

Heraldik und "Materielle Kultur"
in der Zeit der Mamlūken in Ägypten und Syrien

Eine Spurensuche

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Nur Güneş
aus
Istanbul / Türkei

Bonn 2024

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Stephan Conermann
(Vorsitzender)

Prof. Dr. Bethany J. Walker
(Betreuerin und Gutachterin)

Prof. Dr. Reuven Amitai
(Gutachter)

Prof. Dr. Christine Schirmacher
(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 27.11.2020

Für meine wundervollen Kinder

Transkriptionstabelle¹

	arabisch	arab. Elemente im pers. Und türk. Kontext	persisch	türkisch
ا	- oder ʾ	- oder ʾ	-	-
ب	b	b	b	b
پ	-	-	p	p
ت	t	t	t	t
ث	<u>t</u>	<u>s</u>	-	-
ج	ğ	ğ	ğ	ğ
چ	-	-	č	č
ح	h	h	-	-
خ	h	h	-	-
د	d	d	d	d
ذ	<u>d</u>	<u>z</u>	<u>d</u> oder <u>z</u>	-
ر	r	r	r	r
ز	z	z	z	z
ژ	-	-	ž	ž
س	s	s	s	s
ش	š	s	s	s
ص	ṣ	ṣ	s	s
ض	ḍ	ž	-	-
ط	ṭ	ṭ	t	t oder d
ظ	ẓ	ẓ	-	-
ع	ʿ	ʿ	-	-
غ	ğ	ğ	ğ	ğ
ف	f	f	f	f
ق	q	q	q	q
ك	k	k	k	k
گ	-	-	g	-
ل	l	l	l	l
م	m	m	m	m
ن	n	n	n	n
و	w	v	v	v
ی	y	y	y	y

¹ Übernommen aus BROCKELMANN, Carl; FISCHER, August; HEFFENING, W; TAESCHNER, Franz 1935: 9. Asien-Afrika-Institut der Universität Hamburg (2018): Transliterationstabelle der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft. <https://www.aai.uni-hamburg.de/voror/medien/dmg.pdf> (letzter Abruf: 28.05.2023).

Umschrift (Transkription) des arabisch - persischen Alphabets²

Konsonanten

Arabisch- persischer Buchstabe (alleinstehend)	Arabisch- persischer Buchstabe (Ende – Mitte – Anfang)	DMG- Umschrift (Arabisch) ¹	DMG- Umschrift (Persisch)	İA- Umschrift ² (Osmanisch- Türkisch)	El- Umschrift ³	Umschrift der <i>Encyclo- paedia Iranica</i>	Arab.- pers. Buch- stabe (allein)
ا	ا ا ا	>	>	>	>	>	ا
ب	ب ب ب	b	b	b	b	b	ب
پ	پ پ پ	-	p	p	p	p	پ
ت	ت ت ت	t	t	t	t	t	ت
ث	ث ث ث	t̤	s̤	s̤	th	t / s̤	ث
ج	ج ج ج	ǧ	ǧ	c	dj	j	ج
چ	چ چ چ	-	č	ç	č	č	چ
ح	ح ح ح	ḥ	ḥ	ḥ	ḥ	ḥ	ح
خ	خ خ خ	ḫ	ḫ	ḫ	kh	k	خ
د	د د د	d	d	d	d	d	د
ذ	ذ ذ ذ	d̤	z̤	z̤	dh	d / z̤	ذ
ر	ر ر ر	r	r	r	r	r	ر
ز	ز ز ز	z	z	z	z	z	ز
ژ	ژ ژ ژ	-	ž	j	zh	ž	ژ
س	س س س	s	s	s	s	s	س
ش	ش ش ش	š	š	ş	sh	š	ش
ص	ص ص ص	ṣ	ṣ	ş	ṣ	ṣ	ص
ض	ض ض ض	ḍ	ẓ	ẓ	ḍ	ẓ (ḍ)	ض
ط	ط ط ط	ṭ	ṭ	ṭ	ṭ	ṭ	ط
ظ	ظ ظ ظ	ẓ	ẓ̤	ẓ̤	ẓ̤	ẓ̤	ظ
ع	ع ع ع	ʿ	ʿ	ʿ	ʿ	ʿ	ع
غ	غ غ غ	ǧ̤	ǧ̤	ǧ̤	gh	ǧ̤	غ
ف	ف ف ف	f	f	f	f	f	ف
ق	ق ق ق	q	q	k̤	k̤	q	ق
ك	ك ك ك	k	k	k / g / ǧ̤ / ñ̤	k / g / ñ̤	k	ك
گ	گ گ گ	-	g	g	g	g	گ
ل	ل ل ل	l	l	l	l	l	ل
م	م م م	m	m	m	m	m	م
ن	ن ن ن	n	n	n	n	n	ن
ه ⁴	ه ه ه	h	h	h	h	h	ه
و	و و و	w	v	v	w	v (w)	و
ي	ي ي ي	y	y	y	y	y	ي

² RUPRECHT - KARLS - UNIVERSITÄT HEIDELBERG: *Seminar für Sprachen und Kulturen des Vorderen Orients*. Die Umschrift (Transkription) des arabisch-persischen Alphabets (DMG = Deutsche Morgenländische Gesellschaft). <http://home.edo.tu-dortmund.de/~hoffmann/ABC/Farsi.html> (letzter Abruf: 11.11.2019).

Vokale

Arabisch- persischer Buchstabe (alleinstehend)	Arabisch- persischer Buchstabe (Ende – Mitte – Anfang)	Arabisch	Persisch	Osmanisch- Türkisch (arabische und persische Wörter, sonstige Fremdwörter)	Osmanisch- Türkisch (türkische Wörter)	Arabisch- persischer Buchstabe (alleinstehend)
اَ		a	a	a / e	a, e	اَ
اِ		i	e	ı / i / e	ı / i / e	اِ
اُ		u	o	u / ü / o / ö	u / ü / o / ö	اُ
آ اِ اَ اُ	اِ اَ اُ اِ اَ اُ	ā	ā	ā / â	ā / â	اِ اَ اُ اِ اَ اُ
و	او و و	ū	ū (ô)	ū / û / ô	u / ü / o / ö	و
ي اِ اَ اُ	اِ اَ اُ اِ اَ اُ	ī	ī (ê)	ī / î / ê	ı / i / e	ي اِ اَ اُ

Inhalt

Inhalt.....	7
Abstract	13
Danksagung.....	14
Vorwort	17
Einleitung	18
Aufbau der Monographie	21
1 Einstieg: Mamlūken und die Heraldik	25
1.1 <i>Quellen zum Studium der Heraldik</i>	27
1.2 <i>Sekundärliteratur zur mamlūkischen Heraldik</i>	28
1.3 <i>Primärquellen zur mamlūkischen Heraldik</i>	31
2 Genealogie / Terminologie.....	35
2.1 <i>Die Ahnen der Mamlūken</i>	38
2.1.1 Herkunft und historische Bedeutung	38
2.1.2 Neuere genetische Studien zur Herkunft der Türken	39
2.1.3 Sprachliche Belege	40
2.2 <i>Symbol</i>	41
2.3 <i>Was ist Heraldik?</i>	42
2.4 <i>Die Heraldik bei den Mamlūken</i>	46
2.5 <i>Terminologie der islamischen Heraldik (arabische)</i>	47
2.5.1 <i>Hilāl</i>	47
2.5.2 <i>Shi'ār</i>	48
2.5.3 <i>Rank</i>	49
2.6 <i>Terminologie der mamlūkischen Heraldik (weitere Begriffe)</i>	50
2.6.1 <i>Bayrak</i>	51
2.6.2 <i>Sancak</i>	53
2.6.3 <i>Alâmet</i>	54
2.6.4 <i>Liwā' und Rāya</i>	55
2.6.5 <i>Arma</i>	56
2.6.6 <i>Tuğra</i>	56

2.6.7	<i>Tuğ (Tugh)</i>	57
2.6.8	<i>Al-Jālīsh (Çalış, <u>Shālīsh</u>)</i>	58
2.6.9	<i>Bayrakdār</i>	60
3	Künstler, Handwerk und Trägermaterial.....	63
3.1	<i>Handwerk</i>	65
3.2	<i>Trägermaterial</i>	67
3.2.1	Architektur	67
3.2.2	Metallverarbeitung	68
3.2.3	Glas.....	77
3.2.4	Keramik	78
3.2.5	Holz.....	79
3.2.6	Elfenbein	80
3.2.7	Textilien	81
3.2.8	Spielkarten	82
4	Wappenkunde.....	86
4.1	<i>Blasonierung / Beschreibungsart</i>	88
4.2	<i>Marshalling</i>	89
4.3	<i>Schildteilung</i>	90
4.4	<i>Schildformen</i>	93
4.5	<i>Der Schild</i>	95
5	Die drei Hauptgruppen mamlūkischer Wappen	97
5.1	<i>Erste Gruppe: Sulṭān</i>	98
5.1.1	<i>Sārīr al-mulk</i>	100
5.1.2	<i>Maqṣūra</i>	101
5.1.3	<i>Mizzalla / Çetr</i>	102
5.1.4	<i>Al-jifta</i>	103
5.1.5	<i>Al-ghāshiya</i>	104
5.1.6	<i>Al-raqaba</i>	105
5.1.7	<i>ʿAlām</i>	105
5.1.8	<i>Al-tablakhānāh</i>	107
5.1.9	<i>Al-khiyām wa-l-fasāṭīṭ</i>	107
5.2	<i>Zweite Gruppe: Amīre, Ämter, Kanzleien</i>	109
5.2.1	<i>Al-niyāba</i>	112
5.2.2	<i>Al-atābakiyya</i>	112
5.2.3	<i>Raʿs nawba</i>	114

5.2.4	<i>Imra ākhūriyya</i>	115
5.2.5	<i>Al-dawādāriyya</i>	116
5.2.6	<i>Al-ḥujūbiyya</i>	118
5.2.7	<i>Imrat jāndār</i>	119
5.2.8	<i>Dīwān al-ustādāriyya</i>	120
5.2.9	<i>Al-khāzindāriyya</i>	120
5.2.10	<i>Shadd al-sharābkhānāh</i>	121
5.3	<i>Dritte Gruppe: Popularisierung der Heraldik</i>	122
5.3.1	Keramiken von Tall Ḥisbān als Beispiel kultureller Verschiebungen	125
5.3.2	Ursachen für die Verbreitung heraldischer Symbole	125
5.3.3	Kritische Betrachtung und funktionale Analyse	127
5.3.4	Archäologische Forschungen in Tall Ḥisbān	128
5.3.5	Periodisierung und Stratigraphie	129
5.3.6	Struktur und Nutzung von Tall Ḥisbān	130
5.3.7	Produktionsstätten und Distributionszentren	130
5.3.8	Identifikation und Analyse der Keramikfragmente und Tamghā-Symbole	131
5.4	<i>Tamghā aus Tall Ḥisbān</i>	132
5.4.1	Abstrakte menschliche Figur, reichhaltige Muster	133
5.4.2	Stilisierte Lilie, Dreieckband	134
5.4.3	Großes Schalenfragment mit Rundmedaillons	135
5.4.4	Fragment mit geometrischem Reliefdekor	136
5.4.5	Herrschaftliches Symbol Löwe mit Reliefdekor	137
5.4.6	Arkadenband, Lilie, Rundmedallion	138
5.4.7	Gelb glasierte Scherbe mit Rosendekor	139
5.4.8	Diverse Wappen Kombinationen	140
5.5	<i>Archäologische Erkenntnisse und ihre Bedeutung</i>	142
5.6	<i>Nutzung und soziale Bedeutungen tragbarer Objekte</i>	143
5.7	<i>Tamghā als Vergleichsobjekt</i>	143
5.7.1	Sprachliche Variationen	144
5.7.2	Archäologische Funde und Interpretation	144
5.7.3	Tamghā in der mongolischen und anatolischen Tradition	145
5.7.4	Tamghā auf Münzen und Keramiken	146
5.7.5	Tamghā bei türkischen Fürstentümern	146
5.7.6	Einführung in die türkischen Fürstentümer	148
5.7.7	Zusammenführung der kulturellen und symbolischen Motive	150
5.7.8	Bedeutungen der Knoten und ihre Verwendung	150

5.7.9	Türkische Symbole	152
5.7.1	Ergebnisse zur Frage der popularisierten Kunst in der Mamlukenzeit	153
6	Wappen-Motive.....	154
6.1	<i>Tier-Motive</i>	154
6.1.1	Der Löwe	156
6.1.2	Der Adler	161
6.1.3	Das Pferd	165
6.1.4	Antilope / Hirsch.....	168
6.1.5	Fisch und Ente	170
6.2	<i>Pflanzliche Motive</i>	171
6.2.1	Die Rose.....	172
6.2.2	Lilie / Fleurs-de-lis (faransīsiyya)	182
6.3	<i>Objektdarstellungen als Wappen</i>	188
6.3.1	Kelch (<i>hannāb</i>)	191
6.3.2	Tisch (<i>khānjā</i>)	193
6.3.3	Tuch (<i>buqjā</i>)	195
6.3.4	Polostöcke (<i>jūkān</i>).....	197
6.3.5	Zeremonielle Sattel (<i>qubba</i>).....	198
6.3.6	Sarawīl al-futuwwa.....	200
6.3.7	Kalligraphie-Schreibset / Tintenfass (<i>dawāt</i>)	208
6.3.8	Waffen als Wappenmotive.....	209
6.3.9	<i>Fesse</i>	215
6.3.10	Bar	217
6.3.11	Bendy (Schrägbalken)	219
6.3.12	Zusammenfassung: Objektdarstellungen als Wappen	220
7	Farben.....	223
7.1	<i>Farben in der Geschichte der Türken</i>	224
7.1.1	Farben und Himmelsrichtungen.....	226
7.1.2	Weitere Aspekte zu den vier Farben.....	232
7.2	<i>Tinkturen bei den Mamluken</i>	233
7.3	<i>Die wichtigsten Farben im Islam und ein Exkurs zu den jeweiligen Farben im Koran</i>	235
7.3.1	Weiß und Schwarz.....	237
7.3.2	Grün.....	240
7.3.3	Gelb	243
7.3.4	Rot.....	245
7.3.5	Blau.....	247

7.3.6	Braun	249
7.3.7	Illustrative Beispiele zur historischen Bedeutung von Farben	250
7.4	<i>Exkurs: Ethnologie</i>	251
7.5	<i>Resümee zu Kapitel 7: Farben und Ethnologischer Exkurs</i>	253
8	Zusammenfassung und Ergebnisse	255
8.1	<i>Zielsetzung und Methodik</i>	255
8.2	<i>Forschungsergebnisse</i>	255
8.2.1	Historische und kulturelle Wurzeln und Einflüsse	255
8.2.2	Terminologie und symbolische Funktionen	256
8.2.3	Entwicklung und Evolution der Heraldik	256
8.2.4	Einzigartige Form der Wappenkunde und Farben	256
8.2.5	Tamghā Symbole und figürliche Wappen	256
8.2.6	Religiöse und kulturelle Bedeutung	256
8.3	<i>Detaillierte Ergebnisse</i>	257
8.3.1	Amtsträger und ihre Ämter	257
8.3.2	Popularisierung der Heraldik.....	258
8.3.3	Figürliche und nicht-figürliche Wappen	258
8.4	<i>Identifizierung des Sarawīl al-futuwwa</i>	258
8.4.1	Historischer und kultureller Kontext	258
8.4.2	Mythologische und religiöse Bedeutungen.....	259
8.4.3	Kompositionen in Wappen.....	259
8.4.4	Widersprüchliche Interpretationen	259
8.4.5	Ergebnis zu Sarawīl al-futuwwa	259
8.5	<i>Identifizierung der sechsblättrigen Rose als Wappen der Mamlūken</i>	260
8.5.1	Historischer und kultureller Kontext	260
8.5.2	Numerologische Bedeutung.....	260
8.5.3	Visuelle Repräsentation in der Kunst und Architektur	260
8.5.4	Legitimität und Autorität.....	260
8.5.5	Abgrenzung von anderen Reichen	261
8.5.6	Ergebnis zur sechsblättrigen Rose	261
8.6	<i>Identifizierung der Tamghā-Motive in der mamlūkischen Heraldik</i>	261
8.6.1	Historischer und Kultureller Kontext.....	262
8.6.2	Bedeutung und Funktion der Tamghā.....	262
8.6.3	Weiterführende Erkenntnisse und Forschungspotenzial	262
8.7	<i>Schlussfolgerung</i>	263

8.8 Ausblick	264
Verzeichnisse	266
Literaturverzeichnis.....	267
Abbildungen	291
Bildzitate	293
Zeichnungen	294
Tabellen	295
Karten	296
Anhang	297
<i>Katalog</i>	298
<i>Abbildungen</i>	299
<i>Tabellen</i>	362
<i>Karten</i>	374
<i>Liste der besuchte Museen / Ausstellungen / Ausgrabungsstätten</i>	377

Abstract

This project explores the changing visual vocabulary of Mamlūk public art and namely those elements that came to epitomize the Mamlūks' modes of self-representation: heraldic devices. The combination of blazons and titular inscriptions (used in a heraldic fashion) in decorative registers was the most immediately recognizable element on public buildings – defining the cityscape – and on objects used for official and public display and ceremonial. The visual world thus created by Mamlūk-sponsored artists was saturated with such images. Surpassing the efforts of the Fatimid caliphs - who created the urban fabric of the city of Cairo, endowing it with a figurative tapestry of architectural inscriptions - the Mamlūk sultans and their amīrs took this imagery of political legitimacy beyond the cities to villages and the frontiers of their territories. These symbols in this way came to express the projection of state power deeper into local society.³

The omnipresence of these symbols stamped itself deeply in the memory of the peoples conquered by the Mamlūks. Even today, the remains of emblazoned Mamlūk architecture in Jerusalem, Cairo, Damascus, Aleppo, Alexandria, and Ḥisbān provoke reactions from the passer-by; modern (popular) narratives about the Mamlūks and their rule often relate directly to these symbols of authority and are the few images that local people have of this period of their history.

The catalogue contains some heraldic emblems in various media. It includes representative examples of published and available non-published heraldic symbols from different media, produced throughout the Mamlūk era. They appear on buildings like mosques, madrasas, mausoleums, doorways, as well as portable glass objects (mosque lamps, flasks, rose water sprinklers, bottles and vases), metal objects (bowls, basins, ink-pots (*dawat*), and swords, coins), textiles (embroideries, flags and banners), playing cards, and many other “everyday” items.

The goal of this project is to produce a critical analysis of Mamlūk heraldic devices within their social context, examining them as deliberate forms of self-representation by the Mamlūk elite. This study explores their role in creating a popular Mamlūk visual culture, the institutions behind their production and dissemination, and their evolving meanings over time. By bridging Islamic Archaeology and Mamlūk studies with broader fields of Islamic and Central Asian Studies, this work aims to enrich our understanding of these interdisciplinary fields.

³ This was accomplished through the public display of such objects as parade gear, serving vessels used for public banquets (*simāt*), and ceremonial robes (*khila'*) given as gifts to local elites.

Danksagung

Die vorliegende Arbeit wäre ohne Unterstützung vieler Personen und einiger glücklicher Zufälle nicht zustande gekommen.

Mein herzlichster Dank gilt meiner Betreuerin Prof. Dr. Bethany J. Walker und meinen Motivator Prof. Dr. Stephan Conermann! Ich danke Prof. Walker besonders für ihre Freundlichkeit, mein Promotionsvorhaben zu betreuen, ihre unkonventionelle Art der Betreuung, ihre Ermunterungen und ihre sorgfältige Begutachtung meiner Arbeit. Ihre hilfreichen Hinweise, wertvollen Kommentare und das Vertrauen, mir die eigenständige Bewältigung dieser Arbeit zuzutrauen, waren für mich von unschätzbarem Wert.

Ich schätze diese beiden renommierten Professoren nicht nur wegen ihrer wissenschaftlichen Expertise und exzellenten Forschungen, sondern auch wegen ihrer Menschlichkeit, ihres Feingefühls, ihrer Hilfsbereitschaft und ihrer Förderung angehender Wissenschaftler.

Mein aufrichtiger Dank gilt auch Prof. Dr. Reuven Amitai, meinem Zweitbetreuer, dessen zahlreiche Kommentare und Hilfestellungen für mich ebenfalls von unschätzbarem Wert waren.

Ein herzliches Dankeschön an viele Mamlūkisten am Annemarie Schimmel Kolleg in Bonn, mit denen ich mich wissenschaftlich austauschen und zusammenarbeiten konnte. Prof. Dr. Doris Behrens-Abouseif; Prof. Dr. Warren Schultz; Prof. Dr. Stefan Heidemann; Prof. Dr. Richard McGregor; Prof. Dr. Michael Winter; Prof. Dr. Mouin Sadeq, Dr. Miriam Kühn; Dr. Yehoshua Frenkel, sowie die Mitarbeiter in den verwaltungstechnischen Bereichen, Sinda Kapp-Matsukawa, Sherihan Inalo und Anastasia Thamnopolou. Ebenso geht mein Dank an Prof. Dr. Cüneyt Kanat, Prof. Dr. İlhami Durmuş und alle meine lieben Kollegen und Freunde.

Abschließend möchte ich mich besonders bei der Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) in Bonn für die großzügige Förderung bedanken, ohne die diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre.

DFG e. V. Projektnummer 320972144

Meine Motivatoren für dieses Projekt

Nach langen Jahren auf dem freien Arbeitsmarkt und der Bemühung, meine Kinder aus ‚dem Gröbsten‘ herauszuhaben, spielte ich immer wieder mit dem Gedanken, an die Universität zurückzukehren. Schließlich vereinbarte ich einen Beratungstermin bei Professor Dr. Stephan Conermann. Seine Antwort auf meine Überlegungen war einfach: „Dann fangen Sie doch sofort damit an!“ War es wirklich so unkompliziert? Parallel zu meinem Job absolvierte ich den Bachelor, schloss den Master an und verließ die Universität nach dem Abschluss. Doch ich vermisste die wissenschaftliche Arbeit und das geistesverwandte, internationale Umfeld. Also suchte ich wieder Professor Conermann auf und erzählte ihm von meinem Wunsch, eine Arbeit über das Thema „Mamlūkische Heraldik“ zu schreiben. Er ermutigte mich erneut mit den Worten: „Dann fangen Sie doch an!“ Diesmal gab es für mich kein Zögern.

Das Annemarie Schimmel Kolleg gewährte mir ein einjähriges Stipendium, in dessen Rahmen ich die weltweit besten und bekanntesten Wissenschaftler kennenlernen durfte, die sich mit den Mamlūken beschäftigen. Zudem hatte ich das große Glück, zufällig Professor Dr. Bethany J. Walker zu begegnen. Kein Professor hätte besser als sie als meine Doktormutter passen können.

Mehrere Jahre arbeitete ich als Assistentin von Professor Walker. Gemeinsam mit meiner lieben Kollegin Anna Abdel Aziz baute ich die Einheit der Islamischen Archäologie in Bonn auf, inklusive eines archäologischen Labors mit einer Dauerausstellung von Keramiken. Hier entdeckte ich hervorragende heraldische Motive und erwarb umfangreiche Kenntnisse über die Sammlungen von Prof. Walker. Als Registrar bei den Ausgrabungen in Tall Ḥisbān, Jordanien, hatte ich das Privileg, mit jeder einzelnen Scherbe in Kontakt zu kommen, die wir nach Bonn brachten.

Während meiner Zeit in Jordanien führte ich auch mündliche Interviews darüber, wie Jordanier heute über heraldische Symbole, Stammesmotive (wusūm) und Farben denken. Diese ethnologische Studie ist von großer Bedeutung, da sie aufzeigt, welche Assoziationen Menschen in ehemaligen mamlūkischen Gebieten heute mit diesen Motiven und Farben verbinden. Und da ich schon in Jordanien war, ließ ich es mir nicht entgehen, auch Jerusalem zu besuchen, wo die Mamlūken einst ebenfalls lebten.

Schließlich machte ich mich mit meiner Familie im Wohnmobil auf eine Spurensuche nach den Mamlūken in Museen und archäologischen Stätten in weiten Teilen Europas und der Tür-

kei. Wir fuhren tausende Kilometer, durchquerten holprige Open-Air-Museen in sengender Hitze und machten unermüdlich Fotos von allen möglichen Symbolen für meine Forschung. Dafür danke ich Yusuf, Naci und Cem. Ufuk danke ich für seine moralische Unterstützung.

Diese Arbeit ist meinen beiden Söhnen gewidmet, aber vor allem meiner kleinen Tochter, die mitten im Schreibprozess das Licht der Welt erblickte und mein Leben wie ein Sonnenschein erhellt, sowohl am Tag als auch in der Nacht.

Abschließend möchte ich meine tiefe Dankbarkeit gegenüber Gott ausdrücken, der mir die Kraft und Ausdauer gegeben hat, diese Herausforderungen zu meistern und meine Monographie zu vollenden. In Zeiten der Unsicherheit und Schwierigkeit war mein Glaube stets eine Quelle der Hoffnung und des Trostes.

Vorwort

Die Heraldik als kunsthistorisches Forschungsthema ist sowohl anschaulich als auch schwer greifbar. Sie sollte nicht nur als Bestandteile der Kunst betrachtet werden, sondern auch als eigenständige Ausdrucksform der Kultur, die tief mit den Produkten ihrer Zeit verwoben ist und die kulturelle Entwicklung mitprägt.

Die zweieinhalb Jahrhunderte dauernde Herrschaft der Mamlüken bietet sich besonders für die Analyse heraldischer Embleme an. In dieser Zeit spielten Kultur, Kunst und Wissenschaft eine wichtige Rolle, und die mamlükischen Herrscher nutzten die Kunst gezielt als Machtsymbol. Selbst während des ökonomischen Niedergangs und der politischen Schwäche ab etwa Mitte des 14. Jahrhunderts fehlte es nicht an Mäzenatentum (MEINECKE 1972: 214).

Es ist anzumerken, dass einige Wissenschaftler den Mamlüken einen nicht-muslimischen Ursprung und mangelndes Interesse an arabischer Kultur, Bildung, Wissenschaft und Sprache zuschreiben. Neuere Studien, wie die von MAUDER (2012), widerlegen dies jedoch und zeigen, dass auch arabisch-islamische Gelehrte der Militärelite angehörten.

Heraldische Motive waren in allen Gesellschaftsschichten präsent und auf nahezu jedem Material zu finden. Die äußere Form der Wappen gibt nicht nur Hinweise auf die künstlerischen Fähigkeiten des Herstellers, sondern auch auf den Stil und die Entstehungszeit der Kunst. Diese Hinweise sind entscheidend für die Entschlüsselung der inneren Bedeutung und geben Aufschluss über den Charakter des Eigentümers, des Stifters und des Künstlers sowie über den kulturellen Fortschritt.

Es stellen sich viele Fragen: Wie und wo hat die Heraldik ihren Ursprung? Welche Rolle spielte sie in der Formung der mamlükischen Kultur? Unter welchen Bedingungen wurden Wappen und heraldische Embleme in die mamlükische Welt integriert? Welche Funktionen hatten sie und wie wurden sie popularisiert? Gab es Bedeutungsverschiebungen? Spielen neben den Symbolen auch Farben eine Rolle? Wurde die Heraldik im mamlükischen Reich – ähnlich wie in Europa im 12. Jahrhundert – als Ausdrucksmittel für familiäre, persönliche und privilegierte Individualität bzw. für die soziale Zugehörigkeit eingesetzt? Diese Studie versucht, Antworten auf diese Fragen zu finden.

Einleitung

Diese Arbeit hat das Ziel, die mamlūkische Heraldik mit der europäischen Heraldik des Mittelalters zu vergleichen. Durch stilistische, archäologische und textuelle Untersuchungen soll festgestellt werden, ob mamlūkische heraldische Motive technisch als „Heraldik“ eingestuft werden können und ob sie ähnlich wie europäische Wappen verstanden und aufgenommen wurden oder ob sie sich zu etwas Anderem entwickelten und eine völlig andere Bedeutung hatten. Im Laufe der Forschung zeigte sich jedoch, dass eine linguistische Analyse erforderlich war, um den Ursprung der mamlūkischen Heraldik zu ergründen, da dieser nicht in Europa, sondern in Asien vermutet wurde. Die anfängliche Annahme, die Heraldik sei von Europa in den Osten gelangt, erwies sich als Irrtum, der durch die anhaltende Popularität und umfangreiche Studien zur europäischen Heraldik in Europa entstand.

Erste sprachliche Analysen stützten die Hypothese, dass die Ursprünge der mamlūkischen Heraldik in der Urheimat der Türken liegen könnten, wo die Vorfahren der Mamlūken lebten. Diese linguistischen Untersuchungen beleuchteten die Entstehung der Symbole und ihre Etablierung in der Gesellschaft, was die Theorie stützte, dass die Heraldik von Osten nach Westen und nicht umgekehrt verbreitete. Es bleibt jedoch offen, ob diese Symbole nicht doch einer anderen, unbekannten Ursprungsquelle entstammen, da heraldische Elemente in unterschiedlichen Formen, Farben und Designs historisch tief verwurzelt sind und bis zu Objekten und Statuetten des Jungpaläolithikums und Mesolithikums zurückreichen, auf denen sie auf Siegeln, Amuletten usw. zu finden sind.

Ein früher Pionier in der Erforschung mamlūkischer Wappen war Edward Thomas Rogers, ein Orientreisender, Diplomat und Antiquitätensammler. Er erhielt von den Osmanen den Titel Bey. Rogers Bey argumentierte für eine orientalische Herkunft der Heraldik, gestützt durch historische Daten, und bemerkte, dass ein militärischer und ritterlicher Geist unter den Muslimen Arabiens, Syriens und Ägyptens lange vor der Entstehung der europäischen Ritterorden existierte. Dieser Geist könnte sich durch die Interaktion mit Venedig und Genua nach Europa verbreitet haben, sogar bevor die erste Kreuzzüge begannen. Er schreibt:

„Les arguments en faveur de son origine orientale me paraissent les mieux fondés, car ils sont soutenus par des données historiques. Un esprit militaire et même chevaleresque existait parmi les Musulmans de l'Arabie, de la Syrie et de l'Egypte, longtemps

avant la formation de nos Ordres de templiers et de chevaliers: et il est fort probable que cet esprit guerrier s'est communiqué par l'entremise des Vénitiens et des Génois, et répandu peu à peu à Europe, même avant la première croisade“ (ROGERS BEY 1880: 84).

Rogers führt weiter aus, dass europäische Künstler häufig heraldische Motive aus dem Osten, darunter Löwen, Leoparden, Adler und Antilopen, kopierten.

Ein eindrucksvolles Beispiel für Rogers Beys Aussage, ist das Gemälde „Reception of a Venetian Delegation in Damascus in 1511.“⁴

Dieses 1511 fertiggestellte Werk, das der Schule Bellinis zugeschrieben wird, zeigt eine venezianische Delegation in Damaskus und veranschaulicht die gegenseitige Beeinflussung durch lebhaftes Handelsbeziehungen, bei denen Luxusgüter wie Textilien, Teppiche, Metallwaren und Keramiken aus dem Orient nach Europa gelangten. Das Bild ist ein Beispiel für einen europäischen Blick aus dem 16. Jahrhundert auf den Orient. Das Bild illustriert heraldische Kompositionen auf Gebäuden, die in drei Farbfelder gegliedert sind, was betont damit die signifikante Rolle, die Farben in der mamlūkischen Heraldik spielten.

Jedes Feld und die darin dargestellten Figuren sind in unterschiedlichen Farben ausgeführt, was darauf hindeutet, dass die Auswahl der Farben in der mamlūkischen Heraldik sorgfältig und bewusst erfolgte. Dieses Gemälde ist eines von vielen und unterstützt die These von MEINECKE (1972: 213–287) und Rogers Bey, die behaupten, dass Wappen auf allen wichtigen Gebäuden abgebildet waren. Es liefert außerdem einen Beleg dafür, dass heraldische Elemente und ihre farbliche Gestaltung vom Orient nach Europa übertragen wurden, ein Thema, das ausführlicher in Kapitel 6 behandelt wird.

Ferner ist es das Ziel dieser Arbeit, die verändernde Bedeutung der heraldischen Symbole und ihrer Rolle bei der Bildung der mamlūkischen Kultur zu untersuchen. Heraldische Motive können als Inbegriff der Selbst-Darstellung angesehen werden, weshalb Elemente aus allen Gesellschaftsschichten der Mamlūken und Ihrer Bürger berücksichtigt werden.

Es hat sich gezeigt, dass nicht jedes Motiv erneut untersucht werden muss, da bereits umfangreiche Arbeiten von Forschern wie Meinecke, Mayer und Balog existieren. Der Fokus dieser

⁴ Vgl. Unknown, „Reception of a Venetian delegation in Damascus in 1511,“ *Venetian Art*, ac; Online Verfügbar: <http://library.bc.edu/venetianart/items/show/1436>. (letzer Abruf 27.04.2022).

Studie liegt daher auf bisher wenig erforschten Wappen, wobei auch auf ältere und fast vergessene Forschungen zurückgegriffen wird.

Aufbau der Monographie

Bevor wir tiefer in die Materie eintauchen, ist es sinnvoll, einen Überblick über die Entstehung und Struktur dieser Monographie zu geben. Diese Studie, die auf der Dissertation „Heraldik und 'Materielle Kultur' in der Zeit der Mamlūken in Ägypten und Syrien“ basiert, konzentriert sich auf heraldische Motive der Mamlūken, insbesondere auf deren Bedeutung und Herkunft.

Die Recherche hat ergeben, dass die mamlūkische Heraldik wahrscheinlich im kulturellen und visuellen Lebensbereich der Vorfahren der Türken entstanden ist. Dies führte dazu, dass ein wesentlicher Teil der Studie eine linguistische Analyse umfasst, einschließlich der Untersuchung der Terminologie in Arabischen und Türkischen sowie der Farben. Die Symbole und ihre Rezeption wurden unter sprachwissenschaftlichen Gesichtspunkten und unter Einbeziehung der Mythologie betrachtet.

Die Arbeit gliedert sich neben der Einleitung und der Zusammenfassung in sieben Kapitel und enthält 18 Zeichnungen, 10 Tabellen sowie 2 Karten. Ergänzt wird dies durch eine umfangreiche Bibliographie und eine Liste der für die Forschung relevanten Orte. Der Katalog mit 59 Abbildungen dient als Grundlage für die Analyse und sollte als integraler Bestandteil der Studie betrachtet werden, nicht als Sekundärstudie.

Einzelne Kapitel im Überblick

Kapitel 1: Untersucht die Herkunft der Mamlūken und die Natur der Heraldik und bietet einen Überblick über die verwendeten Primär- und Sekundärquellen. Dazu gehören zeitgenössische mamlūkische Quellen in arabischer Sprache, die auch von Mayer und anderen für die Datierung und Interpretation heraldischer Entwürfe verwendet wurden. Wesentliche Quellen sind die Verwaltungshandbücher von al-Qalqashāndī, die Chroniken des Abu al-Fidā und Ibn Taghrībirdī sowie die Stadtgeographien von al-Maqrīzī. Diese werden durch osmanische Berichte des Reisenden Evliya Çelebi ergänzt.

Diese Studie knüpft zwangsläufig an die Arbeiten von Leo Ary Mayer „Saracenic Heraldry“ (1933) und Paul Balog’s („Coinage of the Mamlūk Sultans of Egypt and Syria“; teilweise online verfügbar: 1964/2019) an. Im Laufe der Forschung traten neue Fragen auf, die akri-

bisch verfolgt wurden. Immer wieder ergaben sich Wendepunkte, sodass die Forschungsansätze überdacht und neu justiert werden mussten.

Zu den neueren Sekundärquellen gehören unter anderem die Arbeiten von Rabbat (Wappen in der Architektur), Behrens-Abouseif (Wappen auf diplomatischen Geschenken), Walker (Keramik und Textilien) und den Co-Autoren Abdelhamid und El-Toudy (Zeremonien). Es ist jedoch anzumerken, dass nicht immer auf die Hauptargumente, Methoden, Thesen und Debatten der Autoren eingegangen wird. Die Absicht, einen neuen wissenschaftlichen Weg zu verfolgen, hat gezeigt, dass vor allem der älteren, oft vergessenen Sekundärliteratur besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden muss. Besonders wertvoll erwies sich die Konsultation europäischer und türkischsprachiger Sekundärliteratur aus dem späten 19. bis mittleren 20. Jahrhundert für die Sprachanalyse.

Das schmälert keinesfalls den Wert oder die Würdigung etablierter neuerer wissenschaftlicher Arbeiten. Interessierten Lesern wird dringend empfohlen, diese Werke in Gänze zu lesen; die umfangreiche Bibliographie kann dabei als hilfreicher Wegweiser dienen.

Kapitel 2: Behandelt die Genealogie der Terminologie in der islamischen und mamlūkischen Heraldik und legt den Grundstein für den interpretativen Teil der Arbeit. Es enthält eine Einführung in die Zeit und Gesellschaft der Mamlūken. Zudem wird ein Vergleich zwischen mamlūkischen, vormamlūkischen und türkischen Heraldik-Entwürfen gezogen und aufgezeigt, wie Verwaltungsämter, Waffen, Stempel und Stammeszeichen die Entstehung heraldischen Formen beeinflusst haben.

Anhand der Untersuchung der Terminologie alter Turksprachen in Bezug auf heraldische Begriffe und Symbole wird versucht, die Wappen besser zu verstehen. Zunächst werden die arabischen, anschließend die türkischen Begriffe erläutert, die von den Mamlūken verwendet wurden, da die Lingua Franca der Mamlūken Türkisch bzw. bilingual Arabisch-Türkisch war.

Kapitel 3: Widmet sich den Künstlern, ihrem Handwerk und den Materialien, auf denen heraldische Symbole zu finden sind. Wappen erscheinen als Oberflächendekoration auf bestimmten architektonischen Elementen sowie auf fast allen Arten von Kleinfunden, darunter Metall, Glas, Keramik, Holz, Textilien und Teppiche.

Kapitel 4: Führt in die Wappenkunde ein und entwickelt eine Grundform für die mamlūkische Heraldik, inspiriert von europäischen Konzepten und den von Mayer beschriebenen Schildformen. Eine eigenständige Wappenkunde für die mamlūkische oder islamische Heraldik existierte bisher nicht. Unter Rückgriff auf das Konzept der europäischen Heraldik und unter Berücksichtigung der von Mayer beschriebenen Schildformen wird eine anschauliche Grundstruktur für die mamlūkische Wappenkunde entworfen.

Kapitel 5: Unterteilt die Wappen in drei Hauptgruppen und untersucht deren Funktionen innerhalb der mamlūkischen Gesellschaft. In der ersten Hauptgruppe umfasst die herrschaftlichen Wappen des Sultāns. Zur zweiten Hauptgruppe gehört das Amts-Symbol der hohen Umarā. Die dritte Gruppe umfasst ursprünglich herrschaftliche Symbole, die im Laufe der Zeit popularisiert wurden.

Kapitel 6: Beleuchtet die zuvor identifizierten Wappenmotive und untersucht deren Ursprünge und Bedeutungen. Es werden ausführlich Tiermotive, pflanzliche Motive und Objektdarstellungen behandelt, die als Wappen dienten.

Kapitel 7: Untersucht die Rolle der Farben in der Heraldik und stellt Verbindungen zu den Vorfahren, Zeitgenossen und Nachfahren der Mamlūken her. Das Kapitel schließt mit einem kurzen Exkurs zur Ethnologie.

Kapitel 8: Die Monographie schließt mit einer Zusammenfassung, die die zentralen Ergebnisse differenziert beleuchtet, gefolgt von einer Schlussfolgerung und einem Ausblick. Anschließend folgen Verzeichnisse und ein Anhang mit einem Bildkatalog, der Abbildungen, Bildzitate, Zeichnungen, Tabellen, zwei Karten und eine Liste der besuchten Museen enthält.

Die meisten Bilder stammen aus frei verfügbarem Online-Material oder wurden mit Genehmigung zur Veröffentlichung versehen. Einige Abbildungen wie die Abbildung 9, Abbildung 10, Abbildung 14 und Abbildung 27 sind nicht veröffentlicht, wurden jedoch ausdrücklich für diese Arbeit freigegeben. Die Abbildung 56, Abbildung 57 und Abbildung 58 sind private Bilder der Autorin.

Die Abbildung 39 bis Abbildung 55 beziehen sich auf die Funde aus Tall Ḥisbān, die im Rahmen von Ausgrabungen gehoben wurden und in der Sammlung des Labors der Einheit für

Islamische Archäologie in Bonn von Prof. B. Walker aufbewahrt werden. Diese archäologische Kollektion, bestehend vorwiegend aus Keramiken mit Wappenmotiven und Inschriften, wurde zwischen 1998 und 2010 während ihrer Ausgrabungen gesammelt. Prof. Walker stellte zudem ihre Feldberichte aus Projekten in Ägypten und Syrien zur Verfügung.

Der archäologische Kontext dieser Objekte ist entscheidend, um die physikalischen, funktionalen und räumlichen Veränderungen der Symbole nachzuvollziehen. Die heraldischen Objekte wurden datiert und elektronisch erfasst. Anschließend wurden die Motive nach archäologischen Methoden entziffert und systematisch geordnet, wobei historische, politische, soziale und ästhetische Faktoren berücksichtigt wurden, um die Entwicklung der Heraldik zu erklären.

Aktuell diskutieren Historiker der Sozial- und Kunstgeschichte, wie „mamlūkische Kunst“ definiert werden kann. Die Charakteristiken der lokalen Gesellschaft werden zunehmend als „mamlūkisch“ anerkannt, wobei sowohl die Elitekunst als auch die populäre Kunst berücksichtigt werden müssen. Während die Elitekunst Aufschluss über das Leben am Hof gibt, reflektiert die populäre Kunst das Alltagsleben und Denken der bürgerlichen Gesellschaft.

Diese Studie trägt zur laufenden wissenschaftlichen Debatte bei, indem sie die Interpretation und Re-Kontextualisierung heraldischer Symbole im Laufe der Zeit untersucht und die Bedeutung sowohl der Elite- als auch der populären Kunst im mamlūkischen Leben betont.

1 Einstieg: Mamlūken und die Heraldik

Die über 250 Jahre andauernde Herrschaft der Mamlūken bietet eine ideale Gelegenheit, die langfristigen Veränderungen heraldischer Motive zu untersuchen. Diese Motive finden sich auf zahlreichen tragbaren Objekten sowie auf Gebäuden. Die Mamlūkenzeit zeichnet sich durch eine einzigartige Form der Heraldik aus, die sich deutlich von der europäischen unterscheidet. Als Militärklasse, die ursprünglich aus Sklaven bestand und in Ägypten und Syrien herrschte, entwickelten die Mamlūken eine spezifische Symbolik, die tief in ihrer sozialen und politischen Struktur verankert war. Die Analyse dieser Symbole und ihrer Entwicklung ist entscheidend für das Verständnis ihrer Kultur und ihres Einflusses.

Wer waren die Mamlūken?

Die Mamlūken, ehemalige Militärsklaven, stiegen zur Militärelite auf und regierten von 1250 bis 1516 den Großteil des östlichen Mittelmeerraums von ihrer Hauptstadt Kairo aus. Zu ihren bemerkenswertesten militärischen Erfolgen zählen der entscheidende Sieg über die Kreuzfahrer, die Auflösung der Kreuzfahrerstaaten im Heiligen Land und die Abwehr westwärts gerichtete Expansion der Mongolen (Īlkhān). Diese Siege verliehen der Mamlūkenherrschaft bis zu den osmanischen Eroberungen im frühen 16. Jahrhundert politische und religiöse Autorität in der islamischen Welt.

Obwohl die Mamlūken oft als Dynastie bezeichnet werden, trifft dies nicht zu. Sie bildeten eine Militärherrschaft, die durch das System der Sklavensoldaten gekennzeichnet war. In Ägypten und Syrien erlangten die Mamlūken nicht durch Erbfolge, sondern durch interne Auswahl und Anerkennung Macht, weshalb es unzutreffend ist, sie als Dynastie zu bezeichnen. Das Mamlūkenreich war ein Sultanat, das entstand, als die Mamlūken Mitte des 13. Jahrhunderts die Kontrolle über Ägypten und später auch über Syrien erlangten. Der Titel „Sultan“ wurde von den mamlūkischen Herrschern angenommen und unterstrich ihre Unabhängigkeit von den ‘Abbāsiden Kalifen, obwohl die Mamlūken die Kalifen weiterhin in zeremoniellen Rollen anerkannten.

Durch die gezielte Förderung von Künstlern bereicherten die Mamlūken die visuelle Kultur ihrer Zeit. Sie übertraf bei Weitem die Bemühungen der Fatimidischen Kalifen, die die Stadtstruktur der Stadt Kairo geschaffen und mit Bilderteppichen auf Architektur prägten. Heraldische Motive spielten eine zentrale Rolle für die mamlūkischen Sultān und ihre ‘Umāra, um

ihre politische Legitimität in Städten, Dörfern und an Grenzen zu demonstrieren. Die Kombination von Wappen und Inschriften im heraldischen Stil prägte sowohl das Stadtbild als auch Zeremonien, wie Paraden, die Präsentation von Serviergefäßen bei öffentlichen Banketten (*simāt*), zeremonielle Gewänder (*khila*) sowie Geschenke an lokale Herrscher.

Die Omnipräsenz dieser Symbole hat sich tief ins Gedächtnis sowohl der eigenen als auch der eroberten Gesellschaft eingeprägt. Bis heute ziehen die Überreste der mamlūkischen Wappen auf Gebäuden in Städten wie Jerusalem, Kairo, Damaskus, Aleppo, Alexandria, Ḥisbān und Antakya die Aufmerksamkeit der Passanten auf sich. Trotz begrenzten Wissens über die mamlūkische Ära werden diese Symbole von den Einwohnern oft direkt mit den jeweiligen Sultān in Verbindung gebracht.

Die Wappen dienten als bleibende Kennzeichen ihrer Träger, die sie oft über den Tod hinaus repräsentierten. Sie waren jedoch nicht ausschließlich den Machthabern vorbehalten. Der Herrscher verlieh sie auch an Mamlūken, die ihre militärische Ausbildung abgeschlossen hatten und in den Offiziersrang aufgestiegen waren. Ebenso konnten Frauen und Töchter mamlūkischer Sultane diese Wappen als Erbe erhalten (Meinecke 1972: 214). Es wird vermutet, dass das Erben der mamlūkischen Wappen zeitlich begrenzt war oder dass diese Tradition mit dem Untergang der Mamlūken endete, möglicherweise verbunden mit einer Bedeutungsverschiebung. Hätte diese Tradition nach dem Fall des mamlūkischen Reiches fortbestanden, wäre sie ähnlich wie das europäische Familienwappen länger erhalten geblieben. Bei den Osmanen setzte sich jedoch eher die Tughra durch, ergänzt durch Motive wie Schwert oder Axt.

Bekannt ist, dass kein osmanischer Herrscher ein Tier als Wappen führte, mit Ausnahme des Wolfbildes, das jedoch nicht auf einen bestimmten Herrscher verweist, sondern auf die Vorfahren der Türken. In der türkischen Mythologie spielen sowohl der Wolf als auch der Löwe eine bedeutende Rolle.

Obwohl sich die Tradition der Wappen nicht in derselben Form bis heute erhalten hat, gibt es zahlreiche Belege dafür, dass die Heraldik vor und während der Mamlūken-Zeit verbreitet war. Wappen werden in historischen Chroniken erwähnt, und erhaltene Architektur sowie archäologische Funde bieten visuelle Darstellungen, die in dieser Arbeit noch aufgeführt werden.

Die mamlūkische Herrschaft erlebte sowohl Hoch- als auch Tiefphasen. In Friedenszeiten konnte sich der Herrscher auf die Förderung der Kunst konzentrieren. In Kriegszeiten, wenn das Reich von Feinden umgeben war, musste die Kunstförderung zwar zurückstehen, stagnierte jedoch vermutlich nie vollständig. Kunst, insbesondere heraldische Kunst, diente den Herrschern als Mittel der visuellen Einschüchterung und verdeutlichte eindrucksvoll ihre Macht.

Durch das Anbringen der Symbole an bedeutenden Gebäuden demonstrierte der Sultān oder der Amīr seine Omnipräsenz. Diese war sowohl wichtig für die Stärkung des Gemeinschaftsgefühls der eigenen Bevölkerung als auch zur Abschreckung in den eroberten Gebieten. Die Mamlūken erkannten die Wirkung und Assoziationskraft des Symbols, die sie durch Kontakte zu Nachbarstaaten und den Fernhandel gezielt einsetzten.

Insbesondere wird die Entwicklung der Heraldik häufig mit der dritten Regierungszeit von Sultān al-Nāṣir Muḥammads in Verbindung gebracht, einer Zeit großer künstlerischer Schaffenskraft (Walker 1998: 223). Im Laufe des 14. Jahrhunderts, einer Periode intensiver politischer und wirtschaftlicher Veränderungen, breiten sich die Symbole mamlūkischer Autorität sowie die exklusiven Privilegien des mamlūkischen Ranges auf Objekte der lokalen Produktion und des Konsums aus.

1.1 Quellen zum Studium der Heraldik

In diesem Unterkapitel wird ein Überblick über die wichtigste wissenschaftliche Sekundär- und Primärliteratur zur mamlūkischen Heraldik gegeben.

Als ein 250 Jahre währendes Reich ist das Imperium der Mamlūken zunehmend in den Fokus der Wissenschaft gerückt. Seit den 1950er Jahren beschäftigten sich immer mehr Forscher in Europa, Amerika und Asien mit der Geschichte, den sozialpolitischen Aspekten und der Kultur des Imperiums auseinander (CONERMANN 2013: 9). Ulrich Haarmann war einer der wegweisenden Forscher in Deutschland, der die politische und soziale Rolle des Militärs, die Rechtskunde und die mamlūkische Literatur erforschte. Sein ehemaliger Student Stephan

Conermann belebte das Studium der Mamlūken 2011 neu, indem er eine Kolleg-Forschergruppe gründete.⁵

Neben diesen Autoren haben zahlreiche weitere Forscher und Institutionen bedeutende Beiträge zum Verständnis der Mamlūken geleistet. Die wissenschaftliche Literatur deckt ein breites Spektrum ab, von der Bedeutung und Anwendung heraldischer Symbole über die Entwicklung heraldischer Traditionen im mamlūkischen Reich bis hin zu deren politischer und kultureller Relevanz.

1.2 Sekundärliteratur zur mamlūkischen Heraldik

Eines der frühen und fast vergessenen Werke über ayyūbidische und mamlūkische Wappen stammt von Rogers Bey Pascha, verfasst im Jahre 1880. Er diskutiert die Frage, ob die Kunst der Heraldik durch die Kreuzfahrer, am Ende des 11. Jahrhunderts, in den Osten gelangte oder ob die Kreuzfahrer sie aus dem Osten mitbrachten. Rogers schlussfolgerte, dass die Heraldik ihren Ursprung im Osten hat, basierend auf historischen Daten und Texten. Er betont, dass ein militärischer und ritterlicher Geist unter den Muslimen Arabiens, Syriens und Ägyptens lange vor den Kreuzzügen und der Entstehung des europäischen Rittertums existierte (ROGERS Bey 1880: 84).

Rogers verweist zudem auf die Sammlung des Ägyptologen Professor Henri Brugsch Pascha, in der Embleme aus dem Kult von *Tanis*⁶ enthalten sind, darunter Halbmonde mit Sternen, die der türkischen Flagge ähneln. Für die muslimischen Reiche hebt er hervor, dass jedes Reich eine charakteristische Farbe hatte und jeder ayyūbidische und mamlūkische Amīr ein eigenes heraldisches Wappen führte (ROGERS Bey 1880: 85).

In seinem Werk "La Poste aux chevaux dans l'empire des Mamelouks" (1941) untersucht Jean SAUVAGET die Geschichte des Pferdepostsystems im mamlūkischen Reich. Auf den Seiten

⁵ An dieser Stelle ist zusätzlich anzumerken, dass Stephan Conermann, in der Nachfolge Ulrich Haarmanns, die Forschungen zum Reich der Mamlūken vorantreibt. Conermann, Professor für Islamwissenschaft an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, ist unter anderem Sprecher der DFG-Kollegforschergruppe „History and Society during the Mamluk Era (1250-1517)". Er bietet den weltweit verstreuten Mamlukologen einen institutionellen Mittelpunkt in Bonn und gelingt es, die bedeutenden Fortschritte und Publikationstätigkeiten am Annemarie Schimmel Kolleg zu bündeln. Dadurch trägt er maßgeblich dazu bei, dass Bonner Nachwuchswissenschaftler stets auf dem aktuellen Forschungsstand aufbauen können. Durch das Zusammenbringen der internationalen Mamlukologen schafft er eine einzigartige Plattform, für den Wissenstransfer und ermöglicht damit interdisziplinäres Arbeiten. Ein Beispiel hierfür sind die „Ulrich Haarmann Memorial Lectures“, die im Andenken an Ulrich Haarmann durchgeführt werden (vgl. Conermann 2013).

⁶ *Tanis* (altägyptisch Djanet; arabisch صان الحجر / Šān al-Ḥaġar). Die ersten Ausgrabungen begann August Mariette im Jahr 1860; heute liegt die Grabungsleitung in der Hand der Société Française des Fouilles de Tanis.

155 bis 157 legt er besonderen Fokus auf die symbolische Bedeutung und Nutzung von Motiven auf Briefmarken, die zur Unterstützung und Überwachung des Postverkehrs dienten. Sauvaget unterstreicht die Rolle dieser Symbole zur Kommunikation und Bestimmung des Wertes von Briefen. Er betont besonders die Verwendung von Tiermotiven wie Pferd, Löwe und Adler, die in der mamlūkischen Kultur Macht und Stärke repräsentierten.

Ein zentraler Beitrag zur Erforschung mamlūkischer Wappen ist der erstmals 1972 erschienene Artikel „Zur mamlūkischen Heraldik“ von Michael MEINECKE. Von den über 220 erhaltenen mamlūkischen Bauten in Kairo erfasst er mehr als 90 Wappen und Embleme. Von denen er 30 erstmals veröffentlichte. Meinecke vermutete, ähnlich wie Rogers Bey rund 100 Jahre zuvor, dass ursprünglich alle mamlūkischen Bauten durch Wappen gekennzeichnet waren.

Eine weitere bedeutende Quelle ist die Arbeit von Leo Ary MAYER (1933, 1952). Die Werke von Leo Ary Mayer, insbesondere sein Werk „Saracenic Heraldry“ (1933) und „Mamlūk Costume“ (1952). Mayer beschreibt nicht nur Kleidung und militärische Ausrüstung, sondern analysiert auch Wappen und Inschriften. Seine Sammlungen von Objekten mit heraldischen Symbolen und die daraus resultierenden Thesen sind von großem Wert für das Verständnis der mamlūkischen Geschichte und Kultur (WALKER 1998: 223-24).

Die türkische Sekundärliteratur, besonders die umfangreichen Werke von Bahaeddin Ögel in der Reihe „Türk Kültür Tarihine Giriş“ [Einführung in die Türkische Kulturgeschichte]⁷ bieten ebenfalls umfangreiche Informationen zu Flaggen und Wappen aus der Frühzeit der türkischen Staaten und ihren Bezügen zu den Mamlūken.

Diese umfangreichen Bände, besonders die von 1984 und 2000, widmen sich ausschließlich dem Thema *bayrak* und *tuğ*.

Aufgrund der weiten Verbreitung und der streng kontrollierten Produktion ist das Münzwesen eine wichtige Kategorie bei der Erforschung der Entstehung und Entwicklung der Heraldik. In der Numismatik ist Paul BALOG ein unverzichtbarer Bezugspunkt. Seine Arbeiten, insbesondere „Coinage of the Mamlūk Sultans of Egypt and Syria“ (1964, 1977), haben fast alle heraldischen Motive auf Münzen identifiziert und klassifiziert. Er unterscheidet dabei zwischen echten Wappen und dekorativen Motiven und ordnet sie in vier Kategorien ein: Amīr-

⁷ (Übers. d. Verf.)

Symbole, Statussymbole, dynastische Symbole und dekorative Motive (BALOG 1964). Die ersten drei gelten als „echte“ Wappen.

Dem promovierten und praktizierenden Mediziner Balog, der aus politisch-wirtschaftlichen Gründen seine Tätigkeit von Ungarn nach Ägypten verlegen musste, war sein Interesse an Meteorologie und Archäologie von Vorteil. Das Zusammentreffen mit dem anerkannten Numismatiker Marcel Jungfleisch und seine Reisen zu großen Münzsammlungen intensivierten seine Hingabe zu diesem Bereich. Auch die Übersiedlung nach Italien sollte ihm einen unerwartet reichen Materialfundus an arabischen Münzen beschaffen, sodass er sich schließlich der arabischen Numismatik widmete.

Im Gegensatz zu Balog's Unterscheidung zwischen „echten“ und „dekorativen“ Wappen sprechen LEAF und PURCELL (1986: 62) in der europäischen Tradition von „erbaren“ Wappen. In der Numismatik sind auch die Beiträge von Stefan Heidemann und Warren C. Schultz von besonderem Wert. Die mamlūkischen *runūk* haben kürzlich auch die Aufmerksamkeit von Archäologen geweckt, die in Großsyrien tätig sind und die sich auf die Organisation der Keramikproduktion und -verteilung konzentrieren (WALKER 1998; WALKER und LaBianca 2003; MILWRIGHT 1997, MILWRIGHT und MASON 1998).

In seinem Buch „Tamgas of Pre-Islamic Central Asia“ (2019) untersucht Gaybullah BABAYAROV die archäologische Bedeutung der Tamghā in der vorislamischen Zeit und ihre Rolle in der Geschichte der Türken. Er beschreibt verschiedene Formen der Tamghā, darunter stilisierte menschliche Figuren, die als Zeichen von Besitz, Autorität oder Schutz dienten. Babayarov zeigt, wie diese Symbole in den türkischen Khāgānaten als Stammeszeichen sowie politische und administrative Werkzeuge genutzt wurden, und illustriert die Vielfalt und Komplexität der Tamghā durch zahlreiche Beispiele und Abbildungen.

Zu den aktuellen Ausgaben in der Kunstgeschichte und Archäologie gehört der Artikel von Jonathan M. BLOOM (1999), der einen umfassenden Überblick über mamlūkische Kunst und Architektur bietet. Bedeutende Beiträge stammen auch von Esin Atil, Doris Behrens-Abouseif, Nasser O. Rabbat, Oleg Grabar, Ellen Kenney und Bethany J. Walker. Besonders innovativ sind WALKERS Arbeiten (2010a, b und 2013), in denen sie heraldische Symbole auf Keramik kritisch im Licht arabischer Texte und Inschriften (Verwaltungshandbücher, Chroniken, geographische Abhandlungen) untersucht.

Im Allgemeinen lässt sich feststellen, dass kunsthistorische Arbeiten häufig deskriptiv sind und auf einer stilistischen Analyse der Oberflächendekoration basieren. Sie behandeln jedoch selten die Bedeutung, Absicht oder Rezeption der Werke im sozialhistorischen Kontext.

1.3 Primärquellen zur mamlūkischen Heraldik

Europäische Primärquellen zur Heraldik werden in diesem Kontext marginal berücksichtigt. Bereits 1933 wies MAYER darauf hin, dass auf die Chroniken der Kreuzfahrer und Berichte europäischer Reisender und Pilger aus dem späten Mittelalter oft eine eurozentrische Sicht auf islamische Wappen boten und diese häufig falsch interpretiert oder falschen Personen zuordneten (Introduction: 2, 3). Diese Feststellung bleibt auch heute, über 90 Jahre später, relevant.

Im Gegensatz zur europäischen Heraldik, bei der Wappen in der Regel vererbt werden, war es bei den Mamlūken nicht zwingend erforderlich, dass ein Verwandtschaftsverhältnis besteht. Das Wappen wurde oft als Symbol eines Amtes an den Nachfolger weitergegeben. Forscher, die sich ausschließlich mit europäischer Heraldik beschäftigen, haben daher oft Schwierigkeiten, mamlūkische Wappen eindeutig zu definieren. Im Gegensatz dazu sehen Wissenschaftler der islamischen Kunst viele Darstellungen auf Münzen an. Zum Beispiel klassifiziert Paul BALOG (1964, 1977) viele Münzbilder als eindeutige Wappen (vgl. WALKER 1998: 227).

Eine der wichtigsten Quellen zur mamlūkischen Heraldik sind arabische Chroniken und Schriften aus der Zeit der Mamlūken. Diese Texte sind von unschätzbarem Wert für Historiker und Kunstwissenschaftler. Erwähnenswert sind die Werke, aus der Zeit der Ayyūbiden, von Ibn Tagḥrībī (1998: 296), IBN AD-DAWĀDARĪ (1391/1971: 56-7), AL-QALQASANDĪ (1412/1913-1919) und ABU L-FIDĀ' (1325/1907).

Die arabischen Primärquellen helfen die visuelle und kulturelle Rezeption des Betrachters durch die Zeit hinweg zu rekonstruieren. Werke, von den bereits erwähnten Al-Qalqasandī bieten Einblicke in die Zeit, die Kunst und die kulturellen Praktiken der Mamlūken, einschließlich ihrer Heraldik.

Al-Qalqasandī lebte von 756/1355 bis 821/1418. Sein 14-bändiges Werk „*Ṣubḥ al-A`sha*“ gibt wertvolle Einblicke in die Zeit der Mamlūken, Fatimiden und früheren muslimischen Epochen. Das Buch ist eine unerlässliche Informationsquelle für die Geographie, Geschichte, Regentschaft und das Verwaltungssystem des mittelalterlichen Ägyptens. Es ist ein Handbuch

für Kanzleimitarbeiter, das 1412 fertiggestellt wurde. Das Buch beschreibt Kairo, Fustat und die Zitadelle von Kairo. Es beschreibt auch die Gewohnheiten, Rituale und Protokolle der Fatimiden (969-1172), Ayyūbiden (1172-1250) und Mamlūken (1250-1412).

Laut Al-Qalqasandī ließ jeder Amīr Wappen nach eigenen Vorlieben, in verschiedenen Farben und Feldaufteilungen gestalten und diese an seinen Gebäuden wie dem Palast, aber auch der Zuckerküche, der Getreidekammer usw. anbringen, oder sie auf den Decken (*qumaš*) seiner Pferde und Kamele aufsticken.

Des Weiteren berichten ägyptische Schreiber aus dem 14. Jahrhundert, dass es gängige Praxis war, dass der Sultān seine Roben mit goldbestickten Monogrammen (*laqab*) und Wappen versehen ließ, wie MAYER (1933: 3) aus Al-Qalqasandī zitiert.

Die wachsende Bedeutung des Waqf-Systems (pl. Auqāf, Stiftungswesen) ist ebenfalls ein wichtiger Faktor bei der Entwicklung der mamlūkischen Heraldik. Auqāf wurden von wohlhabenden Personen und Adligen gestiftet, um soziale und religiöse Projekte wie Moscheen, Schulen oder Krankenhäuser zu finanzieren und zu betreiben. Waqf-Gründer übten immer größeren Einfluss auf die Gestaltung der Gesellschaft und des öffentlichen Raums aus.

In der Literatur wird die Förderung der Waqf-Systeme unter Sultān al-Nāṣir hervorgehoben. Sultān al-Nāṣir Muḥammad förderte die Verbreitung heraldischer Motive im 14. Jahrhundert (WARD 2004: 59 ff). Die Entwicklungen in der Heraldik wurden durch den kulturellen und politischen Kontext beeinflusst. Dies zeigt sich auch in der mamlūkischen Heraldik, die sowohl türkische als auch arabische und persische Elemente aufweist.

Das kürzlich erschienene Buch von Tarek Galal ABDELHAMID und Heba EL-TOUDY (2017) ist eine gelungene Exegese ausgewählter Texte aus dem Handbuch Al-Qalqashandīs „*Ṣubḥ al-A`sha*“, das erstmals ins Englische übersetzt wurde.

Darüber hinaus liefern osmanische Berichte und Reiseberichte aus späteren Jahrhunderten wichtige Informationen über die mamlūkische Heraldik. Ein gutes Beispiel ist der Reisebericht von Evliya Çelebi, einem osmanischen Gelehrten und Weltenreisenden, der zweieinhalb Jahrhunderte nach der Zeit der Mamlūken lebte. Çelebi, der zwischen den Jahren 1019/1611 und 1092/1682 lebte, bietet in seinem berühmten Reisebericht *Seyahatnâme* (1935: Bd. 9) detaillierte Beschreibungen von Flaggen, Fahnen und gut erhaltenen Wappen und Inschriften auf den Überresten alter Architektur. Diese Berichte verdeutlichen, dass Gebäude, die in vergangenen Zeiten errichtet wurden, auch im 17. Jahrhundert noch von der Öffentlich-

keit anerkannt und interpretiert wurden, obwohl der soziale oder politische Kontext dieser Symbole möglicherweise verloren gegangen ist.

Historische Karten und Zeichnungen bieten visuelle Darstellungen heraldischer Symbole und Motive, die in der mamlūkischen Kunst und Architektur verwendet wurden. Diese Quellen sind besonders wertvoll für die Rekonstruktion der visuellen Kultur der Mamlūken. Ein Beispiel ist die Karte des Ibrahim aus Tripoli (siehe Karte 2), die viele Flaggen und Fahnen zeigt und belegt, dass im Mittelmeerraum Farben präsent waren und zur Markierung von Regionen verwendet wurden.⁸

Die Abhandlungen der ‚Brüder der Reinheit‘ oder auch ‚die lauterer Brüder‘ genannt, liefern weitere Einblicke in die kulturelle und religiöse Entwicklung, die die mamlūkische Kultur prägte.

Es ist zu beachten, dass Wappen häufig verbal beschrieben, aber nicht immer schriftlich festgehalten wurden. Klare Aufzeichnungen wie handgemalte Bilder sind rar. Primärquellen erfordern daher besondere Aufmerksamkeit, da sie manchmal widersprüchliche Informationen enthalten. So verzeichnet Al-Qalqasandī (756-821/1418-1355 H.), dass jeder Amīr sein eigenes Wappen wählte, während Ibn Tag̃hrībirdī (812-874/1409-10-1470), der später lebte, berichtet, dass der Sultān die Wappen den Amīr zuwies. Dies zeigt, dass Quellen nicht allein aufgrund ihrer Chronologie bewertet werden sollten.

Archäologische Funde und Inschriften sind eine weitere wichtige Primärquelle für die Erforschung der mamlūkischen Heraldik. Inschriften auf Gebäuden und Artefakten bieten Hinweise auf heraldische Symbole und Motive.

Zudem geben alttürkische Inschriften, wie die Or̃hon- oder Runen-Inschriften des Kül Tigin aus dem 6./7. Jahrhundert, ebenfalls wertvolle Einblicke in die Bedeutung von Farben und Symbolen, die möglicherweise auch von den Mamlūken übernommen wurden. Die Analyse dieser Inschriften kann helfen, Parallelen zwischen den heraldischen Traditionen verschiedener Kulturen zu ziehen und so ein umfassenderes Verständnis der Entwicklung der mamlūkischen Heraldik zu erlangen.

⁸ Das Material besteht aus Leder und stammt aus dem Jahr 865/1461. Die Karte befindet sich im Istanbul Deniz Müzesi (Istanbul, Marine Museum). Die auf der Karte verzeichneten Orte gelten als präzise angegeben.

Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass zahlreiche Motive und Studien bereits existieren, aber wenig über die Herkunft und Bedeutung der heraldischen Symbole bekannt ist. Dies wird im nächsten Kapitel weiter untersucht. Bisher gibt es kaum Forschungen zur Herkunft heraldischer Motive in anderen islamischen Reichen, abgesehen vom Osmanischen Reich.

2 Genealogie / Terminologie

Nachdem im vorherigen Kapitel die Identität der Mamlūken und ihre historischen Rollen diskutiert wurden, konzentriert sich dieses Kapitel auf die Genealogie der Heraldik bei den Mamlūken. Zentrale Fragen sind: Was bedeutet der Begriff „Mamlūk“ und woher kamen sie?

Das arabische Wort „Mamlūk“ (arabisch مملوك; Pl. Mamālīk مماليك) stammt von dem Verb ‚malaka‘, was so viel bedeutet wie „besitzen“ oder „beherrschen“. In einem speziellen historischen Kontext beschreibt es einen weißen, männlichen Sklaven, der in den islamischen Herrscherhäusern als Militärsklave ausgebildet und eingesetzt wurde.

Diese Sklaven waren meist türkisch-kaukasische Jungen, die kurz vor der Pubertät von den Sklavenmärkten nach Ägypten und Syrien gebracht wurden. Ihre Auswahl basierte auf physischen und geistigen Fähigkeiten, die sie für den Militärdienst prädestinierten. Nach dem Kauf erhielten sie eine strenge und umfassende Ausbildung, die militärisches Training sowie religiöse und sprachliche Bildung umfasste. Ziel dieser Ausbildung war es, sie zu Elitekriegern und treuen Dienern ihres Herrschers zu formen. Nach Abschluss ihrer Ausbildung wurden sie formal freigelassen, was es ihnen ermöglichte, in der sozialen Hierarchie aufzusteigen und sogar hohe Ämter zu bekleiden.

Durch Tapferkeit und Erfolg konnten sich einige Mamlūken bis zum Kommandeur oder Gouverneur aufsteigen. Sie eroberten bedeutende Gebiete wie Syrien oder Palästina und dehnten ihre Grenzen bis zum Euphrat aus. Es ist bemerkenswert, dass es relativ wenig neuere Forschung zu den Mamlūken gibt, die in der heutigen Türkei herrschten.

Soziale und militärische Rolle der Mamlūken

Als eine Elitekämpferklasse spielten die Mamlūken eine zentrale Rolle in der Verteidigung und Expansion der islamischen Territorien. Ihre militärischen Fähigkeiten ermöglichten vielen von ihnen, zum Gouverneur oder sogar Sultān aufzusteigen. Ihre Herrschaftszeit in Ägypten und Syrien war von politischer Stabilität und kulturellem sowie wirtschaftlichem Aufschwung geprägt.

Im Unterschied zu gewöhnlichen Sklaven hatten Mamlūken das Recht zu heiraten und Familien zu gründen, deren Kinder als Freie geboren wurden. Dies förderte die soziale Mobilität

innerhalb der Mamlūken-Gesellschaft, da die Nachkommen oft die Positionen und Privilegien ihrer Eltern erbten. Der Begriff "Sklave" sollte daher nicht im herkömmlichen Sinne verstanden werden, sondern vielmehr als eine besondere Form der Dienerschaft, bei der die Sklaven auch in hohe Ämter aufsteigen und ihrem Herrn treu dienen konnten.

Es ist wichtig zu betonen, dass zur Zugehörigkeit zur mamlūkischen Klasse bestimmte Kriterien erfüllt werden mussten, darunter die Herkunft aus Gruppen, die typischerweise als „weiß“ klassifiziert wurde. Diese Kriterien erfüllten oft türkische Jungen aus den Steppen des Kaukasus und Zentralasiens. Sklaven aus anderen Regionen wie aus Äthiopien, Westafrika, Indien oder anderen Ländern waren zwar ein wichtiger Teil der Gesellschaft, standen jedoch nicht auf derselben Ebene wie die Mamlūken. Sie dienten meist als Diener der Mamlūken und unterlagen anderen hierarchischen Regeln.⁹

Aufstieg und Herrschaft der Mamlūken

Wie kamen die Mamlūken an die Macht? Während KIZILTOPRAK¹⁰ al-Ma'mūn (reg. 786-809/170-193 H.) den siebten Kalifen der 'Abbāsiden, besser bekannt als Hārūn ar-Raschīd (763-809/145-193 H.), erstmals die Entdeckung dieser militärischen Kräfte für seine Armee nennt, schreibt hingegen die Encyclopædia of Islam¹¹ seinem Sohn und Nachfolger Kalif al-Mu'tasim (reg. 833-842/218-227 H.) diese Idee zu.

Die Mamlūken nutzten ihre dominante Position als Heerführer um 1250, um die Macht zu ergreifen und ein eigenes Reich zu gründen, das sie über 250 Jahre lang in Ägypten und Syrien regierten. Das erste Mamlūken-Sultānat in Ägypten stellten die Baḥrī-Mamlūken (arabisch المماليك البحريون, *al-Mamālīk al-baḥrīyūn*, von *baḥr* / بحر), auch Baḥrī- oder Baḥriyya-Mamlūken genannt. *Baḥr* bedeutet ‚Meer‘ und bezieht sich auf den Standort der Garnison auf der Insel al-Rauda im Nil im mittelalterlichen Kairo.

⁹ Vgl. KIZILTOPRAK, Süleyman: "Memlūk Sistemi". In: TDV-IA (Hg.): Türkiye Diyanet Vakfı. İslam Ansiklopedisi [Türkische Islam Enzyklopädie], XXIX. Ankara, Istanbul: MEB Yayinynevi, S. 87–90. Online verfügbar unter <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=290089> (letzter Abruf 19.11.2019).

¹⁰ KIZILTOPRAK, Süleyman: "Memlūk Sistemi". In: TDV-IA (Hg.): Türkiye Diyanet Vakfı. İslam Ansiklopedisi [Türkische Islam Enzyklopädie], XXIX. Ankara, Istanbul: MEB Yayinynevi, S. 87–90. Online verfügbar unter <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=290089> (letzter Abruf 30.11.2019).

¹¹ BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. van DONZEL and W. P. HEINRICHS (Hg.) (2012): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter: <https://referenceworks.brillonline.com/browse/encyclopaedia-of-islam-2?lang=de> (Letzter Abruf 30.11.2019).

Diese turkstämmigen bzw. westtürkischen Kiptschaken regierten von 1250-1382 (648-784 H.). Eine alternative Theorie besagt, dass der Begriff *bahr* nicht auf den Nil hinweist, sondern auf ihre Ankunft über das Schwarze Meer. Sie reisten über das Schwarze Meer in das Marmarameer über Alexandria nach Kairo. Da sie über das Meer nach Ägypten kamen, wurden sie als Bahrī-Mamlūken bezeichnet, erläuterte Prof. Cüneyt Kanat.

Die Burdschiyya-Mamlūken (arabisch: المماليك البرجية *al-Mamālīk al-Burdschiyya*) regierten Ägypten von 1382 bis 1517 (648-923 H.). Sie wurden vorwiegend aus tscherkessischen Mamlūken rekrutiert. Sie stammten überwiegend aus tscherkessischen (Zirkassischen) Mamlūken ab. Der Name "Burdschiyya" leitet sich vom arabischen Wort „*burğ*“ (Turm) ab, was auf die Zitadelle von Kairo hinweist, von der aus diese Gruppe herrschte.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Bahri-Mamlūken hauptsächlich Türken und westtürkische Kiptschaken waren, also eine türkische Volks- und Stammeskonföderation, während die meisten Burji-Mamlūken Tscherkessen waren, ein kaukasisches Volk, das ebenfalls eine Turksprache sprach.

Verwaltung und kulturelles Erbe der Mamlūken

Es bleibt ungewiss, ob die Mamlūken die Verwaltung ihrer Vorgängerherrscher unverändert übernahmen. David AYALON (1953: 223) schreibt, dass die Mamlūken die Traditionen der Ayyūbiden fortführten, während Ramazan ŞEŞEN (2012: 31-33) angibt, dass die Mamlūken der Administration der Ayyūbiden (1171-1252/566-650 H.) und der Zankiyūn (Zangiden) (1126-1262/520-660 H.) unverändert folgten. Die Zankiyūn waren eine türkische Dynastie in Nordsyrien und dem Nordirak, die ebenfalls von einem Mamlūken, Aq Sunqur al-Ḥāḡib, gegründet wurde (ŞEŞEN 2012: 32-33).

Die Mamlūken-Herrschaft endete mit der osmanischen Eroberung Ägyptens im Jahr 1517, doch ihre kulturellen und politischen Einflüsse sind bis heute in der Region spürbar. Das Mamlūken-System stellte eine einzigartige Form sozialer und militärischer Organisation dar, die sich deutlich von der traditionellen Sklaverei unterschied und Aufstiegsmöglichkeiten zur persönlichen und sozialen Entwicklung bot.

2.1 Die Ahnen der Mamlūken

Vor den Mamlūken, die als erste Militärsklaven, die im frühislamischen Ägypten eine vom Kalifat unabhängige Gouverneur Herrschaft gründeten, hatten bereits die türkischen Ṭūlūniden (868-905/254-292 H.) eine türkische Dynastie etabliert. Diese wurde von dem muslimischen, ehemaligen Militärsklaven-Kommandeur Aḥmad b. Ṭūlūn (835-884/220-270 H.) ausgerufen. Auf Türkisch trägt er den Namen *ibn Dolun*, was bedeutet „Sohn des Vollmonds“ bedeutet. Solche aus der Natur entlehnten Namensgebungen sind signifikant für heraldische Motive, die im Verlauf dieser Arbeit behandelt werden.

Die Iḥšīdiyūn, eine weitere von einem türkischen General, Abū Bakr Muḥammad b. Ṭuġ al-Iḥšīd, gegründete Dynastie, dominierte Ägypten von 935 bis 969 (323-358 H.) (BACHARACH 1975: 586–612).

Wie andere Herrscher unterhielt Ṣalāḥ ad-Dīn Ayyūbī (Saladin) eine Spezialeinheit aus importierten Militärsklaven. Arabische Historiker bezeichnen die Herrschaft der Ayyūbiden, eine der bekanntesten kurdischen Herrschaft, als al-Akrād, während sie deren Nachfolger die Mamlūken, als al-Atrāk (Türken) bezeichneten. Dies unterstreicht, dass die Mamlūken eindeutig als türkischstämmige Militärsklaven identifiziert werden (STROHMEIER 2016: 58-60, 122).

2.1.1 Herkunft und historische Bedeutung

Es stellt sich die Frage, wer die al-Atrāk oder die Urväter der meisten Mamlūken waren und woher sie stammten. Türkische Völker waren bereits Jahrhunderte vor den Mamlūken als Staatsgründer historisch bedeutsam. Über ihre frühe Geschichte berichten nicht nur griechische, römische und byzantinische Quellen, sondern auch türkische und chinesische Zeugnisse. Letztere berichten von dem Hiung-nu oder Xiōngnú-Reich, das um 1200 v. Chr. im Nordwesten Chinas entstand und sich über Zentralasien bis in die heutige Mongolei, Ost-Turkestan und Süd-Sibirien erstreckte. Der Begriff Xiōngnú bezeichnet dabei einen heterogenen Stammesbund, der eine ständige Bedrohung für China darstellte.¹²

¹² OBERHUMMER, Eugen (1917): Die Türken und das Osmanische Reich. In: Geographische Zeitschrift, Jg. 22 u. 23, S. 612–632. Online verfügbar unter <http://gso.gbv.de/DB=2.1/PPNSET?PPN=442487541> (letzter Abruf 27.07.2018).

Die ethnische und sprachliche Zuordnung der Hiung-nu ist unsicher; es wird vermutet, dass sie eine Turksprache, eine mongolische oder eine alt-sibirische Sprache sprachen. Ob die Hiung-nu direkt als Urahnen der Mamlūken angesehen werden können, ist allerdings unklar.

