husamzâde San`ullah. In der Zeit von Sultan Mehmed II. (1432-1481), besonders nach der Eroberung von İstanbul, hat die osmanische Malkunst begonnen, sich zu entwickeln.[16] In dieser Zeit wurden Manuskripte in Edirne und in İstanbul angefertigt.[17] Die frühen osmanischen Manuskripte wie *Dilzuz-Name* von Badieddin at Tabrizi aus dem Jahr 1455/56 und *Qulliyat-i Qâtibi* (TSM R.989) zeigen die Einflüsse der Shiraz-Schule. Die Quellen aus den Jahren 1526 und 1558 belegen, dass in den Werkstätten Künstler aus verschiedenen

[10] Mahir 2005, S. 15.
[11] Mazal 2017.
[12] Aslıer 1989, S. 16–18.
[13] Tanındı 1990,S, 69–70.
[14] Aslıer 1989, S. 20.
[15] Çağman 1989, S. 35.
[16] Akurgal 1980, S. 231.
[17] Tanındı 1990, S. 67.

Regionen gearbeitet haben. Zu diesen Regionen lassen sich Tabriz, Albanien, der Kaukasus, das Moldau-Gebiet, Ungarn, Georgien, der Balkan und Österreich zählen.[18]

Ab dem 16. Jahrhundert wurden neue Themen in die osmanische Kunst integriert: religiöse Themen, Porträtmalerei und die topographische Malerei.[19] Im Laufe der Zeit, besonders ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, hat die osmanische Miniaturmalerei ihre Berühmtheit verloren. Dabei haben die Einflüsse von westlichen Künsten, neu entstandenen Malkünsten wie Alben und Wandmalerei eine Rolle gespielt.[20]

1.5 Historischer Überblick über die Zeit der Handschrift H.O.25

Die Wiener Handschrift soll nicht nach dem Jahr 1599 und wahrscheinlich in der Zeit von Sultan Murad III. hergestellt worden sein.[21] Sultan Murad III. ist der zwölfte Sultan des Osmanischen Reiches und herrschte von 1574 bis 1595. Er wurde in Manisa, einer Stadt in der Türkei, geboren. Als Prinz hat er Aufgaben in verschiedenen Städten der Türkei wie Aydın, Akşehir und Saruhan erledigt. Nach dem Tod seines Vaters, Sultan Selim II., wurde die Thronbesteigung von Sultan Murad III. am 22. Dezember 1574 gefeiert.[22]

Der Sultan hat die Kunst im Osmanischen Reich gefördert. In Manisa ließ er den Hofarchitekten Mimar Sinan (1490?-1588) zwischen 1583 und 1593 die Muradiye Moschee erbauen. Im Topkapı-Palast in İstanbul, dem Hofpalast der osmanischen Sultane, wurde durch seinen Auftrag ein Pavillon, *Alay Köşkü,* gebaut. Darüber hinaus wurden auf Befehl des Sultans in Mekka und Medina Restaurierungs- und Erweiterungsarbeiten durchgeführt.[23]

Besonders in der Zeit von Sultan Murad III. hat die Produktion der osmanischen Buchkunst einen großen Aufschwung erlebt. Der Sultan selbst hatte großes Interesse an Büchern, weswegen er bei der Entwicklung der osmanischen Manuskripte eine Rolle gespielt hat. Der Besitz von Büchern hat unter den Eliten auch an Bedeutung gewonnen und er wurde eine neue Mode ab dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts. [24]

Der Gerichtsschreiber Seyyid Lokman und der Maler Nakkaş Osman sind die bedeutendsten und bekanntesten Künstler ihrer Zeit. Seyyid Lokman wurde 1569 als *sehnâmeci* beauftragt,

[18] Akurgal 1980, S. 231.
[19] Aslıer 1989, .S.37-47.
[20] Akurgal 1980, S. 253.
[21] Detaillierte Erklärungen werden im Kapitel 2 gegeben.
[22] Kütükoğlu 2020, S.172.
[23] Groot 2012.
[24] Kafescioğlu 2013, S. 532.

ein Begriff für die Gerichtsschreiber des osmanischen Hofs ab dem 16. Jahrhundert.[25] Ihre Zusammenarbeit an den Manuskripten war im 16. Jahrhundert für einen bestimmten osmanischen Malkunststil entscheidend.[26] Nach den Forschungen von Çağman war Lokman der Leiter einer Künstlergruppe, deren Hauptmaler Nakkaş Osman war. Diese Gruppe bestand aus anderen Malern, Buchbindern, Schreibern und Illuminatoren, die für die Herstellung der osmanischen Manuskripte in dieser Zeit zusammengearbeitet haben. Lokman und Nakkaş Osman haben zwischen 1569 und 1581 kooperiert und in dieser Zeit an mehreren Manuskripten zusammengearbeitet.[27]

2 Kıyâfetü'l-insâniyye fî şemâili'l-Osmâniyye, Handschrift H.O.25 in ÖNB

Im Osmanischen Reich wurden währen der Regierungszeit des osmanischen Sultans Murad III. viele historische Manuskripte hergestellt. Eins davon ist das Werk *„Kıyafetü'l-insaniyye fi şemaili'l-Osmaniyye“ (Personenbeschreibungen der osmanischen Sultane).* Diese bebilderte Handschrift besteht aus einem in Osmanisch geschriebenen Text, in dem die Physiognomie als Wissenschaft erörtert wird und das Leben und persönliche Beschreibungen der osmanischen Sultane ab dem Osman Gazi bis Sultan Murad III. erläutert werden. Für den Text dieses Werkes wurde der berühmte Historiker seiner Zeit Seyyid Lokmân b. Seyyid Hüseyin el-Âşûrî el-Hüseynî el-Urmevî (st. nach 1601) beauftragt, der im Jahr 1579 das Buch fertiggestellt hat. Die Text begleitenden Bildnisse der 12 osmanischen Sultane wurden vom Hofmaler Nakkaş Osman angefertigt. [2829] Nakkaş Osman war einer der bedeutendsten Miniaturisten im Osmanischen Reich, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tätig war. Er hat auch als Leiter des Hofskriptoriums und Hofmaler gearbeitet.[30] Die Porträts der osmanischen Sultane gab bis derzeit nicht einem Werk wie eine Serie, mussten von europäischen und osmanischen Malern angefertigte Porträts Nakkaş Osman als Vorlage dienen. Mit Hilfe des Großwesirs Sokollu Mehmed Pascha (1505–1579) wurden Kopien der Porträts einiger osmanischer Sultane aus Europa in das Osmanische Reich gebracht.[31] Dieses erste *Şemailname* (Bibliothek des Topkapı Palastes Museum, TSMK, H.1563) wurde bis 1595, bis zum Ende der Regierungszeit von Sultan Murad III., kopiert[32] und heute sind 11

[25] Woodhead 2020, S. 456.
[26] And 2004, S. 60.
[27] Çağman 1999, S. 199–200.
[28] Duda 2008, S. 205-6.
[29] Çağman 2000, S. 170.
[30] Mahir 2005, S. 165-166.
[31] Necipoğlu 2000, S.38.
[32] Necipoğlu 2000, S. 36

Kopien davon bekannt. Die Kopien befinden sich in verschiedenen İstanbuler Bibliotheken und in europäischen Bibliotheken. [33] Es befinden sich drei Kopien in der Topkapı Palast Bibliothek H.1562, R.1265 , E.H. 1414[34], zwei Kopien in der Bibliothek der Universität İstanbul T.6087 und T.6088[35] und eine Kopie in der Millet Bibliothek in İstanbul T.1216. Die anderen Kopien befinden sich in folgenden europäischen Bibliothek: in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (A.F.59 und H.O.25[36]), in Dresden (Eb.373 Cod. Turc[37]), in der Münchener Nationalbibliothek Cod.Or.385 [38], und im British Museum in England (Add.7880)[39]. Ein wichtiges Gattungsmerkmal des *Şemailname*s ist, dass es als das erste Werk im Osmanischen Reich gilt, in dem sowohl die Lebensbeschreibungen der osmanischen Sultane als auch ihre einseitigen Porträts gleichzeitig in einem Buch zu finden sind.

2.1 Der Codex H.O.25

Die in dieser Arbeit beschriebene Handschrift ist die Kopie des ersten *Şemailname*s und wird in der Österreichischen Nationalbibliothek zu Wien mit der Signatur Cod. H.O. 25 aufbewahrt. Die ganze Handschrift misst 20,2 × 14 cm, während die Porträts und die Textteile 14 × 9 cm groß sind. 89 Blätter formen den Codex, in dem sich die Porträts der 12 osmanischen Sultane von Osman Gazi bis Sultan Murad III. in zwölf Einzelblättern befinden. Die ganzseitigen Bildnisse der Sultane haben vor ihnen immer ein europäisches Schutzblatt.[40] Die Vorsatzblätter sind aus europäischem Marmorpapier, während die anderen Blätter ausgrau-gelbem Papier gefertigt sind. **(Abb.1-2)** [41] Die Porträts der Sultane sind in chronologischer Reihenfolge angeordnet und kommen nach ihren Lebensbeschreibungen vor. Die Datierung des Manuskripts ist nicht geklärt, jedoch geht die Autorin Filiz Çağman davon aus, dass es um 1590`er in İstanbul fertiggestellt worden sein sollte. Der Maler dieser Kopie ist zwar nicht bekannt, aber die Tatsache, dass diese Handschrift als Ganzes sehr prächtig aussieht und da in den Illuminationen und Porträts reichlich Gold verwendet wurde, lässt

[33] Tayşi 1979, S. 101-103.
[34] Karatay 1961, S. 235-36.
[35] Katalog der Bibliothek der Universität İstanbul (07.12.2022) URL: (http://katalog.İstanbul.edu.tr/client/tr_TR/default_tr/search/results?qu=K%C4%B1yafet%C3%BC%27l-insaniyye+fi+%C5%9Femaili%27l-osmaniyye&te=&lm=IUNEK.).
[36] Flügel 1865, S. 375-6
[37] Fleischer/ Ebert 1831, S. 58-9.
[38] Aumer 1875, S. 25-6.
[39] Rieu 1978, S. 53.
[40] Duda 2008, S. 205.
[41] Ebd., S. 206.

annehmen, dass sie wahrscheinlich in der *Nakkaşhane* im Topkapı Palast in İstanbul (Hofskriptorium) angefertigt wurden.[42]

Die Wiener Handschrift verfügt über keinen üblichen Kolophon. Der Kolophon ist eine Seite in einem arabischen, türkischen und persischen Manuskript, auf der sich einige Informationen wie der Titel des Werkes, der Name des Schreibers/Kopisten, das Datum, der Ort und der Name des Auftraggebers befinden. Jedoch muss ein Manuskript nicht immer einen Kolophon haben und nicht immer alle diese Informationen enthalten.[43] Das Fol. 1a. in der Wiener Handschrift enthält ein rot-goldenes kreisförmiges Medaillon, dessen Innenseite mit einem gesprenkelten und einem goldenen Dreieck verziert ist. **(Abb.3)** Das Dreieck wurde mit einem kurzen *„Nastaʿlīq“* - Text gefüllt. Die Nastaʿlīq Schrift ist eine Art von persischen Schrift, die in Iran um 14.Jahrhundert entwickelt wurde. Sie ist außerdem im osmanischen Reich als „Taʿlīq“ bezeichnet.[44] Der Text hier handelt von einem Lob, in dem den Name von Hoca Sadeddin Efendi (943/1536-37, 1008/1599) erwähnt wurde.[45] In den zwei Texten auf dem Fol.1a wird Hoca Sadeddin Efendi wie folgt angesprochen: *„Suret-i imza-yi serif-i hace efendi sellemehullahi ve edamehu“* und „*….Harrarahu`l-fakir Sadeddin ufiye anhu“*[46]. Hoca Sadeddin Efendi ist bekannt als osmanischer Staatsmann, Geschichtsschreiber und Prinzlehrer in der Herrschaftszeit von Sultan Murad III. Außerdem wurde er um das Jahr 1598, während der Regierungszeit von Sultan Mehmed III., auch Schaich al-Islâm. Er hatte insbesondere einen höchsten Grad an Wissen und Autorität in religiösen Angelegenheiten.[47]

2.1.1 Zustand des Codex H.O.25

Die Wiener Handschrift ist, abgesehen von kleinen Flecken, gut erhalten. Es sind keine bedeutende Zerstörungen oder Risse erkennbar. Auf einigen Folios gibt es Wasserschäden sowie schwarze Flecken auf einigen Teilen des Textes, die das Lesen erschweren. **(Abb.4)** Die Bilder im Manuskript sind zwar fast in gutem Zustand, aber es gibt auf einigen Bildnissen Spuren der Restaurierung. Die Anordnung der Blätter ist im originalen Zustand, und es fehlt

[42] Çağman 2000, S. 184. Siehe auch: Duda 2008, S. 205-206.
[43] Gacek S.71-75.
[44] Gacek 2009, S.165.
[45] Duda 2008, S. 206. Siehe auch Flügel 1865, S. 376.
[46] Transliteration von Mustafa Birol Ülker und Talip Mert. Mehr Informationen über beide Schriften und Informationen dazu werden in folgendem erklärt.
[47] Turan 1998, S. 196-7.

kein Folio. Die Recto-Seiten der Handschrift sind in der linken oberen Ecke mit roten und schwarzen europäischen Ziffern gekennzeichnet. **(Abb.5)**

Bei einigen Bildnissen sind diese Deformationen sehr spürbar, wie zum Beispiel bei den Porträts von Sultan Murad II. (Fol. 51a) **(Abb.22)**, von Sultan Bayezid II. (1447-1512) (Fol. 58b) **(Abb.24)** und von (Yavuz) Sultan Selim I. (1470-1520) (Fol. 64a) **(Abb.25)**. Diese Bildnisse hätten restauriert werden müssen und wurden daher aus ihren Originalformen entfernt. Bei meiner Untersuchung an der Handschrift ist aufgefallen, dass die Deformation bei den Gesichtern von Sultan Bayezid II. und Selim I. besonders bemerkbar ist. Die Unstimmigkeiten zwischen den Gesichtern und ihren Körpern dieser Sultane sind leicht zu erkennen, so dass daraus geschlossen werden kann, dass es sich um die Hand des Restaurators handelte.[48]

2.1.2 Besonderheiten des Textformats der Wiener Handschrift und ihr Bezug zum ältesten *Şemailname* H.1563

Die Texte der Handschrift H.O.25 sind in osmanisch- türkischen Sprache geschrieben, die arabische und persische Wörter enthält. Sowohl die Wiener Handschrift als auch das erste *Şemailname* (TSMK H.1563) bestehen aus elf Zeilen auf jeder Textseite **(Abb.6-7)**, mit Ausnahme von Fol.1b der beiden Handschriften. Die Beide Fol. 1b haben sieben Zeilen. **(Abb.2 und Abb.8)** Die in *„Naskhi“* verfassten Texte sind im Vergleich zum Text des ersten *Şemailname* immer vokalisiert. Diese Naskhi-Schrift ist eine Art islamischer Handschrift, die am Ende des 10. Jahrhunderts im östlichen islamischen Raum entwickelt wurde und in verschiedenen Regionen variiert wurde.[49] In der Wiener Handschrift ist die schwarze Tinte überwiegend vorhanden, während einige Wörter und Sätze ganz in roter und goldener Tinte geschrieben sind. Besonders bei den ersten Blättern kommen häufig mit goldener Tinte geschriebene Wörter und Sätze vor, die aus dem Koran stammen und Verse sind. Ein Beispiel dafür ist, ein Vers aus dem Fol. 8a, der auf die Verse al- Isra 81 hinweist. [50] **(Abb.9) (**Verse al-Isra 81: وَقُلْ جَآءَ ٱلْحَقُّ وَزَهَقَ ٱلْبَـٰطِلُ ۚ إِنَّ ٱلْبَـٰطِلَ كَانَ زَهُوقًا / Übersetzung: Sprich: „Die Wahrheit ist gekommen, der Aberglaube ist verschwunden. Wahrlich, der Aberglaube wird verschwinden, ist dazu verurteilt worden zu verschwinden.“)[51] Die rote Tinte im Codex H.O.25 wurde

[48] In Unterabschnitt 2.2.2 werden detaillierte Beschreibungen dieser Bildnisse gegeben.
[49] Gacek 2009, S. 163.
[50] Ich danke für ihre Hilfe meinen Freund*innen Neslihan Çıpan und Abdullah Karaarslan.
[51] Imam Iskender Ali Mihr, (10.12.20222), URL: http://de.noblequran.org/koran/sura-al-isra/ayat-81/.

hauptsächlich bei den Überschriften der Unterkapiteln sowie für den Hinweis auf die Gedichte im Text benutzt. Wenn ein Gedicht vorkommt, wird es mit *„Nazm“* gekennzeichnet, während der Maler die Lebensbeschreibungen der osmanischen Sultane mit dem Wort *„Tezhib...“*, Malerie/Illmunation, beginnt. **(Abb.10-11)** Zudem sind die Unterkapitel des Textes wie z.B. *„Mukaddime“,* Einleitung **(Abb.12)** , *„Hikaye“,* Geschichte **(Abb.13)** auch in roter Tinte geschrieben.

Bei dem Layout der Wiener Handschrift, welches um 20,2 × 14 cm groß ist, befinden sich die Textteile und Porträts innerhalb eines Platzes von 14 × 9 cm, während die Ränder immer leer gelassen und nicht illuminiert wurden. **(Abb.17)** Die Konturen der Rahmen sind stets mit goldenen Linien umrissen, welche wieder mit einer blauen Linie abgegrenzt wurden. Die runden Punkte, die Versmarker, die das Ende eines Satzes anzeigen, wurden als goldgefüllte Kreisen dargestellt. **(Abb.12)** Allerdings fällt bei einigen Seiten auf, dass das Ende der Sätze nur mit roten Punkten statt mit goldgefüllten Kreisen markiert ist. **(Abb.10)** Es ist auch festzustellen, dass in jedem Verso (b) Textseite unten links ein kurzes Wort geschrieben ist, das im Türkischen als *„Reddâde“* bezeichnet wird. **(Abb.15)** Die Funktion von Reddâde besteht darin, einen Hinweis auf das erste Wort des nächsten Folios zu geben, und dient dazu, die Reihenfolge der Folios zu bewahren.[52]

Das erste *Şemailname* besteht aus siebenundzwanzig Folios und zwölf Bildnissen der osmanischen Sultane. Das Format dieses Werkes beträgt etwa 21 × 34 cm und die Porträts sind etwa 13,5 × 24 cm groß [53], wobei die Wiener Handschrift etwa 20,2 × 14 cm misst, und die Porträts und die Textteile einen im Layout von 14 × 9 cm Platz einnehmen.[54] Die Wiener Handschrift unterscheidet sich von dem ersten *Şemailname* auf den ersten Blick, da sie wie eine kleine Version dieses im Formats ist. Aus diesem Grund befinden sich im Codex H.O.25 mehreren Folios im Vergleich zum ersten *Şemailname.*

Die Art der Schrift des Codex H.O.25 weicht von dem ersten *Şemailname* ab. Der Text der ersten Version ist in Osmanisch mit *Ta'līq* ohne Vokalisierung geschrieben, [55], während die Schrift der Wiener Handschrift mit Vokalisierung in *Naskhi* verfasst ist. [56] **(Abb.2 und Abb.8)**

[52] Erünsal 2007, S. 515. Auch genannt wird als: “râbıta“, “murâkıb”, “rakabe”, “müşâhide”; „müş’ir“, „müş’ire“, „ayak“, „garip“, “ta‘kībe”, “pâyende”, “çoban”.
[53] Atasoy 1962, S. 32.
[54] Duda 2008, S. 205.
[55] Atasoy 1962, S. 32.
[56] Duda 2008, S. 205.

Der Text in der Wiener Handschrift beginnt mit dem Fol1b. **(Abb.2)** , dessen Anfangszierfeld illuminiert ist. Dieses Feld hat die Form eines Rechtecks, dessen Rand blaufarbig ist. Die innere Seite des Kästchens ist ebenfalls mit einem blauen Hintergrund mit goldenen Dekorationen gefüllt, die an die Verzierungen auf dem Einband des Manuskriptes erinnern. Im Mittelfeld befindet sich ein horizontal angeordnetes goldenes Medaillon, das an beiden Seiten durch zwei *Salbek* verlängert wird. Das Salbek hat eine blätterartige kleine Form, die die Medaillons an beiden Seiten verlängert, und in der osmanischen Buchkunst als Ornament sehr häufig angewendet wurde.[57] Als „Kartusche" bezeichnetes Feld ist leer gelassen und enthält keine Schrift. In dieser Kartusche sind in den islamischen Manuskripten üblicherweise der Namen des Kapitels oder des Werkes geschrieben.[58] Bis auf die Mitte des Medaillons ist die ganze Fläche mit roten, weißen sowie violetten Blüten und goldene Blättern verziert, die miteinander verbunden sind. Am oberen Rand des Kätschen erstrecken sich blaue Linien bis zum Anfang der Seite. Diese kurzen blauen Linien, die ein Dreieck bilden, sind mit kleinen mehrfarbigen Blüten verziert. Obwohl das Anfangszierfeld an das erste *Şemailname* Anfangszierfelds erinnert, ist es im Codex H.O.25 einfach dekoriert. An dem Anfangszierfeld des ersten *Şemailname* sind detaillierte und dichtere Verzierungen zu bemerken. **(Abb.8)**

Der Einleitungsteil des Codex H.O.25, der ein *„Dua",* „Gebet", und einige Sätze aus dem Koran beinhaltet, fängt mit der *„Basmala"* an. **(Abb.2)** Danach wird erklärt, weswegen dieses Manuskript geschrieben wurde. Die Basmala steht für die Abkürzung *„Bismi ʾllāhi ʾr-raḥmāni ʾr-raḥīm"* und bedeutet im Deutschen *„Im Namen des barmherzigen und gnädigen Gottes".*[59] Es wird davon im Text berichtet, dass es bis zu der Zeit kein weiteres Werk wie *„Şemailname"* gab, in dem das Leben der osmanischen Sultane erzählt wird sowie ihre Porträts beinhaltet. Der Hofmaler Nakkaş Osman wird auch erwähnt, und es wird auch geschrieben, dass Bildnisse einiger osmanischer Sultane bei Nakkaş Osman vorhanden war, jedoch alle Porträts der Sultane auch bei einiger europäischen Maler vorhanden waren. Aus diesem Grund wurden diese Bildnisse durch die Hilfe des Wesirs aus Europa mitgebracht. Er berichtet auch davon, dass diese Porträts seit der Zeit von Sultan Murad II. in Europa vorhaben waren. Und diese Porträts wurden dahingehend untersucht und geprüft, ob sowohl die Gewänder als auch die Porträts dem osmanischen Kunststil entsprechen. Daraufhin hat der Hofmaler Nakkaş Osman die Bildnisse der osmanischen Sultane gemalt. [60] Dieser Textteil wurde exakt aus dem ersten *Şemailname* kopiert. Das Folio 89b der Wiener Handschrift

[57] Özer 1998, S. 14.
[58] Gacek 2009, S. 120.
[59] Paret 2007, S. 439–440.
[60] Lokman 2016, S. 72-73.

(Abb.16) enthält ein in Naskhi-Schrift geschriebenes Gedicht mit zehn Zeilen, das dem Sultan Murad III. gewidmet wurde. Der Beginn des Gedichts wird im Fol. 89a mit einem in Rot geschriebenen Wort *„Nazm“* gekennzeichnet, welches im Türkischen „Gedicht“ bedeutet. Dieses Gedicht kommt nicht in dem ersten *Şemailname* vor. Aus diesem Grund lassen sich zwei Meinungen ableiten, dass einerseits dieses Gedicht bestätigt, dass die Wiener Handschrift in der Zeit von Sultan Murad III. verfasst werden sein sollte, andererseits, dass der Kopist in der Lage war, etwas Neues in der Handschrift hinzufügen.

Der Codex H.O. 25 besteht aus 158 Textseiten, wobei es bei dem ersten *Şemailname* (H.1563 TSMK) 140 Textseiten gibt. Die Gründe dafür sind, dass es sich bei der Handschrift H.O.25 sowohl um kleinere Dimension im Vergleich zum ersten *Şemailname* handelt als auch, dass die Porträts der Sultane im ersten *Şemailname* gegenüber den Textseiten stehen.

Die Gliederung des Textes des Buches *Şemailname* besteht im Allgemeines aus drei Unterkapiteln. Es beginnt mit einer Einleitung, die im Osmanischen „*Mukaddime“* genannt ist. [61] Dieser Teil beschreibt den Inhalt eines Buches und gibt Informationen über die Gliederung des Buches.[62] Er entspricht dem Folio 5a in H.O.25, worin die Bedeutung der Wissenschaft Physiognomie, *„İlm-i Firaset“,* und ihre nützliche Anwendung erklärt werden. **(Abb.12)** Die Merkmale der Menschen werden von *İlm-i Firaset* anhand von Beispielen analysiert. Die Organe des Menschen, wie Mund, Augen und Nasen werden beschrieben und ihre Eigenheiten gemäß dieser Wissenschaft erklärt.[63] Nach diesem Teil des Manuskripts folgen die Bildnisse der Sultane, die von den Beschreibungen des Lebens der zwölf osmanischen Sultane begleitet werden. Letztendlich endet die Wiener Handschrift mit einem Schlusswort.[64] Diese Informationen sind in dem Manuskript enthalten, ebenso wie in der Wiener Handschrift auf dem Folio 5a **(Abb.12)** geschrieben ist, dass das Werk aus einer Einleitung: „*Mukaddime“*, zwölf Bildnissen: „*on iki tezhib“* und schließlich aus einem Schlusswort: „*Hatme“* besteht. Danach wird über den Name des Werkes berichtet, *„ Kıyafetü'l insaniyye fi semail osmaniyye diye ad konuldu.“* Dieser Satz bedeutet, dass der Name des Werkes als „Personenbeschreibungen der osmanischen Sultane“ genannt wird. Die Gliederung und der Inhalt des Textes des erste *Şemailname*s wurde in der Wiener Handschrift wiederholt.

[61] Babinger 1927, S. 165.
[62] Mukaddime, (05.12.2022) URL: https://www.luggat.com/mukaddime/1/1.
[63] Lokman 2016, S. 91.
[64] Lokman 2016, S. 72-73.

Als das erste *Şemailname* geschrieben wurde, war das Werk von Hoca Sadeddin Efendi eine der Quellen für den Text.[65] Dieses Werk namens *Tâcü't-tevârîh* (Geschichte von Hodscha) erklärt die Geschichte des Osmanischen Reiches von der Gründung bis zum Tode Selim I. und wurde im Jahr 1584 dem Sultan Murad III. überreicht. [66] Es sollte für die Aufzeichnung des Lebens der osmanischen Sultane als Quelle genommen werden. Darüber hinaus wird der Name von Hoca Sadeddin Efendi im Text des Buches *Şemailname* einige Male genannt.[67] Der Verfasser des Semailnames, Lokman, nennt den Namen von Hoca Sadeddin, wenn er das Leben der Sultane erklärt. Wie beispielsweise ist es zu geben, dass wenn Lokman über das Geburtsdatum des Sultan Yıldırım Beyazids berichtet: „Nach dem Bericht von Hoca Efendi das Geburts von Sultan 761/1560 sei."[68] Die dynastischen Informationen des Reiches und den Stil der Gewänder und Kopfbedeckungen der frühen osmanischen Sultane zu erkennen, sollte dieses Werk dabei eine wichtige Rolle gespielt haben. Necipoğlu zufolge hat Hoca Sadeddin Efendi selbst die Mausoleen der Sultane in Bursa besucht und untersucht, so dass diese Informationen die Realität widerspiegeln können.[69]

2.1.3 Das fehlende Kolophon der Handschrift H.O.25 und Informationen aus dem Folio 1a.

Der Codex H.O.25 hat eine besondere Seite am Anfang des Codexes, das Folio 1a. **(Abb.3)**, das als Kolophon bezeichnet werden könnte. [70] Obwohl diese Seite nicht die alle Besonderheiten eines Kolophons trägt, werden einige wichtige Informationen davon entnommen.

Diese Seite ist in der gleichen Form gestaltet wie die Texte und die Porträts in die Seiten des Codexes eingesetzt sind. Das Textflach ist durch eine goldene Linie bestimmt, und darüber ist mit Gold ein Satz in Naskhi im Folgenden geschrieben, welcher bis jetzt in der Literatur auf die Transliteration und Translation nicht eingegangen wurde. Meine Lesung und Übersetzung lautet: *„Suret-i imza-yı serif-i hâce efendi sellemehu`llahu ve edâmehu".* Die Übersetzung dieses Satzes wäre: „Die Erscheinung / die Abschrift der Unterschrift von Hoca Sadeddin Efendi, möge Gott ihm Erlösung schenken". *[71]* Aus diesem Satz lässt sich ableiten, dass die

[65] Necipoğlu 2000, S.39.
[66] İpşirli 2010, S. 358.
[67] Necipoğlu 2000, S. 39.
[68] Lokman padisa S. 119.
[69] Babinger S.166. Siehe auch Necipoğlu 2000, S. 39.
[70] Ich danke Prof. Claudia Römer für Ihren Vorschlag und die Gedanken, dass diese Seite als ein Kolophon angenommen werden könnte.
[71] Fürs Lesen danke ich an meinem Vater Mustafa Birol Ülker und meinem Onkel Talip Mert.

Handschrift wohl für Hoca Sadeddin Efendi fertiggestellt wurde und er dieses Folio unterschrieben hat. Somit war er wahrschlich der Besitzer dieses Manuskripts

Inmitten der Seite befindet sich ein rot gesprenkeltes Kreismedaillon, in dem ein goldumrandetes Dreieck platziert ist. Das Dreieck ist mit einer goldenen Nastaʿlīq -Schrift gefüllt. Dieser kurze Text wurde auch bis jetzt in der Literatur nicht gelesen. Meine Transliteration lautet*:*

„Zehi hikmet-i Lokmanî ki sahife-i nazife meâli üzere

Cilve-nümâ olup mehâsin-i âsar ve evsaf-ı

Selâtiyn adl-âyin-i Osmani hakkuhum

Bi`lutfi`r Rabbani tasvîr-i bih(?) istimali

Ciheti ile dahi mezîd hüsn ü behâya

Intima bulup hezâran

Tahsin ve câ-yı

Âferiyn ve istihsan

Ehl-i irfan-ı

Karîni

olmustur

Harrarahu`l-fakir

Sadeddin ufiye anhu“ [72]

Meine Übersetzung lautet : „Wie schön ist die Weisheit von Lokman, die …… den reinen und sauberen Seiten zeigt. Die schönsten und wertvollsten Werke, die die Gerechten osmanischen Sultane verdienen. Die Gnade des Herrn hat eine stärkere Zugehörigkeit auch unter dem Aspekt der breiten Darstellung dieser Gerechtigkeit, und tausende gute Wünsche, Gratulation (?) und sehr beliebt. Er (?) ist eng befreundet mit derjenigen, die den Gott und die Wahrheit kennt.“ Durch diese Sätze wurden der Verfasser des Buches Şemailnames Seyyid Lokman gelobt.

[72] Ich danke für die Transliteration dem Workshop in Wittenberg, Marc Aymes und den Kollegin*innen.

„*Harrarahu`l-fakir, (---) ufiye anhu"* dieser kurze Satz kommt wie ein Muster in den osmanischen Dokumenten als Unterschrift vor. Es wird zwischen den Klammern (---) der Name der Schreibers geschrieben.[73] Hier dürfte dieser Satz auf Hoca Sadeddin Efendi hinweisen, da der Name „Sadeddin" wieder aufgeschrieben wurde. Die Bedeutung dieses ganzen Satz ist: „Möge Gott ihm/ (Sadeddin) vergeben." Aus dieses Satzes leite ich ab, dass dieses Wort auch meine Hypothese verstärk, dass die Wiener Handschrift für Hoca Saddedin Efendi angefertigt wurde. Diese neue Information ergibt eine andere Schlussfolgerung über die Wiener Handschrift, dass diesbezüglich die Wiener Handschrift nicht nach 1599 entstanden worden sein, da in diesem Jahr Hoca Sadeddin Efendi gestorben ist. Çağmans zufolge ist, dass die Wiener Handschrift in 1590`er fertiggestellt worden sein dürfte. Aber sie begründet ihre Meinung nicht. Durch meine Analyse dieser Seite (Fol.1a) habe ich versucht, ein genaues Datum zu ermitteln.

Zu seiner Zeit war er bekannt als Geschichtsschreiber und als Auftraggeber für die Handschriften.[74] Necipoğlu berichtet davon, dass für das Schreiben des Lebens der osmanischen Sultane im Buch *Şemailname* die Werke von Hoca Sadeddin Efendi als Quelle genommen wurden.[75] Der Autor Franz Babinger behauptet, dass das Buch *Şemailname* bei der Anerkennung von Hoca Sadeddin Efendi eine Rolle gespielt hat und er Seyyid Lokman unterstützt hat.[76]

2.2 Die Bilder:

2.2.1 Die Überschriften

Die Überschriften im Bildflach befinden sich direkt über den Porträts der Sultane in zwei goldenen Kästchen. Wie auch die Texte im Manuskript sind die Überschriften mit schwarzer Tinte und vokalisiert geschrieben. Die Schriftfelder haben einen weißen Hintergrund, wohingegen die restlichen Teile dieser Kätschen mit der goldenen Farbe geschmückt sind. Die Überschriften enthalten sowohl die Namen der osmanischen Sultane als auch Lobe oder Stichwörter über die erfolgreiche Ereignisse aus den Leben der Sultane. Diese kurzen Texte entsprechen größtenteils den Überschriften des ersten *Şemailname*, jedoch nur mit einigen kleinen Abweichungen. Bei detaillierter Betrachtung der Schriftkästchen fällt auf, dass zuerst

[73] İpşirli 2000, S.253.
[74] Turan 1998, S. 198.
[75] Necipoğlu 2000, S. 39.
[76] Babinger 1927, S. 166.

die Überschriften in diese Felder geschrieben worden sein müssen, denn je nach den Buchstaben scheint es, als seien die Lücken um sie herum mit goldenen kleinen Stücken ausgefüllt worden.

1. Die Überschrift in der Abbildung von Osman Gazi **(Abb.14)** : *„Mübarek çehre-i Osman Gazi / Kılur ruşen dil-i ehl-i niyazi“* und die Übersetzung lautet: „ Das heilige Gesicht von Osman Gazi/ bringt Licht in die Herzen der guten Menschen“[77]
2. Orhan Gazi (1281-1362) **(Abb.17)** : *„Kulan seyr işbu Orhan padişahı / Olur aşufre-i hal-i siyahı“* Übersetzung: „Wenn Sie auf Sultan Orhan schauen, wird Ihre Welt verwirrt sein“[78]
3. Sultan Murad I. (1326?-1389) **(Abb.18)** : *„ Temaşe eyledin Gazi Murad-ı / Şehadetten bulur kam-ı Muradı?“* Übersetzung: „Schauen Sie sich Sultan Murad an, beten Sie, wenn Sie wollen(?)“[79]
4. Sultan Bayezid I. (1360-1403) **(Abb.19)**: *„Okuyan Yıldırım Han kıssasını/ Alur dünyayı dünden hassasını(?)“* Übersetzung : “Wer liest das Verse von Yıldırım Han/ Bekommt seinen Teil aus der Welt”[80]
5. Sultan Mehmed I. (1389-1421) **(Abb.20)**: *„ Yazan Sultan Mehmed Han destanını(?)/ Bilür yâr u´adûsu dü-ziyani“* Übersetzung : “Der das Epos von Mehmed geschrieben hat; er kennt Segen und Leid, Feinde und Freunde.”[81]
6. Sultan Murad II. **(Abb.21)**: *„İkinci Han Murad vasfı halin/ Duyan çekmez cihanun kîl ü kalin“* Übersetzung : Wer hört die Charakter von Murad II., der hört nicht die Gerüchte (?)[82]
7. Sultan Mehmed II. **(Abb.22)**: *„ Stanbulu acan Sultan Mehmed(Muhammed) / Cenab-ı Hak`dan olmuşdı müeyyid“* Übersetzung: “Sultan Mehmed hat İstanbul erobert. Gott hat ihm auf diesem Weg geholfen.”[83]
8. Sultan Bayezid II. **(Abb.23)**: *„Gören der işbu sah-ı kamranı/ Yeri var Bayezid`e olsa sani“* Übersetzung : „Die Menschen, die den eminenten Sultan sehen, sagen, dass er Sultan Bayezid zu ähneln scheint.“ [84]

[77] Lokman 1998, S. 111.
[78] Ebd., S. 127.
[79] Ebd., S. 133.
[80] Ebd., S. 145.
[81] Ebd., S. 159.
[82] Übersetzung der Verfasserin.
[83] Lokman 1998, S. 183.
[84] Ebd., S. 195.

9. Yavuz Sultan Selim **(Abb.24)**: *„ Olub Sultan Selimün hükmüne ram / Diyar-ı zülkadir Arab u Acem“* Übersetzung : “Arabien und der ganze Iran(Acem) gehorchen Sultan Selim.”[85]
10. Sultan Süleyman I. (1495/6-1566) **(Abb.25)** : *„Nigin ü tahtıyla Sultan Süleyman /Kılurdı deyu haşmi bende-i ferman“* - Diese Überschrift unterscheidet sich von dem ersten *Şemailname* durch das Wort ‚Sultan‘. Im ersten *Şemailname* ist es statt das Wort Sultan, *Hakan* geschrieben. Hakan bedeutet im Türkischen „Herrscher“. – Übersetzung : „Saß er auf seinem Thron, Süleyman, mit dem Stempel des Reiches. Der stärkste Feind gehorchte seinen Befehlen.“[86]
11. Sultan Selim II. **(Abb.26)**: *„ İkinci han Selim`in hak-ı rahin/ Öpen eğmezdi hurşide külahın“* Übersetzung : „Wenn jemand auf dem Weg zu Selim ist, wird er niemals seinen Hut vor der Sonne verneigen.“[87]
12. Sultan Murad III. **(Abb.27)**: *„ Bakan Sultan Murad`ın gül yüzüne/Yakın bin yıl kul olur bir sözüne“* Übersetzung: „ Schauen Sie sich das rosige Gesicht von Sultan Murad an. Ein Wort von ihm würde Euch zu seinem Sklaven für tausend Jahre machen.“[88]

2.2.2 Beschreibungen der Bilder

Die Porträts der osmanischen Sultane folgen einer chronologischen Reihenfolge und begleiten die Texte, in der die Lebensbeschreibungen der osmanischen Sultanen erklärt werden. Die ein- und ganzseitigen Porträts der osmanischen Sultane sind immer mit ihren Namen und mit den die Sultane beschreibenden Wörtern beschriftet. Die Bilder nehmen wie die Textteile eine Fläche von 14 x 9 cm ein. Die Bildflächen sind von außen zuerst durch eine blaue Linie, dann durch eine schwarze Linie eingerahmt. Vor jedem Porträt sind transparente Schutzblätter angebracht. Diese Folios müssten später hinzugefügt werden. Das Darstellungsschema wiederholt sich bei jedem Porträt, insofern, dass sich die osmanischen Sultane immer in einem durch einen golden farbigen Bogen begrenzten Raum befinden. Dieses Schema wurde von dem Hofmaler Nakkaş Osman erstmals geschaffen, in dem die Sultane während des Sitzens und mit einem ¾ Profil dargestellt wurden. Die Kissen, an die sich die Sultane

[85] Lokman 1998, S. 215.
[86] Ebd., S. 233.
[87] Ebd., S. 253.
[88] Ebd., S. 275.

anlehnen, kommen auch in jedem Porträt vor. Das von erstmal Nakkaş Osman geschaffenes Darstellungsschema wurde in der Wiener Handschrift Eins-zu-eins-Kopie wiederholt. **(Abb.27-28)**

Die Bilder zeigen nur einem Ausschnitt aus dem Leben der Sultane, wodurch keine Informationen über ihr genauer Alter aus den Bildern entnommen werden. Die Bildnisse der osmanischen Sultane unterscheiden sich voneinander durch kleine Details, wie z.B. durch ihre Körperhaltungen, die Textilien der Kissen, oder durch die Ornamente der Hintergründe und der Böden. Bei den Ornamenten der Hintergründe und der Böden sind immer geometrische Dekorationen angewendet worden, in denen Bezugspunkte immer mit goldenen Kreisen gefüllt sind. Außerdem ist die Farbgebung bei den Hintergründen und den Böden nur auf zwei Farben beschränkt. Der Hintergrund ist immer in einem hellen Violett, wobei der Boden immer in einem hellen Rosa gemallt. Der Bogen über den Sultanen ist Gold und verändert sich bei den Bildnisse nicht. Die Darstellungen der zwölf osmanischen Sultane im Codex H.O.25 werden im Folgenden beschrieben, da sie in der Literatur bisher nicht genau betrachtet wurden. Nur die Autorin Duda[89] hat diese Bilder durch kurze Berichten beschrieben. Ich beschreibe diese Porträts detailliert, um die kleinen Details in den Bildern zu beleuchten und daraus wichtige Informationen herauszuziehen.

Die Porträts der Sultane kommen nach ihrem Textteil vor, die die Lebensbeschreibungen der Sultane enthalten. Die Beschreibungen beginnen mit einem rot geschriebenen Wort *„Tezhib..“ ,*Vergoldung, das häufig nach der ersten Seite der nächsten Porträts vorkommt. Nach diesem Satz *„...Şemaili aleyhleri beyanıdır“,* die Berichte über die Beschreibungen, werden die Namen der Sultane und ihre Väter genannt. Dieser Satz bedeutet im Deutschen: Die Beschreibungen der äußeren Erscheinung des Sultans. Die Lebensbeschreibungen des ersten Sultans Osman Gazi beginnen im Fol. 25a, von Orhan Gazi im Fol. 28b, von Sultan Murad I. im Fol.34b., von Sultan Yıldırım Bayezid I. im Fol.38a, von Sultan Mehmed I. Fol.41b, von Sultan Murad II. im Fol.47b,von Sultan Mehmed II. im Fol.51b, von Sultan Bayezid II. im Fol.55a, von Sultan Selim I. im Fol.59b, von Sultan Süleyman im Fol.65a, von Sultan Selim II. im Fol.72a, und von Sultan Murad III. im Fol.80a.

2.2.2.1 Osman Gazi

Da die Porträts der osmanischen Sultane einer chronologischen Anordnung folgen, beginnt sie mit der Darstellung von Osman Gazi, die sich auf dem Folio 28a befindet. Osman Gazi **(Abb.14)** sitzt in einem Raum, und hinter ihm ist ein Kissen platziert. Er blickt zu seiner

[89] Duda 2008, S.205-208.

rechten Seite und macht mit seiner linken Hand einen Gestik, während sich seine rechte Hand auf seine Beine anlehnt. Das Kissen hinter ihm hat eine orange Farbe und ist mit goldenen Tulpenmotiven dekoriert, welche sich im Kaftan des Sultans wiederholen. Innerhalb des Kaftans ist eine dunkelblaue Farbe, die mit einem goldenen *„Çaprast"* und mit einem goldenen Gürtel geschmückt ist. **(Abb.29)** Die Rolle des Çaprast ist, die Kaftane mit Knopflöchern und Knöpfen zu einer Art Band zu schließen.[90] Sein Turban ist weiß, und der Turban ist mit einer roten Kappe geschmückt. Osman Gazi ist wie im mittleren Alter dargestellt. Er hat einen langen schwarzen Bart und Schnurrbart, schlitzäugige Augen sowie dünnen schwarzen Augenbraunen. Die Dekoration im Hintergrund besteht aus einem violett gefärbten Grund, einer Mischung aus kleinen und großen Blumen in Form eines Arrangements, in denen sternförmige Ornamente mit goldenen Punkten gefüllt sind. Der Boden ist mit einer rechteckigen Anordnung in Hellrosa verziert, dessen Anhaltspunkte auch mit kleinen goldenen Punkte geschmückt sind.