Dieser umfassende historische Rückblick ist erforderlich, da die Wurzeln der mamlūkischen Herrscher nicht nur bis zu den Ayyūbiden, sondern noch weiter zurück berücksichtigt werden müssen. Die Untersuchung der Heraldik der Mamlūken erfordert eine genauere Betrachtung der Sprache, da viele Motive in der Wissenschaft oft nur als ornamentales Beiwerk betrachtet werden. Diese Motive, die häufig in Verbindung mit elitären Symbolen auftreten, sind konstant dargestellt und scheinen nicht der künstlerischen Freiheit zu unterliegen, wie es bei Ornamenten der Fall ist.

Es ist davon auszugehen, dass die Entstehung der mamlūkischen Heraldik nicht nur durch lokale Gegebenheiten im Herrschaftsgebiet beeinflusst wurde, sondern auch durch überregionale Einflüsse. Ihre Wurzeln werden geographisch im türkisch-vorislamischen Raum vermutet, lange bevor die Mamlūken die Region eroberten.

2.1.2 Neuere genetische Studien zur Herkunft der Türken

Neuere genetische Studien unterstützen die These, dass die Türken und ihre Vorfahren eine lange Geschichte in der Region haben und möglicherweise von den Saka¹³ abstammen. Diese Untersuchungen zeigen, dass turksprachige Populationen in Eurasien eine genetische Spur hinterlassen haben, die auf eine gemeinsame Herkunft in Südsibirien und der Mongolei hinweist. Eine Studie von YUNUSBAYEV et al. (2015) im *PLOS Genetics Journal* hebt hervor, dass die turksprachigen Völker in Eurasien genetische Ähnlichkeiten aufweisen, die auf diese gemeinsame zurückzuführen sind. Diese genetische Spur ist das Ergebnis nomadischer Migrationen, die sich über mehrere Jahrhunderte erstreckten und die ethnolinguistische Landschaft Westasiens prägten. Diese Migrationen fanden hauptsächlich zwischen dem 9. und 17. Jahrhundert statt und hinterließen signifikante genetische Spuren in den heutigen turksprachigen Bevölkerungen in Westasien, Osteuropa und Zentralasien (YUNUSBAYEV et al. 2015: 10-12).

¹³ Die Saka waren nomadische Gruppen, die zwischen dem 9. Jahrhundert v. Chr. und dem 5. Jahrhundert n. Chr. in Zentralasien lebten.

Eine weitere Studie von DAMGAARD et al. (2018: 137-140) in *Nature* zeigt, dass die genetische Struktur moderner turksprachiger Bevölkerungen durch eine Mischung von Genen aus dem Osten geprägt ist. Diese Gene sind besonders in den zentralasiatischen turksprachigen Populationen stark vertreten, was auf eine historische Verbindung zu den Saka und anderen nomadischen Gruppen hinweist.

2.1.3 Sprachliche Belege

Die Turksprachen, die heute von etwa 200 Millionen Menschen gesprochen werden, zeigen eine enge Verwandtschaft und weisen Merkmale auf, die auf eine gemeinsame proto-türkische Ursprache hinweisen. Diese Ursprache wird auf eine Region in Ostasien, von der Mongolei bis nach Nordwest-China, datiert und breitete sich im ersten Jahrtausend nach Zentralasien und weiter nach Westen aus.

Eine Studie von KARATAY (2019: 87-89) hebt hervor, dass die türkische Sprache und die Verwendung von Tamghā (alttürkische Symbole) wichtige kulturelle Elemente sind, die auf eine tiefe historische Verbindung hinweisen. Tamghā wurden traditionell als Zeichen von Besitz, Autorität und Schutz verwendet und spielten eine zentrale Rolle in der alttürkischen sowie mamlūkischen Tradition.

Zusammenfassung und Ziel dieser Arbeit

Aktuelle genetische und linguistische Forschungen deuten darauf hin, dass die Türken und ihre Vorfahren eine lange und komplexe Geschichte in Eurasien hatten, die durch Migrationen und kulturelle Integration geprägt war. Diese Erkenntnisse stützen die Hypothese, dass die Proto-Türken und die Saka eine wesentliche Rolle in der frühen Geschichte dieser Region spielten.

Das zentrale Ziel dieser Arbeit ist die systematische Untersuchung der Popularisierung von Wappen in der mamlūkischen Gesellschaft. Im Fokus stehen dabei die Ausgrabungen in Tall Ḥisbān und die dort entdeckten Artefakte. Durch die detaillierte Analyse der gefundenen Keramikfragmente und ihrer Dekorelemente soll ein tieferes Verständnis der sozialen und kulturellen Dynamiken der Mamlukenzeit gewonnen werden.

Insbesondere wird untersucht, ob heraldische Symbole und Wappen über die elitären Schichten hinaus auch im alltäglichen Leben Verbreitung fanden, oder ob sie weiterhin primär der Elite vorbehalten blieben. Die Ergebnisse dieser Untersuchung sollen die Rolle heraldischer

Symbole in der mamlūkischen Kunst präzisieren und Aufschluss über ihre gesellschaftliche Bedeutung geben.

Durch die systematische Analyse der Fundstücke aus Tall Ḥisbān wird erwartet, neue Einblicke in die Nutzung, Verbreitung und symbolische Funktion dieser Symbole zu erhalten, was zu einem umfassenderen Verständnis der kulturellen Integration und der sozialen Strukturen der Mamlūkenzeit beitragen soll.

2.2 Symbol

Das Wort „Symbol“ wird als Kennzeichen, Erkennungszeichen, Merkmal oder Sinnbild verstanden. Ein Symbol ist oft eine zweidimensionale, figürliche, graphische oder skulpturale Darstellung auf verschiedenen Materialien und repräsentiert einen konkreten Gegenstand oder verweist auf eine bestimmte Situation.

Im gesamteuropäischen Adel etablierte sich die Nutzung heraldischer Symbole als Identifikationsmittel gegen Ende des 12. und zu Beginn des 13. Jahrhunderts. Diese Entwicklung in der europäischen Heraldik ist dokumentiert (WEBER 2011: 240).

Moderne Beispiele für Symbole sind das Herz als Sinnbild für Liebe, die Taube als Zeichen des Friedens oder der Totenkopf als Warnsymbol für Lebensgefahr. Ein Symbol ist oft willkürlich, da es nicht immer eine direkte Verbindung zu dem darstellt, was es symbolisiert. Zum Beispiel ähnelt das Symbol des Herzens kaum dem biologischen Organ, und die Taube lässt nicht unmittelbar an Frieden denken.

Ein charakteristisches Merkmal heraldischer Symbole ist, dass deren Bedeutung bekannt sein muss, damit die Verbindung zwischen Symbol und Bedeutung verstanden wird. In diesem abstrakten Kontext erhalten Symbole einen tieferen, subjektiven oder geistigen Sinn.

Primäre Eigenschaften von Symbolen, ob religiös oder weltlich, sind ihre psychische Wirkung auf Menschen und ihre starke Anziehungskraft. Symbole können Stolz auslösen, wenn sich Menschen mit einer bestimmten Gruppe oder einem Herrscherhaus identifizieren, oder Furcht, wenn sie an eine schwierige Zeit erinnern.

Die kreative Epoche der Zeichen und Symbole begann bereits in vorhistorischer Zeit, lange bevor die Kulturtechniken des Lesens und Schreibens entwickelt wurden. Symbole hatten

immer eine wichtige Funktion und sind bis heute ein wesentlicher Bestandteil der Kommunikation. Durch den technologischen Fortschritt entstehen fast täglich neue Symbole wie Logos, Emojis und Markenzeichen. Diese haben zwar einen Wiedererkennungswert, sind jedoch nicht mit heraldischen Symbolen gleichzusetzen.

Heraldische Symbole bestehen aus Zeichen, Motiven, Mustern oder Inschriften, aber nicht jedes Zeichen oder Motiv muss als heraldisches Symbol aufgefasst werden. Heraldische Symbole müssen in Übereinstimmung mit den festgelegten Regeln und der spezifischen heraldischen Terminologie verwendet werden, da eine willkürliche Nutzung nicht zulässig ist.

In der Heraldik haben Symbole eine tiefere und wichtigere Bedeutung als nicht-heraldische Symbole. Ein heraldisches Symbol, auch als Emblem oder Wappen bekannt, wird in der Regel nicht käuflich erworben, sondern einer Person aufgrund ihrer Position, Funktion oder Erzungenschaft verliehen. Es präsentiert etwas Immaterielles und wird oft als materielles Objekt dargestellt.

Zusammenfassend sind heraldische Symbole bestimmten Gruppen vorbehalten und verweisen auf besondere Ereignisse oder abstrakte Ideen. Die Frage, ob heraldische Symbole der Mamlüken im Laufe der Zeit popularisiert wurden und ob dies zu einer Degradierung des Symbols führte, wird in dieser Arbeit weiter untersucht.

2.3 Was ist Heraldik?

Neben dem Begriff „Heraldik“ sind auch andere Begriffe wie Symbol, Wappen, Wappenschild, Hoheitszeichen, Emblem, Design und Motiv sowie das arabische Wort *rank* (Plural *runūk*) situativ gebräuchlich und treffend.

Heraldik ist ein weit gefasster Begriff, der das Design, die Darstellung und das Studium von Wappen umfasst sowie verwandte Disziplinen wie die Vexillologie (Fahnenkunde) und das Studium von Zeremonien, Rängen und Stammbäumen. Im Laufe der Zeit entwickelten sich feste Regeln und Gesetze für die Gestaltung von Wappen, die schließlich zu einer eigenen Wissenschaft führten. Die *Encyclopaedia Britannica* beschreibt Heraldik folgendermaßen:

“Heraldry [is] the science and the art that deal with the use, display, and regulation of hereditary symbols employed to distinguish individuals, armies, institutions, and cor-

porations. Those symbols, which originated as identification devices on flags and shields, are called armorial bearings.”¹⁴

In der europäischen Tradition sind Wappen einzigartig und tragen oft eine „gesellschaftliche und diplomatische Mission“ (OSWALD 1985: Einleitung). Ursprünglich dienten sie als Erkennungsmerkmal bei Turnieren und zur Anzeige der Familienzugehörigkeit. Bis heute sind Wappen in bestimmten Kreisen beliebt und Gegenstand aktueller wissenschaftlicher Untersuchungen, was ihre anhaltende Bedeutung unterstreicht.

Heraldik umfasst die Kunst in Bezug auf Wappen, Namen und Verkündigungen in Form von Symbolen oder Zeichen. Sie beinhaltet das Blasonieren, also das Beschreiben eines Wappens mit spezifischer Terminologie. Im Kapitel 4 wird die Wappenkunde für die mamlūkische Heraldik wissenschaftlich erörtert.

Darüber hinaus behandelt die Heraldik die Geschichte und Bedeutung von Wappen, einschließlich der Regeln für Aufbau, Design und Farben sowie der Nutzung und Weitergabe von Wappen. Sie ist eng mit bestimmten Ämtern, Rängen oder Personen verknüpft und spielt eine zentrale Rolle bei der Untersuchung von Abstammungslinien und Lebensläufen.

Verbindung der Heraldik mit den Mamlūken:

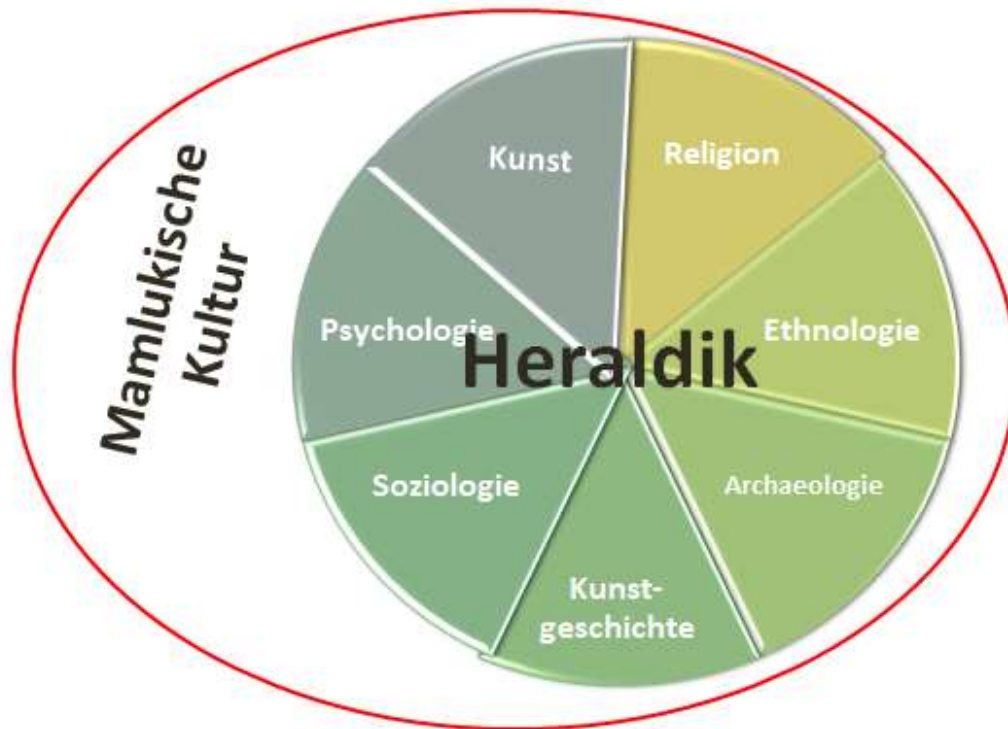
- Sie ist eng mit der Geschichte von Herrschern und Ämtern verflochten.
- Sie hat einen starken Bezug zum Militär.
- Sie dient als individuelles und immanentes Identifikationsmerkmal.
- Sie symbolisiert das Streben nach Macht- und Prestige.
- Sie verdeutlicht den Aufwand, den Herrscher zur Repräsentation betrieben.
- Sie ermöglicht Rückschlüsse auf bestimmte historische Ereignisse.
- Sie thematisiert die Konkurrenz zu Herrschern in anderen Regionen.
- Sie ist von der Faszination für das Exotische beeinflusst.
- Sie findet sowohl in der Elitekunst als auch in der Volkskunst Anklang.
- Sie könnte mit der Zeit zu einem Massenprodukt geworden sein.
- Sie weist Verbindungen zu verschiedenen Religionen auf.

¹⁴ HOGARTH, Frederick and Leslie GILBERT PINE: "Heraldry". In: Editors of Encyclopaedia Britannica (Hg.): *Encyclopædia Britannica*. Online verfügbar unter <https://www.britannica.com/topic/heraldry> (letzter Abruf 30.11.2019).

- Sie umfasst transkulturelle Verflechtungen.
- Sie lässt sich nur bedingt mit der europäischen Heraldik vergleichen.
- Sie spiegelt die Kenntnisse und Fähigkeiten der Künstler wider.
- Sie liefert Hinweise über den Lebenslauf des Künstlers und seinen Ausbildungsweg.
- Sie gibt Einblick in die konstruktiven, handwerklichen und technischen Möglichkeiten ihrer Entstehungszeit.
- Sie unterliegt ästhetischen, motivischen und religiösen Transferprozessen.
- Sie ermöglicht qualitative Vergleiche mit zeitgenössischen Motiven und Stilen anderer Regionen und früheren Dynastien.
- Sie ist in Form von tragbaren Wappen und Flaggen mobil und auch außerhalb des Herrschaftsgebiets präsent.
- Sie ist möglicherweise eng mit der Sprache verbunden und folgte deren Veränderungen.
- Ihre Wurzeln reichen tief in die Geschichte Asiens und zu den Ahnen der Mamlüken zurück.
- Sie stellt eine universell verständliche Symbol- bzw. eine Sprachform dar, die in ihrem zeitlichen und kulturellen Kontext von jedem verstanden wird.

Zusammenfassend ist die Heraldik nicht nur ein visuelles Symbol, sondern ein umfassender Ausdruck der Kultur, der die Kunstgeschichte, Religion, Ethnologie, Archäologie, Soziologie und Psychologie berührt. Sie ist ein visuelles Sprachrohr der Kultur, das in einem ständigen Wandlungsprozess steht (siehe Zeichnung 1).

Kultur umfasst mehr als nur Literatur, Kunst, Musik oder Wissenschaft; sie ist kein statisches Objekt, das sich einfach beschreiben lässt. Vielmehr ist Kultur ein dynamischer Prozess, der durch Kommunikation und Handlungen geformt wird und ständigem Wandel unterliegt. In diesem Sinne kann die Heraldik als ein visuelles Sprachrohr angesehen werden, das die kulturelle Kommunikation erleichtert.



Zeichnung 1 Berührungspunkte der Heraldik¹⁵

¹⁵ Zeichnung durch d. Verf. erstellt.

2.4 Die Heraldik bei den Mamlüken

ÖGEL (1984a: 311-13) argumentiert, dass die Wurzeln der türkischen Heraldik – einschließlich der mamlūkischen Heraldik – in der Kultur, Tradition und Heimat der frühen Turkvölker Asiens liegen. Diese Stammesföderationen oder Clans, die in Zentralasien ansässig waren, spielen im weiteren Verlauf dieser Arbeit eine zentrale Rolle.

Es ist anzumerken, dass die türkischen Mamlüken von ihren ayyūbidischen Ziehvätern während der Ausbildung geprägt wurden, ähnlich wie die Ayyūbiden zuvor von den Saldjūken, beeinflusst wurden. Es wird angenommen, dass die Mamlüken das Verwaltungswesen des Militärapparats der Ayyūbiden weitgehend übernommen haben (AYALON 1953: 223; ŞEŞEN 2012: 31-33).

Heraldik wird in eine bestehende Kultur eingebettet und entwickelt sich innerhalb dieser weiter. Sie wird metaphorisch mit den Werten, Emotionen und dem Zugehörigkeitsgefühl einer Gesellschaft durchdrungen und stellt diese visuell dar. Im Laufe der Zeit und über verschiedene Dynastien hinweg entstand Bedarf an einer größeren Vielfalt an Symbolen, und es wurden neue Formen von Flaggen und Wimpeln entworfen. Trotzdem blieben manche Merkmale konstant, da sie von einem Volk beansprucht und als Identifikationsmerkmal verwendet wurden. So blieb beispielsweise die Hauptfarbe der osmanischen Flagge immer rot und weiß - Farben, die auch heute noch in der Republik Türkei verwendet werden.

Die Identifikation und Akzeptanz dieser Symbole spiegeln ihren Wert wider. Menschen, die sich mit ihrer Flagge und ihrer Zugehörigkeit identifizieren konnten, waren bereit, dafür zu kämpfen und zu sterben (ÖGEL 1984a Einleitung). Das Hissen einer Flagge in einem Land symbolisiert die Eroberung dieses Territoriums. Als Beispiel diene die Übergabe der Flagge von Čingiz-Khān an seinen Generalmajor Muqali in einem eroberten chinesischen Gebiet, wodurch der General bevollmächtigt wurde, alle Befehle und Gesetze wie in Anwesenheit des Großkhans durchzusetzen (ÖGEL 1984a: 85).

Muqali trug bei jeder Schlacht Čingiz-Khāns weiße Flagge (*bayrak*, vgl. 2.6.1) mit einem schwarzen *hilāl* (vgl. 2.5.1) und neun Schweifen (*tuğ*, vgl. 2.6.7) geschmückt war, um sie in eroberten Gebieten zu hissen (ÖGEL 1984a: 85).

ÖGEL (1984a: 161) berichtet weiter, dass in der „Geheimen Geschichte der Mongolen“ Čingiz-Khāns Flagge (*bayrak*) als groß und weiß beschrieben wird, geschmückt mit neun *tuğ*. Bei seiner Krönung zum Großkhan im Jahr 1204 wurde ihm zu Ehren eine große, weiße *bayrak* mit neun *tuğ* aufgestellt. Der schwarze Mond, der später hinzugefügt wurde, symbolisiert vermutlich, dass das Land, über dem diese Flagge weht, den Mongolen gehört.

2.5 Terminologie der islamischen Heraldik (arabische)

Die Suche nach dem genauen Begriff für „Heraldik“ im Islam führt oft zu verschiedenen arabischen Wörtern, wie *hilāl*, *shi‘ār* und *rank*, die jeweils mehrdeutig sind und in unterschiedlichen Kontexten verwendet werden. Um diese Begriffe besser zu verstehen, ist eine genauere Betrachtung erforderlich:

2.5.1 Hilāl

Das Wort *hilāl* bedeutet „Halbmond“ und spielt sowohl im islamischen Religionsrecht als auch in der Kunst eine wichtige Rolle. Seit jeher fasziniert der Mond die Menschheit durch seine wechselnde Erscheinung und seine Präsenz in religiösen und mythologischen Kontexten. Archäologische Funde belegen Darstellungen des Monds bereits im dritten Jahrtausend v. Chr. in Regionen wie Ägypten, Mesopotamien und im heutigen Europa.

Der Mond, der hellste Himmelskörper der Nacht, hat die Menschen seit Anbeginn durch seine wechselnde Gestalt und den damit verbundenen Einfluss auf die Gezeiten fasziniert. Trotz seiner Unterordnung unter die strahlende Sonne, symbolisiert der Vollmond Schönheit und Helligkeit, während der Halbmond für Erneuerung und Frische steht. In vielen Kulturen wurde der Mond als Gottheit verehrt. In der türkischen Mythologie gibt es zahlreiche Beispiele, die sich auf den Ursprung der Türken und Mongolen oder sogar auf die Schöpfungsgeschichten beziehen. Eine Legende erzählt von Oğuz Han, einem legendären Helden, der eine lichtgeborene Frau heiratete, aus deren Verbindung Tag, Mond und Sterne hervorgingen. Diese Erzählung ähnelt Schöpfungsmythen aus verschiedenen antiken Kulturen (WINKLER 2009).

ÖGEL (1978: 485-486) berichtet, dass der türkischstämmige Chronist Ibn Dāwādārī, der während der Zeit der Mamlūken in Ägypten lebte, *ay-atam* (Mond-Vater) als den Urvater der Menschheit oder der Türken beschreibt.

Im Islam markiert der Neumond wichtige religiöse Daten, darunter den Beginn und das Ende des Fastenmonats Ramadan sowie den Zeitpunkt der Pilgerfahrt (*ḥaǧǧ*). Künstlerisch wird der Mond häufig als symbolische Personifikation der Planeten dargestellt und erscheint als Emblem auf Münzen, Flaggen und anderen Objekten, was seine tiefere Bedeutung unterstreicht.

In der islamischen Kunst taucht der Halbmond als Emblem erstmals bei den Umayyaden auf, und zwar in Kombination mit einem fünf- oder sechsstrahligen Stern (MILES 1959: 208-10). Der Beginn der Verwendung des Halbmondes als heraldisches Symbol in der Zeit der Mamlūken datiert auf das späte 13. und frühe 14. Jahrhundert zurück. AL-QALQASANDĪ (1332b; 1334) erwähnt, dass die mamlūkischen Fahnen goldfarben waren.

Obwohl das Wort *hilāl* oft mit Flaggen in Verbindung gebracht wird, beschränkt sich seine Bedeutung nicht nur darauf; es verweist vielmehr auf ein spezifisches Motiv, das als Symbol mit tieferer Bedeutung in der islamischen Kunst und Kultur verwendet wurde und weniger als Sammelbegriff für Wappen geeignet erscheint.¹⁶

2.5.2 *Shi‘ār*

Das Wort *shi‘ār* birgt verschiedene Bedeutungen. Die Wurzel *shi‘ār* umfasst Vorstellungen wie Wissen, Bewusstsein, ein Dichter sein, das Benachrichtigen, das Markieren und das Bewusstmachen von etwas. Ebenso beinhaltet das Wort den Stehplatz (*wuḳūf*) des Soldaten im Krieg oder der Pilger während der Pilgerfahrt, während der Reise, die Reihe beim Laufen oder der Stehplatz beim Steinwurf bei Minā. Ebenso kennzeichnet es spezielle Kleidung, die während der Zeit der ‘Abbāsiden von nichtmuslimischen Schutzbefohlenen (*dhimmī*) getragen werden. *Shi‘ār* ist synonym mit *idmā’*, was ‚Blut ziehen‘ bedeutet, aber auch „Haare“ oder „behaart sein“.¹⁷ Besonders interessant ist die Verbindung des Begriffs „Haare mit den Pferdeschweif, die als Zierde bei Standarten verwendet wurden.

¹⁶ Vgl. SCHACHT, J. and R. ETTINGHAUSEN, R. (2012): „Hilāl“. In: P. BEARMAN, Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. van DONZEL and W. P. Heinrichs (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912-islam_COM_0286 First published online: 2012 (letzter Abruf 25.12.2018).

¹⁷ FAHD, T. (2012): „Shi‘ār“. In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. VAN DONZEL AND W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912-islam_SIM_6921, First published online: 2012 (letzter Abruf 14.12.2018).

Obwohl sich der Begriff thematisch annähert, trifft er nicht den Kern der Heraldik, was weitere Ausführungen unnötig macht.

2.5.3 *Rank*

Das Wort *rank* (Plural *runūk*) ist ein arabisiertes Wort aus dem Persischen *ranq* oder *ranj* und bedeutet wörtlich ‚Farbe‘ oder ‚Tinktur‘. Eine alternative Schreibweise ist *renk*, was auf Türkisch ebenfalls ‚Farbe‘ bedeutet. Dieses Wort findet sich in ähnlicher Form auch in europäischen Sprachen (Französisch: rang, Englisch: rank, Deutsch: Rang) und wird üblicherweise als Rangstufe, Dienstgrad, Position oder Stellung interpretiert wird – Begriffe, die fest in der militärischen Berufssprache verankert sind.

Arabische Quellen verwenden *rank* hauptsächlich zur Bezeichnung der Embleme und Insignien der Sultāne und der ‘Umāra in Ägypten, Syrien und al-Djazīra. RABBAT (2012) erklärt, dass diese Embleme oft stilisierte Abbildungen von Objekten waren, die in einem Kreis dargestellt wurden, ähnlich dem europäischen Wappen und vermutlich abgeleitet vom Soldatenschild. Es gibt jedoch keine Hinweise darauf, dass der Begriff oder die Verwendung von *rank* außerhalb der historischen oder geografischen Grenzen der Ayyūbiden- und Mamlūkenreiche bekannt war.¹⁸ Sowohl IBN AD-DAWĀDĀRĪ (1391/1971: 56-7) als auch IBN TAGHRĪBIRDĪ (1998: 296) erwähnen *runūk*, ohne jedoch deren genaue Form zu beschreiben.

Es wird vermutet, dass der Begriff *rank* bereits vor der Herrschaft der Mamlūken existierte, möglicherweise schon zur Zeit der Zankiyūn, wie ABDELHAMID und EL-TOUDY (2017: 420) annehmen. Mamlūkische Historiker verwenden das Wort gelegentlich auch allgemein für „Emblem“, beispielsweise zur Bezeichnung von Kaufmannsgilden (AL-QALQASHANDĪ 1412, 1913-1919: 207) oder für Beduinenführer in Tunesien (IBN SHADDĀD 1983: 196). Eine unerwartete Verwendung des Begriffs für den *rank* des Damaszener-Rebellen Ḳassām et-Tūrrāb (368/978) unter den Fāṭimiden. Dieser lebte vor der allgemeinen Verbreitung des Wortes (IBN AD-DAWĀDĀRĪ 1391/1971: 195, 210). Sein *rank*, der seinen früheren Beruf assoziiert, wird als eine halbe Tasse oder ein Teller aus Holz beschrieben. Auch wenn diese Beschreibung des

¹⁸ RABBAT, Nasser O. (2012): “Rank”. In BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. VAN DONZEL and W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_6921, (letzter Abruf 16.10.2019).

Motivs wahrheitsgetreu erscheint, zeigt sie, dass diese Form nicht fortgeführt wurde, merkt RABBAT an.¹⁹

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass *rank* der bevorzugte Terminus technicus im Zusammenhang mit der mamlūkischen Heraldik ist. Wie Leo Ary MAYER (1933: Einleitung) betont: Im strengen Sinne des Wortes ist *rank* das arabische Pendant zum technischen Begriff für Wappen. Europäische Quellen verwenden manchmal das Plural-s für *runūk*, weshalb der Begriff dort als ‚Ranks‘ wiedergegeben wird.

2.6 Terminologie der mamlūkischen Heraldik (weitere Begriffe)

Um das Verständnis der mamlūkischen Heraldik zu vertiefen, ist es unerlässlich, auch weitere Begriffe zu untersuchen, die in der Sprache der Mamlūken verwendet wurden. HAARMANN (1988: 81-114) hebt hervor, dass die Umgangssprache der Mamlūken vornehmlich Türkisch war und oft auch Türkisch-Arabisch-bilinguale Mischung darstellte. Diese sprachliche Zusammensetzung stützt die These, dass die Wurzeln der Heraldik möglicherweise in den Traditionen der Turkvölker zu finden sind.

In diesem Zusammenhang ist es sinnvoll, auch osmanische, alttürkische und in der modernen Türkei gebräuchliche Begriffe, die in der Heraldik verwendet werden, zu beleuchten. Die Kenntnis dieser Terminologie trägt dazu bei, die kulturellen und historischen Verbindungen zwischen der mamlūkischen und der allgemeineren türkischen Heraldik besser zu verstehen. Viele heraldische Symbole und Praktiken, die bei den Mamlūken zu finden sind, könnten Parallelen in älteren türkischen Traditionen haben.

Die Einbeziehung dieser sprachlichen Aspekte eröffnet neue Perspektiven auf die mamlūkische Heraldik und ermöglicht ein tieferes Verständnis der kulturellen und symbolischen Bedeutung dieser Tradition, die sich aus dem historischen Kontext der Mamlūken und ihrer Beziehungen zu anderen Kulturen und Dynastien ableiten.

¹⁹ RABBAT, Nasser O. (2012): "Rank". In BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. van DONZEL and W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_6921, (letzter Abruf 16.10.2019).

2.6.1 Bayrak

Das türkische Wort *bayrak* steht für Fahne oder Flagge und bezeichnet ein farbiges Stoffgewebe, das als Symbol für Staaten, militärische Einheiten oder formelle und informelle Organisationen dient. Historische Quellen weisen darauf hin, dass der Begriff *bayrak* in verschiedenen Sprachen und Schreibweisen in mehreren Herrscherreichen Anwendung fand, darunter bei den Turkvölkern wie den Tūlūniden, Ġaznaviden, Karachaniden, Saldjūken und Mamlūken, die alle zahlreiche prachtvolle *bayrak* und *tuğ* in unterschiedlichen Farben besaßen.²⁰

Das Wort *bayrak* leitet sich vom alttürkischen Wort *batırılacak* ab, was „aufspießen“ oder „stechen“ bedeutet. Dies bezieht sich auf eine Waffe, an deren Spitze das *alâmet* (vgl. 2.6.3) – das Symbol oder Emblem des Helden oder seines Stammes – befestigt wurde (DURMUŞ 2007: 166). Ursprünglich war es üblich, Hoheitszeichen auf Metallen oder anderen festen Oberflächen anzubringen. Erst zu Beginn des Mittelalters begann man im Orient, verstärkt robustes Gewebe als Material für Flaggen zu verwenden.

Schon in den frühen türkischen Stammeskonföderationen und den Traditionen der Familien sowie in Staaten und beim Militär hatten *bayrak* und *tuğ* eine immense symbolische Bedeutung. Sie standen für Ansehen, Status, Stärke, Religion, Bräuche und Bestattungsrituale, wie ÖGEL (2000) darlegt. Etwa 200 Jahre vor den Mamlūken beschrieb der türkische Gelehrte und Lexikograph Mahmūd al-Kāschgharī²¹ (tr. Kaşgarlı Mahmud) in seinem umfangreichen Wörterbuch der türkischen Sprachen das Wort *batrak* und erklärte es als einen im Krieg verwendeten Speer (*mızrak*), an dessen Spitze ein Seidenstoff befestigt war.

Dieser Stoff wurde insbesondere Helden (tr. *alp*, *bahadır*) verliehen, die sich in Einzelkämpfen besonders hervorgetan hatten. AL-KĀSCHGHARĪ (1941, Band I: 387-88,) verwendet auch das Wort *badruk*, den Namen eines Helden, und erwähnt, dass das Wort bei den Oghusen (in den Orhon-Runen, tr. Oğuz) als *bayrak* oder *bayrah* ausgesprochen wird. In seinem Werk "Kitab-ı divan-ı lügat-it-Türk" [Sammlung der Sprachen der Türken] aus den Jahren 1072-74 (Band I: S.138) überträgt er ein Gedicht, das den Begriff verwendet. Das Gedicht wird hier transkribiert und sowohl auf Türkisch als auch auf Deutsch übersetzt.

²⁰ KÖPRÜLÜ, Fuad O.: "bayrak". In: TDV-İA (Hg.): Türkiye Diyanet Vakfı. İslam Ansiklopedisi [Türkische Islam Enzyklopädie], V. Ankara, Istanbul: MEB Yayınevi, S. 247–254. Online verfügbar unter <https://islamansiklopedisi.org.tr/bayrak> (letzter Abruf 20.10.2019).

²¹ AL-KĀSCHGHARĪ, M. (1941, Band I: 387-88,) „Dīvānū Lugātī't-Türk“ (arabisch: ديوان لغات الترك) (464-466/1072-1074.)

أَغْدِي قَزْلَ بَيْرَاقٍ * تُوْغْدِي قَرَا تُبْرَاقٍ
يَتَشَوُّ كَلْبُ أَعْرَاقٍ * تُنْقَشِبُ أَنْزِ كَيْجَتِيمِزْ

Transliteration²²

Ağdı kızıl bayrāğ * Tuğdı kara toprāğ

Yetişüp kälip Oğrāğ * Tokşup anın keçdük.

Transkription²³

Ağdı kızıl bayrak * Tuğdu kara toprak

Yetişip geldi Oğrak * Tokşayıp anın geçtimiz.

Übersetzung ins Türkische

Kızıl bayrak yükseldi * Kabardı kara toprak

Yetişip geldi Oğrak* Savaşa onunla geçtik.

Übersetzung ins Deutsche

Die rote Flagge wurde erhoben * Der schwarze Boden staubte auf

Die Oğrak²⁴ sind herangekommen * Mit ihnen zogen wir in den Krieg.

Bei AL-QALQASANDĪ (1932b: 8) lesen wir, dass der mamlūkische *bayrak* aus goldfarbenem *atlas* (ein wertvolles Gewebe mit glatter, glänzender Oberfläche, ähnlich Satin) gefertigt war. In der Mitte prangt ein rotfarbener Halbmond. In der Bibliothek Schatzkammer des Topkapı Sarayı (Nr. 2756) wird ein gelber *bayrak* aus Alexandria aufbewahrt, der in der Mitte eine rote Sonne zeigt. Der Träger eines herrschaftlichen *bayrak* wird im Türkischen als *mir-i alem*, *alemdar* oder *sancaktar* bezeichnet und gehörte zur *Al-tablakhānāh* (siehe 5.1.8). Bei den Osmanen etablierte sich eher der Begriff *bayraktar*.

²² Transliteration: Fokus auf die genaue Umwandlung von Zeichen aus dem Originalskript (ohne Rücksicht auf die moderne Aussprache).

²³ Transkription: Fokus auf die Aussprache und moderne Schreibweise im Türkischen.

²⁴ Oğrak oder İğrak (arabisch اعراق) wird im "Divân-ı Lügati't-Türk" als "ein türkischer Stamm, der an der Grenze lebt" beschrieben. Über sie wird auch gesagt, "قرا يیغج" Kara Yıgaç, und "الايعاج" Ala Yıgaç als "Ein Ortsname nahe der Grenze". Es handelt sich um einen mittelalterlichen türkischen Stamm, der in Zentralasien lebte (ATALAY 2006:119).

2.6.2 *Sancak*

Das Wort *sancak* leitet sich vom türkischen Verb *sançmak* ab, was „hineinstecken“ oder „feststecken“ bedeutet, und steht in enger Verbindung mit den Begriffen *bayrak* und *tuğ*. Im Vergleich zu einem *bayrak* war ein *sancak* größer und imposanter und üblicherweise nicht mobil. Stattdessen wurde es entweder in den Boden gerammt oder während der Seefahrt an der rechten Seite eines Schiffes befestigt.²⁵ Der arabische Term *al-sanjaq* (Pl. *al-sanājiq*) bezieht sich auf lange Lanzen, Speere oder Spieße, die ähnlich wie *bayrak*, *mizrak* und *süngü* als Stoßwaffen dienten, an deren Spitzen häufig ein *alâmet* (s. 2.6.3) als Zugehörigkeitszeichen befestigt war. Diese Standarten waren traditionell aus roter Seide gefertigt, obwohl auch andere Farben, wie zum Beispiel die orangenen Seidenfahnen der Qaraḥāniden²⁶, üblich waren (AL-KÄSCHGHARĪ 1941, Band I: 77).

In Bezug auf den Regenten von Ḥamāh ABŪ L-FIDĀ (1907: 21), der von 1273 bis 1331 (672 - 732) lebte, verwendet AL-QALQASANDĪ (1332b: 7-8) das Wort *sancak* in Zusammenhang mit Sayf al-Dīn Ghāzī bin ‘Imad al-Dīn Zankī (479/1087-541/1146). Dieser habe, als er in Nachfolge seines Vaters Mosul regierte, das Tragen eines [kleinen gelben] *sancak* über dem Kopf initiiert (AL-QALQASHANDĪ 1334: 8).

AL-QALQASHANDĪ erwähnt zudem, dass die Mamlūken verschiedene Fahnen besaßen, wobei die größten aus gelbem Seidenstoffen gefertigt und mit dem *laqab* (Beiname) sowie dem Namen des Sultāns (*naqsh ism al-sultān*) in Gold bestickt waren und als *al-‘iṣāba* bezeichnet wurden. Obwohl auch kleinere gelbe *sancak* eine wichtige Rolle spielten, galt die *al-‘iṣāba* als die bedeutendste Fahne der Mamlūken. Diese Fahne wurde vom Sultān stets bei Prozessionen und Festlichkeiten getragen. Der Träger des Steigbügels (*rikābdāriyya*) befestigte sie auf dem Sattel des Sultāns, sodass sie links und rechts herabhing und gut sichtbar war. Diese offiziellen Banner wurden als *al-sanādjik al-sultāniyya* bezeichnet (AL-QALQASANDĪ 1332b: 8).

²⁵ DENY, J. und KUNT, M (2012): “Sandjak”. In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. VAN DONZEL and W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_6603 (letzter Abruf 30.11.2019).

²⁶ Die Karachaniden, auch Qaraḥāniden geschrieben, waren eine muslimische Dynastie turkstämmiger Herkunft, die von etwa 840 bis 1212 herrschte. Sie kontrollierten Gebiete in Zentralasien, insbesondere rund um das heutige Usbekistan, Kasachstan, Kirgisistan und Teile des heutigen Chinas (Xinjiang).

2.6.3 *Alâmet*

Alâmet ist die türkische Schreibweise, während in der *Encyclopaedia of Islam* (EI²) die arabischesche Form *alâma* und die Pluralform *a'lām* verwendet werden. Der Begriff wird mit Omen, Wegweiser und Fahne übersetzt und findet sich synonym mit dem arabischen Begriffen *liwā'* und *rāya* (siehe 2.6.4), dem persischen *dirafsh*, dem türkischen *bayrak* = *liwā'*, *sandjak*, sowie dem lateinischen *signa*. *'Alam* ist das arabische Äquivalent zum türkischen Wort *bayrak* (siehe 2.6.1).²⁷

CAUSSIN DE PERCEVAL²⁸ übersetzt *liwā'* (vgl. Kapittel 2.6.4) als oberste Standarte und ordnet es einem militärischen Befehlshaber zu. Es wird erwähnt, dass das Wort *a'lām* vor der Zeit des Islams gebräuchlich war, während zur Zeit des Propheten Muḥammad eher die Begriffe *liwā'* und *rāya* bevorzugt wurden.

In der *Türkischen Islam Ansiklopedisi* (TDV-IA)²⁹ wird *alâmet* im Kontext der Heraldik als ‚Zeichen‘, ‚Insignien‘ oder ‚die Unterschrift des Sultāns‘ beschrieben, das in Verordnungen, Briefen und Dokumenten verwendet wird.

Das türkische Wort *alâmet* umfasst ebenfalls eine Vielfalt von Bedeutungen. Bei den Vorfahren der Türken wurde das Wort *belge* oder *belgü* verwendet, das als Beleg, Zeichen oder Symbol interpretiert werden kann.

Höfischen Symbole wurden ebenfalls als *alâmet* bezeichnet (ÖGEL 2000: 71). AL-QALQASHANDĪ beschreibt *alâmet* als individuelle, singuläre Unterschrift des Kalifen, des Sultāns oder des Wesirs. Weiterhin berichtet er, dass die *a'lāma* typischerweise aus gelber Seide gefertigt und mit Goldfäden bestickt war. Diese Insignien wurden auf *ṭirāz* (Plural *turuz*)³⁰ angebracht, einem persischen Lehnwort, das ‚Stickerei‘ oder ‚dekorative Arbeit‘ auf einem Kleidungsstück oder einem Stoffstück bedeutet. Dār al-ṭirāz bezieht sich auf eine

²⁷ DAVID-WEILL, J. (2012): "Alam". In BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. VAN DONZEL and W. P. HEINRICHs (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_0497 (letzter Abruf 30.11.2019).

²⁸ CAUSSIN DE PERCEVAL (1848) Band I: S. 237, 238, 250, 252; Band III, S. 37,

²⁹ EŞ-ŞAZELÎ, Hasan A.: "alâmet". In: TDV-IA (Hg.): Türkiye Diyanet Vakfı. İslam Ansiklopedisi [Türkische Islam Enzyklopädie], II. Ankara, Istanbul: MEB Yayınevi, S. 335–336. Online verfügbar unter <https://islamansiklopedisi.org.tr/alamet> (letzter Abruf 01.01.2019).

³⁰ Vgl. Stillman, Yedida K., Paula Sanders; Nasser O. Rabbat (2012): "Ṭirāz". In: Bearman, P.; Th. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel and W. P. Heinrichs (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition, (letzter Abruf 30.11.2019).

Werkstatt oder Manufaktur, in der solche Stoffe hergestellt wurden. *Ṭirāz* wurde auch für ‚Parasol‘ (*mizzalla* / *çetir*; siehe 5.1.3), den Pferde-Nackenschutz (*al-raqaba*; siehe 5.1.6) und die Mäntel (*aqbiya*) der Stallknechte (*al-jifta*, türk. *al-çifta*), (siehe 5.1.4), verwendet.

Mit *ushāqiyya* oder *ujāqiyya* (Singular *ushāqī* oder *ujāqī*), türkisch *uşak*, sind die zwei Kna-
ben gemeint, die jeweils auf einem weißlich-grauen Pferd vor dem Pferd des Sultāns herrei-
ten. Ihre Pferde waren ähnlich ausgestattet wie das des Sultāns, was den Eindruck erweckte,
als wären sie für den Sultān selbst zum Reiten vorbereitet. AL-QALQASANDĪ³¹ ergänzt, dass zu
seiner Zeit die *a'lāma* an einem spezifischen Abschnitt am oberen Ende des Dokuments plat-
ziert und als *bayt a'lāma* [Haus des Zeichens] bezeichnet wurden. Das Zeichen umfasste den
Namen des Sultāns, seinen regulären Namen und den Namen seines Vaters oder Bruders, ge-
folgt von der *basmala* und Segenswünschen in Form von schriftlicher oder ornamentaler Kal-
ligraphie. ABDELHAMID und EL-TOUDY (2017: 335) weisen darauf hin, dass *a'lāma* wörtlich
als ‚das Zeichen‘ übersetzt wird und ‚Signatur‘ bedeutet. Es repräsentiert eine individuelle,
einzigartig handsignierte Formel des Kalifen, des Sultāns oder des Wesirs.

Andere Primärquellen, wie der kurdische Chronist, Geograph und Amīr von Hama ABU L-
FIDĀ' (1273-1331) (1907: 49), verwenden nicht das Wort *rank*, sondern *a'lāma* für Wappen.

2.6.4 *Liwā'* und *Rāya*

In der *Encyclopaedia of Islam* (EI²) wird beim Nachschlagen der Begriffe *liwā'* und *rāya* auf
a'lām verwiesen. Diese beiden Wörter waren zu Lebzeiten des Propheten Muḥammad und
auch danach gebräuchlicher als das Wort *a'lāma*. Ihrer Bedeutung nach waren sie gleichzu-
setzen mit *bayrak* (siehe 2.6.1), *sancak* (siehe 2.6.2) und dem selteneren Wort *a'lāma* bzw.
alâmet (siehe 2.6.3).

Einige Überlieferungen deuten darauf hin, dass die *a'lām* des Propheten als *'uḳāb* bezeichnet
wurde, während andere Quellen von *rāya*, der schwarzen Flagge mit einem weißen *liwā*, be-
richten. In einigen Dokumenten scheinen jedoch *liwā'* und *rāya* synonym verwendet zu wer-
den.³² ALGÜL (1997: 173) schreibt, dass einige *sancak*, aufgrund ihrer Größe, als *'uḳāb* [Ad-
ler] bezeichnet wurden.

³¹ AL-QALQASANDĪ (1332b: 196, 314; 1334: 161-162; 1412/1913-1919: 103)

³² BIRKEN, A. (2012): "Liwā'". In: BEARMAN, P.; TH. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. VAN DONZEL and W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_4676 (letzter Abruf 30.11.2019).

Im Osmanischen Reich bezeichnete *liwā* ' eine Provinz, die von einem Gouverneur regiert wurde. Zudem wurde der Pascha einer militärischen Formation, die aus zwei Regimentern bestand, als *liwā* ' bezeichnet. Im heraldischen Kontext ist *liwā* ' ein Synonym für *sancak* (siehe 2.6.2). Der Begriff wurde in offiziellen Dokumenten verwendet. Ein Gouverneur oder ein Militärbefehlshaber eines *liwā* ' oder eines *sancak* wurde als *sancak beyi* (*mīr-i ālem*) oder, im Arabischen als *amīr al-liwā* ' bezeichnet.³³

Der Ausdruck '*aqd al-livā*' wurde für die Zuweisung eines Banners an eine bestimmte Person verwendet und bezeichnet jemanden, der die Führung einer Armee oder einer Streitmacht erhielt (ABDELHAMID und EL-TOUDY 2017: Glossar).

2.6.5 *Arma*

Das Wort *arma* stammt vom alten französischen Wort *armure* ab, welches wiederum vom lateinischen *armatura* abgeleitet ist. Es bezeichnete ursprünglich Schilde, Waffen, Rüstungen und Armeen. Im europäischen Mittelalter kam das Wort in Mode und bezeichnete insbesondere die Figuren oder Motive, die Ritter auf ihre Rüstungen und Waffen anbrachten, um während des Kampfes wiedererkannt zu werden.

Im türkischen Kontext wird das Wort *arma* mit Wappenbild oder Heraldik übersetzt. Jeder mamlūkische Sultān in Ägypten hatte ein eigenes *arma*, ähnlich wie es auch bei einigen früheren Han-Dynastien in Turkestan der Fall war (vgl. ÖGEL 2000: 169). Diese Wappenbilder dienten nicht nur der Identifikation, sondern auch der Darstellung von Autorität und Macht.

2.6.6 *Tuğra*

Die mamlūkischen Sultān hatten die *tuğra* von den Salđjūken übernommen. AL-QALQASANDĪ (1334: 162) schreibt, dass die Mamlūken die *tuğra* bis zur Regierungszeit von al-Ašraf Nāšir ad-Dīn Ša'bān II. (764-778/1363-1377) verwendeten und sie danach abgeschafft wurde.

³³ BIRKEN, A. (2012): "Liwā". In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. VAN DONZEL and W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_4676 (letzter Abruf 30.11.2019).

Dieses wichtige Zeichen, die *tuğra*, war, wie AL-KÄSCHGHARĪ (1941 Band III: S. 127) beschreibt, bei den Oghusen (türk. Oğuz) und anderen Stämmen sehr beliebt. Sie verwendeten statt eines Stempels eine *tuğra*, die bei den Osmanen eine zentrale Rolle spielte. Die Osmanen hatten kein *arma*, sondern nur eine *tuğra*. Die Unterscheidung zwischen *arma* und *tuğra* ist wichtig, da eine *tuğra* vergleichbar mit einer Urkunde, einem Dokument oder einem Beleg (tr. *belge*) ist.

Ein *bayrak* wird ebenfalls als ein *belge* bezeichnet (vgl. ÖGEL 2000: 73-75, 169).

Es ist zu beachten, dass das Wort *tuğra* in den Primärquellen der Mamlūken selten erwähnt wird. Wichtig ist auch, dass eine *tuğra* kein einfacher Stempel (*damga*) ist, der lediglich ein Siegel (*tābi*) ohne Schrift darstellt. Die *tuğra* fungiert als Siegel mit einem Namenszug (*tawķī*), das oft kunstvoll gestaltet wird.

2.6.7 *Tuğ* (*Tugh*)

Der Begriff *tuğ*, wörtlich übersetzt als ‚Pferdeschweif‘, war historisch ein Symbol für Souveränität und Autorität. Ursprünglich bestand das *tuğ* aus einem Bündel von Ross- oder anderem Tierhaar, das häufig in militärischen und zeremoniellen Kontexten eingesetzt wurde. AL-KÄSCHGHARĪ³⁴ beschreibt das *tuğ* sowohl als eine Seidenfahne oder Brokatfahne als auch als Trommel, was seine vielseitige Bedeutung als Zeichen von Souveränität unterstreicht. Die Trommel symbolisierte entweder ein Kriegsinstrument oder den Aufbruch in den Krieg.³⁵

Auch bei den Vorfahren der Türken diente das *tuğ* als Zeichen von Herrschaft, Unabhängigkeit und Autorität. Es fungierte als Standarte und wurde in militärischen Kontexten und bei wichtigen Zeremonien verwendet. Diese Bedeutung des *tuğ* reicht bis in die Zeit der Türgesh und Westtürken in Transoxanien sowie der Uiguren zurück. Die frühen türkischen Konföderationen nutzten das *tuğ* als zentrale militärische Standarte, die dem Heerführer gemäß seinem Rang verliehen wurde. Die Anzahl der Pferdeschweifbündel auf einem *tuğ* war ein Maß für die Macht des Herrschers: Das Tragen eines *tuğ* mit neun Bündeln verlieh dem Träger den prestigeträchtigen Titel *Tuzkuğluğ Khān* (Khān mit neun *tuğ*).

³⁴ AL-KÄSCHGHARĪ (1941) Band I: S. 169; Band III, S. 92)

³⁵ BOSWORTH, C. E. (2012): „Tugh“. In: BEARMAN, P.; TH. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. VAN DONZEL and W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_COM_1246 (letzter Abruf 30.11.2019).

Das *tuğ* spielte eine zentrale Rolle in den frühen türkischen Staaten, da es nicht nur die Macht des Heerführers symbolisierte, sondern auch für die visuelle Organisation der Truppen auf dem Schlachtfeld diente. Die Truppen konnten ihren Anführer aus der Ferne durch das *tuğ* erkennen, und durch dessen Schwenken konnte der Heerführer seine Truppen effektiv über das Schlachtfeld dirigieren. Diese praktische Anwendung des *tuğ* als Navigationshilfe erwies sich als wirkungsvoller als ein wehender *bayrak* (siehe 2.6.1), wodurch es sowohl in religiöser als auch administrativer Hinsicht eine herausragende Bedeutung erlangte (vgl. ÖGEL 2000: Einleitung).

In den Zeiten von Čingiz-Khān und den Mamlūken könnte eine Kombination aus *tuğ* und *bayrak* existiert haben. Während der Mamlūkenzeit wandelte sich die Bedeutung des Begriffs *tuğ*, und er bezeichnete nun auch Kopfen von Standarten, die aus Metall gefertigt und mit Inschriften verziert waren. Diese Veränderung zeigt die dynamische Natur der türkischen und mamlūkischen Militärkultur und deren Anpassungsfähigkeit an neue Gegebenheiten.

2.6.8 *Al-Jālīsh* (*Çalış*, *Shālīsh*)³⁶

Dieser Begriff *al-Jālīsh*, auch als *čalış* oder *djālīsh* geschrieben, bezieht sich auf die Führung einer Armee sowie auf eine Flagge, die einen Vormarsch signalisiert.³⁷ Das Wort hat türkische Ursprünge und leitet sich von *čalış* ab, was Kampf oder Konflikt bedeutet. In der späten Zeit der Saldjūken stand es für Schlacht und wurde im Kontext militärischer Führung verwendet, wie arabische Quellen aus der Zeit der Ayyūbiden und der Mamlūken belegen. Es bleibt unklar, ob es über das Persische in die arabische Sprache gelangte oder direkt aus der Militärsprache der damaligen Turkvölker übernommen wurde.

In der frühen Mamlūken-Zeit, zum Beispiel in der Schlacht von ‘Ayn Djalūt im Jahre 658/1260 (IBN AL-DAWĀDARĪ 1391/1971, Band VIII: S. 430.), wurde *djālīsh* als Synonym für *ṭalī‘a* (Plural *ṭalā‘i‘*) benutzt, was Vorreiter oder Vorhut bedeutet. In der Schlacht von Ḥimṣ im Jahr 680/1281 bezeichnete es die große Vorderdivision der mamlūkischen (*muḳaddama*), (AL-MANṢŪRĪ, RICHARDS (Hg.) 1998: 197).

³⁶ AMITAI, Reuven (2012): “*Shālīsh*”. In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. VAN DONZEL and W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_8892 (letzter Abruf 30.11.2019).

³⁷ ÖGEL (2000: 1, 97, 99, 107, 140, 283, 285).

Obwohl der Begriff häufig im militärischen Kontext verwendet wurde, bleibt die genaue Bedeutung in vielen Quellen uneindeutig.³⁸ UZUNÇARŞILI (1988: 315) berichtet, dass die Mamlüken *tuğ*-ähnliche Standarten besaßen, die als *çalış* bekannt waren, ähnlich wie in anderen türkischen Reichen. Der *çalış* war ein Speer, der an seiner Spitze mit einem Haarbüschel, vermutlich aus Pferdehaaren, geschmückt war, ähnlich dem *bayrak* (vgl. Kapitel 2.6.1). AL-QALQASHANDĪ (1334: 8) beschreibt den al-Jālīsh als Zeichen des Sultāns, das an der vordersten Front eines militärischen Aufzugs getragen wurde.

Fuad KÖPRÜLÜ³⁹ führt den Begriff *çalış* auf das Wort *celes* zurück, das ein schamanisches *bayrak* bezeichnet, das zu den wichtigsten Besitztümern der Uranhay Schamanen gehörte. Die Kopfenenden dieser Speere waren mit Symbolen wie dem Halbmond, der Sonne oder der Schlange geschmückt (ÖGEL 2000: 297). In der vorislamischen Zeit der Turkvölker war es undenkbar, ein *tuğ* oder *bayrak* ohne Schmuck am Kopfenende zu tragen, wobei häufig Tiere wie Wölfe oder Vögel sowie der Halbmond als Symbol gewählt wurden. Mit der Islamisierung der Türken veränderten sich diese Bräuche, und es wurden andere Symbole verwendet. Das Tragen einer solchen Flagge im Vormarsch deutet darauf hin, dass *çalış* synonym für Flagge verwendet wurde.⁴⁰ ÖGEL (2000: 97-101) betont, dass die Aufstellung eines *çalış* bei den Mamlüken den Beginn einer Schlacht signalisierte. Eine Tradition, die auf die tscherkessischen Mamlüken zurückgeführt wird, stammt aus der Region Südrusslands und wurde von den Bräuchen der Goldenen Horde beeinflusst. Sultān al-Ašraf Qānşūh al-Ġhūrī ließ die *çalış* an der *tablhāne* aufstellen, was den Beginn des Kampfes ankündigte.

Zusammenfassend kann festgehalten, dass der Begriff *çalış* im türkischen Militärkontext sowohl für *tuğ-bayrak* als auch für *öncü* (Vorhut, Vorreiter, Vorbereiter, Pioniertruppe) verwendet wurde. *Çalış* bezeichnet nicht den Träger der Standarte (*bayraktar*) sondern die Truppe selbst, erklärt ÖGEL (1978, Band VI: S. 97).

³⁸ AMITAI, Reuven (2012): "Ṭalī' a" In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. VAN DONZEL and W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition online verfügbar unter https://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/talia-SIM_7364?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.encyclopaedia-of-islam-2&s.q=talia (letzter Abruf 30.11.2019).

³⁹ KÖPRÜLÜ, Fuad O.: "çavuş". In: TDV-İA (Hg.): *Türkiye Diyanet Vakfı. İslam Ansiklopedisi* [Türkische Islam Enzyklopädie], VIII. Ankara, Istanbul: MEB Yayınları, S. 236–238. Online verfügbar unter <https://islamansiklopedisi.org.tr/cavus> (letzter Abruf 12.06.2019).

⁴⁰ AMITAI, Reuven (2012): "Shālīsh". In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. VAN DONZEL and W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_8892 (letzter Abruf 30.11.2019).

Diese Begriffe sind zentral für das Verständnis der militärischen und symbolischen Traditionen der Mamlūken und ihrer Vorfahren. Begriffe wie *ramz* (Pl. *rumūz*) und *filama* werden nicht weiter behandelt, da sie keine zusätzlichen Informationen zu dieser Thematik beitragen.

2.6.9 *Bayrakdār*

Der Begriff *Bayrakdār* ist ein perso-türkisches Wort und bedeutet wörtlich Standartenträger. In den Quellen wird der Begriff auch als *sancaktar* oder, in der arabischen Entsprechung *‘alemdār* verwendet. Bei den Mamlūken gab es jedoch eine Unterscheidung zwischen dem *sancaktar*, also dem *Amīr al-‘Alem*, dem königlichen Standartenträger, und dem gewöhnlichen *‘alamdār*.⁴¹ Im Osmanischen Reich wurde die Bezeichnung *mīr ‘alem* verwendet, was oft als „Anführer der Welt“ oder „König der Welt“ interpretiert wird. Dieser Titel wurde den osmanischen Sultān zugeschrieben, was die Bedeutung des Standartenträgers im Reich unterstreicht.

AL-QALQASANDĪ (1332b: 13) berichtet, dass der *Amīr al-‘alem* ein hohes Amt innehatte und nicht nur für den Schutz der Kriegsgefährten und der Ausrüstung verantwortlich war, sondern auch die Verantwortung für die *tablhāne* (Militärmusik) trug. Der *Amīr al-‘alem* war entscheidend für die Motivation der Truppen im Kampf und feuerte sie durch Kriegsmusik zum furchtlosen Einsatz an.⁴²

Das Amt des Flaggenträgers hatte einen hohen Stellenwert und war von einem ausgewählten hochrangigen Offizier besetzt. Es war von so hoher Bedeutung, dass der Sultān selbst dieses Amt übernehmen konnte und in diesem Fall als Kommandant der Einheit auch als *Al-Jālīsh Amīr* (*Çalış Emir*) bezeichnet wurde.

Visuelle Beispiele für das Tragen von Fahnen und Flaggen lassen sich in historischen Miniaturen finden. Eine besonders bedeutende Darstellung ist die Miniatur “The Battle of Wadi al-Khazandar (Battle of Homs) of 1299”, die sich im Bibliothèque nationale de France, Dépar-

⁴¹ DENY, J. and KUNT, M. (2012): “Sandjak”. In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. VAN DONZEL and W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_6603 (letzter Abruf 30.11.2019).

⁴² BOWEN, H. (2012): “Bayrakdār”. In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. VAN DONZEL and W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_1325 (letzter Abruf 30.11.2019).

tement des Manuscripts; NAF 886 befindet.⁴³ Diese Miniatur, vermutlich im frühen 14. Jahrhundert (1300 -1325) entstanden, zeigt zwei Gruppen von Reitern. Auf der rechten Seite sind sechs Reiter abgebildet, die jeweils eine Stangenwaffe, vermutlich einen Speiß, tragen. Einer von ihnen hält eine Flagge, auf der ein Halbmond und ein Stern zu sehen sind. Die Kleidung dieser Personen ist einheitlich und ihre Kopfbedeckungen bestehen aus Tüchern, die wie Turbane wirken.

Auf der linken Seite der Miniatur sind sieben weitere Personen abgebildet, die unterschiedliche Waffen halten, wahrscheinlich Bögen. Einer der Reiter Person trägt zusätzlich einen Sturmwimpel, der ein rechteckiges Motiv zeigt, das von zwei leeren Kreisen flankiert wird. Die Kleidung dieser Gruppe ist weniger einheitlich: Drei von den Personen tragen blaue und vier rote Mützen. Die Vorderseite der Mützen ist durch zwei horizontal verlaufende eng anliegende Linien geprägt. Es ist in diesem Bild nicht eindeutig festzustellen, zu welcher Fraktion die Krieger gehören und welchen Zeichen diese zugeordnet werden können. Die Literatur interpretiert diese Darstellung als eine frühe Form einer Flagge mit den Symbolen Stern und Halbmond. Weitere Bilder in dem Manuskript zeigen Kombinationen von Stern und Halbmond, die möglicherweise den Kreuzfahrern oder den Mongolen zugeschrieben werden können. Der „Stern von Bethlehem“, bestehend aus acht gleichseitigen Dreiecken, ist ein weiteres bekanntes Symbol in der mamlūkischen Heraldik und war in der mamlūkischen Kunst und Architektur weit verbreitet.

Ein weiteres Beispiel für das Tragen von Flaggen und Musikinstrumenten findet sich im Werk *Maqāmāt al-Ḥarīrī*, insbesondere auf *Folio 19*.⁴⁴ Diese Szene wird als eine Prozession am Ende des Ramadan beschrieben. Der Autor, Abū Muḥammad al-Qāsim b. ‘Alī b. Muḥammad b. ‘Uṭmān b. al-Ḥarīrī al-Baṣrī (1054–1122), war ein arabischer Philologe, Dichter und Literat aus der Nähe von Basra im heutigen Irak. Am bekanntesten ist er für seine *Maqāmāt*, eine Sammlung von Erzählungen, die soziale und moralische Kommentare liefern. Die Illustrationen dieser *Maqāmāt* wurden 1236/1237 (622) von dem Miniaturmaler und Kalligraphen Yahyā b. Maḥmūd al-Wāsiṭī angefertigt.

⁴³ Vgl. Unbekannter Autor - BNF Nouvelle acquisition française 886, fol. 31v.

Bei dem Bild handelt es sich um einen Scan einer Reproduktion, publiziert in Claude Mutfian, *Le royaume arménien de Cilicie, XIIe - XIVe siècle*, Paris, CNRS Éditions, 1993.

Online verfügbar unter : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000425w/f74.double> (letzter Abruf 27.04.2022)

⁴⁴ ḤARIRĪ, al-Qāsim Ibn-‘Alī (1873): *Les Makamat de Hariri*; exemplaire orné de peintures exécutées par Yahya ibn Mahmoud ibn Yahya ibn Aboul-Hasan ibn Kouvarriha al-Wasiti. Bibliothèque nationale de France, Manuskript Arabe 5847, 1237 AD. Folio 19 Recto: maqama 07. Online verfügbar unter:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422965p/f47.item.r=al%20Maq%C3%A2m%C3%A2t%20al-%E1%B8%A4ar%C4%ABr%C4%AB%201237> (letzter Abruf 29.04.2022).

In dieser Szene sind sieben Reiter, sieben Pferde und ein Maulesel zu sehen, wobei möglicherweise ein Pferd ohne Reiter mitgeführt wird. Zwei der Reiter spielen auf langen Trompeten, während ein dritter auf einer Doppeltrommel spielt. Die übrigen Reiter tragen Flaggen, wobei nicht sicher festgestellt werden kann, ob diese Flaggen tatsächlich in der Hand gehalten werden oder nur im Hintergrund dargestellt sind. Insgesamt sind neun Flaggen abgebildet, die in Größe, Farbe und in ihren Inschriften oder Motiven variieren. Es ist denkbar, dass die Anzahl von neun Flaggen auf die neun *tuğs* (vgl. 2.6.7) hinweist.

In diesem Kapitel wurden arabische und türkische Begriffe im Kontext der Heraldik in Bezug auf Flaggen und Fahnen erörtert, um die Unterschiede und Bedeutungswandlungen dieser Begriffe zu verdeutlichen. Die zwei dargestellten Bilder veranschaulichen die verschiedenen Fahnen und ihre Rolle im Schlachtfeld. Es wird deutlich, dass neben den Symbolen auch den Farben besondere Bedeutung zukommt, weshalb diesem Thema in Kapitel 6 näher nachgegangen wird.

3 Künstler, Handwerk und Trägermaterial

Jeder Künstler wird durch seine Umgebung geprägt: durch Kindheit, Ausbildung, Religion, Geschichte und Herkunft. Diese Faktoren formen sein kulturelles und künstlerisches Erbe, das oft als Inspirationsquelle dient. Der Künstler wird zur Quelle für seine Schüler, die wiederum aus diesem Erbe schöpfen. Dieses Zusammenspiel aus ästhetischen Werten, formgebenden Elementen und äußeren Einflüssen schafft ein künstlerisches Vermächtnis, das bewahrt werden muss, da es die Kultur und Geschichte seiner Zeit widerspiegelt.

Die mamlūkischen *runūk*, die auf verschiedenen Materialien erhalten geblieben sind, prägen heute unser visuelles Erbe jener Epoche. Diese Objekte dienten als Statussymbole für den Sultān oder den Amīr und repräsentierten Eigentum, Ehre, Privilegien, Macht und gesellschaftliche Stellung. Der Künstler schuf seine Werke nach den Vorgaben des Auftraggebers, schöpfte jedoch seinen ästhetischen Ausdruck aus seiner eigenen kreativen Quelle. Dabei orientierte er sich an kulturellen Normen und religiösen Grundsätzen, setzte sich jedoch auch kreative und systematische Grenzen. Das Resultat war eine Verschmelzung von künstlerischer Kreativität, handwerklichen Fähigkeiten und den Wünschen des Auftraggebers.

Die Rolle des Künstlers oder Handwerkers bei der Erstellung von Wappen und Symbolen ist vielschichtig. Historische Quellen bieten oft keine klare Definition des Berufs eines Herolds. Es ist möglich, dass diese Symbole von spezialisierten Künstlern oder Baumeistern geschaffen wurden, nicht notwendigerweise von Herolden im traditionellen Sinne. In der islamischen Kunst war Arbeitsteilung üblich: Verschiedene Künstler spezialisierten sich auf spezifische Motive oder Materialien. Diese Spezialisierung führte dazu, dass mehrere Künstler an einem einzigen Werk beteiligt sein konnten, etwa einer für die Darstellung von Pferden, ein anderer für Krieger.

In europäischen Quellen werden solche Künstler oft eher als Kopisten denn als originäre Schöpfer betrachtet. Es gab zudem Spezialisten für verschiedene Materialoberflächen, was bedeutete, dass die angewandten Techniken und künstlerischen Herangehensweisen je nach Material variierten. Die Bearbeitung einer Steinwand erforderte andere Fähigkeiten als die Gestaltung auf Glas oder anderen Materialien. So beeinflusste die Beschaffenheit des Materials nicht nur die angewandte Technik, sondern auch die künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten.

Diese Arbeitsteilung und Spezialisierung verdeutlichen, dass das Berufsbild des Herolds im Kontext der islamischen Kunst nicht klar definiert war. Vielmehr handelte es sich um hochspezialisierte Handwerker, die innerhalb eines vorgegebenen kulturellen und religiösen Rahmens arbeiteten. Die Präferenzen des Auftraggebers spielten eine wesentliche Rolle, mussten jedoch mit religiösen Vorgaben sowie den praktischen und technischen Möglichkeiten im Einklang stehen.⁴⁵

Das künstlerische Schaffen in der Mamlūkenzeit erlebte unter der Herrschaft von Sulṭān al-Nāṣir Muḥammad (1310–1341) eine Blütezeit. Diese Periode, oft als "goldenes Zeitalter" bezeichnet, führte zu einer intensiven Förderung von Kunst und Kultur. Laut AL-MAQRĪZĪ (2002: 306), der zwischen 766-845 H. (1364-1442) lebte, wurden eigens Budgets bereitgestellt, um Architektur zu verschönern. Dies führte zu einer gesteigerten Produktion von Wappen und anderen symbolischen Darstellungen, die nicht nur ästhetische, sondern auch soziale und politische Funktionen erfüllten. WALKER (2004: 3-5) hebt hervor, dass sich in dieser Zeitspanne klassische mamlūkische Institutionen und Strukturen etablierten, was zu einer Blüte der Kunstproduktion führte.

Unter der Herrschaft von Sulṭān al-Nāṣir Muhammad wurden Reformen durchgeführt, die nicht nur das politische und soziale System der Mamlūken stärkten, sondern auch direkte Auswirkungen auf die Kunst und Heraldik hatten. Diese Periode erlebte eine Wiedergeburt der Wappengestaltung, gekennzeichnet durch neue Motive und Symbole. Die Förderung der Mamlūken durch den Sulṭān führte zur Schaffung neuer Wappen, die als Identifikationssymbole dienten und sich deutlich von den Wappen früherer Herrscher unterschieden. Diese neuen Wappen beinhalteten oft Darstellungen von Tieren, Waffen und Pflanzen, die in engem Zusammenhang mit der türkischen Kultur und Mythologie standen.

Einige Wissenschaftler sehen in dieser Phase jedoch auch den Beginn des Niedergangs des mamlūkischen Reiches, bedingt durch Epidemien wie den „Schwarzen Tod“ (748-750/1347-1349) und Naturkatastrophen. Kunsthistoriker führen den Rückgang der künstlerischen Aktivitäten selten direkt auf den "Schwarzen Tod" oder auf nachfolgende Naturkatastrophen zu-

⁴⁵ In diesem Zusammenhang bietet die Arbeit von Bethany J. WALKER, welche sowohl archäologische als auch kunsthistorische Aspekte durchleuchtet, einen umfangreichen Überblick auf die Heraldik und ihre Macher; vgl. WALKER, Bethany J.: Mamlūk Studies Review VOL. 8/1, 2004: Ceramic Evidence for Political Transformations in Early Mamlūk Egypt.

rück. Vielmehr sehen sie den Niedergang in der Kunstproduktion eher als Folge des Verlusts erfahrener Handwerker und der zunehmenden Präsenz von europäischen und chinesischen Importen, die die lokalen Produkte vom Markt verdrängten. WALKER (2004: 3–5) zitiert DOLS (1977: 263–264), der argumentiert, dass demografische Veränderungen und ein Mangel an Arbeitskräften die Handwerker zwangen, sich auf finanziell lohnendere Aufträge zu fokussieren und weniger bedeutende Produktionen zu vernachlässigen.

3.1 Handwerk

Dieses Kapitel untersucht das Handwerk im Kontext der Heraldik, basierend auf Primärquellen und Sekundärliteratur. Dabei werden die Strukturen und Funktionen der Gilden (arab. *sūk*)⁴⁶ analysiert, die handwerkliche Berufe klassifizierten. Es zeigt sich, dass der Schwerpunkt vieler Studien auf Handel und Wirtschaft liegt, insbesondere im Zusammenhang mit jüdischen Händlern, während Informationen über Zünfte (arab. *şinf*, Plural *asnāf*) – also Berufsverbände, die direkt mit dem Handwerk verbunden sind – sowohl quantitativ als auch qualitativ vor der osmanischen Herrschaft als unzureichend gelten.

Der Begriff *şanā'a* wird im arabischen Raum synonym für das Handwerk, das künstlerische Schaffen sowie das Produzieren und Fertigen verwendet. Das Konzept von *şanā'a* impliziert im mittelalterlichen Islam mehr als bloße handwerkliche Fertigkeiten; es verweist auf die Expertise eines Handwerkers, der in einem als *dār al-şinā'a* bekannten Umfeld tätig war, was als "Haus der Künste" übersetzt werden kann.

Technologische Entwicklungen im mittelalterlichen Ägypten, wie die Einführung verbesserter Werkzeuge und Materialien wie Stahl, ermöglichten eine präzisere handwerkliche Arbeit. Diese Innovationen trugen zur Erstellung komplexer Muster und Designs bei, die insbesondere in der Heraldik Verwendung fanden, um Wappen detailreich und symbolisch aufgeladen darzustellen.

Die geografisch günstige Lage des mamlūkischen Reiches entlang bedeutender Handelsrouten verschaffte Zugang zu exotischen Materialien wie chinesischer Seide und afrikanischem Elfenbein. Diese Bereicherung des künstlerischen Spektrums ermöglichte Handwerkern, nicht nur Textilien, sondern auch Wappen und Zeremonienkleidung zu veredeln, wodurch deren symbolische Bedeutung erheblich gesteigert wurde.

⁴⁶ LEWIS (1940, VIII: S. 20-35)

Es ist anzunehmen, dass die Ausbildung der Handwerker in den Zünften der Mamlukenzeit streng reglementiert war. Meister gaben ihr Wissen und ihre Techniken in langjährigen Lehrzeiten an ihre Schüler weiter. Diese Prozesse sicherten den Erhalt essentieller Fertigkeiten und waren häufig mit strengen Prüfungen verbunden, bevor ein Lehrling den Status eines Gesellen oder Meisters erlangen konnte. Solche Ausbildungsstrukturen gewährleisteten ein hohes Qualitätsniveau in allen handwerklichen Berufen (NICOLLE 2014: 36).

Handwerker verschiedener Disziplinen arbeiteten oft zusammen, um komplexe Projekte zu realisieren. Bei der Herstellung einer Rüstung könnten beispielsweise Metallarbeiter, Textilhändler und Leder Verarbeiter kooperiert haben, um sowohl funktionale als auch repräsentative Objekte zu schaffen. Solche Kooperationen spiegeln den ganzheitlichen Ansatz in der mamlukischen Kunstproduktion wider.

Die Wahl des Materials für ein Symbol konnte oft als Indikator für eine spezifische Berufsgruppe dienen. Künstlerisches Können, feines Handwerk und die Kenntnis aktueller Trends waren entscheidende Elemente. In der Bau- und Ausbaubranche spielten verschiedene Handwerksberufe eine zentrale Rolle, die heute stärker differenziert sind. Es ist denkbar, dass es zu Überschneidungen in den Aufgabenbereichen kam oder dass Entwürfe und Techniken von einem Material auf ein anderes übertragen wurden. Ein Steinmetz war möglicherweise nicht nur für die Gestaltung von Stein, sondern auch für Holzarbeiten verantwortlich. Seine Fertigkeiten umfassten die Gestaltung von Fassaden, Kuppeln und Minaretten sowie die Verzierung von Portalen, Fenstern und Grabmälern (ATIL 1981: 195).

Ein markantes Beispiel für mamlukische Kunstfertigkeit ist der Minbar der Qalā'ūn-Moschee in Kairo, der aus Holz, Elfenbein und Einlegearbeiten besteht. Dieses Werk demonstriert die Fähigkeit der Handwerker, verschiedene Materialien zu einem harmonischen Kunstwerk zu verbinden, das sowohl ästhetische als auch funktionale Anforderungen erfüllt.

Diese Vielseitigkeit galt auch für andere Handwerksberufe wie Glasmacher, Schneider oder Teppichknüpfer, die ähnlich komplexe und anspruchsvolle Aufgaben übernahmen. Es ist denkbar, dass Handwerker in der mamlukischen Gesellschaft zwar nicht den höchsten sozialen Status genossen, jedoch für die wirtschaftliche und kulturelle Entwicklung unerlässlich waren. Ihr Können und ihre Werke trugen erheblich zum Prestige ihrer Auftraggeber bei und konnten, abhängig von ihrer Fähigkeit, außergewöhnliche Kunstwerke zu schaffen, auch ihren eigenen sozialen Status verbessert haben.

3.2 Trägermaterial

Herrschaftliche *runūk* fanden sowohl im öffentlichen Raum als auch am Hofe breite Anwendung. In der Architektur sind sie besonders prominent auf den Fassaden von Moscheen, Madrassas und Mausoleen zu finden, ebenso wie auf Türen und Kenotaphen. Diese Symbole dienten nicht nur der Dekoration, sondern waren auch Ausdruck von Macht und Prestige. Am Hofe waren *runūk* wahrscheinlich auf nahezu allen Prunkstücken des Herrschers vertreten, von Alltagsgegenständen bis hin zu besonderen Zeremonialobjekten.

Darüber hinaus schmückten sie tragbare Glasobjekte wie Moscheelampen, Flaschen, Rosensprinkler und Vasen. Ebenso wurden Metallgegenstände wie Kerzenhalter, Schüsseln, Schalen und Stiftkästen oft mit diesen Symbolen verziert. Auch Textilien, die sowohl in der Bekleidung als auch in der Innenausstattung Verwendung fanden, trugen häufig heraldische Embleme.

In militärischen Kontexten finden sich *runūk* auf Helmen, Schwertern, und Münzen sowie auf militärischen Textilien wie Pferdedecken, Satteldecken, Zelten, Stickereien, Flaggen, Mänteln und Bannern. Sogar Alltagsgegenstände wie Buchhüllen, Spielkarten und Portraits wurden mit diesen Symbolen versehen.

Abhängig vom jeweiligen Trägermaterial wurden die *runūk* auf unterschiedliche Weise angebracht: sie konnten eingeschnitzt, eingraviert, eingeprägt, aufgemalt, eingestickt oder eingefärbt werden. Jedes Material brachte eigene Herausforderungen und Techniken mit sich, die eine spezifische Handwerkskunst erforderten.

Es folgt eine detaillierte Beschreibung der Materialien, die bevorzugt als Träger für Heraldik verwendet wurden.

Im Folgenden wird eine detaillierte Beschreibung der verschiedenen Materialien gegeben, die bevorzugt als Träger für heraldische Symbole genutzt wurden:

3.2.1 Architektur

Steine lassen sich in verschiedene Kategorien unterteilen: Edelsteine, Halbedelsteine, Steine für den Bau und Stuck. Edelsteine und Halbedelsteine wurden zum Verschönern von Luxusgegenständen, Textilien, Schmuck und Waffen verwendet, spielten sie in der Heraldik eine untergeordnete Rolle.

Für die Architektur waren jedoch Baumaterialien wie: Marmor, Alabaster und Sandstein von zentraler Bedeutung. Diese Materialien wurden häufig für dekorative Zwecke eingesetzt, insbesondere in Form von Wandrelief, Fassadenverzierungen und architektonischen Details wie Kapitellen und Brunnen. Künstliche Materialien wie Stuck, hergestellt aus Kalk, Marmorstaub und Gips, spielten ebenfalls eine wichtige Rolle in der architektonischen Gestaltung. Die Stucktechnik, die im Iran und im Irak bereits im 8. und 9. Jahrhundert Anwendung fand, erreichte ihren künstlerischen Höhepunkt in der Naşridenzeit in Spanien.

Das Stadtbild von Kairo und anderen mamlūkischen Metropolen ist geprägt von beeindruckenden Bauwerken. Besonders markant sind die Mausoleen der Sultane und ‘Umāra auf den nördlichen und südlichen Friedhöfen Kairos, die wie Miniaturstädte anmuten. Esin ATIL (1981: 195) beschreibt, wie die Bautätigkeit der Mamlūken Kairo in eine „Mamlūk City“ verwandelte. Die Mamlūken errichteten eine Vielzahl von Gebäuden, darunter Moscheen, Madāris, Khanqas (Zentren für Sufi Bruderschaft), Krankenhäuser, Bäder, Wakālas (Handels- und Gasthäuser), Khans (Märkte), Waqfs (islamische Stiftungen), Festungen, Brücken, Aquädukte, Paläste, Wohnhäuser, Verwaltungsgebäude und Kasernen. Diese Bautätigkeiten umfassten sowohl religiöse als auch weltliche Bauwerke. ATIL hebt hervor, dass vor etwa 30 Jahren noch ungefähr 200 Bauwerke aus der Mamlūkenzeit in Kairo existierten.

Ein Beispiel für die meisterhafte Steinmetzkunst der Mamlūken ist das Steinrelief von Bab al-Faradsch („Tor der Befreiung“ oder „Tor zum Paradies“). Ein weiteres herausragendes Beispiel ist ein Steinrelief mit der Darstellung eines Löwen, das Sultan al-Malik az-Zāhir Rukn ad-Dīn Baybars al-Bunduqdārī zugeschrieben wird (siehe Abbildung 5 und Abbildung 6).

3.2.2 Metallverarbeitung

Die Sammlungen orientalischer Kunst in vielen Museen weltweit umfassen eine beeindruckende Vielfalt an Metallobjekten. Diese reichen von Prunkschalen, Karaffen und Kannen bis hin zu Becken, Trinkgefäßen und Kesseln. Auch Lampen, Türklopfer, medizinische Instrumente, Münzen, Siegel, Schmuck, Gürtel sowie Rüstungen und Waffen gehören zu den Sammlungen. Viele dieser Objekte sind gut erhalten, obwohl historisch ein großer Teil, insbesondere aus Gold und Silber, aufgrund von Materialknappheit, Recycling oder Neugestaltung eingeschmolzen wurde.

Trotz der Herausforderungen sind zahlreiche prächtige Stücke aus Kupfer, Silber, Gold und Niello sowie aus verschiedenen Legierungen wie Bronze und Messing erhalten geblieben. Diese Objekte zeugen von einem hohen Grad an technischer Raffinesse und künstlerischer Vielfalt, die in der mamlūkischen Zeit gepflegt und weiterentwickelt wurde.⁴⁷

Technischer Fortschritt und künstlerische Einflüsse

Die Entwicklung der Metallverarbeitung während der Mamlūkenzeit wurde durch eine Synthese lokaler Techniken und externer Einflüsse befördert. Durch den Handel mit dem byzantinischen Reich und Fernost gelangten fortschrittliche metallurgische Techniken in den mamlūkischen Kulturraum. Ein Beispiel für die Anpassung solcher Techniken ist die Verwendung von Niello-Verzierungen, bei denen schwarze Masse in gravierte Muster eingebettet wurde, um Kontraste und detaillierte Verzierungen zu schaffen.

Bedeutung der Legierungen

Legierungen spielen eine zentrale Rolle in der Metallobjekt-Herstellung. Kupfer wurde häufig als Hauptbestandteil in Legierungen mit anderen Metallen oder Halbmetallen verwendet, wie etwa in Kupfer-Zinn (Bronze) und Kupfer-Zink (Messing). Die Unterscheidung zwischen Bronze und Messing ist oft nicht sofort ersichtlich, da beide Begriffe in historischen Dokumenten oft synonym verwendet wurden und der Begriff „Kupferlegierung“ generell für beide verwendet wurde. Dies führt zu Verwirrungen, besonders wenn populäre Namen wie "die Benin-Bronzen" verwendet werden, obwohl die meisten dieser Objekte tatsächlich aus Messing bestehen.

Werkzeuge und Techniken

Die Verarbeitung von Metallen wie Gold, Silber und Kupferlegierungen erforderte spezialisierte Werkzeuge und ein fundiertes Wissen in der Alchemie, um bestimmte Farben und Eigenschaften zu erzielen. Die Mamlūken nutzten fortschrittliche Schmiede- und Gusstechniken, um die Haltbarkeit und Ästhetik ihrer Metallarbeiten sicherzustellen. Dazu gehörten das Schmelzen, Legieren, Gießen in Formen sowie das Feinschmieden zur Herstellung von Relieifarbeiten und filigranen Mustern, die häufig kulturelle und religiöse Symbole darstellten.

⁴⁷ Vgl. DAVID COLLECTION (2019): Brass lamp with openwork decoration engraved and inlaid with silver. Egypt; 14th century. Copenhagen (Inv. no. 37/1982). Online verfügbar unter <https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/materials/metal/art/37-1982> (letzter Abruf 10.10.2019).
© The David Collection.

Kulturelle Bedeutung

Metallarbeiten waren mehr als nur funktionale oder dekorative Objekte; sie dienten auch als Symbole für Macht, Status und religiöse Identität. Die Wahl der Metalle und die Komplexität der Designs spiegelten den sozialen Rang des Besitzers innerhalb der mamlūkischen Gesellschaft wider. Diese Werke, oft mit Inschriften und emblematischen Motiven verziert, repräsentierten nicht nur den Reichtum und den Geschmack ihrer Besitzer, sondern auch deren fromme Stiftungen und ihr öffentliches Engagement.

Wirtschaftliche Einflüsse auf die Metallverarbeitung

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts geriet die Metallverarbeitungsindustrie der Mamlūken aufgrund wirtschaftlichen Drucks in eine Krise. Während früher Objekte aus Silber und Gold gefertigt wurden, mussten sie zunehmend kostengünstigeren Kupfergegenständen weichen. Dennoch wurde bei der dekorativen Gestaltung nicht gespart, wie erhaltene Objekte aus dieser Zeit eindrucksvoll zeigen.⁴⁸

Ein Beispiel herausragender Handwerkskunst

Ein markantes Beispiel für die meisterhafte Handwerkskunst der Mamlūken ist ein Kupferbecken, das im National Museum in Edinburgh ausgestellt ist (siehe Abbildung 23). Dieses Becken zeigt ein Wappen in Form eines Kalligraphie-Schreibsets (vgl. 6.3.7). Das Becken hat einen kreisförmigen Grundriss, dessen Seiten sich nach oben hin steil verjüngen. Der Rand der Mundöffnung ist schmal und flach und wölbt sich nach außen. Der Körper des Beckens ist mit drei horizontalen Bändern verziert, die verschiedene Motive aufweisen. Das oberste Band enthält acht Rundmedaillons, die jeweils das Motiv eines Kalligraphie-Schreibsets im Zentrum tragen. An der Basis des Beckens zieht sich ein Band mit spiralförmigen Feldern entlang, was die kunstvolle Handwerkskunst der Zeit eindrucksvoll unterstreicht.

3.2.2.1 Münzen

Die Numismatik, die Wissenschaft von den Münzen (arab. *sikka*), stellt einen wesentlichen Forschungsbereich dar, wenn es um die Untersuchung islamischer Kulturen geht. Islamische Münzen bieten nicht nur Einblicke in die ökonomische Geschichte, sondern auch in die politi-

⁴⁸ AL-KHAMIS, Ulrike (2020): "basin". Copy edited by: Mandi Gomez. In: Editors of Museum With No Frontiers (MWNF) (Hg.): Discover Islamic Art. (Virtual Museum). MWNF Working Number: SY 78. Online verfügbar unter http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;uk;Mus03;21;en (letzter Abruf 30.11.2020). © Museum With No Frontiers (MWNF) 2004 – 2022.

schen und kulturellen Entwicklungen. Sie sind daher ein unverzichtbares Objekt der Forschung. Diese Münzen tragen nicht nur Informationen über ihren Herstellungsort und die Zeit, sondern fungieren auch als Material-, und Gewichtszeugnisse und enthalten oft tiefgreifende historische Daten.

Diese Artefakte sollten nicht nur als einfache Zahlungsmittel oder als kunsthandwerkliche Objekte betrachtet werden. Münzen sind multidisziplinäre Knotenpunkte, die Bereiche wie Kunst, Archäologie, Geschichte und sogar Rechtswissenschaft berühren. Sie dienen kontinuierlich als materielle Beweise für rechtliche und politische Normen über weite geographische und zeitliche Spannen. Kunstgeschichtlich können Münzen auch als Vorreiter für bestimmte bildliche Motive gesehen werden, die nicht nur ästhetische, sondern auch religiöse und mythologische Bedeutungen tragen. In der Schrift und Kalligraphie auf den Münzen spiegeln sich Sprachentwicklungen und dialektale Varianten wider.

Als verlässliche Quellen bieten Münzen oft lückenlose und chronologisch geordnete Einblicke in historische Ereignisse, politische Programme, Staatsformen und Dynastieabfolgen.⁴⁹ Die Motive auf Münzen wurden oft auf andere Materialien übertragen und weiterentwickelt, während die Prägungen auf den Münzen selbst minimal angepasst wurden.

Die Techniken und Materialien, die bei der Münzherstellung verwendet wurden, bieten nicht nur allgemeine Einblicke in die handwerklichen Fähigkeiten und die zur Verfügung stehenden Technologien, sondern reflektieren auch spezifische historische Entwicklungen und Innovationen. Eine bedeutende Technik in der Münzprägung war das Schlagschmieden, bei dem Münzplättchen zwischen zwei geprägten Stempeln manuell oder maschinell geschlagen wurden. Diese Technik ermöglichte eine massenhafte Produktion von Münzen mit konsistenten Motiven und war entscheidend für die wirtschaftliche Standardisierung.

Ein weiteres signifikantes Verfahren war die Verwendung von Legierungen, die spezifische Eigenschaften wie Farbe, Härte und Korrosionsbeständigkeit beeinflussten. Insbesondere die Legierungstechnik erlaubte es, durch Mischung verschiedener Metalle wie Kupfer, Zinn (für Bronze) und Zink (für Messing), die physischen und ästhetischen Eigenschaften der Münzen zu kontrollieren.

⁴⁹ Dank an Stefan Heidemann für die Informationen im persönlichen Gespräch und im Rahmen der Veranstaltungen im Annemarie Schimmel Kolleg, Bonn, Oktober 2013.

Die Zusammensetzung der Legierungen gibt Aufschluss über die verfügbaren Ressourcen und dem ökonomischen Auf- oder Abschwung einer Epoche. Münzen illustrieren nicht nur die lokalen künstlerischen Fähigkeiten in Bild und Schrift, sondern als Handelsmedium auch die wirtschaftlichen Verhältnisse und die geographische Reichweite des Geldwesens.

Stefan HEIDEMANN⁵⁰ hebt hervor, dass islamische Münzen bis zu 150 Wörter tragen können, die wichtige Informationen über Kalifen, lokale Gouverneure und Prägezeiten liefern. Diese Texte auf den Münzen dienen daher als primäre historische Dokumente, die Einblicke in rechtliche und politische Entwicklungen bieten.

Trotz gelegentlicher Kritik bleibt das Werk von Paul BALOG (1964/2019) eine unentbehrliche Ressource für die islamische Numismatik. Balog zeigt auf, dass bereits in der Frühzeit des Islams Münzen oft Wertangaben in der Münz- und Datumsformel üblich waren. Ein Indikator für den Dinar waren immer die Goldmünzen, für den Dirhem die Silbermünzen und sogar einige Kupfermünzen haben eine Gravur. Eine Praxis, die von den Ayyūbiden für Gold, aber nicht für Silber und Kupfer fortgeführt wurde. Unter den Mamlūken wurde diese Tradition von Šağarat ad-Durr bis Baybars I beibehalten.

Die Goldwährung erlangte in der Zeit der Sultān Qalā'ūn, al-Ashraf Khalīl, Kitbughā und al-Nāṣir Muḥammad, die alle ihre Goldmünzen als "gesegneten Dinar" (arab. المبارك الدينار) bezeichneten, einem hohen Stellenwert. Dennoch kam in der dritten Regierungszeit von al-Nāṣir Muḥammad eine neue Goldsorte auf den Markt. Nach dieser Zeit wurde in der Bahri-Zeit größtenteils auf Wertangaben verzichtet.⁵¹ Unter Baybars I. entwickelte sich die eigentliche Form der mamlūkischen Münzen.

Unter Baybars I. verschwand bei den Silbermünzen allmählich die Randlegende. Sie wurde durch kreisförmig angeordnete Inschriften ersetzt. Unter Lājīn und Baybars II. endete diese Art der Aufmachung. Unter al-Nāṣir Muḥammad wurde die Schrift auf Gold- und Silbermün-

⁵⁰ HEIDEMANN, Stefan (2019): Islamic Numismatics. A Survey. Persönliche Website. Online verfügbar unter <https://www.aai.uni-hamburg.de/voror/personen/heidemann/islamic-numismatics.html> (letzter Abruf 11.11.2019).

⁵¹ BALOG, Paul (1964/2019): *ANS Digital Library*. Coinage of the Mamlūk Sultans of Egypt and Syria. Online verfügbar unter <http://numismatics.org/digitallibrary/ark:/53695/nnan55713> (letzter Abruf: 16.05.2019).

zen in mehreren horizontalen Linien angeordnet.⁵² Diverse Änderungen in Schnittform, Gewicht, Farbe und Legierungen sind zu verzeichnen. Diese Änderungen beruhen entweder auf der Wiederentdeckung altbekannter Formen aus der Zeit der Fatimiden und Ayyūbiden und wurden wieder adaptiert oder auf neuen Konzepten der Formgebung. Neben der Rund-Form der Münze wurde beispielsweise eine große Menge an geschnittenen (quadratischen) *dirhems* gefunden, die Baybars I., al-Nāṣir Muḥammad, aber auch Baraka Qān, al-Nāṣir Ḥasan, al-Ashraf Sha'bān und sogar al-Ṣāliḥ Ḥajji zugeschrieben werden.

Insbesondere Kupfer-*fulūs* gab es in vielen verschiedenen Sorten: Sie waren am weitesten verbreitet. Die ägyptischen Münzen waren zunächst auf kleinen Flan mit einfachen und später auf breiten Flan mit aufwendigen Inschriften verziert. Lediglich eine Serie von Nāṣir Muḥammad enthält ein Wappenschild (Taschentuch, *buqjah*).⁵³ Die syrischen Münzen weisen immer einen kleinen Flan auf und sind meistens mit einem Wappen verziert.

Da die Epigraphik im Allgemeinen und auch auf Münzen nicht Gegenstand dieser Arbeit ist, wird hier nicht weiter auf Inschriften eingegangen. Dies erübrigt sich ferner auch deshalb, weil BALOG (1964, 1977, 1980) und andere Forscher wie beispielsweise GRABAR (1957) abertausende von islamischen Münzen mit Inschriften bereits ausgiebig behandelt haben. Mamlūkische Münzen weisen häufig zahlreiche diakritische Punkte auf. Balog findet darin jedoch keine feststellbare Methode und kein System. Untersuchungen sollen ergeben haben, dass 25 Sulṭān durch ihr Wappen auf Münzen dargestellt sind.⁵⁴

In der Tabelle 9 sind alle Namen der al-Mamālīk al-baḥrīyūn und in der Tabelle 10 alle Namen der al-Mamālīk al-Burdschiyya aufgeführt. In der Zeit der Burji-Herrscher erhielten, bis auf eine Ausnahme, Goldmünzen keine Gravur mit Wertangabe. Die Ausnahme bilden die Münzen des al-Mu'ayyad Shaykh (reg. 815-824/1412-1421) (vgl. BALOG 1964, 1980; GRABAR 1957).

⁵² BALOG, Paul (1964/2019): *ANS Digital Library*. Coinage of the Mamlūk Sultans of Egypt and Syria. Online verfügbar unter <http://numismatics.org/digitallibrary/ark:/53695/nnan55713> (letzter Abruf: 16.05.2019).

⁵³ BALOG, Paul (1964/2019): *ANS Digital Library*. Coinage of the Mamlūk Sultans of Egypt and Syria. Online verfügbar unter <http://numismatics.org/digitallibrary/ark:/53695/nnan55713> (letzter Abruf: 16.05.2019).

⁵⁴ Vgl. DAVID COLLECTION (2019): Coin: Sayf al-Din al-Muzaffar Hajji I ibn al-Nāṣir Muḥammad (747-748 H/1346-1347 AD). Egypt; 14th century. Copenhagen (Inv. no. C. 55, Coin no. 7). Online verfügbar unter <https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/mamluks/coins/c55?show=comment> (letzter Abruf 10.10.2019).

© The David Collection.

Zunächst gab es zwischen den Burji- und den Bahri-Münztypen keine großen Unterschiede. Lediglich Barqūq (738-801 H. / 1336-1399) führte einen neuen Silber- und Kupfertypen auf. Erst zur Ära al-Nāṣir Faradj's (*reg.* 801-808 H. /1399-1405 und 808-815 H. /1405-1412) wurden aufgrund eines signifikanten wirtschaftlichen Rückgangs (804-810 H. / 1401- 1407/1408) neue Währungsreformen erlassen. In diesem Zuge wurden Münzen mit höherem Gewicht und völlig neuem Design in Umlauf gebracht. Das Gewicht der Münzen wurde erst nach dem Tod Barsbays (842 H./1438) reduziert. Auch das Muster mehrerer horizontaler Linien, die durch Kabelmuster voneinander getrennt waren, kam in dieser Zeit auf. Lediglich die Sultān Khūshqadam und Qānṣūh al-Ghūrī gaben einige Dinar mit Randlegenden heraus. Sowohl in Ägypten als auch in Syrien waren die Metalle rar. Dementsprechend wurde der Fals auf einem schmalen Flan geschlagen, was sich gewiss auf das Design auswirken. Lediglich unter Qā'it-bāy gab es wieder mehr Kupfer und der Fals wurde auf größeren Flan geschlagen.⁵⁵

Wie erfolgt nun die Identifizierung der Münze? Idealerweise kann die Zuschreibung einer Münze von ihrer Vorderseite (Avers) abgelesen werden, wenn der Name des Herrschers eingeprägt wurde. Der wahrscheinlich wichtigste Teil der Legende ist das königliche Protokoll. Die Zuschreibung der Münze hängt davon ab, daher erscheint es auf der Vorderseite. Die Münzen von Šağarat ad-Durr, al-Ashraf Mūsā, Aybak und al-Manṣūr 'Alī, sowie die von Baybars I. zeigen neben dem Protokoll des Sultāns auch den Namen des Kalifen. Auch hier ist die Seite, die den Namen des Herrschers enthält, die Vorderseite; der Kalif wird auf der Rückseite erwähnt. Wenn das Protokoll außergewöhnlich lang war oder der Flan nicht ausreichend groß war, dann wurde es auf der anderen Seite fortgesetzt. In diesem Fall beginnt die Legende auf der Vorderseite (Avers) und endet auf der Rückseite (Revers). Auf Gold- und Silbermünzen ist das Protokoll, ungeachtet dessen, dass die Fläche sehr klein ist, vollständig abbildbar, während Kupfermünzen ein stark gekürztes Protokoll aufweisen. Neu bei den Münzen der Mamlūken- Sultān war, dass Gold-, Silber- und Kupfermünzen neben den Inschriften ein neues Merkmal in die Münzprägung eingeführten: Sie gravierten ihre Wappen auf ihre Münzen ein, hauptsächlich auf Kupfer-*fulūs*, manchmal aber auch auf Gold und Silber. Darstellungen von Tieren, Pflanzen oder leblosen Gegenständen fanden sich bereits auf vielen Kupfermünzen der Umayyaden-Kalifen; Letztere hatten jedoch eine rein dekorative Funktion und haben keine heraldische Bedeutung. Ab der Zeit Baraka Qāns hatten Gold- und Silber-, später nur noch Kupfermünzen, bis auf einige wenige Ausnahmen, ein Wappenelement aufgedruckt.

⁵⁵ BALOG, Paul (1964/2019): *ANS Digital Library*. Coinage of the Mamlūk Sultans of Egypt and Syria. Online verfügbar unter <http://numismatics.org/digitallibrary/ark:/53695/nnan55713> (letzter Abruf: 16.05.2019).

Zu einem viel späteren Zeitpunkt, besonders im Jazīrah, zwischen dem Irak und Kleinasien, erschienen Porträts, Gruppen von Menschen, Reiter, Tiere usw. auf turkomanischen und sogar ayyūbidischen Münzen. Auch diese Darstellungen sind nicht heraldisch, sondern orientierten sich an byzantinischen oder klassischen Vorbildern und sollten vermutlich den Handelsverkehr zwischen West und Ost erleichtern.

Beispiele für Münzen sind die Abbildung 9, Abbildung 10, Abbildung 14 , Abbildung 26, Abbildung 27 und Abbildung 36.

An dieser Stelle wird auf die ersten drei genannten Münzen eingegangen, die aus einer privaten Sammlung stammen und nicht publiziert sind. Es liegen keine Informationen bezüglich Material, Gewicht und Datierung vor. Die Motive sind auf Grund der Bilder ermittelt. Die Münzen stammen mit hoher Wahrscheinlichkeit aus Jordanien.

Auf dem Avers der Abbildung 9 ist deutlich ein nach links schreitender Löwe zu erkennen und auf dem Revers ist, neben anderen Elementen, ein Fisch dargestellt. In den Recherchen wurden keine anderen Gegenstände gefunden, die neben dem Löwenwappen ein weiteres Tier zeigen.

Die zweite Münze (siehe Abbildung 10) hat im Avers einen Fisch als Motiv. Über dem Fisch-Motiv ist in arabischer Schrift ‚hama‘ geschrieben. Sehr wahrscheinlich ein Verweis auf die Stadt Hama, in der die Münze geschlagen wurde. Unter dem Fisch-Motiv sind vier Punkte abgebildet. Die vier Punkte auf Münzen aus der Zeit könnten verschiedene Bedeutungen haben: kalligraphische Elemente, numerische Bedeutung, symbolische Bedeutung und Herkunft der Münzprägung. Diese Interpretationen könnten je nach Kontext und Interpretation variieren. Die arabischen Buchstaben auf dem Revers sind nicht klar lesbar. Die Abbildung 14 zeigt eine Ente oder einen Adler. Auf dem Revers ist ebenfalls in arabischer Schrift ‚hama‘ geschrieben; mit hoher Wahrscheinlichkeit ist der Name al-Nāṣir geschrieben.

Abschließend ist festzuhalten, dass Münzen eine facettenreiche Quelle darstellen, die weit über den einfachen monetären Wert hinausgeht und tiefe Einblicke in die kulturelle, politische und wirtschaftliche Geschichte der islamischen Welt bietet.

3.2.2.2 Die Ersten Münzen bei den Mamlūken

Šağarat ad-Durr, die als erste und einzige Frau in der Geschichte des muslimischen Ägyptens den Thron bestieg, ist eine bemerkenswerte Figur. Ihre Herrschaft stieß jedoch auf Widerstand beim Kalifen von Bagdad, wodurch sie gezwungen war, abzudanken und die Führung an Aybak zu übergeben. LANE-POOLE (1901: 255, Fig. 56) stellt fest, dass die Prägung der Münzen von Šağarat ad-Durr denen ihres verstorbenen Ehemanns, es-Šāliḥ Ayyūbī, dem Anführer der vorherigen Dynastie, stark ähnelten. Ebenso wiesen die seltenen Münzen ihres zukünftigen Ehemanns und Nachfolgers Aybak kaum Unterschiede im Design auf (vgl. LANE-POOLE 1901: 256, Fig. 57; siehe Abbildung 36).

LANE-POOLE führt weiter aus, dass „No coins bear the joint names of Aybek [Aybak] and el-Ashraf Mūsa [al-Ashraf Mūsa]“. Auch die Prägung von Aybaks Nachfolgern, al-Manṣūr ‘Alī I (vgl. BALOG 1964: 19, MK 401) und Sayf ad-Dīn Quṭuz, der Aybaks Stellvertreter (naīb-al-saltāna) war, imitierten die Münzen der Ayyūbiden. Paul BALOG (1964) beschreibt diese unter dem Titel “Pseudo-Ayyūbī Type Coins”. Ayyūbidische Münzen zeichnen sich meist nur durch einfache Inschriften aus, gelegentlich ergänzt durch musterhafte Darstellungen, wie runde Schilde aus Punkten oder kleinere viereckige Schilde in der Mitte oder einem Hexagramm aus Punkten und Linien. Sie waren häufig von einem Band mit Inschriften umgeben, während das Innere eine oder mehrere Zeilen von Text aufwies.

Die Ayyūbiden-Dynastie ist auch bekannt für ihre Verwendung von komplexen, ineinandergreifenden sechsblättrigen Rosetten und anderen geometrischen Konstellationen auf ihren Münzen. Im Kontrast dazu zeigen die mamlūkischen Prägungen eine Abkehr von der Darstellung menschlicher Profile oder Gesichter, die in früheren Perioden, einschließlich der Zankiyūn-Dynastie, auf Münzen zu finden waren. Diese Veränderung reflektiert möglicherweise eine ikonographische Entwicklung in den ästhetischen Präferenzen zu der jeweiligen Epoche.⁵⁶

⁵⁶ Vgl. BALOG (1964). Zum Runden Schild: Ayyūbiden, al-Nasir Yusuf Salah al-Din: 145/Album, 148/Album, 154/Album, 156/; Ayyūbiden, al-Aziz 'Uthman: 223/Album; zum Quadratischen Schild: Ayyūbiden, al-Nasir Yusuf Salah al-Din: 33/Album 789, 85/Album 787.2, 95/Album 787.2, 105/ Album; zu Ayyūbiden, al-Aziz 'Uthman: 206/ Album, u. a.; zum Hexagramm: Ayyūbiden, al-Nasir Yusuf Salah al-Din: 128/Album, 129/Album; Ayyūbiden: al-'Adil I Abu Bakr Sayf al-Din: 308/ Album, u.a.; zu Ayyūbiden: ineinander verschachtelte sechs Blatt Rosetten, Schild aus Linien und Punkten: 280/ Album, 286/ Album, u.a.; Menschliche Darstellung, Zangiden, al-'Adil Nur al-Din Mahmud: S. 73/ Album 1850; Sayf al-Din Ghāzī II bin Mawdud, S. 60.1/ Album 1861.1, S. 61.2/ Album 1861.2. u. a.

Nach Šaġarat ad-Durr und Aybak folgte al-Malik al-Zāhir Rukn ad-Dīn Baybars al-Bunduqdārī (reg. 658-676 H./1260-1277), ein bei der Bevölkerung beliebter Sultān, der oft als eigentlicher Gründer des mamlūkischen Reiches und als der „Löwe Ägyptens“ angesehen wird (LANE-POOLE 1901: 262-63). Baybars wurde einst, aufgrund seines durch ein Katarakt beschädigten Auge, für wenig Geld auf dem Sklavenmarkt von Amīr Aydekīn al-Bunduqdār erworben. Er machte sich durch seine militärische Führung und entschlossene Verteidigung gegen Kreuzritter und andere Feinde Ägyptens einen Namen (LANE-POOLE 1901: 262-63). Sein administratives Geschick und sein Engagement für prächtige Architektur prägten ebenfalls das Stadtbild signifikant.⁵⁷

In Bezug auf Münzen setzte Baybars die von seinen Vorgängern eingeführten sechs Rosettenschilder fort, führte jedoch als erster mamlūkischer Herrscher ein tierisches Symbol in die Münzgestaltung ein. Sein charakteristisches Symbol war der männliche Löwe, meist nach links schreitend.⁵⁸ Die detaillierte Darstellung der Mähne auf gut erhaltenen Münzen hebt hervor, dass es sich eindeutig um einen Löwen handelt, und nicht um einen Leopard oder einen Panther. Dieses Wappentier wurde von nachfolgenden mamlūkischen Herrschern übernommen, was die kulturelle und symbolische Bedeutung des Löwen in der mamlūkischen Heraldik unterstreicht.

Diese historische Betrachtung zeigt, wie eng Münzen mit der politischen und kulturellen Identität der Mamlūken verknüpft waren und reflektiert ihre Bedeutung weit über den monetären Wert hinaus als Artefakte von erheblicher historischer und künstlerischer Relevanz.

3.2.3 Glas

Glas, definiert als eine Gruppe amorpher, nicht-kristalliner Feststoffe, besitzt eine Vielzahl von Anwendungen aufgrund seiner vielfältigen Eigenschaften. Diese variieren je nach chemischer Zusammensetzung und Herstellungsprozess, wodurch Glas nicht einheitlich, sondern entsprechend seiner spezifischen Anwendungen charakterisiert werden muss (HAWKES 2000:

⁵⁷ THORAU, Peter (2010): “Baybars I, al-malik al-Zāhir Rukn al-Dīn”. In: FLEET, Kate, Gudrun KRÄMER, Denis MATRINGE, John NAWAS, and Everett ROWSON (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*, THREE. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_ei3_COM_23709 (letzter Abruf 30.11.2019).

⁵⁸ Vgl. BALOG, Paul (1964)

(S. 49) die sechs Blatt Rosette aus Punkten, Baybars: MK602 Dirham NM ND; zum Löwe: MK601 1/2 Dirham NM ND, (S. 43) MK601 1/2 Dirham NM ND; MK604 Dirham Dimashq 673AH (S. 52) MK609 Dirham al-Qahir 670AH; (S. 86) u.a.

846-848). Es ist ein ästhetisch ansprechender Werkstoff, bekannt für seine Feinheit, seinen Glanz und seine Fähigkeit, Licht zu brechen und zu durchlassen, was es in unterschiedlichen Kontexten besonders facettenreich macht. Glas kann trüb oder klar, farblos oder farbig, sowie irisierend sein und oft wird es mit Edelsteinen oder Edelmetallen veredelt.

Die Herstellungstechniken von Glas sind alt und das Grundprinzip dieser Techniken findet auch heute noch in der industriellen Produktion Anwendung. Aufgrund seiner neutralen Beschaffenheit und der Fähigkeit, keine fremden Gerüche aufzunehmen, ist Glas besonders geeignet für die Lagerung von Parfümen und Ölen. Das Spektrum der Glasprodukte umfasst unter anderem Kannen, Kelche (vgl. 6.3.1, siehe Abbildung 11, Abbildung 15, Abbildung 16, Abbildung 18 und Abbildung 32), Glasvasen und Spiegel (MATHEWS 2006: 69-96). Ein herausragendes Beispiel für die Verwendung von Glas in der Architektur ist das al-Nāṣir Muḥammads 'Qasr al-Ablaq' in Kairo, erbaut zwischen 1313 und 1315, das mit hoch angesetzten Fenstern ausgestattet ist, die mit mehrfarbigem Glas versehen sind (CASANOVA 1894-1897: 643, 670).

Glasprodukte während der Mamlūkenzeit reflektieren nicht nur die Alltagskultur und -nutzung, sondern auch den höheren ästhetischen und technischen Standard der handwerklichen Fertigkeiten dieser Epoche. Die Fähigkeit, komplexe Glasobjekte zu kreieren, deutet auf eine hochentwickelte Glasherstellung hin, die in der Lage war, sowohl funktionale als auch dekorative Anforderungen zu erfüllen. Dies unterstreicht die Bedeutung von Glas als Indikator für kulturellen Reichtum und technologischen Fortschritt in der islamischen Welt der Mamlūkenzeit.

3.2.4 Keramik

Die Herstellung von Keramik im islamischen Raum bediente sich einer Vielzahl von Techniken und spiegelt die reiche kulturelle Wertschätzung dieses Materials wider. Die Diversität in Formen und Farben zeugt von der tiefen Verwurzelung keramischer Kunst in der islamischen Kultur, wobei die anfängliche Inspiration häufig aus China stammte. Obwohl muslimische Töpfer das Ideal des chinesischen Porzellans nie vollständig erreichten, brachten ihre innovativen Methoden bedeutende Fortschritte wie die Entwicklung von Fayencen und Friteware hervor. Besonders bemerkenswert ist die Einführung der Glanz- und Unterglasurmalerei so-

wie die Perfektionierung diverser Dekorationstechniken, welche die ästhetische und funktionale Vielfalt der Keramik bereicherten.

Im Gegensatz zu Glas, das ebenfalls zerbrechlich ist, kann Keramik nicht in kleinere Partikel zerfallen und lässt sich, anders als Metalle, nicht recyceln. Diese Eigenschaften machen keramische Funde besonders wertvoll für Archäologen, da sie wie eine Art "DNA der islamischen Geschichte" fungieren, indem sie Aufschluss über kulturelle und historische Kontexte bieten.

Die bedeutende Rolle der Keramik in der islamischen Welt wird durch zahlreiche archäologische Funde bestätigt. Weitere detaillierte Betrachtungen zur Entwicklung und Bedeutung islamischer Keramik finden sich im Kapitel 5.3.4. Zur Illustration der Vielfalt und kunsthandwerklichen Fertigkeiten, die in islamischer Keramik zum Ausdruck kommen, verweisen die Abbildung 17, Abbildung 22, Abbildung 24, Abbildung 25, Abbildung 34 und Abbildung 39 bis Abbildung 55 auf verschiedene Beispiele, die von einfachen Gebrauchsgegenständen bis hin zu hochdekorativen Kunstwerken reichen.

3.2.5 Holz

Holz ist ein äußerst vielseitiges Material, das je nach Qualität und Bearbeitung kostspielig oder kostengünstig sein kann. Es fand vielfältige Verwendung in einer breiten Palette von Anwendungen, von kleineren Kunstobjekten bis hin zu großangelegten architektonischen Elementen. Holz konnte geschnitzt, bemalt, eingelegt oder in seiner natürlichen Form belassen werden. Selbst kleinere Reststücke fanden als geometrisch geformte Einlagen in Paneelen Verwendung oder dienten als Füllmaterial.

Insbesondere die Holzarbeiten zeichneten sich oft durch aufwendige geometrische und stilisierte Dekorationen aus, die häufig farbenfroh gestaltet und mit Gold veredelt wurden. Verarbeitetes, bemaltes Holz kam bei einer Vielzahl von Gegenständen zum Einsatz, darunter Minbare (Kanzeln), Wandvertäfelungen, Türen, Fensterläden, Deckenverkleidungen, Gesimse, Bögen, Koranstände, Schatullen und Möbelstücke. Das dekorative Repertoire war umfangreich und umfasste wiederkehrende geometrische Muster, florale und pflanzliche Motive, Vasen, Obstschalen und naturalistische Landschaftsdarstellungen, aber auch Inschriften und Schriftbänder (MATHEWS 2006: 69-96).

Ein bemerkenswertes Beispiel für die Verwendung von Holz ist die rekonstruierte Nachbildung eines Tores aus der Zeit des Fürstentums Candaroğulları, datiert zwischen 1292 und 1462 (691 und 866 H.; siehe Abbildung 38). Das Originaltor wird aus Sicherheitsgründen im Ethnographischen Museum (Livapaşa Konağı - Etnografya Müzesi) in Kastamonu aufbewahrt. Dieses prächtig verzierte Tor der Mahmud Bey Camii, gelegen in Kastamonu Ilisu im Distrikt Daday, stammt aus einer Moschee, die 1366 von einem Fürsten des Candaroğulları-Fürstentums als Freitagsmoschee errichtet wurde. Es zählt zu den wenigen gut erhaltenen historischen Holzwerken in der Türkei.⁵⁹ Besonders bemerkenswert sind die Motive, die in ihrer ursprünglichen Form erhalten geblieben sind und die eine deutliche Parallele zu den Tamghā (arab. تمرّا) (vgl. 5.7), wie sie in der Kunst der Mamlūken verwendet wurden, identisch sind.⁶⁰

3.2.6 Elfenbein

Elfenbein, eines der ältesten von Menschen verwendeten Materialien zur Herstellung von Nutz- und Kunstgegenständen, fand in der Mamlūkenzeit vielfältige Anwendung, insbesondere als hochgeschätztes Trägermaterial für Wappen und andere dekorative Zwecke. Aufgrund seiner feinen Textur und außergewöhnlichen Dauerhaftigkeit war Elfenbein besonders beliebt für die Herstellung kunstvoller Objekte und herrschaftliche Insignien, darunter Schmuck, Käämme, Nadeln, kunstvolle Skulpturen, Schachfiguren und speziell im islamischen Kontext für prunkvolle Behälter, Kästchen, Gefäße, Behälter, verzierte Waffen, prachtvolle Sättel und vieles mehr. Wappen und Symbole wurden häufig in Elfenbein geschnitzt oder graviert, um ihre Eleganz, Beständigkeit und Bedeutung zu unterstreichen.

Die Kunst des Elfenbeinschnitzens, die im Zuge der Kreuzzüge auch in das christliche Abendland gelangte, bediente sich Techniken ähnlich jenen, die bei der Holzverarbeitung Anwendung fanden. Feinste kunsthandwerkliche Methoden wie Schnitzen, Schaben, Bohren und Gravieren ermöglichten die detaillierte Bearbeitung von Elfenbein. Allerdings erforderte dieses kostbare Material aufgrund seiner beschränkten Verfügbarkeit in großen Stücken eine besonders sorgfältige Planung. Großformatige Werke mussten oft aus mehreren Stücken zusammengesetzt werden, da die Größe des Stoßzahns, ob von Elefanten oder Walrossen, die Dimensionen des Objekts limitierte.

⁵⁹ Danke für das Foto und die Genehmigung zur Veröffentlichung an Mehmet Günes, 15.04.2015.

⁶⁰ An dieser Stelle ich zu anmerken, dass es sich bei dem Motiv vermutlich um ein Tamghā handelt oder um ein altes türkisches Symbol. Diese Motive bedürfen einer weiteren Untersuchung.

Obwohl in dieser Arbeit keine spezifischen Elfenbeinarbeiten vorgestellt werden, illustriert die eingehende Betrachtung dieses Materials die außergewöhnliche hohe kunsthandwerkliche Fertigkeit und den kulturellen Reichtum der Mamlūkenzeit, der durch die Verwendung von Elfenbein in zahlreichen kunstvollen Objekten seinen Ausdruck fand.

3.2.7 Textilien

In der islamischen Gesellschaft waren gewebte Textilien von zentraler Bedeutung, galten als prestigeträchtige Luxusgüter und waren häufig Gegenstand diplomatischer Geschenke. Zu den Textilien zählten herrschaftliche Kleidung, Zelte, Teppiche, Decken, Pferdedecken, Möbelbezüge sowie der Mahmal und die Kiswa – ein schwarzes Brokattuch, das zur Umhüllung der Kaaba dient – und der Hizam, ein langes Band, das die Kiswa umfasst. Diese Objekte können als herrschaftliche Insignien betrachtet werden (MAYER 1952: 15). Die Tradition, die Kaaba einschließlich eines Türvorhangs mit Textilien der Mamlūken zu bedecken, initiierte Sulṭān Baybars I. Es handelte sich um schwarze Seide, die in Kairo hergestellt und mit der Pilgerkarawane nach Mekka gebracht wurde.

Die Tradition der Herstellung höfischer Textilien reicht zurück bis zu den Sassaniden. Besonders berühmt für die Produktion und Verzierung von Textilien aus Seide, Leinen und Baumwolle war die herrschaftliche Manufaktur (Dar al-Ṭirāz) in Alexandria, die seit der Zeit der Fatimiden (909 - 1171) existierte. BEHRENS-ABOUSEIF (2016: 152) bemerkt, dass Alexandria in dieser Hinsicht als eine Art Marke angesehen werden könnte. Die fatimidischen Chroniken erwähnen auch Produktionsstätten in Tinnis und Damietta. Ṭirāz, das aus dem Persischen stammt und "bestickt" bedeutet, wurde vom Herrscher verwendet, um seine Oberkleidung ästhetisch mit glänzenden Fäden zu verzieren, die seinen Namen, Titel und sein Wappen zeigten (UZUNÇARŞILI 1988: 30). Dieses Gewirke nannten die Mamlūken *zerkeş* (زرکش) (AL-QALQASANDĪ 1336: 425).

Obwohl die Produktion verzierter Ṭirāz-Stoffe primär für den Hof bestimmt war, wurden sie auch als allgemein käufliche Ware angeboten (BEHRENS-ABOUSEIF 2016: 152). Archäologische Funde von Textilien aus der mamlūkischen Zeit bieten wertvolle Einblicke in die sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Strukturen dieser Epoche. Solche Funde liefern detaillierte Informationen über die Herstellungstechniken und den Gebrauch dieser kunstvollen Stoffe im Alltag und im zeremoniellen Kontext.

In einem anderen historischen Kontext, nämlich bei den frühmittelalterlichen Kurgan-Grabhügeln, die quer durch Asien und Teile Europas gefunden wurden, zeigen archäologische Funde ebenfalls die Bedeutung von Textilien als Grabbeigaben (RUMMEL 2007: 35, Fußnoten: 117; KÜHN 1976: 71, 167, 466-68, 798; SEYHAN 1995: 167). Diese Grabhügel veranschaulichen die Rolle von Textilien in verschiedenen Kulturen und Epochen, was die kulturelle Wertschätzung und den symbolischen Gebrauch von gewebten Stoffen über unterschiedliche Zivilisationen hinweg verdeutlicht.

3.2.8 Spielkarten

Spielkarten stellen einen einzigartigen Beleg dafür dar, dass die Heraldik vom Orient nach Europa gelangte und nicht umgekehrt. Michael DUMMETT erwähnt in seinem Werk "The Game of Tarot: From Ferrara to Salt Lake City" (1980: 11), dass die Mamlüken im 13. Jahrhundert ein Kartenspiel namens "Mamlūk" spielten, welches aus 52 Karten bestand und in seiner Spielweise dem modernen Skat ähnelte. Er betont jedoch, dass es keine Belege gibt, die darauf hindeuten, dass die Mamlüken Tarot spielten, welches erst im 15. Jahrhundert in Europa bekannt wurde.

Michael DUMMETT (1980: 14) führt weiter aus, dass die Mamlüken die ersten waren, die die vier heute in modernen Spielkarten verwendeten Farben: Schwerter, Kelche, Münzen und Stäbe, einführten. Diese Symbole, so erklärt er, wurden aus der persischen Tradition übernommen. Peter BERGHAUS (1993: 41) diskutiert ebenfalls die Ursprünge und die Verbreitung der Spielkarten von Arabien und Persien über Ägypten bis nach Europa und stellt fest, dass die Mamlüken die ersten waren, die Spielkarten mit aufgedruckten Symbolen herstellten, welche später im 14. Jahrhundert nach Europa gelangten.

Catherine HARGRAVE (2000) erwähnt in ihrem Buch zwar nicht explizit die Mamlüken, beschreibt jedoch, dass Spielkarten wahrscheinlich tausende Jahre zuvor im Fernen Osten erfunden wurden und zusammen mit Papiergeld und Schießpulver nach Europa kamen. Sie weist darauf hin, dass Spielkarten im 11. Jahrhundert in Frankreich weit verbreitet waren.

Ein weiterer wichtiger Aspekt der Spielkarten ist deren psychosoziale Komponente. Als visuelles Kommunikationsmittel fungieren sie wie Miniatur-Billboards, die verschiedene propagandistische Ziele, einschließlich politischer Agenden, erreichen können. Diese Verbreitung

erklärt sich dadurch, dass Spielkarten sowohl von den Reichen auch von den Armen genutzt werden konnten, da sie für alle erschwinglich waren. Auch die Perspektive des Designers ist von erheblichem Interesse, da dieser die visuelle Botschaft letztendlich darstellt und sicherlich durch den Einfluss des Auftraggebers geprägt ist.

Die heutigen allgemeinen Eigenschaften von Spielkarten umfassen zwei Konstanten: den Wert und das Symbol. Die Vorderseite (Avers) zeigt den Kartenwert sowie das Symbol, das als Farbe bezeichnet wird. Die Rückseite (Revers) ist hingegen entweder neutral gestaltet oder weist ein einheitliches Muster auf, um den Wert der umgedrehten Karte zu verbergen.

Die Nummerierung und Rangordnung der Spielkarten wird traditionell durch Ziffern oder bildliche Darstellungen ausgedrückt. In einem standardisierten Kartendeck finden sich üblicherweise dreizehn unterschiedliche Werte, die in einer festgelegten Hierarchie angeordnet sind. Diese Spanne reicht vom Ass, welches häufig als niedrigster oder höchster Wert gespielt wird, über die Zahlen zwei bis zehn, bis hin zu den drei Bildkarten. Ein vollständiges Kartenset umfasst somit 52 Karten, verteilt auf vier Farben mit jeweils dreizehn Karten, und wird zumeist durch zwei oder drei Joker ergänzt. Jedes der vier Farbzeichen in einem Deck trägt charakteristische Bezeichnungen und ist durch spezifische grafische Gestaltungen gekennzeichnet, die kulturelle und historische Einflüsse widerspiegeln können (DEPAULI 2007: 73).

In der Bibliothek des Istanbul Topkapı Sarayı Museums befindet sich das einzige nahezu vollständige Deck mamlūkischer Spielkarten aus dieser Zeit (47 Karten), das erstmals in einem 1939 erschienenen Artikel von MAYER "Mamlūk Playing Cards" (1971) erwähnt wurde. Diese Karten wurden vermutlich ausschließlich für Spielzwecke hergestellt und bestehen aus zwei Sets, die zu einem Deck zusammengestellt sind. Sie variieren leicht in den Abmessungen, sind rechteckig und handlich, mit Inschriften, die durchgehend in Gold auf blauem Grund zu sehen sind.

Aufgrund fertigungsbedingter Toleranzen variieren die Maße der Spielkarten. Laut MAYER beträgt die durchschnittliche Größe der Karten 252 mm x 95 mm. Einige Karten eines Sets weisen eine konstante Inschrift auf, die durchgängig in Gold auf einem blauen Hintergrund ausgeführt ist. Die Farbgebung des ersten Sets ist zurückhaltend mit Tönen in Blau, Schwarz, Gold und Pink, während das zweite Set ähnlich gestaltet ist, jedoch mit einem vorherrschenden Grün. Beide Sets zeigen eine schlichte Rückseite. Die Karten sind handgezeichnet und

bemalt, was ihre kunsthandwerkliche Qualität unterstreicht. MAYER identifiziert vier traditionelle Farben: Kelche, Münzen, Schwerter und Polo-Stöcke, und erwähnt einen rätselhaften fünften Farbwert, den er „Staff“ nennt. Andere Wissenschaftler spekulieren, dass es sich bei „Staff“ um eine abstrahierte Darstellung eines Polo-Stock-Paares handeln könnte, wobei auch die Möglichkeit besteht, dass dieses Motiv aus einem anderen Set stammt oder eine Variation eines bekannten Motivs darstellt. Sollte es tatsächlich ein eigenständiges fünftes Motiv innerhalb eines Sets sein, wirft dies Fragen auf, ob es eines der anderen vier Motive ersetzt oder ob es in einem Spiel mit fünf Farben verwendet wurde.

Die von MAYER aufgeworfene Frage, ob die fünfte Farbe zu den Spielkarten zählt, wird in seinen Ausführungen nicht eindeutig beantwortet. MAYER könnte auch auf ein 5 x 14 Kartenset anspielen, jedoch lehnen DUMMETT und ABU-DEED (1973) diese Interpretation ab und bestätigen die übliche Zusammensetzung von 4 x 13 Karten pro Deck.

Heutige Spielkarten sind standardmäßig mit drei Bildkarten ausgestattet – Bube, Dame, König. MAYER beschreibt, dass bei den Mamlūken zehn Zahlenkarten gibt und vier verschiedene adelige Bildkarten: den *malik* (König), den *nā'ib* (Gouverneur), den *nā'ib thānī* (zweiter Gouverneur) und den *aḥad al-arkān* (einer seiner Helfer). Diese sogenannten *mulūk wa-nuwwāb* (Könige und Gouverneure) sind zwar nicht explizit als solche erkennbar, werden jedoch in den Inschriften am unteren Kartenrand namentlich erwähnt. Die Inschriften im oberen Bereich der Zahlenkarten und auf allen adeligen Karten enthalten oft Warnungen, Ermutigungen oder Ermahnungen. Ein weiteres Kartendetail zeigt einen Halbmond mit zwei Drachenköpfen, was MAYER (1971: 4) als eine mögliche Variante der Darstellung von Polostöcken interpretiert und vermutet, dass es sich um ein Äquivalent zum europäischen Joker handeln könnte.

Zusammenfassend repräsentieren die Farbwerte und adeligen Karten heraldische Symbole sowie Ämter der mamlūkischen Elite. MAYER führt aus, dass das Karten-Design, das in illuminierten ägyptischen Manuskripten und in europäischen historischen Quellen dokumentiert ist, sowie die Adaption der Motivnamen in europäische Sprachen⁶¹ darauf hinweisen, dass die Spielkarten ihren Ursprung in der mamlūkischen Zeit haben und ins 15. Jahrhundert datiert

⁶¹ Der arabische Begriff für *Stellvertreter* oder *Gouverneur* ist *nā'ib*. Dieser Begriff wurde als der erste europäische Name für Spielkarten verwendet und bis heute heißen Spielkarten auf Italienisch *naibi* und auf Spanisch *naipes*.

werden können. MAYER (1971: 4-6) ist überzeugt, dass der Einfluss von den Mamlüken ausging und nicht umgekehrt, eine Meinung, die von zahlreichen Forschern geteilt wird.

B. MAHIR (1996: 40-46) folgt dieser Ansicht und behauptet, dass die Spielkarten ihren Weg von den Mamlüken in Ägypten nach Europa fanden, wobei das italienische und spanische Blatt die Farben Schwerter, Kelche, Münzen und Stäbe umfassen (siehe Tabelle 2).

4 Wappenkunde

Heraldik, wissenschaftlich auch als Wappenkunde bezeichnet, befasst sich mit der Lehre, der Beschreibung sowie dem korrekten Gebrauch und der Gestaltung von Wappen und Symbolen. Diese Disziplin unterliegt strengen, traditionellen Regeln, die ihre Ursprünge im 12. in der europäischen Wappenkunst haben. Europäische Wappen setzen sich aus grafischen Elementen wie Schilden, Helmen, Tieren, Pflanzen, Buchstaben und weiteren Symbolen zusammen, deren Anordnung festen Regeln folgt. Diese Symbole verkörpern Identität, Rang, Herkunft und andere Eigenschaften von Personen oder Institutionen und fanden im mittelalterlichen Europa breite Anwendung. Als akademische Disziplin erforscht die Heraldik die historische Entwicklung von Wappen, einschließlich ihrer Symbole, Farben, Formen und Bedeutungen.

Im Gegensatz zur gut erforschten europäischen Heraldik ist eine spezifische Disziplin für die orientalische oder mamlūkische Heraldik bislang nicht etabliert. Diese Arbeit widmet sich daher der Grundlagenforschung in diesem Bereich. Es zeigt sich, dass auch in dieser Region Wappen und heraldische Symbole verwendet wurden, allerdings mit deutlichen Unterschieden zur europäischen Heraldik.

Die spezifischen Merkmale der orientalischen Heraldik umfassen:

1. **Islamische Symbolik:** Orientalische Wappen enthalten oft Symbole wie den Halbmond, Stern, Adler oder Löwe. Diese Elemente haben tiefe religiöse oder kulturelle Bedeutungen und unterstreichen die Zugehörigkeit sowie die Werte des Trägers. Sie symbolisieren oft Macht und Autorität und reflektieren, im Kontext der Mamlūken, ihre militärische Herkunft sowie ihre dominierende Rolle in der Gesellschaft.
2. **Verwendung von arabischer Kalligraphie:** Anders als die bildzentrierte europäische Heraldik, integriert die orientalische Heraldik häufig arabische Schriftzeichen und Kalligraphie als zentrale Elemente, die oft religiöse Texte, Namen von Herrschern oder spezifische Sprüche repräsentieren.
3. **Regionale Variationen:** Die Gestaltung und Verwendung von Wappen und heraldischen Symbolen variieren je nach Region und historischem Zeitraum im Nahen Osten erheblich. Unterschiedliche Dynastien und Herrscher bevorzugten diverse Designs und Symbole für ihre Wappen, was zu einer breiten Vielfalt an Stilen innerhalb der orientalischen Heraldik führt.

4. Integration traditioneller Symbole: Orientalische Wappen können auch traditionelle Symbole enthalten, die mit der lokalen Kultur und Geschichte verknüpft sind, wie Objekte, Pflanzen oder geometrische Muster, die spezifische Bedeutung und symbolische Wirkung haben.
5. Einsatz von allegorischen und mythologischen Motiven: Während europäische Wappen oft direkte Familienbezüge oder territoriale Ansprüche symbolisieren, nutzen mamlūkische Wappen allegorische und manchmal mythologische Motive, um Tugenden oder Ideale zu kommunizieren, die von der herrschenden Elite geschätzt werden.
6. Farbgebrauch: Farben spielten in der mamlūkischen Heraldik eine wichtige Rolle, wenn auch nicht so systematisiert wie in der europäischen Heraldik. Grün als heilige Farbe des Islam und Gold als Symbol für Reichtum wurden häufig verwendet, doch gab es vermutlich keine festgelegten Farbregeleln wie in Europa. Die Verwendung von Farben in mamlūkischen Wappen folgt oft islamischen Traditionen und Bedeutungen.
7. Klarheit: Die mamlūkische Heraldik war oft durch eine relative Schlichtheit und Klarheit gekennzeichnet, besonders im Vergleich zur europäischen Heraldik. Dies lag möglicherweise daran, dass die Symbole oft auch auf Münzen oder in der Architektur verwendet wurden, wo Klarheit und Einfachheit erforderlich waren.
8. Einflüsse aus anderen Kulturen: Es gibt Anhaltspunkte dafür, dass die mamlūkische Heraldik neben den alttürkischen Symbolen auch Elemente aus anderen Kulturen übernahm, insbesondere durch den intensiven kulturellen Austausch mit byzantinischen, persischen und indischen Traditionen. Diese Interaktionen führten zu einer Verschmelzung verschiedener Stile, bei der fremde Einflüsse geschickt mit lokalen Traditionen kombiniert wurden. Obwohl der genaue Umfang dieses interkulturellen Einflusses nicht zentraler Gegenstand dieser Untersuchung ist, bleibt er eine interessante Hypothese, die durch zukünftige Forschungen weiter untersucht werden könnte.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die mamlūkische Heraldik im Vergleich zur europäischen Tradition ihre eigenen, einzigartigen Merkmale entwickelte. Während die europäische Heraldik strengen Regeln folgte und aus grafischen Elementen wie Schilden, Tieren und Pflanzen bestand, zeichnete sich die mamlūkische Heraldik durch eine besondere Mischung aus islamischen Symbolen, arabischer Kalligraphie, regionalen Variationen und interkulturellen Einflüssen aus. Diese Kombination von Elementen führte zu einer eigenständigen Form der Heraldik, die sich deutlich von der europäischen Tradition unterscheidet und eine einzigartige kulturelle Identität repräsentiert.

4.1 Blasonierung / Beschreibungsart

Blasonieren beschreibt in der Heraldik die exakte, fachliche Darstellung von Wappen, Flaggen oder ähnlichen Symbolen. Diese Form der Beschreibung ist ein wesentlicher Bestandteil der Wappenkunde und nutzt eine spezifische Fachsprache, um die Anordnung und Details von Wappen klar und präzise darzustellen. Sie verwendet eine spezialisierte Terminologie, um die Details und das Arrangement von Wappen präzise zu artikulieren (LASIC 2011: 4). Während in der europäischen Tradition eine ausgereifte Praxis der Blasonierung existiert, wird dieses Konzept in der orientalischen Wappenkunde weniger systematisch angewandt, was signifikante Unterschiede aufweist.

In der europäischen Heraldik ist die Blasonierung durch eine standardisierte Syntax gekennzeichnet, welche die exakte Darstellung jedes Elements eines Wappens ermöglicht. Hierbei kommen heraldische Fachbegriffe zum Einsatz, die die Position, Farbe, Form und Anordnung der Symbole auf dem Schild sowie ergänzende Elemente detailliert beschreiben. In traditionellen Blasonierungen werden oft alte Sprachen wie Latein und Französisch verwendet, um eine präzise und konsistente Darstellung zu gewährleisten.

Ein zentraler Aspekt der Blasonierung ist die Beschreibung des Wappenschildes, beginnend mit seiner Grundfarbe. Die Beschreibung der Fläche oder des Feldes umfasst die Nennung des Belags, der Farben und jeglicher Figuren oder Inschriften darauf. Die größte Figur wird zuerst beschrieben, und es wird stets aus der Perspektive des Betrachters gearbeitet. Dies bedeutet, dass beispielsweise eine Beschreibung, die angibt, dass ein Adler nach links blickt, sich auf die linke Seite des Betrachters bezieht. In der heraldischen Nomenklatur wird dies jedoch als rechts (dexter) bezeichnet. Heraldisch rechts entspricht der Vorderseite des Wappens, während heraldisch links als hinten oder sinister bezeichnet wird. Diese Perspektive ist in der Heraldik standardisiert und folgt den Regeln der Wappenbeschreibung.

Im Verlauf dieser Arbeit wird jedoch bei der Benennung der Richtungen die Perspektive des Betrachters verwendet.

Die Beschreibung eines Feldes ohne Unterteilungen wird als „lediger Schild“ bezeichnet. Alle Details, einschließlich der Darstellung von Tieren - deren Blickrichtung, Flügelstellung und Position der Gliedmaßen - werden exakt spezifiziert. Bei der Darstellung von Tieren werden Begriffe wie ‚stehend‘, ‚springend‘ oder ‚schreitend‘ verwendet. Anatomische Besonderhei-

ten wie fehlende Körperteile werden als ‚gestümmelt‘ gekennzeichnet. Bei zweibeinigen Tieren kommen Beschreibungen wie ‚mit den Krallen greifend‘ und ‚spitz nach oben oder unten zeigend‘ zum Einsatz. Fehlende Krallen, Schwänze oder Beine werden als ‚gestümmelt‘ bezeichnet (LASIC 2011: 4). Bei Blickrichtungen von Tieren kann die Blickrichtung ‚hersehend‘, ‚rückblickend‘ oder ‚rückgewendet‘ beschrieben werden. Die Stellung der Flügel kann ebenfalls variieren und wird beispielsweise mit Begriffen wie ‚auffliegend‘, ‚flugbereit‘, ‚gesenkt‘, ‚gespreizt‘, ‚spitz nach oben gerichtet‘ oder ‚zur Seite laufend‘ beschrieben.

Der Begriff ‚Bord‘ oder ‚Bordierung‘ bezeichnet die Einfassung oder den Rand des Wappens, oft verziert mit Ornamenten oder Inschriften versehen ist, die sich innerhalb oder außerhalb des Schildes befinden können. Die sogenannte ‚gemeine Figur‘, die innerhalb des Schildes liegt und häufig das Hauptmotiv darstellt, wird für alle real in der Welt existierenden, visuell erkennbaren Erscheinungen verwendet. Sie befindet sich innerhalb des Schildes und nimmt zumeist den zentralen Platz ein.

Die Figuren außerhalb des Schildes werden ‚Schildhalter‘ bezeichnet, während der Begriff ‚Heroldsbild‘ für alle geometrischen Aufteilungen der Schilde verwendet wird. Es ist jedoch anzumerken, dass Schildhalter im europäischen Sinne auf mamlūkischen Wappen nicht zu finden sind. Bei der Dreiteilung mamlūkischer Schilde befindet sich das Hauptmotiv meist zentral.

Die zentrale Position des Hauptmotivs muss als Symbol für die höchste erreichte Hierarchiestufe interpretiert werden. Dieses Hauptmotiv stellt möglicherweise den Kulminationspunkt der Karriereleiter dar. Die begleitenden, kleineren Figuren repräsentieren wahrscheinlich die unterschiedlichen Etappen und Dienste, durch die diese hohe Position erlangt wurde.

Diese Aspekte verdeutlichen die Unterschiede und Gemeinsamkeiten in der Anwendung der Blasonierung zwischen europäischer und orientalischer Heraldik und verdeutlichen die kulturellen und historischen Kontexte, die diese künstlerischen Ausdrucksformen prägen.

4.2 Marshalling

In der Wappenkunde bezeichnet ‚Marshalling‘ die Technik, zwei oder mehr Wappen oder heraldische Symbole in einem einzigen Schild zu kombinieren. Diese Praxis ist in der europäischen Heraldik weit verbreitet, wo sie häufig genutzt wird, um Allianzen – etwa durch Heirat

oder die politische Vereinigung von Reichen, Territorien oder anderen Entitäten – zu symbolisieren. Dies kann zu Wappen führen, die eine Vielzahl von Elementen enthalten und dadurch oft an Übersichtlichkeit verlieren, was die Lesbarkeit der einzelnen heraldischen Symbole erschwert (LASIC 2011: 5).

Im Gegensatz zur der oft komplexen, unübersichtlichen europäischen Tradition findet Mar-shalling in der mamlūkischen Heraldik nur selten Anwendung. Mamlūkische Wappen zeichnen sich durch eine geringere Komplexität des Schaubilds aus und kombinieren stattdessen häufig die verschiedenen Ämter oder Titel eines Würdenträgers in einem einzigen Wappen. Wenn beispielsweise ein Amīr in seiner Karriere aufstieg, wurden die Wappen, die seine früheren hohen Ämter repräsentieren, in einer zusammenhängenden Komposition dargestellt. Solche Kompositionen sind meist auf den drei *shaṭaḥ* (Teilungen) des Ranges angeordnet (siehe 4.3).

Das europäische Verständnis von Mar-shalling, das oft dazu dient, dynamische Verbindungen oder Allianzen darzustellen, findet in der mamlūkischen Heraldik keine direkte Entsprechung. Die Darstellungstechniken der Mamlūken waren darauf ausgerichtet, die persönlichen und beruflichen Erfolge innerhalb der eigenen Karriereleiter zu verdeutlichen, ohne dabei auf familiäre oder allianzbasierte Verknüpfungen zurückzugreifen. Dies spiegelt eine unterschiedliche Auffassung und Anwendung heraldischer Prinzipien in der mamlūkischen Gesellschaft wider, die stark von den individuellen Errungenschaften und Ämtern der Personen geprägt war.

4.3 Schildteilung

Die Gestaltung eines Wappenschildes erfolgt üblicherweise durch Trennlinien, die den Schild in verschiedene Felder spalten oder teilen. Diese Felder können durch die Verwendung unterschiedlicher Farben voneinander abgegrenzt werden. Typischerweise verlaufen diese Trennlinien geradlinig von einem Schildrand zum gegenüberliegenden Rand, und Farbverläufe enden gewöhnlich am Rand des Schildes.

In der mamlūkischen Heraldik kann der Schild sowohl einfarbig als auch mehrfarbig gestaltet sein. Er ist entweder ungeteilt oder durch eine oder zwei horizontale Linien geteilt. Die Proportionen zwischen den Trennungslinien können variieren, wobei das mittlere Feld oft breiter als die beiden anderen Felder ist und oft eine zentrale Figur enthält.

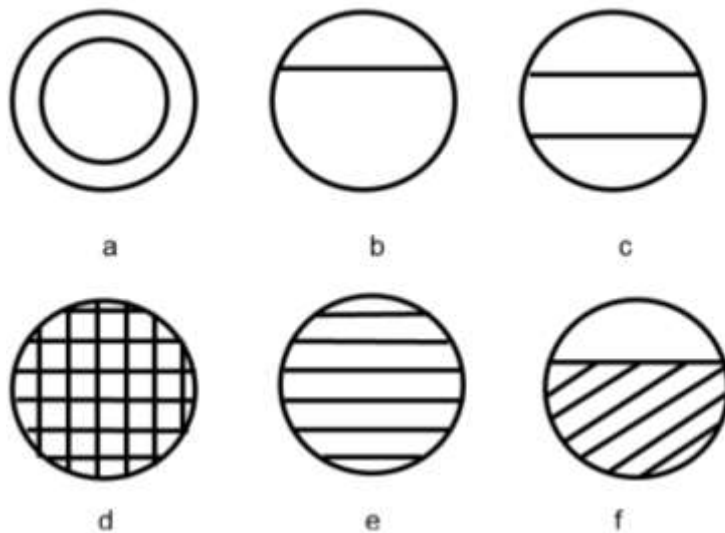
Die Terminologie für die Beschreibung der Schildteilungen in der mamlūkischen Heraldik orientiert sich häufig an Begriffen aus der europäischen Heraldik, insbesondere dem Deutschen, Englischen oder Französischen:

- Ein ungeteiltes Feld wird als ‚ledig‘ bezeichnet.
- Ein durch eine mittige horizontale Linie geteilter Schild wird als ‚per fess‘ beschrieben und besteht aus zwei Feldern, die im Arabischen als *shaṭaṭf* bezeichnet werden.
- Ein Schild, der zweimal horizontal geteilt ist, enthält drei Felder (*shaṭaṭf*) und wird als ‚Balken‘ oder ‚fesse‘ bezeichnet.
- Karierte Teilungen, die in der mamlūkischen Heraldik seltener vorkommen, werden als ‚checky‘ bezeichnet.
- Ein Feld, das durch waagerechte Linien in mehrere gleichmäßige Streifen geteilt wird, wird als ‚barry‘ bezeichnet.
- Ein diagonal von rechts oben nach links unten geteilt wird, wird als ‚Schrägbalken‘ oder ‚bendy‘ bezeichnet.

In der arabischen Terminologie wird das gesamte Feld als *ard* bezeichnet, während die einzelnen Teilfelder als *shatfā* oder *shaṭab* (Plural *shaṭaṭf*) benannt werden. Der Begriff *shatfā* wurde erstmals Anfang des 14. Jahrhunderts für die Beschreibung ganzer Schildfelder ohne Reihenteilung verwendet. Laut APPLETON trat die Einteilung des Schildes in drei Felder erst im Laufe des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts auf und begann allmählich, mehrere Motive in einer Komposition darzustellen.⁶²

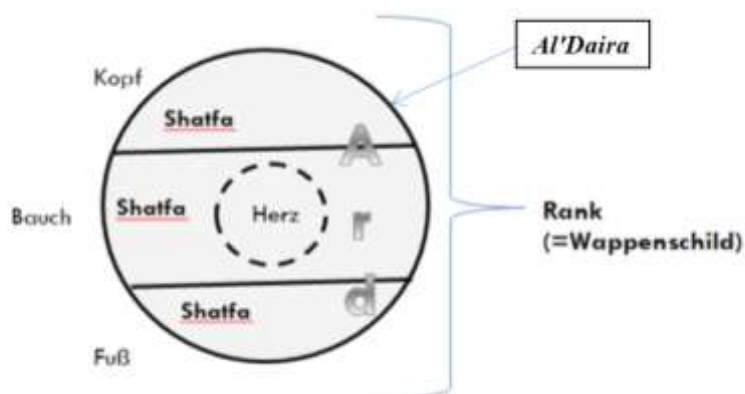
Einige Beispiele für die charakteristische Schildteilung in der mamlūkischen Heraldik, insbesondere die runden Schildformen (*al‘dā‘ira*), sind in Zeichnung 2 illustriert.

⁶² APPLETON, David B. (2001): Mamluk Heraldry. Online verfügbar unter <http://www.appletonstudios.com/MamlukHeraldry2001.pdf> (letzter Abruf 08.06.2019).



Zeichnung 2: Schild Teilung ⁶³

- a) Lediges Feld
- b) Geteilt / 2 *shaṭaf* / *per fess*
- c) Zweimal geteilt / Balken / 3 *shaṭaf* / *fesse*
- d) Schachbrettmuster / *checky*
- e) Waagerechte Linie / *barry*
- f) Diagonale Linien von rechts oben nach links unten / Schrägbalken / *bendy*



Zeichnung 3: Al'Daira mit 3 *shaṭaf* ⁶⁴

⁶³ Zeichnung durch d. Verf. erstellt.

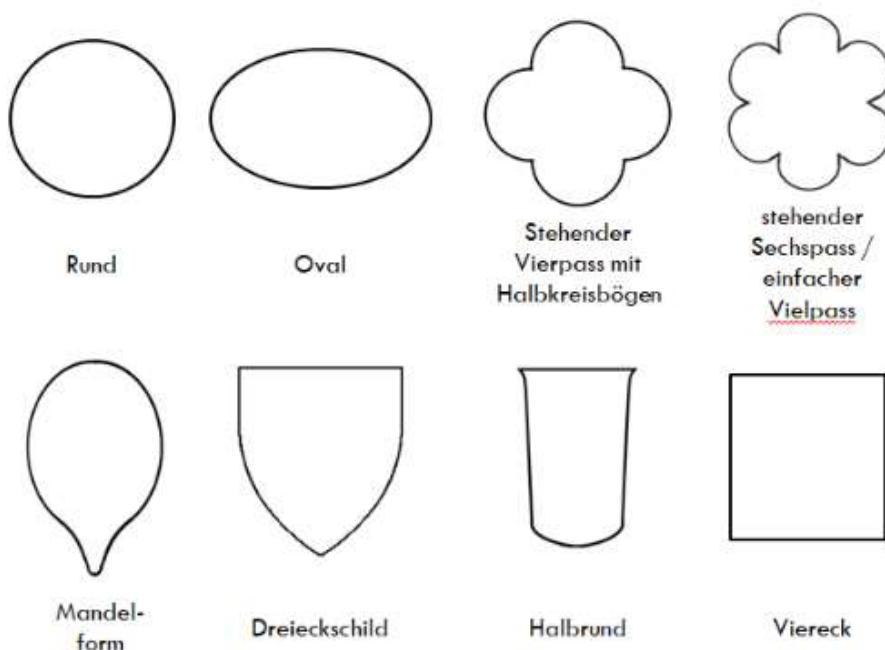
⁶⁴ Zeichnung durch d. Verf. erstellt.

Für eine strukturierte Beschreibung des Wappenschildes wird es häufig in drei horizontale Bereiche unterteilt: der obere Bereich wird als „Kopf“, der mittlere als „Bauch“ und der untere als „Fuß“ bezeichnet. Im Zentrum des Schildes befindet sich das „Herz“. Das gesamte Feld wird als *ard* bezeichnet, und jedes der drei Felder kann in unterschiedlichen Farben gestaltet sein (vgl. Zeichnung 3).

Die ursprüngliche Verleihung von Wappen erfolgte durch den Sultān, wobei jedem Amīr eine spezifische Farbe zugewiesen wurde, die er für sein Leben lang beibehielt. Diese Farbe symbolisierte seine Zugehörigkeit zu einem bestimmten Amt oder Rang. Zusätzliche Motive konnten hinzugefügt werden, um weitere Funktionen oder Ämter des Inhabers darzustellen. Auf diese Weise diente der Schild als visuelle Darstellung des Karrierewegs des Trägers, ähnlich wie militärischen Rangabzeichen heute noch verwendet werden, um den aktuellen Dienstgrad sowie alle zuvor erreichten Positionen anzuzeigen.

4.4 Schildformen

In der mamlūkischen Heraldik sind neben der am häufigsten verwendeten kreisförmigen Schildform (arab. *al-dā'ira*) auch spitze und polygonale Formen zu finden.



Zeichnung 4: Eine Auswahl an Schildformen⁶⁵

⁶⁵ Zeichnung durch Cem Özdilmaç erstellt.

Zeichnung 4 präsentiert eine Auswahl dieser Schildformen. Diese umfassen unter anderem Mandelformen, die oft reich verziert sind (siehe Abbildung 15), sowie diverse polygonale Formen, darunter fünfeckige, ovale und komplexe Rosetten- oder Passformen (siehe Abbildung 28).⁶⁶

Abbildung 15 illustriert ein herausragendes Beispiel für einen Schild in Mandelform, der auf einer kunstvoll verzierten Moscheelampe zu sehen ist, die dem Sultān al-Malik an-Nāṣir (1293-1340) zugeschrieben wird. Die Inschrift auf der Lampe preist den Sultān und König, der in der Inschrift wiederholt als "der Weise, der Gerechte, der Krieger für die Religion und der Beschützer der Grenzen" bezeichnet wird. Zusätzlich tragen die drei Schilde auf der Lampe den Ehrentitel "Ruhm unserem Herrn, dem Sultān, dem König".

"Inscription: - Bearing the name of al-malik an-Nāṣir (1293-1340). Translation of Arabic inscription by Nicholas Martinovitch: on neck: "Glory to our Lord the Sultān, the King (al-malik), the Victorious (an-Nāṣir), the Wise, the Just, the Warrior for Religion, the Defender of Frontiers, the Protector." On the three shields: "Glory to our Lord, the Sultan, the King." On body: "Glory to Our Lord, the King, the Wise, the Just, the Defender of Frontiers." On foot: "The 'wakf' [inalienable property] of the blessed and praiseworthy convert Al-Kerimi in Al-Karafa. Allah receives him who established this wakf and concludes his life with goodness and mercy, and forgiveness of his sins. O Lord of two worlds!" On the three shields: "Glory to our Lord, the Sultan, the King."⁶⁷

Diese Mandelform fungiert nicht nur als Schildform, sondern auch als Wappenmotiv, wie in Abbildung 16 dargestellt. Die Moscheelampe, ein Geschenk von Amīr Aḥmad al-Mihmandār (gest. 1324/25), ist vermutlich eine von mehreren, die er in Auftrag gegeben hat. Das Metro-

⁶⁶ APPLETON, David B. (2001): Mamluk Heraldry. Online verfügbar unter <http://www.appletonstudios.com/MamlukHeraldry2001.pdf> (letzter Abruf 08.06.2019).

⁶⁷ METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000-2020): Mosque Lamp Bearing the Name of the Mamlūk Sultan al-malik an-Nāṣir ca. 1340. Online verfügbar unter <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447002?sortBy=Relevance&ft=mamluk&offset=0&rpp=20&pos=12> (letzter Abruf 01.09.2020).

© 2000–2020 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved.

politan Museum of Art schreibt das Wappenschild ihm zu. Es erscheint sechsmal und umfasst in der Mittleren *shatfā* eine koranische Inschrift (Sure 9:18).⁶⁸

Die Inschrift dokumentiert weiter, dass Aḥmad al-Mihmandār diese Lampe der Madrasa widmete, die er 1324/25 in Kairo errichteten ließ. Sein Wappenschild, dessen *ard* stets Weiß gehalten ist, wird in drei *shaṭaf* unterteilt. Die mittlere *shatfā* ist rot und enthält in ihrer Mitte ein weißes Rundmedaillon mit einer goldenen Mandelform.

4.5 Der Schild

Im deutschen Sprachraum wird das heraldische Element als „der Schild“ (Plural: die Schilde) bezeichnet, während in anderen Sprachen, wie im Französischen „blason“ und im Spanischen „escudo de armas“ üblich sind. Im Türkischen wird der Begriff „*arma*“ verwendet. Im Arabischen spricht man von „*rank*“, einem Begriff, der allgemein für Heraldik und Wappen steht. Um Missverständnisse vorzubeugen, sei klargestellt, dass der „Schild“ in diesem Zusammenhang die Form des Wappens beschreibt und nicht die mittelalterliche Schutz- und Abwehrwaffe. Obwohl der Schild ein zentrales Element des Wappens ist, war er in der mamlūkischen Heraldik nicht zwingend erforderlich, da Symbole oft direkt auf Gegenständen angebracht wurden. Heraldik nicht zwingend erforderlich, da Symbole oft direkt auf Gegenständen angebracht wurden. MAYER 81933:25-26) weist darauf hin, dass insbesondere die frühen mamlūkischen Wappen auf Münzen, Mauern und Metallarbeiten frei platziert wurden.

Es ist jedoch festzuhalten, dass die meisten mamlūkischen Wappenfiguren in Schildform dargestellt wurden. Häufig bildete die runde Form eines bestickten Wappens den Schild. Auch auf Münzen ist oft ein Kreis oder ein stilisierter Kreis aus Punkten zu sehen, der die Funktion eines Schildes übernimmt und das Wappen visuell hervorhebt. Laut MAYER (1933: 27) bezieht sich die Form des Wappens nicht spezifisch auf eine bestimmte Person, ein Geschlecht oder ein Amt.

Der Schild tritt in verschiedenen Formen, Stilen, Größen und Gestalten auf. Die am weitesten verbreitete Form des mamlūkischen Schildes ist der Kreis oder das Rundmedaillon, arabisch *al-dā'ira*. In der europäischen Heraldik wird der Rundschild (arab. *dārake* oder *turs*) neben dem rechteckigen Schild als Urform betrachtet, wie von KARABACEK (1876: 265-282) und

⁶⁸ METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000-2020): Mosque Lamp of Amir Ahmad al-Mihmandar ca. 1325. Online verfügbar unter

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444713?sortBy=Relevance&ft=mamluk&offset=60&rpp=20&pos=66> (letzter Abruf 01.09.2020).

© 2000–2020 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved.

später BIEWER und HENNING (2017: 91) beschrieben. Dieser Rundschild wird als vorheraldisch eingestuft.

Zusammenfassung des Kapitels

Dieses Kapitel bietet eine detaillierte Betrachtung der grundlegenden Elemente der mamlūkischen Heraldik. Zu Beginn wurden die relevanten Begriffe und Methoden der Heraldik vorgestellt, gefolgt von einer Auseinandersetzung mit der Blasonierung und dem Marshalling, die in der mamlūkischen Heraldik anders gehandhabt werden als in der europäischen Tradition. Die Abschnitte über Schildteilungen und -formen verdeutlichten die ästhetischen und symbolischen Aspekte mamlūkischer Wappen und deren Bedeutung.

Die Verwendung unterschiedlicher Schildformen zeigt die Vielfalt und Flexibilität in der Gestaltung mamlūkischer Wappen. Der Rundschild, als Urform des Schildes, hat in der mamlūkischen Heraldik eine besondere Bedeutung. Die Studien von Karabacek, Biewer und Henning verdeutlichen den historischen Zusammenhang der Schildformen zwischen der vorheraldischen und der klassischen Heraldik.

In diesem Kapitel wird außerdem deutlich, dass der Schild zwar ein zentrales Element der mamlūkischen Heraldik darstellt, jedoch nicht in allen Fällen zwingend erforderlich war. Oft wurden Wappen direkt auf Gegenständen wie Münzen oder Metallarbeiten aufgetragen, ohne dass ein spezifischer Schild als Trägerfigur notwendig war. Dennoch spielte der Schild eine wichtige Rolle bei der Darstellung von Identität und Status innerhalb der mamlūkischen Gesellschaft, was die Vielfalt der Schildformen von Kreisen bis hin zu komplexen geometrischen Mustern belegt.

5 Die drei Hauptgruppen mamlūkischer Wappen

Die mamlūkische Heraldik lässt sich in drei Hauptgruppen unterteilen, die jeweils unterschiedliche soziale und politische Ebenen innerhalb des Reiches widerspiegeln. Diese Einteilung ermöglicht eine detaillierte Analyse der symbolischen Repräsentationen von Macht und Status im Mamlūkenreich.

Die erste Gruppe umfasst Wappen, die exklusiv dem Sultān und seiner Familie vorbehalten waren. Diese Wappen zeichnen sich durch besonders prächtige und aussagekräftige Symbole aus, die den hohen Status und die Herrschaftsansprüche der regierenden Elite verdeutlichen. Ein prominentes Beispiel hierfür ist der 'Löwen des Sultān Baybars', ein Symbol, das in der mamlūkischen Symbolik eine zentrale Rolle spielte (siehe Abbildung 5 und Abbildung 6).

Die zweite Gruppe besteht aus Wappen, die speziell für hohe Beamte und den Militärapparat entworfen wurden. Diese Symbole fungierten ähnlich wie militärische Dienstgrade und verdeutlichten die formale Position ihrer Träger innerhalb der mamlūkischen Hierarchie. Sie wurden oft auf Textilien wie Medaillons appliziert, die bei einem Amtswechsel problemlos übertragen werden konnten. Dadurch konnten diese Abzeichen flexibel verwendet werden, um den Status und die Rolle von Amīren, Beamten und Höflingen in der Hierarchie des Reiches sichtbar zu machen (siehe Abbildung 19, Abbildung 20, Abbildung 21 und Abbildung 28).