2.2.2.2 Orhan Gazi

Dem Porträt von Orhan Gazi **(Abb. 17)** folgt das Bildnis von Osman Gazi, welches sich im Fol. 33a befindet. Er sitzt und richtet sich zu seiner linke Seite hinaus. Seine Hände stützen sich auf seine Beine aufs. Die Ornamente des Hintergrunds und des Bodens entsprechen jenen vom vorherigen Sultan. Er stützt sich auf ein oranges Kissen mit goldfarbenen Tulpenmotiven. Das innere Gewand des Sultans ist in violette Farbe und hat ein goldenen Gürtel. Der Kaftan des Sultans ist rot. Die goldfarbigen Tulpenmotiven sind wieder auf dem Kaftan des Sultans zu erkennen. Er hat Schlitzaugen, einen langen Bart und einen Schnurrbart. Seine schwarzen Augenbraunen sind lang. Außerdem trägt er einen weißen Turban mit einer roten Kappe. Unter seinem rechten Ohr hat er ein Muttermal.

2.2.2.3 Sultan Murad I.

Das Folio 36b., stellt das Porträt von Sultan Murad I. dar. **(Abb. 18)** Die Farbgebung ist sehr lebendig, die hauptsächlich aus Rot, Orange, Violett, Gold und Hellblau besteht. Der Sultan sitzt im Raum, ebenso wie die anderen Sultane. Er ist nach rechts gewandt, die Hände ruhen auf seinen Beinen. Das Kissen hinter ihm ist aus blau, das wiederum mit goldenen Tulpenmotiven verziert ist. Seine innere Kleidung ist rot, und darüber trägt er einen violetten Kaftan, auf dem goldene Tulpenmotive zu sehen sind. Außerdem sind die Armspitzen mit goldenen Verzierungen geschmückt. Er hat lange dünne Augenbraunen, und schwarze Augen. Sein Schnurrbart ist lang, obwohl er einen kurzen Bart hat. Im Inneren seines weißen Turbans

[90] Atasoy 2020, S. 710.

befindet sich eine goldene lange Kappe. Die Ornamente des Hintergrundes und des Bodens sind in diesem Bild anders. Der Hintergrund im violetten Ton besteht aus viereckigen geometrischen Anordnungen, deren Mitte durch goldene Punkte bestimmt ist. Der Boden hingegen ist in einer hellrosa Farbe gehalten, und mit miteinander verbundenen floralen Ornamenten verziert, deren Mitte wiederum mit goldenen Punkten versehen ist.

2.2.2.4 Sultan Bayezid I.

Das Porträt des Sultans Bayezid I. kommt im Fol. 40b vor **(Abb. 19)**, in dem er sitzt und sich zu seiner linken Seite hinrichtet. Die Ornamente des Hintergrundes wiederholen die Dekoration, die in den Porträts von Osman Gazi und Orhan Gazi **(Abb.14 und Abb.17)** zu sehen sind, während die Dekoration des Bodens auf einem hellrosafarbigem Grund, und aus viereckigen geometrischen Anordnungen besteht. Die Gewänder des Sultans erinnern an die Gewänder von Orhan Gazi, nur mit kleinen Unterschieden. Der Sultan Bayezid I. trägt ein violettes Innengewand, und darüber einen roten, mit goldenen Tulpen verzierten Kaftan. Im Gegensatz zu dem Kaftan von Sultan Bayezid I. ist der Kaftan von Orhan Gazi nicht armlos und die Tulpenverzierungen sind auch auf den Armen zu sehen. Die Augen des Sultans sind blau, während sein kurzer Bart und Schnurrbart braun sind. Der weiße Turban des Sultans ist gestreift und darin befindet sich wiederum ein langes goldenes Innenteil. Die goldenen Verzierungen auf dem blauen Kissen kommen erstmals unter allen Bildnissen im Manuskript vor. Diese Verzierungen bestehen aus zwei goldenen, welligen Linien, die vertikal gelegt sind. Zwischen den Linien sind die goldenen Punkte zu sehen.

2.2.2.5 Sultan Mehmed I.

Der fünfte Sultan des osmanischen Reiches, Sultan Mehmed I., ist im Folio 46b. dargestellt. **(Abb. 20)** Er richtet sich zu seiner rechten Seite, während er vor einem orangen Kissen sitzt. Der Hintergrund ist wie gewöhnlich auf violetter Basis, die aus dreieckigen geometrischen Ornamenten besteht, die durch goldene Punkte miteinander verbunden ist, während der Boden aus einem rosafarbenem Grund ist, der mit sechseckigen Formen verziert ist, in denen sich goldene Punkte befinden. Das Kissen ist in Gold mit wolkenartigen Motiven verziert. Der Sultan nimmt einen großen Platz in dem Layout ein, und zeigt somit seine Größe. Er trägt ein rotes inneres Gewand, das mit einem goldenen Gürtel, und das mit goldenem Çaprast verziert ist. Über diesem Gewand ist ein blauer armloser Kaftan zu sehen. Das innere des Kaftans, in

der osmanischen Kunst als *Kapaniçe* genannt [91], ist aus weißem Pelz, der ein Muster mit schwarzen Punkte hat. Der blaue Kaftan ist mit großen goldfarbigen Medaillons, *„Şemse*“, versehen. Dieses Wort *Şems* bedeutet im Arabischen „die Sonne“ und es wurde in der islamischen Kunst sowohl in Textilen als auch in der Buchkunst häufig benutzt. Dieses ovale Motiv wurde in verschiedenen Bereichen der osmanischen Kunst verwendet, jedoch taucht es am häufigsten in der Buchkunst auf. Es ist ohne oder mit Strahlen verziert. [92] Der weiße Turban des Sultans ist groß, und mit einer goldenen Kappe gefertigt. Er hat schwarze Augen, Augenbraunen und kurze Bärte.

2.2.2.6 Sultan Murad II.

Das Porträt von Sultan Murad II. kommt im Folio 51a vor. **(Abb. 21)** Er sitzt in der üblichen Form, richtet sich zu seiner rechten Seite hin und seine rechte Hand lehnt sich an seinem rechten Knie an, wobei er mit seiner linken Hand eine Geste macht. Die Ornamente an der Wand und auf dem Boden wiederholen die gleiche Dekorationen wie auf dem Bild von Sultan Murad I. **(Abb.18)** Das rote Kissen hinter ihm ist rot, und die Verzierungen darauf erinnern an die Moschee- Fenster, die nebeneinander angeordnet sind und mit Gold gefüllt sind. Der Sultan trägt ein rosafarbigen inneren Kaftan, dessen Gürtel in Gold dargestellt ist, wobei der goldene äußere Kaftan, armlos und mit wolkenartigen Motiven versehen ist. Die innere Seite dieses Kaftans sollte aus dem gleichen Pelz, wie das Kaftan von Sultan Mehmed I., sein, der auf Weiß mit schwarzen Punkten verziert ist. Sultan Murad I. hat schwarze Augen, Augenbraunen und lange Bärte. Sein weißer Turban ist breit und ebenfalls mit einer goldenen Kopfbedeckung angefertigt. Außerdem ist zu bemerken, dass es an dem Gesicht des Sultans kleine Deformationen gibt.

2.2.2.7 Sultan Mehmed II.

Auf dem Folio 54b ist die Darstellung von Sultan Mehmed II. zu sehen. **(Abb. 22)** Das Darstellungsschema verändert sich nicht und der Sultan befindet sich wieder in dem gleichen Raum und sitzt wie die anderen Sultane. Seine Proportionen wirken sehr klein und er nimmt weniger als die Hälfte des Raumes ein. Die Dekoration auf dem Hintergrund und auf dem Boden ist bei diesem Bild ganz umgekehrt im Vergleich zum Porträt von Sultan Mehmed I. **(Abb.25)** Hier ist auf dem Hintergrund auf dem violetten Grund die sechseckige geometrische Dekoration zu sehen, wohingegen auf dem Boden, auf dem rosafarbenen Grund, die rechteckigen Formen nebeneinander angeordnet sind. Dieser Zufall fällt ins Auge, da der

[91] Atasoy 2020, S.710.
[92] Bozkurt 2010, S. 518.

Maler die gleiche Dekoration, jedoch in umgekehrter Form, auf den Porträts der beiden Sultane Mehmed angewendet hat. Das Kissen hinter ihm ist rot gefärbt und mit kleinen fensterartigen goldene Verzierungen geschmückt. Der Sultan Mehmed II. trägt einen blauen inneren Kaftan, auf dem ein goldener Gürtel und ein goldener Çaprast zu sehen ist. Sein äußerer Kaftan ist braun und mit Medaillons versehen. Die innere Seite des Kaftans ist wieder aus dem weißen Pelz, der mit kleinen schwarzen Punkte verziert ist. Er hat schwarze Augen und dünne, lange Augenbraunen, wobei seine schwarzen Bärte kurz sind. Sein weißer Turban endet diesmal mit einem grünen Kappe.

2.2.2.8 Sultan Bayezid II.

Der einen grünen inneren und äußeren Kaftan tragende Sultan Bayezid II. ist auf dem Folio 58b. dargestellt. **(Abb. 23)** Er nimmt weniger als die Hälfte des Bildflaches ein, und auf den ersten Blick fallen die Zerstörungen und Restaurierungen in seinem Gesicht auf. Die Dekoration des Hintergrundes wiederholt die Dekoration, die bei den Porträts der Osman Gazi und Orhan Gazi zu sehen sind. Die großen floralen Ornamente sind durch Sterne mit goldenen Punkten verbunden. Die Ornamente des Bodens bestehen aus den kleinen Bluten, welche ebenfalls auf dem Bild von Sultan Murad I. **(Abb.18)** erstmals vorgekommen sind. Das Kissen ist rot und wirkt die Farbe sehr lebendig. Die Musterung besteht aus goldenen Tulpen und Rumi Motiven. Der langarmige innere Kaftan des Sultans ist mit einem goldenen Gürtel geschmückt, wobei auch die goldene Çaprast zu sehen ist. Der äußere Kaftan ist mit Medaillons verziert, während die innere Seite aus braunen Pelz ist. Der Sultan Bayezid II. richtet sich zu seiner linke Seite, während er eine seiner Hände sich an seinem Bein anlehnt. Der Hautton des Sultans stimmt nicht mit dem Hautton seines Körpers überein, und erzeugt den Eindruck, dass es sich hierbei nicht um die erste Version des Porträts des Sultans handelt. Außerdem ist seine Nase auch sehr klein und unrealistisch dargestellt, während seine Augen auch einmal klein und einmal groß dargestellt sind. Wenn alle Bildnisse in der Wiener Handschrift verglichen werden, lässt sich sofort bemerken, dass es sich nicht um den Stil des Malers der Wiener Handschrift handeln kann. Der Sultan trägt einen großen weißen Turban, der gefaltet ist und eine grüne Kappe hat. Diese Kappe entspricht der Kappe, die bei dem Porträt vom vorherigen Sultan auch dargestellt ist.

2.2.2.9 Sultan Selim I.

Der nächste Thronbesitzer im osmanischen Reich ist (Yavuz) Sultan Selim I., der auf dem Fol. 64a dargestellt wurde. **(Abb. 24)** Der in einem mit goldenen Bogen eröffneten Raum sitzende Sultan richtet sich nach seinem rechts, seine rechte Hand lehnt sich an seinem Knie,

wobei es ausschaut, als ob er mit seiner linken Hand etwas hält. Es lässt sich wieder bei dem Gesicht des Sultans bemerken, dass es sich nicht um die erste Version dieses Porträt handelt. Die Zerstörungen und die Flecken sind an dem Teil des Kopfe des Sultans auffallend. Der Sultan trägt einen weißen langarmigen inneren Kaftan mit einem goldenen Gürtel, während er auf seiner Schulter den äußeren Kaftan hat. Das Futter des Kaftans ist orange, wobei die äußere Seite aus einer roten Basis mit kleinen goldenen wolkenartigen Motiven besteht. Die Kragen sowie Armbänder sind mit einem blauen Stoff geschmückt, auf dem sich goldene Rumi-Motive befinden. Das Gesicht des Sultans und seine linke Hand könnten restauriert worden sein, da diese Teile des Sultans nicht nur unrealistisch wirken, sondern auch nicht mit der Hand des Malers der Wiener Handschrift übereinstimmen. Sein großer weißer Turban ist mit einer schwarzen Troddel geschmückt. Die goldenen Verzierungen des blauen Kissens sind in einer schlechten Qualität, jedoch schauen sie wie die goldene Fensterverzierungen aus. Die Dekoration des Hintergrunds besteht aus dreieckigen geometrischen Ornamenten, die oben bereits auftauchten, während der Boden mit viereckigen Dekorationen durchsetzt ist, die mit goldenen Punkten verziert sind. Die Anordnung der viereckigen Formen ergeben eine Dreidimensionalität.

2.2.2.10 Sultan Süleyman I.

Das Porträt von Kanuni Sultan Süleyman ist auf dem Folio 71b dargestellt, in dem das gleiche Darstellungsschema wiederholt wird. **(Abb. 25)** Die Ornamente im Hintergrund auf einem violetten Grund bestehen aus einer viereckigen geometrischen Ordnung, deren Inneres mit kleinen goldenen Punkten geschmückt ist. Der Boden ist wie üblich auf dem hellrosafarbigen Grund mit sechseckigen geometrischen Formen, die wieder in der Mitte mit kleinen goldenen Punkten verziert sind. Das Kissen hinter ihm ist in hellblauer Farbe, und mit den fensterartigen goldenen Motiven verziert. Der Sultan nimmt die Hälfte des Layouts ein, und richtet sich zu seiner rechten Seite. Sein kurzarmiger innerer Kaftan ist in orangenen Farbe gehalten und mit einem goldenen Gürtel und kleiner wolkenartigen Motiven verziert. Der äußere Kaftan des Sultan ist grün, seine innere Seite sowie seine Kragen sind aus dem weißen Pelz und mit kleinen schwarzen Punkten versehen. Die Motive auf dem äußeren Kaftan wiederholen die gleiche Muster, welche aus der übereinander hingelegten Mandelform besteht. Außerdem sind die zusätzlichen Arme des äußeren Kaftans bei dem Bild zu bemerken. Der Sultan hat ein rundes Gesicht, schwarze schmale Augen und Augenbraunen, während seine schwarzen Bärte lang sind. Darüber hinaus trägt er einen großen weißen Turban, mit einer sehr kleinen roten Kappe, und mit einer schwarzen Troddel.

2.2.2.11 Sultan Selim II.

Das Bildnis von Sultan Selim II. kommt auf dem Folio 79a vor. **(Abb. 26)** Seine Erscheinung wirkt auf den ersten Blick sehr miniaturhaft, da er einen Platz im Layout einnimmt, der weniger als die Hälfte ausmacht. Der in einem durch einen kurzen Bogen eröffneten Raum sitzende Sultan richtet sich zu seiner rechten Seite, während seine rechte Hand sich auf sein Bein aufstützt, und er macht mit seiner linken Hand eine Haltung, als ob er in seiner Hand etwas hält. Er hat einen cremefarbigen inneren kurzarmigen Kaftan mit roten inneren Ärmeln. Der äußere Kaftan ist dunkelbraun, und auf ihm sind die gleichen goldenen Verzierungen, die Wolkenartigen, wie im inneren Kaftan, zu sehen sind. Die Kragen des äußeren Kaftans sowie die Ecken beider Kaftans sind mit goldenen Verzierungen geschmückt. Bemerkenswert an dem inneren Kaftan ist, dass die linke Schulter leer gelassen und nicht wie bei der rechten Schulter verziert wurde. Es gibt den Eindruck, dass der Maler vergessen hat, die linke Schulter des inneren Kaftans zu verzieren. Der Sultan hat ein ovales Gesicht, langgezogene Augen und Augenbrauen. Er hat einen rot-braunen langen Schnurbart und einen kurzen Bart. Sein weißer Turban ist in gleicher Form wie von Kanuni Sultan Süleyman **(Abb.25)** gestaltet, groß, mit einer schwarzen Troddel und mit einer kleinen roten Kappe geschmückt. Das Kissen hinter ihm ist dunkelviolett und mit den goldenen kleinen fensterartigen Formen versehen sind. Jedoch wirken diese Verzierungen wie Kritzeln. Die dreieckigen geometrische Formen sind im Hintergrund sichtbar, während der Boden auf einer hellrosafarbenen Basis, mit blumenartigen Motiven gestaltet ist.

2.2.2.12 Sultan Murad III.

Die Darstellung von Sultan Murad III. befindet sich auf dem Folio 88a. **(Abb. 27)** Wie auch bei den anderen Porträts sitzt er in einem Raum, der von einem goldenen Bogen begrenzt wird und blickt nach rechts. Auch hier nimmt er nur wenig Platz im Bildflach ein. Der Hintergrund besteht aus violetten geometrischen Formen, während der Boden mit rosafarbenen quadratischen Formen verziert ist. Das Kissen hinter ihm ist aus violettem Stoff und hat Tulpenformen. Er macht Gesten mit seiner rechten Hand und hält im Gegensatz zu den anderen Sultanen ein Buch in der linken Hand. Dieses Buch weist nach Çağman wahrscheinlich auf sein Interesse an die Bücher hin.[93] Er trägt hellgrüne Kleidung mit einem goldenen Gürtel und einem orangefarbenen Kaftan, der geometrische Ornamente aufweist. Auch sein weißer Turban hat eine schwarze Troddel. Seine Augen und Augenbrauen sind schmal und abstehend, er hat einen roten-orangen langen Bart und Schnurrbart. In seinem Bildnis in dem ersten *Şemailname* hält er ein rotes Taschentuch in der rechten Hand, er hat

[93] Çağman 2000, S.173-74.

keinen langen Bart und sogar einen schwarzen Bart und Schnurrbart. **(Abb.28)** Außerdem ist sein Gesicht deutlich schmaler und sein Turban ist im ersten *Şemailname* mit mehr als einer Troddel geschmückt und auch die Art und Weise seiner Gewänder sind anders. Der Sultan hat im ersten *Şemailname* eine hellblaue Kleidung, auf der ein gelber innerer Kaftan zu sehen ist, sowie ein äußerer, armloser Kaftan in rosa-brauner Farbe. Außerdem wirkt der Sultan auf diesem Bildnis jünger als in seiner Darstellung in der Wiener Handschrift.

Durch die Beschreibung aller Porträts der osmanischen Sultane, ist klar geworden, dass bei den Bildern zwar kleine, aber wichtige Details, auffällig sind. Bei den Porträts von Bayezid II. (Fol.58b) und Selim I. (Fol.64a) zeigen die Gesichter der Sultane nicht ihre erste Versionen, da sie beschädigt sind. Außerdem ist bemerkenswert, dass der Maler des Codex H.O.25 die Dekoration der Hintergründe sowie der Böden nicht immer unterschiedlich dargestellt hat, sondern die Ornamente unregelmäßig wiederholt hat. Die Beschreibungen der Bilder dienen dazu, die Mode der Textilien der Gewänder der osmanischen Sultane sowie der Kissen zu erkennen. Zusätzlich sind diese Beschreibungen hilfreich, um zu sehen, welche Arten von Kaftanen es für die Sultane gab.

2.2.3 Vergleich der Anordnung der Wiener Handschrift H.O.25 mit dem ältesten *Şemailname* H.1563

Die Handschrift H.O. 25 ist eine spätere Kopie des ersten *Şemailname*s (TSMK H.1563), wie bereits besprochen wurde. Wenn die Wiener Handschrift mit dem ersten *Şemailname* verglichen wird, einige Abweichungen festzustellen, obwohl die Wiener Handschrift das erste *Şemailname* als Vorbild genommen hatte. Zur diesen Unterschieden lassen sich beispielsweise die Schriftart, das Format, die Größe, die Anordnung der Bilder, das Aussehen der Sultane, die bildlichen Elemente in den Bildern, die Muster der Gewänder und der Räume, die Illuminationen und das Größenverhältnis der Sultane im Vergleich zur Layoutgröße zählen.

Während die Porträts im ersten *Şemailname* direkt gegenüber der Texte eingefügt sind, sind die gegenüberliegende Seite der Porträts in der Wiener Handschrift leer gelassen. Es sind auch bei den Porträts einige Abweichungen festzustellen. Obwohl alle Sultane in der Wiener Handschrift, wie in der ältesten Version, in einem von einem Bogen umgebenen Raum abgebildet sind, unterscheiden sie sich voneinander in ihrer Sitzhaltung, ihren Gesten, den

Mustern der Kissen, den Kaftanen sowie bei den Turbanen der Sultane. Darüber hinaus weichen die Dekoration der Räume und die Überschriftenkästen ab.

Es lässt sich auch sofort bemerken, dass das Größenverhältnis zwischen den Sultanen und dem Raum in beiden Handschriften anders ist. Die Sultane nehmen im Vergleich zum ersten *Şemailname* weniger Platz ein (Abb.). Die Größe der Sultane fällt sofort im ersten *Şemailname* auf, während die Darstellungen der Sultane in der Wiener Handschrift sehr miniaturhaft wirken.

Es ist zu sehen, dass der Maler der Wiener Handschrift auf die Dekoration des Hintergrunds und Bodens, sowie auf die Kissen Wert gelegt hat. Bei den Porträts der Sultanen im ersten *Şemailname* lässt sich bemerken, da die Sultane mehr Platz auf dem Layout besitzen, sind die Verzierungen der Kissen sowie des Bodens in der zweiten Reihe geblieben. Außerdem sitzen die Sultane im ersten *Şemailname* auf einem kleinen Teppich, welcher bei den Miniaturen der Wiener Handschrift fehlt. Diese Teppiche wären hilfreich gewesen, um das Gefühl von Tiefe und Dreidimensionalität zu vermitteln. Darüber hinaus hat sich der Maler der Wiener Handschrift bei den Dekorationen der Hintergründen und Böden individuell verhalten und neue Dekorationen in die Bildnisse miteingebracht.

Ein weiterer Unterschied in den Darstellungen der Wiener Handschrift ist die Wiedergabe des Bogens. Während Nakkaş Osman den Bogen immer mit Mustern in roter Farbe malte, malte der Maler der Wiener Handschrift den Bogen nur in goldener Farbe und ohne Muster. **(Abb.27-28)**

Nicht nur das Muster der Gewänder sowie ihre Farbe in der Wiener Handschrift weichen von dem ersten *Şemailname* immer ab, sondern auch die Schmücke der Turbane. Der Maler des Codex H.O.25 hat bei den Bildnissen von Sultan Selim I.(Fol.64a), Kanuni Sultan Süleyman (Fol.71b), Sultan Selim II. (Fol.79a) und Sultan Murad III. (Fol.88a) immer auf ihren Turbanen eine Troddel hinzugefügt, wobei bei dem ersten *Şemailname* nur auf dem Porträt von Sultan Murad III. eine zu sehen ist. **(Abb.24,25,26 und 27)**

Ein erwähnenswerter Unterschied im Codex H.O.25 im Vergleich zum ersten *Şemailname* ist, dass die Gegenstände bei den Bildnissen in dem Codex H.O.25 fehlen. Außer dem Porträt von Sultan Murad III. **(Abb.27)**, in dem er in seiner Hand ein Buch hält, sind keine weitere Gegenstände in den Bildnissen zu sehen. In dem ersten *Şemailname* halten die Sultane ein Gegenstand in ihren Händen wie zum Beispiel bei Sultan Mehmed I. **(Abb.34)**, Sultan Mehmed II. **(Abb.35)**, Sultan Yıldırım Beyazid **(Abb.32)** eine Rose, während Orhan Gazi **(Abb.30)**, Sultan Murad I. **(Abb.31)**, Sultan Yıldırım Beyazid **(Abb.32)**, Sultan Mehmed II.

(Abb.35), Sultan Murad II. **(Abb.33)**, Sultan Selim I. **(Abb.37)**, Sultan Selim II. **(Abb.39)** sowie Sultan Murad III. **(Abb.28)** in ihren Händen ein Tuch haben. Da solche Gegenstände bei den Bildnisse der Sultanen im ersten *Şemailname* eine große Rolle spielen,- manchmal halten die Sultane sowohl eine Rose als auch ein Tuch-, ist es auffällig, dass bei den Bildern der Wiener Handschrift das Fehlen dieser Gegenstände zu sehen ist.

Der große Unterschied zwischen den beiden Manuskripten liegt in dem Aussehen der Sultane. Werden alle Sultane der zwei Manuskripten miteinander verglichen, ist sofort festzustellen, dass die Porträts nicht miteinander übereinstimmen. Die Sultane sehen in ihren Gesichtszügen sehr unterschiedlich aus. Es entsteht der Eindruck, dass es sich bei den Porträts der Sultane im Codex H.O.25 um verschiedene Personen im Vergleich zum ersten *Şemailname* handelt. Außerdem gibt es den Eindruck, dass die Sultane in der Wiener Handschrift keine großen unterschiedlichen Gesichtszüge zeigen, was zeigt, dass der Maler sich nicht darum bemüht hat. Die Gesichter der Sultane im ersten *Şemailname* sind hauptsächlich mit scharfen Gesichtszügen dargestellt, auch die Hauttone sind realistisch wiedergegeben. Osman Gazi hat im ersten *Şemailname* **(Abb.40)** ein schmales und langes Gesicht, wobei er in der Wiener Handschrift **(Abb.14)** fast ein rundes Gesicht hat. Auch bei dem Bildnis von Sultan Murad I. lassen sich einige Unterschiede bemerken. In der Wiener Handschrift **(Abb.18)** hat er schwarze Barte und schwarze und langgezogene Augen, während er im ersten *Şemailname* **(Abb.31)** runde braune Augen und Bärte hat. Der Sultan Bayezid I. ist in der Wiener Handschrift mit fast blauen Augen und dunkelbraunen Bärten dargestellt, im Unterschied zum ersten *Şemailname*. Im ersten *Şemailname* hat er gelblich braune Augen und hellbraune Bärte. Das Porträt von Sultan Murad II. **(Abb.27)** in der Wiener Handschrift ist zwar leicht beschädigt, aber die Abweichung von der Darstellung im ersten *Şemailname* **(Abb.33)** ist zu erkennen. Die Art und Weise des Malers des ersten *Şemailname* ist bei den Gesichtszügen sehr detailliert und realistisch, welche in der Wiener Handschrift häufig fehlt. Sultan Murad II. hat schwarze Augen und Bärte, die in dem ersten *Şemailname* mit brauner Farbe und mit kurzen Bärten dargestellt sind. Die Unterschiede zwischen den Porträts betrifft auch das Porträt von Sultan Mehmed II. Er wurde in der Wiener Handschrift **(Abb.22)** sehr klein abgebildet. Er hat ein rundes Gesichts und wieder schwarze Augen und Bärte im Unterschied zum ersten *Şemailname*. **(Abb.35)** Dadurch, dass die Bildnisse von Sultan Bayezid II. und Selim I. stark beschädigt sind und nicht ihre originalen Versionen zeigen, lässt sich kein Vergleich machen. Kanuni Sultan Süleyman wurde auch mit schwarzen Augen und langen Bärten im Codex H.O.25 **(Abb.25)** dargestellt, während er im ersten *Şemailname* lange, hellbraunen Auge und kurze Barte hat. **(Abb.38)** Die Unterschiede bei den Farben von Augen

und Bärten sind auch bei dem Porträt von Sultan Selim II. zu bemerken. Sultan Selim II. hat im ersten *Şemailname* **(Abb.39)** helle Augen und Bärte, welche in der Wiener Handschrift ganz das Gegenteil sind. **(Abb.26)** Der letzte unter den Porträts und derzeitige Sultan Murad III. ist im ersten *Şemailname* jung und mit kurzen schwarzen Bärten dargestellt. **(Abb.28)** Dahingegen sieht er in der Wiener Handschrift wie im mittleren Alter aus. Dort hat er lange, rot-braune Bärte. **(Abb.27)**

Während der Untersuchung der beiden Handschriften (H.O.25 ÖNB und H.1563 TSMK) ist es klar geworden, dass die Gewänder der Sultane wurden auch nicht direkt aus dem ersten *Şemailname* nachgeahmt wurden. Der Maler der Wiener Handschrift nimmt die Bildnisse des ersten *Şemailname* als Vorbild, jedoch nur die schematischen Besonderheiten. Die Positionen und die Haltungen der Sultane wiederholen sich im Codex H.O.25, aber die Gewänder der Sultane weisen nur durch ihre Farben Ähnlichkeiten auf. Die äußeren Kaftane haben nur mit einigen Ausnahmen die gleiche Farbe, und zwar bei zwei Manuskripten. Bei den Darstellungen von Osman Gazi, Sultan Murad I., Kanuni Sultan Süleyman sowie Sultan Murad III. sind unterschiedliche Farben bei den äußeren Kaftanen der Sultane zu sehen. Die Muster der Textilen verändern sich auch immer in den Bildnissen.

2.3 Bemerkungen zum Maler

Der Maler der Wiener Handschrift verwendet bei den Porträts in häufiger Weise kräftige Farben wie Rot, Gold, Grün, Blau und Orange, während er für den Hintergrund und den Boden helle Farben einsetzt. Außerdem ist die Verwendung von goldener Farbe bei jedem Bildnis augenfällig. Die Sultane nehmen im Layout nicht einen großen Teil ein, sehen daher nicht so gewaltig aus. Trotzdem liegt der Fokus auf die Sultane im Bildflach. Aber manchmal wird wegen der Benutzung einiger kräftiger Farben wie Rot und Gold, besonders auf den Kissen, die Blickrichtung verändert. Ein weiterer Grund dafür, dass die Sultane dort nicht den größten Teil des Layouts einnehmen, sind die Kissen, die hinter ihnen besonders sichtbar sind, ist bei den Bildnissen im ersten *Şemailname* nicht der Fall. Es ist auch erwähnenswert, dass der Maler bei jedem Bild auf die Vielfältigkeit der Dekorationen der Räumen, der Kissen und der Gewänder geachtet hat.

Auf den Darstellungen der Sultane in der Wiener Handschrift fehlen die Gegenstände wie z.B. eine Rose oder Tücher, die im ersten *Şemailname* von den Sultanen in ihren Händen gehalten werden. In der Wiener Handschrift hält nur Sultan Murad III. ein Buch in der Hand.

Ob der Maler der Wiener Handschrift absichtlich diese Gegenstände nicht dargestellt hat, ist fragwürdig und bleibt unbeantwortet. Der Maler lässt den Eindruck entstehen, dass er mit kleinen Detail nicht immer gut umgeht. Als Beispiel die Ohren können genannt werden, die fast bei jedem Sultan sehr unrealistisch wirken. Manchmal werden die Ohren auch übersehen, wie z.B. im Porträt von Sultan Bayezid II. (Fol.58b). **(Abb.23)** Außerdem scheinen die Pinselstriche nicht detailliert, und sehen nur Striche aus. Jedoch ist auffällig, dass er die Falten bei den Gewändern der Sultane mit bemerkenswertem Talent wiedergegeben hat.

Ein weiterer wichtiger Punkt für den Maler der Handschrift H.O.25 ist, dass sich die Textilien der Gewänder der osmanischen Sultane im Vergleich zum ersten *Şemailname* voneinander unterscheiden. Daraus lässt sich folgern, dass der Maler der Wiener Handschrift entweder bereits eine Ahnung davon hatte oder in der Nakkaşhane für solche Textiltypen bereits Mustern gab und dieser Maler damit vertraut war.

2.4 Zeitreise der Wiener Handschrift

Die Geschichte der Wiener Handschrift hat einige Unklarheiten. Die Datierung des Einbandes des Manuskripts ist nicht bekannt und bringt einige Gedanken mit sich. In diesem Kapitel werde ich darauf eingehen, wie die Geschichte der Handschrift zu verfolgen ist. Dafür werden der Einband der Handschrift und die Stempel in der Handschrift analysiert.

Der heutige Zustand des Einbandes ist festgebunden und gut erhalten, mit Ausnahme der zeitbedingten Verformungen. Allerdings lassen sich auf den Außenseiten des Einbandes, auf dem Einbandleder einige kleine Risse feststellen. **(Abb.41)** Der Deckel des Einbands besteht aus einem rotbraunen Ledereinband. Die goldenen floralen Verzierungen auf den Deckeln zeigen typische Motiven der osmanischen Einbände. Im Mittelfeld befindet sich ein ovales Medaillon, das in der osmanischen Kunst als *„Şemse"* bezeichnet wird. Dieses Şemse auf dem Band ist vollständig mit kleinen Blumen gefüllt. Außerdem ist dieses Medaillon von oben und unten durch zwei Salbek verlängert. Von der äußeren Linie des Medaillons gehen kleine goldene Striche aus, die in der osmanischen Kunst *Tığ* genannt werden. Dieses türkisches Wort bedeutet wörtlich Häkelnadel, und wird in der osmanischen Kunst wie kleine Strahlen gemalt.[94] Die Anordnung dieser Verzierungen erinnert in ihrer Gesamtheit an Lichtstrahlen. Die floralen Motive im Inneren des großen Medaillons wiederholen sich nicht

[94] Bozkurt 2010, S. 518.

nur in den kleinen Salbeks, sondern auch in den goldenen Eckfüllungen namens *„ Köşebent“*, die sich in jeder Ecke befinden.[95] Die kleinen goldenen Stiche (Tığs) schmücken auch die äußeren Linien der vier Eckfüllungen, während die Bereiche zwischen dem Şemse und den Köşebents leer gelassen worden sind. Der Binder des Manuskriptes ist unbekannt.

Die Innendeckel des Einbandes haben ganzseitige Verzierungen**. (Abb.42-43)** Die floralen Verzierungen schmücken die komplette goldene Oberfläche. Die Mitte der beiden Deckeln ist mit braunen rechteckigen Bordüren ausgestattet, in denen spiralförmige Blüten und Blätter wie eine Kette verbunden sind. Ein Beispiel dafür sind die Motive von Hatai und der Rosen, die sowohl innerhalb als auch außerhalb des Rechtecks verlaufen. Außerdem sind die äußeren Ränder der inneren Deckels Einbandes mit kleinen, miteinander verbundenen, goldenen Ringformen dekoriert. Diese kettenartige Verzierung wird in der osmanischen Kunst *„Zencirek“* genannt. Es bedeutet im Persischen wörtlich „kleine Kette“ und wurde in der osmanischen Kunst in kleinen Bereichen der Buchkunst als Ornament angewendet.[96] Darüber hinaus ist in der oberen rechten Ecke des rechten Einbanddeckels ein kleines Etikett angebracht, auf dem die Signatur der Handschrift *(Hist. Osm.25)* niedergeschrieben ist. **(Abb.43)**

Die reichen und goldenen Dekorationen auf den Innenseiten des Einbands erwecken den Eindruck, dass dieser Einband sowohl von einem geschickten Buchbinder gefertigt wurde als auch darauf hinweisen, dass diese Handschrift einem Menschen aus höheren Gesellschaftsschichten gehört hatte. Darüber hinaus ist der Çığ der Ansicht, dass die gesamte goldene luxuriöse Dekoration wie bei einem Relief, auf den beiden Innenseiten des Einbandes nicht so üblich war. Als ein Beispiel dafür nennt er das Manuskript *„Hünername“* (Buch der Talente*)*, das für Sultan Murad III. im Jahr 1584 fertiggestellt wurde.[97] Çığ zufolge sollten die Einbände, die im 17. Jahrhundert hergestellt wurden, einfachere und andere Arten der Verzierungen haben. Die Autorin Dorothea Duda ist der Meinung, dass der Einband der Wiener Handschrift im 17. Jahrhundert in der Türkei hergestellt wurde.[98] In Ihrer Meinung habe ich eine andere Annahme. Der Einband des Codex H.O.25 hat reiche Verzierungen in seiner Gesamtheit und die Verzierungen zeigen die Mode des 16. Jahrhunderts. Deswegen schließe ich daraus, dass der Einband aufgrund seiner Eigenschaften zwischen dem späten 16. Jahrhundert und der spätestens erste Hälften des 17. Jahrhunderts hergestellt worden sein dürfte, da er hauptsächlich noch Eigenschaften der osmanischen Buchkunst des 16.

[95] Çığ 1971, S. 9.
[96] Birol 2012, S. 62.
[97] Çığ 1971, S. 16.
[98] Duda 2008, S. 206.

Jahrhundert zeigen. Diese Analyse kann auch meine Hypothese verstärken, dass der Codex H.O.25 bis 1599 hergestellt worden sein musste, und dadurch der Einband in 1590`er hergestellt worden sein dürfte.

Die Wiener Handschrift besitzt keinen Stempel des osmanischen Reichs, der zu einem Sultan oder einer Person aus dem osmanischen Reich gehören können. Deswegen ist die Geschichte des Manuskripts schwer zu verfolgen. Jedoch liefern einige kleine Merkmale wie z.B. Stempel auf dem Manuskript Auskünfte über die späte Reise des Manuskripts. Die zwei Stempel auf dem Manuskript ermitteln den Namen der Besitzern in der späteren Zeit. Auf Folio 1a befindet sich der Bibliotheksstempel von Joseph von Hammer-Purgstall (1774-1856), der als österreichischer Orientalist und Hofdolmetscher bekannt ist.[99] **(Abb.44)** Dieser Stempel nennt die Jahre 1808-9. Er könnte dieses Manuskript entweder als Geschenk von dem Osmanischen Reich bekommen haben, oder durch Verkauf in seinen Besitzt erwerben haben. Im Jahr 1832 wurde die Handschrift von der Hofbibliothek Wien erworben.[100] Es lässt sich wiederum auf dem Folio 89b ein Stempel erkennen, auf dem *„National Bibliothek Wien“* geschrieben steht.[101] **(Abb.16)** Am unteren Rand des Folios 90a gibt es einen Vermerk, der über die Restaurierung des Manuskripts berichtet. **(Abb.45)** Laut diesem Vermerk wurde die Handschrift im Jahr 2009 durch das Institut für Restaurierung von Mag. Art. H. Cahit Karadana restauriert. Im Bericht wird darauf hingewiesen, dass vor der Restaurierung des Codex H.O.25 die Heftung nicht im Originalzustand war und instabil wirkte. Um diesen Mangel zu beheben, wurden entsprechende Maßnahmen ergriffen. Die Papiere der Handschrift wurden trocken gereinigt. Zusätzlich wurde der Einband des Codex H.O.25 gepflegt. [102]

3 Bildliche Elemente und Motive der Ikonographie in den Bildern der Handschrift H.O.25

Bei den Porträts der osmanischen Sultane im Codex H.O.25 wird ein sich wiederholendes Darstellungsschema verwendet, das nicht nur die Abbildungen der Sultane, sondern auch bestimmte Bildelemente umfasst. Dazu gehören die Kissen, der Bogen, die Körperhaltung der

[99] Mazal 2017.
[100] Duda 2008, S. 206.
[101] Flügel 1865, S. 376.
[102] Ich danke Herrn. Mag. Art. H. Cahit Karadana und ÖNB für das Teilen diese Berichten.

Sultane sowie die Dekoration der Hintergründe und auf den Böden. Diese Bildelemente finden sich in allen zwölf Bildern, auf denen ein schematisch gleich dekorierter Raum zu sehen ist. Die Unterschiede zwischen den Bildern im Codex H.O.25 betreffen die Ornamente dieser Elemente und die Körperhaltungen der Sultane. In den folgenden Unterkapiteln wird auf die möglichen Gründe für die Erstellung dieses Schemas, die Bedeutung des Raums, insbesondere für die Anordnung des Manuskripts, die Bezüge des Bogens im Raum sowie auf die Körperhaltung der osmanischen Sultane im Schema eingegangen. Ein weiterer zentraler Punkt bei den Porträts im Codex H.O.25 sind die Gewänder der Sultane sowie die Kissen.

Textilien im Osmanischen Reich vermitteln Bedeutung. Ihr Material, ihr Muster und ihre Funktion waren vielfältig. [103] Selbst für die offiziellen Dokumente wurden feine Textilien wie Seide oder glänzende Satinstoffe verwendet, um die Pracht des Reiches zu zeigen. Dieser Umstand wird anhand der Bilder in der Wiener Handschrift betrachtet und die Muster der Gewänder in den Bildern und die Bedeutungen der Motive werden in diesem Kapitel diskutiert. Darüber hinaus spielen die Turbane der Sultane in den Bildern eine Rolle, die sich je nach Sultan unterscheiden. Die Art der Turbane, ihre Erklärungen im Text des Buches *Şemailname*s sowie das Verhältnis des Textes zu den Bildern werden in diesem Zusammenhang behandelt.

3.1 Hinweise aus dem Raum in der Bilder

Dieses Unterkapitel dient dazu, welche Hinweise sich aus dem Raum in den Bildern der Wiener Handschrift ableiten lassen. Im ersten Abschnitt wird die Anordnung des Raumes und seine Bildelement thematisiert. Anschließend wird die Darstellung eines Buches im Bild von Sultan Murad III. in der Wiener Handschrift untersucht, um die mögliche Bedeutung dieses Buches herauszufinden. Abschließend werde ich auf meine Schlussfolgerungen eingehen.

Die Sultane sitzen immer in der Mitte der Darstellung, wodurch der Charakter der Serialität gewahrt bleibt. Die Platzierung der Sultane bildet ein Dreieck auf der Bildfläche, das dazu dient, den Fokus direkt auf die Sultane zu lenken. Zudem tragen die Unterseiten und Enden der Gewänder zur Schaffung von Harmonie und Bewegung in den Porträts bei. Der goldfarbene Bogen erscheint in jedem Bildnis, ebenso die Kissen, die sich hinter jedem Sultan befinden. Abgesehen von den Ornamenten im Hintergrund, dem Boden, der Kissen und der

[103] Rogers 1986, S.11-14.

Gewänder der Sultane ändert sich das Schema der Darstellung nicht. Die Körperhaltung der Sultane in der Wiener Handschrift wird in jedem Bild unterschiedlich eingesetzt. Die Anordnung im Raum muss von Nakkaş Osman im ersten *Şemailname* bewusst geplant worden sein, damit er die Sultane in den Mittelpunkt stellen und ihre individuellen Merkmale verstärken kann.