Beide Hauptgruppen umfassen nicht nur rein heraldische Symbole, sondern sind auch häufig mit Inschriften kombiniert. Diese Inschriften thematisieren die sozioökonomischen Beziehungen zwischen den Garnisonen und den Dörfern sowie zeremonielle Empfänge und Festlichkeiten. Die Untersuchung zeigt, dass Wappen und Motive in verschiedenen Variationen, Zeiträumen und geografischen Regionen vorkommen. Ornamente, figürliche Darstellungen und insbesondere astrale Elemente sind dabei wiederkehrende Motive. Zwei besonders prominente Beispiele hierfür sind das kunstvoll tauschierte Kupferbecken „Baptistère de Saint Louis“ (1320-40)⁶⁹, das Motive aus allen drei Hauptgruppen vereint, sowie der von Muḥammad Al-Wazīrī signierte Spiegel, der ebenfalls astrale Elemente zeigt (RICE 1950: 367-380).

⁶⁹ Befindet sich heute im Musée du Louvre, Département des Arts de l'Islam, Paris, Frankreich.

Die dritte Gruppe umfasst hoheitliche Zeichen, die oftmals als allgemein verbreitete Symbole interpretiert werden. Im Gegensatz zur gängigen Annahme, dass diese Symbole im Laufe der Zeit popularisiert und in der Alltagskultur verbreitet wurden, legen die Befunde nahe, dass sie vornehmlich innerhalb eines formellen oder semi-formellen Kontexts verwendet wurden. Diese Symbole finden sich auf gewöhnlichen Gegenständen und spiegeln eher die formelle kulturelle Adoption und Adaption heraldischer Symbole wider. Ein besonderer Fokus dieser Arbeit liegt auf den sogenannten ‚popularisierten Wappen‘, die in Tall Ḥisbān gefunden wurden. Diese Bezeichnung ‚popularisiert‘ könnte jedoch irreführend sein, da sie eine weit verbreitete Alltagsnutzung suggeriert, die archäologisch nicht belegbar ist.

5.1 Erste Gruppe: Sulṭān

Das Mamlūken-Sulṭānat, das aus der Ayyūbiden-Dynastie des legendären Sulṭān al-malik aṣ-Ṣāliḥ Ayyūb hervorging, welcher als *abū t-turk bi-hāḍihī diyār* (Vater der Türken in diesen Ländern) bezeichnet wird (QUĐSĪ et. al 1997: 26, 29), war ein komplexes und weitreichendes Reich. Dieses Sulṭānat, das etwa 250 Jahre Bestand hatte, umfasste weite Teile Ägyptens, Syriens, Teile Anatoliens, Obermesopotamiens und den Hejaz. Innerhalb dieser Zeitspanne lassen sich zwei Hauptzweige unterscheiden: die Bahri-Mamlūken (1250-1390), deren Ursprung überwiegend türkisch war, und die Burji-Mamlūken (1382-1517), deren Herkunft hauptsächlich als tscherkessisch war.

Die Reichsgründerin war Šağarat ad-Durr, die glanzvolle Witwe des Sulṭān al-Malik aṣ-Ṣāliḥ Ayyūb. Ihre Herrschaft dauerte jedoch nur etwa 60 Tage. Da sie als Frau weder dem nötigen Respekt auf der politischen Bühne noch die Legitimation hatte, die traditionell männlich Stellung *atābak al-‘asākir* (Oberbefehlshaber der Armee) auszufüllen.⁷⁰ Daher wird sie von einigen Wissenschaftlern nicht als Gründerin oder erste Sulṭāna gezählt. Ihr Nachfolger Aybak al-Turkumānī sowie seine Söhne al-Manṣūr ‘Alī (I.) und Sayf ad-Dīn Quṭuz gehörten der Bahri Mamlūken, jedoch nicht dem Baḥriyya-Regiment an. Diese frühen Mamlūken werden auch als ‚Salihi-Mamlūken‘ bezeichnet. Der eigentliche Gründer der Bahri-Herrschaft war jedoch aṣ-Ẓāhir Rukn ad-Dīn Baybars (NORTHRUP 1998: 250).

Insgesamt gab es 25 Bahri-Sulṭāne (siehe Tabelle 9), von denen einige, wie Sulṭān an-Nāṣir Muhammad, dreimal und die Sulṭāne an-Nāṣir al-Ḥasan und Ṣalāḥ ad-Dīn Ḥājjī jeweils

⁷⁰ AMMANN, L. (2012): „*Shadjar al-Durr*“. In BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. VAN DONZEL and W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_6738 (letzter Abruf 13.03.2019).

zweimal die Macht innehatten. Die Bahri-Mamlūken, auch als *Baḥriyya* bezeichnet, waren diejenigen „die am großen Fluss lebten, auf der Nil Insel Roda bei Kairo“ (NORTHRUP 1998: 250).

Die Burji-Mamlūken, auch *Burjiyya* genannt, waren „die in der Zitadelle von Kairo“ lebenden Mamlūken. Die Zahl der Burji-Sultāne beträgt 24, wobei der erste Burji-Sultān Barqūq und sein Nachfolger an-Nāṣir Faraḡ jeweils zweimal regierten (siehe Tabelle 10).

Diese historischen Hintergründe sind wichtig, da sie die sozialen und politischen Strukturen widerspiegeln, die sich auch in der Heraldik des Sultānats manifestieren. Die Wappen und Insignien dieser Gruppe waren oft auf prächtige Weise gestaltet und dienten sowohl als Symbol der herrschaftlichen Autorität als auch als Mittel zur Darstellung politischer und genealogischer Beziehungen.

Die Wappen dieser Gruppe finden sich üblicherweise auf hoch offiziellen und repräsentativen Gegenständen, einschließlich Prunkstücken wie den *al-ālāt al-mulūkiyya* (hoheitlichen Insignien) sowie auf Münzen.

Zusammenfassend bietet dieses Kapitel einen tieferen Einblick in die komplexen sozialen Strukturen und die kulturelle Bedeutung der Heraldik innerhalb des mamlūkischen Sultāns. Es zeigt auf, wie eng politische Macht und symbolische Repräsentation in dieser Zeit verflochten waren und wie die Heraldik als Mittel zur Kommunikation und Legitimation politischer Macht diente.

Im Folgenden wird eine Liste der hoheitlichen Insignien präsentiert, die stets ein Wappen aufweisen. Diese Darstellung basiert überwiegend auf den Arbeiten von AL-QALQASANDĪ (1332a: 468-71). BEHRENS-ABOUSEIF (2016: 153) ergänzt, dass auch Münzen, Siegel und der beim Freitagsgebet ausgerufene Name des Herrschers als Insignien betrachtet werden können. Münzen wurden bereits in Abschnitt 3.2.2.1 separat behandelt.

Ein Auszug aus den Insignien des Sultāns (*al-ālāt al-mulūkiyya*):

5.1.1 Sārīr al-mulk

Dieser Begriff wurde wahrscheinlich in seiner arabischen Form verwendet, da er spezifisch den Sulṭāns Thron oder Sitz bezeichnet. Eine direkte türkische Entsprechung dafür aus der Mamlūkenzeit ist nicht bekannt.

Der Begriff *sārīr al-mulk* bezeichnet den Thron oder Herrschersitz des Sulṭāns während der Mamlūkenzeit. Dieser Begriff scheint in seiner arabischen Form verwendet worden zu sein, da keine direkte Entsprechung in der türkischen Sprache aus der Mamlūkenzeit bekannt ist.

Der Begriff *sārīr al-mulk*, auch als *takht al-mulk* bezeichnet, stellte den zentralen Thron des Sulṭāns dar. Häufig war dieser Thron kunstvoll gestaltete und bestand aus einer reich verzierten Kanzel aus Marmor (*manabīr*), die im Mittelpunkt der Hauptwand des *Iwan* des Sulṭāns platziert war. Obwohl er mit dem Rücken zur Wand aufgestellt wurde, ähnelte seine Struktur einem Moscheen-Minbar, was die symbolische Verbindung zwischen der religiösen und politischen Autorität des Herrschers verdeutlicht. An bedeutenden Tagen präsentierte sich der Sulṭān auf diesem Thron, begleitet von seinen engsten Leibwächtern (arab. *khāṣṣakiyya*), um wichtige Zeremonien oder Versammlungen zu leiten. An weniger formellen Tagen bevorzugte er jedoch einen einfachen Holzstuhl, der luxuriösem Seidenstoff bezogen war. Dies unterstreicht die Vielseitigkeit und Pragmatik der höfischen Möblierung (ABDELHAMID und EL-TOUDY 2017: 217-19).

In Bezug auf die Heraldik und Wappenkunde spielte der *sārīr al-mulk* möglicherweise eine wichtige Rolle, da es naheliegend ist, dass der Thron mit heraldischen Symbolen oder Wappen verziert war, die die Macht und Autorität des Sulṭāns repräsentierten.

In der islamischen Kunst und Architektur war es üblich, repräsentative Objekte mit aufwendigen Verzierungen und Symboliken zu schmücken, die eine tiefere Bedeutung vermittelten. Daher ist anzunehmen, dass der Thron, der eine zentrale Rolle im zeremoniellen Kontext des mamlūkischen Hofes spielte, mit Elementen geschmückt war, die die Legitimität des Herrschers und seine heraldischen Symbole zur Schau stellten. Diese Verzierungen konnten in Form von eingravierten oder eingearbeiteten Wappen, kalligrafischen Inschriften oder anderen symbolträchtigen Ornamenten erscheinen.

Die Verbindung zur Heraldik im mamlūkischen Kontext zeigt sich in der visuellen Repräsentation von Macht und Autorität durch die Gestaltung des Throns. Der Thronszitz diente als Medium, um die herrschaftlichen Symbole und Wappen eindrucksvoll zu präsentieren und somit die soziale und politische Ordnung des Reiches visuell zu untermauern.

5.1.2 *Maqṣūra*

Der Begriff *maqṣūra* (Pl. *maqāṣīr*) bezeichnet eine abgegrenzte, oft vergitterte Loge innerhalb einer Moschee, die speziell für den Herrscher oder hochrangige Persönlichkeiten reserviert ist. In der türkischen Sprache findet ein ähnliches Konzept unter dem Begriff *mahfil* Verwendung, doch der spezifische Gebrauch von *maqṣūra* in türkischen Quellen aus der Mamlūkenzeit ist nicht umfassend dokumentiert.

Die *maqṣūra* war ein zentrales architektonisches Element in der Moschee-Architektur während der Mamlūkenzeit und verkörperte eine enge Verbindung zwischen religiöser Praxis und symbolischer Herrschaftsdarstellung. Ihre Bedeutung in der mamlūkischen Heraldik ergibt sich aus mehreren Aspekten:

Symbol der Souveränität und religiösen Autorität:

Die *maqṣūra* diente als abgegrenzte Loge für das Freitagsgebet. Diese räumliche Abtrennung symbolisierte die exklusive Stellung des Herrschers im sozialen und politischen Gefüge und betonte gleichzeitig seine religiöse Autorität. In gewisser Weise konnte die *maqṣūra* als physisches „Wappen“ des Sultāns betrachtet werden, das seine göttliche Legitimation und den Anspruch auf religiöse und weltliche Führung verkörperte.

Zentrum der politischen Macht und Legitimation:

In der *maqṣūra* fanden bedeutende religiöse Rituale statt, die die Legitimität des Sultāns stärkten. Die visuelle Prominenz dieser Struktur, oft reich verziert mit kalligrafischen Inschriften, heraldischen Symbolen und kunstvollen Ornamenten, diente dazu, die Macht des Herrschers zu unterstreichen. Die *maqṣūra* fungierte somit als lebendiges Wappen, das die Herrschaft des Sultāns bestätigte und gleichzeitig symbolisch manifestierte.

Schnittstelle von öffentlichem Glauben und privater Herrschaft:

Die strategische Platzierung der *maqṣūra* in der Moschee, nahe dem Minbar, positionierte den

Sultān sowohl räumlich als auch symbolisch im Zentrum des religiösen und politischen Lebens. Diese räumliche Positionierung verdeutlichte die zentrale Rolle des Herrschers als Vermittler göttlicher Gesetze, was in der Heraldik als Symbol für den Kern der Macht interpretiert werden könnte.

Ästhetische und symbolische Gestaltung:

Die kunstvolle Ausgestaltung der *maqṣūra* mit spezifischen Symbolen, Farben und Materialien, die möglicherweise an andere herrschaftliche Insignien wie Wappen oder Siegel angelehnt waren, verstärkte ihre Rolle als Symbol für die Präsenz und Autorität des Herrschers. Jede Komponente der *maqṣūra*, von den verwendeten Materialien bis hin zur kalligrafischen Ausführung, könnte als Teil eines umfassenden heraldischen Codes verstanden werden, der die Macht und das Prestige des Sultāns kommunizieren sollte.

Die Einbeziehung der *maqṣūra* in die Untersuchung der mamlūkischen Heraldik ermöglicht tiefere Einblicke in die symbolische Sprache der Mamlūken-Herrschaft und verdeutlicht die komplexen Wechselwirkungen zwischen architektonischer Form, religiöser Praxis und politischer Symbolik.

5.1.3 *Mizzalla* / *Çetr*

Das Wort *mizzalla* leitet sich vom arabischen Wortstamm "m-z-l" ab, was auf die Bedeutung eines Schattenspenders oder Baldachins hinweist. Das türkische Äquivalent zu *mizzalla* ist *çetr*, das im heutigen Türkisch als *şemsiye* (Schirm) oder *çadır* (Zelt) übersetzt wird. Ursprünglich stammt *çetr* aus dem Sanskrit-Wort *chattrā*, das ebenfalls für Schattenspender, Baldachin oder Parasol steht und die Schutzfunktion eines Monarchen für sein Volk symbolisiert. *Mizzalla* repräsentiert in der mamlūkischen Heraldik ein vielschichtiges Symbol, das tief in historischen und kulturellen Kontexten verankert ist.

Dieses Element hat sich in vielen orientalischen Kulturen manifestiert und erhielt in der mamlūkischen Zeit eine besondere Bedeutung. Der *mizzalla* symbolisiert nicht nur Schutz und Würde, sondern war auch ein Zeichen der göttlichen Gunst und Legitimität der Herrschaft. Er ähnelte einer kleinen Kuppel (*al-ḳubba*), die an der Spitze eines Speeres befestigt war. Bei öffentlichen Auftritten und militärischen Siegen wurde er geöffnet und spendete Schatten über dem Sultān, was ihn zu einem machtvollen visuellen Symbol machte. Die Gestaltung dieser Kuppeln variierte je nach Herrschaft, wobei in der mamlūkischen Zeit häufig ein silberner

Vogel als Verzierung diente. Dies führte zu der Bezeichnung „*çetr al-ḳubba wa 'l-ṭayr*“ (Kuppel und Vogel).

Die prächtige Verzierung des *mizzalla* aus bestickter goldener Seide und die Krönung mit einer Vogelfigur aus Silber und Gold verstärkten die visuelle Wirkung und unterstrichen den göttlichen Segen sowie den königlichen Anspruch des Sultāns, so UZUNÇARŞILI (1988: 307) beschreibt. Der *mizzalla* wurde bei großen religiösen Festen oder Eroberungszügen von einem hohen Amīr getragen und diente als bedeutendes hoheitliches Symbol.⁷¹

Die Rolle der *mizzalla* bei großen religiösen und militärischen Ereignissen verdeutlicht die enge Verbindung zwischen religiöser Autorität und weltlicher Macht. Ein bemerkenswertes Beispiel ist der Einmarsch von Sultān Zahir Baybars' in Kayseri, bei dem der seldschukische *mizzalla* aufgespannt wurde, um die Übergabe der Herrschaftsrechte zu symbolisieren. Dies zeigt, wie Symbole besiegtter Völker in die eigene Heraldik integriert wurden.

Diese Integration von kulturellen und religiösen Symbolen in die Heraldik der Mamlūken reflektiert die komplexe Struktur ihrer Gesellschaft und die vielschichtigen Beziehungen zwischen den verschiedenen Kulturen und Religionen innerhalb des Reiches. Der *mizzalla* als Teil der mamlūkischen Insignien verdeutlicht die durchdachte und strategische Nutzung von Symbolen zur Demonstration und Festigung der Macht und Autorität des Sultāns, sowohl gegenüber seinen Untertanen als auch gegenüber externen Gegnern.

5.1.4 *Al-jifta*

Im Kontext der mamlūkischen Heraldik und Insignien bezieht sich *al-jifta* auf zwei spezifische Pferde, die eine zentrale Rolle in der Zeremonialkultur des Sultāns einnahmen. Laut UZUNÇARŞILI handelte es sich dabei um zwei Ersatzpferde, die jeweils vom jungen Stalljungen, den sogenannten *ushāqiyya*, geritten wurden. Diese Jungen, die im Dienst der königlichen Stallungen standen, begleiteten den Sultān stets in einem koordinierten Gleichschritt vor oder neben dem Hauptpferd des Herrschers.

⁷¹ Vgl. BOSWORTH, C. E., P. M. HOLT, P. CHALMETA, P. A. ANDREWS, and J. BURTON-PAGE (2012): "Mizalla". In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. VAN DONZEL and W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter <http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_COM_0757> (letzter Abruf 11.02.2019).

Die Pferde der *ushāqiyya* waren ebenso prächtig ausgestattet wie das Pferd des Sulṭāns selbst, was ihre Bedeutung innerhalb des königlichen Gefolges unterstrich. Bei offiziellen Anlässen wie Paraden oder auf dem Weg zum *kura*, einem populären Ballspiel, das bei den Mamlūken geschätzt wurde, waren diese Pferde ein fester Bestandteil der Prozession. Die *al-jifta*-Jungen trugen gelbe Seidenmäntel (*aqbiya*) mit brokatierten Ṭirāz und goldene Hüte, was ihre Zugehörigkeit zum höfischen Haushalt kennzeichnete und ihre visuelle Präsenz betonte (UZUNÇARŞILI 1988: 307, 310).

Diese sorgfältige Ausstattung und die Rolle der *al-jifta* verdeutlichen, wie Wappen und Insignien nicht nur auf Stoffen oder architektonischen Elementen, sondern auch in der lebendigen Darstellung durch Tiere und Personen im öffentlichen Raum eine wichtige Rolle spielten. Sie waren ein integraler Bestandteil der Darstellung von Macht und Autorität des Sulṭāns und veranschaulichten die hierarchische Struktur sowie die sozialen Schichten innerhalb des mamlūkischen Reiches. Die *al-jifta*, als mobile Insignien des Sulṭāns, trugen somit wesentlich dazu bei, die majestätische Präsenz und den Prunk bei öffentlichen Auftritten zu maximieren.

5.1.5 *Al-ghāshiya*

Die *al-ghāshiya* war eine kunstvoll gestaltete Lederdecke, die eine herausragende Rolle als Hoheitszeichen im mamlūkischen Sulṭānat spielte. Diese mit Goldfäden bestickte Decke wurde über den Pferdesattel des Sulṭāns gelegt und war bei offiziellen Anlässen und Prozessionen stets präsent. Die aufwendige Stickerei und das glänzende Material erweckten den Eindruck, dass die *al-ghāshiya* fast vollständig aus Gold gefertigt war, was ihre Pracht und Bedeutung als Symbol hoheitlicher Autorität und Wohlstand unterstrich.

Die *al-ghāshiya* diente jedoch nicht nur der Zierde; sie verkörperte die herausragende Stellung des Sulṭāns innerhalb der gesellschaftlichen und politischen Hierarchie. Ihre Verwendung bei Prozessionen und feierlichen Anlässen trug dazu bei, die unantastbare Stellung des Sulṭāns visuell zu vermitteln und das Publikum durch ihre Schönheit und Detailreichtum zu beeindrucken.

Historisch gesehen spiegelt die *al-ghāshiya* die tiefe Bedeutung textiler Kunstwerke in der mamlūkischen Kultur wider. In dieser Kultur wurden Textilien nicht nur als alltägliche Gebrauchsgegenstände verwendet, sondern auch als machtvolle Symbole der Herrschaft und

göttlichen Schutz. Diese Praxis, wertvolle Stoffe und Materialien in der Heraldik zu integrieren, verdeutlicht die enge Verbindung zwischen materiellem Reichtum und politischer Macht im mamlūkischen Ägypten und unterstreicht die Rolle von Kunst und Handwerk in der Legitimation und Darstellung hoheitlicher Autorität.

5.1.6 *Al-raqaba*

Eine für die mamlūkische Zeit typische Insignie ist die *al-raqaba*, ein spezieller Umhang oder ein Tuch aus hochwertigem Atlas, das über den Nacken des herrschaftlichen Pferdes gehängt wurde und bis zur Spitze der Mähne reichte (UZUNÇARŞILI 1988: 308). Diese Praxis betont nicht nur den hohen Status und die Macht des Sultāns, sondern verdeutlichte auch die besondere Rolle des Pferdes im mamlūkischen Zeremoniell.

Die *al-raqaba* fungierte als visuelles Symbol für herrschaftliche Autorität und war oft bei offiziellen Anlässen und Prozessionen zu sehen. Der Einsatz hochwertiger Materialien und die auffällige Positionierung auf dem Pferd demonstrierten öffentlich die enge Verbindung zwischen dem Sultān und seiner Reiterei, die eine zentrale Rolle in der militärischen und gesellschaftlichen Struktur der Mamlūken Staates spielte.

Darüber hinaus diente die *al-raqaba* als eine Art Schmuckstück, das das Pferd des Sultāns von denen der Höflinge und Militäroffiziere abhob, ähnlich den Unterscheidungsmerkmalen in der Kleidung der verschiedenen Ränge innerhalb des Mamlūken-Systems. Diese Insignie betonte die Einzigartigkeit und Erhabenheit des Sultāns und war ein zentrales Element in der visuellen mamlūkischen Macht und Pracht.

5.1.7 *'Alām*

Der Begriff *'alām* bezeichnet im Arabischen ein Banner oder eine Flagge und ist in spezifischen Kontexten vergleichbar mit türkischen Begriffen wie *sanjak* (vgl. 2.6.2) oder *bayrak* (vgl. Kapitel 2.6.1), die ähnliche Bedeutungen tragen. *'Alām* wird in verschiedenen Größen

und Formen für Fahnen oder Banner verwendet und ist tief in der mamlūkischen Tradition verwurzelt.⁷²

Das prächtigste Banner, bekannt als *al-iṣāba*, war aus Seide gefertigt und reich mit Gold sowie mit dem Namen und Titel des Sultāns verziert, was seine Zugehörigkeit zur höchsten Autorität symbolisierte. Ein weiteres signifikantes Banner war die *al-jālīsh*, eine große Fahne, die charakteristischerweise ein Haarbüschel an ihrem oberen Ende aufwies, was möglicherweise ihre Rolle in zeremoniellen Prozessionen oder im Krieg hervorhob.

Kleinere Banner, bekannt als *al-sanājiq* (arab.), spielten ebenfalls eine wichtige Rolle in der visuellen Darstellung der militärischen und administrativen Hierarchie des Mamlūken-Reiches.

Der Begriff *naqsh ism al-sultān* bezieht sich spezifisch auf das kunstvolle Sticken des Namens des Sultāns auf seinen Kleidungsstücken, wobei die Schriftart farblich vom Stoff hervorgehoben wurde, um Prestige und Respekt zu signalisieren. Diese Inschriften dienten nicht nur der Identifikation, sondern auch der Legitimierung der herrschaftlichen Präsenz in öffentlichen und privaten Räumen.⁷³

Zusammenfassend bildet der *'alām* einen integralen Bestandteil der mamlūkischen Heraldik, indem er die Macht und Präsenz des Sultāns sowohl auf dem Schlachtfeld als auch in zeremoniellen Kontexten verkörpert. Somit fungierte er als wichtiges Hoheitszeichen innerhalb der mamlūkischen Gesellschaft und betonte die zentrale Rolle der Fahnen und Banner in der Repräsentation von Herrschaft und Autorität.

⁷² Vgl. HARIRI, al-Qāsim Ibn-‘Alī (1873): *Les Makamat de Hariri*; exemplaire orné de peintures exécutées par Yahya ibn Mahmūd ibn Yahya ibn Aboul-Hasan ibn Kouvarriha al-Wasiti. Bibliothèque nationale de France, Manuskript Arabe 5847, 1237 AD. Folio 19 Recto: maqama 07. Online verfügbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422965p/f47.item.r=al%20Maq%C3%A2m%C3%A2t%20al-%E1%B8%A4ar%C4%ABr%C4%AB%201237> (letzter Abruf 29.04.2022). Vgl. Unbekannter Autor - BNF Nouvelle acquisition française 886, fol. 31v.

Bei dem Bild handelt es sich um einen Scan einer Reproduktion, publiziert in Claude Mutaḡian, *Le royaume arménien de Cilicie, XIIe - XIVe siècle*, Paris, CNRS Éditions, 1993. Online verfügbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000425w/f74.double> (letzter Abruf 27.04.2022).

⁷³ DAVID-WEILL, J. (2012): "Alam". In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. VAN DONZEL and W. P. HEINRICH (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_0497 (letzter Abruf 30.11.2019).

5.1.8 *Al-tablakhānāh*

Nach dem Nachtgebet wurden in der Mamlūkenzeit verschiedene Instrumente wie Trommeln (*naqqārāt*) und Flöten (*zumḡāra*) gespielt⁷⁴, während die Zitadelle zweimal umrundet wurde. Der Begriff *al-tablakhānāh* bezeichnete eine spezialisierte musikalische Einheit, die nicht nur während religiöser Zeremonien, wie dem Nachtgebet, aktiv war, sondern auch den Sultān auf Reisen und die Militäreinheiten während ihrer Märsche musikalisch begleitete. Besonders vor und während des Kampfes spielten Musiker, um die Truppen zu motivieren und die Gegner einzuschüchtern. Der charakteristische Klang dieser Instrumente galt als kraftvoll und siegesicher und hatte eine bedeutende psychologische Wirkung im Kampfgeschehen.

Der *tablakhānāh-amīr*, ein hoher Beamter, war für die Organisation und den Schutz der musikalischen Einheit verantwortlich. Unter seiner Aufsicht standen zahlreiche Untergebene, die für die Wartung und den Einsatz der Instrumente zuständig waren. Die *al-tablakhānāh* spielte somit eine wichtige Rolle in den Zeremonien und militärischen Leben der Militäraristokratie (AL-QALQASANDĪ 1332b: 13).

Zusätzlich zu ihrer funktionalen Rolle trugen die Instrumente der *al-tablakhānāh* oft auch Wappen oder andere heraldische Symbole, die die Zugehörigkeit zur mamlūkischen Elite signalisierten und als visuelle Verstärkung der herrschaftlichen und militärischen Macht dienten. Ein Beispiel dafür ist das Kupfer-Becken (*al-kūsāt*), das zusammen mit Trommeln und Flöten eingesetzt wurde. Diese Instrumente erfüllten sowohl ästhetische als auch symbolische Funktionen, indem sie das Machtverständnis und die kulturelle Identität der Mamlūken zum Ausdruck brachten.

5.1.9 *Al-khiyām wa-l-fasāṭiṭ*

In der mamlūkischen Ära spielten Zelte (*al-khiyām*) und Faltzelte (*al-fasāṭiṭ*) eine bedeutende Rolle sowohl im militärischen als auch im zeremoniellen Kontext. Diese mobilen Behausungen dienten nicht nur als Unterkünfte während Feldzügen und Expeditionen, sondern auch als Schauplätze für staatliche und gesellschaftliche Ereignisse. *Al-khiyām wa-l-fasāṭiṭ* bestanden aus einer Vielzahl erstklassiger Zelte und Pavillons, die auf Reisen mitgeführt wurden und als

⁷⁴ Vgl. Unbekannter Autor - BNF Nouvelle acquisition française 886, fol. 31v.

Bei dem Bild handelt es sich um einen Scan einer Reproduktion, publiziert in Claude Mutaḡian, *Le royaume arménien de Cilicie, XIIe - XIVe siècle*, Paris, CNRS Éditions, 1993. Online verfügbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000425w/f74.double> (letzter Abruf 27.04.2022).

Unterkünfte für den Sulṭān und seine Begleitung dienten. Diese Zelte waren reich verziert und reflektierten den Status und die Bedeutung ihrer Besitzer.

Die Zelte wurden aus Baumwolle oder schweren, luxuriösen Stoffen gefertigt und oft mit aufwendigen Stickereien versehen, die goldene Fäden und heraldische Symbole enthielten. Üblicherweise dominierten Farben wie Weiß, Blau oder Rot, während andere bunte Stoffe ebenfalls Verwendung fanden. Die Faltzelte, die leichter und flexibler konstruiert waren, ermöglichten einen schnellen Auf- und Abbau und waren besonders bei schnellen Truppenbewegungen und auf Reisen geschätzt.

Der Sulṭān und hochrangige Würdenträger nutzten diese Zelte nicht nur als praktische Unterkünfte, sondern auch als Symbole ihrer Macht und Präsenz. In Kriegszeiten dienten die Zelte als mobile Kommandozentralen, von denen aus Schlachten geleitet und Strategien entwickelt wurden. In Friedenszeiten verwandelten sie sich in Orte der Diplomatie und des Empfangs von Gästen, wodurch sie zu einem integralen Bestandteil der höfischen Kultur und Etikette wurden.

Al-khiyām wa-l-fasāṭiḥ standen somit im Zentrum des sozialen und militärischen Lebens der Mamlūken und waren weit mehr als nur einfache Behausungen. Sie symbolisierten die mobile und dynamische Natur des mamlūkischen Reiches, seine militärische Stärke sowie die kulturelle und politische Autorität des Sulṭāns. Ihre Pracht und Komplexität spiegelten den Reichtum und die Kunstfertigkeit der mamlūkischen Gesellschaft wider und dienten als sichtbares Zeichen des imperialen Anspruchs und der kulturellen Identität.

Diese Zelte, reich verziert mit heraldischen Symbolen und aufwendig gestalteten Stoffen, standen auch im Zusammenhang mit der mamlūkischen Heraldik. Sie repräsentierten die Macht und den Status des Herrschers und trugen dazu bei, die Präsenz und Autorität des Sulṭāns auf Reisen und in Feldlagern sichtbar zu machen. In dieser Weise wurden *al-khiyām wa-l-fasāṭiḥ* zu einem mobilen Ausdruck der mamlūkischen Macht und Kultur, die nicht nur das Reich nach außen hin repräsentierten, sondern auch im Inneren das Gefüge der mamlūkischen Herrschaft visuell unterstützten.

Abschließender Abschnitt zur Gruppe 1: Hoheitliche Insignien des Sultāns

Die hoheitlichen Insignien des Sultāns sind zentrale Elemente der mamlūkischen Heraldik und symbolisieren die Verbindung von weltlicher Macht und religiöser Autorität. Von prachtvollen Thronsitzen bis hin zu reich verzierten Bannern und Pferdeinsignien dienen diese Zeichen nicht nur der Dekoration, sondern der öffentlichen Demonstration von Herrschaft und Ordnung.

Während dieses Kapitel die wichtigsten Insignien des Sultāns behandelt hat, werden im folgenden Kapitel 6 die Wappen-Motive näher untersucht, die ebenfalls zu den Hauptgruppen der Heraldik gehören. Um den Überblick zu wahren, werden die weiteren Insignien separat betrachtet, um ihre spezifischen Bedeutungen innerhalb der mamlūkischen Machtstruktur klarer darzustellen.

5.2 Zweite Gruppe: Amīre, Ämter, Kanzleien

Der Titel Amīr (pl. ‘Umāra) abgeleitet aus dem Arabischen und im Türkischen als Emir bekannt, bezeichnet historisch eine Vielzahl von Rollen, darunter Prinzen, Gouverneure, Befehlshaber oder Stammesfürsten. Ursprünglich in der frühislamischen Periode wurde der Titel Amīr allgemein für Herrscher und militärische Führer verwendet und hatte unterschiedliche Bedeutungen in verschiedenen Dynastien. In der Mamlūkenzeit spezifizierte sich die Bezeichnung auf militärische Führer, deren Rang durch die Stärke ihrer Truppen bestimmt wurde. Diese hohen Positionen waren häufig von politischer Instabilität und wechselnder öffentlicher Unterstützung geprägt, wodurch das persönliche Schicksal eines Amtsträgers stark von politischen und sozialen Verhältnissen abhing.

Am Hof der Mamlūken und in der Provinzverwaltung spielten primär zwei Amtsstäbe eine bedeutende Rolle: die *arbāb al-aqlām* (Federführer) und die *arbāb al-suyūf* (Schwertführer). Die Besetzung dieser Stellen zeigt eine klare Trennung zwischen administrativer und militärischer Führung, wobei die Führungspositionen vornehmlich von der ‘Umāra besetzt wurden.

Die *arbāb al-aqlām* umfassten in erster Linie Schreiber oder Bürokraten, die oft aus gebildeten und Schriftkundigen (*ulama*) bzw. zivilen Ägyptern rekrutiert wurden. Tiefgehende Untersuchungen zeigen, dass diesen administrativen Funktionären im Allgemeinen keine spezifischen Embleme zugeordnet wurden, was darauf hindeutet, dass heraldische Symbole vorrangig militärischen Führungskräften vorbehalten waren. Damit wird verdeutlicht, dass heraldi-

sche Symbole primär als Werkzeuge zur Visualisierung und Legitimierung militärischer Autorität dienten und somit militärischen Führungskräften vorbehalten waren. Die Zuweisung von Wappen spiegelte somit nicht nur die soziale Hierarchie wider, sondern spielte auch eine entscheidende Rolle in der politischen Struktur des Mamlūkenreiches.

Die *arbāb al-suyūf*, bestehend aus Mamlūken, repräsentierten die militärische Elite. AL-QALQASANDĪ (1332b: 28 fn.1) beschreibt die verschiedenen Dienstgrade dieser militärischen Beamten, die direkt dem Sulṭān unterstanden oder in seinem Auftrag in der Provinz operierten. ABDELHAMID und EL-TOUDY (2017: 264-68) zitieren Al-Qalqasandī, der die *arbāb al-suyūf*, in absteigender Rangstufe auflistet. Innerhalb der Hofverwaltung in Kairo gab es 25 unterschiedliche Ämter dieser militärischen Elite. Al-Qalqashandī unterscheidet dabei vier Kategorien von ‘Umāra (sing. Amīr) im Stab der *arbāb al-suyūf* am Hof:

1. ***umarā’ al-khamsāt*** (Sing. *amīr khamsa*) = Fünfer-Amīr.

Der Amīr führte fünf Soldaten an und repräsentierte den niedrigsten signifikanten militärischen Rang innerhalb des Mamlūken-Militärs, insbesondere in Ägypten (ABDELHAMID und EL-TOUDY 2017: 251, 337).

2. ***umarā’ al-asharāt*** (Sing. *amīr ‘ashra*) = Zehner-Amīr

Dieser Amīr kommandierte zwischen zehn und zwanzig einfache Reiter.⁷⁵

3. ***ṭabl-khānāh-amīr*** = Vierziger-Amīr

Dieser Amīr leitete das Haus der Militärkapelle und hatte das Recht, Trommeln (*ṭabl*) an seiner Pforte schlagen zu lassen. Er führte vierzig Mamlūken an. Innerhalb dieses Rangs konnte die Anzahl der ‘Umāra schwanken (ABDELHAMID und EL-TOUDY 2017: 435-36; BAQLĪ 1984).

4. ***umarā’ al-mi’īn, muqaddamū al ulūf*** (Sing. *amīr mi’a, muqaddam alf*) = Tausender-Amīr.

Dieser Amīr war der höchste Rang und kommandierte hundert eigene Reiter und Befehlshaber. Im Kampf führten sie eine Tausendschaft (ABDELHAMID und EL-TOUDY 2017: 249, 337).

⁷⁵ Den Amīr, der über zwanzig Mamlūken befahl, führt Al-Qalqasandī nicht separat auf, aber erwähnt ihn beim Rang der Zehner-Amīr. Die meisten dieser ‘Umāra waren Söhne von Befehlshabern oder *ṭablakhānāh-amīr*; vgl. ABDELHAMID und EL-TOUDY (2017: 251, 435-36).

Der Titel *al-amīr al-kabīr* (Großer Amīr) wurde an verdiente und oft betagte Diener verliehen und symbolisierte eine hohe Anerkennung für langjährige Dienste. Im Laufe der Zeit wurde dieser Titel exklusiv dem Oberbefehlshaber des Königreichs vorbehalten.

Zu *al-amīr al-kabīr* erläutert DAVID AYALON:

“In the days of *Shaykhūn al-‘Umarī* (752/1352) the title became reserved for the commander-in-chief (*atābak al-‘asākir*) of the kingdom. From that date onward it became the most common title of the commander-in-chief beside that of his rank.”⁷⁶

Die akribische Dokumentation von Amtsträgern durch Al-Qalqasandī ermöglicht eine vorläufige Analyse der komplexen Verflechtungen von Ämtern und deren Inhabern. Es ist jedoch herausfordernd, eindeutige Zuordnungen von Wappen zu bestimmten Ämtern festzulegen, da Rivalitäten zwischen Amtsinhabern häufig zu Änderungen im Ranking führten.⁷⁷

Auf Grundlage von Al-Qalqasandī aufgelisteten 25 Ämter wurde Tabelle 3 erstellt. Diese Tabelle bietet einen Überblick über die komplexen Beziehungen der Ämter, die Anzahl der ‘Umāra bzw. Kommandanten und deren Dienstorte. Die Tabelle zeigt, dass die Ämter der Tausender-Amīr durch heraldische Embleme gewürdigt sein könnten. Diese Ämter sind in der Tabelle grün markiert und umfassen die folgenden zehn Positionen: *al-niyāba*, *al-atabkiyya*, *ra’s nawba*, *imra ākhūriyya*, *al-dawādāriyya*, *al-ḥujūbiyya*, *imrat jāndār*, *al-ustādāriyya*, *al-khāzindāriyya* und *shadd al-sharābkhānāh*.⁷⁸

Die genaue Betrachtung dieser Positionen wird zeigen, ob ihnen spezifische Embleme zugeordnet waren. Dabei scheint der Standort der Dienstausbübung, ob im Palast oder in einer anderen Regierungsstelle, keine wesentliche Rolle gespielt zu haben. Weitere Details zu diesen Positionen sind in Tabelle 3: Amīr der *arbāb al-suyūf* aufgeführt.

⁷⁶ AYALON, David (2012): “*al-amīr al-kabīr*”. In: P. BEARMAN, Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. van DONZEL and W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_0613 (letzter Abruf 14.05.2019).

⁷⁷ AYALON, David (2012): “*Dawādār*”. In: P. BEARMAN, Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. van DONZEL and W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_1740 (letzter Abruf 12.05.2019).

⁷⁸ Tabelle wurde auf Grund der Informationen bei ABDELHAMID und EL-TOUDY (2017: 253-263) durch d. Verf. erstellt und übersetzt.

5.2.1 *Al-niyāba*

Die Position des *al-niyāba*, auch bekannt als Delegation oder bevollmächtigte Vizevertretung des Sultāns, wurde von hochrangigen Beamten, den *nā'ib al-kāfil*, ausgeübt. Diese Funktionsträger, rekrutiert aus den Reihen der Tausender-Amīre, dienten als Stellvertreter des Sultāns und waren dessen höchste Berater in Regierungsangelegenheiten. Der Amtsinhaber verfügte über weitreichende Entscheidungsbefugnisse. Zu seinen Hauptaufgaben zählten die Unterstützung des Sultāns bei der Auswahl hochrangiger Staatsbeamter, die Verteilung von *iqṭā'* (Lehensland) sowie allgemeine Verwaltungsaufgaben. Historisch gesehen war dieser Posten auch für die Sicherheit und Verwaltung spezifischer Gebiete verantwortlich.

Al-Mu'izz 'Izz al-Dīn Aybak, der von 1250 bis 1257 (648-655 H.) regierte, war der erste, der diese Funktion als offizielle Pflicht einführte. In den Schriften von Al-Qalqasandī wird der Inhaber dieser Position oft als "der zweite Sultān" bezeichnet, eine Charakterisierung, die die Bedeutung und Macht dieser Rolle unterstreicht (KOPRAMAN, 1989: 20).

Eine spezielle Rolle innerhalb der *al-niyāba* war die des *kāfil al-mamālik al-islāmiyya*, des Verwalters der islamischen Territorien. Trotz der zentralen Bedeutung dieser Ämter für die Staatsführung gibt es keine direkten historischen Belege dafür, dass ihnen spezifische Wappen zugeordnet wurden.

Mögliche heraldische Zuordnung: In Bezug auf das Amt des *al-niyāba* ist es möglich, dass Symbole, die Autorität und Verwaltung symbolisieren, wie etwa ein Schwert oder ein Sattel, als heraldische Zeichen verwendet wurden. Da der *nā'ib al-kāfil* oft als Stellvertreter des Sultāns diente, könnten auch Embleme, die Macht und Stellvertretung darstellen, eine Rolle gespielt haben. Historische Belege für spezifische Symbole sind jedoch nicht vorhanden, weshalb diese Zuordnung auf einer funktionalen Interpretation der Rolle basiert.

5.2.2 *Al-atābakiyya*

Atābey al-asākir (*atābek* / *atābak*) bedeutet General, Kommandeur oder Oberbefehlshaber. Der Begriff *Atābeg* (türk. *atābey*) setzt sich aus zwei Silben zusammen: *Ata* bedeutet „Vater“ oder „Ahne“ und *bek* oder *bey* steht für „Herr“ oder „Amīr“. Im militärischen Kontext kann dieser Titel als „Vater-Kommandant“ interpretiert werden, ähnlich wie der Ehrentitel „Atatürk“ für Mustafa Kemal, den „Vater der Türken“. Dieser Titel ist eng mit den Saldjūken und

ihren Nachfolgern verbunden und wurde auch häufig für Tutor oder Prinzenerzieher verwendet, obwohl seine Ursprünge vermutlich älter sind, jedoch ohne gesicherte Belege.

Das Amt der *al-atābakiyya* stammt aus der türkischen und persischen Tradition und bezeichnete in der mamlūkischen Ära einen hohen militärischen und administrativen Titel, der speziell hochrangigen Militärführern vorbehalten war. Diese genossen erhebliche Autonomie in militärischen sowie administrativen Angelegenheiten. Der Atābey al-asākir, der Kommandeur der Armeen, spielte eine zentrale Rolle in der strategischen Planung, der Führung von Militärkampagnen und der Sicherstellung der Verteidigung des Reiches. Dieses Amt gehörte zu den höchsten Ämtern und war von zentraler Bedeutung für die Regierung.

Die Mamlūken übernahmen den Titel von ihren Vorgängern; der erste Mamlūke, der den Titel Atābak al-‘asākir trug, war al-Mu‘izz ‘Izz al-Dīn Aybak, der von 1250 bis 1257 (648-655 H.) regierte. Allerdings erwarb er den Titel nicht als Prinzenerzieher, sondern als Regent und Ehemann von Šaġarat ad-Durr, der Witwe von al-Šāliḥ Ayyūb. Dadurch gewann der Titel Atābak al-‘asākir die Bedeutung des höchsten militärischen Kommandanten in der Armee und wurde besonders während der Zeit der Tscherkessen ausschließlich für militärische Führer verwendet. Mit der Auflösung des Amtes des Vize-Sultāns, des Nā’ib al-Sultāna, erhielt der Atābey vielfältige Funktionen und wurde oft als Stellvertreter des Sultāns eingesetzt.⁷⁹ In vielen Fällen wurde ihm der Titel *mudabbir al-mamālik* oder *mudabbir al-mamālik al-islāmiyya* verliehen. Besonders in der Zeit der Tscherkessen war es nicht unüblich, dass der Atābey den Sultān auf dem Thron ablöste.⁸⁰

Hinsichtlich spezifischer Embleme, die diesem Amt zugeordnet waren, gibt es keine direkten historischen Belege. Dennoch kann angenommen werden, dass, ähnlich wie bei anderen hochrangigen militärischen Positionen, auch die Atābey über besondere Kennzeichen oder Symbole verfügten, die ihre herausragende Stellung und Funktion innerhalb des militärischen Apparats verdeutlichten.

⁷⁹ CAHEN, Claude (2012): “Atabak”. In: P. BEARMAN, Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. van DONZEL and W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_0831 (letzter Abruf 22.03.2019).

⁸⁰ AYALON, David (2012): “Atābak al-‘Asākir”. In: P. BEARMAN, Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. van DONZEL and W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_0832 (letzter Abruf 29.07.2019).

Mögliche heraldische Zuordnung: Für das Amt des *atābakiyya* könnten Symbole, die mit militärischer Führung und Autorität verbunden sind, wie ein Schwert oder eine Standarte, eine logische Wahl sein. Diese Symbole stehen für die militärische Führung und den Status des Atābey als Oberbefehlshaber. Es gibt jedoch keine direkten historischen Belege, die spezifische Wappen für dieses Amt dokumentieren.

5.2.3 *Ra's nawba*

Die Position des *Ra's nawba* im mamlūkischen Ägypten entspricht dem Leiter oder Oberhaupt einer Wacheinheit. Diese Rolle war von entscheidender Bedeutung für die Aufrechterhaltung der Ordnung und Sicherheit am Hofe als auch in den Regierungseinrichtungen.

Der *Ra's nawba* hatte verschiedene Garden unter sich, wie IBN IYĀS beschreibt. Zu seinen Hauptaufgaben gehörten die Ausbildung, das Training und die Förderung der Soldaten. Er war dafür verantwortlich, aufkommende Konflikte und Probleme innerhalb der Soldatenriege zu lösen (UZUNÇARŞILI 1988: 353). Darüber hinaus organisierte und überwachte der *Ra's nawba* die Wachschichten, koordinierte die Wachzeiten und wies Wachen verschiedenen Posten innerhalb des Palastes oder der administrativen Einrichtungen zu. Diese Position erforderte eine hohe Disziplin sowie organisatorische Fähigkeiten, um eine lückenlose Sicherheit zu gewährleisten.

Die strategische Bedeutung des *Ra's nawba* lag in seiner Fähigkeit, schnell auf Notfälle zu reagieren und als erste Verteidigungslinie bei Bedrohungen zu agieren. Dies war besonders wichtig in einem politisch volatilen Umfeld wie dem der Mamlūken, in dem interne Machtkämpfe und externe Bedrohungen allgegenwärtig waren. Seine Rolle beschränkte sich nur auf physische Sicherheit, sondern umfasste auch die Überwachung und möglicherweise die Berichterstattung über das Geschehen und die Stimmungen innerhalb der Truppen und der Hofgesellschaft.

Obwohl für den *Ra's nawba* keine spezifischen Wappen oder Symbole dokumentiert sind, deutet die Funktion dieses Amtes darauf hin, dass es in erster Linie eine operative und administrative Rolle innehatte, die weniger im Zentrum der herrschaftlichen Repräsentation stand. Es ist daher unwahrscheinlich, dass dem *Ra's nawba* spezielle heraldische Symbole zugeordnet waren, die über seine Funktion hinausgingen. Dennoch bleibt seine Rolle im militärischen

Apparat von Bedeutung, insbesondere für die Sicherstellung der inneren Ordnung und die Organisation der Wacheinheiten.

Mögliche heraldische Zuordnung: Da das Amt des *Ra's nawba* eng mit der militärischen Organisation und der Sicherheit des Sultans verbunden war, könnten Symbole, die Ordnung und Disziplin repräsentieren, wie ein Trommel oder eine Standarte, als heraldische Zeichen verwendet worden sein. Auch wenn keine spezifischen Wappen überliefert sind, könnte ein solches Symbol für die Rolle des *Ra's nawba* angemessen sein.

5.2.4 *Imra ākhūriyya*

Der Titel *Amīr ākhūr*, abgeleitet aus dem Persischen, bezeichnet den Groß-Stallmeister und zählte zu den höchsten Beamten am mamlūkischen Hof.⁸¹ In der mamlūkischen Ära war der *Amīr ākhūr* verantwortlich für die höfischen Ställe und alle Bereiche, die mit Tieren in Verbindung standen, einschließlich der Pflege und des Trainings von Pferden, der Falknerei sowie tiermedizinische Versorgung, wie es aus den „Alltagsnotizen eines ägyptischen Bürgers“ von IBN IYĀS⁸² hervorgeht. Die detaillierte Buchführung über Ställe, Viehbestand und Ressourcen, wie in den Schriften von AL-QALQASHANDĪ (1332b: 19) und AYALON (1954: 63) dokumentiert, fiel ebenfalls in seinen Aufgabenbereich. Laut UZUNÇARŞILI (1988: 337) wurde der *Amīr ākhūr* typischerweise aus den Reihen der Tausender-Amīre ausgewählt und führte eine Einheit von dreimal je vierzig Männern.

Die Bedeutung des *Amīr ākhūr* am mamlūkischen Hof erstreckte sich weit über die Pflege von Tieren hinaus. Seine Rolle war entscheidend für das Ansehen und die militärische Effizienz des Hofes, da Pferde und Falken sowohl für repräsentative als auch für kriegerische Zwecke unverzichtbar waren. In diesem Kontext könnte der *Amīr ākhūr* eine Schlüsselrolle in der Darstellung von Status und Macht gespielt haben.

Pferde waren im mittelalterlichen Islam von zentraler Bedeutung, sowohl im militärischen als auch im zivilen Kontext. Sie symbolisierten Status, Macht und Mobilität. Ein Sattel als Teil

⁸¹ AYALON, David (2012): “Amīr Ākhūr”. In: P. BEARMAN, Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. van DONZEL and W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_0610 (letzter Abruf 13.06.2019).

⁸² IBN IYĀS, Alltagsnotizen eines ägyptischen Bürgers (Übersetzt und herausgegeben von Annemarie Schimmel, (2004): Glossar).

dieses symbolischen Repertoires könnte die direkte Verbindung zur Rolle des *Amīr ākhūr* in der Pflege und im Training von Pferden darstellen. Diese Symbole würden nicht nur die praktischen Aspekte seiner täglichen Aufgaben widerspiegeln, sondern auch seinen hohen Status und seine Bedeutung am Hof betonen.

Es gibt jedoch keine direkten historischen Belege, die bestätigen, dass spezielle Wappen oder Symbole ausschließlich für den *Amīr ākhūr* reserviert waren. Die mamlūkische Periode zeichnete sich durch eine reiche visuelle Kultur aus, aber spezifische Zuordnungen von heraldischen Symbolen zu bestimmten Ämtern sind oft nicht dokumentiert. Es ist möglich, dass individuelle *Amīr ākhūr* persönliche Symbole genutzt haben, die ihre Rolle widerspiegeln, aber solche Praktiken wurden in den vorhandenen historischen Aufzeichnungen nicht immer ausführlich festgehalten.

Während die Verwendung von Motiven wie einem Sattel, einem Pferd oder einem Falken als Wappen des *Amīr ākhūr* thematisch angemessen und sinnvoll wäre, bleibt jede spezifische Zuordnung ohne direkte historische Dokumentation hypothetisch. Die Verbindung dieser Symbole mit dem Amt basiert auf einer interpretativen Annahme, die durch die Funktionen und Verantwortlichkeiten des Amtes gestützt wird, jedoch weiterer Bestätigung durch archäologische oder textliche Beweise bedarf.

Mögliche heraldische Zuordnung: Für das Amt des *Amīr ākhūr* sind Symbole wie ein Sattel, Pferde oder Falken naheliegend, da diese direkt die Hauptverantwortlichkeiten des Amtes widerspiegeln. Diese Symbole könnten in der Heraldik verwendet worden sein, um die zentrale Rolle des *Amīr ākhūr* in der Verwaltung der Ställe und in der Tierpflege zu betonen. Auch wenn keine spezifischen Wappen belegt sind, erscheint diese Zuordnung durch die Funktion des Amtes plausibel.

5.2.5 *Al-dawādāriyya*

Das Amt des *dawādār*, das den Träger und Verwahrer des höfischen Tintenfassers bezeichnet, wird im Deutschen als Vorsteher der königlichen Kanzlei übersetzt. Ursprünglich entsprach es der Rolle eines Staatssekretärs und umfasste weitere wichtige Verantwortlichkeiten.⁸³ Dieses Amt wurde während der Zeit der *Saldjūken* geschaffen und war typischerweise mit Zivi-

⁸³ IBN IYĀS, Alltagsnotizen eines ägyptischen Bürgers (Übersetzt und herausgegeben von Annemarie Schimmel, (2004) Glossar)

listen besetzt; ähnliche Kanzleien existierten auch unter den ‘Abbāsiden. Unter den Mamlūken übertrug Sulṭān Baybars diese Aufgabe zunächst einem Zehner-Amīr. Erst unter der Herrschaft der Tscherkessen stieg das Amt zu einer der höchsten Positionen im Reich auf, und einige *Umarā* aus dieser Position gelangten sogar bis zum Sulṭān.

Im Laufe der Zeit wurde das Amt des *dawādār* zu einer der sieben höchsten Kanzleien ausgebaut, und der Titel in *dawādār kabīr* (Großer Verwahrer) erweitert. Der *dawādār kabīr* hatte mehrere *dawādār* unter sich, die eine entscheidende Rolle in der Verwaltung spielten (AYALON, 1954: 62-63, 68-69). Zu den Hauptaufgaben des *dawādār kabīr* gehörte die Auswahl von Mitgliedern der *al-ḥalqa*-Einheit für militärische Operationen.⁸⁴ Zusätzlich war er für das Einsammeln von Steuern und Ernten in den Garnisonen zuständig, was seine Macht und seinen Einfluss weiter stärkte.⁸⁵

In Bezug auf heraldische Symbole oder Wappen, die dem Amt des *dawādārīyya* zugeordnet sein könnten, gibt es keine direkten historischen Belege. Die wäre die symbolische Darstellung eines Tintenfassens oder eines kalligraphischen Schreibsets eine plausible Interpretation, die die zentralen Funktionen dieses Amtes widerspiegelt. Solche Symbole könnten die Bedeutung von Schriftlichkeit und Bürokratie im mamlūkischen Regierungssystem betonen und die hohe Wertschätzung für administrative und literarische Tätigkeiten verdeutlichen.

Das Tintenfass und das kalligraphische Schreibset symbolisieren die essenzielle Rolle von Schriftlichkeit und Bürokratie für die Verwaltung und den Erhalt des Staates. Diese Symbole repräsentieren nicht nur die administrativen Fähigkeiten des *dawādār*, sondern auch seine kulturelle und bildungspolitische Bedeutung am mamlūkischen Hof.

Obwohl es keine spezifischen historischen Belege gibt, die ein Schreibset oder Tintenfass eindeutig als offizielles Wappen des *dawādār* identifizieren, bleibt diese symbolische Zuordnung eine fundierte interpretative Annahme. Die repräsentativen Symbole für das Amt des *dawādār* unterstreichen dessen zentrale Rolle in der mamlūkischen Administration und die

⁸⁴ AYALON, David (2012): "Ḥalqa". In: P. BEARMAN, Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. van DONZEL and W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_2651 (letzter Abruf 13.06.2019).

⁸⁵ HOLT, P. M (2012): "Ṭūmān Bāy". In: P. Bearman, Th. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel and W. P. Heinrichs (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_7623 (letzter Abruf 29.07.2019).

Bedeutung schriftlicher Dokumentation und Kommunikation im Kontext von Herrschaft und Verwaltung.

Mögliche heraldische Zuordnung: Ein Tintenfass oder ein kalligraphisches Schreibset wären logische heraldische Symbole für dieses Amt, da sie die administrativen und schriftlichen Aufgaben des *dawādār* repräsentieren. Diese Symbole könnten die zentrale Rolle des *dawādār* in der Bürokratie und der Dokumentation am Hof des Sultans unterstreichen, auch wenn es keine spezifischen Belege für ein offizielles Wappen gibt.

Auf das Symbol Kalligraphie-Schreibset wird in Kapitel 6.3.7 detaillierter eingegangen.

5.2.6 *Al-ḥujūbiyya*

Der Begriff *ḥājib* (Plural: *ḥujūb*), ins Deutsche als Oberkämmerer übersetzt, bezeichnete ursprünglich einen hohen Hofbeamten, der in vielen islamischen Reichen eine zentrale Rolle spielte. Diese Position umfasste neben der Verwaltung von Hofangelegenheiten auch bedeutende militärische und administrative Aufgaben (IBN IYĀS, 2004: 15). Die Bedeutung des Dienstes des *ḥājib* wuchs insbesondere seit der Regierungszeit von an-Nasir Muḥammad ibn Qalā'ūn, wie UZUNÇARŞILI (1988: 353) dokumentiert.

Der große *ḥājib* (*ḥājib kabīr*) übernahm eine leitende Funktion und hatte mehrere *ḥājib* als Assistenten unter sich. Seine Hauptaufgabe war die Kontrolle aller militärischen Angelegenheiten auf Anweisung des Sultāns oder des *nā'ib al-saltāna*. Er spielte eine entscheidende Rolle bei der Lösung von Konflikten und der Aufrechterhaltung der militärischen Disziplin und Ordnung (AL-QALQASANDĪ 1332b: 18).

Die Frage, ob spezifische heraldische Symbole oder Wappen für den *ḥājib* existierten, ist in den historischen Quellen nicht eindeutig belegt. Angesichts der wichtigen Rolle des *ḥājib* in der mamlūkischen Hierarchie und der allgemeinen Bedeutung von visuellen Symbolen zur Darstellung von Macht und Status in der mamlūkischen Kultur, ist es durchaus vorstellbar, dass der *ḥājib* durch bestimmte Symbole gekennzeichnet war. Solche Symbole könnten beispielsweise Elemente enthalten haben, die Autorität und Überwachungsfunktionen darstellen, wie ein Schwert oder andere Insignien der militärischen Gerichtsbarkeit.

Mögliche heraldische Zuordnung: Für das Amt des *ḥājib* könnten Symbole wie ein Schwert oder eine Waage verwendet worden sein, die Gerichtsbarkeit und militärische Disziplin repräsentieren. Diese Symbole könnten die Rolle des *ḥājib* als militärischen und juristischen Beamten betonen. Da keine direkten Belege für spezifische Wappen existieren, bleibt diese Zuordnung spekulativ, aber funktional nachvollziehbar.

5.2.7 *Imrat jāndār*

Das Amt des *jāndār* leitet sich aus den persischen Worten „*jān*“ (Seele) und „*dār*“ (Hüter oder Beschützer) ab. Der Titel bedeutet somit „Seelenbeschützer“ oder „Leibwächter“, was die zentrale Rolle des *jāndār* als persönlicher Schutz des Sultans gegen Feinde und Bedrohungen unterstreicht. Der *jāndār* war ein ständiger Begleiter des Sultans, zuständig nicht nur für dessen Schutz, sondern auch für die Abwehr von Gefahren und die Sicherstellung der persönlichen Sicherheit des Herrschers.

Neben seiner Hauptaufgabe als Leibwächter des Sultans hatte der *jāndār* auch weitere wichtige Verantwortlichkeiten. Er war Befehlshaber über die Aufseher und Wächter des Palastes und trug die Verantwortung für das Gefängnis, in dem politische Kriminelle untergebracht wurden, was seine zentrale Rolle im Sicherheitsapparat des Hofes verdeutlicht (AL-MAQRĪZĪ, 2002: 222).

Obwohl es keine eindeutigen Belege dafür gibt, dass dem *imrat jāndār* spezifische heraldische Symbole oder Wappen zugeordnet waren, ist es aufgrund seiner bedeutenden Funktion im Schutz des Sultans denkbar, dass Symbole wie Schilde oder Waffen verwendet wurden, um seine Aufgaben visuell zu repräsentieren. Diese Symbole könnten Schutz und Verteidigung symbolisieren und somit die wesentliche Rolle des *jāndār* als Bewahrer der Sicherheit und Verteidiger des Sultans unterstreichen.

Mögliche heraldische Zuordnung: Schilde, Waffen oder andere Schutzsymbole könnten heraldische Zeichen für den *jāndār* sein, da sie seine Rolle als Beschützer des Sultans symbolisieren. Diese Symbole würden seine Aufgabe verdeutlichen, den Sultan zu verteidigen und den Hof vor Gefahren zu schützen. Direkte Belege für solche Wappen sind jedoch nicht vorhanden.

5.2.8 *Dīwān al-ustādāriyya*

Der *ustādār* war der Titel des hochrangigen Amīrs, der den *dīwān al-ustādāriyya*, eine bedeutende Verwaltungsbehörde am mamlūkischen Hof, leitete. Der *ustādār* war verantwortlich für die persönlichen Besitztümer und die Kleidung des Sulṭāns sowie für den gesamten Haushalt, einschließlich der Ausgaben, der Küche und des Getränkehauses (*sharāb khāna*). Zudem überwachte er die im Haushalt lebenden Mamlūken und Diener (*al-ḥāshiyya wa'l-ghilmān*), kümmerte sich um ihre materiellen Bedürfnisse und hatte gerichtliche Vollmacht über sie.

Dem *ustādār* war der *al-jāshangīr* untergeordnet, der für die Verkostung und Sicherstellung der Qualität der Speisen und Getränke des Sulṭāns zuständig war, obwohl beide Ämter als ranggleich angesehen wurden (AL-QALQASHĀNDĪ, 1332b: 21; UZUNÇARŞILI, 1988: 340). Zudem oblag dem *ustādār* die Kontrolle über die Öffnung und Schließung der Palast Tore, und er begleitete den Sulṭān stets auf seinen Reisen (KELEŞ, 2002: 394-398).

Die historischen Aufzeichnungen geben keine eindeutigen Informationen über die Verwendung bestimmter Wappen oder Symbole durch den *dīwān al-ustādāriyya*. Jedoch lässt die Schlüsselrolle des *ustādār* innerhalb der Hofhierarchie und die Komplexität seiner Aufgaben es als wahrscheinlich erscheinen, dass spezifische Embleme genutzt wurden, um seine Autorität und Funktionen zu repräsentieren.

Mögliche heraldische Zuordnung: Symbole wie Schlüssel oder Truhen könnten in der Heraldik verwendet worden sein, um die Rolle des *ustādār* als Wächter der Besitztümer des Sulṭāns zu repräsentieren. Diese Symbole könnten seine administrative Autorität und die Verantwortung für den Haushalt betonen. Historische Belege für ein spezifisches Wappen fehlen jedoch.

5.2.9 *Al-khāzindāriyya*

Der Begriff *al-khāzindāriyya* leitet sich von zwei Wörtern ab: *khizāna*, das arabische Wort für Schatzkammer, und das persische *dār*, das in diesem Kontext als „Bewahrer“ übersetzt wird. Dieses wichtige Amt wurde, wie IBN TAGHRĪBIRDĪ (1909-1930: 183-4) berichtet, von Sulṭān Baybars I al-Bunduqdārī (reg. 1260-1277/658-676 H.) eingeführt und dem Militärpersonal unterstellt. Die Hauptaufgabe des Schatzmeisters bestand darin, die kostbaren Besitztümer und Schätze des Sulṭāns zu verwahren. Aufgrund der Wertigkeit der anvertrauten Güter war

die Verantwortung des *khāzindār* enorm. Zu bestimmten Zeiten war diese Verantwortung auf drei *khāzindār* aufgeteilt:

- Ein *khāzindār* war speziell für die Aufbewahrung kostbarer Stoffe zuständig.
- Ein anderer überwachte die Juwelen des Sultāns.
- Der dritte war verantwortlich für die Verteilung von Almosen während feierlicher Prozessionen sowie für die Vergabe kostbarer Geschenke an Gäste des Sultans.⁸⁶

Die historischen Quellen bieten keine konkreten Hinweise darauf, dass dem Amt des *al-khāzindāriyya* spezielle heraldische Symbole oder Wappen zugeordnet waren. Angesichts der Bedeutung und der Verantwortlichkeiten dieses Amtes wäre es jedoch denkbar, dass Symbole, die Reichtum und Verantwortung darstellen verwendet wurden. Diese könnten die Wächterrolle des *khāzindār* über die königlichen Schätze symbolisieren.

Mögliche heraldische Zuordnung: Schlüssel, Truhen oder Münzen könnten als heraldische Symbole für den *khāzindār* verwendet worden sein, um seine Verantwortung für den königlichen Schatz zu repräsentieren. Diese Symbole würden die Rolle des *khāzindār* als Hüter der Schätze des Sultans verdeutlichen. Auch hier fehlen spezifische historische Belege.

5.2.10 *Shadd al-sharābkhānāh*

Der Titel *shadd al-sharābkhānāh* setzt sich aus den Wörtern *shadd* (Inspektor), *sharāb* für (Getränke) und *khānāh* (Haus oder Lager) zusammen. Der Inhaber dieses Amtes war folglich für das Getränkelager verantwortlich, in dem Erfrischungsgetränke, Marmeladen, Sirup, Zucker, Obst, Medikamente, Duftstoffe und das Trinkwasser des Sultans aufbewahrt wurden. Diese sensible und vertrauensvolle Position wurde nur den engsten Vertrauten des Sultāns anvertraut (UZUNÇARŞILI, 1988: 341-342).

Der *shadd al-sharābkhānāh* spielte eine zentrale Rolle in der Versorgung des königlichen Haushalts, insbesondere in der Sicherstellung der Qualität und Sicherheit der konsumierten Produkte. Seine Aufgaben umfassten nicht nur die Lagerung und Instandhaltung des Geträn-

⁸⁶ LITTLE, Donald P. (2012): “*Khāznadār, Khāzindār*”. In: P. BEARMAN, Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. VAN DONZEL and W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition (letzter Abruf 29.07.2019).

kelagers, sondern auch die sorgfältige Überwachung der Hygiene und Qualität der gelagerten Güter, um die Gesundheit des Sultans zu schützen.

Hinsichtlich der Frage, ob spezifische heraldische Symbole oder Wappen für den *shadd al-sharābkhānāh* existierten, geben die historischen Quellen keinen direkten Aufschluss. Die zentrale und sensible Natur seiner Aufgaben lässt jedoch vermuten, dass Symbole, die Reinheit, Schutz und Wachsamkeit darstellen, als Emblem verwendet worden sein könnten.

Mögliche heraldische Zuordnung: Symbole wie Kelche, Karaffen oder andere Behälter könnten in der Heraldik verwendet worden sein, um die Rolle des *shadd al-sharābkhānāh* zu repräsentieren. Diese Symbole würden seine Verantwortung für die Versorgung des Sultans und die Sicherheit der Lebensmittel betonen. Konkrete historische Belege für solche Wappen existieren jedoch nicht.

5.3 Dritte Gruppe: Popularisierung der Heraldik

Die europäische Heraldik ist durch strikte Regeln charakterisiert, die die Kombination von Elementen, Farben, Schraffuren und Wappensymbolen regulieren. Diese Regeln sorgen dafür, dass die Wahl des Motivs oft metaphorisch die Funktion des Trägers widerspiegelt. Während sich ähnliche Tendenzen auch in der mamlūkischen Heraldik finden lassen, waren diese strengen Gestaltungsprinzipien im mamlūkischen Kontext vermutlich weniger ausschlaggebend. Ein entscheidender Unterschied zur europäischen Tradition besteht darin, dass Wappen im Mittelalter ausschließlich dem Adel vorbehalten waren, während archäologische Funde darauf hindeuten, dass heraldische Symbole bei den Mamlūken auch in der Alltagskultur verbreitet waren.

Dieses Kapitel widmet sich der Frage, ob es in der mamlūkischen Kunst tatsächlich eine Popularisierung der Wappen gab, die ehemals elitären Symbole breiteren Bevölkerungsschichten zugänglich machte.

Die Integration heraldischer Motive in lokale Produkte markiert einen signifikanten kulturellen Wandel, da Symbole, die einst elitären Kreisen vorbehalten waren, nun in volkstümliche

Kunstformen übergangen. Dies stellt die traditionellen Kategorien von „Elitekunst“ und „populärer Kunst“ infrage und regt dazu an, diese neu zu überdenken.⁸⁷

Wie bereits erörtert, umfasste die erste Hauptgruppe den Sultān und die königlichen Embleme, während die zweite Hauptgruppe die höheren Amīre und Kanzleien abbildete. In dieser dritten Hauptgruppe soll untersucht werden, ob die Symbole der beiden ersten Gruppen popularisiert und einem breiteren Publikum zugänglich gemacht wurden. Ein wichtiger Aspekt, der für die Popularisierung der Wappen spricht, sind die Fundorte der Scherben, die in Garnisonen und Lagerräumen gefunden wurden. Dies wirft die Frage auf, warum elitäre Produkte in solchen Kontexten auftauchen. Zugleich stellt sich die Frage, warum diese Funde reichhaltige Dekore und vor allem Wappenmotive aufweisen, die ursprünglich dem Sultān und den Amīren vorbehalten waren.

Argumente gegen die Popularisierung

Elitäre Symbole in Lagerräumen und Garnisonen: Die Präsenz von Wappenmotiven in Lagerräumen und Garnisonen könnte darauf hinweisen, dass diese Objekte, trotz ihrer elitären Symbole, nicht für den breiten öffentlichen Gebrauch bestimmt waren. Sie könnten als Geschenke, Handelswaren oder als spezielle Kommissionsarbeiten für hohe Offiziere oder Beamte gedacht gewesen sein.

Symbolische Bedeutung der Tamghā: Die als Dekor interpretierten Symbole könnten in der Tat Tamghā sein, die eine spezifische Bedeutung innerhalb der türkischen und mamlūkischen Tradition hatten. Diese Symbole könnten als Zeichen von Besitz, Autorität oder Schutz verwendet worden sein, was ihre Verwendung auf Alltagsgegenständen in spezifischen Kontexten erklären könnte.

Argumente für die Popularisierung

Integration in die Massenproduktion: Ein starkes Argument für die Popularisierung der Wappen ist die Integration heraldischer Symbole in die Massenproduktion und deren Verwendung auf Alltagsgegenständen. Diese Praxis könnte darauf hindeuten, dass die Symbole

⁸⁷ Mit dem Begriff „populäre Kunst“ sind hier Massenware, alltägliche Gebrauchsgegenstände oder individuell, von menschlicher Hand gefertigte Nutzobjekte gemeint.

visuell einem breiteren Publikum zugänglich gemacht wurden und somit nicht länger ausschließlich elitären Kreisen vorbehalten blieben.

Kulturelle Integration: Die Fähigkeit der Mamlūken, verschiedene kulturelle Elemente zu integrieren, könnte ebenfalls ein Indiz für die Popularisierung der Wappen darstellen. Die Verwendung militärischer und herrschaftlicher Symbole auf zivilen Gegenständen könnte diesen Trend der kulturellen Integration widerspiegeln und die Symbole in alltäglichen Kontexten sichtbar machen. Dies würde darauf hindeuten, dass die Symbole nicht nur ihre repräsentative und herrschaftliche Funktion beibehielten, sondern auch eine breitere kulturelle Relevanz erlangten.

Schlussfolgerung und Ausblick

Die Frage der Popularisierung der Wappen in der mamlūkischen Kunst bleibt komplex und vielschichtig. Der Fundort und die breite Verwendung der Symbole sprechen für eine gewisse Popularisierung, doch die spezifische symbolische Bedeutung der Tamghā deutet darauf hin, dass diese Symbole ihre tiefere Bedeutung nicht verloren haben. Um diese Problematik genauer zu beleuchten, sind weitere Untersuchungen und eine präzise Analyse der Fundstücke erforderlich.

Ziel dieser Arbeit ist es, die Frage der Popularisierung der Wappen systematisch zu untersuchen. Hierfür werden die Ausgrabungen in Tall Ḥisbān und ausgewählte Funde akribisch analysiert. Durch eine detaillierte Untersuchung der Keramikfragmente und ihrer Dekorelemente wird angestrebt, ein besseres Verständnis der sozialen und kulturellen Dynamiken der mamlūkischen Gesellschaft zu erlangen. Insbesondere soll geklärt werden, ob die Symbole und Wappen tatsächlich volkstümlich gemacht wurden oder ob sie weiterhin eine elitäre Bedeutung hatten, selbst wenn sie in scheinbar alltäglichen Kontexten auftauchten.

Die Ergebnisse dieser Untersuchung sollen dazu beitragen, die Rolle der heraldischen Symbole in der mamlūkischen Kunst präziser zu bestimmen und ihre Bedeutung innerhalb der Gesellschaft zu klären. Durch die systematische Analyse der Fundstücke aus Tall Ḥisbān wird erwartet, neue Erkenntnisse über die Nutzung, Verbreitung und symbolische Funktion dieser Symbole zu gewinnen, wodurch ein tieferes Verständnis der kulturellen Integration und sozialen Strukturen der Mamlūkenzeit ermöglicht wird.

5.3.1 Keramiken von Tall Ḥisbān als Beispiel kultureller Verschiebungen

Die Keramiken von Tall Ḥisbān bieten ein anschauliches Beispiel für kulturelle Verschiebungen. Untersuchungen zeigen, dass Wappen, die einst höherrangigen Ämtern wie dem des Tausender-Amīr vorbehalten waren, auf Alltagsgegenständen aufgetaucht sind, die vermutlich für den breiteren Markt gedacht waren. Der in der Zitadelle residierende Gouverneur, zugehörig zum Vierziger-Amīr laut Bethany J. Walker, verdeutlicht diesen Wandel.

5.3.2 Ursachen für die Verbreitung heraldischer Symbole

Die plötzliche Verbreitung dieser Symbole kann durch verschiedene Faktoren erklärt werden, darunter eine Demokratisierung von Statussymbolen, kommerzielle Motive und kulturelle Verschmelzung. Diese Entwicklungen reflektieren sozioökonomische und kulturelle Dynamiken, die darauf hindeuten, dass elitäre Symbole breiteren Bevölkerungsschichten zugänglich gemacht wurden, möglicherweise um die soziale Kohäsion zu stärken und die Bindung an die herrschende Klasse zu festigen.

Ein weiteres Indiz für die Verbreitung heraldischer Symbole sind die gleichförmigen Muster auf Alltagsgegenständen, wie sie im Museum von Amman zu sehen sind. Diese Gegenstände wurden wahrscheinlich auf Bestellung der Elite hergestellt. Trotz ihrer Massenproduktion und der potenziellen Verwendung in alltäglichen Kontexten behalten diese Objekte durch das abgebildete Emblem einen hohen Wiedererkennungswert.

Die Ausbreitung von Wappen auf Alltagsgegenständen während der Mamlūkenzeit könnte auf verschiedene Ursachen zurückzuführen sein. Hier sind einige Erklärungsansätze:

1. **Demokratisierung von Statussymbolen:** Die Verbreitung heraldischer Symbole könnte auf eine bewusste Demokratisierung von Statussymbolen hindeuten. Wappen und Embleme, die ursprünglich ausschließlich elitären Kreisen vorbehalten waren, wurden zunehmend für breitere Bevölkerungsschichten zugänglich gemacht. Dies könnte das Ziel verfolgt haben, soziale Kohäsion zu fördern und die Bindung der allgemeinen Bevölkerung an die herrschende Klasse zu stärken.
2. **Kommerzialisierung und Massenproduktion:** Mit dem wirtschaftlichen Aufschwung und der Entwicklung von Massenproduktionsmethoden könnten Hersteller und Händler begonnen haben, heraldische Symbole als dekorative Elemente auf All-

tagsgegenständen zu verwenden. Dies wäre besonders in städtischen Zentren relevant, wo eine steigende Nachfrage nach solchen symbolträchtigen Produkten bestand. Die kommerzielle Nutzung von Wappen könnte somit ein Indikator für die ökonomischen und sozialen Veränderungen dieser Epoche sein.

3. **Kulturelle Verschmelzung:** Die Mamlüken waren bekannt dafür, verschiedene kulturelle Elemente zu übernehmen. Die Verwendung von militärischen Symbolen auf zivilen Gegenständen könnte diesen Trend der kulturellen Integration widerspiegeln, indem sie eine visuelle und symbolische Verbindung zwischen militärischen und zivilen Sphären herstellte.
4. **Schutz und gute Wünsche:** Ähnlich wie in anderen Kulturen könnten Wappen auch dazu gedient haben, die Nutzer der Gegenstände vor Unheil zu schützen oder Glück zu bringen, was ihren Einsatz auf Alltagsgegenständen erklären würde.
5. **Identifikation und Markierung:** In einem vielfältigen Reich wie dem der Mamlüken könnten Wappen dazu genutzt worden sein, die Herkunft von Gütern zu klären und Eigentumsrechte zu sichern, was ihre Verwendung auf kommerziellen Produkten erklären würde.
6. **Politische Propaganda:** Die Verbreitung von Wappen könnte auch als Teil einer politischen Strategie verstanden werden, die darauf abzielte, die Autorität und Präsenz der Mamlüken-Herrschaft im Alltagsleben der Bevölkerung zu verankern und die Legitimität der herrschenden Klasse zu stärken.
7. **Erinnerung an die Herkunft und Darstellung von Stärke:** Die Mamlüken erinnerten sich bewusst an ihre Herkunft und integrierten verschiedene kulturelle Elemente aus ihrer eigenen Tradition in ihr tägliches Leben. Die Verwendung von militärischen und herrschaftlichen Symbolen auf zivilen Gegenständen könnte Ausdruck des Stolzes auf ihre mächtigen Vorfahren sein. Durch die Präsentation dieser Symbole wollten sie ihre Stärke demonstrieren und ihre Autorität in der Gesellschaft überall sichtbar machen. Diese Praxis diente dazu, das Erbe und die Macht der Mamlüken zu betonen und ihre Dominanz in allen Bereichen des täglichen Lebens zu unterstreichen.

Diese Erklärungen bieten unterschiedliche Perspektiven auf die Verbreitung von Wappen auf Alltagsgegenständen und spiegeln die vielschichtigen sozioökonomischen und kulturellen Dynamiken der Mamlukenzeit wider.

Primärquellen geben uns nur begrenzte Einblicke in die genauen Gründe für die Entwicklung und die spezifische Anwendung sowie Gestaltung von Wappen auf lokalen Produkten. Trotz-

dem ist eine konsistente visuelle Gestaltung erkennbar. Die physische Analyse der Keramiken aus Tall Ḥisbān erlaubt uns, diese mit anderen bekannten Fundstücken zu vergleichen. Dabei zeigt sich, dass während der dritten Regierungszeit von Sulṭān al-Nāṣir Muḥammad eine signifikante Ausbreitung heraldischer Kunst auf kommerziell verfügbare Objekte stattgefunden hat. Diese Periode war geprägt von einer Welle der Innovation und eines künstlerischen Aufschwungs, wie sie auch in der Volksliteratur und der populären Religion des 14. Jahrhunderts belegt ist (WALKER 2004).

5.3.3 Kritische Betrachtung und funktionale Analyse

Ein kritischer Aspekt in der Betrachtung der Gebrauchsgegenstände aus Tall Ḥisbān ist deren primäre Nutzung für praktische Funktionen im Gegensatz zu einem rein ästhetischen Wert. Die Applikation von Emblemen auf diese Gegenstände illustriert eine signifikante Anpassung heraldischer Symbole, die traditionell zur Kennzeichnung von Eigentumsrechten und zur Vermeidung von Verwechslungen dienten.

In der modernen Türkei spiegelt die Verwendung des Damga (Tamghā) oder der Initialen des Besitzers zur Kennzeichnung alltäglicher Metallgegenstände wie Teller und Töpfe eine ähnliche Praxis wider. Diese Tradition fördert das soziale Verantwortungsbewusstsein und das Gemeinschaftsgefühl, da sie gewährleistet, dass die Gefäße zu ihren Eigentümern zurückkehren. Der funktionale Einsatz des Damga verdeutlicht, wie heraldische Symbole adaptiert wurden, um sowohl praktische als auch soziale Funktionen innerhalb der Gemeinschaft zu unterstützen.

Die Verwendung von Keramikgefäßen für den Transport materieller Güter stellt jedoch eine Herausforderung dar, da Keramik im Vergleich zu Metallgefäßen weniger robust und widerstandsfähig ist. Diese Überlegung wirft Fragen zur vorherigen Annahme auf, dass der primäre Zweck der mit Emblemen versehenen Keramiken im Transport liegt. Dies könnte darauf hindeuten, dass andere Faktoren wie die symbolische Bedeutung oder der dekorative Wert bei der Verwendung dieser Gefäße eine größere Rolle spielten.

Möglicherweise wurde Keramik aufgrund ihrer günstigeren Herstellungskosten bevorzugt, obwohl sie weniger robust als Metall war. Diese niedrigeren Produktionskosten könnten dazu geführt haben, dass Keramikgefäße trotz ihrer geringeren Eignung für Transportzwecke ver-

breitet waren, insbesondere wenn der dekorative oder symbolische Aspekt der Gefäße im Vordergrund stand.

Diese Überlegungen verdeutlichen die Notwendigkeit, die unterschiedlichen Funktionen und Kontexte, in denen heraldische Symbole verwendet wurden, genauer zu betrachten. Sie zeigen auf, dass die Integration dieser Symbole in den Alltag vielschichtige Zwecke erfüllt haben könnte, die über rein praktische oder repräsentative Funktionen hinausgehen.

Die uniformen Muster auf Alltagsgegenständen im Museum von Amman, die vermutlich auf Bestellung der Elite hergestellt wurden, belegen die gezielte, aber weitreichende Verwendung heraldischer Symbole. Trotz ihrer Massenproduktion und potenziellen Alltagsnutzung gewährleisten diese Objekte durch die eingravierten Embleme einen hohen Wiedererkennungswert.⁸⁸ Dies verdeutlicht, dass nicht das Material, sondern die symbolische Bedeutung im Vordergrund stand.

5.3.4 Archäologische Forschungen in Tall Ḥisbān

Das „Ḥisbān Cultural Heritage Project“, Teil des Madaba Plains Project, findet in Tall Ḥisbān statt, einer archäologischen Stätte nahe Madaba, gelegen auf einer Hochebene im Zentrum Jordaniens, etwa 25 km von der Hauptstadt Amman entfernt.

Die Ausgrabungen in dieser Region zählen zu den ältesten und umfangreichsten in Jordanien und begannen bereits in den 1960er Jahren. Die Fundstücke spannen einen weiten historischen Bogen von Steinwerkzeugen und Feuersteinen aus der frühen Bronzezeit (1400-500 v. Chr.) über römische Münzen (63 v. Chr. bis 330 n. Chr.) bis zu Pilgergegenständen aus byzantinischer Zeit (330-640 n. Chr.). Besonders aus der Mamlukenzeit stammen viele der Funde, darunter Münzen, Glaswaren und eine Vielzahl handbemalter Tonware (Hand Made Geometric Painted, HMGP). Diese Objekte wurden in unterirdischen Zisternen, Tunneln, Höhlen, Tempeln, Wohnkomplexen, Badehäusern, Lagerräumen, Ställen und auf einem Friedhof entdeckt.

⁸⁸ In diversen Workshops der Universität Bonn kam zu Sprache, dass jüngste Forschungen von Doktoranden eine lokale Produktion für heraldische Gefäße aus dem Fundort nachgewiesen haben. Schriftliche Berichte liegen zurzeit nicht vor.

1 **Heshbon-Expedition (1968-1976):**

Die erste Phase, bekannt als Heshbon-Expedition (1968-1976), konzentrierte sich auf die Suche nach der biblischen Stadt Hesbon, die im Alten Testament erwähnt wird. Die Entdeckungen dieser Phase umfassten Artefakte aus verschiedenen Epochen, darunter die umayyadische, mamlūkische und osmanische Zeit. Tall Ḥisbān war in der klassischen, mittelalterlichen und besonders in der ayyūbidisch-mamlūkischen Zeit ein bedeutender Pilgerweg zwischen Damaskus und Mekka (WALKER und LABIANCA 2003: 443).

2 **Ḥisbān Cultural Heritage Project (ab 1996):**

Die zweite Phase, das Ḥisbān Cultural Heritage Project, begann 1996 und fokussierte sich erneut auf stratigraphische Ausgrabungen und Restaurierungsarbeiten, wobei ein besonderer Schwerpunkt auf die islamische Geschichte des Ortes gelegt wurde. Die Ausgrabungssaison von 2001 und 2004 setzte die begonnenen Ausgrabungs-, Vermessungs- und Reinigungsarbeiten fort. Die Ausgrabungssaison von 2007 und 2010 konzentrierte sich auf die Geschichte der Festung während der islamischen Zeit (Felder Q und M) sowie auf die Dorfbesiedlung (Felder C und O) zu beleuchten. 2010 wurde die stratigraphische Untersuchung des südlichen Zugangsbereichs (Feld Q) abgeschlossen, was eine Verbindung zu den Berichten von Phase I, Feld A ermöglichte.

3 **Dritte Phase (ab 2013):**

Die dritte Phase begann 2013 mit einem Schwerpunkt auf Kartierung und Dokumentation der Ruinen sowie auf die Erhaltung und Präsentation der Ausgrabungsstätte.⁸⁹

5.3.5 Periodisierung und Stratigraphie

Der Forschungsfokus dieser Arbeit liegt auf der zweiten Phase der Ausgrabungen in Tall Ḥisbān, insbesondere auf den Keramikfunden aus den Jahren 1998, 2001, 2004, 2007 und 2010. Die Informationen zu Periodisierung und Stratigraphie stammen aus den entsprechenden Berichten dieser Phasen. Laut WALKER (2014: 5) neigen Archäologen dazu, die von Historikern festgelegten politischen und chronologischen Zeitangaben abzulehnen, da sich Kultur und materielles Erbe nicht zwangsläufig mit politischen Übergängen verändern. In Überein-

⁸⁹ Mehr Informationen Online unter <https://www.madabaplains.org/hisban/tall-hisban-excavations-phase-3.htm> (letzter Abruf 10.10.2019).

stimmung mit Tabelle 1 von WALKER (2014: 5) fällt das Sulṭānat der Mamlūken in die Periode „Middle Islamic II-Late Islamic I“.

5.3.6 Struktur und Nutzung von Tall Ḥisbān

Das mittelalterlichen Dorf Tall Ḥisbān, das auch als Verwaltungsbezirk (arab. *Wilaya*) fungierte, offenbart durch seine Architektur und die Nutzungsmuster die administrative und soziale Struktur der Region. Es wurde von einem Vierziger-Amīr geführt, der häufig als Gouverneur der Balqā diente. Das Dorf verfügte über eine Zitadelle (siehe Abbildung 58), wo der Gouverneur residierte. Laut WALKER liegt das Feld L in unmittelbarer Nähe dieser Zitadelle (Feld M1). Die Entdeckung zweier miteinander verbundener Räume unter der Zitadelle, die als Lager genutzt wurden, sowie die Funde von Scherben und glasierten Keramiken, belegen die Nutzung des Ortes als Handels- und Lagerzentrum. Der zweite Raum diente lediglich als Eingangshalle.⁹⁰ Diese Räume wurden in der Ausgrabung Saison 1998 und 2001 vollständig freigelegt.

Die Vielzahl der Funde deutet darauf hin, dass Tall Ḥisbān ein bedeutendes Handelszentrum war, das sogar Zuckertöpfe lagerte, was auf weitreichende Handelsaktivitäten hinweist. Die niedrigen Gewölbedecken dieser Räume unterstreichen deren Funktion als Lagerstätten. Erbaut im 14. Jahrhundert, weisen diese Räume Anzeichen für die Wiederverwendung von Baumaterial auf. Sie wurden durch schwere Erdbeben zwischen 1341 und 1458 stark beschädigt und letztlich zerstört. Kohlereste deuten auf ehemalige Lagerregale hin, die die Funktion als Lager weiter bestätigen. Neben lokalen Produkten wie glasierter Töpferware, Keramiken mit hohem Sockelfuß, bemalten Gläsern und HMGP-Waren wurden auch syrische Importwaren gefunden, was auf die vielfältige Nutzung dieser Räumlichkeiten hinweist. Diese Funde aus der Mamlūkenzeit betonen die historische Bedeutung von Tall Ḥisbān als wichtigen Handelsknotenpunkt (BATES et al., 2014: 287–319).

5.3.7 Produktionsstätten und Distributionszentren

WALKER weist darauf hin, dass es keine Hinweise dafür gibt, dass die in Tall Ḥisbān gefundenen Waren dort hergestellt wurden. Stattdessen vermutet sie Produktionsstätten in der Nähe von Jerusalem (MILWRIGHT und MAISON 1998: 190). Die hohe Anzahl an Zuckertöpfen, die

⁹⁰ WALKER: 2001: 47–65; WALKER 2003: 241–261; WALKER et al 2017: 185–261)

in den unterirdischen Räumen der Zitadelle entdeckt wurden, deutet darauf hin, dass diese Räume als Distributionszentren für Zucker dienten. Dies erscheint besonders plausibel angesichts der günstigen Lage von Tall Ḥisbān an der Karawanenroute zum Hajj, was den Mamlūken wirtschaftliche Vorteile verschaffte.

Obwohl es keine direkten Belege für eine Zuckerproduktion in der unmittelbaren Umgebung von Tall Ḥisbān gibt, bleibt diese Frage eine offene, die durch zukünftige archäologische Untersuchungen geklärt werden könnte. Spätere Forschungen legen außerdem nahe, dass die Räumlichkeiten auch zur Lagerung von Weizen verwendet wurden (WALKER et al. 2017: 185-261), was die strategische Bedeutung von Tall Ḥisbān zwischen Damaskus und Mekka weiter unterstreicht.

Tall Ḥisbān fungierte somit nicht nur als bedeutender Handelsknotenpunkt, sondern auch als Kornspeicher, was seine Relevanz für die mamlūkischen Herrscher, insbesondere Sultān Baybars (reg. 1260-1277) und al-Nāṣir Muḥammad (reg. 1308-1341), weiter erhöhte. Nach den verheerenden Erdbeben zwischen 1341 und 1458 verlor Tall Ḥisbān jedoch an Bedeutung als administratives und kommerzielles Zentrum. Im 19. Jahrhundert wurden die ehemaligen Lagerräume schließlich von Beduinen als Bestattungsstätten genutzt (WALKER 2001: 47-65).

5.3.8 Identifikation und Analyse der Keramikfragmente und Tamghā-Symbole

Die detaillierte Untersuchung der in Tall Ḥisbān ausgegrabenen Keramikfragmente zeigt, dass eine vollständige Bestimmung aller Motive aufgrund ihrer Unklarheit oft nicht möglich ist. Weitere Forschungen, insbesondere die Analyse zusätzlicher Fundstücke, sind notwendig, um die Wappen und Symbole eindeutig zu identifizieren. Im Laufe der bisherigen Untersuchungen hat sich jedoch herausgestellt, dass viele der zuvor als rein dekorative Motive, Ornamente oder florale Elemente interpretierten Zeichen möglicherweise Tamghā oder alttürkische Symbole darstellen, die innerhalb der mamlūkischen Tradition eine spezifische Bedeutung haben könnten.

Diese Symbole sind nicht einfach zufällig aufgetragen, sondern tragen signifikante kulturelle Bedeutungen, die tief in der türkisch-mamlūkischen Symbolik verwurzelt sind. Aus diesem Grund erfordert die Analyse der handbemalten Keramikwaren (HMGP), die ebenfalls in Tall Ḥisbān gefunden wurden, besondere Aufmerksamkeit. Die präzise Identifizierung dieser

Symbole könnte entscheidend für das Verständnis der kulturellen und sozialen Dynamiken dieser Epoche sein.

Es ist jedoch wichtig anzumerken, dass nicht jede Verzierung auf diesen Keramiken als Tamghā interpretiert werden sollte. Dennoch gibt es bestimmte Motive und Friesbänder, die eine tiefere Analyse verdienen. Die Hypothese, dass es sich bei einigen dieser Zeichen um Tamghā handelt, wird durch den Vergleich mit visuellen Motiven aus der alttürkischen Zeit gestützt, die bemerkenswerte Ähnlichkeiten mit den Funden aus Tall Ḥisbān aufweisen. Diese Symbole sind in der wissenschaftlichen Literatur bisher nicht eindeutig klassifiziert worden, und ihre Bedeutung wurde oft unterschätzt oder missverstanden.

Die fortgesetzte Untersuchung dieser Symbole bietet das Potenzial, neue Erkenntnisse über die symbolische und kulturelle Bedeutung dieser Zeichen zu gewinnen, und könnte dazu beitragen, die Interpretation der mamlūkischen Heraldik weiter zu präzisieren.

5.4 Tamghā aus Tall Ḥisbān

Im Folgenden werden ausgewählte Funde aus den Ausgrabungen in Tall Ḥisbān vorgestellt, wobei besonderes Augenmerk auf Keramiken mit möglichen Tamghā oder alttürkisches Symbol gelegt wird (siehe Abbildung 39 bis Abbildung 55). Der Kontext der Fundorte erschwert zwar eine eindeutige Zuordnung zu einer der definierten Hauptgruppen, dennoch deutet der reichhaltige Dekor, der möglicherweise eine Tamghā darstellt, darauf hin, dass diese Funde in die Hauptgruppen eins oder zwei eingeordnet werden könnten. Die dritte Hauptgruppe, die als popularisierte Wappen klassifiziert wird, wirft die Frage auf, ob diese Symbole tatsächlich popularisiert wurden oder ob es sich vielmehr um Tamghā handelt, die weiterhin als herrschaftliche Symbole verstanden wurden.

In diesem Zusammenhang ist das Buch „Tamgas of Pre-Islamic Central Asia“ von Gaybullah Babayarov (2019) von besonderer Relevanz. Dieses Werk behandelt die archäologische Erforschung der Tamghā in der vorislamischen Zeit und bestätigt deren bedeutende Rolle in der Geschichte der Türken. Babayarov beschreibt in seinem Buch verschiedene Formen von Tamghā, einschließlich stilisierter menschlicher Figuren oder abstrahierter Darstellungen von Menschen, die oft als Zeichen von Besitz, Autorität oder als Schutzsymbole verwendet wurden. Seine Forschung zeigt, dass Tamghā in den türkischen Khāgānaten als Stammeszeichen sowie als politische und administrative Werkzeuge genutzt wurden, was ihre tiefere Bedeu-

tung in verschiedenen historischen Kontexten verdeutlicht. Babayarov zeigt spezifische Beispiele und Abbildungen von Tamghā aus dem östlichen und westlichen türkischen Khāgānate, die die Vielfalt und die Komplexität dieser Symbole darstellen.

Die im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Fundstücke aus der mamlūkischen Zeit, die in Tall Ḥisbān geborgen wurden, weisen viele Symbole auf, die als Tamghā interpretiert werden können. Diese Symbole könnten Aufschluss über die kulturelle Bedeutung und die Integration alttürkischer Traditionen in die mamlūkische Heraldik geben.

5.4.1 Abstrakte menschliche Figur, reichhaltige Muster

Ein markantes Beispiel für die Verwendung von Tamghā-Symbolen in der mamlūkischen Keramik ist das in Abbildung 39 gezeigte Fragment, das von Walker (2012: 575, Figure 4.21.13) als "Middle Islamic IIB (Early Mamlūk II) Pottery from Ḥisbān Stratum 3B" klassifiziert wurde. Dieses Stück wurde 1998 in Tall Ḥisbān entdeckt und stammt aus der Frühzeit der Mamlūken, einer Epoche, in der Wirtschaft und Militär ihren Höhepunkt erreichten (De Vries 1994). Die Fundstelle, beschrieben als Stratum IV.b im Feld L.2, diente als Lager, in dem zahlreiche gut erhaltene und restaurierbare glasierte Keramiken gefunden wurden.

Allgemeine Beschreibung

Das Fragment einer Schale zeichnet sich durch eine halbkugelförmige Form mit einem verdickten, nach innen gewölbten Rand aus. Es gehört zu den vielen Artefakten, die während der Ausgrabungen von 1998 geborgen wurden, und wird auf das 14. Jahrhundert datiert. Die Datierung erfolgte anhand von Vergleichsstücken, die typischerweise in dieser Zeit in der Levante importiert wurden (WALKER 2012: 569-675).

Die Schale ist mit einer hellgrünen Glasur sowohl innen als auch außen versehen, wobei die Innenseite unverziert bleibt. Die Außenseite zeigt eine Thuluth-Kalligraphie, die ein reliefartiges Motiv umrahmt. Ein charakteristisches Zick-Zack-Band mit zentral positionierten Punkten verläuft im unteren Bereich (MILWRIGHT und MASON 1998: Fig. 5.4). Bei den größeren Motiven handelt es sich um ein Tamghā-ähnliches Design, vergleichbar mit den Verzierungen am Tor der Mahmud Bey Camii in Kastamonu Ilisu, Distrikt Daday, Türkei (siehe Abbildung 38 und 3.2.5).

Interpretation des Fragments

Das zentrale Motiv auf dem Fragment könnte eine stilisierte menschliche Figur darstellen, ein in der türkischen und mamlūkischen Symbolik nicht unübliches Element. Solche stilisierten Figuren können als Tamghā interpretiert werden, die symbolische Bedeutungen wie Schutz, Macht oder einen anderen kulturell relevanten Aspekt verkörpern. Die Kombination aus dekorativer Inschrift und symbolischen Motiven auf der Schale zeigt die künstlerische und kulturelle Integration verschiedener Einflüsse in der Kunst der Mamlūkenzeit. Eine ähnliche Figur ist auf der Abbildung 49 zu sehen.

Ähnliche Keramikmotive, die in Karak gefunden wurden, weisen auf eine weit verbreitete Stilistik in der Region hin (MILWRIGHT und MASON 1998: 184, figs. 3-4; 187, figs. 5, 7, 13-14; WALKER 2012: 577). Diese stilistischen Parallelen deuten auf eine regionale Verbreitung der symbolischen Kunst hin, die möglicherweise über die Grenzen der mamlūkischen Elite hinausging und sich auf breitere Bevölkerungsschichten erstreckte.

5.4.2 Stilisierte Lilie, Dreieckband

Das Fragment der glasierten Schale, das in Abbildung 40 gezeigt wird, stammt aus derselben Ausgrabung und Schicht wie das vorherige Fragment (siehe Abbildung 39) und wurde von WALKER und LABIANCA (2003) dokumentiert. Das analysierte Keramikfragment aus dem 14. Jahrhundert ist eine bleiglasierte einfarbige irdene Ware, die durch eine halbkugelförmige Form mit Standfuß charakterisiert ist. Die Datierung basiert auf Vergleichen mit typischen Importen der Levante aus dieser Epoche, wie sie in den Studien von WALKER (2012: 569-575) dokumentiert sind.

Allgemeine Beschreibung

Das Fragment scheint Teil eines Sockels oder einer Basis einer Schale oder eines Gefäßes zu sein. Es ist gelb und braun glasiert und weist eine reiche Dekoration in Relieftchnik auf. Der Fuß des Gefäßes ist deutlich sichtbar und zeigt, dass es auf einer breiten, stabilen Basis stand. Die Innenseite der Schale bleibt unverziert, während die Außenseite gelb glasiert und mit geometrischen Mustern sowie floralen Motiven geschmückt ist. Unterhalb des Bauches zieht sich ein doppeltes Zick-Zack-Band entlang des Randes. In der zentralen dekorativen Zone des Fragments ist eine Form erkennbar, die möglicherweise als Tamghā interpretiert werden könnte. Diese Form könnte eine stilisierte Lilie darstellen, ein Symbol, das in der mamlūkischen Heraldik häufig für Reinheit, Macht und Souveränität stand (vgl. 6.2.2).

Interpretation des Fragments

Die unvollständige Erhaltung des Fragments macht es schwierig, eventuelle Inschriften zu identifizieren. Die Fragmentierung erschwert auch die eindeutige Zuordnung des Motivs zu einer der Hauptgruppen. Sollte das Zick-Zack-Band-Motiv als Tamghā interpretiert werden können, könnte das Fragment der dritten Hauptgruppe zugeordnet werden, welche popularisierte Wappen und Symbole umfasst.

Eine detaillierte Betrachtung der Dekorelemente deutet jedoch darauf hin, dass diese Schale eher der elitären Hauptgruppe zuzuordnen ist, da die stilisierte Lilie, die Reinheit, Macht und Souveränität symbolisiert, ein zentrales Element in der Kunst und Heraldik der Mamlūken war. Es ist wahrscheinlich, dass dieses Symbol verwendet wurde, um eine spezifische soziale oder politische Bedeutung zu vermitteln. Es kann angenommen werden, dass Symbole aus der Hauptgruppe zwei und Tamghā-Symbole in Kombination dargestellt wurden, um eine Verbindung zwischen herrschaftlichen und kulturellen Bedeutungen herzustellen.

Fazit

Dieses Fragment zeigt, wie die ästhetische und symbolische Bedeutung der Lilie in der mamlūkischen Kultur Ausdruck fand und möglicherweise in einem breiteren kulturellen Kontext verwendet wurde. Es verdeutlicht auch, wie die Integration von Tamghā-Symbolen in die mamlūkische Keramik sowohl elitäre als auch populäre Kunstformen beeinflusste.

5.4.3 Großes Schalenfragment mit Rundmedaillions

Die Abbildung 41 zeigt ein Schalenfragment aus dem 14. Jahrhundert, das während der Mamlūkenzeit hergestellt wurde. Es handelt sich um eine irdene Ware, die glasiert und mit Reliefdekor versehen ist. Das Fragment zeigt deutliche Anzeichen von aufwendiger Handwerkskunst, die für diese Epoche charakteristisch ist. Weitere ähnliche Darstellungen dieses Knotens finden sich in Abbildung 42 auf einer gelb-grün glasierten Scherbe und in Abbildung 53, auf einer gelb-braun glasierten Scherbe aus dem 14. Jahrhundert.

Allgemeine Beschreibung

Das große Schalenfragment ist grün glasiert und zeigt im oberen Außenbereich ein Schriftband in Thuluth-Kalligraphie, das von zwei Rundmedaillons flankiert wird, welche jeweils eine Lilie darstellen. Zwischen den arabischen Buchstaben sind geometrische Muster eingear-

beitet, die Knotenformen zeigen, die als Tamghā oder ein alttürkisches Symbol identifiziert werden können. Unterhalb der Inschrift folgen ein Dekorband aus einem unendlichen Knotenmotiv, darunter ein weiteres Band mit einem arkadenähnlichen Muster.

Interpretation und Zuordnung

Die reichhaltige Dekoration des Fragments deutet auf eine Zugehörigkeit zur Hauptgruppe zwei hin, die für ihre repräsentativen und herrschaftlichen Symbole bekannt ist. Die Kombination aus Thuluth-Kalligraphie, Rundmedaillons mit Lilien, Knotenformen und weiteren dekorativen Bändern spricht für eine hohe künstlerische und handwerkliche Qualität, die typischerweise mit elitären Kreisen verbunden war.

Das Tamghā-ähnliche Symbol und die Lilien in den Rundmedaillons könnten zusätzlich darauf hinweisen, dass das Gefäß eine spezifische symbolische Bedeutung hatte, die über die reine Dekoration hinausgeht. Diese Symbole könnten als Zeichen von Macht und Autorität dienen und darauf hinweisen, dass die Schale nicht nur als Alltagsgegenstand, sondern auch als symbolischer oder repräsentativer Gegenstand genutzt wurde.

Fazit

Die stilisierten Lilien in den Rundmedaillons, die Reinheit und Souveränität symbolisieren, sowie die Knotenformen, die als Tamghā interpretiert werden können, deuten darauf hin, dass die Schale eine Funktion als prestigeträchtiger Gegenstand im mamlūkischen Haushalt hatte.

5.4.4 Fragment mit geometrischem Reliefdekor

Die Abbildung 42 zeigt ein weiteres Schalenfragment aus dem 14. Jahrhundert, das ebenfalls während der Mamlūkenzeit hergestellt wurde. Es handelt sich um eine irdene Ware, die gelbgrün glasiert und mit Reliefdekor versehen ist. Dieses Fragment zeigt deutlich die kunstvolle Gestaltung, die für diese Zeit typisch ist.

Allgemeine Beschreibung

Das Fragment ist groß und weist eine auffällige gelb-grüne Glasur auf. Im oberen Bereich des Fragments verläuft ein Schriftband in arabischer Kalligraphie. Darunter befinden sich geometrische Muster, die Knotenformen darstellen. Im unteren Bereich des Fragments ist ein dekoratives Band zu sehen, das ein arkadenähnliches Muster zeigt. Die Knotenformen könnten als

Tamghā interpretiert werden, ein Symbol, das in der alttürkischen Tradition als Zeichen von Macht, Autorität oder Schutz verwendet wurde.

Interpretation und Zuordnung

Die aufwendige Dekoration und die Verwendung von Knotenformen deuten darauf hin, dass das Fragment zu einem repräsentativen Gefäß gehörte, das möglicherweise für zeremonielle Zwecke verwendet wurde. Die Kombination aus Kalligraphie und geometrischen Mustern spricht für eine hohe künstlerische und handwerkliche Qualität. Die Knotenformen könnten als Tamghā interpretiert werden, was oft als Symbol für Macht und Autorität verwendet wurde.

Fazit

Die Verwendung solcher Symbole deutet darauf hin, dass das Gefäß nicht nur funktional, sondern auch symbolisch bedeutsam war. Es könnte in elitären Kreisen genutzt worden sein, um Status und Macht zu demonstrieren. Die Verbindung von Schrift, Symbolen und geometrischen Mustern macht es wahrscheinlich, dass dieses Fragment der Hauptgruppe zwei zuzuordnen ist, die für die Elite und höhere Ränge im mamlūkischen Reich reserviert war.

5.4.5 Herrschaftliches Symbol Löwe mit Reliefdekor

Die Abbildung 43 zeigt ein Scherbenfragment aus der Ausgrabungssaison 2001. Walker datiert diese Scherbe aufgrund von Vergleichsstücken ins 14. Jahrhundert. Es handelt sich um eine irdene Ware, die gelb glasiert und mit einem Reliefdekor versehen ist. Das Fragment ist dreieckig und zeigt Anzeichen aufwendiger Handwerkskunst, die für diese Epoche charakteristisch ist.

Allgemeine Beschreibung

Das Fragment hat eine unregelmäßige Form und weist einen kleinen Durchbruch auf, der möglicherweise während der Herstellung oder Nutzung entstanden ist. Die Oberfläche des Fragments ist mit Reliefdekor versehen, das geometrische und stilisierte Muster zeigt. Im oberen Teil des Fragments ist ein Rundmedaillon zu erkennen, in dem ein nach rechts schreitender Löwe abgebildet ist. Unterhalb des Medaillons ist ein fortlaufendes Rautenmuster zu sehen. Die gelbe Glasur des Fragments ist gut erhalten und verleiht dem Stück eine glänzende

Oberfläche. Gelbe Glasuren waren in der Mamlukenzeit beliebt und wurden häufig verwendet, um Keramiken zu verzieren und ihnen eine ästhetisch ansprechende Optik zu verleihen.

Interpretation und Zuordnung

Die detaillierte Reliefdekoration des Fragments deutet auf eine hochwertige handwerkliche Arbeit hin, die typisch für elitäre Produkte der Mamlukenzeit ist. Das Rundmedaillon mit dem Löwenmotiv weist auf eine repräsentative oder zeremonielle Nutzung des Gefäßes hin, das dem Sultān zuzuordnen war. Der Löwe, ein bekanntes Symbol für Macht und Herrschaft, könnte auf den Sultān oder eine hohe militärische Autorität hinweisen, insbesondere in Verbindung mit der Hauptgruppe eins, die für die herrschaftlichen Insignien des Sultāns steht.

Das fortlaufende Rautenmuster unterhalb des Medaillons ergänzt das dekorative Design und könnte zusätzliche symbolische Bedeutungen tragen. Da es sich nur um ein zerbrochenes Fragment handelt, bleibt unklar, welche weiteren Motive auf den anderen Teilen des Gefäßes vorhanden gewesen sein könnten.

Fazit

Dieses Scherbenfragment illustriert die kunstvolle Gestaltung und die symbolische Bedeutung der Keramik aus der Mamlukenzeit. Die Kombination aus dem Rundmedaillon mit dem Löwenmotiv, das der Hauptgruppe eins zugeordnet wird, und dem fortlaufenden Rautenmuster deutet darauf hin, dass das Gefäß eine wichtige repräsentative Funktion hatte. Die hochwertige gelbe Glasur und die aufwendige Dekoration unterstreichen die Bedeutung des Objekts, das vermutlich für elitäre Kreise bestimmt war. Die Möglichkeit, dass das Rautenmuster ein Tamghā darstellen könnte, deutet auf die Kombination von herrschaftlichen Symbolen und Tamghā als elitäre Symbole hin.

5.4.6 Arkadenband, Lilie, Rundmedaillon

Die Abbildung 51 zeigt ein Scherbenfragment, das aus der Mamlukenzeit des 14. Jahrhunderts stammt. Es handelt sich um irdene Ware, die grün glasiert und mit Reliefdekor versehen ist. Das Fragment stammt aus der Ausgrabungssaison 2004 und ist Teil einer grün glasierten Schale.

Allgemeine Beschreibung

Das Fragment weist eine deutlich sichtbare Reliefdekoration auf. Die grüne Glasur ist gut erhalten und verleiht dem Stück eine glänzende Oberfläche. In der Mitte der ursprünglichen Schale war vermutlich eine Lilie innerhalb eines Rundmedaillons abgebildet. Aufgrund von Beschädigungen und Abreibungen ist die eindeutige Identifizierung jedoch erschwert. Um das Medaillon herum ist eine Inschrift erkennbar.

Interpretation und Zuordnung

Das Fragment zeigt, dass die Schale eine repräsentative oder zeremonielle Funktion hatte. Die Kombination aus Reliefdekor, grüner Glasur, der möglichen Lilie und der umlaufenden Inschrift deutet auf eine hochwertige handwerkliche Arbeit hin, die typischerweise mit elitären Kreisen verbunden war. Die Lilie, die oft Reinheit, Macht und Souveränität symbolisiert, ist ein häufiges Wappenmotiv der mamlūkischen ‘Umāra und könnte auf die Zugehörigkeit des Objekts zu einem hohen Würdenträger hinweisen.

Die Möglichkeit, dass auf dem Fragment zusätzliche Motive wie beispielsweise eine Tamghā vorhanden waren, lässt sich aufgrund der Unvollständigkeit des Fundstücks nicht mehr feststellen, wodurch eine definitive Klassifizierung in eine der Hauptgruppen problematisch wird. Dennoch deutet die Präsenz der Lilie, die ein häufiges Wappen der mamlūkischen ‘Umāra darstellt, darauf hin, dass das Fragment der Hauptgruppe zwei zugeordnet werden könnte, die sich durch repräsentative Symbole auszeichnet.

Obwohl der Fundort normalerweise gegen eine Einstufung in eine Hauptgruppe sprechen könnte, stützt die Kombination der Lilie mit der kunstvollen Reliefdekoration die These, dass es sich um ein Objekt von hoher symbolischer Bedeutung handelte, das von einem hohen Würdenträger genutzt wurde (vgl. 6.2.3; WALKER 2012: 573-576, Figur 4.21.11).

5.4.7 Gelb glasierte Scherbe mit Rosendekor

Die Abbildung 52 zeigt zwei zusammenpassende Scherben, die vermutlich Teil einer Schale waren. Diese gelb-braun glasierte Keramikscherbe wurde während der Ausgrabungssaison 2007 geborgen und auf das 14. Jahrhundert datiert. Die Scherben weisen eine hochwertige Glasur und Reliefdekoration auf, die für die Mamlūkenzeit charakteristisch sind.

Allgemeine Beschreibung

Die Scherben sind mit Reliefdekor versehen, das erhabene Linien und Formen zeigt. Die gelbbraune Glasur ist gut erhalten und verleiht dem Fragment eine glänzende und ansprechende Oberfläche. Im Zentrum eines Rundmedaillons ist eine stilisierte Rose abgebildet, die von Inschriften auf beiden Seiten flankiert wird. Das Rosenmotiv, das in heraldischen Kontexten oft als Wappen interpretiert wird, scheint eine achtblättrige Rose darzustellen. Die um das Medaillon herum angeordneten Inschriften könnten zusätzliche Informationen über den Besitzer oder den Zweck des Gefäßes liefern und waren oft dekorativ und symbolisch bedeutungsvoll.

Interpretation und Zuordnung

Die detaillierte Reliefdekoration und das Rosenmotiv im Rundmedaillon deuten darauf hin, dass das Fragment eine repräsentative oder zeremonielle Funktion hatte. Das Rosenmotiv, das möglicherweise eine symbolische oder heraldische Bedeutung trägt, deutet darauf hin, dass die Schale für elitäre Zwecke verwendet wurde. Die achtblättrige Rose, die in späteren Epochen, insbesondere bei den Osmanen, häufiger verwendet wurde, könnte eine symbolische Verbindung zwischen den Dynastien andeuten. Dies macht es schwierig, das Fragment eindeutig einer der Hauptgruppen zuzuordnen, jedoch deutet es auf eine dynastische Kontinuität hin, die für die heraldische Symbolik von Bedeutung sein könnte.

Die Inschrift, die das Rosenmotiv flankiert, könnte weitere Informationen über den Besitzer oder die Funktion des Gefäßes liefern. Die Kombination aus Rosenmotiv, Inschrift und möglicherweise einer Tamghā deutet auf eine hohe künstlerische und handwerkliche Qualität hin, die typischerweise mit elitären Kreisen verbunden war.

5.4.8 Diverse Wappen Kombinationen

Diverse Motiv Kombinationen sind insbesondere in den Abbildung 43 bis Abbildung 50 und Abbildung 55 zu sehen. Bis auf die Abbildung 43 (2001) wurden alle Keramikfragmente der Abbildung 44 bis Abbildung 50 während der Ausgrabungssaison 2004 von Walker als mam-lukisch ins 14. Jahrhundert datiert. Abbildung 55 stammt aus der Ausgrabungssaison 2010. Alle Fragmente bestehen aus irdenem Material, das in Gelb- und Brauntönen glasiert ist. Das Dekor ist in Relieftechnik ausgeführt.

Allgemeine Beschreibung zu verschiedenen Abbildungen

Abbildung 43: Ein kleines, fragmentiertes Keramikstück mit gelber Glasur, verziert mit einem geometrischen Muster aus diagonalen und senkrechten Linien, die Rauten-Formen bilden. Die Beine eines nach rechts schreitenden Löwen sind zu erkennen.

Abbildung 44: Ein kleines Fragment mit braun-gelber Glasur und geometrischem Muster. Das Motiv ähnelt einer stilisierten Figur oder einem Hirschgeweih, umrahmt von blattrartigen Lienen.

Abbildung 45: Ein Keramikfragment mit braun-gelber Glasur und senkrechten Linien, zwischen denen sich ein stilisiertes fischförmiges Muster mit einem Rautenmuster befindet.

Abbildung 46: Ein kleines Keramikfragment mit gelb-brauner Glasur, das ein arkadenähnliches Reliefmuster zeigt, ähnlich wie in Abbildung 44.

Abbildung 47: Ein Keramikstück mit brauner Glasur, das stilisierte Ranken zeigt, die an die Darstellung eines Lebensbaums erinnern, ähnlich wie in Abbildung 46 zu sehen ist.

Abbildung 48: Ein Fragment mit braun-gelber Glasur, verziert mit geometrischen Mustern und Linien. Ähnlich wie in Abbildung 47 sind Ranken und ein Fragment eines Lebensbaums erkennbar.

Abbildung 49: Ein kleines Keramikstück mit erhabenen Linien in brauner Glasur, während der Untergrund gelb glasiert ist. Das Muster ähnelt den Motiven in Abbildung 47 und Abbildung 48.

Abbildung 50: Ein weiteres Fragment mit braun-gelber Glasur und geometrischem Muster, das den Fragmenten in den Abbildung 44, Abbildung 46, Abbildung 47 und Abbildung 49 ähnelt.

Abbildung 55: Eine gelb-braun glasierte Scherbe aus der Ausgrabungssaison 2010 mit einer komplexen Reliefdekoration. Ein Motiv ähnelt einer Schnur, deren Enden übereinander ge-

schlagen sind. Die Scherbe enthält eine Inschrift, deren vollständiger Text aufgrund des fragmentierten Zustands nicht lesbar ist.

Interpretation und Zuordnung

Die Scherben stammen wahrscheinlich von Schalen oder Tellern. Die Dekorelemente, insbesondere die geometrischen Muster und die Knotenformen, könnten stilisierte menschliche Figuren darstellen und als Tamghā interpretiert werden. Diese Symbole deuten auf eine repräsentative Nutzung der Gefäße hin. Die Reliefttechnik und die aufwendige Glasurarbeit zeugen von der hohen künstlerischen und handwerklichen Qualität der Mamlūkenzeit. Es ist wahrscheinlich, dass diese Fragmente zu Objekten gehörten, die nicht nur im täglichen Gebrauch, sondern auch zu repräsentativen Zwecken verwendet wurden.

Die Darstellung auf den Abbildung 47 und Abbildung 48 zeigt ausschweifende Ranken, die an einen Lebensbaum erinnern, ein Symbol, das in der prä-islamischen Zeit als Tamghā interpretiert wurde. Stilisierte Formen eines Geweihs, menschähnliche Darstellungen und rautenähnliche Formen weisen starke Ähnlichkeiten zu Tamghā auf und sind höchstwahrscheinlich davon beeinflusst.

Auf Abbildung 55 wird eine gelb-braun glasierte Scherbe präsentiert, die ein Motiv zeigt, das einer offenen Schleife ähnelt und als Tamghā identifiziert werden kann. Die Scherbe trägt zudem eine Inschrift, die weitere Hinweise auf die Herkunft oder den Zweck des Gefäßes geben könnte. Da nahezu alle in diesem Abschnitt vorgestellten Keramiken eine Tamghā oder ein aus der alttürkischen Tradition stammendes Symbol aufweisen, wird dieses Thema im nächsten Kapitel näher behandelt.

5.5 Archäologische Erkenntnisse und ihre Bedeutung

Die stratigraphischen und räumlichen Untersuchungen in Tall Ḥisbān liefern keine Hinweise darauf, dass eine signifikante Transformation der heraldischen Symbole im häuslichen oder zivilen Bereich stattgefunden hat. Ursprünglich wurden Wappen zusammen mit Inschriften auf öffentlichen Gebäuden und Luxusgegenständen verwendet. Im Verlauf der Zeit entwickelten sich diese Symbole jedoch weiter und wurden zunehmend als eigenständige Motive auf alltäglichen Textilien und anderen Gebrauchsgegenständen verwendet, wie es in modernen Quellen beschrieben wird.

5.6 Nutzung und soziale Bedeutungen tragbarer Objekte

Die archäologischen Ergebnisse verdeutlichen, dass die Nutzung und die sozialen Bedeutungen tragbarer Objekte eng mit ihrem Anwendungskontext sowie den Verbreitungsmustern verknüpft sind. Solche Erkenntnisse sind entscheidend, um die physische, funktionale und räumliche Übertragung von Symbolen innerhalb der mamlūkischen Gesellschaft zu verstehen. Für eine umfassende Analyse dieser Aspekte ist eine detaillierte Darstellung des Forschungsprojekts in Tall Ḥisbān unerlässlich, um die vielschichtige Rolle heraldischer Symbole in der Mamlūken-Gesellschaft zu beleuchten.

Zusammenfassend zeigt die Popularisierung der Heraldik im Mamlūkenreich einen bedeutenden kulturellen Wandel, der durch die Integration elitären Symbolen in volkstümliche Kunstformen charakterisiert ist. Diese Symbole fanden ihren Weg in die Massenproduktion und auf Alltagsgegenstände, was auf eine Demokratisierung von Statussymbolen sowie auf kommerzielle Motive und kulturelle Verschmelzungen hindeutet. Die archäologischen Funde aus Tall Ḥisbān illustrieren eindrucksvoll diese Entwicklungen und verdeutlichen die komplexen sozioökonomischen und kulturellen Dynamiken des Mamlūkenreiches.

Die Verwendung von Wappen und anderen Symbolen auf Alltagsgegenständen zeigt, dass sie nicht nur als Identitätsmerkmale dienten, sondern auch als Ausdruck der politischen und sozialen Strukturen der damaligen Zeit verstanden werden müssen. Die archäologischen Erkenntnisse aus Tall Ḥisbān bieten wertvolle Einblicke in die Verwendung und Bedeutung heraldischer Symbole in der Mamlūken-Gesellschaft und unterstreichen die Notwendigkeit weiterer Forschungen auf diesem Gebiet.

5.7 Tamghā als Vergleichsobjekt

Das Wort "damga", heute in der türkischen, arabischen und persischen Sprache als Bezeichnung für Stempel, Siegel oder Brandzeichen verwendet, sowie das Werkzeug zur Markierung, wird von DOERFER (1965: 554-565) eingehend behandelt. Er beleuchtet den Begriff "Tamghā" (arabisch تمرّا) und seine Varianten, dessen Ursprung er im Türkischen sieht, wo es ursprünglich für Brandzeichen verwendet wurde, die Tieren eingebrannt wurden, um Eigentumsverhältnisse zu kennzeichnen. DOERFER (1965: 557) erweitert die Bedeutung auf Siegel oder Stempel und diskutiert weitere ähnliche Begriffe und ihre Konnotationen. Spezielle Siegel wurden in der Verwaltung von Sultān, Amīr und Großfürsten verwendet, insbesondere für

staatliche Angelegenheiten. Diese Siegel zeigten oft symbolische Darstellungen wie Bogen, Keule oder Schwert. Auch militärische Einheiten besaßen spezielle goldene Siegel mit detaillierten Verzierungen und Inschriften; es war ihnen verboten, ohne Prüfung des Siegels Befehlen zu folgen. Tamghā wird in diesem Zusammenhang auch *tamya* genannt.

5.7.1 Sprachliche Variationen

Im Alttürkischen gibt es das Wort *tamka*, *tamga* oder *tamhga*. Auf Aserbaidshanisch heißt es *damğa*, auf Tatarisch *tamga* und auf Baschkirisch, Usbekisch, Kirgisisch und Uigurisch *tamğa*. Bei den Turkmenen heißt das Wort *tajma* und im Russischen existiert das Wort *tamga*.⁹¹ Auch bei den kaukasischen Völkern nicht türkischer Herkunft finden wir ähnliche Bezeichnungen. Historisch gesehen diente das Tamghā nicht nur als praktisches Werkzeug zur Kennzeichnung von Besitz, etwa bei Vieh, sondern auch als symbolische Darstellung von Macht und Autorität. Laut dem Historiker Mahmūd al-KĀSCHGHARĪ (türk. Kāşgarlı Maḥmūd, 1772-1774 Band III: S. 321) wurde das Tamghā als „Siegel des Königs oder der anderen“ definiert, wobei die genauere Bedeutung von „der anderen“ in den historischen Schriften nicht weiter ausgeführt wird.

5.7.2 Archäologische Funde und Interpretation

Des Weiteren bezog sich der Titel *tamghadji* auf eine der ältesten türkischen Inschriften am Orḡon-Fluss, die auf das 8. Jahrhundert datiert ist (ORKUN 1936: i, 52, 1.1 § 13). M. F. KÖPRÜLÜ folgert daraus, dass Tamghā-Symbole von einem hohen Herrscher oder einer Person verwendet wurden (1932-39: 37-50). Diese kulturelle Praxis reicht bis zu den Orḡon-Inschriften (Orchon-Inschriften) zurück, die einige der ältesten bekannten Beispiele türkischer Schrift darstellen. Die archäologische Forschung unterstreicht die Bedeutung des Tamghā als wichtiges kulturelles Symbol in der Geschichte der Türken. Diese Zeichen repräsentierten sowohl individuelle oder familiäre Zugehörigkeiten als auch stammesweiten oder königliche Autoritäten. Ein interessantes Beispiel hierfür ist der Adler – ein mächtiges Symbol, das oft als *ongun*, vergleichbar mit einem Totem, in alttürkischen Stämmen verwendet wurde.

⁹¹ Laut dem Institut für Türkische Sprachen und Dialekte (Türk Dil Kurumu) handelt es sich um eine deverbale Wortbildung im Mittelkiptschakisch-Türkischen, online verfügbar http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_lehceler&arama=lehceler&guid=TDK.LHC.5b4a259e9fc4.3.46037590 (letzter Abruf 19.05.2019).

5.7.3 Tamghā in der mongolischen und anatolischen Tradition

Auch chinesische und mongolische Siegel werden erwähnt, wobei DOERFER (1965: 562) spezifiziert, dass die Mongolen vier Siegelfarben nutzten: Blau (*kök tamya*) ausschließlich für Mitglieder der Khān-Familie, Rot (*al tamya*) als höchstes Staatssiegel, Gold (*altun tamya*) für weniger wichtige Dokumente und Schwarz (*qara tamya*), das von den Leibwachen genutzt wurde und nicht der Exekutive zugeordnet war. Die Verwendung unterschiedlicher Siegelfarben in der Mongolenzeit reflektiert eine ausgeprägte symbolische und administrative Struktur: Blaue Siegel waren der herrschenden Familie vorbehalten, rote Siegel kennzeichneten höchste staatliche Dokumente, goldene Siegel wurden für private und sekundäre Dokumente eingesetzt, während schwarze Siegel spezifische administrative Funktionen in der Kanzlei des Herrschers innehatten.

Während der Regierungszeit Hülegüs von 1256 bis 1265 (654-563 H.) gewann der Begriff Tamghā im Mittleren Osten eine sozioökonomische Bedeutung und galt fortan auch als Synonym für Steuern. Der genaue Ursprung des Wortes ist nicht bekannt. Jede türkische Stammesföderation und Gesellschaft besaß ihre eigenen Tamghā (Stempel, Siegel), und jede Person hatte ein *im* (Zeichen, Stammeszeichen, Brandmal) das ihren persönlichen Besitz kennzeichnete. Dies galt insbesondere für diejenigen, die Herden oder andere Tiere besaßen. Der Begriff Tamghā wurde auch im Kontext der türkischen Nomaden verwendet und bezeichnete ein Brandzeichen auf Nutztieren. Laut LEISER⁹² sowie auch anderen Quellen wurden Tamghā-ähnliche Zeichen auf Grabsteinen und anderen Objekten in ganz Zentralasien gefunden, teilweise stammen diese aus prähistorischer Zeit (ÖGEL 1984b: 134, 136 und Index). Diese Symbole, oft einfache Bilder oder Piktogramme, hatten vermutlich eine totemische Bedeutung und wurden im Laufe der Zeit möglicherweise durch Schriftzeichen ersetzt.

Die alttürkischen Stämme und die Mongolen integrierten Tamghā in ihre offiziellen Edikte, ein Brauch, der von den anatolischen Fürstentümern wie Akkoyunlu und ʔarā-ʔoyunlu übernommen wurde, die ebenfalls Tamghā statt einer Tughra benutzten. Die Verwendung verschiedener Farben für Siegel, die symbolische Bedeutungen trugen, unterstreicht die Bedeutung dieser Praxis weiter. Der Titel *tamghadjī* (*tamgaci*), erwähnt in den Orḡon-Inschriften

⁹² LEISER, G. (2012): "Tamgha". In: P. BEARMAN, Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. VAN DONZEL and W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter: http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_7376 (letzter Abruf 19.06.2019).

und den *Kutadgu Bilig*,⁹³ bezeichnete das Amt der Stempelaufbewahrung. Militärische Angelegenheiten erforderten beispielsweise den Gebrauch eines goldenen Stempels; ohne diesen Stempel wären Befehle nicht befolgt worden.

5.7.4 Tamghā auf Münzen und Keramiken

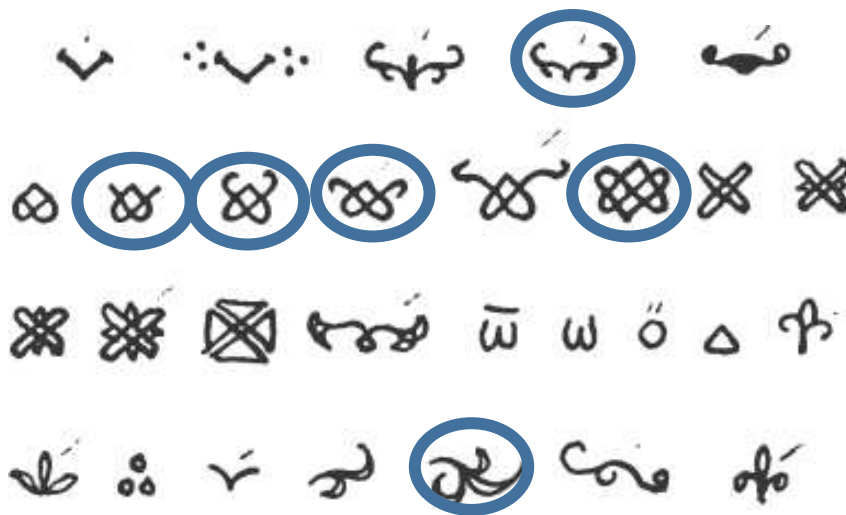
Paul Balog verwendet den Begriff *Tamghā* nicht direkt, sondern spricht in Bezug auf Münzen von ‚Ornamenten‘ und ‚Arabesken‘. Er betont jedoch, dass diese Ornamente nicht als bloße dekorative Muster zu verstehen sind, insbesondere da Münzen aufgrund ihres begrenzten Platzes normalerweise keine bedeutungslosen Zeichen enthalten. Vielmehr tragen diese Symbole eine tiefere Bedeutung. MAYER (1933: 18-19) argumentiert in ähnlicher Weise, dass einige dieser Motive, die auf Münzen zu finden sind, weder konventionelle Symbole noch Amtswappen darstellen, sondern Ähnlichkeiten mit alten mongolischen *Tamghā* aufweisen. Dies deutet darauf hin, dass das *Tamghā* als symbolische Markierung auf Münzen eine wichtige Rolle in der mamlūkischen und mongolischen Kultur gespielt haben könnte.

5.7.5 Tamghā bei türkischen Fürstentümern

In der Zeichnung 5 sind verschiedene Motive dargestellt, von denen einige bisher nicht identifiziert wurden. Die blau umkreisten Motive in der Zeichnung 5 wurden im Rahmen dieser Arbeit untersucht und identifiziert.

Da unklar ist, ob die Motive ursprünglich von den türkischen Fürstentümern oder dem Mamlūkenreich übernommen wurden, zeigt Tabelle 7 eine detaillierte Analyse von Münzen aus türkischen Fürstentümern, die bemerkenswerte Ähnlichkeiten mit mamlūkischen Motiven aufweisen. Diese Untersuchung legt nahe, dass es einen signifikanten kulturellen oder ikonografischen Austausch zwischen den türkischen Fürstentümern und dem Mamlūkenreich geben haben könnte. Es ist auch möglich, dass diese Motive historisch geerbt wurden, da beide Gruppen aus einem Turkvolk stammen, was die Ähnlichkeiten in den ikonografischen Elementen erklären könnte.

⁹³ *Kutadgu Bilig* ist ein Werk aus dem 11. Jahrhundert und gehört zu den ältesten, türkischen Literaturwerken. Der Verfasser ist Yusūf Khāṣṣ Ḥājib, der während der Dynastie der Karachaniden (960-1213) lebte.



Zeichnung 5: Bisher nicht identifizierte Motive⁹⁴



Zeichnung 6: Flagge der ̐arā-̐oyunlu / Tamghā⁹⁵

Das in Zeichnung 6 gezeigte Symbol auf der Flagge der ̐arā-̐oyunlu (1374-1468) wird als *nimet düğümü* (Segensknoten) bezeichnet und ist ein markantes Beispiel für die Verwendung von Tamghā als bedeutungstragendes Symbol. Dieses Symbol, das im Werk "Anadolu Beylikleri ve Ak Koyunlu, Kara-Koyunlu Devletleri" von I. H. UZUNÇARŞILI (1937, 1988) dargestellt wird, weist auf die tiefe Verbindung zwischen symbolischen Motiven und politischer sowie spiritueller Bedeutung in der Heraldik der türkischen Fürstentümer hin. Der Segenskno-

⁹⁴ BALOG, Paul (1964/2019): ANS Digital Library. Coinage of the Mamlūk Sultans of Egypt and Syria. Online verfügbar unter <http://numismatics.org/digitallibrary/ark:/53695/nnan55713> (letzter Abruf 16.05.2019).

⁹⁵ Zeichnung durch Naci Özdimaç erstellt.

ten ist nicht nur ein dekoratives Element, sondern trägt eine symbolische Bedeutung, die im Kontext der türkischen Stammeskulturen eine schützende und segenspendende Rolle gespielt haben könnte.

5.7.6 Einführung in die türkischen Fürstentümer

Eine Einführung in die türkischen Fürstentümer ist unerlässlich, da einige Wappen, die bei den Mamlüken Anwendung fanden, auch von diesen Fürstentümern verwendet wurden. Als Ende des 13. Jahrhunderts die mongolischen Invasionen in Anatolien nachließen, begannen die turkmenischen Fürstentümer sich schrittweise von den Salġūqiyān (Seldschuken), ihrem Oberhaupt, zu emanzipieren. Diese Entwicklung markiert den Beginn der sogenannten zweiten Periode in der Entstehung der anatolischen Fürstentümer.

Die Ƙarā-Ƙoyunlu, auch bekannt als die „Schwarze Hammel Stammesgemeinschaft“ waren eine bedeutende Stammeskonföderation, die von 1380 bis 1469 im Gebiet des heutigen Iran, Aserbaidshan und Irak eine politische Macht darstellte. Laut SÜMER, der sich auf Minorsky bezieht, gibt es keinen Zweifel daran, dass die Ƙarā-Ƙoyunlu, eine türkische Oba (Stamm, Clan) von den Oghusen abstammen.⁹⁶ Im Gegensatz zu den sunnitisch Mamlüken gehörten die Ƙarā-Ƙoyunlu dem schiitischen Zweig des Islams an. Trotz bedeutender religiöser Differenzen wurde das religiöse Bekenntnis jedoch nicht als Hinderungsgrund angesehen, das Symbol eines anderen als Wappen zu verwenden. Dieses lässt darauf schließen, dass das Symbol nicht unbedingt religiös konnotiert war. Auf einigen ihrer Münzen sind sogar die Namen der vier rechtgeleiteten Kalifen eingraviert, was bei Schiiten nicht üblich ist. Dies bestärkt die Annahme, dass das in der türkischen Literatur als „Segensknoten“ bekannte Symbol auch in anderen Teilen Anatoliens verbreitet war und keine direkte religiöse Bedeutung trug.

Dieses Motiv war auch in anderen anatolischen Fürstentümern verbreitet, wie in Tabelle 7 dargestellt. Zu den führenden Fürstentümern gehörten die Karamanoğulları Beyliği, die von 1256 bis 1483 (ca. 653-887 H.) herrschten und ein ausgeprägtes Nationalbewusstsein zeigten. Ein exemplarisches Beispiel ist Mehmed Bey, ein Führer des Fürstentums in der Stadt Konya wo der seldschukische Prinz ‘Alā’ ad-Dīn Siyāvuš residierte. Nach der Einnahme der Stadt

⁹⁶ SÜMER, Faruk (2012): "Ƙarā-Ƙoyunlu". In: P. Bearman, Th. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel and W. P. Heinrichs (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_3892 (letzter Abruf 30.11.2019).

(1277/675 H.) legte er fest, dass innerhalb des Fürstentums ausschließlich Türkisch gesprochen werden durfte. Ein weiteres bedeutendes Fürstentum waren die Aydınoğulları (1308-1426/707-829 H.) in Westanatolien, die besonders durch ihre Seereisen entlang der Ägäis bekannt wurden.

Das Fürstentum Candaroğulları, auch bekannt als İsfendiyaroğulları (1292-1462/691-866 H.), pflegte vor allem unter der Herrschaft von İsfendiyar Bey (1412-1429/815-832) enge Beziehungen zu den Mamlüken.⁹⁷ Das kleinere Fürstentum Sâhib Ataoğulları (ca. 1275-1341/673-741 H.), das nach dem Zusammenbruch des anatolischen seldschukischen Reiches in Afyonkarahisar entstand, repräsentiert ebenfalls diese Ära der Unabhängigkeitsbewegungen.

Das Fürstentum Karaman, offiziell bekannt als Karamanoğulları Beyliği, war eines der mächtigsten Staaten in Anatolien und umfasste Gebiete der heutigen Provinzen Karaman, Konya, Niğde sowie weitere Teile Anatoliens. Es bestand von 1225 bis 1475 (622-880 H.) und pflegte intensive diplomatische Beziehungen zu den Mamlüken, insbesondere während der Herrschaft von Sultān Baybars. Auf dessen Wunsch vergab er sogar ein Amīrat und Sandjak an die Karamaniden, deren Münzen die Namen mamlükischer Herrscher trugen, obwohl der genaue Grund hierfür unklar bleibt. Diese Beziehung war jedoch zeitlich begrenzt; so unterstützte Alaeddin Bey von Karaman das Fürstentum der Ramazanoğulları⁹⁸ in deren Konflikt mit Sultān Barqūq.⁹⁹

Die Geschichte zeigt, dass fast alle Fürstentümer der sogenannten zweiten Periode der anatolischen Beyliks (Fürstentümer), die nach dem Rückgang der mongolischen Invasionen entstanden, kulturelle und symbolische Motive verwendeten, die auch in mamlükischen und später osmanischen Prägungen zu finden sind. Diese Motive, darunter das alte türkische Knotensymbol, verdeutlichen die kulturelle Kontinuität und den Einfluss der Oghusen auf diese Fürstentümer.

⁹⁷ YÜCEL, Yaşar: "Candaroğulları". In: TDV-İA (Hg.): Türkiye Diyanet Vakfı. İslam Ansiklopedisi [Türkische Islam Enzyklopädie], VII. Ankara, Istanbul: MEB Yayinynevi, S. 146–149. Online verfügbar unter <https://islamansiklopedisi.org.tr/candarogullari> (letzter Abruf 30.11.2019).

⁹⁸ SÜMER, Faruk: "Ramazanoğulları". In: TDV-İA (Hg.): Türkiye Diyanet Vakfı. İslam Ansiklopedisi [Türkische Islam Enzyklopädie], XXXIV. Ankara, Istanbul: MEB Yayinynevi, S. 442–445. Online verfügbar unter <http://www.islamansiklopedisi.org.tr/ramazanogullari#1> (letzter Abruf 30.11.2019).

⁹⁹ SÜMER Faruk (2012): "Karā-Ḳoyunlu". In: P. Bearman, Th. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel and W. P. Heinrichs (Hg.): Encyclopaedia of Islam. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_3892 (letzter Abruf 30.11.2019).

5.7.7 Zusammenführung der kulturellen und symbolischen Motive

Es ist bemerkenswert, dass fast alle dieser Fürstentümer vom Osmanischen Reich erobert wurden. Zudem waren Wappen und Tamghā, wie sie auf mamlūkischen Münzen und Keramiken zu sehen sind, auch in anderen zeitgenössischen Reichen präsent, was die kulturelle und symbolische Bedeutung dieser Elemente unterstreicht. Diese historische Verflechtung zeigt die Bedeutung der Tamghā und anderer Symbole nicht nur als Identitätsmerkmal, sondern auch als Ausdruck der politischen und sozialen Strukturen jener Zeit.



Zeichnung 7: Knoten¹⁰⁰

In Tabelle 7 wird eine Reihe von Motiven präsentiert, die ausschließlich auf Münzen zu finden sind. Diese Auswahl verdeutlicht die Nutzung bestimmter Motive bzw. Tamghā durch die anatolischen Fürstentümer, die zeitgleich mit den Mamlūken existierten. Weitere Details zu den Münzen, einschließlich Datierungen und Kontext, sind in

erfasst.

5.7.8 Bedeutungen der Knoten und ihre Verwendung

Besonders hervorzuheben ist ein Motiv, der sogenannte Unendlichkeitsknoten, der in russischen und türkischen Quellen konsistent beschrieben wird und laut Zeichnung 7 dargestellt ist. Dieser Knoten wird, nach der mündlichen Überlieferung von Babayarov, noch immer in Kasachstan und Usbekistan verwendet. Die Bedeutungen der meisten anderen Knoten, wie etwa die der Liebe, des Glücks, der Beständigkeit, der Unendlichkeit, der Gesundheit oder Heilung, bleiben weitgehend unbestimmt. Eine detaillierte Erforschung dieser Symbole, die ihren Ursprung in Asien haben, steht noch aus und wäre ein zentrales Element in zukünftigen umfangreicheren Forschungsarbeiten.

¹⁰⁰ Zeichnung durch Naci Özdilmaç erstellt.

Ein weiteres instruktives Beispiel für Tamghās findet sich auf einer Weihrauchkugel aus Messing, wie in Abbildung 37 dargestellt. Diese Kugel, die ursprünglich an einer Kette hing und zu den wenigen erhaltenen Exemplaren ihrer Art zählt, besteht aus zwei Hemisphären und dient als repräsentatives Beispiel für die Darstellung von Tamghā. Im Inneren des beweglichen Gehäuses ist ein kleiner Behälter montiert, der mithilfe von drei Kardanringen aufgehängt ist. Diese Konstruktion soll die Stabilität der Kohle oder des Weihrauchs während des Verbrennungsprozesses im hängenden Zustand gewährleisten. Die Oberfläche der Kugel ist mit Metalleinlagen verziert und durch dekorative Perforationen mit kleinen Löchern versehen. Um den Rand der Kugel sind Inschriftenbänder angebracht, die nicht den Namen des Besitzers nennen, sondern eine Serie von Epitheta, die den Eigentümer lobpreisen. Das Design der Kugel umfasst eine Komposition aus ineinander verschachtelten großen und kleinen Rundmedaillons. Laut der Museumsbeschreibung sind die Motive direkt in das Material der Kugel eingearbeitet. Die dargestellten Motive umfassen Knoten, florale Elemente sowie eine Gruppe von Enten. Auffällig ist, dass die abgebildeten Knoten jenen ähneln, die bereits zuvor erwähnt wurden.¹⁰¹

Ein weiteres Beispiel für das Knoten Motiv ist der mamlūkische Teppich im Met Museum, dessen Musterform sehr deutlich zu erkennen ist. Mamlūkische Teppiche spielten bereits ab dem 16. Jahrhundert eine bedeutende Rolle im Mittelmeerhandel und erscheinen in venezianischen Gemälden. Sie sind durch ein zentrales Medaillon gekennzeichnet, das von zahlreichen kleineren geometrischen Mustern eingerahmt ist und einen kaleidoskopischen Effekt erzeugt. Die Farbpalette beschränkt sich auf Rottöne, Blau, Grün und Gelb. Erste Dokumente nennen Kairo ab dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts als Zentrum der Teppichweberei, die Produktion setzte sich bis Mitte des 16. Jahrhunderts, kurz nach der osmanischen Eroberung Ägyptens im Jahr 1517, fort.¹⁰²

¹⁰¹ METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000-2020): Pierced Globe late 13th–early 14th century. Online verfügbar unter: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447019?sortBy=Relevance&ft=mamluk&offset=60&rpp=20&pos=68> (letzter Abruf 01.09.2020).

© 2000–2020 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved.

¹⁰² Metropolitan Museum of Art (2000-2020): Mamluk Carpet early 16th century. Online verfügbar unter: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447510> (letzter Abruf 01.04.2022).

© 2000–2020 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved.

Schlussfolgerung

Abschließend lässt sich festhalten, dass die Tamghā einer tieferen wissenschaftlichen Untersuchung bedürfen, da sie vermutlich eine Schlüsselrolle bei der Entschlüsselung nicht identifizierter Motive spielen könnten. Tamghā, ein oft vernachlässigtes Thema in der Forschung zu mamlūkischen Wappen, sind weit verbreitet in Asien und könnten sogar als ein Prototyp für die Heraldik angesehen werden.

Die Vorstellung, dass Tamghā allmählich in die materielle Kultur außerhalb der mamlūkischen Gesellschaft eingedrungen sind, ist irreführend. Tatsächlich waren sie stets präsent, haben jedoch in der europäischen Wissenschaft nur begrenzte Aufmerksamkeit erhalten und wurden häufig lediglich als dekorative oder pseudo-heraldische Elemente betrachtet. Ihr Ursprung, ihre Entwicklung und ihre allmähliche Transformation wurden in der Forschung bisher nur am Rande behandelt. Die aufgeführten Beispiele zeigen jedoch deutlich, dass Tamghā in verschiedenen sozialen Kontexten Anwendung fanden und eine bedeutende Rolle in der Identitätsbildung sowie der politischen und sozialen Strukturierung der damaligen Gesellschaft spielten.

5.7.9 Türkische Symbole

Neben den Tamghā spielen auch andere alttürkische Symbole eine wesentliche Rolle in der Kulturgeschichte. Diese Symbole reflektieren nicht nur funktionale Aspekte, sondern auch eine reiche Tradition alttürkischer Motive, die häufig in künstlerischen Darstellungen wie auf Teppichen und Kilims zum Ausdruck kommen. Diese Motive, die von sozialen Statussymbolen bis zu Darstellungen von Emotionen und mythischen Themen reichen, verdeutlichen die tiefgreifende symbolische Bedeutung der Tamghā in der türkischen Kultur.

Beispiele wie das Motiv „elibelinde“ (Hand auf der Taille), das oft als Darstellung weiblicher Kraft und Selbstständigkeit interpretiert wird, der „Hayat Ağacı“ (Lebensbaum), der Wachstum und die Verbindung zwischen Himmel und Erde symbolisiert, sowie „Koç Boynuzu“ (Widderhorn), das für Stärke und Schutz steht, bieten interessante Vergleichspunkte zu den Motiven der Mamlūken. Diese Symbole trugen ebenfalls signifikante kulturelle und symbolische Bedeutungen, die auf eine tiefe kulturelle Verflechtung hindeuten.

Ein detaillierter Vergleich dieser Motive könnte weitere Einblicke in die kulturelle Kontinuität zwischen den türkischen Stämmen und den Mamlūken bieten. Diese Symbole, tief verwurzelt in der Geschichte der Alttürken und später von den Mamlūken weitergeführt, zeigen, wie kulturelles Erbe und symbolische Bedeutungen bewahrt wurden. Die Übernahme dieser Symbole durch die Mamlūken spiegelt eine Fortsetzung des Erbes der Alttürken wider, das sie in ihre eigene symbolische Sprache integrierten.

Da türkische Symbole nicht der primäre Fokus dieser Arbeit waren und sich erst gegen Ende der Forschungsarbeit als relevante Motive herauskristallisiert haben, war es nicht möglich, sie umfassender zu untersuchen. Diese Thematik sollte jedoch in weiterführenden Studien berücksichtigt werden, um das Verständnis der historischen und kulturellen Dynamiken zu vertiefen.

5.7.1 Ergebnisse zur Frage der popularisierten Kunst in der Mamlūkenzeit

Die Frage der Popularisierung der Wappen in der mamlūkischen Kunst bleibt vielschichtig. Die durchgeführten Analysen zeigen, dass zwar einige Symbole eine weite Verbreitung fanden, die spezifische symbolische Bedeutung der Tamghā jedoch darauf hinweist, dass diese Symbole ihre tiefere Bedeutung nicht verloren haben.

Das Ziel dieser Untersuchung war es, die Popularisierung der Wappen systematisch zu hinterfragen. Hierfür wurden die Ausgrabungen in Tall Ḥisbān und ausgewählte Funde akribisch analysiert. Die detaillierte Untersuchung der Keramikfragmente und ihrer Dekorelemente ermöglichte ein besseres Verständnis der sozialen und kulturellen Dynamiken der mamlūkischen Gesellschaft. Die Analysen legen nahe, dass die Symbole und Wappen weiterhin eine elitäre Bedeutung behielten, selbst wenn sie in alltäglichen Kontexten auftauchten. Diese Symbole scheinen also nicht volkstümlich gemacht worden zu sein. Hätten die Fundstücke aus der Endzeit der Mamlūken gestammt, könnte man vermuten, dass die Symbole an Bedeutung verloren und vom Volk übernommen wurden. Da die Funde jedoch auf das 14. Jahrhundert datiert sind, bleibt diese Annahme unbegründet.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Symbole der Hauptgruppe drei nicht popularisiert wurden, sondern weiterhin zu den Symbolen der Elite gehörten. Diese Symbole behielten ihre exklusive Bedeutung und wurden nicht einfach von der breiten Bevölkerung übernommen.

6 Wappen-Motive

Dieses Kapitel behandelt die weit verbreiteten und bekannten Symbole in der Heraldik der Mamlūken, die bisher hier noch nicht erörtert wurden. Zur besseren Übersicht werden die Symbole in drei Kategorien unterteilt: Tiermotive, Pflanzenmotive und Wappen in Form von Objekten oder geometrischen Formen.

In diesem Abschnitt liegt der Fokus auf den bedeutendsten Tiersymbolen, die in der mamlūkischen Welt präsent oder bekannt sind. Tiermotive wurden oft als Ausdruck von Macht, Stärke und Souveränität verwendet und standen in engem Zusammenhang mit herrschaftlichen Attributen. Die in der mamlūkischen Heraldik am häufigsten dargestellten Tiere sind der Löwe, der Adler oder Falke und gelegentlich das schreitende Pferd. Laut MAYER (1933: 10) und anderen Historikern wird das Pferd jedoch nicht als eigenständiges Wappen, sondern als Träger eines anderen Emblems. Weitere häufig dargestellte Tiere sind die Antilope, die Ente (siehe Abbildung 14), der Fisch (siehe Abbildung 9, Abbildung 10, Abbildung 12) und der Hase (siehe Abbildung 11).

6.1 Tier-Motive

Tierdarstellungen waren in fast jeder Kultur verbreitet und nahmen auch im alttürkischen Kontext einen wichtigen Platz ein (GÜRSOY 1995: 165-166). Bis heute verwenden Parteien, Vereine und Einzelpersonen Tierwappen als Symbole. Beispielsweise hat die sozialdemokratisch orientierte "Demokratische Linkspartei" (türk. Demokratik Sol Parti, kurz DSP) die Friedenstaube als Parteisymbol.

Im Islam etablierten sich Darstellungen von Flora, Fauna und Tieren als Symbole oder als dekorative Ornamente in der Kunst.

ÇETINSAYA (2000: 21-26) diskutiert die tiefe Verwurzelung von Tiermotiven in der türkischen Kunst, Kultur und Geschichte. Er zeigt auf, dass Tiermotive seit der Gründung des ersten türkischen Staates im 6. Jahrhundert n. Chr. eine Rolle spielten. Die Bedeutung von Tieren in der türkischen Kultur und deren vielfältige symbolische Repräsentationen führten dazu, dass Tiermotive häufig in Verbindung mit Herrschern oder Dynastien verwendet wurden. Çetinsaya hebt hervor, dass die Verwendung von Tiermotiven in der türkischen Heraldik im Laufe der Zeit einem Wandel unterlag: Während sie anfangs symbolischen Charakter hatten,

wurden sie später dekorativer und realistischer dargestellt. Insbesondere der Adler spielte sowohl in der türkischen als auch in der osmanischen Heraldik eine bedeutende Rolle. Weitere heraldische Tiermotive umfassen den Löwen, den Leopard, den Wolf, den Bären und den Hirsch.

In einer weiteren Studie, "The Use of Animal Symbols in Turkish Heraldry" (ÇETINSAYA 2008: 93-106), analysiert der Autor die Rolle und den Einsatz von Tiermotiven in der türkischen Heraldik. Çetinsaya betont die universelle Bedeutung von Tierdarstellungen in heraldischen Symbolen und die weltweite Tradition solcher Darstellungen. Seine Arbeiten verdeutlichen, wie tief Tiermotive in der türkischen Kultur und Geschichte verankert sind und wie sie bis heute in der Heraldik sowie in anderen künstlerischen und kulturellen Bereichen präsent bleiben.

In der türkischen Mythologie spielen mehrere Tiere eine symbolträchtige Rolle, darunter der Wolf und der Löwe. Neben diesen beiden Tieren gibt es auch den Adler, das Pferd und den Simurgh, die eine bedeutende Symbolik in der Kultur und Geschichte der Türken tragen. Der Wolf ist ein zentrales Symbol, besonders bei den Göktürken, und wurde als Schutzpatron und Führer angesehen. Auch die Kayı, ein weiterer bedeutender türkischer Stamm, der später im Osmanischen Reich eine zentrale Rolle spielte, verehrten den Wolf als Symbol für Stärke, Schutz und Loyalität. Eine Legende besagt, dass die Göktürken von einem Wolf abstammen, der sie nach einer Niederlage führte und beschützte, was den Wolf zu seinem Symbol für den Aufstieg der Göktürken machte.

Der Löwe ist ein weiteres bedeutendes Symbol in der türkischen Mythologie und wird hauptsächlich mit den oghusischen Stämmen (tr. oğuz) in Verbindung gebracht. Er symbolisiert Mut, Kraft und königliche Macht und wurde oft auf Wappen und Fahnen dargestellt, um die Stärke und den Mut der Krieger zu zeigen.

Zusätzlich zu diesen Tieren spielen auch der Adler und das Pferd eine zentrale Rolle. Der Adler symbolisiert Kraft, Freiheit und königliche Macht, während das Pferd für Stärke, Mobilität und Treue steht und für die nomadischen Türken von großer Bedeutung war. Der Simurgh, ein mythischer Vogel ähnlich dem Phönix, steht für Weisheit und Erneuerung und ist ein weiteres bedeutendes Symbol in der türkischen Mythologie.

Die Analyse der mamlūkischen heraldischen Tiersymbole zeigt, dass diese eine kulturelle Synthese aus verschiedenen Epochen und Kulturen darstellen. Einige Tiersymbole stammen aus dem Schamanismus, aus religiösen Traditionen oder wurden von anderen Glaubensrichtungen wie dem Christentum oder Buddhismus übernommen. Diese Symbole zeigen Einflüsse aus asiatischer, ägyptischer oder griechisch-römischer Mythologie. Oft handelt es sich um Raubtiere oder domestizierte Tiere, manchmal auch um übernatürliche Wesen wie den Simurgh, Phönix, Garuda und Greif, die als kulturelle Darstellungen verschiedener Zivilisationen interpretiert werden können. Der Simurgh, ein Motiv der iranischen Kultur, wird oft mit einem adlerähnlichen Kopf dargestellt, während der Phönix aus der ägyptischen, der Garuda aus der indischen und der Greif aus der altorientalischen Kultur stammt.

In der Heraldik zählen diese Tiersymbole zu den gemeinen Figuren. Die Wappentiere werden meist stilisiert und klar erkennbar dargestellt, oft füllen sie das gesamte Feld aus. Mischwesen oder Fabeltiere aus der ägyptischen, griechisch-römischen oder asiatischen Mythologie sind in der mamlūkischen Heraldik jedoch nicht anzutreffen.

Eine bemerkenswerte Ausnahme bildet der doppelköpfige Adler, der unabhängig in verschiedenen Kulturen entstanden ist und eine prominente Stellung in der Wappenkunde einnimmt. Im Byzantinischen Reich repräsentierte der westwärts gerichtete Kopf die Stadt Rom und der ostwärts gerichtete Kopf symbolisiert Konstantinopel. Der Doppelkopfadler war ebenso ein Symbol der Saldjūken. Der seltene, dreiköpfige Adler hingegen wurde in der mamlūkischen Heraldik nicht verwendet.

6.1.1 Der Löwe

Der Löwe, oft als „König der Tiere“ bezeichnet, symbolisiert in zahlreichen Kulturen Ruhm, Mut, Macht, Stärke, Autorität, Entschlossenheit und männliche Kraft. Er ist tief in der türkischen Kultur verwurzelt, wo er als "Aslan" oder "Arslan" bekannt ist und häufig mit religiösen und königlichen Konnotationen assoziiert wird.

Der Löwe in schamanistischen Traditionen

In schamanistischen Traditionen symbolisiert das Löwenfell Schutz, Stärke und Autorität. Der Löwe selbst wird als machtvolleres Tier angesehen, dessen Eigenschaften - Mut, Stärke und Führungsqualitäten - sich der Träger des Fells symbolisch aneignen möchte. In diesen Kultu-

ren repräsentiert der Löwe oft den Geistführer oder das Totemtier, das den Schamanen auf seinen spirituellen Reisen begleitet und schützt.

Der Löwe im Islam

Entgegen der verbreiteten Meinung, dass schamanistische Zuschreibungen des Löwen nach der Islamisierung an Bedeutung verloren haben, deuten neuere Erkenntnisse darauf hin, dass diese Aspekte nicht gänzlich verschwanden. Diese schamanistischen Bezüge gerieten möglicherweise in Vergessenheit oder wurden als heidnisch verdrängt, doch dies schmälerte nicht die symbolische Bedeutung des Löwen im Islam. Insbesondere wird der Löwe mit ‘Alī ibn Abī Ṭālib assoziiert und in einigen schiitischen Richtungen als höchste Emanation verehrt. Astrologisch ist der Löwe im türkischen Sternzeichenkalender präsent und symbolisiert ein durchgängiges Motiv in der türkischen Ahnengeschichte (vgl. ÖZTÜRK 2019: 18-39).

Der Löwe bei den frühen Türken

Bei den frühen Türken, auch bekannt als Ön Türken, gibt es Hinweise darauf, dass der Löwe und möglicherweise auch das Löwenfell als Symbole für kriegerische Tapferkeit und königliche Macht verwendet wurden. Diese Verwendung spiegelt sich in der Ikonografie und den Erzählungen der türkischen Mythen und Epen wider. Die Verbindung zum Buddhismus in einigen türkischen Regionen könnte ebenfalls dazu geführt haben, dass der Löwe als Symbol für Schutz und spirituelle Autorität gesehen wurde.

Der Löwe in der arabischen Kultur

In der arabischen Welt wird der Löwe oft als *al-asad* (Plural: *al-usūd*, *al-usud*, *al-usd*) bezeichnet. In der arabischen Kultur hat der Löwe ähnliche Konnotationen von Stärke und Mut und wird häufig in der Poesie und in religiösen Metaphern verwendet. In der islamischen Kunst wird der Löwe metaphorisch und symbolisch dargestellt, besonders in literarischen Kontexten.

Der Löwe in der mamlükischen Heraldik

In der mamlükischen Heraldik ist der Löwe eng mit Sulṭān Baybars verbunden, obwohl er auch in den Symbolen anderer Herrscher wie Ṣalāḥ ad-Dīn (Saladin) und seinem Bruder al-Aḫḍar vorkommt, die 1191 in Akkon Löwenpaare mit sich geführt haben sollen. MAYER (1933:9) merkt an, dass das älteste datierte Löwensymbol am Harran-Tor in Urfa zu finden ist, errichtet während der Herrschaft von al-Malik al-Muḥaffar Shihāb ad-Dīn Ghāzī, dem

Sohn von al-Malik al-‘Ādil Abū Bakr, zwischen 1211 und 1220/1221 (608-617 H.). Mayer stellt weiter fest, dass der sarazenische Löwe vergleichsweise selten war.

Der Löwe zählt zu den frühen mamlūkischen Emblemen, und es ist möglich, dass viele seiner Darstellungen, insbesondere auf Gebäuden, nicht mehr erhalten sind. Auf Münzen, Glas und Metallarbeiten bleibt der Löwe eines der am häufigsten dargestellten Tiersymbole. Bei gut erhaltenen Objekten ist die Mähne des Löwen auffällig, was darauf hinweist, dass es sich um ein männliches Tier handelt.