Wie in dem vorherigen Kapitel erwähnt wurde, halten im ersten *Şemailname* einige Sultane Gegenstände in den Händen. Bei Orhan Gazi, Sultan Murad I. sowie Sultan Selim II. ist es ein kleines Tuch, bei Sultan Yıldırım Bayezid und Sultan Mehmed II. eine Nelke und bei Sultan Mehmed II. eine Rose zu sehen. Diese Gegenstände haben in der osmanischen Kunst eine besondere Bedeutung. Die Rose steht in der osmanischen Kunst für die Liebe zum Propheten Mohammed[104], während die Nelke eines der häufigsten dekorativen Motive in der osmanischen Kunst ist, insbesondere für Fliesen. Es lässt sich in den osmanischen Miniaturen auch ein Tuch in der Hand der osmanische sehen. Der Autorin Nurhayat Berker zufolge tauchen die Tücher erstmals ab dem 15. Jahrhundert in den osmanischen Miniaturen auf.[105] Aus diesen Gründen haben die Bilder im Codex H.O.25 eine einfache Erzählung ohne solche spezifische Hinweise. Die Tatsache, dass in der Wiener Handschrift nur Sultan Murad III. ein Buch in der Hand hält, wie Çağman hervorhebt, ein Hinweis für die Liebe des Sultans zu Büchern sein kann. Çağman betont auch, dass es eine Bestätigung dafür sein kann, dass das Buch *Şemailname* für ihn angefertigt wurde. [106] Aus diesen Behauptungen schließe ich, dass dieses Buch einen direkten Nachweis für das Buch *Şemailname* selbst sein könnte. Hier hat diesen Verweis von Nakkaş Osman im ersten Şemailname gegeben und der Maler der Wiener Handschrift hat bei dem Porträt von Sultan Murad III. fortgesetzt. **(Abb.27-28)**

Die Bilder wirken wie ein Ausschnitt aus dem Privatleben der Sultane. Gleichzeitig ist zu berücksichtigen, dass die Kopien des Buches *Şemailname* wohl nicht von der allgemeinen Bevölkerung, sondern nur von Personen aus bestimmten Schichten gesehen wurden. Necipoğlu sagt in ihrem Beitrag: *„Die Kopien des Buch Şemailname waren im Besitz von Großwesiren und wurden im Harem zur Erziehung der royalen Prinzen und zur Erbauung der königlichen Frauen verwendet*.“ [107] Aus meiner Sicht scheint dieser Raum, als ob es der herrscherlicher Raum des Sultan sein kann. Durch diese Bilder werden ermöglicht, einen Blick auf das Privates Raum des Sultan hinzuwerfen.

[104] Çağman 2000, S. 172-174.
[105] Berker 1978, S.174.
[106] Çağman 2000, S. 172-174.
[107] Necipoğlu 2000, S.44.

3.2 Bedeutung des Bogens

Der goldene Bogen über die Sultane kommt in jedem Porträt in der Wiener Handschrift. Er besteht aus zwei abgerundeten länglichen Ecknischen, wie ein Viertel eines Kreises. Diese Ecknischen enden mit einer scharfen Linie, wodurch eine rechteckige Öffnung zwischen den beiden Seiten entsteht. **(Abb.14)** Der Bogen wird in der türkischen Literatur oft als *Bursa kemeri*, Bursa-Bogen, bezeichnet. Er erinnert an einen Bogen, der in der frühen osmanischen Zeit in den Moscheen und Medrese, das in der türkischen Sprache für die Hochschulen für Recht und Religion steht, in der Stadt Bursa benutzt wurde. Laut dem Autor Doğan Hasol wurde dieser Bogen in der Architektur hauptsächlich zur Dekoration verwendet, da dieser Bogen nur eine geringe Tragkraft hat.[108] Ein solcher Bogen ist im Kiosk von Sultan Murad III. im Topkapı-Palast zu sehen. Dieser Kiosk wurde 1578 von dem osmanischen Architekten Mimar Sinan errichtet. Der Autor Aslı Üntak Tarhan weist darauf hin, dass sich in dem Kiosk ein Wasserbrunnen befindet, der die gleiche Art von Bursa-Bogen hat.[109] **(Abb.46)** Das zeigt, dass sich Nakkaş Osman bei der Bildnisse im ersten *Şemailname* an der Realität orientiert hat. Der Maler der Wiener Handschrift hat das Darstellungsschema von Nakkaş Osman nachgeahmt und ohne Veränderung wiedergegeben.

In der Literatur finden sich unterschiedliche Erklärungen und Hypothesen zu diesem Bogen. Nach Ansicht der Autorin Zaliha Peçe könnte der Bogen eine Verbindung zwischen Erde und Himmel darstellen. Nach ihr könne sich eine symbolische Bedeutung verbergen. Dieser Bogen sei ein Mittel, um die Sultane als Übermenschen zu zeigen, die sich zwischen zwei Welten befinden würden, dem irdischen und dem jenseitigen Leben.[110] Sie behauptet auch, dass das gesamte Darstellungsschema an das türkische Zelt vom Typus *yurt* erinnere.[111] Der Begriff *yurt* bedeutet auf Türkisch ‚Heim'. Diese Art von Zelt hat die Form eines Zylinders mit einer Kuppel. [112] **(Abb.47)** Peçe zufolge weist dieses Darstellungsschema auch auf die türkischen Wurzeln der osmanischen Sultane hin.[113] Diese Hypothesen wirken jedoch so, als ob dem Darstellungsschema zu viel Bedeutung verliehen worden wäre.

Bei der Betrachtung der zeitgenössischen und früheren Darstellungen der osmanischen Sultane in den Manuskripten lassen sich einige erwähnenswerte Punkte feststellen. Vor dem

[108] Hasol 1979, S. 276-7.
[109] Tarhan 2020, S. 241.
[110] Peçe 2020, S. 84-85.
[111] Ebd., S. 87.
[112] Deveci 2017, S.444
[113] Peçe 2020, S. 87.

Buch *Şemailname* gab es kein Werk, in dem der Fokus ausschließlich auf den Sultanen lag und diese allein dargestellt sind. Die historischen Themen, die in der osmanischen Malerei behandelt wurden, waren große Menschenansammlungen wie auf Schlachtfeldern sowie bei verschiedenen Feiern, Festen, Jagden und Botschaftsbesuchen.[114] In diesen Bildern, die eine große Menschenmenge zeigen, wurden die osmanischen Sultane durch verschiedene Symbole und Referenzen hervorgehoben. Zu diesen Unterscheidungsmerkmalen zählen die Gewänder der Sultane, ihr Thron sowie bestimmte Räume, in denen die Sultane sitzen. Diese Merkmale belegen die Hierarchie zwischen den Menschen aus den unteren Klassen und dem Sultan. Es ist naheliegend, dass der Bogen als Hinweis für die Herrschaft der Sultane verwendet wurde. Der Autorin Necipoğlu zufolge könnte es sich bei diesem Bogen um eine verkürzte Version des Thronbaldachins handeln, da in den Porträts das gleiche Darstellungsschema in einer Reihe wiederholt wird.[115] Die gleiche Hypothese vertritt auch die Autorin Çağman, wonach dieser Bogen im Darstellungsschema ein Hinweis auf den Herrscherthron ist.[116] In allen Kopien des *Şemailname* sind ausschließlich die osmanischen Sultane zu sehen, die den Thron bestiegen haben. Daher sind die Interpretationen von Çağman und Necipoğlu naheliegend. Im Buch *Şemailname* wird nicht der gesamte Stammbaum des Osmanischen Reiches dargestellt, da es keine Porträts von Prinzen und Informationen über sie gibt.

Neben einer symbolischen Bedeutung des Bogens in den Bildern sollte auch seine Funktion im Darstellungsschema bedacht werden. Der schematische Bogen weist auf eine reale räumliche Wahrnehmung im Darstellungsschema hin. Außerdem erweckt er den Eindruck, dass ein Blick in den privaten Raum des Sultans geworfen wird, und er lädt den Betrachter in diesen Raum ein. Meiner Ansicht nach kann die Anordnung des Raumes mit dem Bogen auf einen abstrakten herrschaftlichen Raum verweisen. Der Bogen in den Porträts der Wiener Handschrift ist immer in Gold gemalt und hat im Gegensatz zum ersten *Şemailname* kein Muster. Ich schließe daraus, dass die Verwendung von Gold auf den Bögen ein Hinweis auf den Wert des Codex H.O.25 und eine hohe Stellung im Hofskriptorium des osmanischen Reiches als wertvolles Manuskript ist.

[114] Bağcı 2006, S. 18.
[115] Necipoğlu 2000, S. 34.
[116] Çağman 2000, S. 170.

3.3 Körperhaltung, Vorbilder und Körperdetails der Sultane auf den Porträts

In diesem Unterkapitel wird auf die Einflüsse und Vorbilder der Haltungen der Sultane sowie auf die Beziehung zwischen den Bildnissen im Manuskript eingegangen. Zudem werden einzelne Merkmale der Porträts betrachtet.

Die Sultane sitzen entweder in der Kniesitzung oder im Schneidersitz. Nach Esin ist diese Art des Sitzens bereits in Genealogien der Herrscher von Timuriden zu sehen.[117] Das Timuridenreich war eine muslimische Dynastie, die im 14. bis 16. Jahrhundert in Zentralasien geherrscht hat.[118] Necipoğlu weist gleichfalls darauf hin, dass einige timuridische Papierrolle als Vorlage für die Einzelporträts von Sultan Husayn Baykara (1438-1506) und Muhammad Shaybani Khan (1451-1510) gedient haben sollen. Diese Porträts befinden sich im Album Bahram Mirza, das im 16. Jahrhundert von der Safawiden- Dynastie dem Osmanischen Reich als diplomatisches Geschenk übergeben wurde.[119] **(Abb.48-49)** Necipoğlu ist der Meinung, dass diese Art und Weise der Darstellung eines Herrschers bereits im 15. Jahrhundert im osmanischen Reich bekannt war, wobei der Einfluss der timuridischen Kunst eine Rolle für die Bildnisse im Buch *Şemailname* gespielt haben könnte.[120] Da die Porträts der osmanischen Sultane bis zum Porträt von Sultan Mehmed II. nicht existierten und in den Manuskripten nicht nur auf die Darstellung der Sultane fokussiert waren, schließe ich daraus, dass die Einflüsse der timuridischen Kunst mit ihren Herrscherporträts wichtig gewesen sein dürften.

Bei der Art und Weise, wie die Sultane in der Handschrift H.O.25 sitzen, wurde die Sitzhaltung der Sultane, außer der Sultan Bayezid I., vom ersten *Şemailname* nachgeahmt. Die Art des Sitzens der Sultane ändert sich in jedem Bildnis in der Wiener Handschrift. Osman Gazi, Sultan Mehmed I., Sultan Murad II., Sultan Mehmed II., Sultan Bayezid II., Sultan Selim I., Kanuni Sultan Süleyman und Sultan Selim II. sitzen kniend **(Abb.14, 20,21,22,23,24,25 und 26)** während die anderen Sultane wie Orhan Gazi, Sultan Murad I., Sultan Bayezid I. sowie Sultan Murad III. **(Abb.17, 18,19 und 27)** im Schneidersitz dargestellt werden. Necipoğlu äußert eine Meinung zur diesen Sitzhaltung der Sultane: *„Es lässt sich argumentieren, dass die kniende Haltung, wie in den Porträts von Osman Gazi, Sultan Murad I., Sultan Mehmed I. und Sultan Mehmed II., eine Art der Darstellung jener*

[117] Necipoğlu 2000, S.25.
[118] Grabar 2000, S.52-53.
[119] Necipoğlu 2000, S 26.
[120] Ebd., S.28.

osmanischen Sultane ist, die nicht mit vollständiger souveräner Autonomie regierten.“ [121] Diese Meinung lässt sich jedoch nicht auf die Bilder der Wiener Handschrift übertragen, da die Sitzhaltung der Sultane abweicht. Ich bin der Meinung, dass der Wille des Malers Codex H.O.25 bei der Planung eine Rolle gespielt haben könnte. Es scheint, dass der Maler den Sitzhaltungen der Sultane nicht viel Bedeutung beigemessen hat.

Allgemein lässt sich sagen, dass die Gesichtsausdrücke der Sultane gleich sind, immer ohne Emotionen und sie sehen wie erstarrt aus. Andererseits dürfte der Maler der Wiener Handschrift versucht haben, den Porträts durch kleine Details Lebendigkeit zu verleihen. Vor allem die Haltung der Arme der Sultane spielt eine wesentliche Rolle bei der Individualisierung der Porträts, um Wiederholungen zu vermeiden und den Bildern einen Rhythmus zu verleihen. Außerdem sind die Hände der Sultane entscheidend, wenn sie eine Gestik machen, als ob sie in ihren Händen etwas halten oder ihre Hände in die Taschen ihrer Kaftane stecken würden. **(Abb.50-51)** Bei Folio 46b. **(Abb.20)**, in dem sich das Bildnis von Sultan Mehmed I. befindet, ist zu bemerken, dass der Sultan seine linke Hand in die Tasche des Kaftans steckt. Darüber hinaus ergreift Sultan Murad III. mit seiner linken Hand ein Buch, was in den Bildnissen im Manuskript zum ersten Mal vorkommt. **(Abb.27)**

Ein weiterer erwähnenswerter Punkt in den Porträts ist die Anatomie der Sultane und ihr Realismus. Der Maler der Wiener Handschrift hat sich darum bemüht, die Anatomie bei der Körperteile der Sultane genau wiederzugeben. Jedoch fällt bei einigen Bilder auf, dass es nicht immer der Fall gewesen ist. Zum Beispiel hat im Porträt von Sultan Mehmed II. (Fol. 54b) dessen rechte Hand nicht die korrekte Form. **(Abb.22)** Der Sultan legt seine Hand an seinen Gürtel. Allerdings wirkt diese Haltung unrealistisch und zudem ist auch die Hand des Sultans falsch abgebildet. Die Hand ist sehr verlängert und die Finger sehen lang aus. Das dürfte auf das Talent des Malers zurückzuführen sein. Ein weiteres Beispiel dafür ist das Bildnis von Sultan Mehmed I. (Fol. 46b) **(Abb.20)**, in dem der linke Arm des Sultans dünner und kürzer im Vergleich zum rechten Arm dargestellt wurde. Der gleiche Fall ist auch bei den Bildnissen von Osman Gazi (Fol. 28a) und Sultan Murad II. (Fol. 51a) zu bemerken. **(Abb.14 und Abb.21)** Die linken Arme der beiden Sultane sehen im Vergleich zu ihren rechten Armen dünner und kürzer aus, nach der Perspektive nicht der Falls gewesen sein sollte. Die anatomische Inkorrektheit zeigt sich auch im Porträt von Sultan Murad I. (Fol. 36b). Der Sultan ballt beide Hände zu einer Faust, jedoch schauen die ersten beiden Finger des Sultans anatomisch nicht korrekt aus. Auch die Finger von Sultan Bayezid II. (Fol. 58b) sind

[121] Necipoğlu 2000., S.35-36.

unrealistisch und lang gemalt. Das Problem mit den Fingern lässt sich fast bei jedem Porträt erkennen, wie im Bildnis von Sultan Selim I. (Fol. 64a), in dem er seine Hände zu einer Faust ballt. Hier sehen die Finger des Sultans anatomisch nicht korrekt aus. **(Abb.18,23 und 24)**

Eine weitere anatomische Bemerkung betrifft die Abbildung der Ohren. Der Maler scheint die Ohren nicht anatomisch korrekt wiedergeben zu können. Die Ohren sehen allgemein unrealistisch aus und häufig bestehen sie nur aus einer ovalen Form, ohne Details, oder aus kurzen Linien wie Kritzeln. Außerdem sind die Ohren wie angeklebt an den Köpfen der Sultane dargestellt, was nicht der Realität entspricht. **(Abb.52-53)**

3.4. Muster der Gewänder der osmanischen Sultane und der Kissen sowie die verschiedenen Arten von Turbanen

Die Gewänder der osmanischen Sultane spielen eine Rolle als ein Symbol von Status und Macht. Im osmanischen Reich hat jede Kleidung der Sultane eine Bedeutung gehabt und daher haben die Sultane, je nach Ort der Veranstaltung oder der Versammlung, unterschiedliche Kaftane getragen.[122] Darüber hinaus hat die Musterung von Textilien eine symbolische Bedeutung.[123] Das Buch *Şemailname* als Werk fokussiert sich nur auf die osmanische Sultane, deswegen sollte seinen Platz unter anderen osmanischen Manuskripten berücksichtigt werden. In diesem Werk werden die Sultane möglichst prachtvoll dargestellt. In diesem Fall sollte die Vielseitigkeit der Wiener Handschrift nachgedacht werden, weil aus deren viele Informationen entnommen werden können, wie zum Beispiel: das Aussehen der Sultane, ihre Gewänder, die Arten und Muster der Textilien.

Diese Wiener Handschrift zeigt nicht nur die Porträts der Sultane, sondern lässt sich auch als Katalog mit den Gewändern der osmanischen Sultane annehmen. Ein erwähnenswerter Punkt bei der Wiener Handschrift ist, dass die Stellung und die Kenntnisse des Malers bestimmt werden können. Obwohl der Maler der Wiener Handschrift im Vergleich zum ersten *Şemailname* nur eine kleine Auswahl an Gewändern darstellt und bei den kleinen Verzierungen nicht auf die Details achtet, ist es dabei hilfreich, Kenntnisse zu erlangen, wie die Gewänder der Sultane ausgesehen haben. Darüber hinaus lässt sich auch erkennen, welche Motive bei den Textilien damals benutzt wurden. Im Folgenden werden die Gewänder und die Turbane in den Bildnissen detailliert analysiert, um die Perspektive dadurch auszuweiten.

[122] Atasoy 2001, S.21-22.
[123] Baker 1995, S. 88-89.

Darüber hinaus wird der Text des Manuskripts untersucht und die gegebenen Informationen über die Gewänder der Sultane betrachtet, um die Rolle des Textes zu verdeutlichen.

Bei der Planung der Gewänder der Sultane durch den Maler sollten einige zentrale Punkte berücksichtigt werden: Die Bilder der Gewänder der Sultane in dem herrscherlichen Skriptorium, in der Nakkaşhane, dürften als Vorbilder gedient haben, damit in den Bildnissen die richtigen Musterungen angewendet werden konnten.[124] Allerdings haben bei der Herstellung des ersten *Şemailname* besonders die Bildnisse der Sultane aus den frühen Zeiten gefehlt, an denen sowohl das Aussehen der Sultane als auch die Art und Weise ihrer Kaftane mit der Musterung erkennbar geworden wären. Zudem haben für die Herstellung des ersten *Şemailname* andere Quellen dabei eine Rolle gespielt. Die Autorin Çağman weist darauf hin, dass die Werke von Hoca Sadeddin Efendi nicht nur für die Gewänder der Sultane, sondern auch für ihre Turbane als schriftliche Quellen benutzt wurden.[125] Lokman berichtet auf den ersten Seiten des Buch *Şemailname* davon, dass, als die Porträts der Sultane aus Europa gebracht wurden, die Gewänder der Sultane auf den Bildern analysiert und mit den vorhandenen osmanischen Büchern verglichen wurden.[126] Obwohl Lokman im ersten Teil des Textes die Werke von Hoca Sadeddin nicht erwähnt, ist davon auszugehen, dass die Aussage von Çağman bestätigt wird, dass es sich um die Werke von Hoca Sadeddin Efendi handeln könnte.

In der Literatur wurden die Textilien der Kaftane im *Şemailname* von einigen Forscher*innen analysiert, die sich auch mit den verschiedenen Mustern auseinandergesetzt haben. Diese Untersuchungen wurden von zwei Autorinnen durchgeführt. Sibel Alpaslan Arça[127] hat sich auf das erste *Şemailname* (TSMK H. 1563) fokussiert, während sich die zweite Analyse der Autorin Özden Süslü[128] auf eine andere Kopie (Bibliothek der Universität İstanbul T. 6087) bezieht. Da sich die Muster auf den Gewändern der Sultane von denen des Wiener Manuskripts unterscheiden, spielen diese Forschungen in meiner Arbeit keine Rolle. Deswegen soll diese Lücke in der Literatur gefüllt werden, sowohl um die Kenntnisse und die Einstellung des Malers der Wiener Handschrift hervorzuheben als auch um die Neuerungen, die auf den Maler der Wiener Handschrift zurückgehen, zu identifizieren. Obwohl die Wiener Handschrift eine Kopie des ersten *Şemailname* ist, sollte sie als ein unabhängiges Werk betrachtet werden, da es sich nicht um eine Eins-zu-eins-Kopie handelt.

[124] Süslü 1973, S.556.
[125] Çağman 2000, S.165.
[126] Lokman 2016, S. 73.
[127] Arça 2018.
[128] Süslü 1973.

Wie erwähnt wurde, vermitteln die Bildnisse die Vielfältigkeit der Gewänder der Sultane. Als Beispiel kann die Art und Weise der Kaftane angeführt werden. Die Kaftane im osmanischen Reich haben eine Besonderheit, die in einigen Bildnissen der Wiener Handschrift vorkommt: Einige Kaftane haben zwei zusätzliche Ärmel in Form von langen Ärmeln, die aber nicht getragen werden. Diese zusätzliche Ärmel werden im Osmanischen *yen* genannt. Ein Grund dafür ist, die Kaftane prächtiger aussehen zu lassen. Außerdem haben diese zusätzlichen Ärmel die Funktion, dass sie bis zu den Reformen während der Feste oder *cülûs*-Feste geküsst wurden.[129] Im Arabischen bedeutet *cülûs* ‚sitzen', und im Osmanischen Reich weist es auf die Thronbesteigung der nachfolgenden Sultane hin. Anlässlich dieses Ereignisses wurde eine Zeremonie im Topkapı-Palast in İstanbul gefeiert und währenddessen wurden die *yen* der Kaftane oder die unteren Teile der Kaftane geküsst.[130] Beispiele solcher Kaftane sind in der Wiener Handschrift in den Bildnissen von Osman Gazi (Fol. 28a), Yıldırım Bayezid I. (Fol. 40b), Sultan Mehmed I. (Fol. 46b), Sultan Murad II. (Fol. 51a), Sultan Bayezid II. (Fol. 58b), Sultan Mehmed II. (Fol. 54b), Sultan Süleyman I. (Fol. 71b), sowie Sultan Selim II. (Fol. 79a) zu sehen. **(Abb.14,19,20,21,22,23,25 und 26)** Außerdem geben die Haltungen der Sultane Hinweise auf kleine Details der Kaftane, was beim Porträt von Sultan Mehmed I. (Fol. 46b) der Fall ist. **(Abb.20)** Er steckt seine linke Hand in die Tasche des Kaftans. Dadurch ist zum ersten Mal auf einem Bildnis in der Handschrift die Tasche eines Kaftans zu sehen.

Werden die Muster der Kaftane betrachtet, lässt sich bemerken, dass einige Motive häufiger eingesetzt wurden. In den Darstellungen der Wiener Handschrift wird oft das Tulpenmotiv verwendet. Nach der Literatur hat der Künstler Kara Mehmed Çelebi bei der Integration dieses Motivs in die osmanische Kunst eine große Rolle gespielt.[131] Er ist auch als Karamemi bekannt und war als Hauptmaler in der Nakkaşhane im 16. Jahrhundert während der Herrschaftszeiten von Kanuni Sultan Süleyman sowie Sultan Selim II. tätig. Zur seiner Tätigkeit gehörte zur Illuminationen der Manuskripten.[132] Karamemi ist dafür berühmt, florale Motive wie Rosen, Hyazinthen und einige andere Arten von Blumen in die osmanische Buchkunst als Verzierungsmotiven zu integrieren.[133]
Die Tulpe ist ein oft vorkommendes Motiv in den Bildnissen im Manuskript, und zwar nicht nur auf den Gewändern der Sultane, sondern auch auf Kissen. Große goldene Tulpen zieren die Kaftane der Sultane wie Osman Gazi, Orhan Gazi, Sultan Murad I. sowie Sultan Bayezid

[129] Altay 1979, S. 6.
[130] Özcan 1993, S.108.
[131] Çağman 1998, S.14.
[132] Duran 2001, S.362.
[133] Çağman 1998, S.14.

I. Der Literatur zufolge ist die Tulpe besonders im 16. Jahrhundert in der osmanischen Kunst als Motiv berühmt geworden.[134] Osman Gazi ist der erste Sultan, auf dessen Kaftan das Tulpenmotiv zu sehen ist. Diese Situation entfernt die Porträts von der Realität, denn Osman Gazi war der erste osmanische Sultan, der in den Jahren 1258-1324/6(?) lebte. Es entsteht der Eindruck, dass der Maler der Wiener Handschrift nicht auf die herrschende Mode geachtet hat und die Muster sich um eine Mischung der Textilien für die Kaftane der Sultane gehandelt haben.

Der Text des Manuskripts gibt manchmal kurze und generelle Informationen über die Gewänder der Sultane. Im Textteil zu Osman Gazi ist geschrieben, dass der Sultan mit Gold geschmückte Gewänder trägt und sein Kaftan einen breiten Kragen hat.[135] Auf seinem Bild (Fol. 28a) lässt sich sehen, dass auf diese Informationen geachtet wurde. **(Abb.14)** Sein äußerer Kaftan hat einen breiten Kragen und die Verzierungen auf dem Kaftan bestehen hauptsächlich aus goldenen Tulpen. Dieser Kaftan mit dem breiten Kragen lässt sich auf den Porträts der anderen Sultane, mit Ausnahme von Sultan Selim I., sehen.

Beim Porträt von Sultan Bayezid I. (Fol. 40b) kommt erstmals und einmalig eine neue Verzierung vor, die das Kissen hinter ihm schmückt. **(Abb.19)** Bei der Dekoration auf blauem Hintergrund werden die als Tiger-Linien bezeichneten Wellen und drei Punkte kombiniert. Diese Zusammensetzung wird in der osmanischen Kunst *Çintemani* genannt und auf osmanischer Kleidung können unterschiedliche Kombinationen dieser Verzierungen gesehen werden. Sie beruht auf einem Motiv, das in der chinesischen und japanischen Kunst angewendet wurde. Die symbolische Bedeutung dieses Motivs dort auf Buddha. Jedoch hat es in der osmanischen Kunst eine andere symbolische Bedeutung gewonnen. Die Macht des Tiger war die symbolische Bedeutung für die Osmanen. Die religiöse Bedeutung wurden nicht angenommen. Dieses Motiv symbolisiert nicht nur die Macht, sondern auch die Fruchtbarkeit und daher wurde es häufig an den Kaftanen und der Unterwäsche angebracht.[136] Nach Atasoy wurde diese Verzierung auch als ein Hinweis auf Glück verstanden. Solche Verzierungen lassen sich bereits im 15. Jahrhundert auf den Stoffen finden, z. B. auf einem Kaftan von Sultan Mehmed II.[137] **(Abb.54)** Beispiele für dieses Motiv in den osmanischen Miniaturen sind auf den Porträts von Barbaros Hayreddin Pascha (1478-1546) und Sultan Selim II. zu sehen. **(Abb.55-56)** Diese Porträts werden dem Maler Nigari (?, s. 1572) zugeschrieben, und die großen welligen Linien schmücken die Gewänder beider Personen.

[134] Ebd., S.14.
[135] Lokman 2016, S.105-7.
[136] Keskiner 2001, S.136.
[137] Atasoy 2001, S. 299.

Der als Nigari genannte Maler Haydar Reis hat im 16. Jahrhundert im Osmanischen Reich gelebt. Er war nicht nur ein Maler und Dichter, sondern auch ein Seemann.[138] Beim Porträt von Barbaros Hayreddin Pascha kommt eine andere Kombination des Motivs vor, das nur aus zwei welligen Linien besteht. Der Autor Konak vertritt für diese Bildnisse die Meinung, dass der Maler Nakkaş Osman die Porträts von Nigari gesehen haben dürfte.[139] Dahingegen hat der Maler der Wiener Handschrift dieses Motiv nicht auf dem Gewand des Sultans angewendet, sondern auf dem Kissen im Bildnis von Sultan Bayezid I. Da das Kissen beim Darstellungsschema eine bedeutende Rolle spielt, sollte die symbolische Bedeutung des Motivs durch dieses Kissen vermittelt werden.

Florale Motive wurden auch für die inneren Seiten der Kaftane der Sultane gewählt, wie im Beispiel von Sultan Bayezid I. Diese Motive erinnern an Blätter und wirken naturalistisch. Blätter als Dekorationselemente auf Textilien waren in der osmanischen Kunst üblich.[140] Eine Information über den Kaftan des Sultans ist im Text des Manuskripts zu finden. Demnach trägt Sultan Bayezid I. wie sein Vater Sultan Murad I. einen Kaftan mit breitem Kragen.[141] Im Bildnis wurde dieser Hinweis vom Maler umgesetzt.

Der Pelz war in der Realität ein Bestandteil der Kaftane der osmanischen Sultane. Dies kann ebenfalls in einigen Bildnissen des Manuskripts gesehen werden. Die Innenseite des Kaftans von Sultan Mehmed I. (Fol. 46b), Sultan Murad II. (Fol. 51a) und Sultan Mehmed II. (Fol. 54b) besteht aus einem weißen Pelz mit schwarzen Punkten. **(Abb.20, 21,22)** Auf dem Porträt von Sultan Bayezid II. (Fol. 58b) **(Abb.23)** ist auch auf der Innenseite des Kaftans ein brauner Pelz zu sehen. Außer seinem eigentlichen Nutzen ermöglicht es der Pelz, die Kaftane prunkvoll aussehen zu lassen. Der Hinweis auf den Kaftan von Sultan Mehmed I. wird im Text des Manuskripts gegeben. In Bezug auf die Gewänder des Sultans wird im Text davon berichtet, dass die Kaftane des Sultans aus verschiedenen weißen Stoffen bestehen.[142] Die Innenseite des Kaftans wurde auf dem Bildnis des Sultans daher weiß gemalt. Sowohl der Maler der Wiener Handschrift als auch Nakkaş Osman haben die Gewänder des Sultans dem Text entsprechend gemalt.

Das Motiv şe*mse* hat auch die osmanischen Textilien geschmückt, wie in den vorherigen Kapiteln besprochen wurde. Seine Anwendung auf Textilien lässt sich im Bildnis von Sultan Mehmed I. (Fol. 46b) finden. **(Abb.20)** Sein blauer außen Kaftan ist mit großen goldfarbenen

[138] Bağcı 2006, S. 84.
[139] Konak 2013, S. 435.
[140] Keskiner 2001, S. 99.
[141] Lokman 2016, S.124.
[142] Ebd., S.131.

Şemses versehen. Die Verzierung besteht aus einem einfachen Design, ohne dass weitere florale Motive oder Kombinationen eingesetzt werden. *Şemse*s sind allein auf dem Gewand und haben weder *salbek*s noch Strahlen, *tığ*s. Demgegenüber sind die inneren Seiten der *şemses* ganz gefüllt. Die Anwendung dieses Motivs auf Kleidung unterscheidet sich von seiner Anwendung in der Buchkunst. Wie bereits die Autorin Tezcan in ihrem Artikel besprochen hat, ist der Einfluss der osmanischen Buchkunst auf die Motive und ihre Zusammenstellungen auf Textilien bekannt.[143] Diese gegenseitige Einflüsse zwischen den Textilien und den osmanischen Buchkunst lassen sich in der Wiener Handschrift feststellen.

Im Textteil zu Sultan Selim II. (Fol. 79a) wird gesagt, dass dessen Gewänder prachtvoll sind, wie jene der Sultane vom Iran und goldene Knöpfe haben. Der Verfasser fügt hinzu, dass dieser Sultan, entgegen der Tradition, üblicherweise seinen Kaftan über der rot verzierten inneren Kleidung trägt.[144] Auf seinem Bildnis ist zu erkennen, dass der innere Kaftan des Sultans mit goldenen Knöpfen verziert ist. Außerdem sind unter dem weißen Kaftan die roten Ärmel der inneren Kleidung zu sehen. **(Abb.26)**

Auf dem außen Kaftan von Sultan Murad III. ist ein neues Motiv zu sehen, das in der osmanischen Kunst als *baklava*-Motiv bezeichnet wird. **(Abb.27)** Es ähnelt der Form von zwei Dreiecken, die durch Unterstreichungen verbunden sind. Dieses Motiv wurde häufig in der osmanischen Architektur und auf osmanischen Teppichen verwendet. Nach der Literatur wurden dieses Motiv sowie die geometrischen Motive nicht als bekannte Motive für osmanische Textilien, insbesondere Kaftane der Sultane, ausgewählt.[145] Die Benutzung dieser Musterung zeigt auch die Wechselwirkung und die Verbindung zwischen der osmanischen Architektur, den osmanischen Textilien und der osmanischen Buchkunst. Es sollte auch betont werden, dass diese Musterung nicht auf den Kaftanen der Sultane im ersten *Şemailname* vorkommt. Das heißt, bei der Auswahl des Motivs hat der Wille des Malers der Wiener Handschrift eine Rolle gespielt.

Wenn alle Bildnisse der Sultane im Gesamten betrachtet werden, lässt sich daraus schlussfolgern, dass die Gewänder der Sultane in der Wiener Handschrift vor allem mit großen ovalen Medaillons, Tulpen, chinesischen Wolken, *Şemse*s sowie *Baklava*-Motiven geschmückt wurden. Bei den Mustern der Kissen ist die Auswahl hingegen beschränkt. Sie umfasst Tulpen, *çintemani* und chinesische Wolken. Die Benutzung dieser Motive hatte bei den Osmanen bestimmte und symbolische Bedeutungen. Die inneren Kaftane der Sultane auf

[143] Tezcan 1995, S. 324.
[144] Lokman 2016, S.178.
[145] Salman 1999, S. 111.

den Bildern werden oft mit den als *çaprast* bezeichneten goldenen Verzierungen geschmückt. Dieses Wort „*çaprast"* dient zur die Kaftane mit Knopflöchern und Knöpfen, die eine Art Band bilden, zu schließen.[146].Außerdem ist auffällig, dass der Maler auf komplizierte, intensive und detaillierte Verzierungen verzichtet hat, während bei den ersten *Şemailname* komplizierte und dichte Ornamente auf den Kaftanen der Sultane zu bemerken sind.

Abgesehen von den Mustern auf den Gewändern der Sultane ist zu betonen, dass der Maler bei der Art und Weise der Kaftane auf Vielfältigkeit geachtet hat. Wie bei den Beschreibungen der Bildnisse ermittelt wurde, lässt sich sofort bemerken, dass sich die Kaftane der Sultane sowohl bei den Ornamenten als auch in der Form voneinander unterscheiden. Jeder Sultan trägt verschiedene Arten von Kaftanen und Turbanen. Ein weiterer wichtiger Punkt ist, dass der Stil der Kaftane der Sultane im Wiener Manuskript aus dem ersten *Şemailname*, mit Ausnahme des Kaftans von Sultan Murad III., nachgeahmt wurde. Das Muster und die Farben der Kaftane in beiden Manuskripten unterscheiden sich voneinander. Aus diesem Grund wirkt die Wiener Handschrift wie ein anderes Katalog mit den Gewändern der osmanischen Sultane.

Wenn alle Textilien und Muster der Gewänder der osmanischen Sultane im Codex betrachtet werden, lässt sich schlussfolgern, dass der Maler des Codex H.O.25 nicht immer auf die damalige Mode geachtet hat. Das Bildnis von Osman Gazi ist ein Beispiel dafür, da er auf seinem Bildnis einen Kaftan mit Tulpenmotiven trägt, obwohl dieses Motiv erst im 16. Jahrhundert berühmt geworden war. Es würde annehmen, dass es dafür einige mögliche Gründen sein könnte: Die Absicht des Malers bestand nicht darin, die Realität zu beachten, sondern er könnte nach seinem Wunsch verschiedene gemeinsame Motive auf den Kaftanen angebracht haben. So kann der Betrachter nur eine schematische und allgemeine Vorstellung von den Mustern auf den Kaftanen der Sultane bekommen. Außerdem behauptet Çağman, dass die Kopien des Buches *Şemailname* zur Übung von Malern im Hofskriptorium verwendet wurden.[147] Der zweite Grund könnte darauf beruhen, dass für den Maler der Wiener Handschrift diese Bilder auch eine Übung waren, um sein malerisches Talent zu zeigen. es lässt sich auch betonen, dass der Text des Buches *Şemailname* bei dem Malen der Bildnisse eine bedeutende Rolle gespielt hat.

3.5 Die Turbane der Sultane

[146] Atasoy 2020, S. 710.
[147] Çağman 2000, S.178.

Ein auffallender Punkt und Bestandteil des Darstellungsschemas bei den Bildnissen sind die Turbane der Sultane. In diesem Unterkapitel wird auf die Stile der Turbane im Codex H.O.25 eingegangen, um die Rolle des Textes des Werkes bei den Bildern herauszufinden. Mit dieser Frage setzte sich die Literatur bislang nicht detailliert auseinander.

Die Turbane der osmanischen Sultane bestehen aus einem weißen Stoff, der im Türkischen als *sarık* bezeichnet wird.[148] Sarık bezeichnet das Tuch oder den Stoff, der zum Formen eines Turbans verwendet wird. Dieses *sarık* wird über eine Kappe namens *kavuk* gewickelt, der im Türkischen einen Gegenstand bezeichnet, der innen leer ist. Die Arten von *kavuk* waren bei den Osmanen vielfältig: Sie hatten verschiedene Formen und Farben, je nach seiner Verwendung.[149][150] In der Wiener Handschrift fügt der Maler ab dem Porträt von Yavuz Sultan Selim I. den Turbanen der Sultane eine schwarze Troddel hinzu. Dieses Element wiederholt sich bis zum Bildnis von Sultan Murad III. **(Abb.24,25,26,27)**

Wenn der Text des Manuskripts untersucht wird, zeigt es sich, dass der Verfasser Lokman darin von den Turbanen der Sultane berichtet. Es ist in der Wiener Handschrift zu beobachten, dass die Mode der Turbane in den Zeiten der verschiedenen Sultane Ähnlichkeiten zeigte. Abgesehen von kleinen Abweichungen wurden in der Wiener Handschrift die Turbane aus dem ersten *Şemailname* nachgemalt. Die Autorin Çağman berichtet darüber, dass der Maler des ersten Şemailnames, Nakkaş Osman, möglicherweise die Beschreibungen der höfischen Turbane in den Bursa-Gräbern als Vorlage für die Turbane der Sultane genommen hat. Diese Beschreibungen basieren auf dem Werk von Hoca Sadeddin Efendi. Die Autorin fügt auch hinzu, dass Nakkaş Osman möglicherweise persönlich dorthin gegangen ist, um Untersuchungen anzustellen. [151]

Zur Art des Turbans von Osman Gazi im Text wird gesagt, dass es sich um einen *sahabe*-Turban handelt aber die Besonderheiten des sahabe-Turbans wurden im Text nicht erläutert. [152] Der Begriff *sahabe* bedeutet im Türkischen die Begleiter des Propheten Muhammads.[153] Dem Text zufolge ist dieser Turban gewunden und weiß. Abweichend vom Text wird im Turban des Sultans eine rote Kappe dargestellt. **(Abb.14)**

Obwohl im Text der Turban von Orhan Gazi nicht beschrieben wird, sagt der Verfasser, dass der Turban von Sultan Murad I. wie der Turban von seinem Vater Orhan Gazi ist. Er fügt

[148] Bozkurt 2009, S.152.
[149] Bozkurt 2022, S.71.
[150] In dieser Arbeit bezeichnet der Turban die gesamte Kopfbedeckung der Sultane.
[151] Çağman 2000, S.174.
[152] Lokman 2016, S.107.
[153] Eminoğlu 2008, S.491.

hinzu, dass der Turban ein goldenes Kavuk hat.[154] Es wird auch betont, dass diese von Süleyman Paşa[155] entdeckt wurde.[156] Im Bildnis Sultan Murads I. ist zu sehen, dass dessen Turban aus einem langgezogenen goldenen Kavuk und einem breiten weißen Stoff besteht. **(Abb.18)**

Für die Praxis des Textes lässt sich auch das Bildnis von Sultan Bayezid I. als Beispiel geben. Der Turban von Sultan Yıldırım Bayezid besteht aus einem langgezogenen goldenen Kavuk und einem breiten weißen Stoff, genau wie der Turban seines Vaters. Der Verfasser berichtet im Text auch von diesem Fall.[157] **(Abb.19)**

Im Text wird auf die Veränderungen bei den Turbanarten auch hingewiesen. Der Turban von Sultan Mehmed I. wird so beschrieben, dass er anders als die der restlichen Sultane ist. Lokman sagt, dass der Stoff des Turbans anders ist und der untere Teil des goldenen Turbans im weißen Stoff versteckt ist, so dass er nicht sichtbar ist.[158] Das Bild des Sultans macht den Text anschaulich, und auch die Neuerung mit dem Turban ist zu sehen. Der Sultan trägt einen weißen, hoch und breit gestalteten Turban, dessen oben darauf die Spitze der goldenen Kappe zu sehen ist.**(Abb.20)** Im Text werden außerdem wesentliche Informationen über die Neuerungen der Turbanarten gegeben. Lokman berichtet davon, dass der Turban von Sultan Mehmed II. die Form des Turbans seines Großvaters, Sultan Mehmed I., hat, wie *Âlim Kavuğu*. Dieser Begriff bedeutet, dass die Kappe von den sehr wissenden Menschen, Gelehrten, *„Âlim“* getragen wird. Lokman beschreibt jedoch nicht, wie diese Kappe aussieht. Außerdem sagt er, dass ab Sultan Mehmed II. die Herrscher diese Art des Turbans benutzt haben. Die Art der Turbane sind einfacher und weniger prachtvoll geworden. Darüber hinaus trugen die Sultane keine Turbane mit goldenem *kavuk* mehr. Die goldene Kopfbedeckung wurde nur von den Beamten getragen.[159] Nach seinem Bildnis trägt der Sultan einen niedrigen weißen Turban mit einem grünen Kavuk.

Die Turbane von Sultan Murad I. und Sultan Murad II. sehen fast ähnlich aus. Dieser Turban besteht aus einem langgezogenen goldenen *kavuk* und einem breiten weißen *sarık*. Im Textteil zu Sultan Murad II. wird davon berichtet, dass sein Turban die Form des Turbans seines

[154] Lokman 2016, S.118.
[155] Es wurde keine Information über Süleyman Paşa gegeben. Es lässt sich vermuten, dass es sich um der ältere Bruder von Orhan Gazi handeln kann, weil er bei der Regierung des Reiches tätig war. Emecen 2010, S.94.
[156] Lokman 2016, S.115.
[157] Ebd., S.124.
[158] Lokman 2016, S.131.
[159] Ebd., S. 143.

Großvaters habe.[160] Es gibt jedoch eine Abweichung zwischen diesen beiden Bildnissen, dass die Kappe von Sultan Murad II. unter dem weißen Stoff nicht sichtbar ist. **(Abb.18-21)**

Auf den Turban von Sultan Bayezid II. geht der Verfasser des Textes nicht so detailliert ein. Nach dem Text hat er einen Turban wie die *sahabe*s getragen.[161] Im Bildnis von ihm trägt er einen großen weißen Turban mit einer grünen Kappe. **(Abb.23)**

Über den Turban von Sultan Selim I. wird im Text nur gesagt, dass er einen den Sultanen entsprechenden Turban trägt.[162] Nach dem Bildnis des Sultans hat er einen hohen, gewundenen weißen Turban. Auf seinem Porträt ist erstmals eine schwarze Troddel am Turban zu sehen, während im ersten *Şemailname* eine Troddel nur auf dem Bildnis von Sultan Murad III. vorkommt. Daraus leite ich ab, dass beim Hinzufügen der Troddel der Wunsch des Malers der Wiener Handschrift eine Rolle gespielt hat. **(Abb.24)**

Im Text wird der Turban von Sultan Süleyman I. nicht detailliert beschrieben. Es wird nur gesagt, dass sein Turban hoch ist.[163] Das Bild zeigt, dass der Turban hoch gestaltet ist, und die Spitze der roten Kappe ist zu sehen. Außerdem befindet sich eine schwarze Troddel am Turban des Sultans. **(Abb.25)**

Lokman berichtet im Text davon, dass der Turban von Sultan Selim II. groß wie der Turban seines Vaters aussieht. Er fügt hinzu, dass das Sarık von ihm über dem Kavuk gebunden ist.[164] Wenn die beiden Porträts der Sultane verglichen werden, zeigt sich, dass die gegebene Information den Porträts entspricht. Der Turban von Sultan Selim II. ist gleich wie der Turban von Sultan Süleyman I.: in der Form hochgehalten, weiß, mit einer roten Kappe und mit einer schwarzen Troddel. **(Abb.25-26)** Die Art der Turbane von Sultan Selim II. und Kanuni Sultan Süleyman sind gleich und bestehen aus einem geschnittenen und breiten weißen Turban. Dass der Turban hoch ist, wurde bereits im Text von Lokman berichtet.[165]

Der Turban von Sultan Murad III. wird ebenfalls nicht detailliert beschrieben. **(Abb.27)** Lokman berichtet im Text davon, dass das Sarık des Sultans über dem Kavuk gebunden ist, wie es die Sultane getragen haben.[166] Sein Turban ist hoch und weiß. Darauf ist die Spitze der Kappe zu sehen. Die Scheiben des weißen Stoffs sind breit geformt, im Vergleich zum vorherigen Sultan. Bemerkenswert ist, dass im Bildnis von Sultan Murad III. im ersten

[160] Lokman 2016, S. 137.
[161] Ebd., S.149.
[162] Ebd., S.159.
[163] Ebd., S.168.
[164] Ebd., S.178.
[165] Ebd., S.166.
[166] Ebd., S.189.