Die Symbolik des Löwen bei Sultan Baybars

Es gibt Annahmen, dass sich Baybars aufgrund seines Namens den Löwen als Wappentier ausgewählt hat. Der Name Baybars, auch als Barsbay (SAUVAGET 1950: 38-51) geschrieben, besteht aus den Wörtern ‚bars‘ bzw. ‚pars‘ und ‚bay‘. ‚Bay‘ ist ein bedeutender kiptschakischer Name, der Reichtum, Vermögen, Souveränität, Macht und Überlegenheit impliziert und meist in Kombination mit einem anderen Namen verwendet wird. ‚Bars‘ wird in westlichen Quellen oft mit Leopard übersetzt, doch in türkischen Quellen umfasst es Panther, Leopard und Löwen (ÇATALBAŞ 2011: 51-52, 55). Es wird angenommen, dass zwischen diesen Pantherkatzen kein großer Unterschied gemacht wurde. Sowohl die türkische Übersetzung als auch die Darstellungsweise des Tieres auf den Wappen von Baybars - mit schlankem Körper und Mähne - deuten darauf hin, dass es sich tatsächlich um einen Löwen handelt. Hakan ARSLANBENZER (2015) schreibt, dass Baybars den Ehrentitel „Löwe von Kairo“ trug. Auch das Wappentier des späteren Sultans Barsbay war der Löwe, während andere Sultane den Leopard oder den Adler als Symbol wählten.¹⁰³ Bildliche Belege hierfür sind jedoch selten.

Abbildung 5 zeigt ein Löwenwappen, dessen Zuordnung nicht eindeutig Sulṭān Baybars zugeschrieben werden kann. Laut Museumsbeschreibungen könnte dieses Wappen entweder Sulṭān Baybars oder dem ayyūbidischen Sulṭān al-Malik az-Zāhir Ghāzī zugeordnet sein.¹⁰⁴

¹⁰³ Vgl. BOZKURT, Nebi: "Renk". In: TDV-IA (Hg.): Türkiye Diyanet Vakfı. İslam Ansiklopedisi [Türkische Islam Enzyklopädie], XXXIV. Ankara, Istanbul: MEB Yayinynevi, S. 575–576. Online verfügbar unter <https://islamansiklopedisi.org.tr/renk--arma> (letzter Abruf 30.11.2019).

¹⁰⁴ GONNELLA, Julia (2020a): "Stone relief of a lion". Prepared by: Julia Gonnella. Copyedited by: Mandi Gomez. In: Editors of Museum With No Frontiers (MWNF) (Hg.): Discover Islamic Art. (Virtual Museum), MWNF Working Number: SY 78. Online verfügbar unter http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL:sy;Mus01_A;46;en (letzter Abruf 30.11.2020).

© Museum With No Frontiers (MWNF) 2004 – 2022.

In den meisten bildlichen Darstellungen schreitet der Löwe von Baybars nach links und blickt den Betrachter an, wobei sein Schwanz oft S-förmig über dem Rücken verläuft. Der Körper ist stilisiert, aber deutlich erkennbar, oft mit herausgearbeiteten Muskeln, Krallen und Mähne (vgl. Abbildung 5 und Abbildung 6).

Abbildung 5 wird im Nationalmuseum von Aleppo in der islamischen Abteilung ausgestellt. Das Relief wurde während archäologischer Ausgrabungen entdeckt, die das Tor und den darunter liegenden Turm Burj al-Tha'abin (Turm der Schlangen) freilegten. Löwen und Schlangen, häufig als Symbole für Schutz und Macht genutzt, zierten oft Stadttore und -mauern. Laut Museumquellen wurde eine zweite Darstellung eines Löwenpaares gefunden. Das Relief, geschnitzt aus einem massiven Steinblock, zeigt einen stilisierten Löwen, der bis auf den frontal ausgerichteten Kopf im Profil dargestellt ist und sich nach links bewegt. Der lange, geschwungene Schweif hebt sich über dem Körper hervor und zieht sich bis vor den Kopf. Trotz seiner schematischen Darstellung sind Details wie Augen, Augenbrauen, Nase, Maul, Schulter und Pfoten prägnant herausgearbeitet und deutlich erkennbar.¹⁰⁵ Diese Darstellung illustriert, dass nicht jedes Löwenwappen eindeutig Sultan Baybars zugeschrieben werden kann, wie in weiteren Untersuchungen näher beleuchtet wird.

Abbildung 6 zeigt ein Löwen-Emblem an der Zitadelle von Ṣalāḥ ad-Dīn al-Ayyūbī (Qala'a al-Jabal), das Sulṭān al-Malik az-Zāhir Rukn ad-Dīn Baybars al-Bunduqdārī (reg. 1260–1277 / 658-676 H.), dem Bauherrn des Turms, zugeordnet wird. Der Löwe gilt als häufigstes Wappentier von Sulṭān Baybars, der als Gründer der Mamlūken-Herrschaft angesehen wird. Die frühere Bezeichnung des Turms, „Löwenturm“, bezieht sich auf die Fassadendekoration mit Löwenmotiven im Norden und Osten. Historische Quellen von Khitat von Al-Maqrīzī und Studien von Forschern wie Creswell haben zur Datierung des Bauwerks beigetragen, das heute Teil des Polizeimuseums ist.

Die Abbildung 6 lässt sich wie folgt beschreiben: Der Löwe ist in Bewegung dargestellt, schreitet nach links und blickt den Betrachter an. Augen, zusammengezoogene Augenbrauen,

¹⁰⁵ vgl. MEINECKE (1972: 2017-19); GONNELLA, Julia (2020a): "Stone relief of a lion". Prepared by: Julia Gonnella. Copyedited by: Mandi Gomez. In: Editors of Museum With No Frontiers (MWNF) (Hg.): Discover Islamic Art. (Virtual Museum), MWNF Working Number: SY 78. Online verfügbar unter http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL:sy;Mus01_A;46;en (letzter Abruf 30.11.2020).

© Museum With No Frontiers (MWNF) 2004 – 2022.

Nase, Maul, Beine und die muskulösen Schultern sind deutlich hervorgehoben. Die Vorderseite des Kopfes ist ohne Mähne, die erst am Nacken beginnt und sich zum Rücken hin wellenförmig ausbreitet. Drei Beine des Löwen sind sichtbar; der hintere Teil des Reliefs ist jedoch beschädigt, wodurch der Löwe nicht mehr vollständig erhalten ist. Es ist anzunehmen, dass das vierte Bein sowie der Schweif ursprünglich dargestellt waren, aber durch die Zerstörung verloren gegangen sind.¹⁰⁶

Weitere Erläuterungen der Löwendarstellung:

Abbildung 7 zeigt eine Münze mit einem Löwenmotiv:

Avers: Im Feld befindet sich eine arabische Inschrift.

Transliteration: duriba bi'l-qahira / la ilah illa allah / Muḥammad Rasul Allah / arsalahu bi'l-huda / wa dīn al-haqq.

Übersetzung: „Geprägt in al-Qahira [Kairo], es gibt keinen Gott außer Gott, Muḥammad ist der Gesandte Gottes, gesandt mit Führung und der Religion der Wahrheit.“

Spanne: arabische Inschrift.

Transliteration: Hadha'l-Dinar (al-Mubarak) Bi'l-Qahira Sana...

Übersetzung: „Dies ist der gesegnete Dinar, geprägt in al-Qahira [Kairo] im Jahr...“

Im unteren Viertel der Münze ist ein nach links schreitender Löwe dargestellt. Das Gesicht ist nach vorne gerichtet, jedoch sind die Gesichtszüge nicht erkennbar. Die stilisiert dargestellten Muskeln am Körper sind deutlich sichtbar. Der Schweif ist nach hinten ausgestreckt, die Hinterbeine sind in Laufposition, während die vorderen Beine kniend dargestellt sind.

Revers: Im Feld befindet sich eine arabische Inschrift.

Transliteration: al-Salihi / al-Sulṭān al-malik / al-Zahir Rukn al-Dunya wa'l-din / baybars qasim amīr al-mu'minin

Übersetzung: „Al-Salihi, der Sulṭān, der König al-Zahir, die Säule der Welt und des Glaubens, Baybars, Partner des Kommandanten der Gläubigen.“

¹⁰⁶ Torkey, Tarek (2020): "Tower of al-Zahir Baybars". Prepared by: Tarek Torkey. Copyedited by: Majd Musa. Translation by: Amal Sachedina (from the Arabic). Translation copyedited by: Mandi Gomez. In: Editors of Museum With No Frontiers (MWNF) (Hg.): Discover Islamic Art. (Virtual Museum). MWNF Working Number: ET 24. Online verfügbar unter: http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=monument;ISL;eg;Mon01;24;en (letzter Abruf 30.11.2020).

© Museum With No Frontiers (MWNF) 2004 – 2022.

Spanne: arabische Inschrift.

Transliteration: bi'l-huda wa din al-haqq

Übersetzung: „Mit Führung und der Religion der Wahrheit.“

Ein weiteres Beispiel für die Darstellung des Löwenmotivs auf Textilien zeigt Abbildung 8. Dargestellt ist ein Textilstück aus Leinen und Seide, das mit einem Löwenmotiv bestickt ist. Trotz erkennbarer Beschädigungen am Material ist die Silhouette eines Löwen deutlich zu erkennen. Der Löwe schreitet nach rechts, wobei alle vier Beine dynamisch in Bewegung dargestellt sind. Das Textilfragment wird vom Museum auf die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert, ohne eine eindeutige Zuordnung zu einem spezifischen Herrscher.

Der Tiger in der türkischen Symbolik

Ein weiteres Mitglied der Felidae-Familie ist der Tiger. "Kaplan", das türkische Wort für Tiger, teilt viele Eigenschaften mit dem Löwen. Viele frühe türkische Stämme und Helden (tr. alp) nutzten den Tiger als Symbol, wie archäologische Ausgrabungen und Kunstwerke in Zentral- und Innerasien zeigen. In der buddhistischen Ära symbolisierte das Tigerfell zudem die Macht der buddhistischen Herrscher, wie ÇATALBAŞ (2011: 49) darlegt.

Der Tiger, als Symbol, findet sich häufiger in den Traditionen und der Kunst Asiens, insbesondere in Indien und China, wo er als Macht- und Schutzsymbol gilt. In der mamlūkischen Symbolik oder Heraldik gibt es jedoch keine direkten Bezüge zu Tigern. Es ist möglich, dass Tigerfelle als Prestigeobjekte geschätzt wurden, ähnlich wie in anderen Kulturen, aber es gibt keine spezifischen Hinweise darauf, dass sie ein etabliertes Symbol oder Wappentier in der Mamlūken-Kultur waren.

6.1.2 Der Adler

Adler, die zu den stärksten und größten Greifvögeln der Habichtartigen gehören, spielen in vielen Kulturen eine zentrale Rolle. Der türkische Begriff "karakuş", wörtlich "dunkler Vogel", bezieht sich allgemein auf dunkle Adler oder adlerähnliche Greifvögel. In Ostasien wird häufig der Begriff "bürküt" verwendet, insbesondere für Arten wie den Gold- oder Steinadler. Laut KAHRAMAN ÇINAR (2017: 78-87) zählt der Steinadler zu den verbreitetsten Wappentieren. BALOG (1964: 21) hingegen schreibt, dass der Adler als Wappentier in der islamischen

Welt selten vorkommt. SAUVAGET (1941: 155-157) betont, dass der Löwe Mut und Stärke symbolisiert, während der Adler Weisheit und Freiheit repräsentiert.

Der Adler in der türkischen Mythologie

In der türkischen Mythologie spielen Adler und adlerähnliche Vögel eine bedeutende Rolle. Es wird überliefert, dass der "tuğ" (eine traditionelle militärische Standarte) zusammen mit einem Falken vom Himmel gefallen sei. Der doppelköpfige Adler, oder "bicapitate", galt als Symbol der Gottheit und Wächter der Himmelspforte, der Blitze zur Erde zu schleudern konnte.

Der Adler in der türkischen Kultur

In der türkischen Kultur sind Adler und andere Jagdvögel nationale Symbole. Bei den Göktürken und Uiguren galten sie als Beschützer der Seele des Herrschers und als Symbole für Sonne, Macht und Stärke, die den Sieg in Schlachten sichern sollten (ÇATALBAŞ 2011: 50; ÖGEL 1998: 586-599). Insbesondere bei den Seldjüken erfreute sich der Adler großer Beliebtheit. Einige Quellen ordnen auch Sultān Ṣalāḥ al-Dīn (Saladin) den Adler zu. Das Banner von Fahr ad-Dīn, einem muslimischen Kommandeur in al-Manṣūra, trug ebenfalls einen Adler.

Der Adler in der byzantinischen und islamischen Symbolik

Die Darstellung des "bicapitate" könnte eine Anlehnung an den doppelköpfigen Adler der Byzantiner sein, den auch die Zankiyūn [Zangiden] und die Urtuḡids [Artuqiden] verwendeten. Gelegentlich zeigen sowohl ein- als auch doppelköpfige Adler eine lanzettenähnliche Markierung an der Brust, die "aigle éventré" genannt wird, was an eine Schnittwunde erinnert (MAYER 1933: 10). Interessanterweise zeigt die "schwarze Flagge" Muḥammads, bekannt als "rāyat al-'uqāb" (Banner des Adlers), keinen Adler, sondern war durchgehend schwarz.

Adler werden oft im klassischen gotischen Stil dargestellt, wobei Körper und Schwanz in einer vertikalen Linie und Flügel sowie Krallen zu den Spitzen hinausgestreckt sind. Der Kopf kann nach links oder rechts gedreht sein. Auf Münzen des al-Manṣūr Muḥammad erscheint der Adler in einem Kompositen-Wappen, ähnlich wie auf einer Münze von Qā'itbāy (BALOG 1964: 21). Der Adler wurde häufig frei, in einem Schild ohne Aufteilung oder in einem zweigeteilten Schild dargestellt. Bei den Mamlūken kam der Adler als Wappentier niemals in Kombination mit einem anderen Lebewesen oder Wappentier vor. Häufige Kombinationen waren Darstellungen mit einem Schwert, einem Kelch oder einem Taschentuch. Auf die Dar-

stellung des Adlers von Muẓaffar ad-Dīn Mūsā b. al-Malik aṣ-Ṣāliḥ wird ausdrücklich bei MAYER (1933: 9-10, Platte XIV) verwiesen.

Der Adler in der arabischen Welt

Der in Ägypten dargestellte Adler, bekannt als "Adler von Saladin" (arabisch: Naṣr Ṣalāḥ ad-Dīn) oder "republikanischer Adler", symbolisiert den arabischen Nationalismus und erscheint auf Wappen und Flaggen in der arabischen Welt, einschließlich des Iraks, Palästinas, Jemens und weiterer Staaten.

Kunstvolle Darstellungen des Adlers

Abbildung 11 zeigt einen kunstvoll gestalteten Glasfußkelch, bekannt als *tas* oder *tazza*, abgeleitet vom arabischen Wort für Schale. Das Gefäß, das sich im Besitz des Nationalmuseums befindet, zeugt von der hohen Kunstfertigkeit seiner Erschaffer und ist mit mehreren höfischen Wappen fast vollständig verziert (JENKINS-MADINA 1986). Die ornamentale Gestaltung des Kelches ist umfassend und erstreckt sich über mehrere Friesbänder mit variierender Breite. Das erste Friesband zeichnet sich durch dicht aneinandergereihte ovale Elemente aus, die ein y-förmiges Muster in sich bergen. Ein schlichtes Band trennt es horizontal vom nächstfolgenden, figural reicheren Band, in dem stilisierte Hasen andeutungsweise erkennbar sind.

Das dritte und breiteste Band präsentiert eine kursive *Nakshi*-Inscription in verschiedenen Farbtönen (ṢAFADĪ 1981: 146), hinterlegt mit schwer identifizierbaren figuralen Elementen. Dieses Schriftband wird von einem großen Rundmedaillon durchbrochen, das ein kleineres in seiner Mitte trägt. Hierin ist zentral ein Adler erkennbar, flankiert von zwei weiteren Adlerfiguren, wobei der linke Adler nach links und der rechte nach rechts blickt. Der mittlere Adler schaut ebenfalls nach links. Ein weiteres großes Rundmedaillon auf derselben Höhe enthält ebenfalls einen Adler, umgeben von zwei flankierenden Adlern, die alle zum zentralen Adler hinblicken. Tamghā-ähnliche Symbole schmücken den oberen und unteren Rand des großen Medaillons.

Unterhalb dieser Hauptdarstellung befinden sich vier weitere Rundmedaillons. Zwei davon zeigen florale Muster, die Lilien ähneln, während die anderen zwei den sogenannten Davidstern beinhalten, oft verwendet in der islamischen Kunst. Diese Sterne enthalten in ihrer Mitte mandelförmige Schilde mit nicht identifizierbaren Motiven, umgeben von komplexen, verflochtenen Ornamenten. Auch die Bereiche am Anfang und Ende des Kelchfußes sind jeweils

Friesen bemalt, das Tamghā oder Tamghā-ähnliche Motiven darstellen. Zwischen den beschriebenen Bändern befindet sich ein weiteres Band, das mit löwenähnlichen Figuren bemalt ist. Diese reichhaltige Ornamentik könnte auf den Gebrauch von Tamghā hinweisen, doch ohne nähere Untersuchungen lässt sich dies nicht bestätigen. Dieses Beispiel dient dazu, aufzuzeigen, dass mehrere Embleme auf einem Objekt kombiniert wurden.

Mögliche Gründe für das Fehlen einer Widmung

Das Fehlen einer Widmung oder spezifischer Segenswünsche auf einem mit Wappen verzierten Glasgefäß, das dem mamlūkischen Hof zugeschrieben wird, könnte verschiedene Gründe haben. Eine plausible Erklärung könnte sein, dass das Objekt für allgemeine, zeremonielle oder repräsentative Zwecke innerhalb des Hofes vorgesehen war, ohne dabei einem spezifischen Anlass oder einer bestimmten Person gewidmet zu sein. Solche Gegenstände könnten Teil der alltäglichen hofinternen Nutzung sein, deren Herkunft und Verwendung zwar prestigeträchtig, aber nicht notwendigerweise an spezifische Ereignisse oder Personen gebunden waren.

Die Inschrift auf dem Kelch enthält weder Koransuren noch Segenswünsche oder Widmungen, was die präzise Datierung erschwert. Aufgrund der Vergoldung und der geriffelten Struktur des Kelches wird eine Datierung in die späte Ayyūbiden- oder frühe Mamlūkenzeit angenommen. Die aufwändige Verarbeitung und der Einsatz von Gold lassen vermuten, dass der Kelch möglicherweise für den königlichen Hof bestimmt war, obwohl konkrete Beweise dafür fehlen.

Ein weiterer Grund könnte die Standardisierung oder Massenproduktion solcher wertvollen Objekte sein, die für den Gebrauch am Hof oder als Geschenke für wichtige Gäste vorgesehen waren. Ohne individuelle Widmungen bleibt die Flexibilität erhalten, das Objekt bei verschiedenen Anlässen oder als Geschenk für unterschiedliche Empfänger zu nutzen.

Es ist auch denkbar, dass das Glas als Handelsware gedacht war, die zwar mit königlichen Symbolen verziert, aber für den Verkauf an den Adel oder reiche Bürger bestimmt war. Dies könnte erklären, warum das Glas hochwertig gearbeitet und mit königlichen Emblemen versehen ist, jedoch keine persönliche Widmung trägt.

Schließlich könnte das Fehlen einer Widmung auch auf eine nachträgliche Umwidmung hinweisen, bei der ursprünglich zweckgebundene Gegenstände für allgemeinere Verwendungen umgewidmet wurden, möglicherweise nachdem sie ihre ursprüngliche Funktion oder ihren symbolischen Wert im Kontext des Hofes verloren hatten.

6.1.3 Das Pferd

Das türkische Wort für Pferd, "at", symbolisiert Kraft, Macht, Ruhm und Reichtum. In der Antike und im Mittelalter waren Pferde nicht nur schnelle und damit essenzielle Fortbewegungsmittel, sondern auch alltägliche Begleiter der Nomaden in den asiatischen Steppen. Ihre Schnelligkeit und Wendigkeit waren insbesondere in kriegerischen Auseinandersetzungen von großem Vorteil (ÇATALBAŞ, 2011: 51-52). Emel ESIN (1995: 54) vermerkt, dass die Chinesen den Türken zuschrieben zu sagen, ihr Leben hinge von ihren Pferden ab, was die essenzielle Bedeutung dieser Tiere unterstreicht. Türkische Vorfahren nutzten das Pferd nicht nur als Zugtier wie die Chinesen, sondern domestizierten es auch für Reitzwecke. Pferde wurden für Wettspiele, Rennen, Turniere, Zeremonien, militärische Übungen und Kriege eingesetzt und spielten eine signifikante Rolle im wirtschaftlichen Aufschwung als Handelsware, die in benachbarte Länder verkauft wurde.

ESIN (1995: 56) führt weiter aus, dass der Historiker al-Mas‘ūdī über den Herrscher eines bedeutenden türkischen Stammes, vermutlich der *dokuz-oğuz* (Neun Oghusen) ¹⁰⁷, als ‚Herr der Pferde‘ spricht, was die prominente Stellung des Pferdes im Leben eines türkischen Prinzen oder Helden (alp) verdeutlicht. Diese Erwähnung zeigt, dass Pferde nicht nur als Tiere, sondern als bedeutende Symbole für die soziale Stellung und den militärischen Erfolg wahrgenommen wurden.

ESIN (1995: 88) führt weiter aus, dass viele türkische *Khāne*, insbesondere die *Khwārazm* Shahs, Münzen mit Ashwapati-Figuren prägten. Ashwapati ist ein König aus der indischen Mythologie und bedeutet „Herr der Pferde“. Dies verdeutlicht die hohe Wertschätzung, die auch die Mamlūken diesem Tier entgegenbrachten. SAUVAGET (1941: 36-37; 67-69) beschreibt die Rolle der Pferde in der mamlūkischen Armee und Kultur und die damit einhergehende Statusfunktion.

¹⁰⁷ Die *dokuz-oğuz* waren eine gegenüber den Göktürken rivalisierende, türkische Stammeskonföderation, die nach dem Zusammenbruch der Göktürken wiederauftauchte. Gök-Türkisch und Uigurisch heißen sie *tokuz oğuz*.

Das Pferd im militärischen Kontext

Im militärischen Kontext wurden Pferde von den türkischen Soldaten als ihre treuesten Gefährten betrachtet, sogar als noch wichtiger als ihre eigenen Lebenspartnerinnen. Wenn ein Held im Kampf fiel, glaubte man, dass auch sein Pferd "verwitwet" sei (türk. *dullama*). In solchen Fällen folgte eine rituelle Zeremonie, bei der das Pferd geopfert wurde, und sein Schweif als Zeichen der Trauer abgeschnitten und am Grab des gefallenen Helden befestigt wurde – sofern keine Feuerbestattung stattfand. Emel ESIN (1995: 68) beschreibt, dass diese Praxis besonders bei den Orhon-Türken und den Pazirik-Begräbniszeremonien weit verbreitet war. Diese Tradition wurde später auch von den Arabern im Jahr 44 des Hiğra-Kalenders übernommen, und zwar durch den Einfluss der Multan-Türken.

In der Kriegsführung war es zudem üblich, den Schweif des Pferdes eines besiegten Gegners als Trophäe abzuschneiden, was eine symbolische Handlung darstellte. Emel ESIN (1995: 69) berichtet, dass Mahmūd al-Kāschgharī diese Praxis mit dem Schneiden von menschlichen Haaren verglich, was die tiefe symbolische Bedeutung und den rituellen Charakter dieser Handlung unterstreicht. Al-Kāschgharī erklärt weiter, dass nicht der physische Pferdeschweif selbst als Emblem diene, sondern ein aus Seide gefertigtes, orangefarbenes Banner (*bayrak*). Dieser Banner stellt den Rang der Kommandeure dar und war in Abstufungen von neun, sieben und fünf *-tuğ*-Ebenen gegliedert (vgl. 2.6.7). Emel ESIN hebt ausdrücklich hervor, dass der Pferdeschweif als solches als ein Symbol verwendet wurde, und formuliert: „At kuyruğu bir amblem olarak kullanılıyordu“ [Der Schweif eines Pferdes wurde als Emblem benutzt].¹⁰⁸ Der Märtyrertod, im Krieg zu fallen, galt als eine besonders ehrenhafte Form des Sterbens und wurde von den Soldaten als erstrebenswert angesehen.

Es ist entscheidend, zwischen der symbolischen und der praktischen Bedeutung des Pferdes in der mamlūkischen Gesellschaft zu unterscheiden. Während das Pferd als Symbol für Stärke, Mobilität und Adel in der Heraldik eine zentrale Rolle spielte, diene es zugleich als essenzielles Kriegs- und Transportmittel. Diese duale Rolle des Pferdes zeigt, wie tief verwurzelt es sowohl im kulturellen als auch im alltäglichen Leben der Mamlūken war, und verweist auf die enge Verbindung zwischen militärischem Status und symbolischer Repräsentation.

Das Pferd in der türkischen Symbolik

Bei den frühen Vorfahren der Türken, den „Ön Türk“, hatte der Pferdeschweif eine herausragende symbolische Bedeutung, insbesondere im Krieg. Eine weitere bedeutende symbolische

¹⁰⁸ (Übers. d. Verf.).

Praxis war das Verknoten des Pferdeschweifs, was in vielen Miniaturmalereien dargestellt wird. Diese Technik wurde sowohl bei der Zähmung der Pferde als auch beim Training und im Krieg eingesetzt. Darüber hinaus waren Abzeichen, Wappen, Vogelfedern, Perlen, Juwelen oder Löwenklauen, die als *moncuk* bezeichnet wurden, am Hals des Pferdes befestigt und dienten als zusätzliche Zeichen von Macht und Status (ESIN, 1995: 69).

Das Pferd spielte auch in der türkischen Mythologie eine zentrale Rolle. In der schamanistischen Symbolik wird das geflügelte Pferd als das Fahrzeug angesehen, das die Seelen in den Himmel trägt und gleichzeitig Gottes Himmelreich symbolisiert. Diese tief verwurzelte symbolische Bedeutung spiegelt sich in archäologischen Funden wider, wie etwa in den sogenannten Kurgan-Gräbern, in denen Pferdekadaver neben den Toten gefunden wurden, um diesen im Jenseits zu dienen (ÇATALBAŞ, 2011: 51-52; SEYHAN, 1995: 169).

Das geflügelte Pferd symbolisiert in der schamanistischen Tradition das himmlische Fahrzeug, das die Seelen in den Himmel bringt, und steht gleichzeitig für Gottes Reich. Das weiße Pferd gilt als Symbol Buddhas und findet sich auch im schamanistischen Tierkalender wieder. Archäologische Funde, insbesondere in den Kurgan-Gräbern, zeigen Pferdekadaver, die den Toten im Jenseits als Begleiter dienen sollten (ÇATALBAŞ, 2011: 51-52; SEYHAN, 1995: 169).

Einem gefallenem Helden wurde traditionell neben seinen persönlichen Gegenständen auch sein Pferd ins Grab beigelegt, um ihm im Jenseits als Gefährte zu dienen. In den Epen von Köroğlu, einer der zentralen literarischen Quellen Mittelasiens, wird die heilige Trias von *at – silah – avrat* (Pferd, Waffe, Ehefrau) als die wichtigsten Elemente im Leben eines Helden betont (BARS, 2008: 164). Diese drei Elemente symbolisieren die komplette Ausstattung eines Helden, wobei das Pferd eine herausragende Rolle in der kulturellen Identität und im spirituellen Leben einnimmt.

Der renommierte türkische Historiker İlber Ortaylı bemerkte in einem Interview, dass das Verständnis der Welt der türkischen Vorfahren am besten durch die Untersuchung ihrer Beziehung zu Pferden erlangt werden könne.

Das Pferd nach der Annahme des Islams

Nach der Annahme des Islams durch die Türken wurde das Pferd mit Eigenschaften wie Langlebigkeit, Glück, Gerechtigkeit, Ruhm, Güte und Kontinuität in der Thronfolge assoziiert (ÇATALBAŞ, 2011: 51-52). Trotz dieser symbolischen Bedeutung des Pferdes widerspricht

MAYER (1933: 10) der Interpretation des Pferdes als eigenständiges heraldisches Symbol. Er sieht das Pferd vielmehr als Träger des Sattels, der im Mittelpunkt der Wappendarstellungen steht. SAUVAGET (1941: 121, 155-157) betont hingegen die Bedeutung von Symbolen wie den gekreuzten Schwertern, die den militärischen Rang des Wappeninhabers verkörpern, sowie das aufsteigende Pferd, das Vorherrschaft und Stärke symbolisiert. Er verweist auch auf das Wappen des mamlūkischen Sultans al-Ashraf Sha'bān, das ein Pferd zeigt, das ein Banner trägt, und unterstreicht damit die zentrale Bedeutung der Kavallerie in der mamlūkischen Gesellschaft.

Fehlende Darstellungen des Pferdes

Im Zuge der vorliegenden Untersuchungen konnte kein konkretes Beispiel für die Darstellung eines Pferdes gefunden werden, das zur Illustration der heraldischen Symbolik herangezogen werden könnte. Dennoch ist es nicht auszuschließen, dass das Pferd möglicherweise in Form eines Tamghā, eines markanten symbolischen Emblems, abgebildet wurde. Diese potenzielle symbolische Darstellung des Pferdes könnte in weiterführenden Studien genauer untersucht werden, um ihre Bedeutung innerhalb der mamlūkischen Heraldik zu klären.

6.1.4 Antilope / Hirsch

Das türkische Wort „Geyik“ umfasst verschiedene Gattungen von Hirschen und Antilopen und zählt zu den ältesten und bedeutendsten Symbolen der türkischen Kultur. In zahlreichen asiatischen Kulturen verkörpert die Antilope Weiblichkeit, Sensibilität, Fruchtbarkeit, Licht und Reinheit und wird oft als heiliges Reittier verehrt. Bei den Göktürken symbolisierte ein geopfertes Reh die Herrschaft und diente als rituelles Opferobjekt, was auf seine bedeutende Rolle in religiösen und politischen Zeremonien hinweist.

Ähnlich wie das Pferd wird der Hirsch in vielen asiatischen Traditionen als Symbol Buddhas angesehen (SEYFELI, 2003: 49). ÖGEL (1998: 103) beschreibt die Antilope als ein besonders eindrucksvolles Tier: „Geyik dağların, vadilerin ve sarp kayalıkların görünüp kaybolan, sihirli ve en güzel hayvanıdır. Büyüleyen, insanı hayale kaptıran ve ulaşılmayan bir hayvandır“ [Die Antilope ist das magischste und schönste Tier, das auf den Bergen, in Tälern und auf steilen Klippen erscheint und wieder verschwindet; sie fasziniert, entführt in die Welt der Träume

und bleibt unerreichbar].¹⁰⁹ Diese poetische Beschreibung betont die faszinierende Natur der Antilope und ihre symbolische Verbindung zur Transzendenz und unerreichbaren Schönheit.

MAYER (1933: 10) äußert sich kritisch und stellt fest, dass keine eindeutigen Belege vorliegen, die darauf hinweisen, dass die Antilope, die er Muḥammad b. Qalā'ūn zuschreibt, als heraldisches Emblem verwendet wurde. Diese Anmerkung verdeutlicht eine mögliche Unsicherheit in der Interpretation und Kategorisierung symbolischer Darstellungen innerhalb der mamlūkischen Heraldik und verweist auf die Notwendigkeit weiterer Forschung, um die genaue Bedeutung dieses Tieres in einem heraldischen Kontext zu klären.

Die Antilope in schamanistischen Traditionen

In den schamanistischen Traditionen, die tief in der türkischen Kultur verwurzelt sind, spielten Tiere eine zentrale Rolle als spirituelle Vermittler zwischen der menschlichen Welt und der übernatürlichen Sphäre. Die Antilope, bekannt für ihre Anmut und Schnelligkeit, wurde oft als Symbol für Geschwindigkeit und Beweglichkeit zwischen verschiedenen Welten angesehen. Schamanen glaubten, dass die Antilope ihnen helfen könnte, schneller in einen Trancezustand zu gelangen und effektiver mit den Geistern zu kommunizieren. In einigen schamanistischen Kulturen wurde die Antilope als Führer auf den spirituellen Reisen der Schamanen angesehen, was ihre Bedeutung als spirituelles Tier und Mittler zwischen den Welten unterstreicht.

Die kulturelle Bedeutung der Antilope für die Türken

Für die Türken hatte die Antilope eine tiefe kulturelle Bedeutung, die weit über ihre Funktion als Jagdbeute hinausging. Sie wurde in der Kunst dargestellt und in der Poesie besungen, oft als Symbol für Schönheit, Anmut und spirituelle Reinheit. In der türkischen Mythologie existieren zahlreiche Geschichten von Helden, die in enger Beziehung zu Antilopen standen, mit ihnen kommunizierten oder von ihnen begleitet wurden. Diese Erzählungen zeugen von der hohen Achtung, die dieses Tier in der türkischen Kultur genoss. Auch in der mamlūkischen Symbolik könnte die Antilope ähnliche symbolische Werte verkörpert haben, wie sie in den älteren türkischen Traditionen präsent waren.

¹⁰⁹ (Übers. d. Verf.).

6.1.5 Fisch und Ente

Das türkische Wort "balık" steht für Fisch und symbolisierte für die frühen Vorfahren der Türken, die oft in der Nähe von Seen und Flüssen lebten, Fruchtbarkeit und Wohlstand. Der Fisch hatte in vielen Kulturen Asiens eine besondere Bedeutung. In der buddhistischen Ikonographie erscheinen einige Gottheiten in Fischgestalt, was die Verbindung des Fisches mit spirituellen Kräften verdeutlicht. In der chinesischen Kultur wird der Fisch als Zeichen des Segens betrachtet (ÇATALBAŞ, 2011: 51). Im Christentum ist der Fisch ein altes Symbol für Jesus Christus und steht allgemein für das Christentum. Auch in der antiken syrischen Religion spielte der Fisch eine bedeutende Rolle, wo er als heiliges Tier verehrt und als Verkörperung des Gottes Dagon angesehen wurde. In der Schöpfungsmythologie der Altai-Region wird der Fisch als eine Kreatur betrachtet, die die Welt trägt (SEYFELI, 2003: 44).

Diese symbolische Tiefe des Fisches zeigt sich besonders in Kontexten, die mit Fruchtbarkeitsritualen und dem Wasser als lebensspendendem Element verbunden sind. In der türkischen Mythologie tauchen Fische häufig als Wächter oder Führer in Unterwasserwelten auf, was auf ihre Rolle als Mittler zwischen verschiedenen Realitätsebenen hinweist.

Die symbolische Bedeutung des Fisches

Im antiken Asien und bei vielen schamanistischen Völkern hatte der Fisch eine tief verwurzelte symbolische Bedeutung. In schamanischen Kulturen wird der Fisch, wie viele andere Totentiere, oft als Vermittler zwischen der physischen und der spirituellen Welt angesehen. Diese symbolische Bedeutung leitet sich teilweise von seiner Fähigkeit ab, sich frei zwischen Wasser und Luft zu bewegen, was metaphorisch für die Reise zwischen den Welten steht. Fische symbolisieren in diesen Traditionen häufig Wiedergeburt und Regeneration, da das Wasser als Quelle des Lebens betrachtet wird. Darüber hinaus spielt der Fisch eine Rolle im Tierkreis und in verschiedenen mythologischen Erzählungen, wo er als Symbol für zyklische Erneuerung auftritt.

MAYER (1933: 10) merkt an, dass es keine eindeutigen Belege dafür gibt, dass der Fisch, den er Muḥammad b. Qalā'ūn zuschreibt, ein heraldisches Wappen war. Dennoch war der Fisch ein bedeutendes Symbol in der mamlūkischen Kunst und Heraldik, was sich darin zeigt, dass er auf den relativ kleinen Münzen Platz fand (siehe Abbildung 9 und Abbildung 10). Dies unterstreicht die symbolische Relevanz des Fisches, selbst in alltäglichen Objekten wie Münzen.

Die symbolische Bedeutung der Ente

MAYER (1933: 10) stellt weiter fest, dass die Ente, die er ebenfalls Qalā'ūn zuschreibt, keine klaren Hinweise als heraldisches Symbol liefert. Eine Münze (siehe Abbildung 14) zeigt ein Tier, das nach rechts schreitet und den Kopf nach hinten wendet. Über dem Rücken ist ein unidentifizierbares Motiv erkennbar, während der Schwanz nach unten zeigt und die Füße in einer schreitenden Position abgebildet sind. Obwohl keine eindeutigen Beweise vorliegen, deutet die Darstellung darauf hin, dass es sich bei dem abgebildeten Tier um eine Ente handeln könnte. Diese Vermutung bleibt jedoch spekulativ, da ähnliche Darstellungen von schreitenden Adlern auf mamlūkischen Münzen nicht gefunden wurden.

6.2 Pflanzliche Motive

Die Analyse der pflanzlichen Motive in der mamlūkischen Heraldik zeigt, dass diese Symbole weit mehr als bloße Dekorationselemente darstellen. Sie tragen tiefgehende symbolische Bedeutungen und repräsentieren Tugenden und Eigenschaften wie Reinheit, Fruchtbarkeit, und Macht, die von den mamlūkischen Herrschern angestrebt wurden. Besonders prominent sind die Rose und die Lilie, die in zahlreichen Kulturen und historischen Epochen von zentraler Bedeutung waren. Diese Motive sind eng mit der Identität und Machtdarstellung der Herrscher verbunden und dienen oft als Ausdruck von königlicher Würde, Schutz und göttlicher Fügung.

Pflanzenmotive sind in der Kunst und Kultur vieler Zivilisationen tief verwurzelt, und auch in der mamlūkischen Heraldik sind sie nicht bloß ornamentale Verzierungen. Vielmehr symbolisieren sie ideelle Werte und Tugenden, die sowohl von der herrschenden Elite als auch von der breiteren Gesellschaft geschätzt wurden. Diese symbolische Verwendung von Pflanzenmotiven ist auch in anderen Kulturen zu finden, wo sie häufig als Ausdruck von Naturverbundenheit und deren spirituellen, moralischen oder sozialen Werten dienen.

In der islamischen Kunst haben Pflanzenmotive traditionell eine besondere Rolle gespielt. Sie verkörpern oft die Schönheit und Ordnung der göttlichen Schöpfung, ohne dabei selbst göttliche Attribute anzunehmen. Diese Motive stehen stellvertretend für die Harmonie und Vollkommenheit, die in der islamischen Vorstellung mit der Schöpfung Gottes verbunden sind. In der mamlūkischen Heraldik können pflanzliche Symbole wie die Rose und die Lilie daher auch als Zeichen für Tugenden und spirituelle Werte gedeutet werden, die für die Herrscher und ihre Dynastien von großer Bedeutung waren. Sie stellen nicht nur ästhetische Elemente

dar, sondern auch tiefere Konzepte wie Reinheit, Beständigkeit und Schutz, die eine zentrale Rolle im Machtverständnis und der Selbstdarstellung der Mamlūken spielten.

Pflanzliche Motive, wie sie in der mamlūkischen Heraldik auftreten, reflektieren somit die kulturellen und symbolischen Werte der Zeit. Sie sind nicht isoliert zu betrachten, sondern im Kontext einer breiteren symbolischen Tradition, die eng mit den religiösen und politischen Vorstellungen der Mamlūken und der islamischen Welt verbunden ist. Die Rose und die Lilie, die im nächsten Abschnitt detaillierter behandelt werden, sind exemplarisch für die Vielschichtigkeit dieser Symbole und verdeutlichen, wie eng verflochten Natur, Religion und Macht in der Heraldik der Mamlūken sind.

In der islamischen Kunst haben auch der Lebensbaum oder der Berg, in Teilen Asiens einen Bezug zu Menschen. So wird die Abstammung der Kiptschaken, Uiguren und Jakuten mythisch auf einen Baum zurückgeführt. Im Mutterland der Türken wurden hohe Berge „Gottes Berge“ (Tanrı Dağları) verehrt, gemäß der Legende von Oğuz Khān, dessen Kinder die Namen Himmel, Berg und Meer trugen (ÇORLU, 2007: 141).

6.2.1 Die Rose

Die Rose, oder „gül“ auf Türkisch, ist ein weit verbreitetes Symbol sowohl in Europa als auch in Asien und wurde oft mit stilisierten Blütenblättern dargestellt. In der islamischen Kunst haben Pflanzenmotive eine besondere Bedeutung, und die Rose nahm dabei eine zentrale Rolle ein. Sie repräsentiert nicht nur ästhetische Schönheit, sondern symbolisiert in vielen Kontexten auch Tugenden wie Reinheit, Fruchtbarkeit und königliche Würde.

Die Rose in der islamischen Tradition

Innerhalb des Islams wird die Rose häufig mit dem Propheten Muḥammad assoziiert und gewann nach der Annahme des Islams eine wichtige symbolische Bedeutung, ähnlich der Lilie. Die stilisierte Rose, die oft als „Rosette“ bezeichnet wird, erscheint in der mamlūkischen Heraldik als Rose mit sechs Spitzen oder halbovalen Blütenblättern. Diese Form findet sich häufig in der islamischen Kunst und symbolisiert Reinheit und spirituelle Vollkommenheit. Varianten mit vier, fünf oder acht Blütenblättern sind nicht mamlūkisch. Die Variante mit vier Blütenblättern kann als ein Vierpass mit Halbkreisbogen oder mit Drei-Viertelkreisbogen erachtet werden und wird oft als Rahmen oder Schildform interpretiert.

Die Rose in der Dynastie der Rasuliden

Die Fünfblatt-Rose wird üblicherweise der Rasūlidischen Dynastie zugeschrieben, die von 1228 bis 1454 (625-858 H.) im Jemen aktiv war. Diese wurde vorrangig auf weißem Grund aufgetragen und verlor nach der Dynastieübergabe an die Tahiriden (eine šāfiʿitisch- sunnītische Dynastie aus der Gegend von Guban) ihre heraldische Funktion, um fortan als Zierelement verwendet zu werden, so PORTER (1988: 33).

Die Rose in der mamlūkischen Heraldik

BALOG (1964/2019)¹¹⁰ schreibt, dass die sechsblättrige Rose eines der häufigsten Wappen des Hauses Qalāʿūn darstellt, jedoch auch bei anderen Herrschern, einschließlich der Burji-Mamlūken, verbreitet war. Die stilisierte Rose erscheint oft in nicht dekorierten Feldern, umgeben von Girlanden oder innerhalb eines Hexagramms. Die Blütenblätter sind typischerweise gleich groß, halbrund und oft spitz zulaufend, um einen zentralen Punkt angeordnet. Manchmal erinnern diese Anordnungen an das Plejaden-Sternbild (Siebengestirn, Sirius)¹¹¹, das von den Sumerern als die sieben großen Götter verehrt wurde (HOROWITZ, 1996: 57).

Die Vorfahren der Türken sahen die Plejaden als heilige Konstellation an und glaubten, dort sei der Wohnsitz ihrer Gottheit.

Diese Konstellation, bekannt als *ath-Thurayya*, war in der arabischen Literatur verbreitet und diente als Inspirationsquelle für Namen wie Soraya oder Süreyya. Diese Sternkonstellation, bekannt als *ath-Thurayya*, war in der arabischen Literatur verbreitet und diente als Inspirationsquelle für Namen wie Soraya oder Süreyya.

Die Rose in schamanischen Traditionen

In schamanischen Traditionen hat die Rose nicht die gleiche herausragende symbolische Bedeutung wie in den islamischen oder christlichen Kontexten. Schamanische Praktiken fokussieren sich stärker auf andere natürliche Symbole und Elemente, die direkt mit ihren spirituellen Erfahrungen und rituellen Praktiken verbunden sind, wie Tiere, Pflanzen und natürliche

¹¹⁰ BALOG, Paul (1964/2019): ANS Digital Library. Coinage of the Mamlūk Sultans of Egypt and Syria. Online verfügbar unter <http://numismatics.org/digitallibrary/ark:/53695/nnan55713> (letzter Abruf 16.05.2019).

¹¹¹ Untersucht wurde, ob durch die Plejaden der Sumerer einen Bezug zu der in Deutschland 1999 gefundene sogenannte Himmelsscheibe von Nebra hergestellt werden kann. Die Entstehung der Himmelsscheibe von Nebra wird auf die frühe Bronzezeit datiert und gilt als die älteste konkrete Himmelsdarstellung (3700 – 4100 Jahre alt). Auf ihr sind astronomische und religiöse Elemente abgebildet. Dargestellt ist ein Ring aus sechs Punkten, wobei der mittlere Punkt nicht zentral, sondern etwas verschoben ist. Oft werden die auf der Scheibe applizierten Motive als ein Vollmond oder Sonne, ein zunehmender Mond, Sterne und die Plejaden interpretiert. SCHMIDT-KALER (2004) erklärt, dass es überhaupt keine Verbindung zu den babylonischen Himmelsvorstellungen gibt.

Phänomene. Während Blumen und Pflanzen durchaus Teil schamanischer Rituale sein können, stehen sie nicht so zentral wie die Rose in den monotheistischen Religionstraditionen.

Die Bedeutung der Rose in der Chronologie islamischer Reiche

Die Bedeutung der Rose innerhalb der islamischen Reiche, die Ägypten und Syrien regierten – von den ‘Abbāsiden bis zu den Osmanen – wird in ihrer symbolischen und politischen Funktion weiterhin erforscht. Diese sieben Reiche (siehe Tabelle 6), die auf die Beschäftigung türkischer und kurdischer Soldaten setzten, demonstrieren die Entwicklung von Söldnern zu Herrschern in der Region.

Überblick über die Reiche

Im Folgenden wird ein Überblick über die zentralen islamischen Herrschaftsdynastien gegeben, in denen ethnisch diverse Gruppen, insbesondere Türken und Kurden, eine bedeutende Rolle spielten. Diese Analyse konzentriert sich auf die türkisch-kurdische Linie innerhalb dieser Reiche. Die Unterscheidung zwischen türkischen und kurdischen Identitäten in der Geschichte ist oft schwierig, doch die Beteiligung beider Gruppen in den islamischen Armeen lässt sich klar nachzeichnen. Über Jahrhunderte hinweg stiegen türkische und kurdische Soldaten durch politisches Geschick und militärischen Erfolg in einflussreiche Positionen auf, was schließlich zur Gründung unabhängiger Reiche führte, die im weiteren Verlauf detaillierter untersucht werden.

Die Rolle türkischer und kurdischer Soldaten in den islamischen Reichen

Unter den Umayyaden, die die ersten islamischen Eroberungen unter dem ersten Kalifen, Mu‘āwīya ibn Abī Sufyān (605-680 /18-60 H.), initiierten, begann die prominente Rolle der türkischen Soldaten. Ubayd Allāh ibn Zīyād ibn Abīh, Kommandant in Chorasan, brachte 2000 Bogenschützen aus Buchara nach Basra, die ersten türkischen Soldaten unter islamischer Führung. Diese wurden während der Regierungszeit von *al-Ḥaġġāġ ibn Yūsuf* (661-714 / 40-95 H.), in der Garnison von Wasit im Irak stationiert (HINDS 1991: 63).

Obwohl türkische Soldaten unter den Umayyaden dienen durften, war es ihnen verwehrt, hohe militärische Ränge zu erreichen. Dies wird oft als Ausdruck einer "rassistischen" Politik

interpretiert, die den Zugang zu höheren Positionen für nicht-arabische Ethnien begrenzte.¹¹² Die Umayyaden bevorzugten in ihrer Heraldik traditionelle arabische Symbolik. Es gibt jedoch keine spezifische Assoziation der Rose mit ihrer Zeit, da ihre Symbole oft abstrakter waren und die Macht und Reichweite ihres schnell wachsenden Reiches widerspiegeln.

1. 'Abbāsiden:

Unter den 'Abbāsiden, insbesondere während der Regierungszeit des siebten Kalifen Abū l-'Abbās 'Abd Allāh al-Ma'mūn b. Hārūn ar-Rašīd, bekannt als al-Ma'mūn (786-833 / 169-218 H.), der mütterlicherseits türkischer Abstammung war, erlebte die Politik gegenüber türkischen Soldaten eine signifikante Veränderung. Türkische Soldaten wurden nicht nur vermehrt rekrutiert, sondern auch in hohe Verwaltungsämter berufen. Diese Entwicklung erreichte ihren Höhepunkt während der Herrschaft von Abū Ishāq Muḥammad ibn Hārūn ar-Rašīd, bekannt als al-Mu'tasim (794-842 / 177-227 H.), unter dem türkische Soldaten maßgebliche militärische und administrative Positionen einnahmen (AL-MAQRĪZĪ o. J.: 104-105).

Während der Blütezeit der 'Abbāsiden manifestierte sich auch eine kulturelle Renaissance, die die Einführung ausgefeilterer heraldischer Symbole zur Folge hatte. Rosen, obwohl primär in dekorativen künstlerischen Kontexten verwendet, fanden ihren Platz in dynastischen Emblemen und spiegeln die kulturelle Raffinesse dieser Ära wider. Die 'Abbāsiden etablierten eine umfassende kulturelle Symbolik, die sowohl ihre politische Macht als auch ihre kulturelle Dominanz ausdrückte.

2. Ṭūlūniden:

Die Ṭūlūniden (Ṭūlūniyūn, 868-905 / 254-292 H.) stellen eine bedeutende Dynastie in der Geschichte der islamischen Herrschaft über Ägypten und Syrien dar. Sie markieren einen entscheidenden Wendepunkt in der Emanzipation regionaler Mächte vom zentralisierten Kalifat der 'Abbāsiden. Gegründet von dem türkischstämmigen Aḥmad ibn Ṭūlūn im Jahr 868 n. Chr. (254 H.), nutzte er geschickt die strategische Lage Ägyptens, um eine weitgehend unabhängige Herrschaft zu etablieren (vgl. KİTAPÇI 2014: 186). Unter der Herrschaft der Ṭūlūniden erlebte Ägypten eine bemerkenswerte Blütezeit in Wirtschaft, Kultur und Architektur, wobei Aḥmad ibn Ṭūlūn vor allem für den Bau der berühmten Ibn-Ṭūlūn-Moschee in Kairo bekannt wurde.

¹¹² ÇELİK, Aydın (2019): Fatımiler Devleti'nde Türkler (Die Türken im Fatimidischen Reich). Türk Tarihi ve Kültür Araştırmaları. Altayli.net. Online verfügbar unter https://www.altayli.net/fatimiler-devletinde-turkler.html#_edn2 (letzter Abruf 01.11.2019).

Die Ṭūlūniden setzten spezifische architektonische und künstlerische Motive zur Repräsentation ihrer Macht ein, darunter charakteristische florale und geometrische Muster. Konkrete Belege für die Verwendung von Rosen als heraldische Symbole sind jedoch nicht dokumentiert. Die Verwaltung der Ṭūlūniden zeichnete sich durch eine effiziente Struktur aus, die Kunst und Wissenschaft förderte und ein unabhängiges Finanzsystem etablierte. Dieses Finanzsystem sicherte den Wohlstand der Region und stärkte die politische Macht der Dynastie. Die Herrschaft der Ṭūlūniden endete im Jahr 905 n. Chr., als die ‘Abbāsiden mit militärischer Unterstützung die Kontrolle über Ägypten zurückerlangten. Trotz ihres Endes hinterließen die Ṭūlūniden ein nachhaltiges Erbe, das die spätere islamische Herrschaft, insbesondere die der Mamlūken und Osmanen, prägte. Die Ṭūlūniden veranschaulichten den Aufstieg türkischer Kräfte in der islamischen Welt, ein Phänomen, das sich in den nachfolgenden Dynastien fortsetzte und schließlich zur Dominanz türkischer und kurdischer Gruppen in der politischen Landschaft des Nahen Ostens führte.

3. Fatimiden:

Das Fatimiden-Reich (al-Fāṭimiyūn, 909-1171 / 296-566 H.) wurde in Nordafrika als Gegenkalifat zu den ‘Abbāsiden gegründet. Die Soldaten dieser Dynastie stammten größtenteils aus dem Maghreb, und ihre Herrschaft erstreckte sich über den Maghreb, Ägypten und Syrien. Die Fatimiden waren die ersten, die türkische Söldner rekrutierten, und im Laufe der Zeit nahmen diese Söldner bedeutende politische und militärische Rollen ein¹¹³. Diese Entwicklung verdeutlicht den wachsenden Einfluss der Türken in der islamischen Welt, auch unter den Fatimiden.

Die Fatimiden-Dynastie, bekannt für ihre reiche ikonografische Tradition, integrierte florale Motive, darunter auch die Rose, in ihre Kunst und ihr Handwerk. Diese Motive spiegeln die hohe Wertschätzung der Fatimiden für Symbolik und Ästhetik wider. Dennoch diente die Rose in dieser Zeit eher als dekoratives Element und weniger als heraldisches Symbol. Ihr Einsatz in der Kunst der Fatimiden war stark von religiösen und kulturellen Überzeugungen geprägt, was die symbolische Bedeutung floraler Motive in der Fatimidischen Kunst unterstreicht.

¹¹³ Vgl. ÇELİK, Aydın (2019): *Fatimiler Devleti’nde Türkler* [Die Türken im Fatimidischen Reich]. *Türk Tarihi ve Kültür Araştırmaları*. Altayli.net. Online verfügbar unter https://www.altayli.net/fatimiler-devletinde-turkler.html#_edn2 (letzter Abruf 01.11.2019).

4. Ayyūbiden:

Die Ayyūbiden (1171-1252/566-650 H.), gegründet von Nağmu ad-Dīn Ayyūb b. Šādī, dem Vater von Šalāḥ ad-Dīn Yusuf ibn Ayyūbī (Saladin), waren eine Fortführung der Zankiyūn-Dynastie. Ihre ethnische Herkunft ist umstritten, jedoch wird allgemein angenommen, dass sie eine Mischung aus türkisch-kurdisch-arabischen Vorfahren hatten. Es wird vermutet, dass die Ayyūbiden ursprünglich aus einer Cenubbisch-arabischen Linie stammten, die zunächst Kurden waren und turkisiert wurden (ŞEŞEN 2012: 31-33). Šalāḥ ad-Dīn pflegte enge Verbindungen zu türkischen und kurdischen Gruppen, die er effektiv in seinen militärischen Kampagnen einsetzte.

Unter der Führung Saladins konzentrierten sich die Ayyūbiden auf die Darstellung militärischer und religiöser Legitimität, was sich in ihrer symbolischen Ausdrucksweise widerspiegelte. Im Gegensatz zu anderen Dynastien legten sie weniger Wert auf aufwendige heraldische Symbole und setzten stattdessen sparsame, aber kraftvolle Zeichen ein, um ihre politische und religiöse Autorität zu betonen. Die Rose, die in späteren islamischen Kunstformen zunehmend an Bedeutung gewann, wurde in der ayyūbidischen Heraldik nicht als zentrales Wappenmotiv verwendet, obwohl florale Motive in der Kunst und Architektur dieser Zeit eine Rolle spielten.

5. Rasuliden:

Die Rasuliden (1228-1454 / 625-858 H.) im Jemen stellen eine Ausnahme in der Chronologie der islamischen Reiche dar, da sie nicht über Ägypten und Syrien herrschten. Obwohl die Rasuliden hauptsächlich eine arabische Dynastie waren, ist es möglich, dass sie auch türkische Söldner rekrutierten, um ihre Herrschaft im Jemen zu sichern. Dies entsprach der gängigen Praxis jener Zeit, in der Söldnertruppen zur Stärkung der militärischen Macht eingesetzt wurden.

Die Rasuliden verwendeten eine fünfblättrige Rose als symbolisches Emblem. Dieses Symbol diente möglicherweise der Darstellung ihrer kulturellen und politischen Unabhängigkeit sowie ihrer dynastischen Identität innerhalb des Jemens. Die fünfblättrige Rose könnte somit eine bewusste Abgrenzung zu den Symbolen anderer islamischer Dynastien darstellen und ihre eigenständige Position in der Region unterstreichen.

6. Mamlüken:

Die Mamlüken (1250-1517) bildeten das sechste Sultanat in der Reihe der islamischen Dynastien, die sowohl über Ägypten als auch über Syrien herrschten. Die Mamlükenherrschaft entstand aus einer Elite von militärischen Sklaven, die aus verschiedenen Regionen rekrutiert wurden, insbesondere aus der Türkei und dem Kaukasus. Die Mamlüken zeichneten sich durch ihre kontinuierliche Rekrutierung neuer Krieger aus diesen Gebieten aus, was zur Bildung einer stabilen militärischen Struktur führte.

In der mamlükischen Heraldik war die sechsblättrige Rose ein häufiges Motiv. Dieses Symbol könnte die Stellung der Mamlüken als sechstes Sultanat in der Herrschaftsfolge über Ägypten und Syrien repräsentiert haben. Die Verwendung dieses Emblems könnte darauf hinweisen, dass die Mamlüken sowohl ihre politische als auch spirituelle Verbindung zum Propheten Muḥammad betonen wollten, um ihre Legitimität in der islamischen Welt zu stärken.

Die sechsblättrige Rose der Mamlüken könnte auch eine symbolische Bedeutung in Bezug auf ihre Position als sechstes Herrscherhaus gehabt haben. Diese spezifische Anzahl von Blütenblättern könnte Fragen zur Legitimität und zur göttlichen Bestimmung des mamlükischen Reiches aufwerfen. Im Gegensatz dazu verwendeten die Osmanen eine achtblättrige Rose, die möglicherweise ihre Wahrnehmung als letzte und göttlich legitimierte Dynastie symbolisierte. Die Zahl Acht ist traditionell ein Symbol für Unendlichkeit und Vollkommenheit, was die Vorstellung der Osmanen als Erben und Vollender der islamischen Herrschaft unterstützt.

7. Osmanen:

Die Osmanen (1299-1922) sehen ihre Abstammung von Oğuz Han und beriefen sich auf die Zugehörigkeit zum oghusischen Stamm der Kayı (*kayı boyu*). Die Tamghā der Kayı wurde auf materiellen Objekten aufgetragen, um ihre visuelle Zugehörigkeit zu den Oghusen zu demonstrieren (EMECEN 2007: 580-89). Als türkische Dynastie setzten die Osmanen türkische Söldner sowie Kämpfer aus anderen ethnischen Gruppen, einschließlich der Kurden, in ihrem Militär ein. Die Janitscharen, eine Eliteeinheit des osmanischen Militärs, rekrutierten ursprünglich aus den christlichen Bevölkerungen des Reiches, integrierten aber auch Söldner aus anderen ethnischen Gruppen.

Die Osmanen verwendeten das achtblättrige Rosenmotiv und betrachteten die Zahl Acht als Symbol für Unendlichkeit und göttliche Vollkommenheit. Dies passt zu ihrer Selbstwahrnehmung.

mung als ein Reich, das die islamische Tradition und Herrschaft nicht nur fortsetzt, sondern vollendet. Dieses Motiv unterstreicht ihre Ansicht, die ultimative und letzte Dynastie in dieser historischen Abfolge zu sein.

Das Ende des Mamlükenreichs und die Rolle der Rose

Das Mamlükenreich endete 1517, als es vom osmanischen Sultān Selim I. abgelöst wurde. Sultān Selim konnte keine direkte genealogische Verbindung zum Propheten Muḥammad nachweisen und zwang den letzten 'Abbāsiden Kalifen al-Mutawakkil III. (1508–1516, erneut 1517) in Kairo, ihm das Kalifat zu übertragen.

MAYER (1933: 24-5) listet mehrere Herrscher als Träger des Rosenmotives auf, darunter Mūsā b. Yaghmur, Kāfūr ar-Rūmī, Bahādur Āṣ, Alṭunbughā b. Yūsuf, Muḥammad b. Qalā'ūn, Baybughā, Sha'bān, al-'Ainī.

In der islamischen Kunst sind Rosen mit sieben Blütenblättern nicht verbreitet; dennoch lässt sich eine Parallele zur Darstellung von sieben Kronen in osmanischen Werken ziehen. Diese könnten auf Sultān Mehmet II. "den Eroberer", hindeuten, der als siebter Sultān des osmanischen Reiches galt. Die Zahl Sieben könnte somit in der osmanischen Symbolik die Bedeutung der osmanischen Herrschaft und deren Vollendung andeuten. Ein berühmtes Beispiel hierfür ist das Portrait von Mehmet II., das 1480 von Gentile Bellini gemalt wurde und möglicherweise auf diese symbolische Bedeutung hinweist.

Die symbolische Bedeutung der Rose in den islamischen Reichen

Es wird postuliert, dass die Anzahl der Rosenblüten möglicherweise im symbolischen Zusammenhang mit der chronologischen Abfolge der Herrschaften steht, die gleichzeitig über Ägypten und Syrien regierten. Innerhalb dieser Aufzählung repräsentieren die Mamlüken das sechste Herrscherhaus. Diese Verbindung könnte darauf hindeuten, dass die Rose, die traditionell mit dem Propheten Muḥammad assoziiert wird, von den Mamlüken verwendet wurde, um ihre genealogische Verbindung zum Propheten zu symbolisieren und ihre Position als sechstes Reich zu betonen.

Im Gegensatz dazu beanspruchten die Rasuliden, die außerhalb dieser chronologischen Abfolge und geographischen Regionen agierten, die fünfblättrige Rose. Diese Wahl könnte als Ausdruck der Unabhängigkeit der Rasuliden interpretiert werden, gleichzeitig aber auch die

Hierarchie zwischen den Mamlūken und Rasuliden widerspiegeln. Die Rasuliden, die als kleinere Regionalmacht galten, nutzten möglicherweise die fünfblättrige Rose, um ihre eigene Identität zu betonen, während sie die Vormachtstellung der Mamlūken anerkannten.

Schlussfolgerungen zur Wahl der Rose als Wappen durch die Osmanen

Das achtblättrige Rosenmotiv, das charakteristisch für das Osmanische Reich ist, könnte auf die tiefgreifende symbolische Bedeutung der Zahl Acht im osmanischen Kontext hinweisen. Die Zahl Acht wird in verschiedenen Traditionen, einschließlich der islamischen Mystik, oft mit Unendlichkeit und Vollkommenheit assoziiert. Für die Osmanen könnte die Wahl des achtblättrigen Rosenmotivs daher Ausdruck ihres Anspruchs gewesen sein, als das abschließende und letztgültige islamische Reich zu gelten. Dieses Motiv könnte ihre Selbstwahrnehmung als „Siegel“ der islamischen Reiche symbolisieren, das sowohl die Vollkommenheit als auch die kosmische Ordnung repräsentiert. Durch die Wahl des achtblättrigen Rosenmotivs betonten die Osmanen möglicherweise ihre göttlich legitimierte Herrschaft und ihre besondere Stellung innerhalb der islamischen Welt.

Argumente für die sechsblättrige Rose als Wappen der Mamlūken

Die historische Abfolge der bedeutenden islamischen Herrschaftsformen – von den ‘Abbāsiden über die Ṭūlūniden, Fatimiden, Ayyūbiden, Rasuliden, Mamlūken bis hin zu den Osmanen – zeigt den kontinuierlichen Aufstieg türkischer und kurdischer Söldner zu einflussreichen Herrschern. Diese Gruppen, die ursprünglich als Söldner in den Armeen der islamischen Reiche dienten, stiegen im Laufe der Zeit in wichtige militärische und administrative Positionen auf und übernahmen schließlich die Herrschaft über bedeutende Regionen wie Ägypten und Syrien. Diese Entwicklung verdeutlicht, wie aus Söldnern politische und militärische Eliten wurden, die die Geschicke ganzer Reiche lenkten.

Bereits unter den Umayyaden begannen türkische und kurdische Soldaten eine wichtige Rolle in den islamischen Armeen zu spielen, auch wenn sie zunächst in niederen Positionen eingesetzt wurden. Unter den ‘Abbāsiden intensivierte sich ihre Bedeutung, als türkische Soldaten in militärische Führungsrollen und hohe Verwaltungsämter aufstiegen. Dies markierte einen Wendepunkt, der mit der Gründung des ersten türkischen Herrscherhauses durch Aḥmad ibn Ṭūlūn seinen Höhepunkt fand. Er machte Ägypten von den ‘Abbāsiden unabhängig und etablierte die erste türkische Dynastie in der islamischen Welt.

Die nachfolgenden Dynastien, wie die Fatimiden und Ayyūbiden, integrierten türkische und kurdische Söldner zunehmend in ihre politischen Strukturen. Diese Soldaten übernahmen nicht nur militärische, sondern auch bedeutende politische Rollen und trugen maßgeblich zur Stabilität und Expansion dieser Reiche bei. Besonders unter den Ayyūbiden, unter der Führung von Salah ad-Din, prägten sie die militärische und politische Landschaft des Nahen Ostens.

Die Mamlūken stellten den Höhepunkt dieser Entwicklung dar: Aus ehemaligen Söldnern wurden sie Herrscher, die ein bedeutendes Sultanat über Ägypten und Syrien errichteten. Die sechsblättrige Rose, die häufig in ihrer Heraldik verwendet wurde, symbolisierte möglicherweise ihre besondere Stellung in dieser Abfolge. Sie könnte nicht nur ihre Position als sechstes Herrscherhaus reflektieren, sondern auch ihre politische und spirituelle Legitimität durch die Assoziation mit dem Propheten Muḥammad unterstreichen. Die Rose diene somit als Symbol der Kontinuität und Stabilität ihrer Herrschaft.

Die Osmanen, die letzte dieser Herrscherdynastien, konsolidierten die Rolle türkischer Soldaten weiter und etablierten ein weitreichendes Imperium, das als das Erbe der vorherigen Reiche betrachtet werden kann.

Zusammengefasst lässt sich die Wahl der Rose als Wappen der Mamlūken durch mehrere Argumente stützen:

1. Numerologische Bedeutung:

Im Islam und vielen anderen Kulturen trägt die Zahlensymbolik oft tiefere spirituelle und kosmologische Bedeutungen. Die Zahl Sechs könnte symbolisch für Harmonie, Gleichgewicht und Stabilität stehen. Dies reflektiert die Rolle der Mamlūken bei der Aufrechterhaltung der politischen und sozialen Ordnung in ihrem Reich.

2. Visuelle Repräsentation in der Kunst und Architektur:

Sechsblättrige Rosetten waren ein häufiges Motiv in der mamlūkischen Kunst und Architektur. Ihre Verwendung in Wappen könnte auf eine Verbindung zu den ästhetischen und kulturellen Normen ihrer Zeit hindeuten, die durch die Übernahme dieser Symbole im Herrschaftskontext weiter gestärkt wurde.

3. Legitimität und Autorität:

Die Wahl der sechsblättrigen Rose könnte als bewusster Versuch der Mamlūken verstanden werden, ihre Herrschaft sowohl religiös als auch kulturell zu legitimieren. Durch die Verwendung eines tief in der islamischen Symbolik verwurzelten Motivs betonten sie ihre Rolle als legitime muslimische Herrscher, die sowohl weltliche als auch religiöse Aspekte ihrer Herrschaft vereinten.

Abgrenzung von anderen Reichen

Durch die spezifische Wahl der sechsblättrigen Rose schufen die Mamlūken eine eindeutige visuelle Identität. Dieses Symbol half ihnen, sich sowohl innerhalb ihres Reiches als auch in der diplomatischen Kommunikation mit anderen Staaten abzugrenzen und einen Wiedererkennungswert zu schaffen.

Fazit

Die sechsblättrige Rose symbolisiert die einzigartige Rolle der Mamlūken als sechstes Herrschergeschlecht, das die politischen und spirituellen Traditionen ihrer Vorgänger fortsetzte und durch eine spezifische visuelle Identität festigte.

6.2.2 Lilie / Fleurs-de-lis (faransīsiyya)



Zeichnung 8: Lilie¹¹⁴

Die Blumenmotive als Symbol in verschiedenen Kulturen

Blumenmotive haben in vielen Religionen und Kulturen Asiens eine tiefgreifende symbolische Bedeutung. Die Lotusblume oder Seerose wird beispielsweise als Lebensblume angesehen und ist im Buddhismus, Brahmanismus und im alten Ägypten das Hauptsymbol für Wie-

¹¹⁴ Zeichnung durch d. Verf. erstellt.

dergeburt. Diese Bedeutung ist eng mit den sichtbaren und botanischen Eigenschaften der Pflanze verbunden: Bei Sonnenaufgang öffnet sie sich an der Wasseroberfläche, und bei Sonnenuntergang schließt sie sich wieder und taucht ins Wasser ab.

Zu den bedeutenden Blumenmotiven gehört auch die Tulpe, die wie die Lilie zur Familie der Liliengewächse (Liliaceae) zählt. Die Tulpe spielte im Osmanischen Reich eine so wichtige Rolle, dass eine ganze Epoche nach ihr benannt wurde: die Regierungszeit des Sultans Ahmed III. (1703–1730), bekannt als die ‚Tulpenzeit‘ (türk. *lâle devri*).

In der mamlūkischen Heraldik finden sich Blumenmotive, insbesondere Lilien und Rosen, die zentrale symbolische Rollen einnahmen. Während die Rose in einem gesonderten Kapitel behandelt wird, ist die Lilie (türk. und arab. zambak bzw. nilüfer) als eines der bedeutendsten Blumenmotive in der asiatischen Geographie und in verschiedenen Religionen hervorzuheben.

Als Blumenmotiv waren in der mamlūkischen Heraldik jedoch hauptsächlich Lilien und Rosen vertreten. Die Rose wird im Kapitel 6.2.1 näher betrachtet. Das türkische und das arabische Wort für Lilie ist zambak (zanbak) oder auch nilüfer. Die Lilie gehört zu den Blumenmotiven, die in der asiatischen Geographie und in verschiedenen Religionen eine wichtige Rolle spielen. In der türkischen Kulturgeschichte wurde die Lilie als ein ‚Kompass-Motiv‘ interpretiert. Es wird in der Einleitung des Buches „Dört Kıtada Folklorun izinde“ [Auf den Spuren der Folklore auf den vier Kontinenten]¹¹⁵ beschrieben, dass man, wenn man sich auf die Reise von Indien oder Turkestan nach Bosnien begibt, anhand der Lilien-Motive am Wegesrand problemlos den richtigen Weg finden würde. Neben der Funktion eines analogen ‚Navigator‘ wurden der Lilie Bedeutungen wie Tod, Leben nach dem Tod, Ewigkeit, Heilung, Güte, Reichtum und Schönheit zugeschrieben. Dieses Blumenmotiv hat grundsätzlich einen mythologischen Ursprung. Die Skythen, Hunnen und Göktürken verwendeten das Motiv auf Kleidung sowie auf Schmuck. Auch auf antiken Bauwerken findet man die Abbildung, wie archäologische Forschungen zeigen (EREN 2015: 249-292).

Die Lilie sollte nicht mit einem Klee oder einer anderen Pflanze verwechselt werden, die oft als schlichtes Schnörkel bzw. Ornament in den verschiedensten Formen vorkommt und auf

¹¹⁵ (Übers. d. Verf.)

fast allen Materialien aufgetragen oder appliziert wurde. Solche floralen Elemente haben oft keine heraldische Aussage, sondern können als einfache, schmückende Beiwerke interpretiert werden. Die heraldische Lilie besteht aus drei verschiedenen Blättern, die aus einem Band oder einem Netz herausragen und unter denen drei Stämme nach unten hinabgehen. Eine der klassischen heraldischen Lilien ist die Metallvase Baptist de Saint Louis, die sich im Louvre befindet.

Die Herkunft und Verbreitung der Lilie in der islamischen und europäischen Heraldik

Die islamische Lilie wird oft als „wahre“ fleur-de-lis betrachtet, doch es gibt keine gesicherten Informationen über ihren Ursprung und darüber, wie sie in die muslimische Heraldik gelangte. Es ist jedoch ebenso wenig belegt, dass sie von den Europäern in den Osten gebracht wurde. In der europäischen Literatur zur Heraldik wird zwar manchmal behauptet, dass die Lilie ihren Weg von Europa in den Osten gefunden hat, doch klare Beweise fehlen.

Die Lilie ist ein islamisches Symbol und prägt das Bild der Architektur bis ins 15. Jahrhundert, insbesondere in Syrien. Sie ist ein Wappen vieler mamlūkischer Sultān und ‘Umāra, wie in der Kunst vieler vorheriger Reiche ersichtlich ist. Ein Unterscheidungsmerkmal zwischen der heraldischen Sarazenen-Lilie und der fränkischen Lilie ist, dass bei der Sarazenischen drei Blätter aus einem gemeinsamen Stamm wachsen. Bei der fränkischen Variante sind die Blätter einzeln und nur durch ein Band in der Mitte zusammengehalten, schreibt HEATH (2019). MAYER (1933: 22-4) zählt umfangreiche Materialien und ihre Inhaber auf, auf denen das Emblem zu sehen ist.

Die Lilie in der ayyūbidischen und mamlūkischen Heraldik

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Lilie bei den Mamlūken ein beliebtes Motiv war. Laut MAYER wird die Lilie als Wappenmotiv in der islamischen Heraldik mit dem *Atābek Nūr a-dīn Maḥmūd b. Zankī* assoziiert. Sie taucht auf einer großen Anzahl von ayyūbidischen Münzen auf. Ferner wird die Lilie als Wappenzeichen von Sultān Qalā’ūn (1222-1290) interpretiert. Sultān Qalā’ūn ließ 1283 im Rahmen von Verschönerungsarbeiten am Bimaristan al-Nuri (Krankenhaus) in Damaskus, wo er behandelt wurde, sein Wappenzeichen auf eine Steinfries Platte mit einem Lilien Medaillon im Iwan anbringen. So liegt es nahe, dass einige

Wissenschaftler diesen pharmazeutischen Behälter (siehe Abbildung 24) in Verbindung mit diesem Krankenhaus bringen¹¹⁶, auf das im Folgenden eingegangen wird.

GRAVES (2010: 227) schreibt, dass es sich bei dem Gefäß um eines von zwei zusammen gefundenen Albarelli handelt. Beide Albarelli ähneln sich in der Gefäßstruktur und den abgebildeten Bildmotiven. Weiter heißt es bei GRAVES, dass die Form eines hohen, schmalen zylindrischen Gefäßes erstmals im 11. oder 12. Jahrhundert im Iran auftauchte und Ende des 12. Jahrhunderts in Syrien übernommen wurde bzw. sich im Nahen Osten ausbreiteten (GRAVES 2010: 227). Nach archäologischen Aussagen dient ein Albarelli zur Lagerung von pharmazeutischen Substanzen oder Parfüm. Diese Gefäße haben viele Abnehmer in Europa. Spanische, italienische und französische Quellen berichten über Keramiken aus Damaskus.

Beschreibung und Bedeutung der heraldischen Lilie

Die heraldischen Motive des Albarello können wie folgt beschrieben werden: Die Motive des Albarello sind mit einer transparenten Glasur überzogen, auf der überwiegend florale Elemente in Kobaltblau aufgemalt sind. Das Gefäß ist mit Rosetten, Doppellilien, Lotusblumen, gezahnten Blättern sowie Ornamenten bedeckt. Zwei horizontale, voneinander getrennte Linien bilden ein breites Blattregister am Bauch des Gefäßes. In der Mitte des Blattregisters befindet sich ein heraldischer Schild in Mandelform. Das Emblem innerhalb des Schildes umfasst nahezu die gesamte Fläche. Bei dem Emblem handelt es sich um eine Lilie, die in der Mitte eine große Mittelblüte aufweist. Links und rechts von der Mittelblüte befindet sich jeweils ein großes, aufgerolltes Blütenblatt, an denen jeweils ein dreiblättriges Blatt emporsteigt. Diese Komposition ist unten von einem schmalen Band unterbrochen. Nach unten erstreckt sich eine Blüte, die links und rechts nach unten gerollte Blätter zeigt.

Die zwei blütenartigen Auswüchse in den oberen Ecken der Mittelblüte verleiten aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit dem Lilienblumenmuster der Stadt Florenz zu der Annahme, dass es sich um ein im Osten hergestelltes Produkt handelt, das ein nachgeahmtes europäisches Emblem zeigt. Die Tatsache, dass enge Handelsbeziehungen zwischen Europa und dem Orient bestanden, wird von französischen, italienischen und spanischen Dokumenten bestätigt. Der Waren-

¹¹⁶ AGA KHAN MUSEUM / ARCHNET (2020): Albarello (Syria); ceramic fritware, painted blue and black (digital photograph). IMAGE ID IAA110230. Online verfügbar unter https://www.archnet.org/collections/52?media_content_id=87104 (letzter Abruf 09.04.2022).
© Aga Khan Museum

handel bspw. zwischen Florenz und dem Orient begann ab dem Mittelalter und insbesondere die Medici Familie, die vom 15. bis zum 18. Jahrhundert die Stadt Florenz kontrollierte, pflegte engen Kontakt zum Orient. Bis zum 20. Jahrhundert exportierte Florenz Samt und Seide und importierte Teppiche, Rohseide, Gewürze, Glasware, Metallarbeiten und Keramiken.¹¹⁷

Dementsprechend förderten die Handelsbeziehungen zwischen Florenz und den muslimischen Reichen, insbesondere dem mamlūkischen Sultanat, nicht nur das Geschäftsleben, sondern auch den kulturellen und künstlerischen Austausch. Die Form des Wappenschildes ist nicht zufällig gewählt. Auf Metallgegenständen, die für den europäischen Markt bestimmt waren, wurde oft ein Medaillon in Form eines Kreises oder einer Mandel aufgebracht. Diese Fläche wurde freigelassen, sodass der Käufer später sein eigenes Emblem darauf gravieren lassen konnte.

Die Verbreitung und Einfluss der Lilie im Nahen Osten

In Bezug auf den Osten referieren Albarelli als Teil eines blau-weißen Designs auf importiertes chinesisches Yuan-Porzellan. Auch die Fustat-Ausgrabungen brachten eine Vielzahl an blau-weiß Produkten ans Tageslicht. Blau-weiße Dekorationen befinden sich auch auf Wandfliesen in Syrien, Ägypten und Anatolien, die ab dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts bis zum Ende des 15. Jahrhunderts hergestellt wurden. Wie bereits erwähnt, wurde dieses Albarello mit einem zweiten Stück zusammen entdeckt. Beide ähneln sich in Form und Design und wurden in derselben Werkstatt hergestellt.¹¹⁸

Ein weiteres Beispiel für regen Handel ist eine Matara (siehe Abbildung 25). Das türkische Wort „Matara“ bezeichnet eine Trinkflasche oder Flüssigkeitsbehälter und stammt vermutlich aus dem 14. Jahrhundert. Die Flasche ist aus unglasierter Keramik gefertigt. Der Bauch ist rund und breiter als das Kopf- und Fußteil. Auf der Vorderseite im Bereich des Bauches ist ein Relief abgebildet. Es zeigt ein Rundmedaillon, das von zwei Rändern umgeben ist. Die Ränder können als Bordüre beschrieben werden. Innerhalb der Ränder sind spiralförmige flo-

¹¹⁷ LE GALLERIE DEGLI UFFIZI (Exhibitions | From 2018 to 2018): Islamic Art and Florence from the Medici to the 20th century. The great exhibition on artistic exchanges between Florence and the Islamic world. Online verfügbar unter <https://www.uffizi.it/en/events/islamic-art-and-florence> (letzter Abruf 12.06.2019).

¹¹⁸ AGA KHAN MUSEUM / ARCHNET (2022): Albarello (Syria); ceramic fritware, painted blue and black (digital photograph). IMAGE ID IAA110230. Online verfügbar https://www.archnet.org/collections/52?media_content_id=87104 (letzter Abruf 09.04.2022).
© Aga Khan Museum

rale Zweigmotive abgebildet. Jede Spirale endet mit drei Ästen, die einer Blume bzw. einer Lilie ähneln. In der Mitte des Rundmedaillons befindet sich eine stilisierte Lilie, die von zwei Schwertern flankiert wird, deren Spitzen nach unten zeigen. Unter der Lilie ist ein Tropfen abgebildet. Ob es sich um das Motiv einer khānjā (Tisch, vgl. Kapitel 6.3.2) handelt, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Die Fläche der Rückwand ist durch zwei horizontale Linien geteilt. Eine Zuschreibung oder Inschrift zum Besitzer ist nicht verzeichnet und vermutlich auch nicht sinnvoll, da sie keiner Einzelperson, sondern einem Amt zuzuordnen ist.

Ein weiteres wichtiges Medium für die Darstellung von Wappen sind Münzen, da sie von Hand zu Hand wandern. Es ist anzunehmen, dass die Sultān wechselnde Wappen wählten. Ein beliebtes Motiv war die Lilie. Sie war bereits bei Qalā'ūn und seinen Nachfolgern eine bevorzugte Wahl. Auf der Vorderseite wurde häufig das gesamte Feld durch ein Wappen bedeckt. Die Rückseite enthält oft die Legende und den Namen des Herrschers (siehe Abbildung 26). Die Münze wird in die Periode der Bahri Mamlūken von Ägypten und Syrien (1250-1389 / 648-791 H.) datiert und Sultān Al-Muẓaffar Ḥājji I. (1346-1347 / 747-748 H.) zugeschrieben. Al-Muẓaffar Ḥājji war der fünfte Sohn von al-Nāṣir Muḥammad und Nachfolger des beim Volk unbeliebten Halbbruders al-Kamil Sha'bān I. Seine kurze Regierungszeit ist vermutlich der Grund, warum er nur ein Emblem hatte.¹¹⁹

Die Münze kann wie folgt beschrieben werden: Sie ist ungleichmäßig rund, wiegt 2,42 g und hat einen Durchmesser von 20,0 mm. Sie wurde, wie viele Münzen, in Aleppo geprägt und war als Zahlungsmittel nur für den örtlichen Gebrauch bestimmt.¹²⁰ Auf dem Avers ist eine stilisierte Lilie in einem Rundmedaillon dargestellt, das von einem Kreis aus Punkten und einem weiteren Kreis umrahmt wird. Auf dem Revers ist ein Rundmedaillon zu sehen, das von zwei horizontalen Linien geteilt wird. Der Bauchbereich ist größer als die Segmente im Kopf- und Fußbereich. Im Kopf-Segment steht „duriba“, im Bauch-Segment „al-malik al-m(uzaffar)“ und im Fuß-Segment „(bi-halab)“, was übersetzt „Geschlagen, der siegreiche König, in Halab“ bedeutet. Münzen wurden oft in die Münzstätte zurückgerufen, um neu ge-

¹¹⁹ DAVID COLLECTION (2022): Coin: Sayf al-Din al-Muzaffar Hajji I ibn al-Nāsir Muḥammad (747-748 H/1346-1347 AD). Egypt; 14th century. Copenhagen (Inv. no. C55, Coin no. 7). Online verfügbar unter <https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/mamluks/coins/c55?show=comment> (letzter Abruf 12.04.2022). © The David Collection

¹²⁰ DAVID COLLECTION (2022): Coin: Sayf al-Din al-Muzaffar Hajji I ibn al-Nāsir Muḥammad (747-748 H/1346-1347 AD). Egypt; 14th century. Copenhagen (Inv. no. C55, Coin no. 7). Online verfügbar unter <https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/mamluks/coins/c55?show=comment> (letzter Abruf 12.04.2022). © The David Collection

prägt und wieder in Umlauf gebracht zu werden. Der Austausch gegen Silber war dabei ein sehr lukratives Geschäft für die Münzhersteller.

Ein weiteres Beispiel mit derselben Aufmachung ist eine Münze, die von einem privaten Sammler zur Verfügung gestellt wurde (siehe Abbildung 27). Aufgrund eines Vergleiches mit der Münze (siehe Abbildung 26) wird diese Münze demselben Herrscher zugeordnet. Es kann davon ausgegangen werden, dass die Münzen aus Jordanien stammen.

Ein weiteres Beispiel mit derselben Aufmachung ist eine Münze, die von einem privaten Sammler zur Verfügung gestellt wurde (siehe Abbildung 27).¹²¹ Aufgrund eines Vergleiches mit der Münze (siehe Abbildung 26) wird diese Münze demselben Herrscher zugeordnet. (Es kann davon ausgegangen werden, dass die Münzen aus Jordanien stammen).

6.3 Objektdarstellungen als Wappen

Unbelebte Symbole, wie zum Beispiel eine Waffe, ein Stab oder eine Kugel in der Hand eines ikonographisch dargestellten Machthabers, gehören zu den archaischen und ältesten Traditionen der Menschen. Als visuelle Darstellungen sind sie oft in Form von Höhlenmalereien, Reliefs oder Statuen zu sehen. Die Symbole eines Amtsträgers sind häufig seine eigenen Symbole. Als die Abbildung menschlicher Gestalten im Islam zurückging, wurde der Inhalt der Darstellungen auf Objekte reduziert. Für jene Wappen, die ein Objekt zeigen, wird im Folgenden der Begriff ‚Objekt-Wappen‘ gebraucht. Das bedeutet nicht, dass sie ein Wappen für ein Objekt sind, sondern dass ein Gegenstand als Wappen zu sehen ist. Es ist unumstritten, dass die mamlükischen Objekte immer Bezug auf ein Amt und dessen Inhaber nehmen. Dieser Begriff wurde nicht der Literatur entnommen, sondern soll in diesem Kapitel lediglich als sprachliches Hilfsmittel dienen.

Die Kosmologie und ihre Symbolik

Vor der Islamisierung der Türken spielte die Kosmologie eine wichtige Rolle in der Auffassung von Leben, Gemeinschaft und Bildung von Staaten. Um das bildlich zu veranschaulichen, dient Abbildung 3 als Hilfe: Hier ist die Erde mit ihren vier Himmelsrichtungen als ein Viereck dargestellt. In anderen Abbildungen wurde im Zentrum der Himmel oder die Erde als

¹²¹ Der Sammler wollte namentlich nicht genannt werden, daher können hierzu keine näheren Informationen gegeben werden

ein Kreis definiert (siehe Abbildung 4). Dargestellt wurde die Welt gelegentlich auch als ein Quadrat, in dem sich ein Kreis befindet oder auch umgekehrt als ein Kreis, in dem sich ein Quadrat oder ein Viereck befindet. Im Glauben und in der künstlerischen Darstellungsart bildet der Schnittpunkt der vier Hauptrichtungen den Mittelpunkt und somit das Zentrum. Der Staat befand sich in diesem Zentrum und von hier aus wurde zentral regiert. Somit hatte der Staat oder die Verwaltung die Aufgabe, die Welt oder das Universum zu regieren.¹²² Es kann davon ausgegangen werden, dass jeder Staat, der in der Welt Größe zeigen wollte und sich im Mittelpunkt sehen wollte, unabhängig von der Größe der Gemeinde, diesen Grundsatz für sich beanspruchte. Dieses Denken hat einen mythologischen und kosmologischen Ursprung und hilft dabei, die eigene Existenz aufrechtzuerhalten. Im Gegensatz dazu gibt es in der Geschichte viele Beispiele dafür, wie Gesellschaften, welche nicht den Ehrgeiz für die Aufrechterhaltung dieses Status aufbrachten, diesen letztlich verloren haben. Selbstverständlich war dieses Verständnis nicht nur den alten türkischen Staaten eigen. Es gibt sehr viele Parallelen in anderen Gesellschaften und Kulturen und in ihrer Definition von Weltanschauung, Welt-herrschaft, der Welt an sich und ihrer Symbolik etc. Es darf nicht vergessen werden, dass Kultur und Kunst nicht nur andere Kulturen beeinflussten, sondern dass Kultur und Kunst umgekehrt auch von anderen Kulturen beeinflusst wurden.

Symbolik und Herkunft der Objekte

Symbole haben ihren Ursprung in vergangenen Mythen, Glaubenssystemen und Kulturen. Kugelförmige Formen symbolisieren oft die Erde oder den Mond.¹²³ Viele mamlükische Wappen enthalten auch Symbole wie Sterne, Halbmond und Sonne. Diese Symbole haben auch eine lange Tradition in der antiken türkischen Heraldik und wurden oft in den Wappen türkischer Herrscher und Dynastien verwendet. Eine Studie von EROL (2013: 5-35) befasst sich mit der Verwendung von Sonnen- und Mondsymbolen in der türkischen Heraldik und deren Bedeutung in verschiedenen Kulturen, die von der muslimischen Welt beeinflusst wurden.

¹²² ÇORUHLU, Yaşar (2009): Türk Sanatında Görülen Devlet Simgeleri (Staatssymbole in der Türkischen Kunst). Tarih Portalı. Online verfügbar unter <http://www.tarihibilinci.com/konular/turk-sanatinda-gorulen-devlet-simgeleri.12572/> (letzter Abruf 02.09.2019).

¹²³ ÇORUHLU, Yaşar (2009): Türk Sanatında Görülen Devlet Simgeleri (Staatssymbole in der Türkischen Kunst). Tarih Portalı. Online verfügbar unter <http://www.tarihibilinci.com/konular/turk-sanatinda-gorulen-devlet-simgeleri.12572/> (letzter Abruf 02.09.2019).

Ein weiteres Beispiel für ein Objekt-Wappen ist der *kızıl elma* (türkisch für „roter Apfel“; deutsche Quellen verwenden eher den Begriff „goldener Apfel“). Dieses Symbol war ein sehr altes Zeichen für die imperialen Bestrebungen der Türken. Im Album von Sultan Ahmed I.¹²⁴ finden sich Darstellungen von Sultanen mit dem roten Apfel in der Hand. Dieses Symbol war bei den Osmanen ein Machtsymbol, das ihren Wunsch zeigte, christliche Städte wie Konstantinopel, Budapest, Rom und später Wien zu erobern.¹²⁵

Verwendung von Objekt-Wappen bei den Mamlüken

Bei den Mamlüken wurden viele Objekte als Wappen verwendet. Es kann davon ausgegangen werden, dass die meisten dieser Wappen auf die Amtsträger der Tausender-Amīr zurückzuführen sind und nicht auf einen Sultān. Um ein Sultān zu werden, arbeitete sich eine Person oft aus diesen Ämtern zu einem Sultān hoch. Daher ist anzunehmen, dass jeder Sultān vor seiner Herrschaft ein hohes Amt bekleidet hatte und deshalb mit hoher Wahrscheinlichkeit auch ein Objekt-Wappen besaß. Die Ämter wurden mit sehr unterschiedlichen Wappen repräsentiert. Im Gegensatz zu Wappen mit Tiermotiven oder mythologischen Wesen existieren die abgebildeten Objekt-Wappen in der realen Welt. Beispielsweise hat ein Kalligraphie-Schreibset tatsächlich existiert und wurde von einem bestimmten Amīr verwendet. Eine Ausnahme bilden die drei abstrakten Wappen Fesse, Bar und Bendy. Diese Motive erhalten ihren Status als Wappen nicht durch ihre Form, sondern durch ihre Farbe.

Quellen und Zuverlässigkeit

Primärquellen liefern Hinweise darauf, dass diese ‘Umāra auch Inhaber dieses Amtes waren, auch wenn diese Aussagen nicht immer als verlässlich gelten können. Eventuell vorhandene Inschriften, Primärquellen und biographische Bücher können weitere Nachweise für die Existenz des Wappens bzw. der Person bieten, die das Amt bekleidete. Auch die Assoziation oder Konnotation, die einem beim Anblick eines Objektes in den Sinn kommt, ist wichtig. Dabei sollte jedoch bedacht werden, dass Menschen aus einem anderen Kulturkreis möglicherweise unterschiedliche Auslegungen haben können und beispielsweise die westliche Sichtweise andere Assoziationen hervorrufen können (MAYER 1933: 10).

¹²⁴ AHMED I., Sultan (1610): Album. Bağdat Köşkü, nr. 408, vr. 32a. Istanbul.

¹²⁵ BORATAV, P. N. (2012): “Kızıl-Elma (or Kızıl-Alma)”. In: P. BEARMAN, Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. VAN DONZEL and W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter https://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/kizil-elma-or-kizil-alma-SIM_4416?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.encyclopaedia-of-islam-2&s.q=kizil+elma (letzter Abruf 02.09.2019).

MAYER zeigt eine Bild-Liste mit 47 Wappen, die er als ‚Simple Charges‘ bezeichnet, und beschreibt diese Darstellungen als Wappen. Bei den Darstellungen ‚Fesse‘, ‚Bend‘, und ‚Bars‘ gibt es in den Primärquellen keinen Hinweis darauf, dass es sich um Wappen handelt, aber auch keinen Hinweis darauf, dass es sich um eine Schildteilung handelt (vgl. Kapitel 4.3).

6.3.1 Kelch (*hannāb*)



Zeichnung 9: Wappen des Kelchträgers (*sāqī*)¹²⁶

Wappen des Mundschenks (*sāqī*)

Die Darstellung des Kelchs ist eine der ältesten ikonographischen Darstellungen und wird mit Themen wie Krieg, Frieden, männliche Reife, ewigem Leben und Tod in Verbindung gebracht. In der vorislamischen Zeit symbolisierte der Kelch oft die Hingabe an die Götter oder die Darbietung eines Opfers an diese. Der Kelch ist eines der am häufigsten dargestellten Motive.

In der islamischen Zeit wurde der Kelch zu einem bedeutenden Herrschersymbol sowie einem Zeichen der Untergeben (ÇORUHLU 1988:166). Der arabische Begriff für Kelch ist *hannāb*, der türkische Begriff ist *kadeh* oder *ant kadehi*. *Ant* bedeutet Schwur oder Eid, weshalb „*ant kadehi*“ mit „Eideskelch“ übersetzt werden kann. Der Kelch war das am häufigsten vorkommende Wappen in der mamlūkischen Heraldik und wurde häufig mit dem Kelchträger oder Mundschenk (*sāqī*) in Verbindung gebracht.

Der *sāqī* war verantwortlich für das Einschenken und Servieren von Getränken und kümmerte sich um die Getränke des Herrschers. Der Kelch symbolisierte seine Aufgabe, Getränke zu servieren und deren Reinheit zu gewährleisten. Der Begriff *sāqī* bedeutet wörtlich "der Ein-

¹²⁶ Zeichnung durch Naci Özdimaç erstellt.

schenkende" und seine Hauptaufgabe war es, sicherzustellen, dass die Getränke des Sultāns oder Herrschers nicht vergiftet waren.

Auch bei Al-Qalqasandī wird der Kelch als das Symbol des *sāqī* erwähnt. KARABACEK (1876: Fig.3) beschreibt einen damaszenischen Leuchter aus dem 14. Jahrhundert, auf dem unter anderem ein Kelch abgebildet ist. Er bezeichnet den Kelch als „Kelch des Rittertums“ und schreibt, dass dieser ein ritterliches Wappen darstellt, das auch auf „Waffen, Rüststücken, Kleidern und Geräthschaften [Gerätschaften]“ vorkommt. Der Kelch wurde häufig zusammen mit der *Sarawīl al-futuwwa* (vgl. 6.3.6) dargestellt, die KARABACEK als „Hülle der Mannhaftigkeit“ beschreibt, und stellt ein Zeichen vollendeter Ritterlichkeit dar. Die Kombination von Kelch, *Sarawīl al-futuwwa* und ‚Personal Wappen‘ symbolisierte eine hohe Würde und wurde in öffentlichen Zeremonien gefeiert. Diese Auszeichnung war vergleichbar mit dem abendländischen Ritterschlag, heißt es weiter bei KARABACEK (1876: 265-282). Karabacek sieht den Kelch daher nicht mit einem bestimmten Amt, sondern als Symbol der Ritterlichkeit und des mamlūkischen Adels.

Der Mundschenk gehörte nicht zu den Tausender-Amīr und wird bei (Al-Qalqasandī nicht in der Liste der Kanzleien der ‘Umāra oder Amtsinhaber aufgeführt. Dennoch wird der Kelch ein Symbol des Kelchträgers erwähnt. MAYER listet verschiedene Personen auf, die einen ‚einfachen‘ Kelch als Wappen trugen, basierend auf relevante Inschriften:

„Baighudamur as-Sāqī, Quauṣunan-Nāṣirī, Ṭanbughā (Ṭaybughā) Ḥājji, Ṭurjī an-Nāṣirī, Ṭashtamur al-Badrī, Ṭughāytamur an-Nāṣirī, Ṭukuztamur, Yalbughā al-Yaḥyāwī. [...] The following is known to have been a cup-bearer: Shaik (later al-malik al-Mu’ayyad; Tanzikbughā was Superintendent of the Cellar; Kitbughā (later al-mail al-‘Ādil), Ṭāz an-Nāṣirī, Yalbughā al-‘Umarī, and Tankiz an-Nāṣirī served in the corps of the pages (*khāṣṣakī*), from among the ranks of which the cup-bearers were occasionally recruited.”

Weitere Personen, über die kaum Informationen vorhanden sind, werden von MAYER ebenfalls erwähnt. In der Literatur wird der Kelch allgemein als das Wappen des *sāqī* betrachtet. MILWRIGHT (1997: 241-56) bestätigt in seinem Artikel *The Cup of the Sāqī: Origins of an Emblem of the Mamlūk Khāṣṣakiyya*, dass es keinen Zweifel daran gebe, dass der Kelch der Kanzlei der *Khāṣṣakiyya* zuzuordnen ist. *Khāṣṣ* bedeutet privat; die *Khāṣṣakiyya* sind private

Mamlūken des Sulṭāns, ausgewählt aufgrund ihrer Treue und Loyalität. Da diese Mamlūken, dem Sulṭān nahestanden, wurde ihnen ein eigenes Wappen, der Kelch, verliehen. Diese Ehre kann als gleichwertig mit den Tausender-Amīrs angesehen werden (KARABACEK).

Der Kelch erscheint auch häufig in der Komposition mit anderen Wappen-Motiven oder mehreren Kelchen. Er wird bei der Schildteilung auf verschiedenen Feldern dargestellt (vgl. Kapitel 6.3.6). Der Kelch zählt, nach den Tiermotiven, zu den wichtigsten Wappenmotiven und ist auf fast allen Medien vertreten.

Abbildung 19 zeigt ein Textilfragment mit einem Rundmedaillon, das drei horizontale *shaṭaf* aufweist. Der Kopf des Medaillons ist rot, der Bauch hellbraun und der Fuß braun. Im Bereich des Bauches ist ein Kelch in der Farbe des Fußes abgebildet. Dies ist eine Seidenapplikation auf blauem Leinen.

Abbildung 20 zeigt ebenfalls ein Textilfragment einer Applikation auf blauem Leinen. Die Schildform des Wappens ist mandelförmig und in drei horizontale *shaṭaf* unterteilt. Der Kopf und der Fuß sind rot, die Farbe in der Mitte ist hellbraun bzw. gelb. In der Mitte ist ein roter Kelch abgebildet. Im Bereich des Fußes ist ein rautenförmiges Element dargestellt, das ein Tuch (*buqjā*, vgl. Kapitel 6.3.2) in braunem oder gelbem Farbton darstellt.

Abbildung 21 zeigt ein Fragment einer Wolle-Applikation, vermutlich das Bauchteil eines Rundmedaillons, das ursprünglich aus drei *shaṭaf* bestand. Abgebildet ist ein Kelch, flankiert von zwei aufrecht nach außen gedrehten Polostöcken, die als Symbol eines *junkdars* angegeben werden (vgl. Kapitel 6.3.4).

6.3.2 Tisch (*khānjā*)

Wappen des Vorkosters der Speisen (*al-jāshangīr*)

MAYER (1933: 4, 15-16) schreibt, dass die Identifikationen von Amtswappen allgemein aus der Zeit Prisse d'Avennes (1877) stammen, welcher sich auf die Aussagen von Ibn Taghrībirdī stützt. Bei IBN TAGHRĪBIRDĪ heißt es, dass als al-malik aṣ-Ṣāliḥ Najm ad-dīn den Vorkoster (*al-jāshangīr*, tr. *caşnigir/çeşnicibaşı*) Aybak zu einem Amīr einberief, er ihm als Wappen die *khānjā* (pl. *khawāyā*) verliehen hatte. Die Biographie über Aybak bestätigt, dass er vor der Einberufung zum Amīr ein wichtiger Amtsträger war und auch das Amt des *jāshangīr* inne-

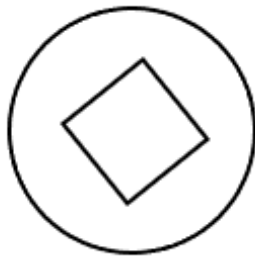
hatte. Der *al-jāshangīr* war für die Überprüfung und das Vorkosten von Speisen verantwortlich. Er stellte sicher, dass das Essen, bevor es dem Sultan oder Herrscher serviert wurde, sicher und frei von Gift war. Der *khānjā* (Tisch) war eines der Symbole, das mit dem *al-jāshangīr* in Verbindung gebracht wurde. Es repräsentierte seine Rolle beim Prüfen und Servieren von Speisen. Der Begriff *al-jāshangīr* leitet sich von "*jasch*" (Essen) und "*angīr*" (der Handelnde) ab. Es bedeutet wörtlich "der Essensprüfer".

Es stellt sich die Frage, was eine *khānjā* ist und wie sie aussieht. Weitestgehend folgen die meisten Wissenschaftler Quatremères Ansicht, der die *khānjā* aufgrund seiner Recherchen in Primärquellen als einen Tisch und als Symbol für den Vorkoster identifiziert, sagt Mayer. In der Miniaturmalerei wird der Tisch meistens rund dargestellt. In Bezug auf diese Arbeit verwies Mao in SADEQ (2014: 138-143) auf Ibn Baṭṭuta (1304–1368/69). Aus dessen Werk ging hervor, dass die Elite in Kairo einen kleinen Kupfertisch namens *khānjā* als Ständer für eine Messingplatte (*ṭabaquḥās*) hatte und den Tischständer als *ṭālam* bezeichnete.

Aber auch der Kelch wird als Symbol des Vorkosters interpretiert. Laut Al-Qalqasandī gehörte der Vorkoster nicht zu den Tausender-Amīr und hatte somit einen niedrigeren Rang. Für welches Amt die *khānjā* tatsächlich als Wappen steht, konnte nicht abschließend nachgewiesen werden.

Ein Beispiel für die *khānjā* ist auf der Abbildung 22 zu sehen. Hier ist ein Fragment einer Schüssel aus roter Keramik mit überwiegend in braunen Tönen gemalten Elementen, aus dem 14. Jahrhundert zu sehen. Das Wappen sieht aus wie ein Tropfen, dessen Spitze wie gewöhnlich nach oben zeigt. Aus dem unteren runden Bereich ragen zwei Stränge raus, die am Wappenschild enden. Das Wappenschild ist rautenförmig mit zwei längeren Seiten.

6.3.3 Tuch (*buqjā*)



Zeichnung 10: Tuch (*buqjā*)¹²⁷

Wappen des Meisters der Roben (*jamdār*)

Das arabische Wort für Tuch oder Taschentuch bzw. für ein gefaltetes Tuch ist *buqjā*, während im Türkischen „*bohça*“ verwendet wird, was Bündel bedeutet. Traditionell werden kleine Geschenke wie Henna, Mandeln, Nüsse oder Goldstücke bei Anlässen wie Hochzeiten oder Festen in Tüchern zu Bündeln zusammengebunden und überreicht. In der Literatur wird das Motiv oft als „Raute“ bezeichnet (ROGERS BEY 1880: 115-121; ARTIN PASCHA 1888: 67-77; vgl. BALOG 1977: 190-193). Obwohl die Form tatsächlich rautenförmig ist, wird in dieser Arbeit die Bezeichnung „Tuch“ oder „Taschentuch“ verwendet, da der Amīr, der dieses Wappen trug, das Amt des „*jamdār*“ (Meisters der Roben) ausübte, und damit für die Garderobe verantwortlich war.

MAYER (1933: 14-5) zählt „*Şirmighitmish al-jamdār, Āqbughā min ‘Abd al-Wāḥid al-jamdār, Arghūn al-‘Alā’ī ra’s naubat al-jamdāriyyah, Aydamur al-Qaimarī al-jamdār, Mankuwīrish al-Fārūqānī al-jamdār*“ als Träger des Amtes des *jamdār* auf.

Die Geschichte des Tuches reicht bis in die Antike zurück. Bei den Türken war das Tuch in allen Altersgruppen beliebt und diente nicht nur praktischen Zwecken wie dem Abwischen von Gesicht und Händen, sondern auch als Accessoire, Kopfbedeckung und Verpackungsmaterial für Geschenke. Es war in der türkischen Volksliteratur, Musik, Folklore und in Spielen präsent. Tücher wurden auch bei Hochzeitsfeiern verwendet, um Henna zu verschenken, und beim Tanz geschwenkt. In ländlichen Gegenden der Türkei wird es noch heute als Teil der Hochzeitsrituale verwendet.

¹²⁷ Zeichnung durch d. Verf. erstellt.

Im Kontext der Mitgift durfte das Tuch nicht fehlen: Kopftücher für verschiedene Anlässe, bestickte Tücher zum Verzieren und Abdecken sowie Taschentücher als Reiseandenken waren häufig Bestandteil der Mitgift. Auch religiöse Feste beinhalteten oft das Verschenken von in Tüchern eingewickelten Süßigkeiten oder Geld. Tücher wurden auch von Liebenden als Kommunikationsmittel genutzt, wenn direkte Gespräche gesellschaftlich nicht erlaubt waren. EKINCI beschreibt das Taschentuch als „geheime Sprache der Liebenden“ und bezeichnet es als Teil der „türkischen Taschentuch-Kultur“.¹²⁸

Ein bekanntes Beispiel für die Darstellung des Taschentuchs ist Bellinis Bild von Sultān Mehmet der Eroberer. Darauf hält der Sultān in der linken Hand ein Taschentuch und in der anderen Hand eine Rose, an der er riecht. Das Taschentuch ist auch auf vielen Miniaturmalereien zu sehen. Ein großes Taschentuch diente auch als Abdecktuch für den Koran. Hier symbolisierte das Tuch die Heiligkeit des Wissens und des Lernens und versinnbildlichte, als ein Schmuckstück und Cover eines Buches, den Wissbegierigen.¹²⁹

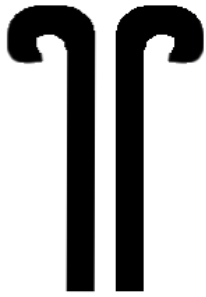
Historisch gesehen war das Taschentuch eine wichtige Metapher für Familie und Stamm. Bei den Saldjūken und Osmanen symbolisierte es Hegemonie. Nuray Bilgili, Expertin für alttürkische Symbole, hat in einem Gespräch angedeutet, dass die Mamlūken das Taschentuch wahrscheinlich aus ähnlichen Gründen in ihre Wappen integrierten. Die Abbildung 28 bis Abbildung 31 zeigen das Wappen der *buqjā* im Kopfbereich des Medaillons.

Das Material für diese Tücher bestand häufig aus Baumwolle, Leinen, Seide oder Seidentüll und wurde oft mit Seide und Golddraht bestickt. MAYER (1933: 14-15) weist darauf hin, dass das Tuch als Wappen des Meisters der Robe (*jamdār*) fungierte.

¹²⁸ EKINCI, Ekrem Buğra (2019): Aşkın gizli dili: Mendil (Die geheime Sprache der Liebe: das Taschentuch). Online verfügbar unter <http://www.ekrembugraekinci.com/makale.asp?id=679> (letzter Abruf 13.06.2019).

¹²⁹ EKINCI, Ekrem Buğra (2019): Aşkın gizli dili: Mendil (Die geheime Sprache der Liebe: das Taschentuch). Online verfügbar unter <http://www.ekrembugraekinci.com/makale.asp?id=679> (letzter Abruf 13.06.2019).

6.3.4 Polostöcke (*jūkān*)



Zeichnung 11: Polostöcke (*jūkān*)¹³⁰

Wappen des Polospiel-Meisters (*jūkāndār*)

Der Begriff „Polo“ stammt vermutlich vom tibetischen Wort für Ball, „*pulu*“ oder „*bolo*“, und hat sich in die europäischen Sprachen übertragen.¹³¹ In der persischen Sprache bezeichnet „*tschougān*“ oder „*jūykān*“ einen Stock mit gekrümmtem Ende.¹³² Im Türkischen heißt es „*çevgan*“. Polo, oft als „Sport der Könige“ bezeichnet, gehört zu den ältesten Sportarten der Menschheit und hat seine Wurzeln etwa 600 v.Chr. im Iran. Im Laufe der Jahrhunderte entwickelte sich Polo zu einem äußerst beliebten, aber auch gefährlichen Spiel, das sich über viele Teile Asiens ausbreitete.¹³³

Die Polostöcke sind eindeutig als Symbol für den Polo-Meister (*jūkāndār*) identifiziert, einen Beamten am Hof. MAYER (1933: 16-17) erwähnt fünf Wappen mit Polostöcken in historischen Texten; diese Wappen gehören: „al-malik, Qarāsunqur, Alṭunbughā, Aydamur, Qāzān, Qumarī, and Quṭlū Khātūn.“

¹³⁰ Zeichnung durch Naci Özdimiç erstellt.

¹³¹ HALICI, Feyzi: „Çevgān“. In: TDV-IA (Hg.): Türkiye Diyanet Vakfı. İslam Ansiklopedisi [Türkische Islam Enzyklopädie], IIX. Ankara, Istanbul: MEB Yayınevi, S. 294–295. Online verfügbar unter <http://www.islamansiklopedisi.org.tr/cevgan--oyun> (letzter Abruf 02.09.2019).

¹³² MAYER, Leo Ary (1933: Index) (s.vv. *jūkāndār* und polo-sticks (*jūkān*). Es gibt diverse Schreibweisen des Wortes.

¹³³ MASSÉ, H. (2012): „Čawgān“. In: P. BEARMAN, Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. VAN DONZEL and W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_1598 (letzter Abruf 06.09.2019).

Laut dem Firdausī Shāhnāma wird das Spiel als „Herrschaftsspiel“ bezeichnet, da es vorwiegend von der Herrscherklasse gespielt wurde. Polo wurde auf großen Feldern von zwei Teams mit jeweils vier Reitern gespielt, die versuchten, einen kleinen Ball aus Holz mit speziellen Stöcken auf die gegnerische Seite zu schlagen. Dieses Spiel ermöglichte es den Reitern, ihre Fähigkeiten hoch zu Ross unter Beweis zu stellen und gleichzeitig Techniken für Kriegsschlachten zu erlernen. Mahmūd AL-KĀSCHGHARĪ, (türk. Kaşgarlı Mahmut) beschreibt in seinem Werk „Kitab-ı divan-ı lügat-it-Türk“ (1072-74: Band I) Polo als ein Vorbereitungsspiel für die Schlacht und Kriege.

Bei den Mamlūken war Polo ebenfalls weit verbreitet und sehr beliebt. KOPRAMAN (2002: 106) berichtet, dass Baybars in Ägypten mindestens zweimal pro Woche und während seiner Aufenthalte in Syrien mindestens einmal pro Woche Polo spielte. Das Spiel diente sowohl der Unterhaltung als auch als Trainingsmaßnahme für den Krieg. Polo entwickelte sich zu einem bedeutenden kulturellen und zivilisatorischen Element, das als Symbol für männliche Stärke, Strategie, Ausdauer und Teamgeist galt.

Das Motiv der Polostöcke fand auch Eingang in die Kunst und Heraldik, da es das Image des Polo-Meisters und die Verbindung des Spiels mit Herrschaft und militärischer Vorbereitung unterstrich.

6.3.5 Zeremonielle Sattel (*qubba*)



Zeichnung 12: Sattel (*qubba*)¹³⁴

Wappen des Ankünders (*jāwīsh*)

Das arabische Wort „*qubba*“ (Plural *qibāb* or *qubāb*) bedeutet Kuppel und wird oft für die Kuppel von religiösen Gebäuden verwendet, wie zum Beispiel dem Felsendom (*Qubbat al-Ṣakhra*). Im Kontext der Wappenheraldik bezieht sich „*qubba*“ jedoch auf einen zeremoniell-

¹³⁴ Zeichnung durch Naci Özdimlaç erstellt.

len Sattel oder eine Sänfte, der ebenfalls diesen Namen trägt. MAYER (1933: 4) beschreibt, diesen als golden.

Die Annahme, dass es sich bei diesem Wappen um einen zeremoniellen Sattel oder eine Sänfte handelt, basiert auf der Interpretation von Abu l-Fidā', der angibt, dass dieses Wappen dem *jāwīsh*, (modern türkisch „*çavuş*“) zugeordnet ist.

Der *jāwīsh* war in den Reihen der Türken, den Saldjūken, den Ayyūbiden und den Mamlūken eine herausragende Figur, die als Botschafter oder Vertreter des Herrschers diente. Er war direkten dem Herrscher unterstellt¹³⁵ und hatte die Aufgabe, öffentliche Ankündigungen zu machen und die Ordnung und Disziplin in der Armee aufrechtzuhalten. ABDELHAMID und EL-TOUDY (2017: Glossar) vermerken jedoch, dass der *jāwīsh* keinen besonders hohen Rang in der Armee innehatte.

Philologische Untersuchungen haben ergeben, dass der Begriff *jāwīsh* bereits in alten uighurischen Texten auftaucht und dass die Position in der Zeit der Göktürken einzuordnen ist. Die Position ist mit der eines heutigen Feldwebels vergleichbar. Der Titel „*jāwīsh*“ ist etymologisch verwandt mit den türkischen Wörtern für „schreien“ (*bağırma*), „rufen“ (*çağırma*), „sprechen“ (*konuşma*) und „Ruhm“ (*şan, şöret*). Dies deutet darauf hin, dass der Titel historisch mit militärischen Aufgaben verbunden war.¹³⁶

MAYER (1933:4) gibt an, dass es Spekulationen darüber gibt, was genau das Wappen darstellt. Er beruft sich auf Abu l-Fidā's Beschreibung, dass es sich um das Wappen eines *jāwīsh* handelt, und deutet darauf hin, dass es möglicherweise den Kopf eines Banners oder eine Tamghā (Symbol) darstellen könnte. Er nennt sieben Objekte, auf denen ein Sattel abgebildet ist, wobei drei davon Namen zeigen, die jedoch keine klaren Informationen über die Person oder deren Amt liefern.

Es ist jedoch zu beachten, dass der niedrige Rang eines *jāwīsh* und das Bild eines Sattels keinen eindeutigen Zusammenhang mit dem Beruf herstellen. MAYSER's Spekulationen bleiben

¹³⁵ Andere Schreibweisen: *čā'ūsh*, *djā'ūsh*, *shā'īsh*, *shāwīsh*, *shā'ūsh* u.a. vgl. Mantran, R., „Čā'ūsh“, in: *Encyclopaedia of Islam*, Second Edition, Edited by: P. BEARMAN, Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. VAN DONZEL, W. P. HEINRICHS. Consulted online on 23 September 2019 http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_1596 Erste Online-Erscheinung: 2012.

¹³⁶ KÖPRÜLÜ, Fuad O.: "çavuş". In: TDV-İA (Hg.): *Türkiye Diyanet Vakfı. İslam Ansiklopedisi* [Türkische Islam Enzyklopädie], VIII. Ankara, Istanbul: MEB Yayinynevi, S. 236–238. Online verfügbar unter <https://islamansiklopedisi.org.tr/cavus> (letzter Abruf 12.06.2019).

daher unsicher, und es gibt keine definitiven Beweise dafür, dass der Sattel spezifisch mit dem Amt des *jāwīsh* verknüpft ist.

6.3.6 Sarawīl al-futuwwa



Zeichnung 13 Sarawīl al-futuwwa¹³⁷

Diskussion um das Wappen

Das Motiv, das als *Sarawīl al-futuwwa* bezeichnet wird, gehört zu den am kontroversesten diskutierten Elementen der mamlūkischen Heraldik. Es stellen sich Fragen: Ist es überhaupt ein Wappen? Was soll es darstellen? Welches Amt sollte es repräsentieren? Wann war es populär bzw. wurde es popularisiert?

Um eine Vorstellung von den verschiedenen Meinungen zu diesen Fragen zu bekommen, werden im Folgenden verschiedene Ansichten wiedergegeben.

6.3.6.1 Interpretation als Füllhorn (Cornu copia)

Frühere Forschungen zur mamlūkischen Heraldik, insbesondere von ROGER BEY (1880: 111, 116) und ARTIN PASCHA (1888: 67-77), interpretierten das Motiv als Füllhorn, auch bekannt als „Cornu Copia“. Ein Füllhorn ist ein trichterförmiger Korb, der in der griechischen Mythologie Glück, Fruchtbarkeit und Wohlstand symbolisiert. Es ist häufig mit Blumen und Früchten gefüllt und steht für Reichtum, Großzügigkeit und Luxus.

Trotz dieser Symbolik ist das Füllhorn in der islamischen Kunst oder Tradition kein weit verbreitetes oder bekanntes Motiv. Diese Interpretation wirft daher Fragen auf, ob das *Sarawīl al-futuwwa* tatsächlich als Füllhorn zu verstehen ist oder ob die Forscher einen symbolischen

¹³⁷ Zeichnung basierend auf Abbildung 28 durch d. Verf. erstellt.

Vergleich gemacht haben, der möglicherweise nicht direkt auf die mamlūkische Heraldik zutrifft.

6.3.6.2 Signalhorn oder Trinkhorn

Die Bezeichnung des Motivs als „Horn“ lässt Raum für unterschiedliche Interpretationen. In einigen Quellen wird allgemein von einem Horn gesprochen, ohne näher zu spezifizieren, ob es sich dabei um ein Füllhorn, ein Signalhorn (wie das Gjallarhorn der germanischen Mythologie) oder ein Trinkhorn handelt. Diese Unterscheidung ist von Bedeutung, da verschiedene Arten von Hörnern unterschiedliche kulturelle und symbolische Konnotationen haben könnten.

6.3.6.3 Interpretation als Figur mit Hörnern

Eine weitere interessante Interpretation ist, dass es sich bei diesem Motiv um eine Figur mit zwei Hörnern handelt, möglicherweise um den berühmtesten Schüler von Aristoteles, den König von Makedonien Alexander der Große und seinen Begleiter. Diese Figuren tauchen im türkischen und im iranischen Heldenepos auf (vgl. ENVERI 2018: 86-97). Im *Shāhnāma* (Buch der Könige) des Dichters Abū 'l-Qāsim Firdausī (940–1020) und im Alexanderroman (*Iskandernāma*) des Dichters Nezāmi (gest. 1209) wird von Alexander dem Großen und seinen Taten erzählt (BEYDILI 2004: 67).

6.3.6.4 Dhū l-Qarnain im Koran

Im Koran wird in der Sure „die Höhle“ (Surah al-Kahf 18/83–98) von Dhū l-Qarnain gesprochen, was „der mit den zwei Hörnern“ bedeutet. Einige Kommentatoren behaupten, dass Dhū l-Qarnain Alexander der Große war, während andere meinen, es handele sich um eine völlig andere Person. Allgemein wird Dhū l-Qarnain als gläubiger Muslim beschrieben, der gegen die barbarischen Könige Gog und Magog (Ya'ğūğ wa-Ma'ğūğ) kämpfte.

Es ist kein Bild eines islamischen Miniaturmalers bekannt, auf dem ein Prophet oder ein islamischer Herrscher mit Hörnern dargestellt ist. Bei gehörnten Wesen, ungeachtet dessen ob in An- oder Abwesenheit eines Herrschers abgebildet, handelt es sich meistens um Kreaturen aus der Hölle. In der europäischen Kunst ist das anders, denn da wurde z.B. Alexander der Große auf Münzen durchaus mit Horn dargestellt.

6.3.6.5 Hörnerkrone und alte türkische Traditionen

Die Vermutung, dass es sich um eine Hörnerkrone handelt, erscheint ebenfalls plausibel. In der frühen Geschichte der Türken hatte das Horn eine symbolische Bedeutung. BAYAT (vgl. 2006: 101, 103, 155) schreibt, dass das erste Beispiel für eine Herrschaft eines Gottes- bzw. Monarchen-Sohnes in der türkischen und sumerischen Zivilisation zu finden ist. Oğuz K_hān regierte ein riesiges Land und besiegte einen Gegner, den man „der mit einem Horn“ nannte. BEYDILI (2004: 67) schreibt, dass laut dieser Legenden das Zweihorn die guten Dinge, das Kosmische und die Ordnung darstellt, während das Einhorn (oder auch das Einäugige, der mit einem Auge) für das Böse, die Geister und die Dunkelheit steht.

6.3.6.6 Hörner in altorientalischen Mythen

Das sumerische Epos berichtet von Gilgamesch, dem Herrscher von Uruk, und seinem Freund Enkidu, der Hörner auf seiner Stirn hatte. Enkidu begleitete Gilgamesch als treuer Freund auf seinen Reisen (BEYDILI 2004: 568). Diese Legenden sind in der sumerischen Götterliste erwähnt.

Da es sich um Legenden handelt, ist es nicht auszuschließen, dass es sich um literarische Helden handelt. Teile dieser Legenden finden wir auch in anderen Mythen, wie in der des akkadischen Herrschers Naram-Sin (2. Jahrtausend v. Chr.), „König der vier Weltgegenden“ oder auch „Gott von Akkad“ genannt. Dieser hatte eine einfache Hörnerkrone, die eigentlich von niederen Göttern getragen wurde. Ein weiterer Gott, dessen Hauptattribut eine Hörnerkrone war, war Enlil. Er war ein Hauptgott des sumerischen und akkadischen Pantheons und der Prototyp der späteren diversen Götter in altorientalischen Mythen. Einer seiner Titel lautete „Herr der Länder“ oder „Herr der Menschen“. Chronologisch betrachtet sieht man, dass es zwischen den jeweiligen Herrschaften in den genannten Epen Parallelen gibt.

6.3.6.7 Religiöse und mythologische Bedeutung der Hörner

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass das Horn in diesen Legenden ein religiöses Symbol für die Zeit, den Osten und den Westen sowie auch für die Göttlichkeit oder das Königreich darstellt. Ein Herrscher, der zwei Hörner hatte, galt als Herr über den Osten und Westen. Das Horn-Motiv ist im Osten entstanden und hat sich mit der Zeit Richtung Westen bis nach Kleinasien ausgebreitet. Grundsätzlich lässt sich somit sagen, dass die Bedeutung des

Horns daher entsprungen ist, dass sie mit verschiedenen Gottheiten oder Herrschern in Verbindung gebracht wurde.

Demzufolge werden die Hörner in diesem Kontext als Kronenmotiv interpretiert (vgl. ENVERI 2018: 86-97). Des Weiteren kann festgehalten werden, dass die alttürkischen, mongolischen, persischen und anderen Volkserzählungen aus Zentralasien die Heiligkeit des Ochsens in Form des Horns bezeugten. Hierbei handelte es sich um Gott oder eine Gottheit, die auf ihrem Weg stets von einer zweiten Person begleitet wurde. Ganz gleich, ob es sich bei der Figur um den Oğuz der Türken, um den Gilgamesch und Enkidu der Sumerer oder um den Alexander der Große der Perser handelt. Es geht immer um eine ganz bestimmte Person, die sowohl weltliche Attribute besitzt, nämlich ein Held zu sein, als auch religiöse, nämlich göttliche oder prophetische Eigenschaften.

6.3.6.8 Hörner in mamlūkischer Zeit

Wenn das auf die Zeit der Mamlūken bezogen wird, so wird eine Parallele zwischen diesen Legenden und den Mamlūken ersichtlich. Baybars bekam von dem ‘abbāsīdischen Prinzen und Kalifen al-Mustanşir II. das Horn als Wappen verliehen. Baybars seinerseits verlieh es an den Kalifen al-Hākim bi-amr Allāh.

Aber wichtiger als die Person an sich ist es, die Zuschreibung als ein religiöses Motiv zu sehen, dessen Ursprung in alten Tier- bzw. Ahnenkulten zu suchen ist. In Bezug auf *Dhū l-Qarnain* im Koran geht es nicht um eine Gottheit, denn im Islam hat neben Allah kein anderer Gott Platz. Es geht um eine legendäre Person, die ihren Ursprung mit hoher Wahrscheinlichkeit in uralten Gottheiten bzw. tierorientierten schamanischen Vorstellungen vom Universum hatte.

Den oben erwähnten Epen ist allen gemeinsam, dass in ihnen zwei Hörner vorkommen und dass die Protagonisten eine „Zeitreise“ unternommen haben. Dies ist ein Symbol der Herrschaft und Macht über die Zeit. Jedoch verlor dieses Motiv, wie viele andere Motive auch, seine ursprüngliche Bedeutung (vgl. ENVERI 2018: 86-97). In Bezug auf der Ära der Mamlūken, ist es nicht abwegig, dass dieses Motiv für eine religiöse Person im Dienste der Armee stand. Das würde auch erklären, warum Baybars das Wappen an den Kalifen al-Hākim bi-amr Allāh verlieh.

6.3.6.9 Interpretation als Adelshosen (*sarawīl al-futuwwa*)

Die populärste Interpretation der Wissenschaftler in Bezug auf das Wappen ist, dass es sich um die sogenannten Adelshosen handelt. Dabei bedeuten *sarawīl* Hosen und *al-futuwwa* (Singular *fatā*) die Noblen oder die Jünglinge. Präziser erklärt, waren die *futuwwa* junge Sūfis, die nach spiritueller Vollkommenheit strebte. Die Mitglieder dieser Organisation waren gottesfürchtige, Koran treue, meist junge Männer, die nach ethisch-moralischen Prinzipien wie Großzügigkeit, Demut, Loyalität, Mut, Glaube, Vergebung etc. lebten und gute Manieren (*ādāb*) hatten.

Die Entwicklung und Inspiration der Strömung wird auf die Gesinnung des berühmten Mystikers aus Bagdad al-Ḥallāj (gest. 309/922) zurückgeführt. Infolge des Mystikers entstanden in dieser Zeit viele verschiedene Bewegungen und Institutionen. Das Besondere am *futuwwa*-Šūfisten war jedoch, dass er sozusagen als ‚Teilzeit-Šūfi‘ diente. D. h. der Šūfi musste es sich nicht lediglich seiner Spiritualität widmen, sondern durfte auch seinem Beruf nachgehen, welcher einem bestimmten Handwerk angehören musste, der mit den Reinheitsgeboten konform war. Und er durfte in seinem Beruf Geld verdienen, um zum Beispiel die Familie zu ernähren etc. Eine weitere Besonderheit war, dass er nicht den üblichen Šūfi-Umhang (*khirqā*) trug, sondern eine Hose (*sarawīl*).¹³⁸

6.3.6.10 Kleidung der *futuwwa*

Ein Beispiel aus der Zeit des Sultāns al-Zāhir Baybars al-Bunduqdārī (658/1260-676/1277) und der königlichen *futuwwa* beschreibt Stefan HEIDEMANN (1994: 91, 142) anschaulich: Mit der Schlacht von ‘Ayn Ġalūt (25. Ramaḍān 658/3. September 1260) besiegten die Mamlūken zwar die Mongolen, jedoch war damit noch lange kein Frieden in das Reich eingetreten. Es herrschten wirre politische Verhältnisse. In Syrien vertrieb der mamlūkische Rebell Āqqūš al-Burlī den rechtmäßigen Gouverneur und ernannte sich selbst zum Statthalter und al-Ḥākim (bi-amr Allāh) zum Kalifen von Aleppo. Baybars, der neue Herr von Mamlūk-Ägypten, erkannte jedoch das religiöse Oberhaupt nicht an und erhob seinerseits einen zu ihm geflohenen ‘Abbāsiden-Prinzen zum Kalifen – und zwar nur vier Tage nach seiner Ankunft in Kairo (13. Raġab 659/13. Juni 1261). Dieser Kalif war Abū ‘l-Qāsim Aḥmad al-Mustanšir billāh II. Baybars ließ sich von ihm eiligst zum Sultān legitimieren (HEIDEMANN 1994: 95ff) und bevor

¹³⁸ RIDGEON, Lloyd (2010): „Futuwwa (in Šūfism)“. In: FLEET, Kate, Gudrun KRÄMER, Denis MATRINGE, John NAWAS, and Everett ROWSON (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*, THREE. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_ei3_COM_27218 (letzter Abruf 28.09.2019).

Baybars von Ägypten nach Syrien reiste, soll er am 19. Ramadan 659 (18. August 1261) von al-Mustanşir II. die „Kleidung der *futuwwa*“ (*libās al-futuwwa*) verliehen bekommen haben.

Al-Mustanşir II. nahm selber die Ehre an, ein Partner des „Beherrscher[s] der Gläubigen“ (*qasim amīr al-mu'minin*) zu sein. Er kämpfte mit einem Heer von 3000 Kriegeren und fiel im Feldzug gegen die Mongolen. Daraufhin huldigte Baybars dem Kalifen von Aleppo, al-Ḥākim bi-amr Allāh, als Kalifen und verlieh ihm seinerseits die Kleidung der *futuwwa*.

CAHEN führt weiter aus, dass die *futuwwa* einige Zeit in Mamlūk-Ägypten fortbestand und der mamlūkische Amīr, der die *futuwwa* erhalten hat, das Wappen der *futuwwa* als Erkennungszeichen bekam. Gegen Ende des 8./14. Jahrhunderts oder spätestens während des 9./15. Jahrhunderts scheint die *futuwwa* an Interesse verloren zu haben. Lediglich Al-Qalqasandī geht kurz auf die Zeremonie ein, in der es um das Umgürten (*shadd*) der Hose ging.¹³⁹

6.3.6.11 Widersprüchliche Darstellung

Die Argumentation, dass es sich bei dem dargestellten Motiv um eine Hose handeln muss, da es stets paarweise abgebildet wurde, ist fragwürdig. Weder die Form einer Hose noch ein Hosenbein-Paar lässt sich eindeutig erkennen. Allenfalls könnte die Form mit einer ledernen Beinbekleidung, den sogenannten Chaps, die von Cowboys beim Reiten getragen werden, in Verbindung gebracht werden, doch diese waren zur Zeit der Mamlūken noch nicht gebräuchlich. Zudem gibt es in keinem Museum oder Katalog Hinweise auf eine derartige mamlūkische Hosenbekleidung. Es ist es nicht ausgeschlossen, dass das Motiv nicht die Hosen der *futuwwa* darstellt, sondern m. E. vielmehr zwei Pferdeschweife oder Haarbündel.

Der Ursprung dieses Motives liegt vermutlich in den alten Traditionen der Türken, für die zunächst die Hörnerkrone ein symbolträchtiges Zeichen war. Später wurde dieses Symbol durch zwei Zöpfe bzw. Haarbündel oder Pferdeschweife ersetzt. Das heißt, dass die Horn-Motive eher an ein *tuğ* (siehe 2.6.7) erinnern, also einen zusammengebundenen Pferdeschweif oder eine Art Quaste. Ein *tuğ* war ein Symbol für Souveränität, Unabhängigkeit und königliche Autorität sowie aus religiöser und administrativer Sicht von hohem Stellenwert. Oft flankieren in der mamlūkischen Heraldik die zwei Horn-Motive ein anderes Objekt, zum Beispiel

¹³⁹ CAHEN, Claude and Fr. TAESCHNER (2012): „Futuwwa“. In: P. BEARMAN, Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. VAN DONZEL and W. P. HeInrichs (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_COM_0228 (letzter Abruf 01.08.2019).

einen Kelch. In diesem Fall ist der Kelch das Hauptmotiv für das Amt und die zwei Hörner für die Darstellung des spirituellen und irdischen Lebens.

Beispiele für kombinierte Wappen

Abbildung 28 ist ein sehr berühmtes Fragment¹⁴⁰ aus dem späten 15. bzw. frühen 16. Jahrhundert, welches sich zurzeit im Metropolitan Museum of Art befindet. Dargestellt ist ein Rundmedaillon mit drei *shaṭṭaf* auf einem gelben Textil. Die Umrandungen des Rundmedaillons und die darin dargestellten Motive sind aus weißer Wolle bestickt. Am Kopf des Rundmedaillons ist ein Tuch zu sehen. Der Untergrund hier war vermutlich rot, denn es sind leichte Spuren dieser Farbe zu sehen. Im Bauchbereich ist ein Kelch dargestellt, der von zwei hornähnlichen Motiven flankiert wird. Der Kelch kann in drei Abschnitten beschrieben werden. Der Kopfteil hat die Form einer Wanne. In diesem Bereich sind zwei übereinanderliegende, flügelartige Motive, rechts davon zwei kleine Kreise und wiederum rechts davon ein Halbkreis abgebildet. Dieses Gesamtbild ist das Motiv einer Schreibkastenschatulle bzw. –set. Der Kelch wird von zwei hornähnlichen Motiven flankiert. Der Obere Bereich des jeweiligen Hornes hat die Farbe des Untergrunds, nämlich gelb. Der untere Teil des Horns verläuft spitz zum Kelch gewandt und ist in Schwarz gehalten. Der Bauchbereich ist rund und darin ist ein dreieckiges Element abgebildet. Das Fußteil besteht aus einem Dreieck. Der Untergrund des gesamten Kelches ist blau. Im Fußbereich des Rundmedaillons ist ein Kelch mit Fuß, ohne Mittelteil, dargestellt. Die Farbe des Kelches war vermutlich Weiß oder Gelb. Der Untergrund des Kelches ist schwarz. Das gesamte Rundmedaillon ist mit blauen Halbkreisen bestickt.

In der Zeit der Mamlüken sind solche Kompositionen von Motiven auf fast allen Medien zu finden. Es heißt, dass die ersten Bahri Mamlüken eher individuelle Wappen hatten, während der *Burji*-Mamlüken sehr gerne kombinierte Wappen verwendeten. Mehr als 47 Träger sollen solche Wappen bevorzugt haben, schreibt MEINECKE (1972: 213-87).

Diese Komposition kann wie eine Vita verstanden werden. Die zwei Kelche sind Metaphern für das Amt des Kelch Trägers. Sie tauchen zweimal auf. Einmal ist ein Kelch allein im Fußteil zu sehen und ein weiterer Kelch im Bauchbereich. Im Bauchbereich ist er flankiert von

¹⁴⁰ Metropolitan MUSEUM OF ART (2000-2020): Textile Fragment with Mamluk Emblem late 15th–early 16th century. Online verfügbar unter <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452400> (letzter Abruf 01.09.2019).

© 2000–2020 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved.

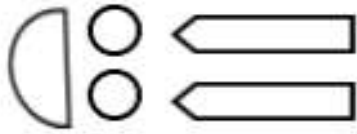
den beiden Hörnern und in der Mitte des Kelches ist der Kalligraphie-Schreibset. Die Hörner stehen für die Spiritualität und das Tuch für Hegemonie. Das Schreibkastenset ist das Symbol des Tintenträgers.

Weitere Beispiele für solche Kompositionen sind Abbildung 28, Abbildung 29, Abbildung 30 und Abbildung 31.

Zusammenfassung:

- **Hosen-Motiv:** Die Kritik an der Interpretation des Motivs als Hose basiert auf der Schwierigkeit, eine eindeutige Form als Hosenbein-Paar zu erkennen. Das Fehlen von Belegen für derartige Hosenbekleidung in der mamlūkischen Zeit unterstützt die Argumentation, dass es sich möglicherweise nicht um eine Hose handelt.
- **Alternative Interpretationen:** Die Interpretation, dass das Motiv möglicherweise zwei Pferdeschweife oder Haarbündel darstellt, ist plausibel. Diese Elemente könnten auf alte türkische Traditionen und Symbole wie das tuğ hinweisen. Das tuğ symbolisierte Souveränität und königliche Autorität und war ein wichtiges Zeichen in verschiedenen Kulturen.
- **Wappen-Komposition:** Die Beschreibung der kombinierten Wappen, insbesondere des Rundmedaillons mit dem Kelch und den hornähnlichen Motiven, ist detailliert und erklärt die Symbolik der Elemente. Die Unterscheidung zwischen den individuellen Wappen der Bahri Mamlūken und den kombinierten Wappen der Burji Mamlūken wird korrekt wiedergegeben.
- **Metaphern und Bedeutung:** Die Erklärung der Metaphern in der Wappenkomposition (Kelch, Hörner, Tuch) und deren symbolische Bedeutung (Spiritualität, Hegemonie, Tintenträger) ist nachvollziehbar und reflektiert die Bedeutung der Symbole in der mamlūkischen Heraldik.

6.3.7 Kalligraphie-Schreibset / Tintenfass (*dawāt*)



Zeichnung 14: Kalligraphie-Schreibset¹⁴¹

Wappen des Tintenfassträgers (*dawādār*)

Die Feder, Tintenfass bzw. das Kalligraphie-Schreibset (*dawāt*) wurde in einer Schatulle aufbewahrt. Der Träger der Schatulle war der Amtsinhaber der *al-dawādāriyya*, ein Tausender-Amīr, und wurde *dawādār* genannt. Die zeremonielle Schatulle war aufwendig gestaltet und unterschied sich von einem gewöhnlichen Kasten. Die Schatulle hatte mehrere Vertiefungen, die jeweils für ein Utensil der Kalligraphie Platz boten. Die Innenaufteilung variierte, am häufigsten bestand sie jedoch aus vier Fächern: Je ein Fach für das Tusche-Fass, den Behälter für Sand, den Behälter für Paste und Platz für zwei der drei Schreibrohre (MAYER 1933: 45).

MAYER (1933: 12, 13) schreibt:

„In inscriptions accompanying simple blazons with this device, the holders were usually called *dawādārs*, e.g. Quṭlūbughā, Sīdī Aḥmad, Ṭashtamur al-Ālā’ī, or else they are known to have been *dawādārs*, e.g. Jurjī an-Nāṣirī. The holders of composite blazons consisting of pen-box and cup only, were with few exceptions known as *dawādārs*, although it is doubtful whether they have served as *junior dawādārs*: Jaqmaq, Muqbil, Ṭughāytamur, Yūnus.”

Wenn ein Wappen aus mehreren Wappen-Kompositionen besteht, so ist das Kalligraphie-Schreibset das Hauptmotiv. Anfang des 20. Jahrhunderts gab es verschiedene Meinungen darüber, um was für ein Emblem es sich bei diesem Motiv handelt. MAYER (1933:45) berichtet, dass ‘Abdal-Ḥamīd Muṣṭafā Pasha im November 1918 den stichhaltigen Beweis dafür lieferte, dass es sich bei diesem Wappen um die Darstellung eines Kalligraphie-Schreibsets handelt. Das Paper ist unauffindbar verloren gegangen, schreibt MAYER (1933: 45).

¹⁴¹ Zeichnung durch d. Verf. erstellt.

Symbolik und Bedeutung

Das Kalligraphie-Schreibset als Wappen symbolisiert nicht nur die administrative Rolle des *dawādār*, sondern auch die Bedeutung von Wissen, Bildung und Schriftlichkeit in der mamlūkischen Kultur. Die sorgfältig gestaltete Schatulle spiegelt die hohe Wertschätzung der Kalligraphie und der schriftlichen Kommunikation wider.

Zusätzlich zu seiner praktischen Funktion als Aufbewahrungsort für Schreibutensilien diente die Schatulle auch als Zeichen des Amtes und der Autorität des *dawādār*. Diese symbolische Bedeutung zeigt sich auch in der häufigen Darstellung des Kalligraphie-Schreibsets in Kombination mit anderen Wappenmotiven, was seine zentrale Rolle in der mamlūkischen Heraldik unterstreicht.

Das Kalligraphie-Schreibset war nicht nur ein Werkzeug, sondern ein Statussymbol, das die kulturelle und intellektuelle Bedeutung des Amtes des *dawādār* hervorhob.

Zusammenfassung

Das Kalligraphie-Schreibset (*dawāt*) ist ein bedeutendes Symbol für die Rolle des *dawādār* in der mamlūkischen Verwaltung und Kultur. Es repräsentiert die Wertschätzung von Wissen und Bildung und dient gleichzeitig als Statussymbol für den Träger. Die aufwendige Gestaltung der Schatulle und ihre Funktion als Aufbewahrungsort für Schreibutensilien betonen die Bedeutung der Kalligraphie in der damaligen Zeit und reflektieren die administrative und kulturelle Hierarchie der mamlūkischen Gesellschaft.

Insgesamt verdeutlicht das Kalligraphie-Schreibset die enge Verbindung zwischen administrativer Funktion, intellektuellem Prestige und kultureller Wertschätzung im mamlūkischen Reich.

6.3.8 Waffen als Wappenmotive

Waffen gehören zur materiellen Kultur und werden seit frühester Zeit von Menschen hergestellt, um sich zu verteidigen, andere zu bedrohen oder zu töten. In den Kurganen der Jungsteinzeit wurden Waffen wie Schwerter, Krummsäbel, Lanzen, Speere und auch Pfeil und Bogen gefunden. Zur Zeit der Mamlüken wurde von jedem Soldaten erwartet, dass er die Ausbildung in der *furūsiyya* (Wissen über Pferde, Pferdesport etc.) absolvierte und ein hervor-

ragender Reiter (*faris*) wurde (NICOLLE 1994: 8-9). Selbstverständlich gehörte zu den Diensten der mamlūkischen Armee bzw. der Leibwächter auch der Umgang mit militärischen Waffen.

Bedeutung der Waffen im Mamlūkenreich

Die Mamlūken waren berühmt für ihre Geschicklichkeit im Umgang mit verschiedenen Waffen. Ihre Waffen und Ausrüstung spiegelten oft ihre militärischen Fähigkeiten und ihre soziale Position wider. Zu den charakteristischen Waffen der Mamlūken gehörten:

Bogen und Pfeile, Armbrust, Säbel, Speer, Lanze, Axt, Morgenstern und Schwert und seltener Keule (Streitkolben). Einige dieser militärischen Waffen tauchen als Wappenelement auf.

6.3.8.1 Der Waffenträger (*silāḥdār*)

Der Begriff *silāḥdār* wurde allgemein für den Träger einer militärischen Waffe gebraucht. In der Zeit der Mamlūken hatte der Waffenträger eine starke militärisch-administrative Funktion. NIZĀM-AL-MULK (1960), der von 1018 bis 1092 gelebt hat, beschreibt in seiner *siyāsat-nāma* in Bezug auf die *Saldjūken*, dass der *silāḥdār* eine vertrauenswürdige Person bezeichnete, die dem Sultān im Palast direkt unterstellt war. Weiter heißt es, dass der *silāḥdār* der Hüter des Waffenarsenals (*zarad-khāniyya*) war und ihm eine Militäreinheit (*silāḥdāriyya*) unterstand. Dieses Modell wurde von den ‘Abbāsiden, den Saldjūken und schließlich auch den Mamlūken und deren Nachfolgern (den Osmanen) übernommen. Der mamlūkische Amtsinhaber dieses Postens (*amīr silāḥ*) hatte dementsprechend einen der höchsten Ränge auf militärischer Ebene.

Er war ein Tausender-Amīr (*amīr alf*), der die Verantwortung für die Waffenkammer und die königliche Militäreinheit hatte. Bei öffentlichen Auftritten trug der ‚große Waffenträger‘ (*al-zaradkāsh al-kabīr*), wie er manchmal genannt wurde, die Waffen des Sultān (IBN TAGHRĪBIRDĪ 1909/ 1930: 286-7; AL-QALQASHANDĪ, (1332b: 14).

Zusammenfassung

Der *silāḥdār*, als Träger von Waffen, spielte eine bedeutende Rolle in der mamlūkischen Verwaltung und Militärstruktur. Der Titel „*silāḥdār*“ war mit einer hohen militärischen und administrativen Stellung verbunden, da dieser Posten die Verantwortung für die Waffenkammer und eine Militäreinheit beinhaltete. Die Darstellung von Waffen in Wappenmotiven unterstreicht die zentrale Bedeutung des *silāḥdār* in der mamlūkischen Gesellschaft.

6.3.8.2 Armbrust

Laut MAYER (1933: 14) war die Armbrust das Emblem des Waffenträgers (*silāḥdār*) wie aus der Liste von Abu l-Fidā' hervorgeht. Diese Information erwähnt er unter der Überschrift „Schwert“. Er zählt einige Personen auf, die ein Schwert als Wappen hatten; aus ihrer Biographie gehe jedoch nicht hervor, dass sie je ein Waffenträger waren bzw. dass sie jemals das Amt des *silāḥdār*s ausgeübt hatten. Insgesamt erachtet MAYER (1933: 13) die Listenangaben von Abu l-Fidā' als nicht verlässlich. Als visuelles Beispiel sei hier ein Fragment aus dem Metropolitan Museum of Art zu nennen (siehe Abbildung 33). Zu sehen ist eine Schwertscheide und nicht, wie oft vermutet, ein Schwert. Jedoch ändert dies nichts an der Bedeutung des Wappens. In Abbildung 34 ist hingegen ein Schwert und ein Mond dargestellt.

6.3.8.3 Bogen und Pfeil

Als ein weiteres Wappenelement ist der Bogen zu nennen (siehe Abbildung 32). Der Bogen wird den Bogenschützen (*bunduqdār*) zugeschrieben, insbesondere ‚al-malik al-Zāhir Rukn al-dīn al-ṣālīḥī Baybars al-Bunduqdār‘ (620/1233 -676/1277). Diesen Namen hatte Baybars von seinem ersten Meister Aydekin Bunduqdār geerbt.¹⁴²

Der Bogen ist eine der ältesten Waffen bei der Jagd und bei kriegerischen Auseinandersetzungen. Bei den Türken gehörte der Bogen zu den wichtigsten Sport- und Kriegswerkzeugen. Die Mamlūken wurden früh in die Kunst des Bogenschießens eingewiesen lesen wir bei ASTARĀBĀDĪ (1990: 329, 332-33).

Laut der mamlūkischen Regel gehören zum systematischen Training des Bogenschießens fünf Dinge: Bogenstab, Bogensehne, Pfeil, Daumenring und Bogenschütze. Dabei war der Bogenschütze das letzte Glied der Kette; denn bevor der Bogenschütze die Waffe einsetzen konnte, mussten die einzelnen Elemente erst einmal nach bestimmten Kriterien und Regeln hergestellt werden. Die Mamlūken verstanden den Umgang mit Pfeil und Bogen nicht nur als Kriegssondern auch als religiöse Pflicht (ÇETIN 2011).¹⁴³

MAYER (1933: 13-4) schreibt, dass der Bogen nicht immer eindeutig einem Amīr zugeordnet werden kann, da die berufliche Laufbahn der in Frage kommende Amīr nicht gänzlich geklärt werden konnte.

¹⁴² WIET, Gaston (2012): „Baybars I“. In: BEARMAN, P; Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. VAN DONZEL and W. P. Heinrichs (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_1304 (letzter Abruf 26.10.2019).

¹⁴³ ÇETIN, Altan (2011): *Memlûk Devletinde Okçuluk* (Bogenschießen im Reich der Mamlūken). Online verfügbar unter https://www.academia.edu/15431260/Meml%C3%BCk_Devletinde_Ok%C3%A7uluk (letzter Abruf 19.08.2019).

Die Inschrift in Tuluth, die sich im Hals- und Bauchbereich befindet, lautet:

روحه الله قدس البندقدار العلاني العالي المقر تربة برسم عمل ممما

From [the objects] that were made for the tomb of His High Excellency al-‘Ala’i al-Bunduqdār (the keeper of the bow), may God sanctify his soul.¹⁴⁴

Zusammenfassung

Die Armbrust als Wappenmotiv symbolisierte den Waffenträger, während Pfeil und Bogen, mit dem Bogenschützen (*bunduqdār*) assoziiert wird, eine lange Tradition und Bedeutung in der mamlūkischen Militärstrategie und -kultur widerspiegelt. Die Verwendung dieser Waffen in Wappenmotiven betont die Bedeutung von Schießfertigkeiten und militärischem Können.

6.3.8.4 Axt

Eine weitere Waffe ist die Axt, welche als Wappenmotiv auftaucht. Der Träger der Axt oder Axtmann wird im Persischen *tabardār* genannt und manchmal auch mit Holzfäller, Pionier und Hellebarde übersetzt. In den mamlūkischen Quellen lassen sich keine Informationen zu diesem Amt finden. Die EI verweist auf den osmanischen Begriff *balṭadjī* und die türkische IA schreibt, dass dieses Amt erstmals in der Zeit von Murad II. erwähnt wurde. Zu den Aufgaben eines *tabardār* gehörten das Passierbarmachen von Wegen und das Aufbauen von Zelten auf Expedition des Sultāns. Zudem hatte er in rechtlichen Angelegenheiten Mitspracherecht.

Die Axt als Waffe konnte auch als Träger für ein Wappen dienen, welches selbst nicht zwangsläufig eine Waffe war. Abbildung 35 zeigt eine Axt mit einem Kelch auf der Axis, was darauf hinweist, dass der Träger der Axt das Amt des Kelchträgers (*sāqī*; vgl. 6.3.1) ausübte.

Zusammenfassung

Die Darstellung der Axt in Wappenmotiven verweist auf spezielle militärische oder administrative Aufgaben, wie das Passierbarmachen von Wegen und das Errichten von Zelten. Dies zeigt, wie Waffen auch funktionale Aspekte der militärischen Tätigkeit repräsentieren können.

¹⁴⁴ METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000-2020): Mosque Lamp for the Mausoleum of Amir Aydakin al-‘Ala’i al-Bunduqdār shortly after 1285. Online verfügbar unter <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447000?sortBy=Relevance&ft=mamluk+emblem&offset=0&rpp=20&pos=2> (letzter Abruf 01.09.2020).
© 2000–2020 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved.

6.3.8.5 Der Rundschild

Ein Rundschild ist eine Schutzwaffe. Die Untersuchung einer im MET ausgestellten Messingschüssel (Abbildung 12), zeigt eine komplexe Anordnung von Inschriften, floralen Elementen und Wappenmotiven. Die Außenseite der Schüssel ist mit Rundmedaillons versehen, die durch kurze arabische Schriftzüge voneinander getrennt sind. Eine breite Borte mit ähnlichen Rundmedaillons, ebenfalls durch arabische Schriftzüge separiert, umgibt die Schüssel. Ein schmaleres Band darunter enthält weitere Rundmedaillons, deren Durchmesser denen der Borte entspricht. In diesen Medaillons sind acht spiralförmige Felder dargestellt, die sich vermutlich auf den gegenüberliegenden Seiten der Schüssel in einem wiederkehrenden Muster wiederholen. Die online verfügbaren Abbildungen lassen auf eine Anzahl von sechs Rundmedaillons pro Band schließen.

Die Rundmedaillons enthalten acht spiralförmige Felder, während benachbarte Medaillons Muster aufweisen, die Tamghā ähneln und ineinander verwoben sind. Auf dem Boden der Schale befindet sich im Zentrum eine Darstellung, die zwölf spiralförmige Felder umfasst und möglicherweise ein sich drehendes Rad oder ein Rundschild repräsentiert, umgeben von sechs kreisförmigen, im Uhrzeigersinn angeordneten Fischen. Der untere Boden der Schüssel zeigt ebenfalls florale Muster und sechs Rundmedaillons, jedes mit einem Motiv von einem Rundschild mit acht spiralförmigen Feldern sowie floralen Mustern, in denen möglicherweise Lilien abgebildet sind.

Die Inschrift auf der Schüssel lautet: „Signatures, Inscriptions, and Markings Inscription: Arabic; translation: 'Of what was made by order of the Imam, the High, the Lord (the Mamlūk), the Amīr, the Great, the Wise, the Leonine, Sayf ad-Dīn , the Eternal, the victorious King'. Translation by Yassir al-Tabba: (BAER 1983: 187) 'Of what was made at the order of the high excellency, the lord, the great prince, the wise, the conqueror, the sword, the perpetual, the (client of) al-malik an-Nāṣir'". Hieraus wird der Amīr Sayf ad-Dīn bzw. al-malik an-Nāṣir identifiziert.

Symbolik der Rundschilde

Die in den Rundmedaillons abgebildeten Rundschilde mit sechs- und achtspiralförmigen Feldern, sowie Fische gelten als Wappen. Die Darstellung in den Medaillons, die Tamghā ähnelt, liefert Beweise dafür, dass Tamghā als Wappen angesehen wurden. Nach mündlicher Konsul-

tation mit B. Walker und anderen Wissenschaftlern sind Motive innerhalb von Rundmedaillons klar als Wappen zu erkennen.

Vergleich mit anderen Objekten

Ein weiteres Stück, ein flacher Messingteller mit schmalem Rand und einem erhöhten Omphalos (Nabel), wird in der Beschreibung als Philae bezeichnet (siehe Abbildung 13). Das Design des Tellers enthält ein Inschriftenband mit vier Rundmedaillons, die Sprüche, gute Wünsche und Widmungen an den Besitzer beinhalten. Obwohl kein Name explizit genannt wird, lässt der Inhalt darauf schließen, dass der Teller für ein Mitglied der herrschenden Klasse der Mamlüken bestimmt war. Jedes Rundmedaillon im Zentrum zeigt ein weiteres Medaillon mit dem Bild einem Rundschild. Auf dem Omphalos sind sechs Medaillons mit jeweils einem Rundschild mit spiralförmigen Feldern in einem verschachtelten Muster einer Sechsstblatt-Rose zu sehen. Zwischenräume sind mit blütenartigen Pflanzen, vermutlich Lotusblüten, gefüllt.¹⁴⁵

Interpretation und Bedeutung

Der Rundschild auf mamlükischen Messingarbeiten könnte leicht mit einem sich drehenden Rad verwechselt werden. Wissenschaftler betonen jedoch, dass Motive innerhalb von Rundmedaillons Wappen darstellen und gehen daher davon aus, dass es sich bei den Motiven des Rundschilds um ein mamlükisches Wappen handelt. Ob die Anzahl der Spiralfelder, wie in der Rose, eine spezielle Bedeutung hat, ist ungewiss. Es könnte jedoch sein, dass diese eine numerische Bedeutung trägt, die auf bestimmte Eigenschaften oder den Status innerhalb der mamlükischen Gesellschaft hinweist.

Zusammenfassung

Der Rundschild, dargestellt auf Messingarbeiten, symbolisiert Schutz und Verteidigung. Die spezifische Gestaltung, einschließlich der spiralförmigen Felder, könnte besondere Bedeutungen oder Zugehörigkeiten innerhalb der mamlükischen Gesellschaft anzeigen.

¹⁴⁵ METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000–2020): Mamluk Philae Dish ca. 1345–1360. Online verfügbar unter <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/655036?sortBy=Relevance&ft=mamluk&offset=0&rpp=20&pos=3> (letzter Abruf 01.09.2020).

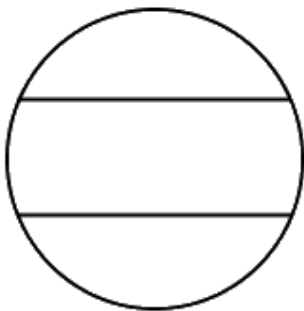
© 2000–2020 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved.

Die Darstellung der spiralförmigen Felder auf den Medaillons könnte fälschlicherweise als wirbelnde Rose interpretiert werden, repräsentiert jedoch wahrscheinlich eine Schutzwaffe, nämlich einen Rundschild. Diese Interpretation wird durch die militärische Bedeutung und die historische Präsenz von Rundschildern in der mamlūkischen Heraldik gestützt. Die spezifische Gestaltung der Schilde auf der Schüssel könnte darüber hinaus auf den Rang oder die Funktion des Trägers innerhalb der mamlūkischen Gesellschaft hinweisen, eine Praxis, die in der mamlūkischen Heraldik zur Darstellung von Status und Zugehörigkeit verbreitet war.

Fazit zu Waffenmotiven

Die Waffenmotive in der mamlūkischen Heraldik sind reich an Symbolik und spiegeln die militärische Kompetenz sowie den sozialen Status der Träger wider. Jedes Wappenmotiv, ob es sich um eine Armbrust, einen Bogen, eine Axt oder einen Rundschild handelt, erzählt eine Geschichte von Macht, Verantwortung und Ehre im Mamlūkenreich. Diese Darstellungen sind Ausdruck der militärischen Tradition und sozialen Struktur des Mamlūkenreiches und verdeutlichen die zentrale Rolle, die Waffen in der politischen und kulturellen Identität der Zeit einnahmen.

6.3.9 Fesse



Zeichnung 15: Fesse¹⁴⁶

Die *fesse* ist eines der drei abstrakten Objekte in der mamlūkischen Heraldik. Der Begriff *fesse* (auch *fesse* genannt) bezeichnet das horizontale Band in der Mitte des Schildes und hat sich in der europäischen Literatur bei der Beschreibung dieser Darstellung in der mamlūki-

¹⁴⁶ Zeichnung durch d. Verf. erstellt.

schen Heraldik etabliert. MAYER (1933: 17) beschreibt die *fesse* als ein Wappen, das ein Amt aus der frühen Zeit der Bahārī-Mamlūken repräsentiert.

Historische Verwendungen und Träger

MAYER (1933: 17) erwähnt, dass die *fesse* das Wappen von Sulṭān Lājīn und den ‘Umāra Salār, ‘Alā ad-dīn al-Barīdī, Arghūn an-Nāṣirī, Kujkun, Baktamur al-Ḥusāmī und Ibrahīm b. Baktamur al-Ḥusāmī war.

Allerdings sind keine weiteren Hinweise auf die Wappen der oben genannten ‘Umāra bekannt, außer den Biographien von ‘Alā ad-Dīn al-Barīdī, der den niedrigen Rang eines Versandreiters (barīdī) hatte und in einer Inschrift erwähnt wird, und Salār, der in einem Text erwähnt wird (vgl. BALOG 1977: 187-190; ALLAN 1970: 100).

Funktion und Darstellung

Es kann davon ausgegangen werden, dass die *fesse* sowohl als Wappen als auch als Schildschnitt bewertet werden kann. Häufig ist die *fesse* mit Farbe unterlegt und erweckt den Eindruck, als ob sie als Trennlinie für Farben verwendet wurde. Wie bereits im Kapitel 4.3 beschrieben, wurden die Kreise oft in Felder (*shaṭaṭf*) geteilt, die teils mit und teils ohne Inschriften oder Farben unterlegt waren. ABDELHAMID und EL-TOUDY (2017: 317) schreiben, dass die Wappen aufgemalt wurden und dass sie auf der Tür der Zuckerküche und des Getreidespeichers, auf Häusern und auf Schiffen, aber auch auf diversen Textilien wie Kleidungsstücken von Menschen und Tieren, sowie auf Waffen zu finden waren.

Visuelle Beispiele

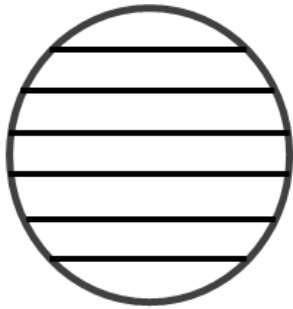
Beispiele für die Verwendung der *fesse* als Wappen ist auf der Abbildung 9, Abbildung 11, Abbildung 16 bis Abbildung 21, Abbildung 23 und Abbildung 28 bis Abbildung 31 zu sehen. Diese Darstellungen verdeutlichen, wie die *fesse* in verschiedenen Kontexten genutzt wurde, sowohl zur Abgrenzung von Farben als auch als eigenständiges Wappenmotiv.