Şemailname eine schwarze Troddel und zwei Aigretten zu sehen sind, während es in der Wiener Handschrift nur eine schwarze Troddel gibt.

Ich leite aus meiner Forschungen und der Analyse ab, dass beim Herstellungsprozess des ersten *Şemailname* zuerst der Text geschrieben wurde. Beim Malen der Bilder diente der Text als Orientierung. Der Maler des ersten *Şemailname*s hat bei der Anfertigung der Bildnisse wahrscheinlich den Text berücksichtigt, da die Turbane des ersten *Şemailname*s dem Text entsprechend dargestellt wurden. Dabei muss auch hinzugefügt werden, dass es in Bezug auf die Arten der Turbane weitere Vorbilder und Informationen gibt, da der Text in dem Werk nicht immer detailliert darauf eingeht. Es ist zustimmend den Hinweisen von Necipoğlu und Çağman zu folgen, dass nicht nur die schriftlichen Quellen von Hoca Sadeddin Efendi, sondern auch die Beobachtungen von Nakkaş Osman bei den Gräbern der Sultane eine Rolle gespielt haben.[167] Der Maler der Wiener Handschrift hat die Turbane der Sultane, ohne sie zu verändern, aus dem ersten *Şemailname* kopiert. Es ist zu betonen, dass diese unveränderte Übernahme nur für die Formen der Turbane gilt. Eine Troddel erscheint im ersten *Şemailname* nur beim Porträt von Sultan Murad III., während sie in der Wiener Handschrift ab dem Bildnis von Sultan Selim I. bis zu jenem von Sultan Murad III. zu sehen ist. Das weist darauf hin, dass die Art der Turbane in den Bildern dieser Zeit zu einer Schablone geworden ist. Diese Analyse bestätigt die Hypothese, dass der Maler der Wiener Handschrift das erste *Şemailname* gesehen hat, aber die Bildnisse nach seinem Wunsch verändert hat.

Aus den Analysen dieses Kapitels schließe ich, dass die Anordnung des Raums in den Porträts eine Bedeutung hat, wie die Forscher*innen hervorgehoben haben. Meiner Hypothese zufolge erscheint das Darstellungsschema mit all seiner Gestaltung wie ein abstrakter herrscherlicher Raum. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Wiener Manuskript keine Eins-zu-eins-Kopie des ersten *Şemailname*s ist. Bei den Porträts der Sultane lassen sich Unterschiede zwischen zwei Handschriften feststellen, beispielsweise bei der Sitzhaltung und den Gewändern der Sultane. Ein weiterer erwähnenswerter Punkt bei den Textilien ist die bewusste Auswahl der Motive. Aus den detaillierten Beschreibungen der Porträts entnehme ich, dass der Wille des Malers der Wiener Handschrift eine zentrale Rolle spielte. Obwohl der Text des Buches eine Quelle für das Anschaulichen der Bilder war, hat sich der Maler nicht immer auf den Text des Buches verlassen. Der Maler der Wiener Handschrift wiederholte die Turbanarten aus dem ersten *Şemailname*, aber die Troddeln an den Turbanen in den Porträts der Wiener Handschrift führte der Maler eigenständig ein.

[167] Necipoğlu 2000, S.39. Siehe auch Çağman 2000, S. 174.

4 Entwicklung der Sultansporträts und die Rolle des Buches *Şemailname*

Die Entstehung der Sultansporträts im Osmanischen Reich begann mit dem Interesse von Sultan Mehmed II. an die europäische Kunst. Besonders sein Interesse an Porträts hat dazu beigetragen, die Sultansporträts in der osmanischen Kunst zu entwickeln.[168] Dieses Kapitel beschäftigt sich mit den folgenden Forschungsfragen: Welche Beispiele von Sultansporträts in Europa zu finden sind, wie das Interesse von Sultan Mehmed II. in der osmanischen Malkunst weitergespiegelt und sich von Anfang bis Ende 17. Jahrhundert entwickelt. Dabei soll die Bedeutung des Buches *Şemailname* gezeigt werden. Im letzten Unterkapitel wird auf die anderen Kopien des Buches *Şemailname* eingegangen, um den Grund für die Existenz zahlreicher Kopien dieses Werkes zu interpretieren.

4.1 Die Porträts der osmanischen Sultane aus europäischer Perspektive und die Einflüsse auf das Buch *Şemailname*

Die Porträts der osmanischen Sultane waren nicht das Hauptthema in osmanischen Manuskripten während der frühen Zeiten der Manuskriptherstellung.[169] Die frühesten bekannten bebilderten osmanischen Manuskripte entstanden um 1416. Laut der Literatur wurde dieses frühe Beispiel während der Prinzzeit von Sultan Murad II. in Amasya, eine Stadt der Türkei, hergestellt. Dieses Manuskript ist eine Kopie des Werkes *İskendername* (Buch von Alexander/İskender), das von dem osmanischen Schreiber Tacüddin Ibrahim b. Hızır Ahmedi (1335?–1412/13) verfasst wurde. Die Themen dieses Werkes sind Geographie, Geschichte sowie Astronomie.[170] In Zusammenhang mit der Herstellung der osmanischen Sultansporträts, die ab der Zeit von Sultan Mehmed II. (1432–1481) zur Tradition geworden sind, muss das Interesse von Sultan Mehmed II. daran und die Rolle der europäischen Maler erwähnt werden.[171] Diese Künstler kamen nach İstanbul und arbeiteten im Hofskriptorium.[172]

Die Beziehungen zwischen Italien und dem Osmanischen Reich haben sich durch das Interesse von Sultan Mehmed II. an seinen Porträts entwickelt. Der Sultan hat die italienischen Maler mit den Porträts und Medaillons beauftragt, die das Porträt von ihm enthalten.[173] Aus der Literatur geht hervor, dass ein Künstler namens Mattei de Pasti (1420–

[168] Bağcı 2006, S. 32.
[169] Necipoğlu 2000, S. 22.
[170] Bağcı 2006, S. 21.
[171] Reyhanlı 1987, S. 453. Siehe auch: Raby 2000, S. 64.
[172] Reyhanlı 1987, S. 453.
[173] Bağcı 2006, S. 22.

1467/8), ein Schüler von Pisanello (1395–1455), 1461 von Sultan Mehmed II. nach İstanbul eingeladen wurde. Jedoch konnte er nicht kommen und an seiner Stelle ist ein anderer Schüler namens Constanzo da Ferraro (1450–nach 1524) in den Jahren 1477–78 gekommen. Er hat im Jahr 1481 auf der Vorderseite eines Medaillons aus Bronze das Porträt von Sultan Mehmed II. und auf der Rückseite den Sultan auf dem Pferd dargestellt.[174] **(Abb.57)**

Einige Beispiele für die Porträts der osmanischen Sultane sind in den verschiedenen Kunstgattungen zu sehen, die in Europa hergestellt wurden. Eine Genealogie, die sich mit den Porträts der osmanischen Sultane befasst, stammt aus der Regierungszeit von Sultan Bayezid II (1447/8–1512). Dieses Werk ist eine Pergamentrolle und wurde dem ungarischen König Vladislav II. (1446–1516) gewidmet.[175] Dieses Werk heißt *Petancius Rolle* (Cod. Lat. 378) und datiert um 1496. Es enthält acht Medaillons mit den Bildern der Sultane von Osman Gazi bis Sultan Bayezid II. Das Bildnis von Sultan Bayezid II. ist auf einem großen Medaillon dargestellt. Darüber hinaus finden sich in dieser Schriftrolle die Porträts von vier Wesiren und 31 osmanischen militärischen Ränge. Während alle sieben Sultane mit dem Schwert in der Hand abgebildet sind, sitzt Sultan Bayezid II., der letzte Sultan auf der Rolle, auf seinem Thron und hält nicht nur ein Schwert, sondern auch ein Pfeil und einen Bogen in der Hand. Felix Petancius Ragusinus (1455-1520) war sowohl für den Text auf der Rolle als auch für die Porträts verantwortlich. Majer hebt vor, dass diese Schriftrolle das erste bekannte Werk ist, das die Bildnisse der osmanischen Sultane als Serie zeigt.[176] **(Abb.58)**

Majer weist darauf hin, dass die Porträts der Petancius-Rolle Einflüsse auf die in Europa erschienenen Sultansporträts hatten. Das von Bartholomaeus Gjorgjevic (1510–1566) im Jahre 1560 verfasste Buch *Türcken Büchlein, Darinnen der Türckischen Keyser, Namen, Empter, Leben (etc.)* enthält Kupferstiche. Auf den runden Medaillons befinden sich die Porträts der Sultane. Bei den Turbanen und Gewändern zeigen sich Ähnlichkeiten mit den Darstellungen in der *Petancius-Rolle*. Majer erwähnt außerdem, dass der osmanische Maler Nigari (?–1572?), auch bekannt als Haydar Reis, möglicherweise die *Petancius-Rolle* gesehen hat, bevor er die Porträtserie der Sultane gemalt hat.[177]

Necipoğlu berichtet von einem Werk, das Paolo Giovio (1483?–1552) zugeschrieben wird. Dieses Werk namens *Elogia virorum bellica virtute illustrium* (Zum Lob erlauchter Männer von militärischer Tugend) soll durch sein Konzept das Buch *Şemailname* beeinflusst haben.

[174] And 2004, S. 145.
[175] Majer 2000, S. 78.
[176] Majer 2000, S. 92 und S. 78.
[177] Ebd., S. 79.

Es beinhaltet die Porträts der Personen am Hof und Texte über diese Personen beinhaltet.[178] Es wurde im Jahr 1575 veröffentlicht und enthält insgesamt 128 Illustrationen.[179] Die elf Porträts der osmanischen Sultane befinden sich sowohl in diesem Werk als auch im Werk *Illustrum virorum Turcarum usque ad Solymanum II*, das im Jahr 1577 in Basel hergestellt wurde.[180] Die Biographien der Männer, die sich in Kriegs- und Friedenszeiten ausgezeichnet haben, wurden in chronologischer Reihenfolge erzählt.[181] Nach dem Bericht von Giovio basieren diese Porträts der osmanischen Sultane auf den Bildern in einer Ebenholz- und Elfenbeinschatulle, die dem französischen Flottenkommandanten Virginio Orsini dell'Anguillara (1498-1548?) gehörte. Die Autor*innen Raby und Majer nehmen nach ihren Forschungen an, dass es sich bei diesen Porträts um die Kopien der Werke von Nigari handelt.[182] Giovio hatte Zugang zu den Porträts des Sultans von Orsioni und ließ sie von dem Maler Tobias Stimmer kopieren.[183] Biographische Werke über bestimmte Männer waren in den islamischen Kulturen bekannt und darüber wurden bereits ab dem 9. Jahrhundert Werke geschrieben.[184] Obwohl das Werk von Giovio Ähnlichkeiten mit dem Buch *Şemailname* zeigt, weist Fetvacı darauf hin, dass *Elogia* von einer universalen Geschichte handelt, während das Buch *Şemailname* nur auf die osmanischen Sultane fokussiert.[185] Die Autorin berichtet außerdem über eine Ähnlichkeit zwischen den zwei Werken, die darin besteht, dass Giovio wie Lokman und Nakkaş Osman viel Wert auf die Authentizität der Porträts gelegt hat.[186] **(Abb.59)**

Die Porträts der osmanischen Sultane lassen sich im Werk *Civitates Orbis Terrarum*, Städte der Welt, finden. Es besteht aus Ansichten europäischer Städte, die von F. Hogenberg (1535–1590) sowie G. Braun (1541–1622) hergestellt wurde. Zwischen 1572 und 1618 wurden mehrere Ausgaben dieses Werkes hergestellt. Im Abschnitt zu von İstanbul erscheinen in den kleinen Medaillons die Porträts der zwölf Sultane, von Osman Gazi bis Sultan Murad III. Die Gravur von İstanbul wurde von Adolpho Venerii gemalt. Reyhanıi berichtet davon, dass die Vorbilder dieser Portrtäts auf die Werke von Giovio beruhen sollte, während das Vorbild des Porträts von Sultan Murad III. nicht bekannt ist.[187] **(Abb.60)**

[178] Necipoğlu 2000, S. 5.
[179] Fetvacı 2013b, S. 248.
[180] Raby 2000, S.144-45.
[181] Fetvacı 2013b, S. 250.
[182] Auf diese Porträts wird im folgenden Unterkapitel eingegangen.
[183] Raby 2000b, S. 145–46.
[184] Robinson 2003, S. 30.
[185] Fetvacı 2013b, S. 251.
[186] Ebd., S. 252.
[187] Reyhanlı 1983, S. 59.

Aus dieser Informationen lässt sich ableiten, dass es zwischen Europa und dem Osmanischen Reich häufig einen gegenseitigen Einfluss in Bezug auf die Porträts der osmanischen Sultane gab. Bei der Entstehung dieser Mode der Sultansporträts haben die osmanischen Sultane eine zentrale Rolle gespielt. Die Entwicklung der Sultansporträts und schließlich das Buch *Şemailname* haben die osmanische Malerei entscheidend geprägt. Die Porträts der osmanischen Sultane, die von Europäern gemalt wurden, können als Vorläufer für die Entwicklung dieser Kunst im osmanischen Reich angesehen werden.

4.2 Die Bilderserie als Prinzip und ihre Verwendung in osmanischen Manuskripten

Das Buch *Şemailname* unterscheidet sich von den anderen Werken im Osmanischen Reich durch seine Gattung. Dieses Unterkapitel beschäftigt sich mit der Entwicklung der Sultansporträts von Anfang bis Ende des 17. Jahrhunderts im Osmanischen Reich, um herauszufinden, wie der Einfluss von Nakkaş Osman in anderen Werken zu sehen ist. Außerdem wird kurz auf einige osmanische Manuskripte eingegangen, die die Porträts der Sultane enthalten. In diesem Zusammenhang werden die Fragen erörtert, um welche Arten von Werken es sich handelt und welche Neuerungen bei der Ikonographie der Sultansporträts festzustellen sind.

Das erste Beispiel für Porträts der osmanischen Sultane, das von osmanischen Malern gemalt wurde, ist jenes von Sultan Mehmed II. Dieses Porträt wurde in den 1480er Jahren von Sinan Bey (gelebt im 15. Jahrhundert) oder Şibilizade Ahmed (gelebt zwsichen am Ende des 15.Jahrhundert und am Anfang des 16.Jahrhunderts) gemalt.**(Abb.61)** In diesem Bildnis hält der Sultan eine Rose in seiner Hand. In der modernen Literatur wird angenommen, dass die Art und Weise, wie der Sultan sitzt, an die timuridischen Porträts erinnert. Demgegenüber ähnelt der Gesichtsausdruck jenem auf einem anderen Porträt des Sultans, das von Gentile Bellini gemalt wurde. [188] **(Abb.62)**

Im 16. Jahrhundert stieg das Interesse an Sultansporträts im Osmanischen Reich.[189] Während der Herrschaftszeit von Kanuni Sultan Süleyman (1494–1566) hat der osmanische Maler Nakkaş Nigari (?–1572?), Porträts von Sultanen und anderen Personen angefertigt. Zu diesen Porträts lassen sich die Bildnisse von Yavuz Sultan Selim, Kanuni Sultan Süleyman, Selim II,

[188] Mahir S.140-1.
[189] Bağcı u. a. 2006, S. 83.

Barbaros Hayreddin Pascha, François I. und Charles V. zählen. [190] Auf einem der Porträts von Sultan Selim II. (1524–1574) sitzt dieser in seinem Pavillon und hält in der einen Hand ein Glas und in der anderen ein Taschentuch. **(Abb.56)** Dieses Bild dürfte um 1560–61 gemalt worden sein.[191] Seine Haltung und seine Darstellungsweise erinnern an das Porträt des Sultans im ersten *Şemailname* (TSM H.1563). **(Abb.37)** Nigari ist der erste osmanische Maler, der die Porträts der Sultane in chronologischer Reihenfolge dargestellt hat.[192] Nigari hat die Porträts der elf Sultane, von Osman Gazi bis Sultan Selim II., gemalt, aber sie sind nicht erhalten. Majer berichtet davon, dass diese Porträts der Sultane bis 1543 im Besitz von Barbaros Pascha (1478–1546) waren und danach von ihm dem Römer Virginio Orsini (1572–1615) geschenkt wurden. [193] Nach einer Aussage von Giovio hatten Kardinal Allessandro Farnese und Paolo Giovio die Gelegenheit, diese Porträts zu sehen und kopieren zu lassen.[194]

Nakkaş Osman hat das von ihm geschaffene Darstellungsschema in einem anderen osmanischen Werk namens *Zübdetü't-Tevârîh* (Creme der Geschichten) wiederholt. Mit dem Schreiben dieses Werks wurde während der Zeit von Sultan Süleyman begonnen und die Arbeit zur Zeit von Sultan Murad III. von Lokman weitergeführt. Es beinhaltet Texte über die Schöpfung, die Geschichte der Welt, die Geschichte der Propheten sowie über die osmanische Geschichte bis Sultan Murad III. Im Jahr 1583 wurde dieses Werk Sultan Murad III. gewidmet. Es gibt drei Kopien dieses Werkes und jede davon enthält die Miniaturen, die das Leben der Propheten beschreiben, und die Porträts der zwölf Sultane von Osman Gazi bis Sultan Murad III.[195] In der ersten Kopie (im Museum für die türkische und islamische Werke, İstanbul, 1973) dieses Werkes werden die Sultane, außer kleinen Abweichungen, nach dem gleichen Schema dargestellt. **(Abb. 63)**

Dieses Schema, die Art und Weise, wie die Sultane sitzen, sowie ihre Haltungen, lassen sich ab dem Ende des 16. Jahrhunderts in anderen Werken finden, die Porträts der Sultane enthalten. Es wurden nicht nur neue Gegenstände, wie Schwert, Keule und roter beziehungsweise goldener Apfel, hinzugefügt, die der Sultan in seiner Hand hält, sondern die Sultane wurden auf dem Pferd oder auf dem Thron dargestellt.[196]

Ein Bestandteil der osmanischen Malkunst sind die Alben. Diese Werke bestehen aus einseitigen Bildern, deren Themen sich unterscheiden können. Ein Album wurde erstellt, um

[190] Ebd., S. 88.
[191] Necipoğlu 2000, S. 226.
[192] Bağcı u. a. 2006, S. 85.
[193] Tanındı 1996, S. 30. Siehe auch Majer 1990, S. 103.
[194] Majer 1990, S. 103.
[195] Bağcı 2006, S. 131-32.
[196] Mahir 2005, S. 142.

die schönen Werke in einem Buch zu haben und sie zu sammeln. Im Gegensatz zu Manuskripten fehlen in einem Album textliche Beschreibungen zu den Bildern. Des Weiteren können die Bilder in einem Album zu unterschiedlichen Zeitpunkten gemalt und später in das Werk integriert worden sein. Hervorzuheben ist, dass die Themen bei den Bildern aus Figurendarstellungen, aus Kalligraphie - und Ornamentseiten bestehen. Die ersten Beispiele solcher Alben sind in der osmanischen Kunst in der Mitte des 16. Jahrhunderts zu finden.[197] Nach der Autorin Banu Mahir haben bei der Aneignung der Alben im osmanischen Reich die timuridischen und safawidischen Alben eine Rolle gespielt. Die Alben, die ein Geschenk der Botschaften oder Kriegsbeute aus diesen Ländern waren, sowie die aus dem Iran ausgewanderten Künstler sorgten dafür, dass diese neue Art der Kunst in die osmanische Kunst integriert wurde.[198]

Ein erwähnenswertes Werk heißt *Album von Sultan Ahmed I.* (TSM, B. 408). Dieses Werk wurde für Sultan Ahmed I. (1590-1617) von Kalender Pascha (?- s.1616), der osmanische Künstler, zwischen den Jahren 1603 und 1614 fertiggestellt. Es beinhaltet die Porträts der Sultane von Osman Gazi bis Sultan Murad III. **(Abb.64)** Mahir ist der Meinung, dass diese Porträts in der Zeit von Sultan Murad III. gemalt wurden. Außer den Porträts der Sultane beinhaltet dieses Album auf einzelnen Blättern Darstellungen von Frauen und Männern.[199] Obwohl das Darstellungsschema Ähnlichkeiten mit dem Buch *Şemailname* zeigt, lassen sich einige Abweichungen und neue Elemente feststellen. Auf dem Bogen sind rote, blaue und goldene florale Motive zu sehen. Jeder Sultan hält eine goldene Kugel in seiner Hand. Außerdem befindet sich hinter den Sultanen ein Kissen, wie es im Buch *Şemailname* immer vorkommt. Laut Mahir wird diese goldene Kugel auch roter Apfel genannt und hat verschiedene symbolische Bedeutungen. Eine der bekanntesten Bedeutungen weist auf die Weltherrschaft hin.[200]

Ein weiteres Beispiel für die Alben ist die *Muraqqa* für Sultan Mehmed III. (H.2165, TSMK). Dieses Werk wurde für die Thronbesteigung von Sultan Mehmed III. hergestellt und datiert von 1600. Nach der Forschung von Mahir hebt sich dieses Album von anderen Alben durch seinen Inhalt ab.[201] Es umfasst nicht nur die Miniaturen und Kaligraphien, sondern auch wichtige dokumentarische osmanische Schriften. Für diese Schriften lassen sich die Schilderung der Eroberung der ungarischen Stadt Eger und der Burg Esztergom von Osmanen

[197] Bağcı 2006, S. 225.
[198] Mahir 2002, S. 401.
[199] Mahir 1997, S. 92.
[200] Ebd., S. 96-7.
[201] Mahir 2002, S. 408.

sowie der Briefwechsel zwischen den Paschas und dem Sultan als Beispiele geben.[202] Das Album hat die Maße 355 x 235 mm. Es besteht aus 70 Folien und 82 Miniaturen.[203] Die Bilder im Album stammen aus verschiedenen Zeiten und zeigen unterschiedliche Stile. Es gibt einige Bilder, die aus der timuridischen und safawidischen Kunst von 15. und 16. Jahrhundert stammen. Die von den osmanischen Künstlern gemalten Miniaturen wurden im Zeitraum von 1590 bis 1600 geschaffen. Themen der Bilder sind beispielsweise Gartenfeste, eine Darstellung aus dem Werk *Schahname* (Buch der Könige), einzelne Männer-Darstellungen, Kriegsszenen sowie die Porträts von Sultan Selim II., Sultan Mehmed III. und Sultan Murad III.[204]

Zuletzt wird als Beispiel aus dem 17. Jahrhundert auf ein Werk namens *Tercüme-i el- cefrü`l – Cami* eingegangen. Es wurde vom Autor Abdurrahman b. Muhammed b. Ali b. Ahmed el-Bistami auf Arabisch geschrieben. Er soll sich in Kairo gebildet haben und danach nach Bursa gegangen sein. Nach dem Autor Smith hat er für Sultan Murad II. einige Werke geschaffen und ist danach im Jahre 1454 in Bursa gestorben.[205] Das Buch wurde von Şerif b. Seyyid Muhammed ins Osmanische übersetzt und *Tercüme-i Miftah-ı Cifru 'l-cami* (Der Schlüssel zum esoterischen Wissen) genannt. Außerdem wurde von ihm der Text des Originals erweitert.[206] Die drei Versionen des Werkes befinden sich im Topkapı-Palast-Museum (B.373), in der Chester Beatty Library (444) und in der Bibliothek der Universität İstanbul (T.6624). Sie stammen aus verschiedenen Zeiten.[207] Als Vergleichsbeispiel dient das Manuskript aus der Bibliothek der Universität İstanbul (T.6624), das nach dem Autor Yaman in der Zeit von Sultan Ahmed I. (1603–1617) fertiggestellt wurde.[208]

Der Text wurde erstmal um 1597–8 ins Türkische übersetzt und berichtet über die Wissenschaft *Cifr*. Diese Wissenschaft handelt es sich um Vorhersagen der Zukunft. Außerdem vermittelt dieses Werk Informationen über die Zeichen des Weltuntergangs.[209] Insgesamt hat das Manuskript (Bibliothek der Universität İstanbul T.6624) 58 Miniaturen. Der Maler der Bilder ist unbekannt. Die Porträts der vierzehn osmanischen Sultane, von Osman Gazi bis Sultan Ahmed I., wie eine Serie, befinden sich auf den Folioblättern 163a und 163b. **(Abb. 65)** Das Darstellungsschema der Sultane folgt der von Nakkaş Osman

[202] Mahir 2002, S. 408.
[203] Mahir 2004, S. 171.
[204] Ebd., S. 172-75.
[205] Smith 2012, "al-Bisṭāmī, ʿAbd al-Raḥmān", (18.11.2022) URL: http://dx-doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1163/1573-3912_islam_SIM_1457.
[206] Yaman 2002, S. 59.
[207] Bağcı 2006, S. 196. (Fußnote 29)
[208] Yaman 2002, S. 62.
[209] Aksu 2001, S. 19-20.

geschaffenen Darstellungsschema, obwohl die Sultane nicht allein auf einer Seite dargestellt wurden, sondern in die Sechser- und danach in Achtergruppen.[210]

Die Sultane sind in kleinen Kästchen dargestellt. Jeder Sultan sitzt in einem Raum, mit einem roten Kissen hinter ihnen, das mit kleinen goldenen Blumen verziert ist. Dabei ist der Hintergrund immer hellrosa und mit rechteckigen Dekorationen geschmückt. Die Böden hingegen sind in Gelb-Braun. In diesem Darstellungsschema befindet sich auch der Bursa-Bogen über den Sultanen, wie im Buch *Şemailname* zu sehen ist. Er ist mit einem Marmormuster auf blauem Grund dekoriert. Die Bildnisse sind immer in Gold umrahmt so wie die Überschriftenkästchen ganz in Gold gemalt sind. Bemerkenswert an diesen Überschriftenkästchen ist, dass sie im Unterschied zum Darstellungsschema von Nakkaş Osman leer gelassen wurden. Die Haltung der Sultane, ihr Platz im Raum, ihr Aussehen sowie die Dekoration des Hintergrundes und der Stil des Malers erinnern an die Wiener Handschrift. Auffällig bei diesen Porträts der Sultane ist die Platzierung der Sultane und ihr Verhältnis zum Darstellungsschema. Die Falten der Gewänder der Sultane sowie ihre Arme gehen manchmal über die Grenzen des Raumes hinaus. Der Autor Yaman berichtet davon, dass das Darstellungsschema der Sultansporträts in diesem Manuskript (Bibliothek der Universität İstanbul T.6624) das Darstellungsschema im Buch *Şemailname* als Vorbild genommen hat.[211]

Diese Forschungen zeigen, dass die Einflüsse und Spuren des von Nakkaş Osman um 1579 geschaffenen Darstellungsschemas in verschiedenen Werken zu erkennen sind. Obwohl dieses Schema nicht immer Eins-zu-eins-Kopie nachgeahmt wurde und bei den Porträts Neuerungen zu sehen sind, ist dieser Einfluss von Nakkaş Osman in der osmanischen Manuskripten stark zu bemerken. Dieser Einfluss gibt eine Vorstellung von der Arbeitsweise der *Nakkaşhane* im osmanischen Reich zu haben. Es lässt sich annehmen, die Kopien des Buches Şemailnames im Hofskriptorium aufbewahrt wurden, um die Künstler als Vorbild zu dienen. Erwähnenswert ist auch, dass dieses Darstellungsschema in verschiedenen Werken, die unterschiedliche Themen haben, eingesetzt ist. Ähnlichkeiten mit diesem Schema zeigen sich sowohl in einem religiösen Werk wie *Tercüme-i Cifrül Cami* als auch in einem profanen Werk wie im *Album von Sultan Ahmed I.*

Da die Sultane im Buch *Şemailname* allein dargestellt sind, liegt der Fokus nur auf ihnen. Sie befinden sich in einem einfach dekorierten Raum, ohne Übertreibungen und Schmuck sowie ohne politische Hinweise und nicht in einer großen Versammlung, wo die Macht der Sultane

[210] Yaman 2002, S. 104-105.
[211] Yaman 2002, S.104

wirken kann. In den Bildern werden menschliche Eigenschaften der osmanischen Sultane hervorgehoben. Laut Woodhead ist das Darstellungsschema des Buches *Şemailname* aus folgendem Grund einzigartig: *„Eine solche Zusammenstellung, die die Sultane verherrlicht, indem sie sie von den Wesiren, Generälen, dem Haushalt und den Beratern abhebt, war ein Novum in der osmanischen Manuskriptproduktion."* [212] Der Text begleitet die Bildern, somit werden die Informationen über die Sultane sowohl visuell als auch schriftlich vermittelt. Nach der Herstellung des Buches *Şemailname* lag in den anderen, oben genannten Werken der Fokus nicht nur auf den Sultanen. Obwohl einige Alben die Porträts der Sultane als Serie enthalten, finden sich in diesen Alben auch andere Bildnisse. Die anderen Manuskripte wie *Zübdetü't-Tevârîh* und *Cifrül Cami* haben andere Themen als das Buch *Şemailname*. Es handelt sich um religiöse und historische Werke, deren Hauptthema nicht die Sultane sind. Auffällig ist in diesem Zusammenhang folgende Tatsache: Obwohl das Buch *Şemailname* etwas Neues in die osmanische Manuskriptkultur gebracht hat, wurde ein gleiches Werk wie das Buch *Şemailname* bis zum Ende des Osmanischen Reiches nicht hergestellt.

4.3 Die Umsetzung der Kopien des Buches *Şemailname*

Nach den Forschungen von Necipoğlu ist bekannt, dass das erste *Şemailname* bis zum Tod von Sultan Murad III., d. h. bis 1595, kopiert wurde. Es gibt außerdem zwei Kopien mit Porträts von Sultan Mehmed III., dem Nachfolger von Sultan Murad III., die folglich zu einem späteren Zeitpunkt entstanden sein müssen.[213] In diesem Unterkapitel soll dargelegt werden, welche erwähnenswerten Besonderheiten diese Kopien haben, was sie von anderen abhebt und welche Überlegungen sich über die Kopien anstellen lassen. Basierend auf der Literatur wird kurz auf einige Kopien des Buches *Şemailname* eingegangen. Nach den Informationen aus der Literatur wird die Bedeutung des Buches *Şemailname* für die Buchkopierung im Osmanischen Reich behandelt. Danach werde ich den Begriff „Serialität" beleuchten und dabei auch die Perspektive von Umberto Eco (1932-2016) darlegen. Mein Ziel ist es, zu klären, wie dieser Begriff zu verstehen ist und ob die Sichtweise von Eco für dieses Thema anwendbar ist.

Der Autor Taysi geht in seinem Artikel kurz auf die Kopien des Buches *Şemailname* ein. Diese Kopien befinden sich sowohl in Bibliotheken in der Türkei als auch in einigen Bibliotheken in Europa. Während sich in der Bibliothek des Topkapı-Palastes die Versionen

[212] Woodhead 2005, S. 91.
[213] Necipoğlu 2000, S. 43.

H.1562, H.1563, Revan B1.1265 und R. 1264 befinden, werden weitere Kopien in der Bibliothek der Universität İstanbul, mit den Signaturen TY.6087 und TY.6088, sowie in der Bibliothek Millet Ali Emiri Efendi (Tarih B1. 1216) aufbewahrt. In europäischen Bibliotheken befinden sich u. a. folgende Kopien: in der Österreichischen Nationalbibliothek zu Wien H.O.25 und A.F.59, eine Kopie in der Staatlichen Landesbibliothek zu Dresden (Eb.373), eine andere in der Bibliothek des British Museum(Add.7880) und die letzte in der Staatsbibliothek zu München (Cod.Or.383).[214]

Alle Kopien unterscheiden sich voneinander in ihrem Format, ihrem Auftraggeber, ihren Malern, dem Stil der Porträts sowie in ihrem Umfang. Häufig lässt es sich bemerken, dass die Porträts der Sultane dem Stil des ersten *Şemailname* folgen, obwohl wegen des Talents ihrer Künstler einige Abweichungen beobachtet werden können. Çağman ist der Meinung, dass die osmanischen Wesire die Besitzer der einiger Kopien des Buches *Şemailname* waren. Hinweise darauf lassen sich im einleitenden Teil in den Widmungsgedichten des Werkes finden. Statt den Namen von Großwesir Sokollu Mehmed Pascha, der bei der Herstellung des ersten *Şemailname* geholfen hat,[215], zu betonen, werden in diesen Teilen die Namen anderen Wesiren in den Vordergrund gestellt.[216]

Nach Çağman dürfte eine andere Kopie des Buches *Şemailname* vor dem Tod von Sokollu Mehmed Pascha am 12. Oktober 1579 wie die erste Version fertiggestellt worden sein. Diese Kopie befindet sich in der Bibliothek der İstanbul Universität (T.6087). Bemerkenswert ist, dass diese Handschrift dem Maler Nakkaş Ali zugeschrieben wird.[217] Çağman behauptet, dass die Bilder in dieser Kopie stark mit dem ersten *Şemailname* übereinstimmen.[218]

Die Kopie, die sich in der Millet-Bibliothek in İstanbul (Tarih B1. 1216) befindet, besteht aus 64 Folienblättern und aus Texten mit 14 Zeilen. Das Manuskript hat das Format 252 x 152 mm. Auf der ersten Seite ist der Name des Werkes geschrieben: *Kıyafetü'l-insaniyye fi şemaili'l-Osmaniyye,* die Personenbeschreibungen der osmanischen Sultane. Es beinhaltet zwölf Porträts der Sultane, jedoch ist der Maler nicht bekannt.[219] Çağman berichtet, dass in diesem Manuskript die Namen der vier Wesire - Sokollu Mehmed Pascha, Ahmed Pascha, Mustafa Pascha und Sinan Pascha (1545-1606) - erwähnt werden, ohne dass Sokollu Mehmed Pascha eine Lobrede gewidmet wird. Die Porträts in dieser Handschrift zeigen große

[214] Babinger 1927, S. 166-167, Taysi 1979, S. 101-103, Aumer 1875, S. 25-26., Karatay 1961, S. 235-36.
[215] Necipoğlu 2000, S.38.
[216] Çağman 2000, S. 178-80.
[217] Ebd., S. 170
[218] Ebd., S. 262.
[219] Tayşi 1979, S. 103.

Ähnlichkeiten mit den Bildern von Nakkaş Osman. Das Manuskript ist zwar nicht datiert, aber die Autorin Çağman geht davon aus, dass es von einem Maler aus der Arbeitsgruppe von Nakkaş Osman und Seyyid Lokman in den 1580er Jahren gemalt wurde.[220]

Eine andere Kopie (TSM, R. 1264) soll nach der Forschung von Çağman für Sinan Pascha hergestellt worden sein. Im Text befindet sich eine Widmung für diesen Pascha. Nach dem Kolophon des Werkes, wurde die Handschrift von Mustafa bin Abdülcelil in İstanbul im Jahr 1588 kopiert. [221] Çağman berichtet auch davon, dass der Text Unterschiede zur ersten Kopie zeigt und ein Text über seinen Traum, in dem Sinan Pascha Großwesir wird, hinzugefügt wurde. Außerdem ahmen die Bilder die Porträts aus dem ersten *Şemailname* nach.[222]

Die andere Kopie, die sich mit der Signatur A.F.59 in der Österreichischen Nationalbibliothek, ÖNB, befindet, wird von der Autorin Çağman auf Ende des 16. Jahrhunderts datiert. Sie stellt außerdem fest, dass die Bildnisse der osmanischen Sultane stark den Porträts der Dresdener Kopie (Eb.373) ähneln und vermutlich von einem europäischen Maler angefertigt wurden.[223] Demgegenüber behauptet die Autorin Rührdanz, dass diese Dresdener Kopie große Ähnlichkeiten und gleichzeitig Unterschiede mit der ersten Version des *Şemailname* zeigt. Der Maler der Dresdener Kopie ist auch nicht bekannt. Außerdem wird die Dresdener Kopie von Rührdanz auf Ende des 16. Jahrhunderts datiert.[224] Dass es zwischen den zwei Handschriften Ähnlichkeiten gibt und der Maler der Handschrift A.F.59 in ÖNB vermutlich ein Europäer ist, führen zu einigen Überlegungen. Die bedeutendsten Fragen sind, wo ein europäischer Maler eine Kopie des Buches *Şemailname* gesehen hat und wo er die Bilder gemalt hat. Necipoğlu vermutet, dass der Auftraggeber dieser Handschrift Zugang zu Lokmans Werken hatte. Sie fügt hinzu, dass der Auftraggeber Johannes Löwenklau (1541-1594), ein Schreiber und Übersetzer osmanischer Werke, sein könnte. Löwenklau ist im Jahr 1584 İstanbul mit dem österreichischen Botschafter Heinrich von Lichtenstein nach İstanbul gekommen. Außerdem gibt es ein Album namens Löwenklau, das 1586 fertiggestellt wurde und die Porträts der osmanischen Sultane und Großwesire beinhaltet.[225]

Die Anzahl der Kopien des Buches *Şemailname* ist bemerkenswert. Çağmans Vermutung nach dienten sie entweder als Geschenke für die Großwesire und andere Staatsmänner sowie

[220] Çağman 2000, S. 178.
[221] Ebd., S. 180.
[222] Ebd., S. 269
[223] Çağman 2000, S. 268.
[224] Rührdanz 1996, S. 85.
[225] Necipoğlu 2000, S. 43-44 und Fußnote 80.

als Übung für die Kaligraphen und Maler, die mit den Porträts der osmanischen Sultane Erfahrung sammeln konnten.[226] Es fehlen Informationen dazu, wer die Besitzer all dieser Kopien des Buches *Şemailname* waren oder ob sie immer von einer bestimmten Person in Auftrag gegeben wurden. Aus den hauptsächlichen Abweichungen unter den Kopien des Buches *Şemailname* leite ich ab, dass sowohl die Maler als auch die Kopisten des Textes für einige Veränderungen offen waren.

In diesem Unterkapitel wurde nicht auf alle Kopien des Buches *Şemailname* eingegangen, da der Fokus auf einigen zentralen Details über die Kopien liegen sollte. Die Maler, die Besitzer und die Zahl der Kopien haben eine Bedeutung, um einen Einblick in die künstlerische Produktion im Osmanischen Reich zu gewinnen. Ich leite aus der Analyse dieses Kapitels ab, dass jede Kopie mit all ihren Besonderheiten einzigartig ist. Abgesehen von dem Wissen, für wen und wozu dieses Buch kopiert wurde, gibt es einen weiteren zentralen Punkt, der über die Kopierung ausgedrückt werden sollte. Die Kopie eines Buches bedeutet nicht eine genaue Abschreibung, da es sich um die Hand von einem anderen Maler, Kaligraphen sowie Buchbinder handelt. Jeder Künstler interpretiert das Werk und setzt seine Arbeit mit seinem Talent, seiner Imagination, seinem Wunsch und seiner Perspektive auf das Werk um. Jede individuelle Eigenschaft eines Werkes bestimmt seinen Wert sowie seine Umsetzung. Außerdem stammten die Künstler am osmanischen Hofskriptorium nicht nur aus Anatolien, sondern auch aus dem Iran.[227] Deswegen soll ihre Kultur die osmanische Malkunst beeinflusst haben. Es ist zu betonen, dass in den Kopien des Buches *Şemailname* nicht nur die Bilder oder der Text Eins-zu-eins-Kopie wiederholt werden. Der Text verändert sich auch durch kleine Details wie die Schriftart, die Handschrift des Kaligraphen sowie das Integrieren von Gedichten oder Widmungen in den Text[228], wie es auch in der Wiener Handschrift zu sehen ist. Die Bilder zeichnen sich von jeder anderen Version in den Kopien durch die Farbgebung, die Musterung der Gewänder, Ornamente im Hintergrund und am Boden sowie auch durch die Ornamente der Bögen im Darstellungsschema aus. Aus diesen Gründen erscheint nicht jedes Mal das Gleiche in den Kopien. Es lässt sich nicht wie die modernen Buchkopien denken. Wie bereits in den vorherigen Kapiteln besprochen wurde, haben sich die Künstler im ersten *Şemailname* stark um Authentizität der Bilder bemüht.[229] Jedoch scheint es so, als ob dies bei den anderen Künstlern nicht die Priorität gewesen wäre.

[226] Çağman 2000, S. 178.
[227] Çağman 1989, S. 44. Fußnote 3.
[228] Çağman 2000, S. 178-180.
[229] Lokman 2016, S. 72-73.

Ich möchte in diese Diskussion die Gedanken und Erklärungen von Umberto Eco einbringen. Er versucht in der modernen Kunst die zwei Begriffen ‚serialisieren' und ‚wiederholen' darzustellen. Das folgende Zitat enthält Ecos Aussagen dazu: *„Serialisieren bedeutet – gewissermaßen – wiederholen. Wir müssen daher eine erste Bedeutung von ‚wiederholen' festlegen, der zufolge der Terminus bedeuten soll, eine Kopie vom gleichen abstrakten Typus herzustellen. Zwei Blätter Schreibmaschinenpapier sind beide Kopien des gleichen kommerziellen Typus. In diesem Sinne ist ein Ding das gleiche wie ein anderes, wenn das erstere – zumindest nach einer gewissen Beschreibung – die gleichen Merkmale zeigt wie das letztere: zwei Blätter Schreibmaschinenpapier sind gleich unter dem Blickwinkel unseres funktionellen Bedarfs, selbst wenn sie für einen Physiker, der an der molekularen Struktur der Objekte interessiert ist, nicht die gleichen sind. Aus der Sicht der industriellen Massenproduktion können zwei ‚Einzelprodukte' als ‚Kopien' des gleichen ‚Typus' betrachtet werden, wenn es für eine Durchschnittsperson mit durchschnittlichen Forderungen gleichgültig ist, ob sie das eine oder das andere wählt, vorausgesetzt, keines von beiden weist offensichtliche Mängel auf. Zwei Exemplare eines Films oder Buches sind Kopien des gleichen Typus."*[230] Das genaue Kopieren eines Werkes ist ein modernes Phänomen und es hat andere Gründe beziehungsweise Zwecke als in der Kunstproduktion des 16. Jahrhunderts. Diese Wiederholung oder dieses Kopieren eines Werkes lässt sich nicht aus einer modernen Perspektive behandeln und denken. Hervorzuheben ist, dass im 16. Jahrhundert von Hand eines Mensch kopiert wurde. Außerdem bestand der Zweck eines Werkes im damaligen Osmanischen Reich nicht darin, ein offenes, großes Publikum zu erreichen. Die im osmanischen Hofskriptorium fertiggestellten Werke richteten sich an eine beschränkte Gruppe wie die osmanischen Sultane, Wesire oder Paschas.

Eine weitere erwähnenswerte Aussage von Eco lautet: *„Jedes moderne Kunstwerk stellt ein neues Gesetz vor, erstellt ein neues Paradigma, gibt einen neuen Blick auf die Welt frei."*[231] Die Manuskripte aus dem 16. Jahrhundert waren zwar nicht moderne Kunstwerke, jedoch lässt sich die Aussage auf diese Versionen des Buches *Şemailname* anwenden. Mit jeder Version des Buches *Şemailname* gehen kleine oder große Neuerungen der osmanischen Malkunst einher. Aus dieser Diskussion leite ich ab, dass die erste Version des *Şemailname* nicht perfekt ist und jede Kopie so wertvoll wie die andere ist. Was diese Werke wertvoll macht, ist die Einführung von neuen künstlerischen Innovationen, durch die sich diese Werke

[230] Eco 1989, S. 303.
[231] Ebd., S. 301.

voneinander unterscheiden. Dabei beweisen die Künstler (Kaligraphen und Maler) ihre künstlerische Begabung und zeigen ihr Können.

5 Unterschiede in der Darstellung der Gesichtszüge

Die Wiener Handschrift enthält ein Traktat zur Physiognomie, in dem diese Wissenschaft erklärt wird. Der Verfasser des Textes (Seyyid Lokman) beschreibt außerdem das Aussehen und den Charakter der osmanischen Sultane, deren Bildnisse im Buch zu finden sind. Jedoch entsprechen die Beschreibungen der Sultane im Text nicht immer den Bildern im Manuskript. Aus diesem Grund wird im vorliegenden Kapitel darauf eingegangen und der Zusammenhang zwischen dem Text und den Bildern detailliert dargelegt und die Schlussfolgerungen aus dieser Untersuchung werden kommentiert. Zuerst wird die Physiognomie im osmanischen Reich und danach die Verbindung zwischen dieser Wissenschaft und der Wiener Handschrift behandelt. Ein relevantes Thema dieses Kapitels ist ein osmanisches Album aus dem 18. Jahrhundert, das in einem engen Zusammenhang mit der Wiener Handschrift steht. Dieses Album ist relevant, um die Stellung der Wiener Handschrift, ihre Bedeutung und ihre Geschichte zu bestimmen.

Das Buch *Şemailname* gehört zu den Werken, die als *Kıyafetname* genant werden. Dieses Wort „*Kıyafet"* bedeutet im türkischen und persischen Gewänder, Aussehen, während *„name"* Buch bedeutet. Die Bezeichnung *Kıyafetname* weist zur Zeit der Osmanen auf solche Werke hin, die sich mit der Wissenschaft der Physiognomie auseinandersetzen. Diese Werke versuchen das Verhältnis zwischen dem Aussehen eines Menschen mit seinem Charakter zu finden. [232] Daher wird im folgenden Abschnitt die Bedeutung dieser Wissenschaft im osmanischen Reich, besonders im 16. Jahrhundert, untersucht. Es wird eine Analyse sowohl des Textes der Wiener Handschrift als auch seiner Beziehung zu den darin enthaltenen Bildern durchgeführt. Insbesondere wird untersucht, wie der Text in Verbindung mit den Bildern verwendet wurde.

[232] Mengi 2022, S.512.

5.1 Die Physiognomie als Wissenschaft im osmanischen Reich

Die Physiognomie ist eine Wissenschaft, deren Ursprünge bis in die Antike zurückreichen. Ihre Umsetzung lässt sich bei den alten Griechen, in der indischen und chinesischen Kultur, bei den alten Römern, in Mesopotamien, im frühen Christentum sowie im Europa der frühen Neuzeit finden. Die Prinzipien dieser Wissenschaft wurden von der islamischen Tradition von den Griechen übernommen. Die islamische und osmanische Umsetzung der Physiognomie beruht hauptsächlich auf der antiken Physiognomie. Außerdem wurden die Traktate von Sokrates (v. Chr. 469–v. Chr. 399) häufig in der islamischen und osmanischen Physiognomie benutzt und darauf hingewiesen.[233]

Im Osmanischen Reich wurden zahlreiche Werke über die Physiognomie verfasst. Eines der ältesten Werke ist *Kıyafetnâme* von Hamdullah Hamdi (1449–1503). Dieses Werk wird auf die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert. Als Beispiele für andere auf Osmanisch geschriebene Werke über die Physiognomie können *Firâsetnâme* von Uzun Firdevsi (1453–?), *Kıyafetnâme* von İlyâs b. Îsâ-yı Saruhânî' (1496–7, 1559–60), Abdülmecid b. Şeyh Nasûh' (?–1556) und Mustafa b. Evrenos' (1556–1574), sowie *Kıyâfetü'l-firâse* (Bibliothek der Universität İstanbul TY. 5413) von Nesîmî und *Vesîletü'l-irfân* (Bibliothek der Erzurum-Atatürk-Universität A. Sırrı, 269) von Visâlî 'genannt werden.[234] Auch das Werk *Firasatname* von Talikizade (1540?-1606?) (Paris Bibliothèque Nationale, Suppl., 1055) sollte erwähnt werden. Dieses Werk wurde anlässlich der Thronbesteigung von Sultan Murad III. um 1574 geschrieben.[235] Außerdem wurde ein Werk namens *Firasatname* von Bâlîzâde Mustafa (s. 1618) verfasst. Es wurde im Jahr 1576 Sultan Murad III. gewidmet.[236]

Das Buch *Şemailname* zeichnet sich von oben genannten Werken durch sein Inhalt. Es behandelt nicht nur die Physiognomie als Wissenschaft, sondern wendet diese zum Teil auch auf die osmanischen Sultane an. Darüber hinaus werden die Beschreibungen der Sultane durch die Bildnisse unterstützt. Ein erwähnenswerter Punkt mit diesem Werk ist, dass Seyyid Lokman die Eigenschaften dieser Wissenschaft im Buch *Şemailname* erklärt, durch diese Wissenschaft auf einigen *Ayat*, Verse im Koran, zu beruhen. Beispielsweise erwähnt er die

[233] Lelić 2017a, S. 18-19.
[234] Mengi 2022, S. 513.
[235] Woodhead 2010, S. 510.
[236] Lelić 2017a, S. 83.

Sure *Bakara* (al-Baqara 273) *„Du erkennst sie an ihren Gesichtern.“*[237] Lokman vertritt die Meinung, dass solche Verse ein Hinweis auf diese Wissenschaft im Koran sind.[238] Somit sollte er versucht haben, die Wichtigkeit und Gültigkeit dieser Wissenschaft zu unterstützen.

Nach der Literatur haben die Osmanen die Physiognomie für die Auswahl der Eliten des Osmanischen Reiches, der Janitscharen sowie der Palast-Pagen benutzt.[239] Die Janitscharen waren die Soldaten des Osmanischen Reiches. Der Prozess, einen Janitschar auszusuchen, wurde d*evsirme* genannt und beschränkte sich auf die Söhne der nicht muslimischen Familien. Diese Männer wurden nach dem Auswahlprozess islamisiert. Auch die Personen, die in der Regierung in höheren Funktionen, wie Visieren und Paschas, gearbeitet haben, wurde durch diesen *devsirme*-Prozess ausgewählt und ausgebildet.[240] Necipoğlu berichtet vom osmanischen Geschichtsschreiber Gelibolulu Mustafa Ali (1541–1600). Dieser hat in seinem Werk *Mevâidü'n-nefâis fî kavâidi'l-mecâli (Tabellen der Delikatessen in Bezug auf die Regeln sozialer Zusammenkünfte[241])* erklärt, auf welche physischen Besonderheiten geachtet werden sollte. Außerdem geht er darauf ein, wie die Wissenschaft der Physiognomie von den Experten genutzt wurde, um die Diener für den osmanischen Palast auszusuchen.[242] Der Autor Lelić untersucht dieses Werk in seiner Dissertation und kommt zu dem Schluss, dass die Physiognomie auch bei der Auswahl der weiblichen Sklaven, *cariyeler*, sowie der Dienerin im Palast eine zentrale Rolle gespielt hat.[243]

Die Popularität dieser Wissenschaft steigt besonders in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, was sich in der Kunst und in der Literatur widerspiegelt. Bereits mit der Thronbesteigung von Sultan Murad III. wurden drei Werke über die Physiognomie verfasst. In dieser Zeit wurden neue Methoden der Physiognomie entwickelt. Diese neue Methoden haben dazu gedient, um die Menschen nach ihrem sozialen Rang, ihrer Ethnizität sowie ihrer Herkunft beschrieben.[244] Diese drei Werke sind das oben genannte Werk *Firasetname* von Talikizade und *İlm-i Firaset* von Balizade Mustafa (?-s.1618), das 1576 verfasst wurde, zählen.[245] Das dritte Werk ist das Buch *Şemailname*, das von Seyyid Lokman verfasst wurde. Der Unterschied des Buches Şemailname besteht darin, dass Lokman diese Wissenschaft im

[237] Al Baqara, (05.11.2022), URL: http://www.islaminquran.com/de-DE/surah-2/al-baqara/ayat-273/quran_ayats.aspx.
[238] Lokman 2016, S.74.
[239] Lelić 2017a, S. 64, 65.
[240] Özcan 1994, S. 255-6.
[241] Von der Verfasserin aus dem Englisch ins Deutsche ist übersetzt. Eng: Tables of Delicacies Concerning the Rules of Social Gatherings
[242] Necipoğlu 2005, S.42.
[243] Lelić 2017a, S. 76-77.
[244] Ebd., S.7.
[245] Lelić 2017b, S. 614.

Vergleich zu anderen genannten zwei Werken mit den Bildnissen von zwölf osmanischen Sultanen in einem Buch zusammen behandelt. Der Autor Lelić ist der Ansicht, dass Sultan Murad III. das Interesse an der okkulten Wissenschaft auch hatte. Es wurden zur Zeit von Sultan Murad III. unterschiedliche Werke verfasst, in denen es um esoterische Traktate, Astrologie oder Trauminterpretationen sowie Wunder ging.[246] Bemerkenswert ist ein Werk namens *Kitābu'l-menāmāt* (Buch der Träume), das im Jahr 1595 zusammengestellt wurde. Dieses Manuskript besteht aus den gesammelten Briefen zwischen Sultan Murad III. und seinem Scheich Şücâ Dede (?-1587–8).[247] Es lässt sich daraus schließen, dass Sultan Murad III. als der Förderer der Buchkunst, die sich mit den verschiedenen Themen befassen, eine bedeutende Rolle gespielt hat.

5.1.1 Physiognomische Merkmale der osmanischen Sultane im Text und die Praxis des physiognomischen Textes zu den Bildern der H.O.25

Der physiognomische Text und die Porträts der Sultane sind Bestandteile des Buches *Şemailname.* Deswegen sollten diese beiden Elemente einen Bezug zueinander haben und diese Situation sollte berücksichtigt werden. In diesem Unterabschnitt analysiere ich den Text der Wiener Handschrift und seine Beziehung zu den Bildern im Manuskript. Bis jetzt wurde in der Literatur nicht detailliert auf die Verbindung zwischen dem Text und den Bildern in den Kopien des Buches *Şemailname* eingegangen. Es wurden in der Literatur nur auf den ersten Teilen des Textes fokussiert und seinen Zusammenhang mit den Bildern nicht behandelt. Beim Lesen des Textes ist mir klar geworden, dass die Beschreibungen der Sultane nicht den Bildern der Wiener Handschrift entsprechen. In diesem Unterabschnitt wird dargelegt, welche Abweichungen vom Text, je nach der Sultane, bei den Bildern in der Wiener Handschrift zu erkennen sind. Außerdem soll herausgefunden werden, wie die Praxis des Textes an den Bildnisse auch beim ersten *Şemailname* aussieht.

Der Titel der Wiener Handschrift – *Kıyâfetü'l-insâniyye fî şemâili'l-Osmâniyye* – bedeutet übersetzt: Personenbeschreibungen der osmanischen Sultane. Ein Teil des Textes beschäftigt sich mit der Wissenschaft der Physiognomie. Bei dieser Wissenschaft werden die Bestandteile des Körpers wie Nase, Augen, Mund sowie Hände betrachtet und aus ihrem Aussehen auf die Charaktereigenschaften und die Moral eines Menschen geschlossen. Das bedeutet auch, durch Beobachtung der äußeren Erscheinung eines Menschen seine inneren Besonderheiten zu

[246] Lelić 2017b, S. 615-616.
[247] Felek 2012, S. 250.

ergründen. [248] Die Form der Nase, des Mundes, der Zähne, des Bartes und der Füße sowie die Farbe des Gesichts geben nach dieser Wissenschaft Hinweise auf den Charakter des Menschen. Beispielsweise erklärt Lokman folgende Zusammenhänge: *„Wer eine krumme Nase hat, der ist ein Träumer.“*[249] *oder „Die langen Finger weisen auf Klugheit hin, während die kurzen Finger ein Zeichen der Dummheit sind.“*[250]

Im Text des Buches *Şemailname* werden zwar nicht immer detaillierte Schilderungen der osmanischen Sultane gegeben, aber wenn sie beschrieben werden, schmückt der Verfasser den Text mit übertriebenen sowie unrealistischen Adjektiven bzw. Wörtern aus. Zum Beispiel berichtet der Verfasser davon, dass Sultan Selim I. *„so schöne Wangen hat, dass die Sonne sie beneiden könnte"*.[251] Als anderes Beispiel sagt Lokman, dass „*Sultan Selim II. eine Nase wie eine Lilienknospe und sehr kleine Mund wie ein Punkt hat...“*[252] Diese Beschreibungen finden keine Entsprechung in der Realität sowie keine Verwirklichung in den Porträts der Sultane.

Da die Informationen über die Sultane nur einigen vorhandenen Bildern und schriftlichen Überlieferungen entnommen werden konnten, lässt sich erwarten, dass die Beschreibungen nicht immer korrekt sind. Jedoch ist nicht zu erwarten, dass es einige Unstimmigkeiten zwischen den Bildnissen der Sultane und dem Text gibt. Es lässt sich sagen, dass zumindest versucht wurde, mit Hilfe des Textes das Aussehen der osmanischen Sultane zu ermitteln. Obwohl nicht für alle Sultane viele Unterscheidungsmerkmale festgestellt wurden, sollte dieser Text als eine frühe zusammengefasste schriftliche Überlieferung aus seiner Zeit über die Sultane angenommen werden. Außerdem beschreibt der Verfasser nicht nur das Aussehen der Sultane, sondern auch ihren Charakter.

Lokman ermittelt die Informationen über das Aussehen der Sultane nicht gleichmäßig und ausführlich bei jedem Sultan. Diese Berichte im Text des Manuskriptes kommen auf den letzten Seiten jener Textteile vor, die sich auf das Leben der Sultane fokussieren. Im Falle des ersten Sultans, Osman Gazi, berichtet Lokman von den bedeutenden Eigenschaften. Nach dem Text ist der Sultan mittelgroß, hat lange Arme, ein rundes Gesicht, gelblich-braune Augen, schwarze Augenbrauen sowie eine Hakennase.[253] Außer der Augenfarbe des Sultans achtet der Maler der Wiener Handschrift auch auf die anderen Besonderheiten und hat den

[248] Tayşi 1993, S. 99.
[249] Lokman 2016, S.89.
[250] Ebd., S.96.
[251] Lokman 2016, S.156. Übersetzung der Verfasserin.
[252] Ebd., S.176. Übersetzung der Verfasserin.
[253] Lokman 2016, S.105.

Sultan dem Text entsprechend dargestellt. Bemerkenswert ist, dass im ersten *Şemailname* auf alle diese Eigenschaften des Sultans geachtet wurde und dem Text nach der Sultan dargestellt wurde. **(Abb.14 und Abb.40)**

Bei der Beschreibung von Orhan Gazis wird darüber informiert, dass er ein Muttermal an seinem Ohrläppchen hat.[254] Jedoch befindet sich dieses Muttermal im Bildnis aus dem ersten *Şemailname* nicht an seinem Ohrläppchen, sondern unterhalb seines rechten Ohrs, an seinem Hals. Dieser Irrtum, den Nakkaş Osman unabsichtlich gemacht haben soll, wurde durch den Maler der Wiener Handschrift wiederholt. Als ein weiteres Merkmal des Sultans wird die Farbe seiner Augen angegeben und es wird berichtet, dass er gelblich-braune Augen hat.[255] Jedoch sind seine Augen in seinem Bildnis in der Wiener Handschrift schwarz, wobei er im ersten *Şemailname* bereits mit gelblich-braunen Augen dargestellt wurde. Außerdem sollte er nach dem Text ein weiß-rotes Gesicht haben, wobei er auf dem Bild ein weißes Gesicht hat. Es lassen sich keine warmen Töne im Gesicht des Sultans erkennen. Abgesehen vom Muttermal wurde der Sultan nach seiner Beschreibung in der Wiener Handschrift dargestellt. **(Abb.17 und Abb.30)**

Als eine Besonderheit von Sultan Murad I. wird im Text gesagt, dass er ein rundes Gesicht, eine Hakennase und eine rot-weiße Hautfarbe hat. Darüber hinaus ist er durchschnittlich groß.[256] Es ist zu bemerken, dass der Maler beim Bild nur auf einige dieser Merkmale des Sultans geachtet hat. Der Hautton des Sultans ist in dem Codex H.O.25 weiß. Es wurden keine warmen Töne oder Farben benutzt, obwohl im ersten *Şemailname* der warme Hautton des Sultans bemerkbar ist (Abb.) Die beschriebene Eigenschaften des Sultans im Text wurden im ersten *Şemailname* exakt wiedergegeben, wobei Sultan Murad I. in der Wiener Handschrift außer dem Hautton des Sultans den Text entsprechend dargestellt wurde. **(Abb.18 und Abb.31)**

Ein weiteres bemerkenswertes Detail kommt beim Porträt von Sultan Bayezid I. vor. Sein Bart und Schnurrbart sind laut Text gelb wie Gold[257], wobei beides auf seinem Porträt in der Wiener Handschrift in fast rot-brauner Farbe dargestellt wird. Nach dem Text sollte er lang wie die Zypressen sein.[258] Jedoch spiegelt sich diese Eigenschaft in seinem Bildnis in der

[254] Lokman 2016, S. 113.
[255] Ebd., S. 113.
[256] Ebd., S.116.
[257] Ebd., S. 122.
[258] Ebd., S. 122.

Wiener Handschrift nicht wider. Dahingegen entspricht das Bildnis des Sultans im ersten *Şemailname* dieser Beschreibung. **(Abb.19 und Abb.32)**

Der Verfasser berichtet über das Aussehen von Sultan Mehmed I. Folgendes: *„Er hat ein rundes Gesicht, das weiß und rot, wie das Blatt einer Rose ist. Außerdem ist er schmal und lang, hat schwarz gelblich-braune Augen und eine Hakennase. Sein Kinn ist rund wie ein Apfel und sein Hals ist lang. Der Schnurrbart des Sultans ist langgezogen…"*[259][260] Während all diese Eigenschaften des Sultans im ersten *Şemailname* dem Text nach wiedergegeben wurden, wurde in der Wiener Handschrift nur zum Teil darauf nicht geachtet. Abgesehen von der Farbe der Augen und des Gesichts des Sultans entspricht das Bildnis dem Text im Codex H.O.25. **(Abb.20 und Abb.34)**

Der Autor beschreibt Sultan Mehmed II. wie folgt: Er sei lang, wie in seinem Bildnis gesehen werde. Er habe ein rundes, weiß, rot, gelbes Gesicht, dick, seine Augenbrauen seien schwarz. Sein Hals sei rund und er habe eine Hakennase.[261] Nakkaş Osman hat im ersten *Şemailname* all diese Eigenschaften des Sultans in dem Bild dargestellt, während sich bei seinem Bildnis in der Wiener Handschrift einige Abweichungen finden lassen. Anders als im Text geschildert wirkt der Sultan in der Wiener Handschrift klein. Außerdem ist die Farbe seines Gesichts in der Wiener Handschrift weiß und es sind keine warmen Töne in seinem Gesicht zu bemerken. **(Abb.22 und Abb.35)**

Bei der Beschreibung von Sultan Süleyman I. vergleicht der Verfasser die Eigenschaften des Sultans mit jenen des Propheten Süleyman.[262] Auf diesen Vergleich wird in der modernen Literatur häufig eingegangen. Ein Beispiel stellt Necipoğlu dar. Sie weist darauf hin, dass der Prophet bzw. König Salomo und Sultan Süleyman bekannt für ihre Gerechtigkeit waren. Außerdem erklärt sie, dass der erste Name von Sultan Süleyman *kanuni* ist. Dieser Name bedeutet im türkischen ‚Gesetzgeber'.[263] Der Prophet und der Sultan haben den gleichen Namen und Sultan Süleyman war einer der mächtigsten und erfolgreichsten Sultane des Osmanischen Reiches. Auf seine Macht und seine persönlichen Eigenschaften wird im Text des Buches *Şemailname* hingewiesen. Das Aussehen des Sultans wird im Text wie folgt beschrieben: „*Sultan Süleyman hat ein rundes Gesicht, gelblich-braune Augen sowie eine Hakennase. Er ist lang wie ein Kämpfer. Außerdem sind seine Bizepse und Hände lang. Er ist*

[259] Lokman 2016, S.129.
[260] Übersetzung der Verfasserin.
[261] Ebd., S. 141.
[262] Ebd., S.166.
[263] Necipoğlu 1991, S.58.

weder dick noch schmal."[264][265] Auf seinem Bildnis im Codex H.O.25 sieht er genau so aus, wie er im Text beschrieben wurde. Nur sind seine Augen, anders als im Text geschildert, schwarz. Erwähnenswert ist, dass der Sultan entsprechend dem Text im ersten *Şemailname* dargestellt wurde. **(Abb.25 und Abb.38)**

Nach dem Text des Buches *Şemailname* hat Sultan Selim II. blaue Augen wie der Heilige Ali, Schwiegersohn des Propheten Muhammed. Er hat außerdem einen langen Hals und einen gelb-goldenen Bart. Sein Hautton ist nach dem Text fast rot.[266] Wenn das Bildnis von ihm im Manuskript H.O.25 angeschaut wird, lässt sich bemerken, dass nur auf die Farbe seines Bartes und seines Halses geachtet wurde, während im ersten *Şemailname* all diese Besonderheiten des Sultans dargestellt wurden. **(Abb.26 und Abb.39)**

Sultan Murad III, der letzte Sultan, wird im Text nicht detailliert beschrieben. Vor allem in diesem Teil des Textes verwendet der Autor viele ausschmückende Wörter, woraus keine wirklichen Informationen zu entnehmen sind. Als einziges Konkretes sagt er, dass der Sultan schlank und mittelgroß ist sowie ein rundes Gesicht hat. Der Verfasser fügt hinzu, dass das Kinn des Sultans an einen Apfel erinnert und nach Amber riecht.[267] Diese Beschreibungen liefern keine bedeutenden Informationen für das Porträt des Sultans. Obwohl sein Bildnis in der Wiener Handschrift und jenes im ersten *Şemailname* nicht identisch sind, lässt sich sagen, dass die Informationen aus dem Text in beide Porträts eingeflossen sind. **(Abb.27 und Abb.28)**

Ein Problem dieses Unterabschnittes ist, dass die Porträts zweier Sultane, Sultan Bayezid II. und Sultan Selim I., nicht in ihrer originalen Version erhalten sind. Aus diesem Grund kann ich keine richtige Analyse durchführen.

Aus meiner Analyse des Textes gehe ich hervor, dass dieser übersichtliche Informationen über die Sultane vermittelt. Außerdem werden die Sultane weder jung noch alt dargestellt. Aus diesem Grund lässt sich keine Schlussfolgerung über ihr konkretes Alter ziehen. Dieser Umstand erweckt den Eindruck, dass die Sultane idealisiert dargestellt wurden.

Der erste Teil des Textes im Buch *Şemailname* beschreibt das Aussehen der Menschen nach der Physiognomie und begründet über diese Eigenschaften Behauptungen. Allerdings sind keine Entsprechung / Praxis dieser Wissenschaft bei dem Text, in der die Sultane beschrieben werden, zu erkennen. Die Sultane werden immer mit ihren guten Besonderheiten

[264] Lokman 2006, S. 165-66.
[265] Übersetzung der Verfasserin.
[266] Ebd., S.176.
[267] Lokman 2006, S.185-6.

charakterisiert und entsprechend gekennzeichnet. Es ist zu fragen, warum sich, trotz fehlender Praktizierung dieser Wissenschaft bei den Beschreibungen der Sultane, ein solcher Text im Buch befindet. Eine Aussage von Lokman, die er im Text des Buches *Şemailname* geschrieben hat, soll ein Grund dafür sein. Er sagt, dass die Sultane nicht mit gewöhnlichen Menschen verglichen werden können, weil sie ein Lagerhaus der göttlichen Inspiration seien, das sich durch angeborene Talente auszeichne.[268] Aus diesen Sätzen kann geschlossen werden, welche Bedeutung die osmanischen Sultane für die gewöhnlichen Menschen hatten, weshalb keine Kritik an ihnen geäußert werden durfte.

Dass ein Text über die Physiognomie mit den Porträts der osmanischen Sultane zusammengebracht wird, könnte folgenden Grund haben: Indem die Besonderheiten der Sultane beschrieben werden, kann der Leser Stolz darüber empfinden. Auch die Legitimation spielt hier eine große Rolle, um die Sultane als unvergleichlich zu zeigen und ihre Kontinuität zu betonen. Die Autorin Emine Fetvacı beschreibt den Begriff ‚Legitimation' wie folgt: *„Das Buch Şemailname als das früheste osmanische illustrierte Manuskript, das die Genealogie des Sultans und seine angeborenen moralischen Qualitäten als einzige Quellen seiner Legitimation darstellt."* [269] Durch die Schaffung eines solchen Werks konnte sichergestellt werden, dass die Informationen über die Sultane erhalten bleiben. In Zusammenhang mit den Beschreibungen ist zudem zu betonen, dass es im Text so geschildert wird, dass die osmanischen Sultane als die Spiegelung Gottes angenommen werden.[270] Zudem hebt der Verfasser hervor, dass es nicht genügend Wörter gibt, um die Sultane zu beschreiben, und außerdem hatte er keinen Mut dafür, da es als unhöflich gelten könnte.[271] Beide Berichte von Lokman vermitteln, welche Bedeutung die osmanischen Sultane für die anderen hatten. Ich schließe auch Folgendes daraus: Da die Sultane für die Osmanen die Spiegelung Gottes waren, haben die Sultane die schönsten Eigenschaften eines Menschen und wurden deswegen als Vorbild genommen. Aus diesen Gründen scheint es so aus, dass die Realität der Bildnisse der Sultane weniger eine Rolle als ihr Charakter spielen. Die Autorin Özgen Felek deutet auch an, dass durch die Ausarbeitung dieses Textes im Buch *Şemailname* für den Leser ein festes und idealisiertes Bild eines osmanischen Sultans geschaffen wird.[272] Da Lokman versucht, diese Wissenschaft mit den Versen aus dem Koran zu unterstützen, entsteht der

[268] Necipoğlu 2000, S.34.
[269] Fetvacı 2013b, S.244
[270] Lokman 2016, S. 180.
[271] Ebd., S. 190.
[272] Felek 2019, S. 254.

Eindruck, dass er mit Hilfe der Religion die Sultane als idealisierte und vorbildliche Personen zeigen wollte.

Neben der Ansicht und Berichte des Verfassers müssen bei den Forschungen einige Umstände des Werkes berücksichtigt werden. Die Unstimmigkeit zwischen Text und Bild führt dazu, dass das Werk nicht zuverlässig als eine Quelle scheint. Es entsteht der Gedanke, welche Quellen – Bilder oder Texte – zuverlässig sein können, obwohl große Mühe darauf verwendet wurde, das Aussehen der Sultane entsprechend der Realität darzustellen. Die Bildnisse im Manuskript als Quelle ihrer Zeit bleiben auch deswegen unzuverlässig, da bei den Bildnissen einige Fehler weitergeführt wurden Auf der anderen Seite vermittelt der Text des Buches *Şemailname* auch nicht immer richtige und ausreichende Informationen. Ein zentraler Punkt bei den Bildnissen in der Wiener Handschrift ist, dass einige davon nicht in ihrer originalen Version erhalten sind. Das vermindert die Zuverlässigkeit der Bildnisse. Wie mehrmals erwähnt wurde, stimmen die Bildnisse in der Wiener Handschrift nicht mit denen aus dem ersten *Şemailname* überein. In der Wiener Handschrift werden in schematischer Weise das Aussehen der Sultane und die Informationen über sie wiedergegeben. Trotz all dieser Anmerkungen ist der Codex H.O.25 ein wertvolles Werk aus seiner Zeit, mit all seinen gestalterischen Besonderheiten wie der Farbgebung bei den Bildern und den Illuminationen sowie den Dekorationen des Einbandes. Es sollte auch erwähnt werden, dass sowohl durch die wertvolles Aussehen der Bilder , die Benutzung des Goldes in den Bildnissen und in den Texten, die Wiener Handschrift eine höhe Stellung unter anderen Manuskripten haben dürfte.

5.3 Bemerkungen zur Handschrift *Silsilenâme-i Al-i Osman TY.9366* (Bibliothek der İstanbul Universität)

Ab dem 17. Jahrhundert ist die Malkunst im osmanischen Reich vielfältig geworden. Es gab Neuerungen bei der Technik und den Themen der Bilder. Bilder in der Einzelseite wurden berühmt und ihre Themen waren nicht nur die Porträts der osmanischen Sultane, sondern auch Frauen und Männer. Diese neuen Themen zeigen die Vielfalt der Bevölkerung. Dadurch wurden auch die Werke namens *kıyafetname* populär.[273] Die Alben, die nicht immer die gleichen Themen auf den Blättern enthalten, wurden oft in dieser Zeit hergestellt. Die Porträts der osmanischen Sultane waren immer ein beliebtes Thema für die Alben, die von Genealogie handelten.[274] Diese Werke in der osmanischen Kunst wurden als *Silsilename* bezeichnet.

[273] Mahir 2005, S. 69.
[274] Bağcı 2006, S. 281.

Dieser Begriff wurde unter den Osmanen für solche Werke benutzt, in denen die thronbesitzenden osmanischen Sultane in chronologischer Reihenfolge dargestellt werden.

Das *Silsilenâme-i Al-i Osman* (TY.9366), auf Deutsch *Genealogie der osmanischen Sultane*, wurde im 18. Jahrhundert fertiggestellt und beinhaltet die Porträts der 26 osmanischen Sultane, von Osman Gazi bis Sultan Mustafa III. (1717-1774). Das Album ist auf die Jahre 1757-74 datiert. Es besteht aus insgesamt 26 Folios und misst 216 x 150 mm[275], wobei die Porträts der osmanischen Sultane die Maße 135 x 75 mm haben. Der Text des Albums ist in Osmanisch-Türkisch geschrieben. Am Ende des Werkes befindet sich ein Gedicht, das vom osmanischen Dichter Ahmed Hamdi (?- n. 1732), geschrieben wurde. Außerdem ist der Stempel von Sultan Selim III. (1762-1808) auf der ersten Seite des Werkes zu sehen. Nach der Lesart der Autorin Gül İrepoğlu ist im Stempel *„Kütüphane-i mabeyn-i hümayun“*, die Bibliothek des osmanischen Palastes, zu lesen. Das weist darauf hin, dass sich dieses Werk im Yıldız-Palast befand. Sie behauptete in ihrem Beitrag kürzlich, dass das Album in vier verschiedenen Herrschaftszeiten angefertigt wurde: der erste Teil in der Zeit von Ahmed I., der zweite in der Zeit von Ahmed III. (1673-1736), der dritte unter Osman III. (1699-1757) und der letzte Teil in der Zeit von Mustafa III. [276] Die Porträts der ersten dreizehn Sultane (von Osman Gazi bis Sultan Mehmed III.) zeigen ein identisches Darstellungsschema, auch das Design dieser Seiten ist ähnlich. Nach dem Bildnis von Sultan Mehmed III. folgt das Porträt von Sultan Ahmed I. mit einem abweichenden Schema. Hier ist festzustellen, dass es sich um einen anderen Maler handelt. Die Autorin İrepoğlu berichtet nicht genau, woraus der erste Teil besteht, der Sultane enthält. Da das Bildnis von Sultan Ahmed I. ein anderes Schema aufweist und unter Berücksichtigung der anderen Gründe, vertrete ich die Meinung, dass die ersten dreizehn Bildnisse der osmanischen Sultane von einem Maler angefertigt wurden, der wahrscheinlich in der Zeit von Sultan Mehmed III. tätig war.

Auf den Einband des *Silsilenames* wurde bis jetzt in der Literatur nicht eingegangen, weswegen nicht bekannt ist, in welchem Jahrhundert er hergestellt wurde. Er ist weinrot und auf ihm befinden sich überwiegend goldene Verzierungen. Die Vorder- und die Rückseite des Einbandes sind identisch und es wiederholt sich die gleiche Dekoration: eine goldene Kette, *zencirek*, die die gesamten vier Ecken der beiden Seiten des Deckels ziert. In der Mitte der beiden Flächen befinden sich mit Gold verzierte *şemses* und zwei *salbek* vor einem schwarzen Hintergrund. **(Abb.66)**

[275] Webseite der Bibliothek der İstanbul Universität, (05.01.2023) URL: http://katalog.İstanbul.edu.tr/client/tr_TR/default_tr/search/results?qu=Silsilen%C3%A2me-i+Al-i+Osman&te=.
[276] İrepoğlu 2000, S.424.

Die Folios des Albums sind in hellbrauner Farbe. Das Layout besteht aus den Porträts der osmanischen Sultane und den Rändern, die ganz mit farblosen großen Blumen und Blättern dekoriert sind. Das Album beginnt mit den Porträts der zwei ersten Sultane, Osman Gazi und Orhan Gazi. Danach kommen auf beiden Seiten einzelne große Blumen. Diese Anordnung wiederholt sich bis zum Ende des Albums, wodurch die Dynamik und die Serialität bei den Bildern bewahrt werden. Die großen naturalistischen und farbigen Blumen auf diesen Zwischenseiten schmücken die Bildfläche und haben das gleiche Format wie die Porträts der Sultane. Diese Blumen sind identisch auf den gegenüberstehenden Seiten. Außerdem sind die Ränder dieser Seiten mit farblosen floralen Dekorationen versehen. **(Abb.67-68)**

Die Sultane sind so angeordnet, dass sie einander anschauen. Ausschließlich Sultan Osman III. ist allein auf einem Folio dargestellt, wobei sich auf der gegenüberliegenden Seite das von Hamdi geschriebene Gedicht befindet. Dieses ist in zwei Kolumnen aufgeteilt. Nach seinem Porträt folgt die Darstellung von Sultan Mustafa III. und seinem Sohn Selim III. auf dem Fol. 51a. Gegen diese Seite befindet sich ein Blume. Bis auf die Darstellung von Sultan Murad III. ist neben den Porträts, in den Rändern, ein kleiner Text von etwa sechs bis acht Zeilen geschrieben. Um das Porträt von Sultan Mehmed III. herum ist ein Text geschrieben, der die ganzen Ränder bedeckt. Nach diesem Bildnis kommen keine Texte mehr neben den Porträts der Sultane vor. Stattdessen befindet sich ein kurzer Text über die Sultane neben ihren Porträts in einer ovalen Form. Dieses Werk wirkt wegen seiner Gestaltung wie eine neue Version des Buches *Şemailname*. Es beinhaltet die Porträts der osmanischen Sultane bis zum derzeitigen Throninhaber sowie kurze Informationen über die Sultane. Zudem ist ein Gedicht am Ende des Werkes hinzugefügt, wie in der Wiener Handschrift zu sehen ist.

5.3.1 Bezug des *Silsilenâme-i Al-i Osman TY.9366* zur *Wiener Handschrift H.O.25*

Bemerkenswert an diesem Album ist, dass bei den Bildnissen der osmanischen Sultane von Osman Gazi bis Sultan Murad III. direkt die Darstellungen in der Wiener Handschrift (H.O.25) – abgesehen von kleinen Abweichungen – kopiert wurden. Dies wurde bis jetzt von keinen Forscher*innen herausgefunden. Das ist mir bewusst gewesen, als ich meine Recherche durchgeführt habe. Das Darstellungsschema, das von Nakkaş Osman entworfen und in der Wiener Handschrift eingesetzt wurde, wird auch bei den Porträts in diesem *Silsilename*, mit Ausnahme des letzten Bildnisses im Werk, wiederholt. Dieser Unterabschnitt dient dazu, die allgemeinen Eigenschaften des Albums zu beschreiben und seinen Bezug zur Wiener Handschrift darzulegen.

Die Außenlinie der Bildfläche, der Bogen sowie der Hintergrund des Überschriftenkästchens bei jedem Bild sind im Unterschied zur Wiener Handschrift in grün-goldener Farbe. Das Darstellungsschema verändert sich bei den dreizehn ersten Porträts im *Silsilename* nicht. Die Sultane befinden sich im gleichen Raum, der mit einem Bogen geschmückt ist. Die Überschriftenkästchen und die Schriftarten darin wurden auch aus der Wiener Handschrift kopiert. Jedoch wurden die Überschriftenkästchen in Grau hinterlegt, während der Bogen und die Umrahmung mit einer gold-grünen Farbe gemalt wurden. Zu erwähnen ist, dass bei jedem Überschriftenkästchen bei den ersten zwölf Bildern eine Nummer steht. Diese dürfte zur Bewahrung der chronologischen Anordnung der Bildnisse gedient haben. Ein auffallender Punkt bei den Überschriften ist, dass die Schriften sich in einem Feld, das an das Motiv Şemse ähnelt, geschrieben wurden. Bei allen Porträts, die einander gegenüberliegen, wiederholen sich die Dekorationen der Hintergründe und Böden. Der Grundfarben der Hintergründe und der Boden wurden aus der Wiener Handschrift nachgeahmt. Der Hintergrund ist immer hellviolett, und der Boden ist immer hellrosa.

Auffällig ist, dass jeder Sultan, von Anfang bis zu Sultan Murad III., im Unterschied zur Wiener Handschrift, eine Troddel an seinem Turban hat. Dieser Schmuck lässt sich als Mode, eine Neuheit ihrer Zeit oder als spezifische Tendenz des Malers interpretieren. Eine weitere Abweichung, die in zwei Porträts im *Silsilename* vorkommt, betrifft die Dekorationen der Böden bei den Bildnissen von Sultan Selim II. und Sultan Murad III.**(Abb.70)** Der Maler dieser Porträts hat erstmals in diesen zwei Darstellungen einen Teppich hinzugefügt. Auf hellem Grund mit roter Tinte verzierte gleiche florale Dekorationen schmücken die beiden Teppiche in diesen Bildnissen. Ein Teppich unter den Sultanen kommt zwar bei den Bildnissen in der Wiener Handschrift nicht vor, aber im ersten *Şemailname* ist ein solcher Teppich ab dem Porträt von Sultan Mehmed I. zu sehen. Jedoch sind die Ornamente der Teppiche im ersten *Şemailname* nicht sichtbar. Durch diesen Umstand kommt der Gedanke auf, ob der Maler dieser Bildnisse im *Silsilename* das erste *Şemailname* oder die anderen Kopien gesehen hat. Daraus ergibt sich ein anderer Gedanke: Falls der Maler die anderen Kopien gesehen hat, stellt sich die Frage, warum er dann als Vorbild die Wiener Handschrift genommen hat. Ein weiterer Unterschied zur Wiener Handschrift ist, dass der Maler der ersten zwölf Sultane im *Silsilename* bei den kleinen Dekorationen und Verzierungen detailliert gearbeitet hat. Die Ornamente an den Gewändern der Sultane sowie an den Kissen sind schärfer und sichtbar. Außerdem ist erkennbar, dass er neue Verzierungen an den Textilien angewendet hat. Es lässt sich sagen, dass die Bilder dieses Malers nicht nur einfache Kopien der Bilder des Malers der Wiener Handschrift sind, sondern als eigenständige und

authentische Werke zu bewerten sind. Darüber hinaus hat er durch seine Werke einige Neuerungen in die Porträts der osmanischen Sultane eingeführt.

Ich vertrete die Meinung, dass der sogenannte erste Teil aus dreizehn Porträts von Sultanen besteht und in der Zeit von Sultan Mehmed III. erstellt wurde, da sie ein ähnliches Darstellungsschema und eine ähnliche Anordnung der Bilder miteinander zeigen. Der Unterschied beim Layout von Sultan Mehmed III. zum Layout von Sultan Ahmed I. ist stark bemerkbar. **(Abb.71)** Nicht nur die Verzierungen auf den Rändern sind unterschiedlich, sondern auch das Darstellungsschema und die Wiedergabe der Sultane. Ich leite daraus ab, dass dieser erste Teil von einem Maler erstellt wurde und in der *Nakkaşhane* aufbewahrt wurde. Danach wurden alle Teile, die von verschiedenen Malern stammen, im 18. Jahrhundert zusammengefügt. Wenn angenommen wird, dass der erste Teil zur Zeit von Sultan Mehmed III. geschaffen wurde, lässt sich die Geschichte der Wiener Handschrift verfolgen. Somit dürfte diese zumindest bis Ende der Zeit von Sultan Mehmed III. in der *Nakkaşhane* aufbewahrt worden sein. Es bleibt die Frage offen, ob dieser erste Teil, der dreizehn Bilder der Sultane enthält, am Anfang als eine andere Kopie des *Şemailname* geplant wurde.

5.3.2 Unterschiede in den Bildern des *Silsilename* zur *Wiener Handschrift*

Es wurde von mir herausgefunden, dass für die Porträts bis Sultan Murad III. im *Silsilename* als Vorbild die Darstellungen der Wiener Handschrift genommen wurden. Allerdings lassen sich einige Unterschiede bei den bildlichen Elementen wie den Ornamenten der Hintergründe und der Böden, der Farbgebung, den Verzierungen der Textilien, dem Aussehen der Sultane sowie der Art der Turbane erkennen. In diesem Unterabschnitt werden nur die ersten zwölf Sultane in diesem *Silsilename* mit der Wiener Handschrift verglichen, um die kleinen Unterschiede detailliert zu analysieren. Außerdem wird versucht, die Neuerungen in den Bildern und dem Stil des Malers von *Silsilename* zu verdeutlichen. In diesem Unterabschnitt wird auch die Forschungsfrage behandelt, ob es sich bei beiden Werken um den gleichen Maler handelt.

Beginnend mit dem Bildnis von Osman Gazi im *Silsilename* sind einige Abweichungen beim Darstellungsschema zu bemerken. **(Abb.67)** Die Gewänder des Sultans, ihre Musterung und die Farben, sind im *Silsilename* nicht verändert, außer dem Turban des Sultans. Auf dem roten *kavuk* sind goldene Linien, wobei der weiße Stoffeinband wegen der Farbe durchsichtig wirkt. Wie oben gesagt wurde, befindet sich eine gefiederte Troddel auf dem Turban des Sultans. Das Gesicht des Sultans ist direkt von der Wiener Handschrift nachgeahmt, jedoch

hat der Maler des *Silsilename* bei der Wiedergabe der Augenbrauen und des Bartes stark die schwarze Farbe benutzt. **(Abb.14)** Die Finger des Sultans sind bei diesem Bildnis anatomisch nicht korrekt dargestellt. Der Sultan wendet sich nach rechts, genau wie es in der Wiener Handschrift dargestellt wurde. Das Kissen hinter dem Sultan ist zwar orange wie in der Wiener Handschrift, aber dessen Musterung ist unterschiedlich. Es ist mit fensterartigen Formen und chinesischen Wolken in Gelb-Gold versehen. Ein weiterer Unterschied ist bei den Ornamenten des Hintergrundes und des Bodens festzustellen. Der Hintergrund hat auf hellviolettem Grund viereckige Verzierungen, deren Mitte mit goldenen Punkten versehen ist. Der Boden hat einen Grund in Hellrosa und ist mit achteckigen Formen verziert. Ihre Mitte ist wieder mit goldenen Punkten geschmückt.

Das Porträt von Orhan Gazi ist auf der gegenüberliegenden Seite des Bildnisses von Osman Gazi dargestellt. **(Abb.67)** Die Haltung sowie die Gewänder und deren Musterung und Farben sind identisch. Das Aussehen des Sultans wurde auch übernommen, jedoch ist sein Bart von einer starken braunen Farbe. Im Unterschied zur Wiener Handschrift ist auf dem roten *kavuk* des Turbans eine goldene chinesische Wolke zu sehen. **(Abb.17)** In den Ornamenten des Hintergrundes und des Bodens sowie des Kissens wiederholen sich die Motive aus dem Bildnis von Osman Gazi.

Beim Bildnis von Sultan Murad I. im *Silsilename* lassen sich einige Abweichungen vom Gegenstück in der Wiener Handschrift feststellen. **(Abb.18 und Abb.72)** Die Farben der Gewänder des Sultans sind bewahrt, jedoch unterscheidet sich die Verzierung auf dem äußeren Kaftan von jener in der Wiener Handschrift. Der Maler hat statt Tulpen gold-grüne florale Motive auf dem Kaftan eingesetzt. Ebenfalls besitzt die innere Seite dieses Kaftans eine unterschiedliche Verzierung, die aus großen Blättern besteht. Die Haltung und die Blickrichtung des Sultans wurden hingegen nicht verändert. Ein weiterer Unterschied kommt beim Kissen vor. Hier liegt hinter dem Sultan ein gelbes Kissen mit chinesischen Wolken darauf. Die Ornamente des Hintergrundes und des Bodens haben eine andere Musterung im Vergleich zur Wiener Handschrift. Der Hintergrund ist mit Sanduhr-ähnlichen Formen verziert, während die Ornamente auf dem Boden aus miteinander verbundenen Blumen, die mit goldenen Punkten gefüllt sind, besteht. Das Aussehen des Sultans wurde bewahrt, außer seinem Bart, der in brauner Farbe wiedergegeben ist. Das *kavuk* des Sultans ist auch in gold-grüner Farbe.

Das Porträt von Sultan Bayezid I. befindet sich gegenüber dem Bildnis von Sultan Murad I. **(Abb.72)** Obwohl seine Haltung und Blickrichtung übernommen wurden, lassen sich bei seinem Porträt einige Abweichungen gegenüber der Wiener Handschrift feststellen. **(Abb.19)**

Der Sultan trägt einen roten äußeren Kaftan, jedoch besteht die Verzierung nicht aus den Tulpen, sondern aus den gleichen floralen Motiven wie bei Sultan Murad I. Auch das Kissen und seine Verzierung sowie die Ornamente des Hintergrundes und des Bodens sind gleich wie auf dem Bildnis von Sultan Murad I. Der Sultan hat eine andere Form der Augenbrauen, und sein Bart ist braun. In der Wiener Handschrift ist er mit blauen Augen dargestellt, während seine Augen im *Silsilename* schwarz sind. Außerdem sieht der Sultan fast wie Sultan Murad I. aus, was in der Wiener Handschrift nicht der Fall ist.

Als nächstes Beispiel kommt das Bildnis von Sultan Mehmed I. **(Abb.73)** Die Haltung und die Blickrichtung des Sultans sind gleich wie in der Wiener Handschrift. **(Abb.20)** Auch bei den Farben seiner Gewänder gibt es eine Übereinstimmung. Dahingegen ist der einzige Unterschied die Musterung des Außenkaftans. In seinem Bildnis in der Wiener Handschrift sind auf ihm golden gefüllte *Şemse*-Motive, während im *Silsilename* diese Musterung aus goldfarbenen Medaillons besteht, deren Inneres mit einer Nelke geschmückt ist. Das Kissen hinter ihm ist orange, jedoch hat es goldene *Çintemani*-Motive, während das Kissen in der Wiener Handschrift mit goldenen chinesischen Wolken versehen ist. Die Ornamente des Hintergrundes bestehen aus sechseckigen Formen, deren Mitte mit goldenen Punkten gekennzeichnet ist. Auf dem Boden sind viereckige Formen, deren Mitte auch mit goldenen Punkten versehen ist. Diese beiden Dekorationen sind anders als auf dem Bildnis von Sultan Mehmed I. in der Wiener Handschrift. Interessanterweise kommen die Ornamente des Bodens in der Wiener Handschrift auf dem Porträt von Sultan Bayezid I. vor, wobei die Ornamente des Hintergrundes beim Bildnis von Sultan Mehmeds II. zu sehen sind.

Das Bildnis von Sultan Murad II. befindet sich gegenüber dem Porträt von Sultan Mehmed I. **(Abb.73)** Die Haltung des Sultans ist gleich wie in der Wiener Handschrift, allerdings wendet er sich im *Silsilename* nach links. **(Abb.22)** Der Maler hat die Körperhaltung des Sultans im *Silsilename* wie ein Spiegel wiedergegeben. Hier ruht seine linke Hand auf seinem Bein. Dieser Unterschied sollte deswegen sein, weil der Maler wollte, dass die beiden Sultane einander anschauen. Die Musterung und die Farben der Gewänder des Sultans sind gleich wie in der Wiener Handschrift, mit Ausnahme der Innenseite seines Kaftans. Diese besteht aus einem braunen Pelz, während sie in der Wiener Handschrift weiß ist.

Das Porträt von Sultan Mehmed II. wurde Eins-zu-eins von der Wiener Handschrift kopiert, es sind kaum Unterschiede zu bemerken. **(Abb.22 und Abb.74)** Die Art und Weise der Gewänder, ihre Farben sowie ihre Musterung sind identisch wie auf dem Bildnis des Sultans in der Wiener Handschrift. Darüber hinaus sind die Haltung und die Richtung des Sultans in diesem Bildnis wiederholt. Als einzige Abweichung wirkt die Musterung am Außenkaftan

unterschiedlich. In der Wiener Handschrift besteht diese Musterung aus mandelartigen Formen, die miteinander verbunden sind. Im *Silsilename* sind es miteinander verbundene Baklava-Motive. Der Turban des Sultans wurde in diesem Album gleich dargestellt. Am Gesicht des Sultans ist zu bemerken, dass dessen Bart im Vergleich zur Wiener Handschrift dichter dargestellt ist. Bei den bildlichen Elementen wie dem Kissen sowie den Ornamenten des Hintergrundes und des Bodens lassen sich einige Unterschiede feststellen. Das Kissen ist rot. Es ist mit goldfarbenen Tulpen-Motiven verziert, die sich in fünfeckigen Formen befinden. Der Hintergrund zeigt die gleichen Dekorationen, die in der Wiener Handschrift beim Bildnis von Osman Gazi gesehen werden können. Beim Boden ist eine neue Verzierung zu sehen. Sie besteht aus Pluszeichen, deren Mitte mit goldenen Punkten versehen ist, und diese Pluszeichen sind miteinander in einer symmetrischen Ordnung verbunden.

Das Bildnis von Sultan Bayezid II. ist schematisch fast gleich wie jenes aus der Wiener Handschrift. **(Abb.23 und Abb.74)** Eine Übereinstimmung gibt es bei den Gewändern des Sultans und ihren Farben. Jedoch wirken die Farben der Gewänder stärker und dunkel. In Bezug auf die Haltung des Sultans sind bei dessen rechter Hand wenige Abweichungen im Vergleich zur Darstellung im Codex H.O.25 zu sehen. Während in der Wiener Handschrift seine rechte Hand offen ist, nimmt der Sultan im *Silsilename* eine Haltung ein, als ob er seinen rechten Daumen und den Zeigefinger verbinden würde. Das Kissen ist rot wie im Codex H.O.25, und an seinen beiden Ecken sind Tulpen-Motive zu sehen. Jedoch wurden diese Tulpen im *Silsilename* in eine fünfeckige Form gesetzt. Die Mitte des Kissens wurde mit chinesischen Wolken versehen, während diese Stelle in der Wiener Handschrift mit Rumi-Motiven verziert wurde. Das Aussehen des Sultans in dem *Silsilename* entspricht zur Wiener Handschrift nicht, da sein Bildnis in der Wiener Handschrift beschädigt ist. Der Sultan hat im *Silsilename* ein rundes Gesicht, schwarze Augen und Augenbrauen, wobei sein Bart und sein Schnurrbart braun sind. Sein Bart ist dicht und lang. Fall dieses Bildnis in der Wiener Handschrift in einer späten Zeit deformiert oder beschädigt ist und dieser Teil des *Silsilename* spätestens zur Zeit von Sultan Mehmed III. gemalt wurde, leite ich daraus ab, dass das Porträt des Sultans im *Silsilename* auf die erste Version der Darstellung zeigen dürfte. Den Turban trägt der auf die gleiche Art und Weise wie in der Wiener Handschrift. Außerdem wiederholen sich die Ornamente des Hintergrundes und des Bodens aus dem Bildnis von Sultan Mehmed II.

Das Bildnis von Sultan Selim I. zeigt fast die gleichen Eigenschaften wie im Codex H.O.25. **(Abb.24 und Abb.75)** Die Farben der Gewänder des Sultans sind ähnlich wie die im Codex, außer der Farbe des inneren Kleides des Sultans. Statt in Rot ist es hier in Rosa gemalt.

Anders als im Codex sind die blauen Ränder des Außenkaftans mit goldenen Radmotiven geschmückt. Ein weiterer Unterschied zum Codex ist, dass das Kissen im *Silsilename* gelb ist und mit fensterartigen Formen verziert wurde. Die Ornamente des Hintergrundes stimmen mit jenen überein, die beim Bildnis von Osman Gazi und Orhan Gazi auf den Böden zu sehen sind. Der Boden ist hingegen mit den Formen verziert, die beim Bildnis von Sultan Mehmed I. verwendet wurden. Das Gesicht des Sultans in der Wiener Handschrift zeigt nicht die erste Version dessen. Wenn die beiden Porträts des Sultans verglichen werden, lassen sich daraus einige Folgerungen ziehen: Das schematische Aussehen des Sultans ähnelt sich in beiden Fällen und seine Augen sowie sein Schnurrbart sehen fast gleich aus. Wenn die im vorherigen Absatz besprochene Schlussfolgerung der Realität entspricht, lässt sich für das Porträt von Sultan Selim I. sagen, dass es sich beim Bildnis im *Silsilename* um die Originalversion handeln dürfte.

Als Nächstes kommt das Bildnis von Sultan Süleymans I. vor. **(Abb.25 und Abb.75)** Sein Porträt wurde, abgesehen von einem kleinen Unterschied, von der Wiener Handschrift Eins-zu-eins nachgeahmt. Die Musterung am Außenkaftan des Sultans besteht aus viereckigen Formen, in der Wiener Handschrift demgegenüber aus Mandelformen. Im Hintergrund und auf dem Boden sind die gleichen Dekorationen zu sehen wie im Bild von Sultan Selim I. Als ein Unterschied zum Codex H.O.25 lässt sich das Kissen anführen. Es ist gleich wie im Bildnis von Sultan Selim I., während es sich in der Wiener Handschrift um ein blaues Kissen handelt.

Im Porträt von Sultan Selim II. zeigen sich keine Abweichungen gegenüber seiner Entsprechung in der Wiener Handschrift. **(Abb.26 und Abb.70)** Der Maler des *Silsilename* hat das Aussehen des Sultans, seine Gewänder und ihre Musterung kopiert. Unterschiede lassen sich nur in den bildlichen Elementen feststellen. Das Kissen ist zwar blau, aber besitzt die gleichen Verzierungen wie im Codex H.O.25. Die Ornamente des Hintergrundes bestehen aus viereckigen Formen, die auf dem Porträt von Sultan Süleyman I. in der Wiener Handschrift zu sehen sind. Bei diesem Bild im *Silsilename* ist eine wesentliche Neuerung zu erkennen. Der Maler hat, statt der üblichen Gestaltung des Bodens, eine Teppich-ähnliche Dekoration eingesetzt. Die äußeren Ecken dieser Dekoration bestehen aus roten Rumi-Motiven. Die Grundfarbe, hellrosa, wird weitergeführt. In der Mitte befindet sich ein *şemse*-artiges Motiv und um dieses herum florale Motive. Die ganze Verzierung des Bodens erinnert an die osmanische Einbandkunst, da die Rumi-Motive in der Ecke dem *zencirek* ähneln.

Als Letztes wird das Bildnis von Sultan Murad III. analysiert. **(Abb.70)** Bei den bildlichen Elementen und bei den Gewändern des Sultans lassen sich wieder einige Abweichungen von

der Wiener Handschrift feststellen. Die Dekoration des Hintergrundes und die teppichartige Verzierung sind gleich wie im Bildnis von Sultan Selim II. Der Sultan trägt einen Kaftan in Orange, der in der Wiener Handschrift vorkommt, und mit Baklava-Motiven verziert ist. **(Abb.27)** Was die Gewänder betrifft, gibt es Abweichungen beim inneren Kaftan. Im Unterschied zur Wiener Handschrift ist dieser Kaftan gelb und mit chinesischen Wolken versehen. Außerdem hat der Außenkaftan keine schwarzen Ränder und Kragen. Stattdessen ist dieser nur mit dem weißen Pelz, auf dessen schwarze Punkte gibt, gestaltet. Die Blickrichtung und Haltung des Sultans sowie sein Aussehen sind wie in der Wiener Handschrift wiedergegeben. Nur der Bart des Sultans ist intensiv gemalt. Ein auffälliger Unterschied bei diesem Bild ist, dass der Sultan, anders als in der Wiener Handschrift, kein Buch in seiner Hand hält.

Allgemein lässt sich sagen, dass die Farben bei den Bildern im Gegensatz zur Wiener Handschrift hier nicht strahlend wirken. Besonders die Farbtöne wie Gold, Rot und Blau scheinen schwach. Die Auswahl der Farben spielt eine bedeutende Rolle, um den Bildern Helligkeit zu geben. Aus diesem Grund entsteht der Eindruck, dass sich die porträtierten Sultane im *Silsilename* in einem dunkleren Raum befinden würden. Das Aussehen der Sultane ist gesichert und unterscheidet sich, abgesehen von kleinen Abweichungen, nicht von den Bildnissen in der Wiener Handschrift. Die Blickrichtungen und Haltungen der Sultane sind, abgesehen von wenigen Unterschieden, ebenfalls identisch. Ein weiterer erwähnenswerter Punkt bei den Bildern im *Silsilename* ist, dass der Maler auf anatomische Korrektheit und auf kleine Details geachtet hat. Besonders die Falten der Gewänder entsprechend den Haltungen der Sultane werden wirklichkeitsgetreu wiedergegeben. Basierend auf dieser Analyse ziehe ich den Schluss, dass der Maler der Wiener Handschrift und *Silsilename* nicht derselbe Maler sein können. Die beiden Werke zeigen deutliche stilistische Unterschiede, die darauf hindeuten, dass sie von verschiedenen Malern erstellt wurden.

Der Maler des ersten Teils des *Silsilename* benutzt immer die gleichen Dekorationen auf den Hintergründen und den Böden auf einem Folio, wo die Porträts der zwei Sultane einander gegenüberliegen. Die Farbe der Kissen und ihre Musterung sind auch identisch. Es scheint, als hätte der Maler die Verzierungen in der Wiener Handschrift wie ein Katalog genutzt und nach seinem Wunsch für seine Bilder eine Vorlage übernommen. Zu fragen ist, warum die Wiener Handschrift als Vorbild genommen wurde, obwohl es elf weitere Kopien von *Şemailname* gibt. Darüber hinaus hat er neue Verzierungen für den Hintergrund und auf den Böden sowie an den Kaftanen der Sultane angewendet. Der Maler scheint versucht zu haben,

wenn er die Möglichkeit hatte, Neuerungen in den Bildern einzuführen. Besonders bei den Kissen lassen sich, unabhängig von der Wiener Handschrift, neue Verzierungen erkennen. Aus der durchgeführten Analyse des *Silsilename* ergibt sich eine Frage in Bezug auf die Wiener Handschrift. Die ersten zwölf Sultane im *Silsilename* schauen einander bei einem Folio an. Dies ist ein Unterschied zur Wiener Handschrift. Die Blickrichtungen der Sultane sind direkt aus der Wiener Handschrift nachgeahmt, außer beim Porträt von Sultan Murad II., da seine Richtung diese Anordnung durcheinanderbringt. Deswegen ist zu fragen, ob der Maler der Wiener Handschrift es am Anfang so geplant hatte, die Sultane in einem Folio darzustellen, damit sie einander anschauen.

Ein auffälliger Punkt bei den Bildern im *Silsilename* ist, dass, wie in der Wiener Handschrift, keine Gegenstände in den Händen der Sultane zu sehen sind. Sultan Murad III. ist eine Ausnahme. Sowohl in der Wiener Handschrift als auch im ersten *Şemailname* hält er ein Buch in der Hand. Diesbezüglich wurden einige Überlegungen angestellt, dass dieses Buch ein Verweis auf die Liebe des Sultans zu Büchern und ein Hinweis auf den Sultan als Auftraggeber sein könnte.[277] Jedoch ziehe ich eine andere Schlussfolgerung: Bei diesem Buch könnte es sich um das Buch *Şemailname* selbst handeln. Aus diesem Grund liegt es nahe, dass der Maler des ersten Teils des *Silsilename* Sultan Murad III. ohne Buch in der Hand dargestellt hat. Es weist auch darauf hin, dass Sultan Murad III. weder der Auftraggeber des *Silsilename* sein konnte noch das Werk zu seiner Zeit geschaffen wurde. Darüber hinaus befinden sich an den Rändern des Bildnisses von Sultan Mehmed III., dem letzten Sultan des ersten Teiles, im Unterschied zu den vorherigen Seiten, kurze Texte. Dieser Umstand stützt auch meine Hypothese, dass dieser Teil des *Silsilename*, bis Sultan Mehmed III., in dessen Herrschaftszeit geschaffen wurde. Der Maler dieses Teils hat vermutlich versucht, die Bedeutung des Bildnisses von Sultan Mehmed III. gegenüber den vorherigen Porträts durch die Texte hervorzuheben.

5.3.3 Überschriften und Texte zu den Bildern des *Silsilename*

In diesem Unterabschnitt werden die Überschriften über den Porträts der Sultane bis Sultan Murad III. und die Texte neben den Bildern kurz analysiert, um den Zusammenhang der Bilder mit der Wiener Handschrift darzulegen. Alle zwölf Überschriften sind mit *Taliq-Schrift* geschrieben und nicht vokalisiert im Unterschied zur Wiener Handschrift. **(Abb.14**

[277] Çağman 2000, S.174-6.

und Abb.67) Zudem sind die Sätze, wie bereits erwähnt, nicht durch eine Leerzeile getrennt. Nach der Lesung von mir und durch den Vergleich ist klar geworden, dass die Texten in den Überschriftenkästchen direkt von der Wiener Handschrift abgeschrieben wurden. Die kurzen Texte neben den Porträts, die Informationen über die Sultane vermitteln, sind hingegen in der *Neschi*-Schrift gestaltet. Es ist zu fragen, aus welchem Grund die Schrift der Titel und der Texte daneben unterschiedlich ist. Ich leite daraus ab, dass zuerst die Bilder von der Wiener Handschrift nachgemalt und die Überschriften abgeschrieben wurden. Daraufhin wurden diese Bilder aufbewahrt und später wurden die Texte daneben von einem anderen Kalligraphen an den Seiten, neben den Bildern, hingeschrieben. Ein weiterer zentraler Punkt für den ersten Teil des *Silsilename* ist, dass die Texte nach dem Bildnis von Sultan Mehmed III. nicht mehr an den Rändern der Bilder hinzugefügt wurden. Nach seinem Bildnis werden neben den Porträts der Sultane vier Daten angegeben: das Geburtsdatum, die Daten der Regierungszeit und der Todestag der Sultane. Diese Veränderung beim Design der Seiten stützt auch meine Hypothese, dass dieser erste Teil in der Zeit von Sultan Mehmed III. fertiggestellt wurde und ihm gewidmet war.

6 Fazit

Die Manuskriptherstellung im Osmanischen Reich wurde besonders im 16. Jahrhundert beschleunigt. Ein Beispiel aus dieser Zeit ist das Thema dieser Masterarbeit, Codex H.O.25 (ÖNB), mit dem Titel *Kıyâfetü'l-insâniyye fî şemâili'l-Osmâniyye*, Personenbeschreibungen der osmanischen Sultane. Diese Handschrift wirft viele Fragen auf und erfordert weiterführende Forschung, da sie bisher nicht ausführlich behandelt wurde. Das Manuskript enthält sowohl einen Text über die Physiognomie und das Leben der zwölf osmanischen Sultane als auch zwölf Einzelseiten mit Bildnissen der Sultane.

Hauptziel dieser Masterarbeit war, die Wiener Handschrift unter anderen osmanischen Manuskripten und in der Forschungen über die osmanischen Buchkultur anschaulich zu machen und zur Literatur beizutragen. Jedes Kapitel hatten zwar verschiedene aber miteinander relevante Forschungsfragen, um einen allgemeinen und breiten Perspektive über diese Handschrift zu haben. Durch diese Masterarbeit wurde hauptsächlich darauf fokussiert, wie eine Handschrift umfangreiche Informationen und Ergebnisse aus ihrer Zeit mitbringen kann und welche künstlerische Werte diese Handschrift trägt.

Das erste Kapitel beschäftigte sich ausführlich mit der Beschreibung der Wiener Handschrift und all ihrer Eigenschaften, dem heutigen Zustand, der Stellung unter den osmanischen Manuskripten aus ihrer Zeit, einer zeitlichen Einordnung, der Beschreibung der Bildnisse sowie dem Vergleich mit dem ältesten Buch Şemailname. Dabei wurde festgestellt, dass die Wiener Handschrift keine Eins-zu-eins-Kopie des ältesten Şemailname ist und der Maler einige Neuerungen wie die Schmuckelemente der Turbane und die Muster der Gewänder der Sultane in die Handschrift eingefügt haben könnte. Ein wichtiger Untersuchungspunkt war hierbei das Fol.1a, das zwei Schriften enthält, die wichtige Informationen über die Handschrift liefern. Diese Schriften wurden erstmals von der Verfasserin gelesen, analysiert und es wurde herausgefunden, dass Hoca Sadeddin Efendi mit hoher Wahrscheinlichkeit der Auftraggeber dieser Handschrift war. Dadurch konnte auch eine Vorstellung über die Herstellungszeit des Manuskripts gewonnen werden. Nach meiner Forschung über den Einband des Manuskripts wurde festgestellt, dass es aus der Zeit am Ende des 16. Jahrhunderts bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts stammen sollte. Da Hoca Sadeddin Efendi 1599 verstarb und dieses Manuskript nur Porträts der Sultane Sultan Murad III. enthält, der bis 1595 regierte und nicht die Porträts der nachfolgenden Sultane, kann man davon ausgehen, dass das Manuskript nicht nach 1595 entstanden sein dürfte.

Das zweite Kapitel zielt darauf ab, das Darstellungsschema der Bildnisse in der Wiener Handschrift zu untersuchen und die Anordnung des Raumes sowie die Rolle des Bogens in diesem Schema anhand von Literatur und Überlegungen zu bestimmen. Neben den in der Literatur beschriebenen Forschungen zu diesem Raum wurden von mir einige Hypothesen aufgestellt, dass dieser Raum als privater Raum gedacht sein könnte und dieses Darstellungsschema einen Ausschnitt aus dem Leben der Sultane darstellen könnte. Des Weiteren wurden die Textilien und ihre Muster untersucht sowie die Bedeutung dieser Motive im Osmanischen Reich. Dabei wurde herausgefunden, dass der Maler der Wiener Handschrift nicht immer auf die Mode seiner Zeit geachtet hat und freilich bei den Bildnissen künstlerische Freiheit genommen hat. Ein wichtiger Punkt in diesem Kapitel ist die Untersuchung der Turbane der Sultane in den Bildnissen anhand des Textes des Manuskripts, um zu beleuchten, welche Rolle der Text dabei gespielt hat. Dabei wurde festgestellt, dass der Maler bei den Turbanen sowohl das älteste Şemailname als auch den Text berücksichtigt hat. Abgesehen von den Schmücken an den Turbanen sind keine großen Unterschiede zu sehen.

Im vierten Kapitel wurde ein historisch-kunsthistorischer Blick auf die Entwicklung der Sultansporträts geworfen, um die Bedeutung des Buches Şemailname zu erläutern. Mit Hilfe der Literatur wurden die Rolle europäischer und osmanischer Maler bei dieser Entwicklung und die verschiedenen Arten von Werken untersucht, in denen die Bildnisse osmanischer Sultane in einer Serie zu sehen waren. Wie bereits erwähnt, existieren heute zwölf bekannte Kopien des Buches Şemailname an verschiedenen Orten. Im letzten Unterkapitel wurde dieser Zustand untersucht, besondere Unterschiede zwischen den Kopien wurden aufgedeckt und ihre Bedeutung für die osmanische Buchkunst erläutert. Sowohl mit Ecos Perspektive des Begriffs Serialität als auch mit eigenen Überlegungen wurde abgeleitet, dass jede Kopie eine Bedeutung trägt und als eigenständiges Werk betrachtet werden sollte. Die Serialität zeigt sich nicht nur in den Bildnissen der Kopien des Buches Şemailname, sondern auch bei den Kopien selbst. Die mehrfache Kopierung eines Werkes hatte nicht nur für den Auftraggeber Bedeutung, sondern auch für den Arbeitsprozess in der Nakkaşhane. Es wird vertreten, dass diese Kopierung ein vorläufiger Schritt vor der Buchdruckkunst im osmanischen Reich war. Die Gattung des Buches *Şemailname* wurde in der osmanischen Kunst nicht genau wiederholt, die Bildnisse der Sultane wurden nicht mehr mit ihren Lebensbeschreibungen in einem Werk zusammengebracht. Es ist bekannt, dass das Interesse an den Themen der Manuskripte in den kommenden Jahrhunderten verändert und vielfältiger geworden ist. Obwohl das Darstellungsschema, das von Nakkaş Osman geschaffen wurde, in anderen Manuskripten wiederholt wurde und die Bildnisse der Sultane als Quelle benutzt wurden,

dürfte die Mode und der Einfluss der europäischen Kunst dazu geführt haben, dass diese Gattung nicht weitergeführt wurde.

Ein weiteres Ziel dieser Masterarbeit war, sich anhand des Textes mit der Wiener Handschrift auseinanderzusetzen. Zu diesem Zweck wurden zunächst im fünften Kapitel die Physiognomie als Wissenschaft im Osmanischen Reich beschrieben und die Rolle des Textes, der die Sultane beschreibt, herangezogen. Bisher wurde in der Literatur das Verhältnis des Textes zu den Bildnissen im Buch Şemailname nicht detailliert untersucht. Aus diesem Grund habe ich versucht, diese Lücke zu füllen. Es wurde festgestellt, dass der Maler der Wiener Handschrift nicht immer auf den Text geachtet hat, wenn er die Sultane gemalt hat. Diese Situation führt dazu, dass die Zuverlässigkeit des Textes sowie der Bildnisse verringert wird. Es sollte jedoch auch berücksichtigt werden, dass es für den Maler möglicherweise keine Priorität hatte, sich strikt an den Text zu halten. Aus der Analyse des Textes ist es klar geworden, dass Lokman durch die Religion, Islam, die Wissenschaft Physiognomie unterstützt hat. Ein Thema des letzten Kapitels war ein osmanisches Album *Silsilename* aus dem 18. Jahrhundert, das eine Beziehung zur Wiener Handschrift hat. In diesem Kapitel wurde der erste Teil dieses Albums *Silsilename* beschrieben und sein Bezug zur Wiener Handschrift behandelt. Es wurde von mir erstmals festgestellt, dass die Bildnisse der Sultane im ersten Teil dieses Albums aus der Wiener Handschrift kopiert wurden und das Album Ähnlichkeiten in der Gestaltung mit der Wiener Handschrift aufweist. Es gibt nur einige Abweichungen, auf die näher eingegangen wurde. Der Zusammenhang zwischen der Wiener Handschrift und dem erwähnten Album ermöglicht es, zu zeigen, bis wann die Wiener Handschrift in der Nakkaşhane aufbewahrt wurde und welche höhere Stellung sie unter anderen Manuskripten einnahm. Es ist denkbar, dass die Wiener Handschrift aufgrund ihrer Bedeutung als Vorlage für das Album oder aus anderen Gründen besonders geschätzt wurde.

Insgesamt trug diese Masterarbeit dazu bei, die Wiener Handschrift als wichtigen Teil der osmanischen Buchkultur des 16. Jahrhunderts darzustellen und sie im Kontext anderer Manuskripte und Kunstwerke dieser Zeit zu betrachten. Dabei wurden neue Erkenntnisse über die Entstehung und Bedeutung dieser Handschrift gewonnen und wichtige Fragen für zukünftige Forschungen aufgeworfen.

Abstract in German

Diese Masterarbeit widmet sich der Untersuchung einer osmanischen Handschrift (H.O.25, ÖNB) aus dem 16. Jahrhundert und beleuchtet ihre Bedeutung im historischen und kunsthistorischen Kontext. Das Hauptziel dieser Forschungsarbeit besteht darin, die Bedeutung und den Wert einer osmanischen Handschrift als Quelle für die Erforschung der osmanischen Kultur, Kunst und Literatur zu untersuchen. Es werden verschiedene Aspekte der Handschrift, wie ihre ästhetischen Merkmale, Bilder und Schreibstile analysiert, um Einblicke in die künstlerische und historische Bedeutung dieser Handschrift zu ihrer Zeit zu gewinnen.

Das Hauptziel dieser Forschungsarbeit besteht darin, die Bedeutung und den Wert einer osmanischen Handschrift als Quelle für die Erforschung der osmanischen Kultur, Kunst und Literatur zu untersuchen. Es werden verschiedene Aspekte der Handschrift, wie ihre ästhetischen Merkmale, Bilder und Schreibstile analysiert, um Einblicke in die künstlerische und historische Bedeutung dieser Handschrift zu ihrer Zeit zu gewinnen.

Diese Arbeit schließt eine Lücke in der Literatur, da die genannte Handschrift bisher nicht ausführlich erforscht wurde. Durch eine gründliche Untersuchung der Handschrift und ihrer historischen Kontexte wird versucht, mögliche Hinweise auf den Auftraggeber sowie ihre Bedeutung im Vergleich zu anderen osmanischen Handschriften zu identifizieren. Diese Arbeit zielt darauf ab, diese Lücke in der Literatur zu schließen und neue Erkenntnisse über die Bedeutung der Handschrift zu liefern. Von besonderer Bedeutung ist der Zusammenhang der Bildnisse, die sich um die Darstellungen der zwölf osmanischen Sultane handeln, mit dem Text in der Handschrift. Ein osmanisches Album aus dem 18. Jahrhundert weist eine enge Verbindung zu dieser Handschrift auf, auf die in dieser Arbeit erstmals eingegangen wird.

Diese Masterarbeit stützt sich auf eine Kombination von literaturbasierten Forschungsmethoden und persönlichen Beobachtungen und Untersuchungen der Verfasserin. Die Ergebnisse dieser Arbeit tragen zur Erweiterung des Wissens über die osmanische Kultur und Geschichte bei.

Abstract in English

This master's thesis focuses on the examination of an Ottoman manuscript (H.O.25, ÖNB) from the 16th century and sheds light on its significance in historical and art historical contexts. The primary objective of this research is to investigate the importance and value of an Ottoman manuscript as a source for the exploration of Ottoman culture, art, and literature. Various aspects of the manuscript, such as its aesthetic features, illustrations, and writing styles, are analyzed to gain insights into its artistic and historical significance during its time.

This study fills a gap in the existing literature as the mentioned manuscript has not been extensively researched before. Through a thorough examination of the manuscript and its historical contexts, attempts are made to identify possible clues regarding the patronage and its significance in comparison to other Ottoman manuscripts. This work aims to bridge this gap in the literature and provide new insights into the significance of the manuscript. Of particular importance is the connection between the illustrations depicting the twelve Ottoman sultans and the accompanying text in the manuscript. An Ottoman album from the 18th century exhibits a close connection to this manuscript, which is explored for the first time in this study.

This master's thesis relies on a combination of literature-based research methods and the author's personal observations and investigations. The findings of this study contribute to the expansion of knowledge about Ottoman culture and history.

Glossar

Begriff	Erklärung
Âlim	Gelehrten im Türkischen.
Cifr	Vorhersagen der Zukunft im Arabischen
Cülûs	Im Arabischen bedeutet *cülûs* ‚sitzen', und im Osmanischen Reich weist es auf die Thronbesteigung der nachfolgenden Sultane hin.
Çaprast	eine Verzierung, die Kaftane mit Knopflöchern und Knöpfen zu einer Art Band zu schließen.
Çintemani	Besteht aus Tiger-Linien bezeichneten Wellen und drei Punkte in osmanischer Kunst.
Dua	Gebet im arabischen.
İlm-i Firaset	Im Türkischen bedeutet die Wissenschaft Physiognomie.
Kavuk	Dieses *sarık* wird über eine Kappe namens *kavuk* gewickelt, der im Türkischen einen Gegenstand bezeichnet, der innen leer ist
Kıyafetname	weist unter den Osmanen auf die Werke hin, die sich mit der Wissenschaft Physiognomie auseinandersetzen
Kıyâfetü'l-insâniyye fî şemâili'l-Osmâniyye (auch Şemailname)	Der Name der Handschrift der Masterarbeit- Persönliche Beschreibungen der osmanischen Sultane

Köşebent	in den goldenen Eckfüllungen, in der osmanischen Buchkunst zu sehen
Muraqqa	Album
Nakkaşhane	die Hofateliers im Osmanischen Reich
Nastaliq- Schrift	eine Art von persischen Schrift, die in Iran um 14.Jahrhundert entwickelt wurde. Sie ist im osmanischen Reich als „Taʿlīq“ bezeichnet.
Neshi-Schrift	eine Art von islamischen Handschrift, die am Ende des 10. Jahrhundert im islamisch Ost entwickelt und in verschiedenen Regionen variiert wurde.
Nazm	Gedicht im Türkischen.
Reddâde	Einen Hinweis auf das erste Wort des nächsten Folios zu geben, und dient dazu, die Reihenfolge der Folios zu bewahren.
Sahabe	Bedeutet im Türkischen die Begleiter des Propheten Muhammads.
Salbek	hat eine blätterartige kleine Form, die die Medaillons (Semse) an beiden Seiten verlängert, und in der osmanischen Buchkunst als Ornament sehr häufig angewendet wurde.
Sarık	bezeichnet das Tuch oder den Stoff, der zum Formen eines Turbans verwendet wird.
Şehnâmeci	Osmanischer Hofhistoriker

Şemse	in der islamischen Kunst sowohl in Textilen als auch in der Buchkunst häufig benutzt. Dieses ovale Motiv wurde in verschiedenen Bereichen der osmanischen Kunst verwendet, jedoch taucht es am häufigsten in der Buchkunst auf. Es ist ohne oder mit Strahlen verziert.
Tığ	äußeren Linie des Medaillons gehen kleine goldene Striche aus, die in der osmanischen Kunst *Tığ* genannt werden. Dieses türkisches Wort bedeutet wörtlich Häkelnadel, und wird in der osmanischen Kunst wie kleine Strahlen gemalt.
Zencirek	Es bedeutet im Persischen wörtlich „kleine Kette“ und wurde in der osmanischen Kunst in kleinen Bereichen der Buchkunst als Ornament angewendet.

Literaturverzeichnis

Aksu 1988

Hüsamettin Aksu, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde Bulunan Minyatürlü, Resimli, Şekilli, Cetvelli, Plan ve Haritalı (Türkçe, Arapça, Farsça) Yazmalar, in: Sanat Tarihi Yıllığı, 13, İstanbul 1988, S.19-62.

Aksu 2001

Hüsamettin Aksu, Tercüme-i Cifr (Cefr) el-Cami' Tasvirleri, in: Arkeoloji ve Sanat Tarihi Araştırmaları Yıldız Demiriz'e Armağan, İstanbul 2001, S.19-23.

Akurgal 1980

Ekrem Akurgal, Kunst in der Türkei, Würzburg 1980.

Altay 1979

Fikret Altay, Kaftanlar, İstanbul 1979.

Anafarta 1967

Nigar Anafarta, die Porträts der Sultane. Topkapı Palast, İstanbul 1967.

And 2004

Metin And, Osmanlı Tasvir Sanatları. Minyatür, İstanbul 2004.

Arça 2018

Sibel Alpaslan Arça, Seyyîd Lokmân'ın Şemâ'ilnâme portrelerinde kıyafet desenleri, in: Filiz Çağman'a Armağan, İstanbul 2018, S.73-92.

Aslanapa 1954

Oktay Aslanapa, Türkische Miniaturmalerei am Hofe Mehmet des Eroberers in İstanbul, in: Ars Orientalis, Vol. 1 (1954), S.77-84.

Aslıer 1989

Mustafa Aslıer (u.a), Die Geschichte der türkischen Malerei, Genf 1989.

Atasoy 1962

Nurhan Atasoy, Nakkaş Osman'ın eserleri ve Osmanlı minyatür sanatına getirdiği yenilikler, Diss. İstanbul Universität, İstanbul.

Atasoy 1972

Nurhan Atasoy, Nakkaş Osman'ın Padişah Portreleri Albümü, .in: Türkiyemiz 2/6, İstanbul 1972, S. 2–14.

Atasoy 2020

Nurhan Atasoy, Kaftan, in: TDV İslâm Ansiklopedisi, Ek.1, Ankara 2020, S.709-710.

Atasoy/u.a 2001

Nurhan Atasoy, Walter Denny, Louise Mackie, Hülya Tezcan, İpek. Osmanlı Dokuma Sanatı, İstanbul 2001.

Atıl 1973

Esin Atıl, Ottoman Miniature Painting under Sultan Mehmed II, in: Ars Orientalis, 1973, Vol. 9, Freer Gallery of Art Fiftieth Anniversary Volume, S.103-120.

Aumer 1875

Joseph Aumer, Verzeichniß der orientalischen Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in München. Mit Ausschluß der hebraeischen, arabischen und persischen. Nebst Anhang zum Verzeichnis der arabischen und persischen Handschriften, München 1875.

Ayğan 2020

Abdurrahim Ayğan,Osmanlılarda Resimli Silsilenâme Geleneği.16. Yüzyıl Sonu-17. Yüzyıl Başları, in: ARTS. Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 4,2020, S.154-181.

Babinger 1927

Franz Babinger, Die Geschichtsschreiber der Osmanen und Ihre Werke, Leipzig 1927.

Bağcı 2006

Serpil Bağcı (u.a.), (Hg.), Osmanlı Resim Sanatı, Ankara 2006.

Bağcı 2009

Serpil Bağcı,Visualizing Power. Portrayals of the Sultans in Illustrated Histories of the Ottoman Dynasty, in: Islamic Art 6, 2009, S. 113-127.

Baker 1995

Patricia Baker, Islamic Textilies, London 1995.

Berker 1978

Nurhayat Berker, Saray Mendiller, in: Fifth International Congress of Turkish Art, Budapest 1978, S. 173-181.

Birol 2012

İnci Ayan Birol, Tezhip, in: TDV İslâm Ansiklopedisi, 41/2012 İstanbul, S. 61-62.

Bothmer 1980

Hans-Caspar von Bothmer**,** Das Bild des Menschen in der islamischen Buchmalerei*,* in: Hg. Klaus Ertz, Festschrift Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag. Köln 1980. S. 87-105.

Bozkurt 2009

Nebi Bozkurt, Sarık, in:TDV İslâm Ansiklopedisi, 36, İstanbul 2009, S.152-54.

Bozkurt 2010

Nebi Bozkurt, Şemse, in: TDV İslâm Ansiklopedisi, 38, İstanbul 2010, S.518.

Bozkurt 2022

Nebi Bozkurt, Kavuk: TDV İslâm Ansiklopedisi , 25, Ankara, S.71-72.

Çağman 1989

Filiz Çağman, Saray Nakkaşhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler, in: Sanat Tarihinde Doğudan Batıya, Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri, İstanbul 1989, S. 35-46.

Çağman 1998

Filiz Çağman, Kanuni Dönemi Osmanlı Saray Sanatçılan Örgütü. Ehl-i hiref', in: Türkiyemiz, 54, 1988), İstanbul, S.11- 17. S.14—Bul kaynakcaya ekle

Çağman 1999

Filiz Çağman, Nakkaş Osman in sixteenth century documents and literature, in: Art Turc 10th International Congress of Turkish Art, Geneve 1999, S.197-206.

Çağman 2000

Filiz Çağman, Portrait Series of Nakkaş Osman, in: Selmin Kangal (Hg.), The Sultan's portrait. Picturing the House of Osman (Kat.Ausst., Topkapı Palast Museum, İstanbul 2000), İstanbul 2000, S.164-187.

Çağman

Çığ 1971

Kemal Çığ, Türk Kitap Kapları, İstanbul 1971.

Deveci 2017

Abdurrahman Deveci, Türkmen Kültüründe Çadır, in: Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 10/54 2017, S. 433-52.

Duda 2008

Dorothea Duda, Islamische Handschriften II, Teil 2: Die Handschriften in türkischer Sprache, Textband, Wien 2008.

Duran 2001

Gülnur Duran, Kara Memi

Eco 1989

Umberto Eco, Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen, Leipzig 1989.

Eminoğlu 2008

Sahabe islam anks

Erdoğan 2009

Sinem Erdoğan, The Nakkaşhane, in: Tarih, Graduate History Journal 1, 2009, S.37-69.

Erünsal 2007

İsmail Erünsal, Reddade, in: TDV İslâm Ansiklopedisi, 34/2007 İstanbul, S.515.

Felek 2012

Özgen Felek, (Re)creating image and identity. Dreams and visions as a means of Murād III's self-fashioning, in: Dreams and Visions
in Islamic Societies, New York 2012, S. 249-272.

Felek 2019

Özgen Felek, The Human Body as a Mirror in Ottoman Literature, in: Mukaddime, 10/1, 2019, S. 249-284.

Fetvacı 2009

Emine Fetvacı, The Production of The Şehnāme-I Selīm Ḫān, in: Muqarnas 26, 2009, S. 263–316.

Fetvacı 2013a

Emine Fetvacı, Picturing history at the Ottoman court**,** Bloomington/ Indianapolis 2013.

Fetvacı 2013b

Emine Fetvacı, From Print to Trace. An Ottoman Imperial Portrait Book and Its Western European Models, The Art Bulletin 95/2, 2013, S. 243-268.

Fetvacı 2015

Emine Fetvacı, The Gaze in the Album of Ahmed I, in: Muqarnas. Gazing Otherwise. Modalities of Seeing In and Beyond the Lands of Islam, 32 /1, Leiden/Boston 2015, S.135-154.

Fetvacı 2021

Emine Fetvacı, Courtly Spaces.Visual and Material Culture, in: Muqarnas.A Companion to Early Modern İstanbul, Leiden/Boston 2021, S.168-191.

Fetvacı /Gruber 2017

Emine Fetvacı / Christiane Gruber, Painting, From Royal to Urban Patronage, in: A Companion to Islamic Art and Architecture, Wiley-Blackwell 2017, S.874-902.

Fırat 2015

Begüm Özden Fırat, Encounters with the Ottoman Miniature. Contemporary Readings of an Imperial Art, London 2015.

Fleischer / Ebert 1831

Heinrich Leberecht Fleischer / Friedrich Adolf Ebert, Catalogus Codicum Manuscriptorum Orientalium Bibliothecae Regiae Dresdensis, Lipsiae 1831.

Flügel 1865

Gustav Flügel, Die arabischen, persischen und türkischen Handschriften der k.k. Hofbibliothek zu Wien. Band 2, Wien 1865, S. 376.

Froom 2001

Aimée Elisabeth Froom, A Muraqqa‘ for the Ottoman Sultan Murad III (r. 1574-1595). Österreichische Nationalbibliothek, Codex Mixtus 313, Diss. New York University 2001.

Froom 2006

Aimée Elisabeth Froom, Adorned like a Rose: The Sultan Murad III Album (Austrian National Library, Cod. Mixt. 313) and the Persian Connection, in: Artibus Asiae, 2006, 66/ 2, Pearls from Water. Rubies from Stone. Studies in Islamic Art in Honor of Priscilla Soucek. I, 2006, S.137-154.

Gacek 2009

Adam Gacek, Arabic Manuscripts. A Vademecum for Readers, Boston 2009.

Grabar 2000

Oleg Grabar, Mostly Miniatures, An Introduction to Persian Painting, Princeton (u.a.) 2000.

Groot 2012

Alexander H. De Groot, “Murād III”, in: Encyclopaedia of Islam, Second Edition 2012, Online (13.11.2022), URL: https://referenceworks-brillonline-com.uaccess.univie.ac.at/entries/encyclopaedia-of-islam-2/*-SIM_5532.

Hammer-Purgstall 1833

Joseph Hammer-Purgstall, Geschichte des osmanischen Reiches. Großenteils aus bisher unbenützten Handschriften und Archiven, 9, Pest 1833.

Hasol 1979

Doğan Hasol, Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, İstanbul 1979.

İpşirli 2000

Mehmet İpşirli, İmza, in: TDV İslâm Ansiklopedisi, 22, İstanbul 2000, S.252-55.

İpşirli 2010

Mehmet İpşirli, Tâcü’t-tevârih, in: TDV İslâm Ansiklopedisi, 39, İstanbul 2010, S. 357-359.

İrepoğlu 1997a

Gül İrepoğlu, Batılılaşma Hareketinin İçerisinde Kitaptan Tuvale Padişah Portreciliği, in: Antik ve Dekor, 38, İstanbul, 1997, S. 82-88.

İrepoğlu 1997b

Gül İrepoğlu, 18. Yüzyıl Betimlemesine Bakış, in: 18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı Sempozyum Bildirileri, 1997, S.161-172.

İrepoğlu 1999

Gül İrepoğlu, Levnî. Painting, Poetry, Colour, İstanbul 1999.

İrepoğlu 2000

Gül İrepoğlu, From book to canvas. Innovation and change, in: Selmin Kangal (Hg.), The Sultan's portrait. Picturing the House of Osman (Kat.Ausst., Topkapı Palast Museum, İstanbul 2000), İstanbul 2000, S.378-439.

Kafescioğlu 2013

Çiğdem Kafescioğlu, The Visual Arts, in: The Cambridge History of Turkey (edited by Suraiya Faroqhi and Kate Fleet,) 2, Cambridge/ New York 2013, S. 457-547.

Kangal 2000

Selmin Kangal (Hg.), The Sultan's portrait. Picturing the House of Osman (Kat.Ausst., Topkapı Palast Museum, İstanbul 2000), İstanbul 2000.

Karatay 1961

Fehmi Edhem Karatay, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe yazmalar kataloğu. Din, tarih, bilimler: No. 1- 1985, 1, İstanbul 1961.

Kazan 2007

Hilal Kazan, 15. ve 16. Asırlarda Osmanlı Sarayının Sanatı Himayesi, Diss. Marmara Universität, İstanbul 2007.

Kazan 2010

Hilal Kazan, Farklı Açıdan Bir Bakışla Şehnameci Seyyid Lokman'ın Saray İçin Hazırladığı Eserler, in: Osmanlı Araştırmaları, 35, 2010, S.117-136.

Keskiner 2001

Cahide Keskiner, Turkish Motifs, İstanbul, 2001.

Konak 2013

Ruhi Konak, Osmanlı Minyatür Sanatında Padişah Portreciliğinin İlk Örnekleri ve Geleneğe Katkıları, in: Turkish Studies, 8/5, Ankara, 2013, S. 425-439.

Kütükoğlu 2003

Bekir Kütükoğlu, Lokman b. Hüseyin, in: TDV İslâm Ansiklopedisi, 27, Ankara 2003, S.208-209.

Kütükoğlu 2020

Bekir Kütükoğlu, Murad III., in: TDV İslâm Ansiklopedisi, 31, Ankara 2020, S.172-76.

Lelić 2017a

Emin Lelić, Ottoman Physiognomy (ʿilm-i firâset). A Window into the Soul of an Empire, Diss., University of Chicago 2017.

Lelić 2017b

Emin Lelić, Physiognomy (ʿilm-i firāsat) and Ottoman Statecraft. Discerning Morality and Justice, in: Arabica 64- 3/4 (2017), S. 609-646.

Lokman 1987

Seyyid el-Aşuri el-Urmevi Lokman b. Seyyid Hüseyin, Kıyafetü'l-insaniyye fi şemaili'l-Osmaniye. Human physiognomy or the features of the Ottomans, İstanbul 1987.

Lokman 1998

Seyyid el-Aşuri el-Urmevi Lokman b. Seyyid Hüseyin, Kıyafetü'l-insaniyye fi şemaili'l-Osmaniye. Human physiognomy or the features of the Ottomans, İstanbul 1998.

Lokman 2016

Seyyid el-Aşuri el-Urmevi Lokman b. Seyyid Hüseyin (übrst. Hüseyin Alpsoy), Padişahlar ve fizyonomi. Kıyafetü'l-İnsaniyye fi Şemaili'l-Osmaniyye**,** İstanbul 2016.

Mahir 1997

Banu Mahir, Elinde Altın Küre (Kızıl Elma) Tutan Osmanlı Sultan Porteleri, in: Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildirileri 4/ 2, Ankara 1997, S. 91-98.

Mahir 2000

Banu Mahir, Portraits in new context, in: Selmin Kangal (Hg.), The Sultan's portrait. Picturing the House of Osman (Kat.Ausst., Topkapı Palast Museum, İstanbul 2000), İstanbul 2000, S.298-335.

Mahir 2002

Banu Mahir, XVI. Yüzyıl Osmanlı Nakkaşhanesinde Murakka Yapımcılığı, in: Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu: Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan, 10-13 Ekim 2001, İzmir 2002, S. 401-411.

Mahir 2004

Banu Mahir, Sultan III. Mehmed İçin Hazırlanmış Bir Albüm. "III. Mehmet Albümü", in: 16. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı Sempozyum Bildirileri, 11-12 Nisan 2001, İstanbul, 2004, S.169-186.

Mahir 2005

Banu Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı, İstanbul 2005.

Majer 1990

Hans Georg Majer, Zur Ikonographie der osmanischen Sultane, in: Martin Kraatz (Hg.), Das Bildnis in der Kunst des Orients, Stuttgart 1990, S.99-128.

Majer 1993

Hans Georg Majer, Almanya ve Avusturya Koleksiyonlarında Osmanlı Sultanlarının Bazı Portreleri ve İkonografyadaki Yeri, in: Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar. Prof. Dr. Güner İnal'a Armağan, Ankara 1993, S. 295-323.

Majer 1994

Hans Georg Majer, Vierzehn Sultane in München. In: Einsichten. Forschungen an der Ludwig-Maximilians-Universität München 1, 1994, S. 14-17.

Majer 1995a

Hans Georg Majer, Europäische und osmanische Sultansporträts, in: Im Lichte des Halbmonds. Das Abendland und der türkische Orient, Dresden [u.a.] 1995, S. 37-44.

Majer 1995b

Hans Georg Majer, Nigari and the Sultans' Portraits of Paolo Giovio, in: 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi Bildiriler /9th International Congress of Turkish Art 2, Ankara 1995, S. 443-56.

Majer 1999

Hans Georg Majer, Östliche und westliche Tradition im Sultansporträt, in: Bamberger Symposium.Rezeption in der islamischen Kunst vom 26.6.- 28.6.1992, Beirut 1999, S. 231-46.

Mazal 2017

Otto Mazal, Hammer-Purgstall, Joseph Freiherr von, in: Lexikon des gesamten Buchwesens, Online (11.12.2022), URL: https://referenceworks-brillonline-com.uaccess.univie.ac.at/entries/lexikon-des-gesamten-buchwesens-online/hammer-purgstall-joseph-freiherr-von-COM_080148?s.num=0&s.rows=20&s.f.s2_parent=s.f.book.lexikon-des-gesamten-buchwesens-online&s.q=purgstall.

Mejer zur Capellen/ Bağcı 2000

Jürg Mejer zur Capellen/ Serpil Bağcı, First Forays 1450-1550. The age of magnifience, in: Selmin Kangal (Hg.), The Sultan's portrait. Picturing the House of Osman (Kat.Ausst., Topkapı Palast Museum, İstanbul 2000), İstanbul 2000, S. 96-133.

Mengi 2022

Mine Mengi, Kıyafetnâme, in: TDV İslâm Ansiklopedisi, Ankara, 25/2022, S.512-13.

Necipoğlu 1991

Gülru Necipoğlu, Architecture, ceremonial, and power. The Topkapı Palace in the fifteenth and sixteenth centuries, New York (u.a) 1991.

Necipoğlu 1992

Gülru Necipoğlu, A Kânûn for the State, a Canon for the Arts. Conceptualizing the Classical Synthesis of Ottoman Arts and Architecture, in: Soliman le Magnifique et son temps. Ecole du Louvre. Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris 1992, S.195- 216.

Necipoğlu 2000

Gülru Necipoğlu, Word and image. The serial portraits of Ottoman Sultans in comparative perspective, in: Selmin Kangal (Hg.), The Sultan's portrait. Picturing the House of Osman (Kat.Ausst., Topkapı Palast Museum, İstanbul 2000), İstanbul 2000, S.22-61.

Necipoğlu 2005

Gülru Necipoğlu, The age of Sinan. Architectural culture in the Ottoman Empire, London 2005.

Ok 2015

Meltem Ok, Tasarım ve Süsleme Ögeleriyle Topkapı Sarayı Padişah Kaftanları, in: Akdeniz Sanat Dergisi, 8/16, 2015, S. 70-85.

Özer 1998

Mine Esiner Özer, Türk Cilt Sanatı, Ankara 1998.

Özcan 1993

Abdulkadir Özcan, Cülus: in: TDV İslâm Ansiklopedisi, 8/1993, İstanbul, S. 108-14.

Özcan 1994

Abdulkadir Özcan, Devşirme, in: TDV İslâm Ansiklopedisi, 9/1994, İstanbul, S.254-57.

Pálosfalvi 2018

Tamás Pálosfalvi, The New Enemy. Hungary and the Ottomans 1389-1428, in: From Nicopolis to Mohács. A History of Ottoman-Hungarian Warfare, 1389-1526, Brill/Leiden 2018, S.51-76.

Paret 2007

Rudi Paret, Der Koran. 10. Auflage, Stuttgart u.a. 2007.

Peçe 2015a

Zaliha Peçe, Nakkaş Osman ve Levni'ye Ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açıdan Karşılaştırılması, Diss. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Universität, İstanbul 2015.

Peçe 2015b

Zaliha Peçe, Nakkaş Osman ve Levnî'ye Ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve teknik Açıdan Karşılaştırılması.

Peçe 2020

Zaliha Peçe, Nakkaş Osman'ın Padişah Portrelerinde Görülen Kozmik Kurgu ve İktidarı Taltif Edici Unsurlar. Levni'nin Bu Kalıba Getirmiş Olduğu Yenilikler, Lale Dergisi 2, İstanbul 2020, S. 79-93.

Raby 1982

Julian Raby, A Sultan of Paradox-Mehmed the Conqueror as a Patron of the Arts, in: The Oxford Art Journal, 5/1, S. 3-8, 1982.

Raby 1987

Julian Raby, Pride and prejudice Mehmed the Conqueror and the Italian Portrait Medal, in: ed. Graham Pollard, Studies in the History of Art, XII Italian Medals, Washington 1987, S.171-94.

Raby 2000a

Julian Raby, First Forays 1450-1550. Opening gambits, in: Selmin Kangal (Hg.), The Sultan's portrait. Picturing the House of Osman, in: Selmin Kangal (Hg.), The Sultan's portrait. Picturing the House of Osman (Kat.Ausst., Topkapı Palast Museum, İstanbul 2000), İstanbul 2000, S.64-95.

Raby 2000b

Julian Raby, From Europe to İstanbul, in: Selmin Kangal (Hg.), The Sultan's portrait. Picturing the House of Osman (Kat.Ausst., Topkapı Palast Museum, İstanbul 2000), İstanbul 2000, S.136-163.

Renda 1977

Günsel Renda, Batılılaşma döneminde Türk resim sanatı 1700-1850, Ankara 1977.

Renda 1989

Günsel Renda, Die traditionelle türkische Malerei und das Einsetzen der westlichen Einflüsse, in: Selman Pinar (Hg.), Die Geschichte der türkischen Malerei, İstanbul 1989., 15-86.

Reyhanlı 1983

Tülay Reyhanlı, İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda İstanbul' da Hayat (1582-1599), Ankara 1983.

Reyhanlı 1987

Tülay Reyhanlı, The Portraits of Sultan Murad III, in: Erdem, 3, 1987, S.453-468.

Rieu 1978

Charles Rieu, Catalogue of the Turkish manuscripts in the British Museum, Osnabrück 1978.

Robinson 2003

Chase Robinson, Islamic Historiography, Cambridge u.a., 2003.

Rogers 1986

John Michael Rogers (Hg.), The Topkapı Saray Museum. Costumes, Embroideries and Other Textiles, London 1986.

Rührdanz 1988

Karin Rührdanz, Türkische Miniaturmalerei, Leipzig 1988.

Rührdanz 1996

Karin Rührdanz, Islamische Miniaturhandschriften aus den Beständen der DDR, in: Wissenschaftliche Zeitschrift. Univ.-Halle-Wittenberg, 24, Halle 1975, S. 85-87.

Salman 1999

Fikri Salman, Tarihi Türk Kumaş Sanatı, Masterarbeit, Atatürk Universtität, Erzurum 1999.

Smith 2012

M. Smith 2012, "al-Bisṭāmī, ʿAbd al-Raḥmān", in: Encyclopaedia of Islam, Second Edition, Online (18.10.2022), URL: https://referenceworks-brillonline-com.uaccess.univie.ac.at/entries/encyclopaedia-of-islam-2/*-SIM_1457.

Süslü 1973

Özden Süslü, İstanbul Üniversitesi Kitaplığı Müzesindeki 16. Yüzyıla Ait Osmanlı Minyatürlerindeki Kumaş Desenleri Üzerine Bir Deneme, Sanat Tarihi Yıllığı, 5/1973, S. 547- 578.

Tanındı 1990

Zeren Tanındı, Manuscript production in the Ottoman Palace workshop, in: Manuscripts of the Middle East 5, 1990-1991, S.67-98.

Tanındı 1996

Zeren Tanındı, Türk Minyatür Sanatı, Ankara 1996.

Tarhan 2020

Aslı Üntak Tarhan, Kültürel Karşılaşmalar. İtalya'daki Lecce Kentinin Barok Mimarisi Üzerindeki Olası Osmanlı Sanatı Etkileri, in: Sanat Tarihi Yıllığı, 29/2020, S. 201–46.

Taner 2019

Melis Taner, Caught in a Whirlwind. A Cultural History of Ottoman Baghdad as Reflected in Its Illustrated Manuscripts, Leiden/Boston 2019.

Tayşi 1979

Mehmed Serhan Tayşi, Kıyâfet İlmi ve Seyyid Lokman Çelebi'nin Kıyâfet Nâmesi, in: İslam Medeniyeti Dergisi, 4/36/1979, S.91-112.

Tayşi 1993

Mehmed Serhan Tayşi, Seyyid Lokman Çelebi. Kıyâfetü'l-insâniyye fî şemâili'l-Osmâniyye, in: Türk Dünyasi Arastirmalari 86/1993, İstanbul, S. 93-122.

Tezcan 1982

Hülya Tezcan, Padişah Elbiseleri, Kumaşlar ve Halılar, in: Sanat, 7, 1982, S. 103–111.

Tezcan 1995

Hülya Tezcan, Saray Nakkaşhanesinin Erken Resim Programına Göre Hazırlanmış Türk Kumaş ve İşlemeleri, in: 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, 3, Ankara 1995, S. 321-330.

Tezcan 1999

Topkapı Sarayı Müzesi Giyim Kuşam Koleksiyonu Saray Kıyafetleri / Hülya Tezcan. -- Osmanlı: Kültür ve Sanat 11, Ankara, 1999, S. 515-528.

Turan 1998

Şerafettin Turan, Hoca Sâdeddin Efendi, in: TDV İslâm Ansiklopedisi, 18, İstanbul 1998, S. 196-198.

Ünver 1946

Ahmet Süheyl Ünver, Ressam Nigari. Hayatı ve eserleri, Ankara 1946.

Yaman 2002

Bahattin Yaman, Osmanlı Resim Sanatında Kıyamet Alametleri. Tercüme-i Miftah-ı Cifr el-Câmi ve Tasvirli Nüshaları, Diss. Hacettepe Üniversitesi, Ankara 2002.

Winkelhane/ Schwarz 1986

Gerd Winkelhane, Klaus Schwarz, Hoga Sa'deddin, Staatsmann und Gelehrter (gest. 1599). Und seine Stiftung aus dem Jahre 1614, Bamberg 1986.

Woodhead 2005

Christine Woodhead, Murad III and the Historians. Representations of Ottoman Imperial Authority in Late 16th-Century Historiography, in: Edt. Hakan T. Karateke, Maurus Reinkowski, Legitimizing the Order. The Ottoman Rhetoric of State Power, Leiden/Boston 2005, S. 85-98.

Woodhead 2010

Christine Woodhead, Talîkîzade Mehmed Subhi, in: TDV İslâm Ansiklopedisi, 39, İstanbul 2010, S.510-11.

Woodhead 2020

Christine Woodhead, Talîkîzade Mehmed Subhi, in: TDV İslâm Ansiklopedisi, 38, İstanbul 2020, S.456-58.

Żygulski 1992

Zdzisław Żygulski, Ottoman art in the service of the empire, New York 1992.

Abbildungsnachweis

Abb.1: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.2: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.3: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.4: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.5: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.6: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.7: Handschrift TSMK H.1563, Topkapı-Palast Museum.

Abb.8: Handschrift TSMK H.1563, Topkapı-Palast Museum.

Abb.9: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.10: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.11: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.12: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.13: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.14: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.15: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.16: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.17: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.18: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.19: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.20: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.21: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.22: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.23: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.24: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.25: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.26: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.27: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.28: Handschrift TSMK H.1563, Topkapı-Palast Museum.

Abb.29: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.30: Handschrift TSMK H.1563, Topkapı-Palast Museum.

Abb.31: Handschrift TSMK H.1563, Topkapı-Palast Museum.

Abb.32: Handschrift TSMK H.1563, Topkapı-Palast Museum.

Abb.33: Handschrift TSMK H.1563, Topkapı-Palast Museum.

Abb.34: Handschrift TSMK H.1563, Topkapı-Palast Museum.

Abb.35: Handschrift TSMK H.1563, Topkapı-Palast Museum.

Abb.38: Handschrift TSMK H.1563, Topkapı-Palast Museum.

Abb.39: Handschrift TSMK H.1563, Topkapı-Palast Museum.

Abb.40: Handschrift TSMK H.1563, Topkapı-Palast Museum.

Abb.41: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.42: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.43: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.44: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.45: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.46: Webseite von T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (31.05.2023) URL: https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-52083/topkapi-sarayi-muzesinden-haberler.html.

Abb.47: Yaşar Çoruhlu, Erken Devir Türk sanatı, İstanbul 2011, S.121.

Abb.48: Onlinekatalog des Harvard Museums, (31.05.2023), Copyright: President and Fellows of Harvard College URL: https://harvardartmuseums.org/collections/object/216273.

Abb.49: Onlinekatalog des MET-Museums (31.05.2023), URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451408.

Abb.50: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.51: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.52: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.53: Codex H.O.25, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Aufnahme der Verfasserin.

Abb.54: Webseite von TDV Islam Ansiklopedisi, (31.05.2023), URL: https://islamansiklopedisi.org.tr/kaftan.

Abb.55: Webseite von Wikimedia, (31.05.2023), URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barbaros_minyat%C3%BCr.jpg.

Abb.56: Webseite von Wikipedia, (31.05.2023), URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Selim_II#/media/File:Portrait_Of_Sultan_Selim_II.jpg.

Abb.57: Onlinekatalog von Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, (31.05.2023), URL: https://smb.museum-digital.de/object/152989.

Abb.58: Pálosfalvi 2018, S.52, Abb.10.

Abb.59: Paolo Giovio, Elogia virorum bellica virtute illustrium , Basel 1575, S.108.

Abb.60: Onlinekatalog des Mount Holyoke College Art Museum, (31.05.2023), URL: https://artmuseum.mtholyoke.edu/object/byzantium-nunc-constantinopolis-byzantium-now-constantinople-civitates-orbis-terrarum.

Abb.61: Webseite von Wikipedia, (31.05.2023), URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Mehmed_II.#/media/Datei:Sarayi_Album_10a.jpg.

Abb.62: Onlinekatalog von The National Gallery UK, (31.05.2023), URL: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/gentile-bellini-the-sultan-mehmet-ii.

Abb.63: Onlinekatalog von Museum with no Frontiers, (31.05.2023), URL: https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;tr;Mus01;35;en&pageD=N.

Abb.64: Fetvacı 2015, S. 143, Abb.6, Aufnahme von Hadiye Cangökçe.

Abb.65: Katalog der Bibliothek Istanbul Universität, Handschrift *Tercüme-i Miftah-ı Cifru 'l-cami T.6624*.

Abb.66: Katalog der Bibliothek Istanbul Universität, Handschrift *Silsilenâme-i Al-i Osman TY.9366.*

Abb.67: Katalog der Bibliothek Istanbul Universität, Handschrift *Silsilenâme-i Al-i Osman TY.9366.*

Abb.68: Katalog der Bibliothek Istanbul Universität, Handschrift *Silsilenâme-i Al-i Osman TY.9366.*

Abb.69: Katalog der Bibliothek Istanbul Universität, Handschrift *Silsilenâme-i Al-i Osman TY.9366.*

Abb.70: Katalog der Bibliothek Istanbul Universität, Handschrift *Silsilenâme-i Al-i Osman TY.9366.*

Abb.71: Katalog der Bibliothek Istanbul Universität, Handschrift *Silsilenâme-i Al-i Osman TY.9366.*

Abb.72: Katalog der Bibliothek Istanbul Universität, Handschrift *Silsilenâme-i Al-i Osman TY.9366.*

Abb.73: Katalog der Bibliothek Istanbul Universität, Handschrift *Silsilenâme-i Al-i Osman TY.9366.*

Abb.74: Katalog der Bibliothek Istanbul Universität, Handschrift *Silsilenâme-i Al-i Osman TY.9366.*

Abb.75: Katalog der Bibliothek Istanbul Universität, Handschrift *Silsilenâme-i Al-i Osman TY.9366.*

Abbildungsteil

Abb.1: Erste Seite der Codex H.O.25.

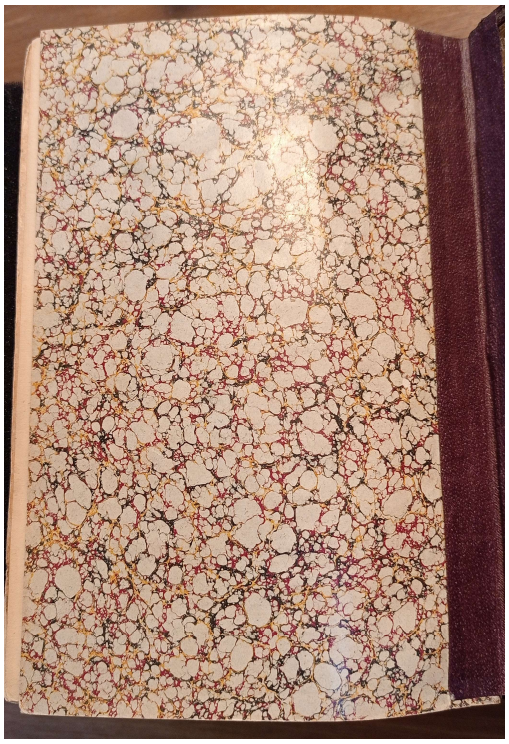


Abb.2: Fol.1b der Codex H.O.25.

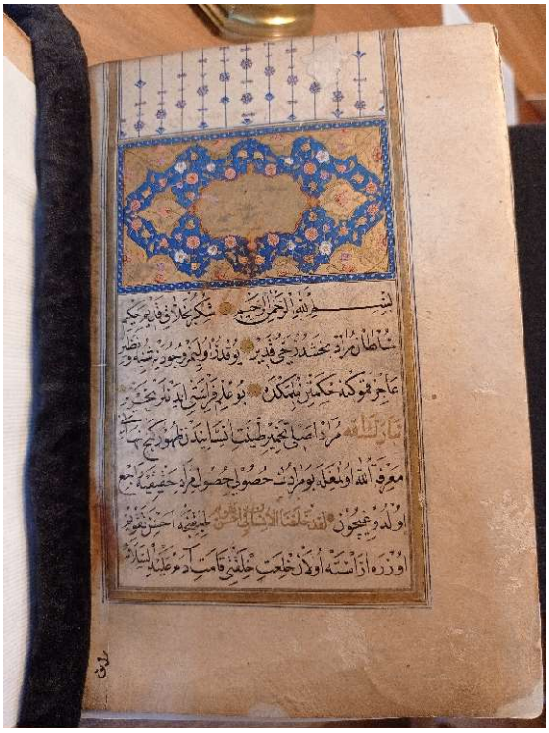


Abb.3: Fol.1a der Codex H.O.25.

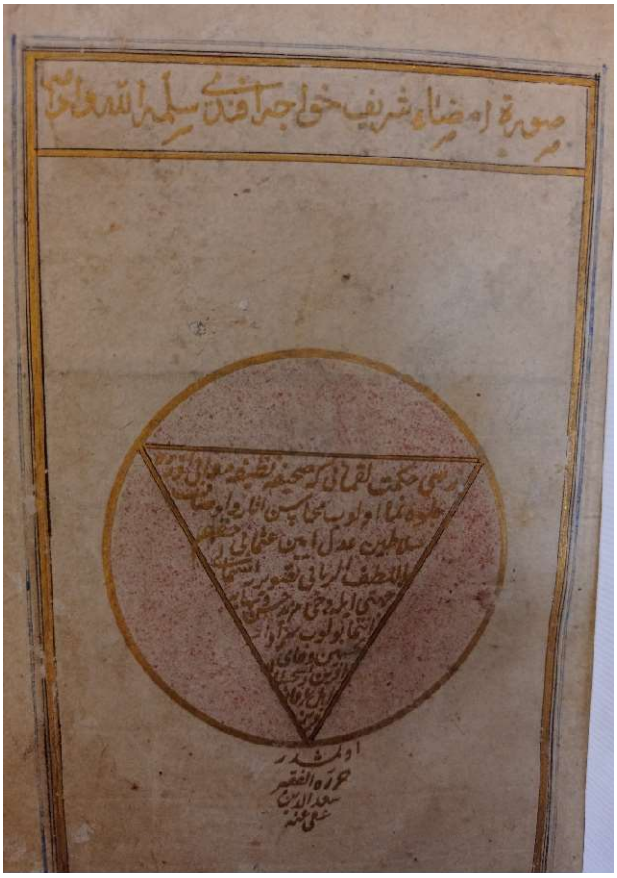


Abb.4: Detail aus dem Fol.2a der Codex H.O.25.

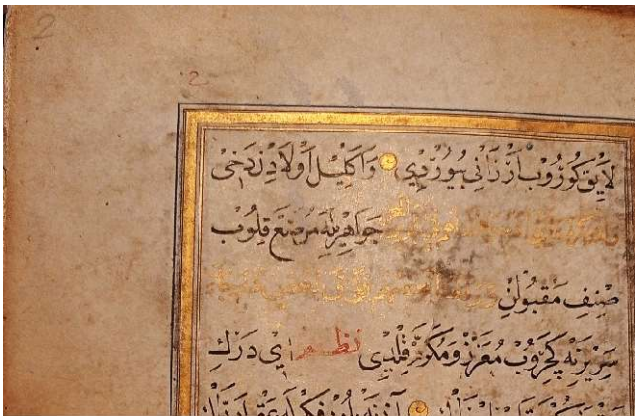


Abb.5: Detail aus dem Fol.50a der Codex H.O.25.

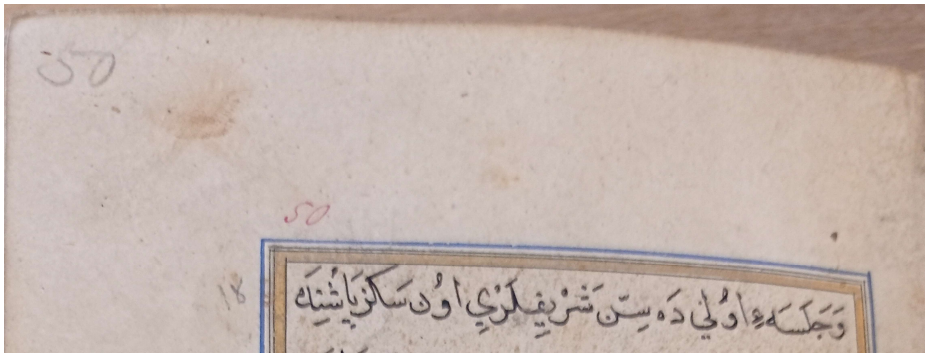


Abb.6: Fol.3a der Codex H.O.25.

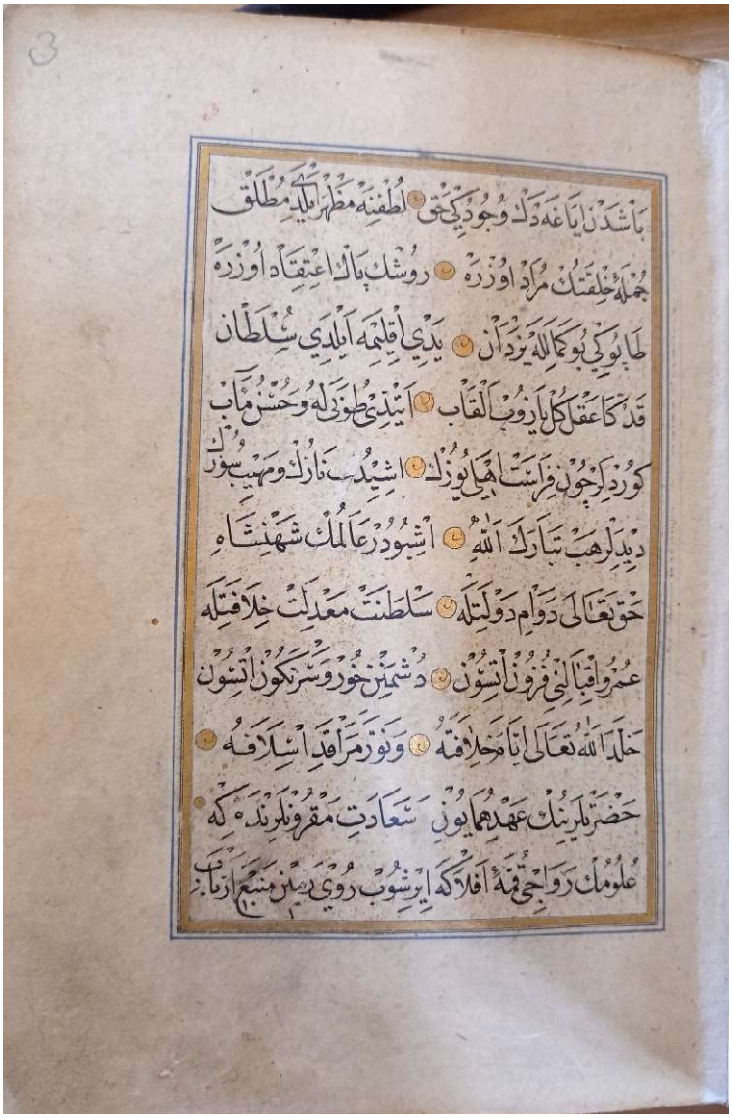
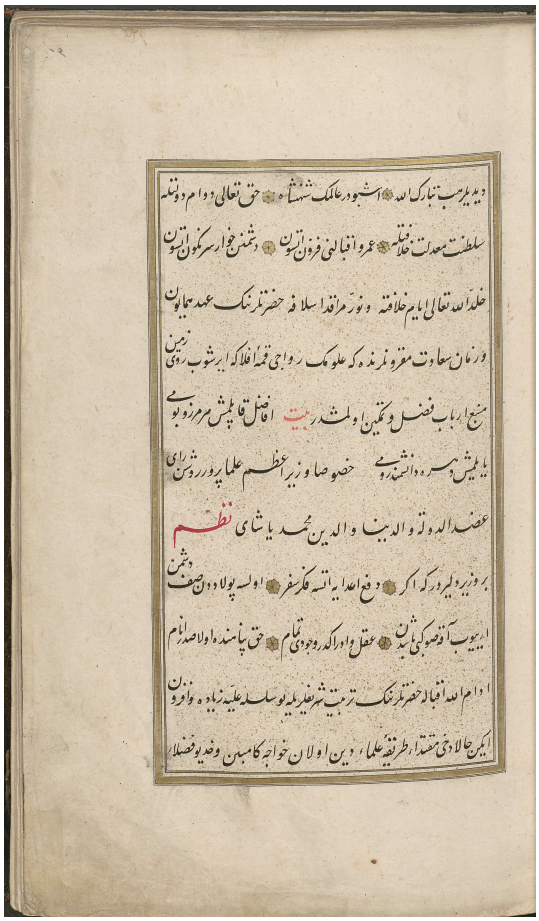


Abb.7: Fol.3a der Handschrift TSMK H.1563.**Abb.8:** Fol1b der Handschrift TSMK H.1563.



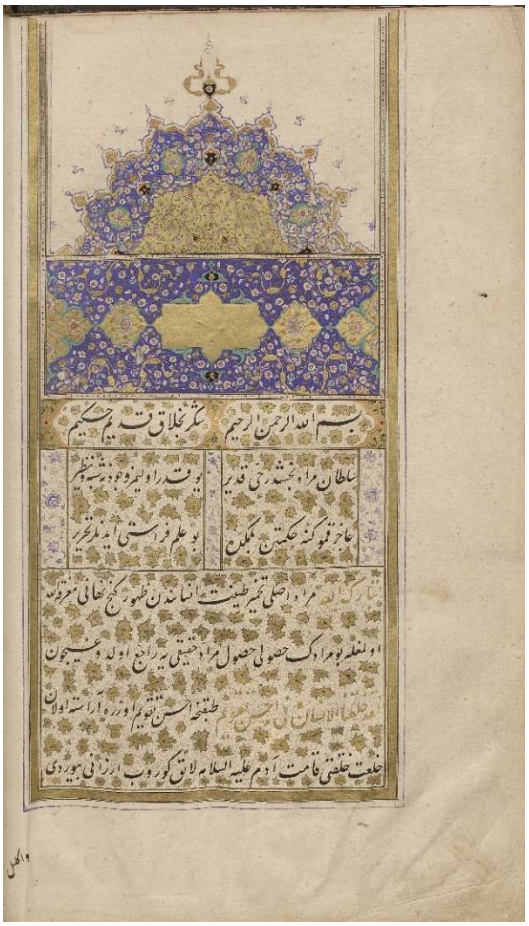


Abb.9: Fol.8a der Codex H.O.25.

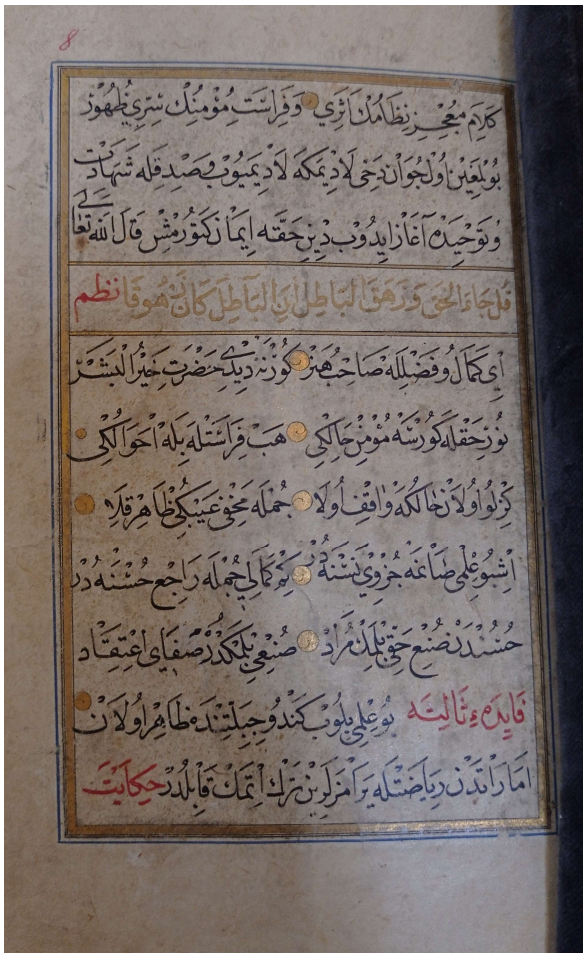


Abb.10: Detail aus dem Fol.31a der Codex H.O.25.

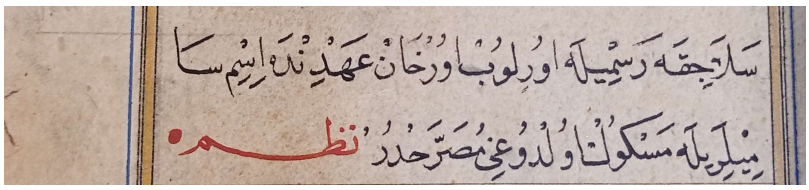


Abb.11: Fol.51b der Codex H.O.25.

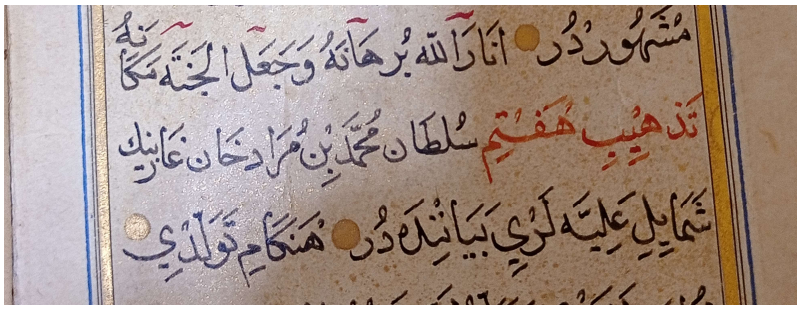


Abb.12: Fol.5a der Codex H.O.25.

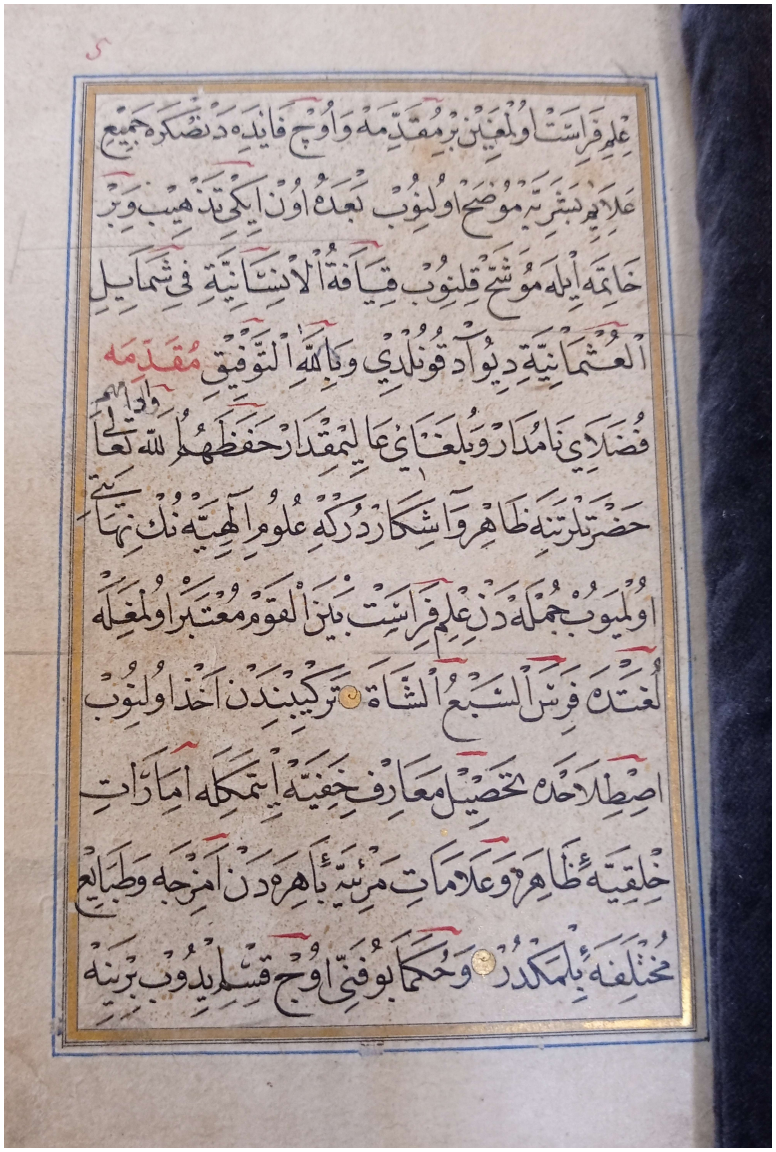


Abb.13: Fol.6b der Codex H.O.25.

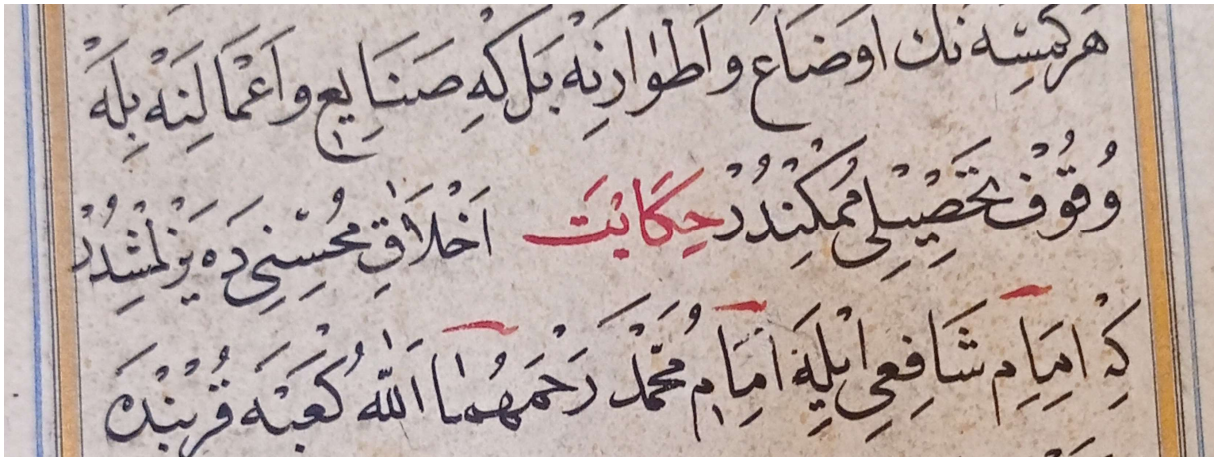


Abb.14: Das Porträt von Osman Gazi, Fol.28a der Codex H.O.25.

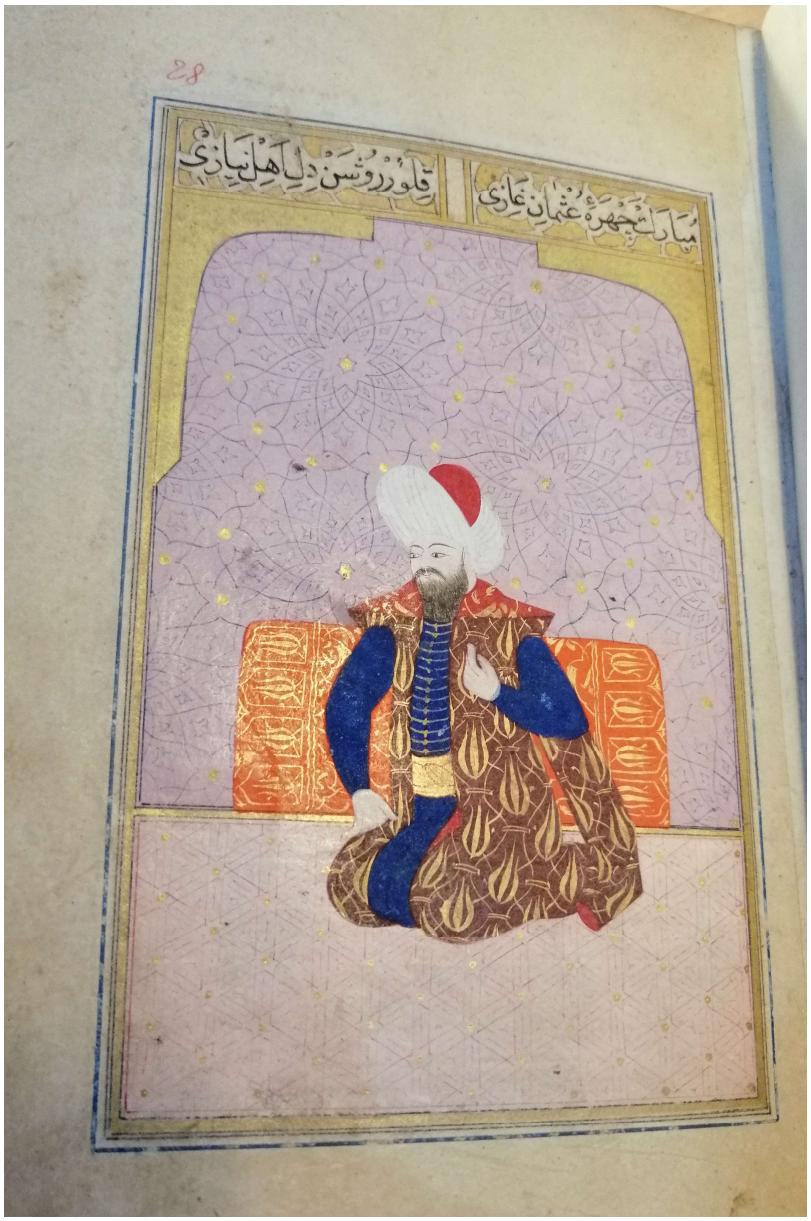


Abb.15: „Reddade“ Fol.67b-68a der Codex H.O.25.

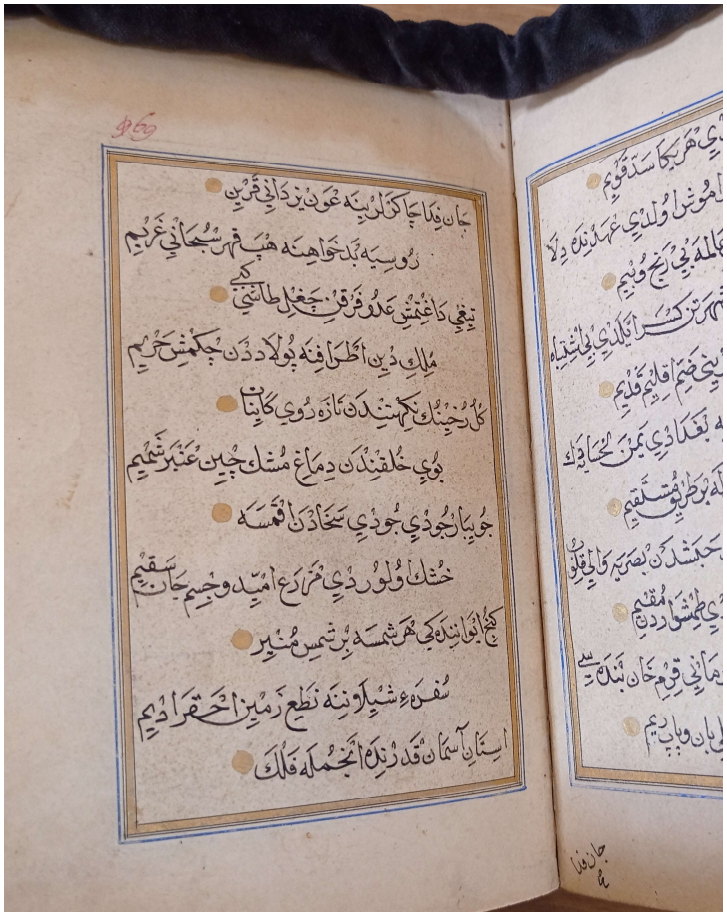


Abb.16: Gedicht im Fol.89b der Codex H.O.25.

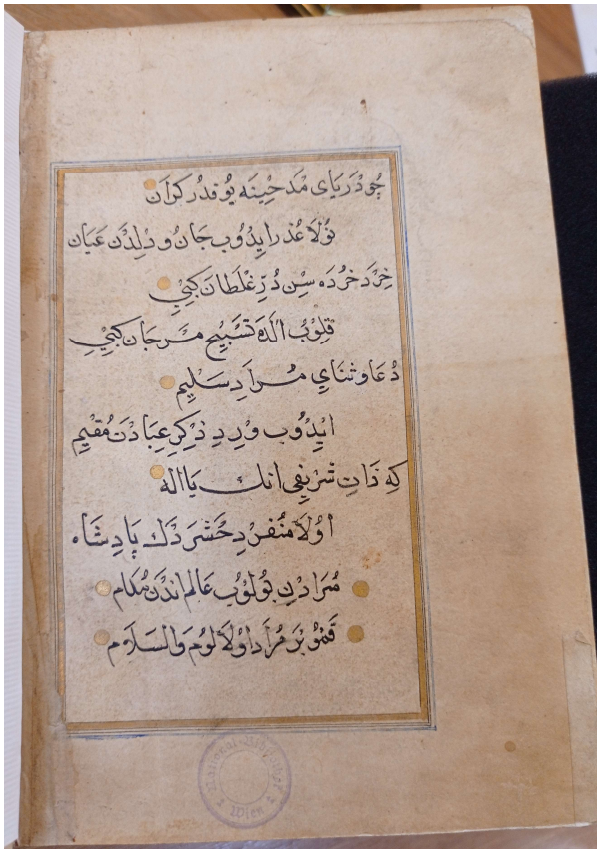


Abb.17: Das Porträt von Orhan Gazi, Fol.33a der Codex H.O.25.

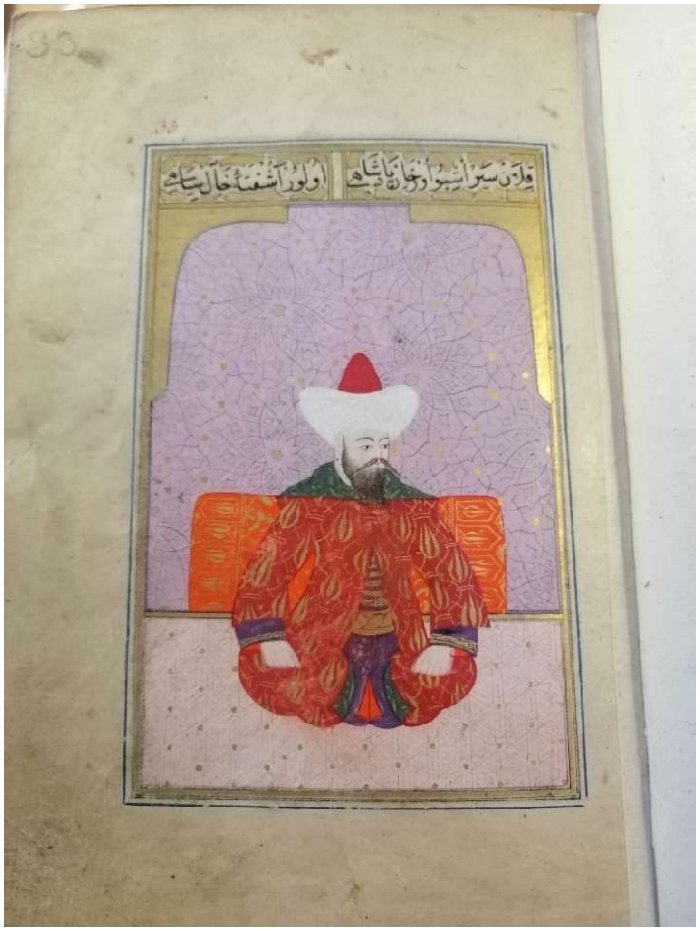


Abb.18: Das Porträt von Sultan Murad I., Fol.36b der Codex H.O.25.

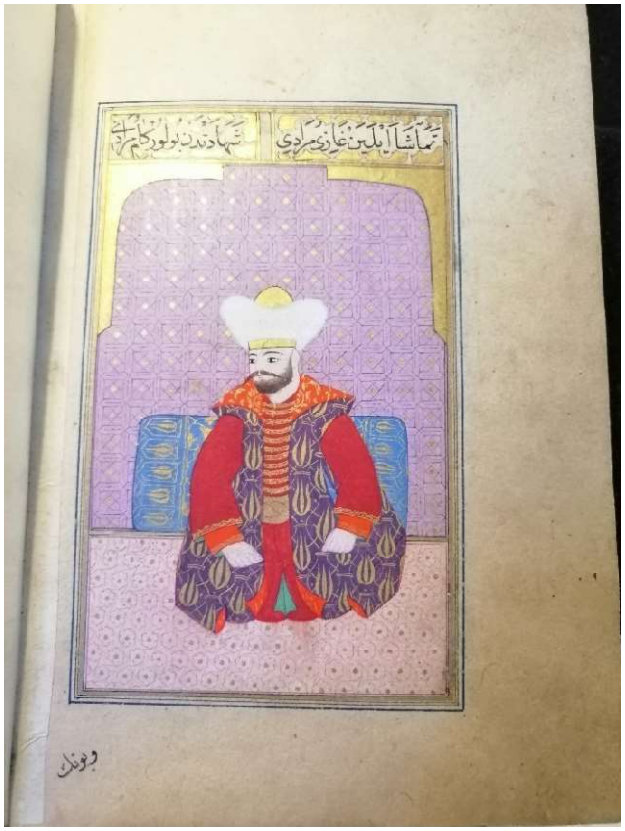


Abb.19: Das Porträt von Sultan Bayezid I., Fol.40b der Codex H.O.25.

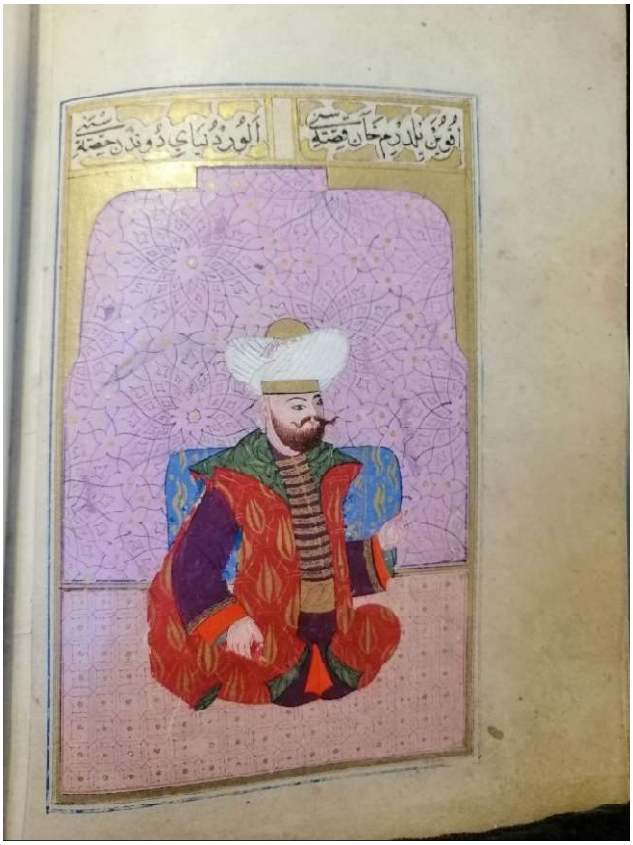


Abb.20: Das Porträt von Sultan Mehmed I., Fol.46b der Codex H.O.25.

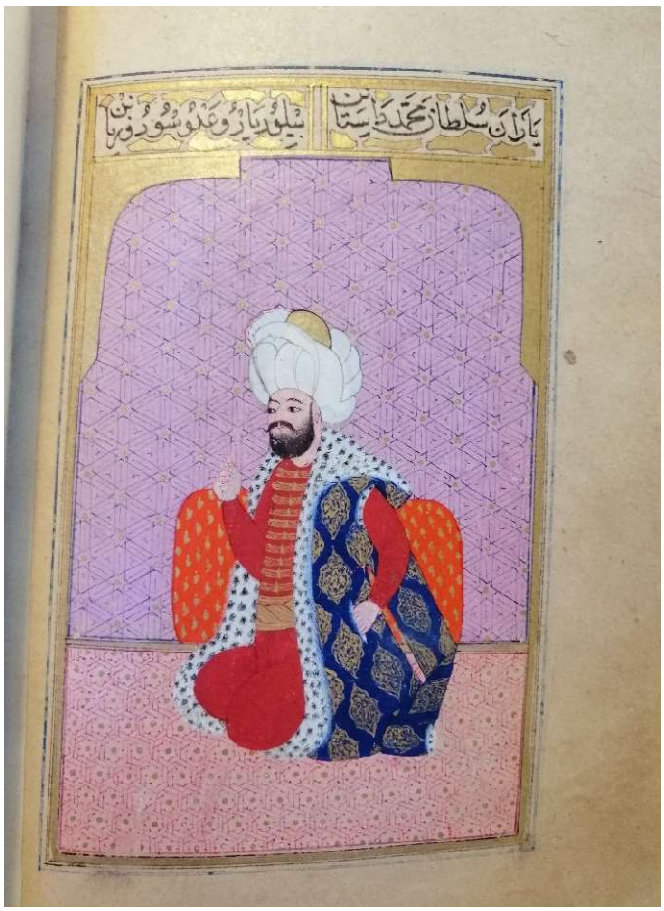


Abb.21: Das Porträt von Sultan Murad II., Fol.51a der Codex H.O.25.

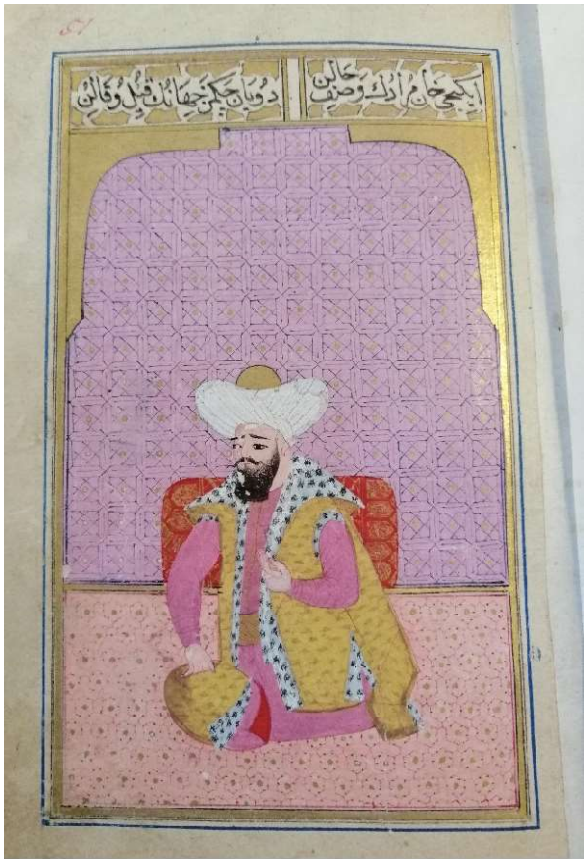


Abb.22: Das Porträt von Sultan Mehmed II., Fol.54b der Codex H.O.25.

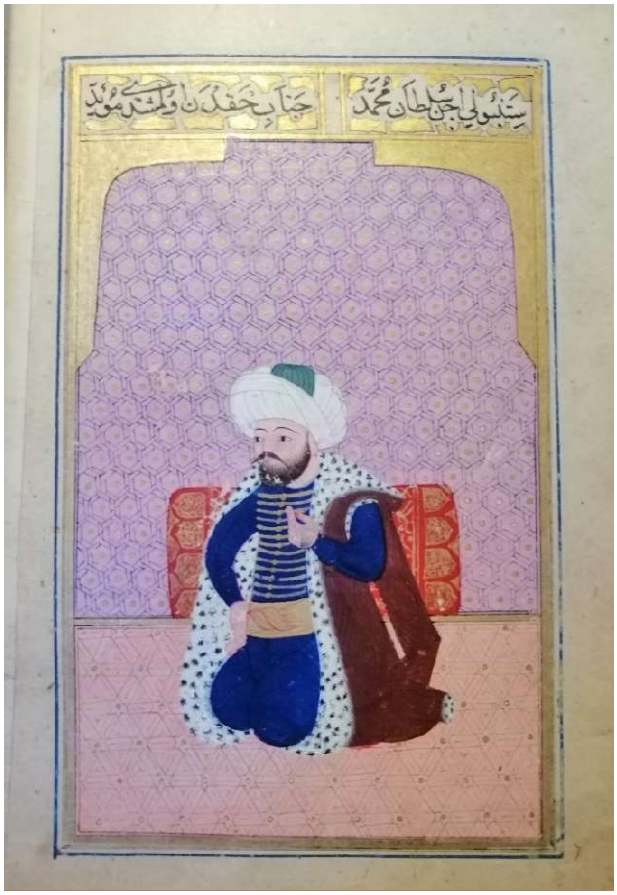


Abb.23: Das Porträt von Sultan Bayezid II., Fol.58b der Codex H.O.25.

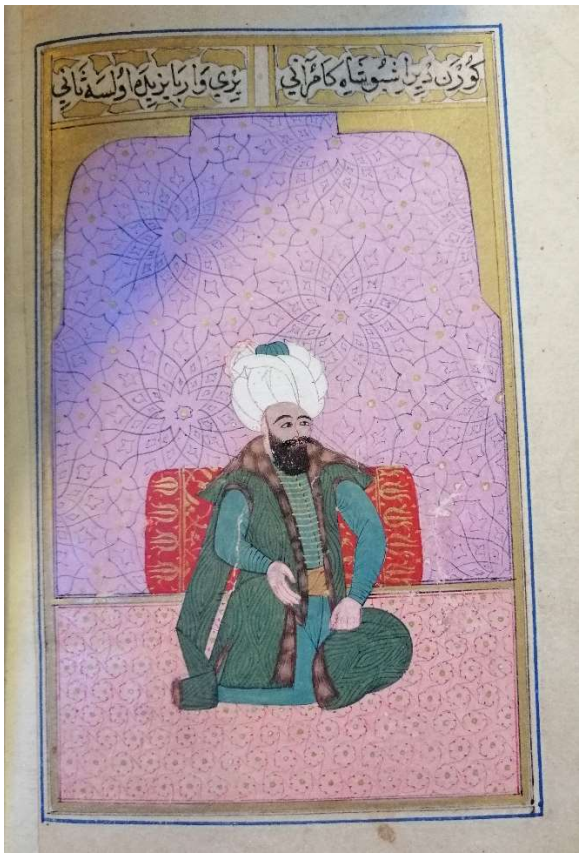


Abb.24: Das Porträt von (Yavuz) Sultan Selim I., Fol.64a der Codex H.O.25.

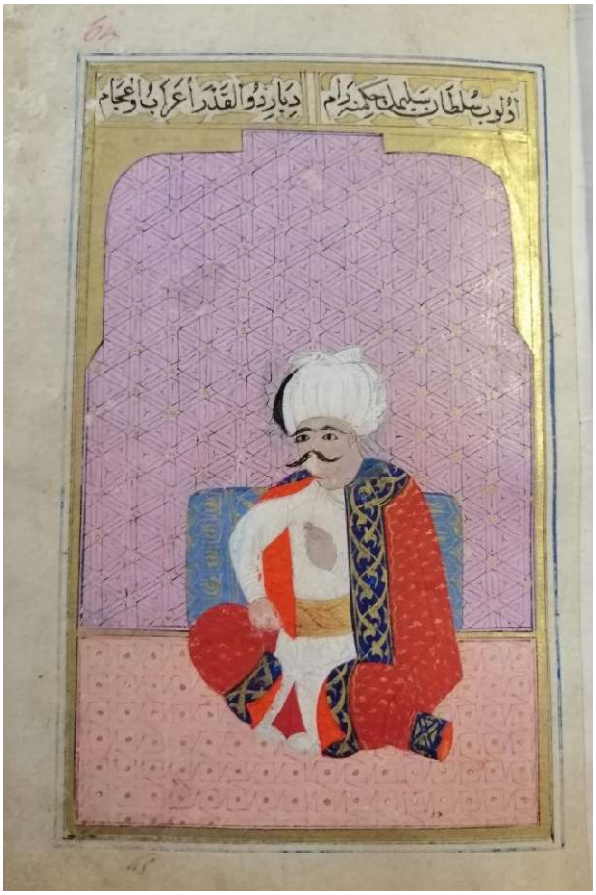


Abb.25: Das Porträt von Sultan Süleyman I., Fol.71b der Codex H.O.25.



Abb.26: Das Porträt von Sultan Selim II., Fol.79a der Codex H.O.25.



Abb.27: (unten links) Das Porträt von Sultan Murad III., Fol.88a der Codex H.O.25.

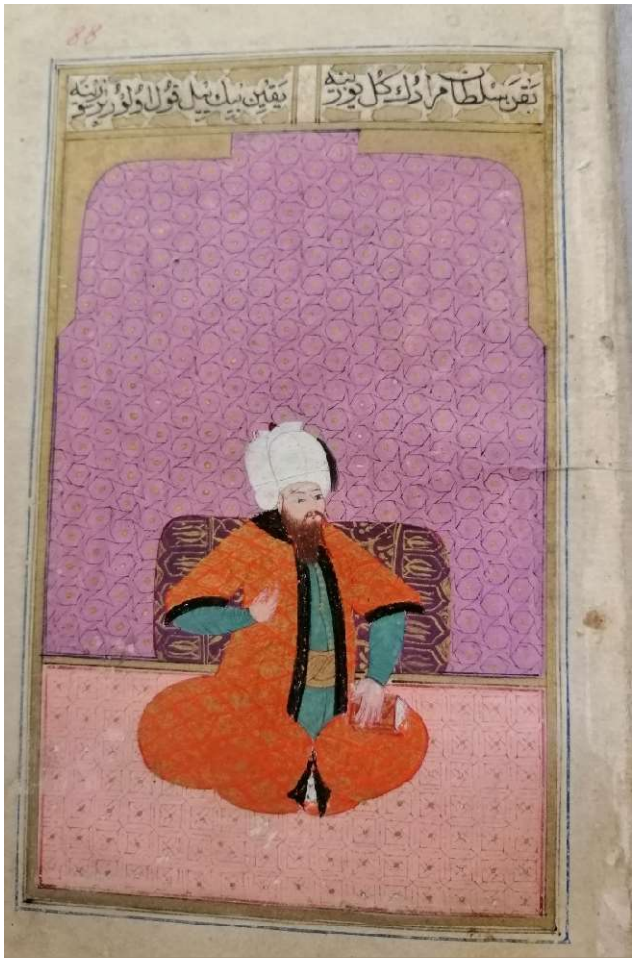




Abb.28: (oben rechts) Das Porträt von Sultan Murad III. von der Handschrift TSMK H.1563.

Abb.29: „Çaprast“ aus dem Porträt von Sultan Mehmed I., Fol.46b der Codex H.O.25.



Abb.30: Das Porträt von Orhan Gazi, Fol.32a der Handschrift TSMK H.1563.



Abb.31: Das Porträt von Sultan Murad I., Fol.36b der Handschrift TSMK H.1563.



Abb.32: Das Porträt von Sultan Bayezid I., Fol.39a der Handschrift TSMK H.1563.



Abb.33: Das Porträt von Sultan Murad II., Fol.48a der Handschrift TSMK H.1563.



Abb.34: Das Porträt von Sultan Mehmed I., Fol.44b der Handschrift TSMK H.1563.



Abb.35: Das Porträt von Sultan Mehmed II., Fol.47b der Handschrift TSMK H.1563.



Abb.36: Das Porträt von Sultan Bayezid II., Fol.53a der Handschrift TSMK H.1563.



Abb.37: Das Porträt von Sultan Selim I., Fol.58b der Handschrift TSMK H.1563.



Abb.38: Das Porträt von Sultan Süleyman I., Fol.64a der Handschrift TSMK H.1563.



Abb.39: Das Porträt von Sultan Selim II., Fol.70b der Handschrift TSMK H.1563.



Abb.40: Das Porträt von Osman Gazi, Fol.28b der Handschrift TSMK H.1563.



Abb.41: Außen des Einbandes der Codex H.O.25.

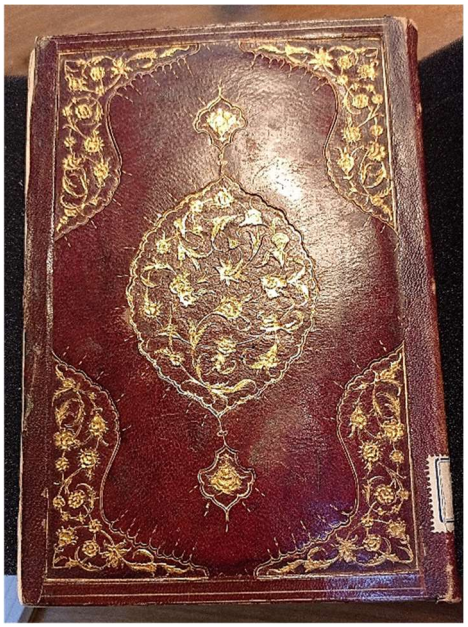
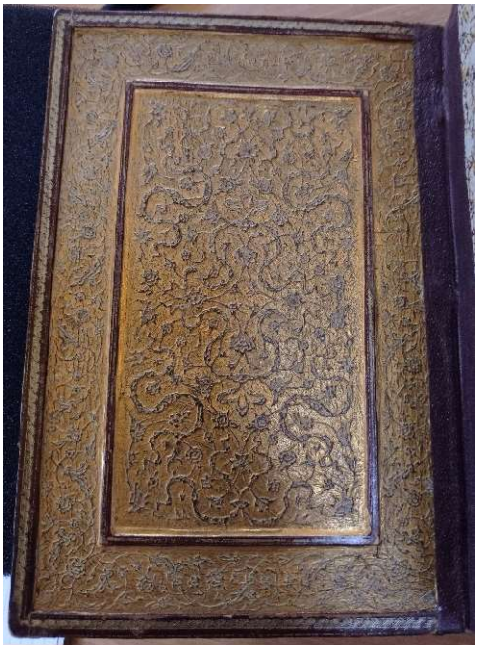


Abb.42: Linker Deckel des Einbandes der Codex H.O.25.



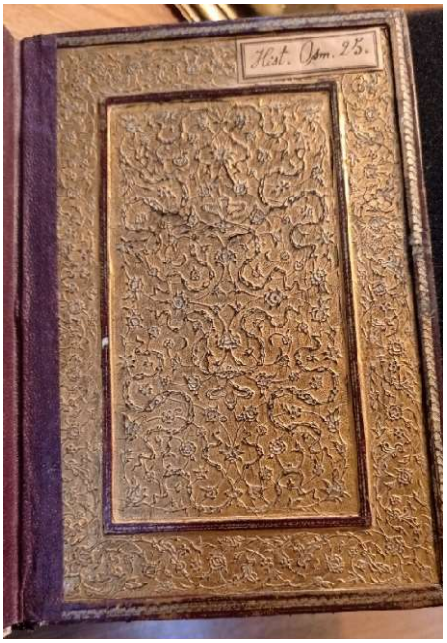


Abb.43: (oben rechts) Rechter Deckel des Einbandes der Codex H.O.25.

Abb.44: Stempel aus dem Fol.1a der Codex H.O.25.

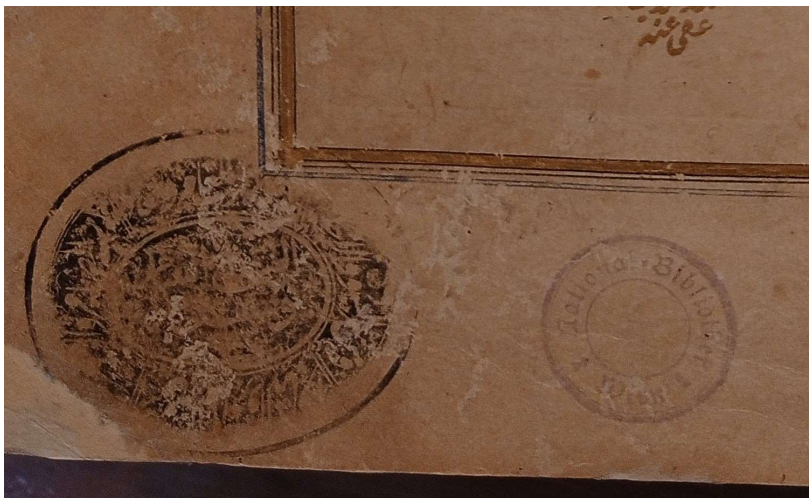


Abb.45: Vermerk aus dem Fol.90a der Codex H.O.25.



Abb.46: Der Bogen über dem Wasserbrunnen im Privatraum von Sultan Murad III. im Topkapı- Palast.



Abb.47: „Yurt“ genanntes Zelt.

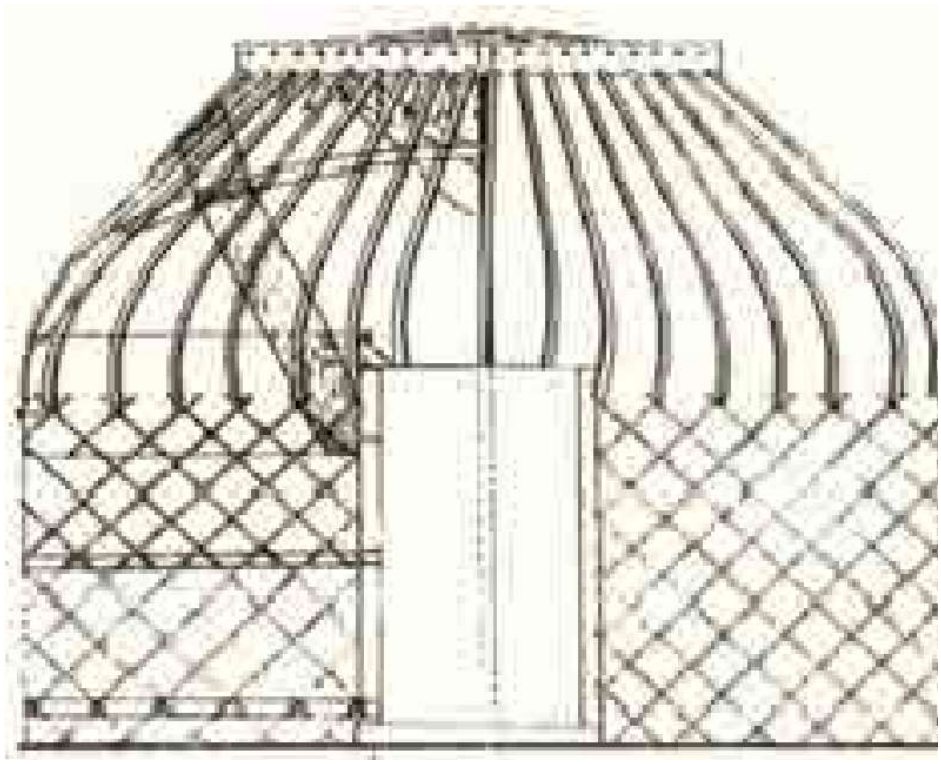


Abb.48: Das Porträt von Sultan Husayn Baykara, Maler Behzad (15-16- Jahrhundert).



Abb.49: Das Porträt von Muhammad Shaybani, 16.Jahrhundert.



Abb.50: Handdetail aus dem Porträt von Sultan Murad II. im Codex H.O.25.



Abb.51: Handdetail aus dem Porträt von Sultan Süleyman I. im Codex H.O.25.

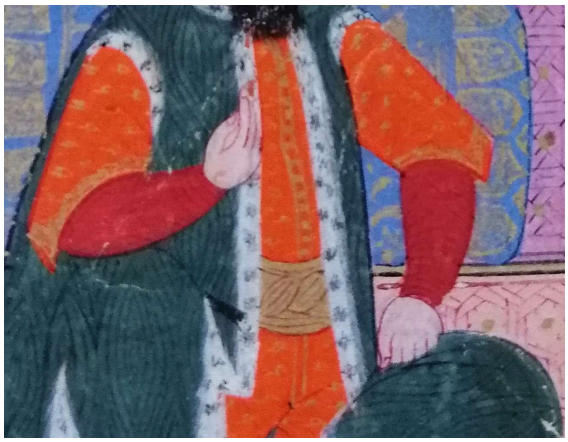


Abb.52: Ohrdetail aus dem Porträt von Sultan Bayezid I. im Codex H.O.25.



Abb.53: Ohrdetail aus dem Porträt von Sultan Murad II. im Codex H.O.25.

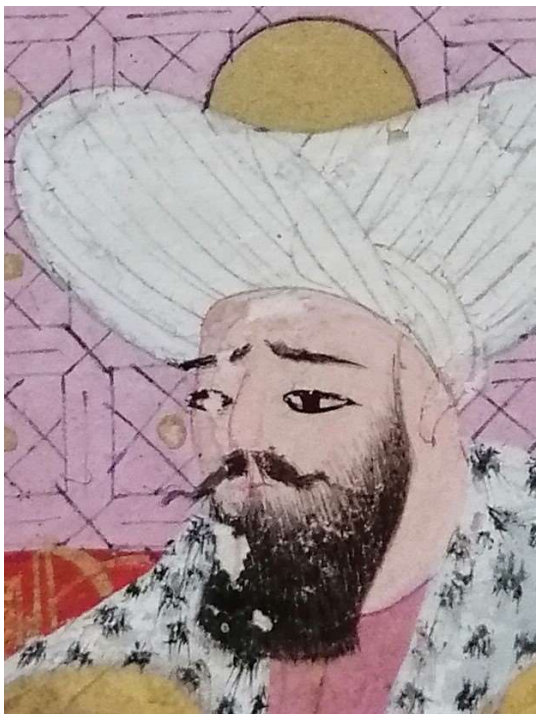


Abb.54: Ein Kaftan von Sultan Mehmed II. aus dem Topkapı-Palast (TSMK, Inventarnummer: 13/6).



Abb.55: Das Porträt von Barbaros Hayreddin Pascha, Maler Nigari. tarih



Abb.56: Das Porträt von Sultan Selim II., Maler Nigari



Abb.57: Das Porträt von Sultan Mehmed II. auf der Gussmedaille, Künstler Costanzo da Ferrara., 15.Jahrhundert.



Abb.58: Porträts der osmanischen Sultane aus der Petancius Schriftrolle **„***Genealogia Turcorum imperatorum*“ Cod.Lat.378. , 1502-12.



Abb.59: Das Porträt von Sultan Bayezid I. aus dem Werk *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, 16.Jahrhundert.



Abb.60: Die Ansicht von Konstantinopel aus dem Werk *Civitates Orbis Terrarum.*



Abb.61: Das Porträt von Sultan Mehmed II., Maler Sinan Bey oder Şibilizade Ahmed, um 1480`er.



Abb.62: Das Porträt von Sultan Mehmed II., Maler Gentile Bellini, 15.Jahrhundert.



Abb.63: Das Porträt von Sultan Murad III. aus dem Werk *Zübdetü-t Tevarih* (Museum der tükischen und islamischen Werke 1973).



Abb.64: Die Porträt der osmanischen Sultane, Osman Gazi, Orhan Gazi, Sultan Murad I. und Sultan Bayezid I. aus dem Album von *Ahmed I. (TSMK. Ms. B.408).*

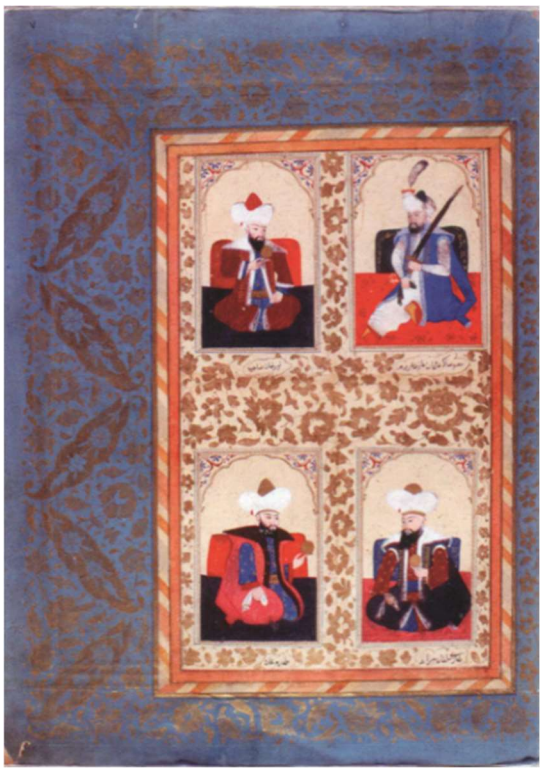


Abb.65: Die Porträts der ersten sechs osmanischen Sultane aus dem Werk (Fol.163a) *Tercüme-i Miftah-ı Cifru 'l-cami (T.6624).*



Abb.66: Einband von *Silsilenâme-i Al-i Osman TY.9366.*



Abb.67: Die Porträts von (rechts) Osman Gazi und (links) Orhan Gazi aus dem *Silsilenâme-i Al-i Osman TY.9366.*



Abb.68: Dekorationseiten zwischen den Porträts der ersten vier Sultane aus dem Werk *Silsilenâme-i Al-i Osman TY.9366.*



Abb.69: Der letzte Sultan im *Silsilenâme-i Al-i Osman TY.9366.*



Abb.70: Rechts Sultan Selim II. links Sultan Murad III. aus dem *Silsilenâme-i Al-i Osman TY.9366.*

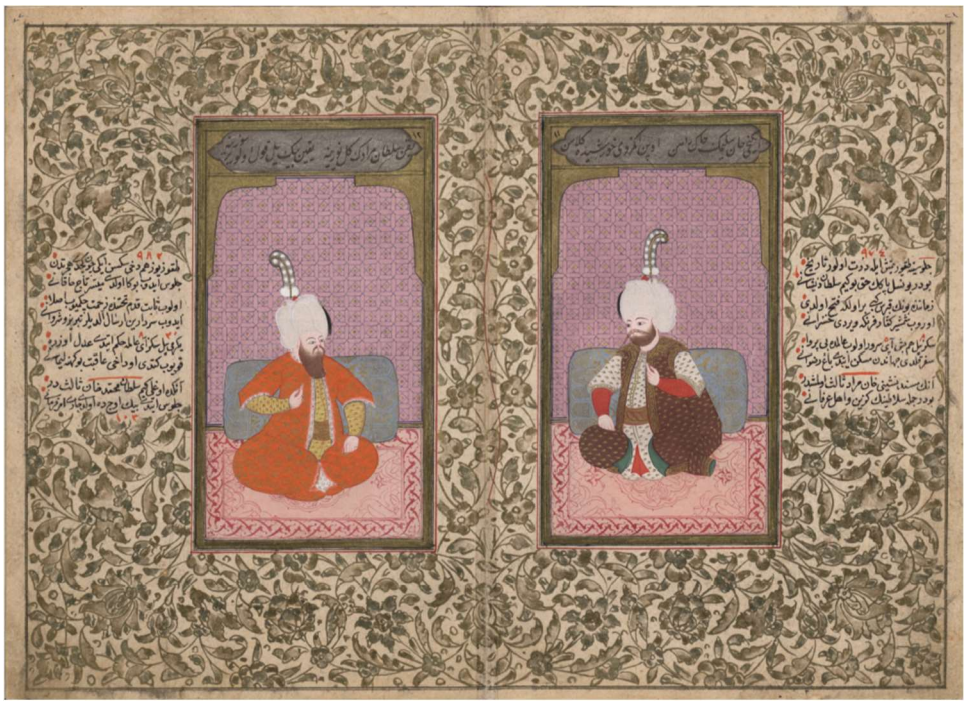


Abb.71: Rechts Sultan Mehmed III. und links Sultan Ahmed I. aus dem *Silsilenâme-i Al-i Osman TY.9366.*



Abb.72: Rechts Sultan Murad I., links Sultan Bayezid I. aus dem *Silsilenâme-i Al-i Osman TY.9366.*



Abb.73: Rechts Sultan Mehmed I., links Sultan Murad II. aus dem *Silsilenâme-i Al-i Osman TY.9366.*



Abb.74: Rechts Sultan Mehmed II., links Sultan Bayezid II. aus dem *Silsilenâme-i Al-i Osman TY.9366.*



Abb.75: Rechts Sultan Selim I., links Sultan Süleyman I. aus dem *Silsilenâme-i Al-i Osman TY.9366.*