Zusammenfassung

Die *fesse* ist ein signifikantes Element der mamlūkischen Heraldik, das sowohl symbolische als auch praktische Funktionen erfüllt. Sie dient nicht nur als Wappenmotiv, sondern auch als dekoratives Element in der visuellen Kultur der Mamlūken. Die Vielseitigkeit der *fesse* und ihre Präsenz auf verschiedenen Objekten und in unterschiedlichen Kontexten belegen ihre wichtige Rolle in der Heraldik und Ästhetik der mamlūkischen Zeit. Insgesamt stellt die *fesse*

ein bedeutendes und flexibles Wappenmotiv dar, das in der mamlūkischen Heraldik sowohl als Symbol für Macht und Rang als auch als dekoratives Element in der visuellen Kultur der Mamlūken verwendet wurde.

6.3.10 Bar



Zeichnung 16: Bar¹⁴⁷

Der Begriff „*bar*“ bzw. „*barry*“ bezeichnet mehrere horizontale Linien in einem Schild, wie in Zeichnung 16 zu sehen ist. MAYER (1933: 25) erklärt, dass die „*bar*“ eine multiple Form der „*fesse*“ sei, aber dennoch als Amtswappen fungierte.

Historische Verwendungen und Träger

Zu den Trägern dieses Symbols zählten ‘Umāra Bahādur al-Manjakī und Qushtamur, die Inspektoren und Begleiter beim Geldeintreiben und ähnlichen Aufgaben (*shadd al-dawāwīn*) in Ägypten, sowie Untergebene des Zehner-Amīrs. Ferner nennt Mayer Ṭurunṭay aṭ-Ṭabbākhī als Träger, obwohl in dessen Biographie keine Hinweise auf dieses Wappen gefunden werden konnten.

Zweifel an der Verwendung als Wappen

Mayers Behauptung, dass die „*bar*“ ein Wappen darstellte, wird jedoch durch das Fehlen von Belegen in den Primärquellen infrage gestellt. Es gibt keine spezifischen Hinweise darauf, dass die „*bar*“ tatsächlich als Wappen verwendet wurde. Der niedrige Rang der genannten Amīre, insbesondere des Zehner-Amīrs, kann ebenfalls als weiteres Indiz dafür angesehen werden, dass es sich nicht um ein offizielles Wappen handelte.

¹⁴⁷ Zeichnung durch d. Verf. erstellt.

Wissenschaftliche Unsicherheit

Weitere wissenschaftliche Studien bestätigen diese Unsicherheit. So erwähnt ALLAN (1970: 101) die Problematik der eindeutigen Identifikation von Heraldik Symbolen in der mamlūkischen Kunst und betont die Notwendigkeit einer gründlicheren Analyse der verfügbaren Quellen. Ebenso hebt BALOG (1977: 192) hervor, dass viele der zugeschriebenen Wappenmerkmale aus späteren Interpretationen stammen und nicht immer auf zeitgenössischen Belegen beruhen.

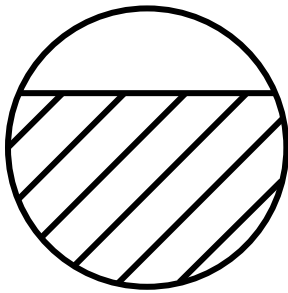
Dekoratives Element oder Wappen?

Es ist möglich, dass die „*bar*“ als dekoratives Element diene und erst in späteren Zeiten eine symbolische Bedeutung erhielt. Diese Hypothese wird von ABDELHAMID und EL-TOUDY (2017: 320) unterstützt, die darauf hinweisen, dass viele heraldische Symbole auf mamlūkischen Objekten rein dekorativen Charakter haben könnten, ohne spezifische Amtsbezüge.

Zusammenfassung

Die „*bar*“ oder „*barry*“ stellt ein komplexes und möglicherweise wenig verstandenes Element der mamlūkischen Heraldik dar. Während sie in einigen Quellen als Wappenmotiv erwähnt wird, fehlt es an konkreten Belegen, die eine definitive Identifikation als offizielles Wappen bestätigen. Die Unsicherheit in der Wissenschaft und die Möglichkeit, dass das „*Bar*“-Motiv ursprünglich dekorativen Zwecken diene, bevor es symbolische Bedeutung erhielt, unterstreichen die Notwendigkeit weiterer Forschung und sorgfältiger Analyse der verfügbaren historischen und künstlerischen Quellen.

6.3.11 Bendy (Schrägbalken)



Zeichnung 17: Bend und bendy¹⁴⁸

Der Begriff „*bend*“ bezeichnet in der Heraldik ein diagonales Band, das von oben links nach unten rechts verläuft. Die Bezeichnung „*bendy*“ hingegen beschreibt mehrere parallele diagonale Bänder. Diese Bänder entstehen durch mehrere parallel laufende, schräge Teilungslinien, die ebenfalls von oben rechts nach unten links verlaufen. Üblicherweise haben diese Balken einen Winkel von 45°. Der Abstand zwischen den Balken ist in der Regel gleich groß. Die Felder innerhalb der schrägen Balken können sich farblich voneinander unterscheiden, enthalten jedoch keine Figuren oder Motive. Schrägbalken sind nicht mit senkrecht oder waagrecht verlaufenden Trennungslinien zu verwechseln.

Historische Verwendung und Träger

MAYER (1933: 51) beschreibt das ‚*bend*‘ als ein ungeteiltes Feld mit sieben Balken und meint damit eigentlich *bendy* bzw. multiple diagonale Balken. In der mamlūkischen Heraldik sind keine einzelnen *bend*, sondern nur *bendy*, zu sehen. Die Anzahl der Balken kann variieren. Bei der horizontalen Zweiteilung des Feldes sind die *bendy* immer im unteren Feld zu finden. MAYER (1933: 24) vermutet, dass es einen Bezug zu den Wappen der Ayyūbiden in Hama gibt. Die *bendy* kommen auch in einer Komposition mit anderen Symbolen vor.

Symbolik und Funktion

Laut ABDELHAMID und EL-TOUDY (2017: 322) spiegeln die diagonalen Bänder eine häufige Praxis wider, dekorative Muster zu verwenden, die sowohl ästhetische als auch symbolische Funktionen erfüllten. Diese Muster finden sich auf verschiedenen Artefakten, darunter Textilien und Keramik, und waren oft Ausdruck des sozialen Status und der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe oder Familie.

¹⁴⁸ Zeichnung durch Naci Özdimlaç erstellt.

Die beschriebenen heraldischen Wappen im Unterkapitel 6.3 allen gemein ist, dass sie den Privilegierten eines zeremoniellen Amtes eigen sind. Sie stehen im Zusammenhang mit der Zeremonie und dem Rand der *ʿUmāra* bzw. dem Amt in Verbindung und somit auch in besonderer Beziehung zum Sultān.

Die „*bendy*“ erscheinen in verschiedenen Zusammensetzungen und oft in Kombination mit anderen Wappenmotiven. Diese komplexen Kompositionen auf Artefakten wie Textilien und Keramiken illustrieren die weitreichende Verwendung und Bedeutung dieser Muster in der mamlūkischen Gesellschaft. Die diagonalen Bänder dienten nicht nur der Zierde, sondern auch als markante Kennzeichnender Zugehörigkeit und des Status innerhalb der mamlūkischen Hierarchie.

Zusammenfassung

Die „*bendy*“-Muster erscheinen oft zusammen mit anderen heraldischen Symbolen und illustrieren die weitreichende Verwendung und Bedeutung dieser Muster in der mamlūkischen Gesellschaft. Sie repräsentieren in der mamlūkischen Heraldik eine bedeutende ästhetische und symbolische Praxis. Sie dienten sowohl der dekorativen Gestaltung als auch der Darstellung von sozialem Status und Zugehörigkeit. Ihre Verwendung auf verschiedenen Artefakten und in Kombination mit anderen Wappenmotiven unterstreicht ihre Rolle als markante Kennzeichen innerhalb der mamlūkischen Hierarchie und Zeremonie.

6.3.12 Zusammenfassung: Objektdarstellungen als Wappen

Kapitel 6 bittet eine umfassende Untersuchung der vielfältigen Symbole und Wappen in der mamlūkischen Heraldik. Diese Symbole waren essenziell für die Darstellung von Macht, Rang und Funktion innerhalb der mamlūkischen Gesellschaft.

Diese Symbole sind entscheidend für das Verständnis von Macht, Rang und Funktion innerhalb der mamlūkischen Gesellschaft und spiegeln sowohl konkrete Objekte als auch abstrakte Darstellungen wider. Die wichtigsten Punkte und Symbole sind wie folgt zusammengefasst:

- **Tiermotive (Kapitel 6.1):**

- Symbolik: Stärke, Mut und königliche Autorität.
- Verwendung: Darstellung dynastischer Zugehörigkeiten.

- **Blumenmotive (Kapitel 6.2):**

- Lilie: Steht für Reinheit und göttliche Legitimität.
- Rose: Symbolisiert verschiedene dynastische Bedeutungen.

- **Objektdarstellungen als Wappen (Kapitel 6.3):**

- **Kelch (*hannāb*):** Der Kelch wird als Symbol des Kelchträgers (*sāqī*) interpretiert und symbolisiert Hingabe und Dienst am Herrscher.
- **Tisch (*khānjā*):** Identifiziert als Wappen des Vorkosters der Speisen (*al-jāshangīr*). Der Tisch symbolisiert die Verantwortung für die Sicherheit des Herrschers durch das Vorkosten von Speisen.
- **Tuch (*buqjā*):** Das Wappen des Meisters der Roben (*jamdār*) repräsentiert durch das Tuch, das für die Aufbewahrung und Übergabe von Kleidungsstücken und Geschenken verwendet wurde.
- **Polostöcke (*jūkān*):** Symbol des Polospiel-Meisters (*jūkāndār*), das die Bedeutung des Polospiels als sportliche und militärische Übung hervorhebt.
- **Zeremonieller Sattel (*qubba*):** Interpretiert als Wappen des Ankünders (*jāwīsh*), der eine wichtige Rolle in der Verkündigung und der Aufrechterhaltung der Ordnung spielte.
- ***Sarawīl al-futuwwa*:** Ein kontroverses Symbol, das als Hörner, Haarbündel oder Pferdeschweife interpretiert wird.
- **Kalligraphie-Schreibset (*dawāt*):** Das Wappen des Tintenfassträgers (*dawādār*), welches die Bedeutung der Schriftkunst und der Verwaltung im mamlūkischen Reich unterstreicht.
- **Waffen (Armbrust/Bogen/Axt):** Diese Symbole spiegeln die militärische Natur der mamlūkischen Gesellschaft wider. Der Bogen ist mit den Bogenschützen (*bunduqdār*) verbunden, die Axt mit dem Axtträger (*tabardār*).
- **Rundschild:** Ein Symbol, das möglicherweise die militärische Verteidigung und die Schutzaufgaben innerhalb der mamlūkischen Gesellschaft repräsentiert.

- **Abstrakte Symbole (*fesse*, *bar*, *bendy*):** Diese abstrakten Darstellungen sind häufig in der mamlūkischen Heraldik zu finden. Die *fesse* und *bar* sind horizontale Linien, während *Bendy* diagonale Linien sind. Es wird angenommen, dass sie symbolische und dekorative Funktionen erfüllten.

Abschließend wird darauf hingewiesen, dass die Bedeutung und Verwendung dieser Symbole tief in den kulturellen und historischen Kontext der Mamlūken eingebettet sind. Die Untersuchung dieser Wappen bietet wertvolle Einblicke in die sozialen, politischen und militärischen Strukturen des mamlūkischen Reiches.

7 Farben

Farben spielen in der Heraldik eine herausragende Rolle, weshalb diesem Thema ein eigenes Kapitel gewidmet ist. Zunächst gibt dieses Kapitel allgemeine Informationen zu Farben wieder. Um die Bedeutung der Farben in der mamlūkischen Heraldik zu verstehen, wird anschließend auf die türkische Mythologie eingegangen, wo vermutlich der Ursprung der Farbbedeutungen liegt. Ein kurzer Exkurs zum Begriff ‚Farbe‘ im Koran wird unternommen, indem einige Suren, in denen Farben eine Rolle spielen, untersucht werden. Dabei wird geprüft, ob ein Bezug der Farben im Koran zu den türkischen Mythen und schließlich zu den Mamlūken hergestellt werden kann.

Farben tragen eine enorme Symbolkraft und können als heraldisches Symbol interpretiert werden, selbst ohne Wappenfigur (siehe Abbildung 16, Abbildung 17, Abbildung 18, Abbildung 19, Abbildung 20, Abbildung 21, Abbildung 28, Abbildung 30). In royalen Kreisen präsentieren Farben vor allem politische Implikationen und die Zugehörigkeit zu einem Staat. Für die Elite sowie die Zivilgesellschaft hatten sie eine soziale, religiöse, spirituelle, intellektuelle und repräsentative Bedeutung. Manchmal wurden sie als Kommunikationsmittel verwendet, um Gefühle wie Trauer, Freude, Gesinnung oder Zugehörigkeit auszudrücken und manchmal als Protest.

In der Heraldik bezeichnet der Begriff „Tinktur“ die Farbe, und „Tingierung“ bedeutet Farbgebung. Das Thema Farben ist äußerst facettenreich. Die Primärfarben sind Rot, Blau und Grün, aus denen alle anderen Farben mischbar sind. Naturwissenschaften bieten keine endgültige Erklärung dafür, warum nur drei Grundfarben ausreichen, um alle sichtbaren Farben zu erzeugen.

Farben können naturwissenschaftlich, technisch, philosophisch, kunsthistorisch, psychologisch oder soziologisch beschrieben werden. Physikalisch gesehen haben sie zwar keine eigenen Eigenschaften, sind aber an physikalische Größen wie Wellenlänge und Frequenzbereich der Lichtstrahlung gebunden. Diese Größen zeigen die äußere Ursache der spektralen Verteilung des Lichts und deren Wahrnehmung im Auge und Gehirn. Biologisch betrachtet, verdanken wir den Sonnenstrahlen die Farbenpracht der Fauna und Flora. Tiere tarnen sich oft entsprechend der dominierenden Farben ihres Lebensraums, und auch die Hautfarbe des Menschen ist häufig geographisch bedingt.

GREINACHER (1939: 99) betont die Komplexität der Farben: „Farben sind eine komplexe Angelegenheit, sie interessieren sowohl den Physiologen und Psychologen als auch den Künstler und Ästhetiker. [...] Eine Farbe ist durch ihre physikalische Zusammensetzung zwar eindeutig bestimmt, aber nicht charakterisiert. Und doch besitzt sie, unabhängig von der Art ihrer Erregung, eine selbständige Existenz.“

Soziologisch und historisch haben Farben stets eine wichtige Rolle gespielt. Selbst steinzeitliche Höhlenzeichnungen belegen die aktive Wahrnehmung und Reproduktion von Farbe. In der Kunst und Kunstgeschichte sind Farben ein zentrales Gestaltungsmittel, das Aufschluss über den Zeitgeist einer Region, den Einfluss fremder Importe und den allgemeinen ästhetischen Sinn einer Kultur geben kann. Die Wahl der Farbe kann Lebensgefühl, Emotionen und Sinneseindrücke einer Gesellschaft widerspiegeln sowie Hinweise auf Armut und Wohlstand geben.

Farben werden in Kategorien wie „warm“ und „kühl“, „nass“ und „trocken“, „fern“ und „nah“ eingeteilt und als „achromatisch“ oder „monochromatisch“ charakterisiert (KIRCHNER, 2015: 5-16). In islamischen Gelehrtenkreisen entwickelten Wissenschaftler wie Al-Kindi, Ibn Rushd, Ibn al-Haytham, Ibn Sina, al-Tusi und Nishaburi bedeutende Theorien zur Farbwissenschaft, die großen Einfluss hatten.

Zusammenfassung

Farben spielen in der mamlūkischen Heraldik eine zentrale Rolle und besitzen sowohl ästhetische als auch symbolische Bedeutungen. Ihre Verwendung reicht von politischen und sozialen Symbolen bis hin zu Ausdrucksformen von Emotionen und kulturellem Selbstverständnis. Die theoretischen Grundlagen zur Farblehre in der islamischen Welt wurden von bedeutenden Gelehrten entwickelt und tragen zur facettenreichen Bedeutung der Farben in der mamlūkischen Gesellschaft bei.

7.1 Farben in der Geschichte der Türken

Das Wort für „Farbe“ im Türkischen und Persischen lautet „reng/rang“. In diesem Kapitel wird durch schriftliche Quellen zu alten türkischen Reichen und ihren Mythologien eine Beziehung zu den Mamlūken auf der Ebene der Farben hergestellt. Die Farbverwendung spielte auch bei den Türken eine herausragende Rolle. Die Quellen zum Thema Farben sind jedoch behutsam auszuwerten, da es oft widersprüchliche Aussagen bezüglich ihrer Bedeutung gibt.

Türkische Studien zu alten türkischen Stämmen, die oft archäologische Funde als Beweise anführen, dienen als verlässliche Quellen.

Kunsthistorische Bedeutung der Farben

Kunsthistorisch ist feststellbar, dass bei der Adaption der Farben auf färbbaren Objekten, Textilien, Miniaturen etc. darauf geachtet wurde, entsprechend des Farben Kanons vorzugehen.¹⁴⁹

Die Türken unterschieden sehr viele Farben und Farbtöne.

DURMUŞ (2007: 163-70; SEYHAN 1995: 167-69) schreibt, dass der Begriff ‚Farbe‘ einen außergewöhnlich hohen Stellenwert im Leben der türkischen Völker hatte. Farben und ihre Bedeutungen hatten sich bei den Türken, im Vergleich zu anderen Völkern, anders entwickelt und entfaltet. Seine These stützt sich unter anderem auf Kurgan-Funde, die zahlreiche Kulturgüter aus Metall, Holz und Keramik sowie reichlich Kleidung, Schuhe, Pferdeausrüstung, Teppiche, Kilims und vieles mehr hervorbrachten. Die Farbanalysen der gut erhaltenen Kleidung und farbigen Applikationen aus den Pazirik-Kurganen geben Aufschluss darüber, welche Farben von den Türken bevorzugt wurden.

Farbpräferenzen und ihre Bedeutung

DURMUŞ (2007: 163-70) fasst zusammen, dass die Türken im Grunde genommen alle Farben verwendeten, aber Rot, Gelb und Grün am häufigsten gewählt wurden. Diese Farbwahl war auch bei den Saken, den Hunnen und Göktürken zu beobachten. Als Beispiel beschreibt er die festliche Kleidung eines Toten aus einem Grab und geht dabei insbesondere auf die Farben ein. Die Farben der Applikationen für Sattel, Decken und Filz für Pferde sind kupferrot, helles warmes Gelb und gelblich-grünes, gebrochenes Nachtblau. Die Farbnuancen und -töne stimmen mit den Farben des berühmten Pazirik-Teppichs überein. Seine Farbanalysen ergeben, dass dunkelrote, grünliche und goldgelbe Seide überwogen. Diese drei Farben haben bis heute in vielen Regionen Asiens Vorrang. Schriftliche Quellen führen weitere Beispiele auf, welchen Stellenwert Farben für die Menschen hatten: Hunnische Staatsoberhäupter und militärische Amtsträger, die sich von ihren Soldaten abheben wollten, kleideten sich weiß. Bei der Wahl der Flaggenfarbe waren Rot, Gelb und Grün stets Favoriten. Er resümiert, dass nicht nur Kleidungsstücke und Gegenstände nach Farben benannt wurden, sondern fast alles; seien es

¹⁴⁹ DAVID-WEILL, J. (2012): "Alam". In: P. BEARMAN, Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. VAN DONZEL and W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_0497 (letzter Abruf 30.11.2019).

Namen oder Titel von Personen, Völker, Flaggen, Tiere, Pflanzen oder Regionen. Sogar in der Religion spielten Farben eine wichtige Rolle und erregten Aufmerksamkeit (DURMUŞ 2007: 163-72; KOCA 2002: 51-57).

Sprachliche und kulturelle Aspekte der Farbbenennung

Die Schreibweise der Farbnamen variierte manchmal oder Farbnamen wurden synonym verwendet. Zum Beispiel ist in der Sprache der Saka die Farbe „ashihna“ ein Ton zwischen Blau und Grün, den sie „kök“ nennen. Es kann gemutmaßt werden, dass der Begriff „Kök Türk“ (Gök-Türk, Orhon-Türk) bzw. der sogenannte Ashihna Türke auch „Blauer Türke“ genannt wurde. Manchmal wird „kök“ mit Grün, manchmal mit Blau übersetzt (DIVITÇIOĞLU 2002: 202-208). Fast alles wurde mit Farbnamen bezeichnet, auch Tiere. Das Pferd ist ein gutes Beispiel, denn seit dem ersten Auftritt in der Geschichte der Türken ist es ihr bester und treuester Freund, symbolisierte Herrschaft, Reichtum, Stärke und war ein Zuhause auf langen Reisen. Die Farbe des Pferdes wurde auch als Indiz für bestimmte Wesenszüge genommen. Salim KOCA (2002: 15-37) berichtet, dass der große Imperator Mete Han in einem Feldzug gegen China seine Armee gemäß den Farben der Pferde aufstellte.

Farben und Münzen

Bei mittelalterlichen türkischen Gesellschaften wurden auch Münzen nach Farben benannt. Im frühen Islam verstand man unter „Gelb“ Goldmünzen (dīnār), unter „Weiß“ Silbermünzen (dirham) und unter „Rot“ Kupfermünzen (fulūs al-ahmar) (KÜTÜK 2014: 165). Heute wird im Arabischen die Pluralform „fulūs“ (Singular „fals“) als allgemeiner Begriff für „Geld“ verwendet.¹⁵⁰

7.1.1 Farben und Himmelsrichtungen

Überall auf der Welt gibt es, unabhängig voneinander, bei fast jeder hohen Kultur das Phänomen, die Himmelsrichtungen durch Farb-Zuschreibungen zu bestimmen. Meistens kommen die Farben Weiß, Gelb, Rot und Blau ins Spiel. Nur die Farbe Blau ist nicht bei allen vertreten und wird manchmal durch die Farbe Schwarz oder Grün ersetzt. Je nach Land / Kontinent fällt die Lage der Farben anders aus (ÖGEL 1978: 442; ÖZKAN 2002: 427-433).

¹⁵⁰ UDOVITCH, A. L. (2012): „Fals“. In: P. BEARMAN, Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. VAN DONZEL and W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_COM_0209 (letzter Abruf 27.06.2019).

DURMUŞ (2007: 163-172) erklärt, dass die Bedeutung der Himmelsrichtungen nicht nur zu Lebzeiten der Menschen, z. B. für die Bestimmung der Gebetsrichtung, sondern auch über den Tod hinaus, z. B. bei der Bettung der Toten, wichtig war. Bei den im Altai-Gebirge gefundenen Pazirik-Gräbern ist das Gesicht der Toten nach Westen gewendet. Archäologen sind sich weitestgehend einig, dass dies einen religiösen Hintergrund hat. DURMUŞ verwendet für die halb nomadischen Völker den Begriff „sesshaft-wandernde“ und „wandernd-sesshafte“ Reitervölker. Neben Kalkül und Politik hat das umfassende Wissen dieser Völker über Naturgegebenheiten ihre Ausdehnung in alle vier Himmelsrichtungen erleichtert. Diese dienten als wegweisende Koordinaten.

Himmelsrichtungen und ihre Farben in der Orḡon-Türkischen Tradition

Die Orḡon-Türken oder das Köktürkische Reich tauchten ca. 600 n. Chr. in Zentralasien auf. Die Orḡon-Runen oder „türkische Runen“ (türk. *Orhun Yazıtları*) gehören zu den frühen Beispielen einer verschriftlichten Turk-Sprache.

Die Orḡon-Türken, die in der Blütezeit des Tengrismus lebten, benannten die Himmelsrichtungen mit „vorne“, „hinten“, „links“ und „rechts“. Nach vorne schaut man, wenn man seinen Blick nach Süden richtet; dann liegt der Westen rechter Hand, der Osten linker Hand und hinten ist der Norden. Die Namen für die Himmelsrichtungen wurden sprachlich mit Termini für Tagesabschnitte bzw. nach dem Sonnenlauf und farblich nach vier Gewässern bestimmt. Diese Zuordnung der Farben ist den türkischen Orḡon-Runen des Bilge Kaghan Kül-Tigin (türk. *bilge kağan köl tigin*) entnommen.

Im Jahr 732 wurde eine imposante Grab- und Gedenkinschrift zu Ehren des alttürkischen Feldherrn Kül Tigin errichtet. Dieses Monument ist 3,75 Meter hoch und befindet sich in der Nähe des Orḡon-Flusses in der Mongolei. Die Kül-Tigin-Inschrift gehört zu einer Reihe von alttürkischen Runeninschriften, die in dieser Region entdeckt wurden und deren Ursprung ins 6. und 7. Jahrhundert zurückreicht. Diese Inschriften stellen die frühesten schriftlichen Werke der Türken dar und bieten wertvolle Einblicke in die Geschichte und Kultur der damaligen Zeit.

Es folgt der Runen-Text im Göktürkischen, die Transliteration, die Transkription und schließlich meine Übersetzung ins Türkische und ins Deutsche.

Göktürkisch:

ᠤ᠋᠋᠋᠋ ᠤ᠋᠋᠋᠋ ᠤ᠋᠋᠋᠋ ᠤ᠋᠋᠋᠋ ᠤ᠋᠋᠋᠋ ᠤ᠋᠋᠋᠋ ᠤ᠋᠋᠋᠋ ᠤ᠋᠋᠋᠋ ᠤ᠋᠋᠋᠋ ᠤ᠋᠋᠋᠋
ᠤ᠋᠋᠋ ᠤ᠋᠋᠋᠋᠋ ᠤ᠋᠋᠋᠋᠋ ᠤ᠋᠋᠋ ᠤ᠋᠋᠋᠋᠋ ᠤ᠋᠋᠋᠋᠋᠋ ᠤ᠋᠋᠋ ᠤ᠋᠋᠋᠋᠋ ᠤ᠋᠋᠋᠋᠋
ᠤ᠋᠋᠋᠋ ᠤ᠋᠋᠋᠋᠋᠋᠋᠋ ᠤ᠋᠋᠋ ᠤ᠋᠋᠋᠋ ᠤ᠋᠋᠋᠋ ᠤ᠋᠋᠋᠋᠋ ᠤ᠋᠋᠋᠋᠋᠋᠋᠋᠋

Transliteration

TOKUZ: OGuZ: BeGLeRİ: BODuNI: BU: SaBıMıN: eDGÜTİ: işİD: KaTıGDI: TİDLA:
İLGeRÜ: KÜN: TOGSıKA: BİRiGeRÜ: KÜN: ORTUSIDaRU: KURIGaRI: KÜN:
BaTSIKIDA: YIRıGaRI: TÜN: ORTUSIDaRU: aNDA: İÇReKİ: BODuN: KOP: MaDA:
KÖRüR: BUNÇA: BODuN:

Transkription

Dokuz Oğuz beğleri, bodunu, bu savımı iyice işit, katıca dinle. İleri gün doğusuna, beride gün ortasına, geride gün batısına, yırida tün ortasına, anda içindeki boylar hep bana görür. Bunca bodunu

Übersetzung ins Türkische

Dokuz doğuda gün doğusuna, güneyde gün ortasına, batıda gün batısına, kuzeyde gece ortasına dek, onun içindeki millet hep bana tâbidir."

Übersetzung ins Deutsche

Im Osten [wo] der Tag beginnt, im Süden in der Mitte des Tages, im Westen [wo] der Tag [die Sonne] untergeht, bis im Norden [wo die] Mitte der Nacht [ist], sind mir alle Völker Untertan (Übers. d. Verf.).

Im Folgenden soll auf die Bedeutungen der einzelnen Himmelsrichtungen in dem oben genannten Vierzeiler eingegangen werden. Demnach ist die Rangfolge: Osten, Süden, Westen, Norden (vgl. Tabelle 5). Diese Zuordnung entspricht den kulturellen und religiösen Vorstellungen der Türken, insbesondere während der Zeit des Tengrismus.

I. Osten = Doğu

Im Alttürkischen, Orhon, wird der Osten als „*ilgeru*“ oder „*ileri*“ bezeichnet, was „vortärs“ und „nach vorne“ bedeutet. In den alttürkischen Schriften findet man es in der Form *ilgerü*, *üleri*, *ileri*, auch in der Bedeutung für Osten (DURAN 1988: 12) oder Sonnenaufgang.

Das heutige türkische Wort für Osten, „*doğu*“, leitet sich vom Verb „*doğmak*“ ab, was „aufgehen“ bedeutet, also die Richtung, in der die Sonne aufgeht. Der Osten ist traditionell mit der Farbe Blau verbunden. Der Sewansee in Armenien heißt im Türkischen „*gökçegöl*“, was „blauer See“ bedeutet. Das Wort „*gök*“ bedeutet Himmel, wodurch „*gökce*“ mit „Blau“ bzw. „Himmelsblau“ verbunden werden kann (DURMUŞ 2007: 163-172; ERGIN 1991: 87). Es ist aber auch möglich, dass es sich evtl. um das Kaspische Meer (tr. *hazar denizi*) handeln könnte.

Das Symbol des Ostens ist die Sonne und das Tiersymbol ist das grau-silberne Pferd (*kır at*).

II. Süden = Güney

Im Alttürkischen wurde der Süden als „*kün-gerü*“, „*birgerü*“ oder „*kün-ortu*“ bezeichnet, was „alle zusammen in eine Richtung“ bedeutet. „Güney“ ist das heutige türkische Wort für Süden und wird mit der Mittagszeit (*gün ortası*) oder dem Mittag (*gündüz*) in Verbindung gebracht, wenn die Sonne am höchsten steht. Mit dem Süden werden die Farbe Rot und das Rote Meer assoziiert.

Das Tiersymbol ist das braun-schwarz gescheckte Pferd (*al atlar* oder *doru atlar*), (ÖGEL 2000: 427-28; KAFALI 1996: 52). (ÖGEL 2000: 427-28; KAFALI 1996: 52).

III. Westen = Batı

Im Alttürkischen wurde der Westen als „*kurıgaru*“ bezeichnet, was „zurück“ bedeutet. „*batı*“ bedeutet Westen und leitet sich vom Verb „*batmak*“ ab, was „untergehen“ bedeutet, also der Teil des Tages, an dem die Sonne untergeht. Mit dem Westen wird das Mittelmeer in Verbindung gebracht, das im Türkischen „Akdeniz“ heißt und wörtlich als „weißes Meer“ übersetzt wird. Das Symbol des Westens ist der Mond oder Halbmond.

Das Tiersymbol ist das weiß-braun-rote Pferd (*ak at* oder *boz at*) (SAĞOL 1995: 142).

IV. Norden = Kuzey

Im Alttürkischen wurde der Norden als „*yırgaru*“ bezeichnet, was „oben“ bedeutet. „Kuzey“ bedeutet Norden und bezieht sich auf den Nordstern. Der Norden wird als schwarz definiert,

was auf die Dunkelheit dieser Himmelsrichtung hinweist. Das Schwarze Meer wird mit dem Norden assoziiert.

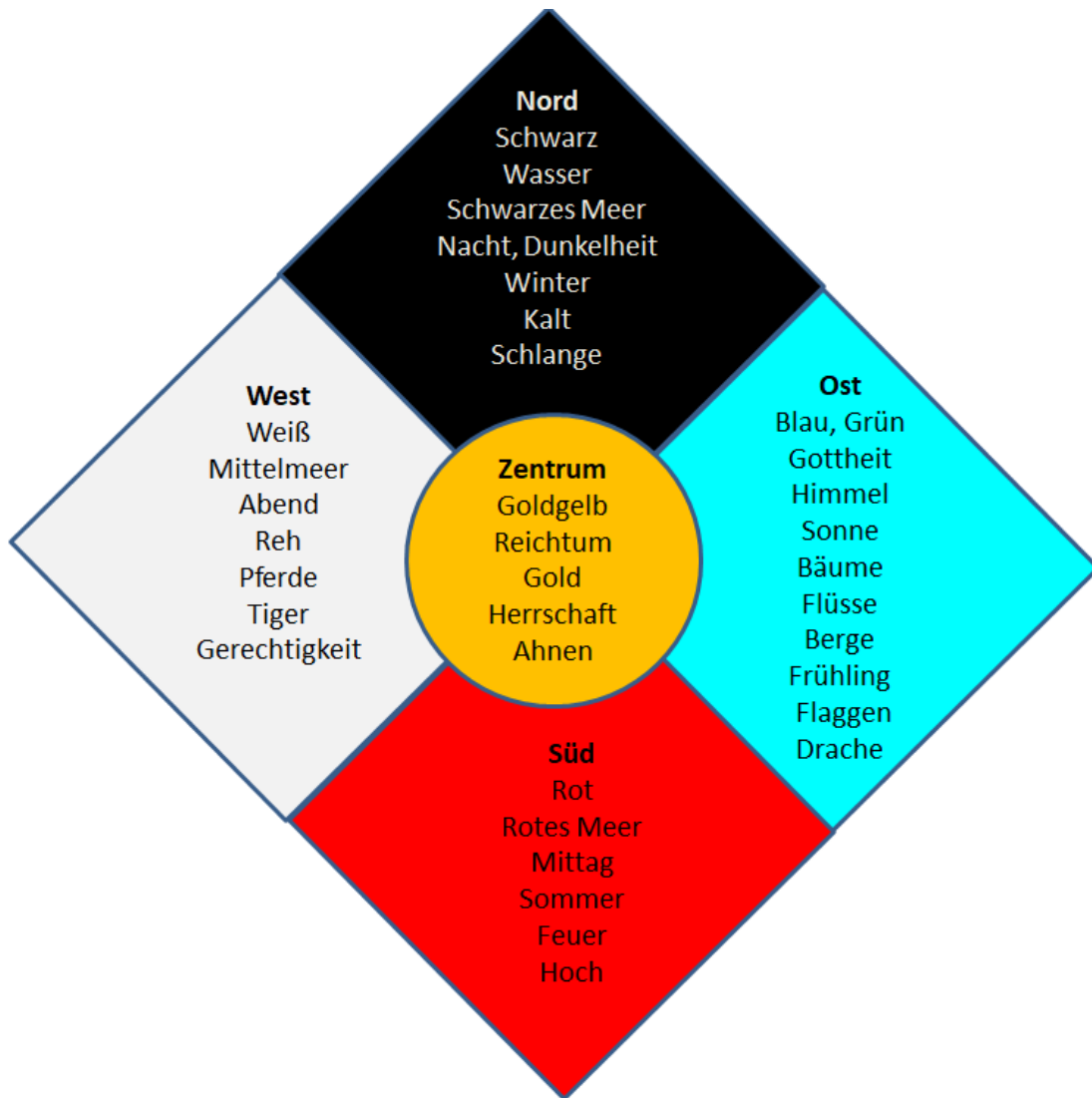
Das Tiersymbol ist das schwarze Pferd (*yağız at*) (SAĞOL 1995: 142).

V. Zentrum

Das Zentrum, von dem aus die Himmelsrichtungen und Meere betrachtet werden, wird in der türkischen Mythologie und Heraldik durch die Farbe Gelb (*sarı*) symbolisiert, die Farbe der Steppe (türkisch „*bozkır*“). Während die geografische Mitte in der Mythologie der Orhon-Türken am Orhon-Fluss in der Mongolei liegt, bezieht sich die westliche Definition der Mitte eher auf Vorderasien, das von den vier Meeren – dem Schwarzen Meer, dem Kaspischen Meer, dem Mittelmeer und dem Roten Meer – begrenzt wird (siehe Tabelle 5).

Das Tiersymbol ist das goldene oder gelbe Pferd.

Betrachtet man jedoch den Orhon-Fluss in der Mongolei als Zentrum, so liegt das „Schwarze Meer“ im Norden und wird als Arktisches Meer interpretiert, der Pazifische Ozean liegt im Osten, der Indische Ozean im Süden und das Mittelmeer im Westen. Diese geographische Interpretation zeigt, wie unterschiedlich kulturelle und geografische Kontexte die Definition der Himmelsrichtungen und deren Zuordnungen beeinflussen können. Weitere detaillierte Untersuchungen hierzu werden jedoch aufgrund des Rahmens dieser Arbeit nicht weiter vertieft (siehe Zeichnung 18 und Tabelle 5).



Zeichnung 18: Farben und Himmelsrichtungen nach türkischen Mythologien.¹⁵¹

Zeichnung 18 basiert auf dem Farben-Muster von Zeynep DOKUMACI (2019), das die Himmelsrichtungen nach den Vorstellungen der Vorfahren der Türken und der türkischen Mythologien darstellt. Farben spielten insbesondere im Krieg eine bedeutende Rolle. Die Pferde und Reiter wurden entsprechend der Farbe der Himmelsrichtungen aufgestellt und gekleidet, um Verwechslungen zu vermeiden und jede Truppe gemäß der ihr auferlegten Taktik kämpfen zu lassen.

¹⁵¹ Zeichnung durch d. Verf. erstellt.

Anpassungsfähigkeit und Beständigkeit der Farbzuoordnungen

Die Zuordnung der Farben zu den Himmelsrichtungen blieb bei den Türken, mit wenigen Ausnahmen, beständig. Allerdings konnte die Rangfolge der Farben variieren. Während für die großen Hunnen die linke Hand, also der Osten, von großer Bedeutung war, erachtete Dschingis Khān die rechte Seite als wichtiger. Jede Himmelsrichtung wurde auch mit Symbolen verknüpft, wobei diese Symbole nicht bei allen Stämmen gleich waren. Änderungen konnten sich aufgrund der Blickrichtung, der Sonnenstellung, astrologischer Konstellationen, des Wechsels des Aufenthaltsorts oder anderer Faktoren ergeben (ÖZKAN 2002: 427-433).

Für die Tülüet-Türken war der Mond das Symbol für den Norden und die Sonne für den Süden. Sie glaubten an die Gottheit ‚Himmel Adler‘ (gök kartal), die vom höchsten Himmel herabblickt. Entsprechend war ihr Blick nach Osten gerichtet, sodass der Norden links und der Süden rechts lag. Nach ihrem Glauben verdeckt der Adler mit seinem linken Flügel den Mond (Norden) und mit seinem rechten Flügel die Sonne (Süden). Der Mond, der für die Dunkelheit zuständig ist, wurde dem Norden zugeordnet, während die Sonne, die für den Tag zuständig ist, das Symbol für den Süden war (ÖZKAN 2002: 427-433).

Zusammenfassung

Farben spielten in der türkischen Mythologie und Geschichte eine zentrale Rolle bei der Bestimmung der Himmelsrichtungen und deren symbolischer Bedeutung. Diese Farbzuoordnungen waren nicht nur beständig, sondern auch anpassungsfähig an verschiedene kulturelle und geografische Kontexte. Die Beispiele der Orhon-Türken und Tülüet-Türken illustrieren die tief verwurzelte und doch flexible Nutzung von Farben zur Orientierung und symbolischen Darstellung.

7.1.2 Weitere Aspekte zu den vier Farben

Die vier Himmelsrichtungen wurden in vielen Kulturen eine bedeutende Rolle und werden mit verschiedenen Lebensaspekten in Verbindung gebracht. Diese Himmelsrichtungen korrespondieren mit den vier Jahreszeiten, den vier Pforten der Welt und den vier grundlegenden Eigenschaften des Menschen. Ein zentrales Prinzip dabei ist, dass der Mensch seine Welt physisch begreifen kann, indem er Wissen aus allen vier Richtungen erlangt. Erst durch die Kenntnisse aller Himmelsrichtungen kann er die physische Ebene überwinden und

Zugang zur metaphysischen Ebene finden. Dieses Prinzip betont nicht nur die physische Umgebung, sondern auch auf das eigene Leben. Es sensibilisiert den Menschen für seine Umwelt und unterstreicht die Bedeutung von Hilfsbereitschaft und Engagement für das Gemeinwohl seiner Gemeinschaften betonen (YALÇIN 2002: 107-122).

Die Mongolen verwendeten für ihre Edikte (*varlıĝ*) Stempel (*thamga*) in den Farben Rot (*al thamga*), Blau (*kök thamga*), Gelb/Gold (*sarı/altın thamga*) und Schwarz (*siyah thamga*). Die Flagge der Goldenen Horde hatte einen weißen Grund mit einem roten Halbmond und einem roten Stempel.

In der islamischen Zeit waren diese Richtungsweisungen bekannt, jedoch führte das Schisma im Islam und der darauf folgenden Spaltung der Umma zu neuen Wert- und Bedeutungsverschiebungen. Dennoch blieben die vier Himmelsrichtungen und ihre zugeordneten Farben blieben jedoch ein bedeutendes kulturelles und symbolisches System.

Es existiert umfangreiche Literatur und Enzyklopädien über die Reitkunst und die Methoden im Gebrauch von Waffen. Abbildung 3 und Abbildung 4 zeigen zwei der frühesten illustrierten Beispiele der Reitkunst, die 1366 in Kairo entstanden. Diese Folios stammen aus einem Kodex aus Kairo und wurden im CHESTER BEATTY¹⁵² (Irish Museum) restauriert. Sie sind mit Tusche, Pigmenten und Gold bemalt und zeigen vier Reiter, die um ein Wasserbecken reiten, jeweils ein Schwert und einen Schild in der Hand haltend. Jedes Pferd ist in einer anderen Farbe dargestellt. Die Anordnung und Farben der Pferde in diesen Illustrationen stehen in einem eindeutigen Bezug zu den vier Himmelsrichtungen und ihren symbolischen Bedeutungen.¹⁵³

7.2 Tinkturen bei den Mamlüken

Die zuvor erläuterte Einführung zu den Farben aus verschiedenen Blickwinkeln dient dazu, die Entwicklung und den Wirkungskreis von Farben sowie deren Ankunft in der mamlükischen Heraldik zu erklären. Analysen zeigen, dass Farben in der Geschichte der

¹⁵² CHESTER BEATTY (2018): Digital Collection. Irish Museum. Dublin. Online verfügbar unter <https://chesterbeatty.ie/> (letzter Abruf 16.03.2019).

¹⁵³ UMAR AL-SHAFI'I, Umar b. Abdallah b. (1366 / 767H): Folio / Bi-Folio (Codex): Four horsemen Object No. Ar 5655.118. Arabic collection. Hg. v. Chester Beatty Digital Collection (2018). Irish Museum. Dublin. Online verfügbar unter <https://chesterbeatty.ie/conservation/warriors-weapons-and-horses-conserving-folios-from-a-mamluk-manuscript/> (letzter Abruf 16.03.2019); UMAR AL-SHAFI'I, Umar b. Abdallah b. (1366 / 767H): Folio / Bi-Folio (Codex): Four horsemen Object No. Ar 5655.167. Arabic collection. Hg. v. Chester Beatty Digital Collection (2018). Irish Museum. Dublin. Online verfügbar unter https://viewer.cbl.ie/viewer/object/Ar_5655_167/1/LOG_0000/ (letzter Abruf 16.03.2019). (CC BY-NC 4.0).

Türken, beginnend bei den Göktürken, eine bedeutende Rolle spielten. Insbesondere die Farben Weiß sowie das Farbentrio Gelb, Rot und Grün symbolisierten in Kombination in einer Fahne die Verwaltung, den Staat und die Streitmacht.

Bei der Untersuchung der Tingierung der mamlūkischen Heraldik wurden sieben Tinkturen identifiziert: Grau bzw. Silber oder Weiß, Gelb bzw. Gold, Schwarz, Grün, Rot, Blau und Braun. Diese Farben entsprechen den zuvor beschriebenen und bedürfen keiner weiteren Erklärung an dieser Stelle.

Eigenschaften der Mamlūkischen Tinkturen

Die Tinktur der mamlūkischen Wappen wurde durch das Untergrundmaterial bestimmt und war dementsprechend monochrom oder polychrom. Wappen, die auf Architektur gemeißelt oder auf Metallgegenständen geprägt wurden, sind einfarbig und haben die Farbe des Untergrundmaterials. Das bedeutet, dass ein auf Stein gemeißeltes Wappen die Farbe des Steins hat, und ein auf Metall getriebenes Wappen die Farbe des Metalls.¹⁵⁴

Die Mamlūken verzierten ihre Fahnen mit Schmuck und Edelsteinen und bestickten sie oft mit einem Halbmond, der am oberen Ende der Fahne mit Gold- oder Silberfäden platziert wurde (siehe Abbildung 34). Farben in der mamlūkischen Heraldik werden in der Literatur häufig nur nebenbei erwähnt, was den Anschein erweckt, dass sie zufällig gewählt wurden. Analysen zeigen jedoch, dass jede Farbe ihren spezifischen Sinn und Zweck hatte.

Vergleich mit der Europäischen Heraldik

Tabelle 4 wurde entworfen, um zu untersuchen, ob die europäische Heraldik als Vorbild für die mamlūkische Heraldik diente. Dabei wurden die Namen der Farben mit europäischen Bezeichnungen verglichen. Es stellte sich heraus, dass dieser Vergleich nicht zielführend ist, da die Farbbezeichnungen in den türkischen und arabischen Sprachen der Mamlūken keine Äquivalenz zu den europäischen Sprachen Deutsch, Englisch und Französisch aufwiesen.

¹⁵⁴ Diese Schilderung entspricht der Beschreibung vieler Fachleute, wie zum Beispiel APPLETON, David B. (2001) *Mamluk Heraldry*. Online verfügbar unter <http://www.appletonstudios.com/MamlukHeraldry2001.pdf> (letzter Abruf 08.06.2019). Es ist aber auch möglich, dass diese Materialien ebenfalls mit farblich untermalt wurden. Als Beispiel hierfür kann das Gemälde von der Schule Bellinis genannt werden. Auf dem Gebäude sind alle Wappen in Farbe zu sehen; vgl. Unknown, "Reception of a Venetian delegation in Damascus in 1511," *Venetian Art*, ac; online Verfügbar: <http://library.bc.edu/venetianart/items/show/1436>. (letzter Abruf 27.04.2022)

Diese Analyse wurde inspiriert durch die Untersuchung der Bezeichnungen für Spielkarten, bei der gezeigt wurde, dass Begriffe aus den Sprachen der Mamlūken in die europäischen Sprachen übernommen wurden.

Weitere Vergleiche zwischen mamlūkischen und europäischen Elementen der Heraldik ergaben, dass es kaum Beweise für einen Einfluss der europäischen Heraldik auf die mamlūkische Heraldik gibt. Daher wird sich die weitere Forschung verstärkt auf die Vorfahren der Mamlūken und die Region, aus der sie stammen, konzentrieren.

Zusammenfassung und Perspektiven

Die Farben und Tinkturen in der mamlūkischen Heraldik sind tief in der Geschichte und Kultur der türkischen und zentralasiatischen Völker verwurzelt. Diese Einflüsse spiegeln sich in den Farbschemata und symbolischen Bedeutungen wider, die in der mamlūkischen Heraldik verwendet wurden. Die weitere Forschung wird sich darauf konzentrieren, die Ursprünge dieser Heraldik in den Kulturen und Traditionen der Vorfahren der Mamlūken zu identifizieren, wie in den folgenden Kapiteln detailliert gezeigt wird.

7.3 Die wichtigsten Farben im Islam und ein Exkurs zu den jeweiligen Farben im Koran

Es gibt eine Vielzahl von Thesen über die Bedeutung der Farben im Islam, die manchmal widersprüchlich sind. Eines ist jedoch klar: Flaggen und Farben besitzen, wie in der vorislamischen Zeit, auch im Islam eine hohe Ausdrucks- und Symbolkraft.

Im Arabischen haben Farben eine Vielzahl an Bezeichnungen und Bedeutungsebenen. Jede Nuance und jedes Detail einer Farbe scheint eine eigene Nomenklatur zu benötigen. In den Primärquellen finden sich zahlreiche Abhandlungen zur Farblehre, -theorien, -nuancen und -mischungen, wie bei Nishābūrī (1048-1113), Ibn Sina (980-1037), Tūsī (1201-1274) und den Ikhwān al-Ṣafā', den „Brüdern der Reinheit“. Diese Gruppierung, die sich im 10. Jahrhundert in Basra formierte, widmete sich neoplatonischen und pythagoreischen Anschauungen und argumentierte, dass die vier Farben den Elementen Erde, Wasser, Feuer und Luft entsprechen: Gelb der Erde, Grün dem Wasser, Rot dem Feuer und Blau der Luft.

Im Koran werden die Lichtfarben Rot, Blau und Grün sowie die Farben Schwarz, Weiß und Gelb erwähnt. Zerrin TANINDI (2009: 243) schreibt, dass in frühen Koran Ausgaben aus der Zeit der Umayyaden die kleinen kreisförmigen oder ineinanderlaufenden Vierecke und Bänder die Farben Gold, Grün und Rot aufweisen.

TANINDI (2020: 1-19) führt in ihrem Artikel "The Use of Color in Turkish Art and Culture" verschiedene Beispiele für die Verwendung von Farben in der türkischen Kunst und Heraldik auf. In der osmanischen Architektur und Kunst werden lebhafte Farben wie Rot, Grün, Blau und Gold verwendet, um Muster und Ornamente zu schaffen. Diese Farben finden sich auch in der osmanischen Flagge, die eine rote Grundfarbe mit einem weißen Halbmond und einem Stern in der Mitte hat. Die Ähnlichkeiten in der Verwendung von Farben und Symbolen zwischen den Mamlüken und den Türken lassen sich auf den gemeinsamen Einfluss der Türken und möglicherweise der muslimischen Welt und zurückführen.

Das Wort für Farbe im Arabischen lautet „*lawn*“ (Plural „*alwān*“).¹⁵⁵ Im Koran kommt „*lawn*“ in verschiedenen Formen in fünf Suren vor: 2/69; 16/13, 69; 30/22; 35/27, 28; 39/21. Diese Suren beschreiben die Natur, ihre Vielfältigkeit, ihre Schönheit, himmlische Geschehnisse und Bewegungen sowie die Farben der Lebewesen, Pflanzen, Berge, Flüsse und Bäche.

Die folgende Analyse und Übersetzung der Verfasserin soll die feinen Nuancen der koranischen Farbbegriffe aufzeigen. Oft sind es nur feine Nuancen, die die Bedeutung eines Wortes ausmachen. Als Beispiel soll hier das Wort *subgha* dienen. In Sure 2, Vers 138, Bakara (Die Kuh) kommt das Wort zweimal vor:

KHOURY (2004: 2/138) übersetzt: „(Nehmt an) das Kennzeichen Gottes. Und wer hat ein schöneres Kennzeichen als Gott? Ihm (allein) dienen wir.“

KHOURY übersetzt das Wort *subgha* als „Kennzeichen Gottes“. Jedoch bedeutet „*subgha*“ eigentlich Mal- oder Anstrichfarbe.

Die Übersetzung der Verfasserin: Wir wurden mit der Farbe Allahs gefärbt und was ist schöner als die Farbe Allahs? Ihm (allein) dienen wir.“

Um den Bezug zu den Farben im Koran und ihre geschichtliche Bedeutung bei den Vorfahren der Mamlüken zu verdeutlichen, wird im Folgenden genauer auf die einzelnen Farben einge-

¹⁵⁵ Vergleiche die Suren: 2/69; 16/13, 69; 30/22; 35/27, 28; 39/21.

gangen. Dabei werden auch Suren, in denen die jeweilige Farbe erwähnt wird, aufgeführt und ins Deutsche übersetzt. Das Format folgt der Struktur Sure/Vers.

7.3.1 Weiß und Schwarz

In der arabischen Sprache wird die Farbe Grau bzw. Silber oft synonym mit der Farbe Weiß verwendet, insbesondere wenn es um Metalle oder Textilien geht. Daher wird Silber im Folgenden synonym zu Weiß verwendet.

Für die Farbe Weiß gibt es viele Begriffe im Arabischen. Die Flagge der „Goldenen Horde“ hatte einen weißen Grund mit einem roten Halbmond und einem roten Stempel. *İlkhan* und andere mongolische Stämme übernahmen diese Farben, weshalb die Flaggen ihrer Oberhäupter meistens weiß waren, während die Besatzung durchaus andere Farben verwendete (UZUNÇARŞILI 1988: 197-99).

Bei den Mamlüken und zuvor bei den Saldjüken galt Weiß als Trauerfarbe. Als Sultān Malik Said Berke Han starb, soll sich sein Schwager Sultān Malik Mansur Qalā'un weiß gekleidet haben. Der Tod wird nicht zwangsläufig negativ konnotiert. Neben der Bedeutung für Trauer steht Weiß (*abyaḍ*) im klassischen Arabisch auch für das Leben. Wasser und Brot werden als die „zwei Weißen“ (Dualis: *abyaḍdayn*) bezeichnet, ebenso die Hauptschlagadern. Weiß steht zudem für Positives, Helligkeit, die weiße Haut, die Sonne und das gute Wort.

Die Umayyaden von Damaskus (661-750) hatten laut Literatur eine weiße Standarte. Jedoch zeigen die Fahnen auf dem Fresko im Audienzsaal des Wüstenschlosses Qusair 'Amra andere Farben. Dieses frühe islamische Beispiel zeigt schwarze und goldene Fahnen. Qusair 'Amra, ein umayyadisches Bauwerk aus dem frühen 8. Jahrhundert in Jordanien, wurde vermutlich von al-Walid ibn Yazid, dem späteren Kalifen al-Walid II, in Auftrag gegeben. Wahrscheinlich hatten die Umayyaden auch schwarze Flaggen im Repertoire (siehe Abbildung 1).

Die 'Abbāsiden Kalifen (750-1258/132-750 H.), Gegner der Umayyaden, trugen schwarze Banner und Kleidung als Erkennungszeichen. Sie erkannten die spirituelle Symbolkraft der Farbe Schwarz, wie viele andere türkische Staaten, die den sunnitischen Islam annahmen. Sie unterschieden jedoch zwischen spiritueller und politischer Symbolfarbe.

Für die Saldjūken in Anatolien war die Verwendung der Farbe Schwarz ein Zeichen ihrer Zugehörigkeit zu den ‘Abbāsiden.¹⁵⁶ Auch die Mamlūken sympathisierten mit ihren Vorgängern und verwendeten die schwarze Flagge der ‘Abbāsiden sowie die gelbe Flagge der Ayyūbiden. Sie sendeten dem Khan der „Goldenen Horde“ die schwarze Flagge der ‘Abbāsiden und ihre eigene gelbe Flagge (KÜTÜK 2014: 165).

Für die Farbe Schwarz gibt es entsprechende Analogien. Schwarz (‘*aswad*, pl. *sūd/sūdān*; fem. *sawdā*) wird einerseits als die Mutter aller Farben angesehen und andererseits mit der Nacht, Hitze und dem Bösen konnotiert. Als Pendant zu Weiß werden die Schlange und der Skorpion als die „zwei Schwarzen“ (Dualis: ‘*aswaddayn*) bezeichnet.

Nicht zu vergessen ist der heilige schwarze Stein (*al-ḥağar al-aswad*) an der Ecke der Kaaba in Mekka.

7.3.1.1 Exkurs in den Koran: Weiß und Schwarz

Im Koran tauchen die beiden gegensätzlichen Farben Weiß und Schwarz häufig zusammen auf. Sie werden oft so beschrieben, als ob sie einander entspringen, ähnlich wie der Tag aus der Nacht und die Nacht aus dem Tag hervorgeht. Diese Darstellung symbolisiert die Dualität des Lebens, in der jede Existenz etwas Gegensätzliches hat und beide Kräfte sich gegenseitig ergänzen. Gemäß dieser Logik steht Schwarz für die dunkle Macht und Weiß für die göttliche Macht.

Weiß im Koran

Die Farbe Weiß wird im Koran in verschiedenen Kontexten erwähnt. Hier einige Beispiele:

Sure 35, Vers 27: Al-Fatir (Der Schöpfer)

Berge und Pfade: „[...] und auf den Bergen gibt es weiße und rote Pfade, von verschiedenen Farben, und rabenschwarz.“

Hier symbolisiert Weiß Reinheit und Klarheit.

¹⁵⁶ KÖPRÜLÜ, Fuad O.: “bayrak”. In: TDV-IA (Hg.): Türkiye Diyanet Vakfı. İslam Ansiklopedisi [Türkische Islam Enzyklopädie], V. Ankara, Istanbul: MEB Yaytünevi, S. 247–254. Online verfügbar unter <https://islamansiklopedisi.org.tr/bayrak> (letzter Abruf 20.10.2019).

Sure 27, Vers 12: An-Naml (Die Ameisen)

Weiß Hand: „Und stecke deine Hand [...] wird ohne ein Übel weiß hervorkommen [...]“.

Diese Erwähnung zeigt die Farbe Weiß als Zeichen von Reinheit und Wunder.

Ähnliche Erwähnungen finden sich in den Suren 7:108; 20:22; 26:33; 27:12; 28:32.

Sure 37, Vers 46: As-Saffat (Die in Reihen stehen)

Weiß und wohlschmeckend: „(Er ist) weiß und wohlschmeckend für die Trinkenden.“

Diese Beispiele verdeutlichen, dass Weiß im Koran positiv besetzt ist und mit Reinheit, Sauberkeit, Liebe, Recht, Freude und gutem Charakter in Verbindung gebracht wird.

Schwarz im Koran

Schwarz wird im Koran meist negativ konnotiert, Hier einige Beispiele:

Sure 2, Vers 102: Al-Baqara (Die Kuh)

Schwarze Magie: „[...] und sie folgten dem, was die Satane unter der Herrschaft Salomos vortrugen. Aber nicht Salomo war ungläubig, sondern die Satane waren ungläubig, indem sie die Menschen schwarze Magie lehrten [...]“

Dies zeigt Schwarz als Symbol für dunkle Kräfte.

Sure 2, Vers 187: Al-Baqara (Die Kuh)

Trennung von Tag und Nacht: „Esst und trinkt, bis ihr den Unterschied zwischen dem weißen Faden der Morgendämmerung und dem schwarzen Faden der Nacht deutlich erkennen könnt.“

Hier symbolisiert Schwarz die Nacht und Dunkelheit.

Sure 3, Vers 106-107: Al-Imran (Das Haus Imran)

Weiß und schwarze Gesichter: „Am Tag, an dem einige Gesichter weiß und einige Gesichter schwarz sein werden [...]“

Dies deutet auf einen Gegensatz zwischen Segen und Fluch hin.

Ähnliche Erwähnungen finden sich in Suren 16:58; 23:104; 39:60; 43:17; 80:40.

Sure 15, Vers 26: Al-Hijr (Die Felsenstadt)

Schwarzer Schlamm: „[...] und wahrlich, Wir erschufen den Menschen aus trockenem, tönernen Lehm, aus schwarzem, zu Gestalt gebildetem Schlamm.“

Dies verbindet Schwarz mit der Urschöpfung und der Erde.

Sure 56, Vers 43: Al-Waqi'a (Das Ereignis)

Schwarzer Rauch: „[...] und im Schatten schwarzen Rauches [...].“

Dies symbolisiert Qual und Leiden.

Zusammenfassung

Die Farben Weiß und Schwarz werden im Koran in vielfältigen Kontexten erwähnt und haben starke symbolische Bedeutungen. Weiß steht durchweg positiv für Reinheit, Sauberkeit, Freude und göttlichen Segen. Es wird mit Klarheit und göttlichen Wundern in Verbindung gebracht, wie in den Beschreibungen der „weißen Hand“ und den „weißen Getränken“.

Schwarz hingegen hat meist negative Konnotationen und wird mit Dunkelheit, Magie, Sünde und Leid verbunden. Es symbolisiert die Abwesenheit von Licht und wird in verschiedenen Versen mit Qualen und negativen Zuständen in Verbindung gebracht. Die dualistische Verwendung von Weiß und Schwarz im Koran reflektiert das universelle Konzept von Gut und Böse, Licht und Dunkelheit, und betont die Notwendigkeit, sich dem göttlichen Licht zuzuwenden, um spirituelle Erleuchtung zu erlangen.

7.3.2 Grün

Die Kombination von Grün, Gelb und Rot hat in vielen Kulturen und Mythologien, einschließlich der islamischen, eine besondere Bedeutung. Diese drei Farben werden oft zusammen erwähnt, sowohl in historischen Kontexten als auch im Koran.

Archäologische Funde wie die Tüekta-Kurgane, in denen die Überreste eines Prinzen (*tigin*) mit Kleidung in den Farben Grün, Gelb und Rot gefunden wurden, unterstreichen die Bedeutung dieser Farbkombination (DURMUŞ 2007: 163-172). Zum Frühlingsfest Nevruz wurden dem Herrscher rote Bonbons mit goldenem Glitzer gebracht, was die symbolische Bedeutung dieser Farben weiter verdeutlicht.

Diese Farbkomposition war insbesondere im administrativen Apparat, bei der Herrscherklasse und im Militär von Bedeutung. Die grün-gelb-roten Flaggen wurden von den Göktürken und vielen nachfolgenden türkischen Reichen und Fürstentümern (Türk. *beylikler*), wie den Salgüqen und Osmanen, favorisiert (PIRVERDIOĞLU 2002: 44-50). Grün stand bei den alten türkischen Stämmen für Leben, Neubeginn, Frische, Frühling, Natur und Jugend und ist eng mit dem Nevruzfest, dem Frühlingsbeginn, verbunden. Das Nevruzfest hatte für die Türken sowohl eine nationale als auch eine religiöse Dimension (TEPEKAYA 2002: 600-10). Zu den Farben des Nevruz gehörten neben Grün auch Rot und Gelb. Rot steht für Gott, eine schützende Seele, ein Heim, Gemeinschaft, Freiheit und Unabhängigkeit. Gelb bedeutete Mitte oder Herrschaft. Die Farben Schwarz und Weiß werden zwar auf den Propheten Muhammad zurückgeführt, aber dass seine Lieblingsfarbe Grün war, wird allgemein für wahr erachtet. Folglich wird Grün als die Farbe des Propheten, seiner Familie, des Paradieses und generell als die Symbolfarbe des Islams gedeutet. Auch die Schiiten verwenden Grün, um ihre Zugehörigkeit und Ehrerbietung zum Propheten und seiner Heiligen Familie (Ahl al-Bayt) zu symbolisieren.

Grüne Behänge und Gardinen sind in Moscheen häufig zu finden. Die Nationalflaggen vieler islamischer Länder, wie Saudi-Arabien, Pakistan, Algerien und Mauretanien, sowie die Flagge der Arabischen Liga sind ebenfalls grün.

7.3.2.1 Exkurs in den Koran: Grün

Im Koran ist Grün die am häufigsten erwähnte Farbe und wird durchweg positiv beschrieben. Sie symbolisiert Wachstum, Leben, Fruchtbarkeit und göttlichen Lohn. In mehreren Suren wird die Bedeutung und Symbolik der Farbe Grün verdeutlicht.

Sure 6, Vers 99: Al-An'am (Das Vieh)

„Und Er ist es, Der Wasser niederregnen lässt aus der Wolke, und durch das Wasser lassen Wir alle Art Wachstum hervorsprossen; mit diesem bringen Wir dann Grünes hervor, daraus erzeugen Wir übereinander gereihtes Korn, und aus der Dattelpalme, aus ihren Blütenolden lassen Wir niederhängende Datteltrauben sprossen, und ebenso Gärten mit Trauben, und die Olive und den Granatapfel.“

Hier steht Grün für das Wachstum und das neue Leben, das aus dem Regen entsteht. Es symbolisiert die Fruchtbarkeit und den Segen Gottes, der durch das Wasser hervorgerufen wird und die Felder bereichert.

Sure 12, Vers 43: Yusuf (Joseph)

„Und der König sprach: ‚Ich sah sieben fette Kühe, die von sieben mageren verschlungen wurden; und sieben grüne Ähren und (sieben) andere verdorrte. O ihr Vornehmen, gebt mir die Deutung meines Traums, sofern ihr einen Traum zu deuten versteht. ‘“

In diesem Vers stehen die „grünen Ähren“ für fruchtbare Zeiten und Wohlstand. Die Erwähnung von Grün in diesem Traum des Pharaos signalisiert Hoffnung und positive Veränderungen.

Sure 18, Vers 31: Al-Kahf (Die Höhle)

„Sie sind es, zu denen die Gärten der Ewigkeit gehören werden. Unter ihnen werden Bäche fließen. Darinnen werden sie geschmückt sein mit Armreifen aus Gold und gekleidet in grüne Gewänder aus feiner Seide und schwerem Brokat, und sich erhöhten Sitzen lehnen. Wie herrlich der Lohn und wie schön die Lagerstätte!“

Hier wird Grün mit dem Paradies assoziiert. Die Gläubigen werden mit grünen Gewändern und Armreifen aus Gold belohnt, was ihre Ehre und den göttlichen Lohn im Jenseits symbolisiert.

Sure 22, Vers 63: Al-Hajj (Die Pilgerfahrt)

„Hast du denn nicht gesehen, dass Gott Wasser herab sendet vom Himmel und die Erde grün wird? Gott ist zweifelsfrei gütig, allwissend.“

Dieser Vers unterstreicht die positive Bedeutung der Farbe Grün. Das Erblühen der Erde nach dem Regen zeigt Gottes Güte und Allwissenheit.

Sure 55, Vers 76: Ar-Rahman (Die Gnadenvolle)

„Ruhend auf grünen Kissen und schönen Teppichen.“

In dieser Beschreibung des Paradieses wird Grün verwendet, um die Ruhe und den Komfort der Gläubigen im Jenseits zu betonen. Grüne Kissen und Teppiche symbolisieren den Luxus und die Erfüllung, die im Paradies erwartet werden.

Sure 76, Vers 21: Al-Insan (Der Mensch)

„Sie tragen Gewänder aus feiner, grüner Seide und schwerem Brokat. Sie werden mit silbernen Armreifen geschmückt sein. Und ihr Herr wird ihnen einen reinen Trank geben.“

Auch hier wird die Farbe Grün mit der Belohnung im Paradies verbunden. Die Gläubigen tragen grüne Gewänder aus feinsten Seide und Brokat und werden mit silbernen Armreifen geschmückt.

Zusammenfassung

Die Farbe Grün hat im Koran eine durchweg positive Konnotation. Sie steht für Leben, Fruchtbarkeit, Wohlstand und göttlichen Lohn. Die verschiedenen Erwähnungen von Grün in den Suren betonen die Segnungen und Belohnungen, die den Gläubigen zuteilwerden, und unterstreichen die spirituelle Bedeutung dieser Farbe im Islam.

7.3.3 Gelb

Bei der Farbe Gelb denkt man sofort an die Sonne, Gold und Glanz. In der türkischen Mythologie ist Gelb eine besondere Farbe, die für das Erdzentrum und weltlichen Reichtum steht. Türkischen Quellen zufolge hat die Verwendung von Farben eine tief verwurzelte Tradition.

In den arabischen Ländern werden Gold und Safran (*asfar wa safran*) als „die zwei goldenen“ Schätze (Dualis: *asfarayn*) bezeichnet. Wie bei der Farbe Schwarz (vgl. 7.3.1) war die spirituelle Symbolfarbe der ‘abbāsiden Kalifen Schwarz und die politische Symbolfarbe Gelb.¹⁵⁷ Die politische Symbolfarbe der Ayyūbiden und der Fatimiden, die zuvor in Ägypten herrschten, war ebenfalls Gelb. Diese Farbe wurde auch von den Mamlūken bevorzugt. Die *işāba* und *çetr* waren stets gelb.¹⁵⁸ ÖGEL (2000: 31) schreibt, dass die „Goldene Horde“ die Farbe Gelb als Symbol für Gold verbreitete. Die Mamlūken wurden davon beeinflusst und wählten diese Farbe für sich aus.

Ein Beispiel dafür ist, dass die Mamlūkischen Sultān dem Khān der „Goldenen Horde“ die ehrenwerte schwarze Flagge der ‘Abbāsiden Kalifen und ihre eigene gelbe Flagge als Geschenke schickten. Auch einem serbischen König wurde eine große, mit Gold bestickte gelbe Flagge als Geschenk überreicht. Ein spanischer Franziskaner schrieb Mitte des 14. Jahrhunderts, dass die Flagge von Damaskus gelb mit einem weißen Mond war. Das noble

¹⁵⁷ Vgl. KÖPRÜLÜ, Fuad O.: „bayrak“. In: TDV-İA (Hg.): Türkiye Diyanet Vakfı. İslam Ansiklopedisi [Türkische Islam Enzyklopädie], V. Ankara, Istanbul: MEB Yayınları, S. 247–254. Online verfügbar unter <https://islamansiklopedisi.org.tr/bayrak> (letzter Abruf 20.10.2019).

¹⁵⁸ KÖPRÜLÜ, Fuad O.: „bayrak“. In: TDV-İA (Hg.): Türkiye Diyanet Vakfı. İslam Ansiklopedisi [Türkische Islam Enzyklopädie], V. Ankara, Istanbul: MEB Yayınları (V), S. 247–254. Online verfügbar unter <https://islamansiklopedisi.org.tr/bayrak> (letzter Abruf 20.10.2019).

und reiche Alexandria hatte ebenfalls gelbe Flaggen mit einem schwarzen Kreis und einem Löwen in der Mitte. Er beschreibt die Flagge für Ägypten als eine weiße Flagge mit einem blauen Mond (siehe Abbildung 2).¹⁵⁹

7.3.3.1 Exkurs in den Koran: Gelb

Die Farbe Gelb wird im Koran in drei Suren erwähnt.

Sure 30, Vers 51: Ar-Rum (Die Römer)

„Und wenn Wir einen Wind schicken und sie sehen werden, wie alles gelb wird, würden sie danach trotzdem ungläubig bleiben.“

Hier symbolisiert Gelb das Verdorren und Vergänglichkeit.

Sure 39, Vers 21: Az-Zumar (Die Gruppen)

„Hast du nicht gesehen wie Gott vom Himmel Wasser herab schickt und es als Quellen in der Erde seine Bahn nehmen lässt? Dadurch bringt Er dann Getreide verschiedener Art hervor. Dann verdorrt es, und du siehst wie es gelb wird. Dann macht Er es zu zermalmtem Zeug. Darin ist eine Ermahnung für die Einsichtigen.“

Gelb steht hier für das Verdorren und den natürlichen Zyklus von Wachstum und Verfall.

Sure 57, Vers 20: Al-Hadid (Das Eisen)

„Wisset, dass das Leben auf dieser Welt nichts weiter ist als Spiel und Zeitvertreib, eine Ausschmückung und gegenseitiges Prahlen um Besitz und Kinder. Es gleicht den Pflanzen, die nach einem Regen wachsen und den Ungläubigen Freude bereiten. Doch bald verdorren sie, und du siehst, wie sie gelb werden und schließlich zu Staub zerfallen. Im Jenseits aber gibt es strenge Strafe, aber auch Vergebung von Gott und sein Wohlgefallen. Das weltliche Leben ist nur ein vergänglicher Genuss.“

Hier symbolisiert Gelb die Vergänglichkeit des weltlichen Lebens und die Notwendigkeit, sich auf das Jenseits zu konzentrieren.

¹⁵⁹ La Jiménez de Espada, Marcos (1877); Clements R. Markham (Hg.) (2016): De La Espada, Spanish Franciscan A Spanish Franciscan, Book of the Knowledge of All the Kingdoms, Lands, and Lordships that are in the World. Written by a Spanish Franciscan in the middle of the XIV century. (Eng. Sir Clements Markham). Reprint d. Ausg. London, Hakluyt Soc., 1912: Ashgate Publishing 1 (Ser. 2.29). S. 25, Da Platte XI 46, Platte XII 47.

In allen drei Suren hat die Farbe Gelb die Bedeutung „vergilben“, „fahl werden“, „verdorren“ oder „Farbe verlieren“ und symbolisiert damit die Vergänglichkeit. Alles, was auf der Erde existiert, ist vergänglich. Ob materieller Reichtum, Nahrungsmittel, Pflanzen, Tiere oder gar Menschen – alles wird alt und stirbt schließlich. Gelb ist zum einen die Farbe des Goldes und der Schönheit und verleiht allem Glanz. Dies sind Dinge, nach denen der Mensch strebt, weil sie Wärme, Behaglichkeit und materielle Sicherheit bieten. Zum anderen soll der Mensch sich jedoch nicht von diesem irdischen Schein blenden lassen und sich stets auch seiner eigenen Vergänglichkeit bewusst sein.

Zusammenfassung

Die Farbe Gelb im Koran symbolisiert sowohl Glanz und Schönheit als auch Vergänglichkeit und Verfall. In der türkischen Mythologie und der islamischen Kultur hat Gelb eine tief verwurzelte Bedeutung, die sowohl weltlichen Reichtum als auch die Vergänglichkeit des irdischen Lebens betont. Die verschiedenen Erwähnungen von Gelb im Koran erinnern die Gläubigen daran, dass alles auf der Erde vergänglich ist und dass wahre Erfüllung und Beständigkeit nur im Jenseits zu finden sind.

7.3.4 Rot

Die Farbe Rot ist eine der drei Primärfarben und spielt eine zentrale Rolle in der Farbpalette, da viele andere Farben ohne sie nicht mischbar wären. Rot verleiht allem eine gewisse Lebendigkeit und kann als das „Fleisch und Blut“ aller Dinge betrachtet werden.

In den Kurgan-Funden in der Altai-Region wurden die Gesichter der Toten mit roter Farbe gefärbt. Diese Praxis deutet darauf hin, dass Rot den Menschen lebendig wirken ließ, als ob er „noch frischen Leibes sei“ (KAHYA 2002: 400-18).

Die Farbe Rot war bei nahezu allen türkischen Herrschaften sehr beliebt, sowohl im Militär als auch bei der zivilen Bevölkerung. Die Flaggen, *tuğ*, *çetr* und Stiefel der Karachaniden (türk. Karahanlı), und der Saldjūken (Selçuklular) waren stets rot. Auf den frühen Zelten und Gebäuden der Türken waren Gelb und Rot immer präsent. Auch bei den Mystikern und Zoroastriern hatte Rot eine spirituelle Dimension (STRZYGOWSKI 1935: 40). Der *çetr* des osmanischen Reichsgründers Sultān Tuğrul war rot, was diese Farbe zum Wahrzeichen des Sultāns machte (TUTAR 2002: 611-621).

Die rote Rose ist das Symbol der Liebe schlechthin. Sie symbolisiert nicht nur romantische Liebe, sondern auch die geistige Liebe zu Allah. In einer Legende wird die Rose oft mit der Nachtigall in Verbindung gebracht, die sich in eine weiße Rose verliebt und schließlich durch ihr Blut die Rose rot färbt, was unerfüllte Liebessehnsucht und Opferbereitschaft symbolisiert. Rot geht in die Geschichte als ‚die Farbe der Türken‘ ein. Die rote Flagge ist das Zeichen der fanatischen Entschlossenheit und Revolution. Neben Schwarz und Gelb hatte auch die Farbe Rot eine wichtige Bedeutung bei den Mamlüken. KÖPRÜLÜ schreibt, dass über 400 kleinere rote und gelbe Flaggen, mit den Suren über Eroberung und Sieg bestickt, existieren. Allgemein wird die rote Rose als die Lieblingsblume und als Symbol des Propheten verstanden.¹⁶⁰

7.3.4.1 Exkurs Koran: Rot

Die Farbe Rot wird auf Arabisch *ahmar* oder *hamra* genannt und taucht im Koran an zwei Stellen auf.

Sure 35, Vers 27: Al-Fatir (Der Schöpfer)

„Hast du nicht gesehen, dass Gott vom Himmel Wasser herabkommen lässt? Dann bringen Wir dadurch Früchte von verschiedenen Farben hervor. Und in den Bergen gibt es Streifen von verschiedenen Farben, weiße und rote und rabenschwarze.“

Dieser Vers kann so interpretiert werden, dass Allah allen Dingen eine Farbe gibt. Der Regen bringt Früchte in verschiedenen Farben hervor und lässt die Berge wie weiße, rote und schwarze Verzierungen aussehen. Dies kann auch auf die verschiedenen Hautfarben und Charaktere der Menschen übertragen werden, was die Bedeutung und Vielfalt der Farben unterstreicht.

Sure 55, Vers 37: Ar-Rahman (Der Gnadenvolle)

„Wenn der Himmel sich spaltet und rosig wird wie rotes Leder.“

Dieser Vers beschreibt den Himmel, der sich spaltet und wie eine rote Rose oder rotes Leder erscheint. Der Kontext deutet darauf hin, dass die Farbe Rot hier mit siedendem Öl, Feuer, Flammen oder Höllenfeuer in Verbindung gebracht wird, was eine negative Bedeutung hat.

¹⁶⁰ KÖPRÜLÜ, Fuad O.: „bayrak“. In: TDV-IA (Hg.): Türkiye Diyanet Vakfı. İslam Ansiklopedisi [Türkische Islam Enzyklopädie], V. Ankara, Istanbul: MEB Yaytünevi, S. 247–254. Online verfügbar unter <https://islamansiklopedisi.org.tr/bayrak> (letzter Abruf 20.10.2019).

Zusammenfassung

Die Farbe Rot im Koran symbolisiert sowohl die Schönheit und Lebendigkeit der Schöpfung als auch die zerstörerischen Kräfte des Feuers und der Apokalypse. Rot hat eine zentrale Bedeutung in der türkischen Kultur und Geschichte, wo sie oft mit Leben, Kraft, Entschlossenheit und spiritueller Symbolik verbunden wird. Im Koran wird Rot als eine bedeutende Farbe dargestellt, die sowohl positive als auch negative Aspekte umfasst und die Vielfalt und Tiefe der göttlichen Schöpfung und Macht unterstreicht.

7.3.5 Blau

In den Orhon-Tafeln werden *gök* (der blaue Himmel) und *yağız yer* (schwarze Erde) erwähnt, die zusammen zwei hauptkosmische Ebenen bilden, die gemeinsam erst etwas Vollständiges darstellen (GÜNGÖR 2002: 261-282). In den Epen von Oğuz *Khān* (türk. Oğuz Kağan) wird *kök tengri* (großer Gott) erwähnt. Auf den Tafeln kommt das Wort *kök tengri* zweimal vor, was mit "blauer Gott" oder "großer Gott" übersetzt wird (DOĞAN 2002: 305-19; TANYU 1980: 44). KÖPRÜLÜ (1923: 102) schreibt, dass in den Schriften von Oğuz *Khān* (Oğuz Kağan Destanı) die Rede davon ist, dass ein blaues Licht vom Himmel herabfiel, als Oğuz *Khān* betete, weshalb die Oğuz-Türken der Farbe Blau etwas Göttliches zuschreiben. Ahmet KÜTÜK (2014: 142) zitiert Abu Düklef, dass die Farbe "*köäk*" den Farben Grün und Blau entspricht und bei den Oghusen oft synonym verwendet wurde.

TANYU (1980: 15, 33, 38, 44, 172, 174) stellt die These auf, dass "*mavi*" nicht nur mit Blau, Himmel oder Gott zu übersetzen ist, sondern auch als Adjektiv verwendet wurde und als "heilig", "göttlich" und "groß" verstanden werden muss. In der türkischen Mythologie sind ein blauer Stier der Herr des Wassers und ein schwarzer Stier der Herr der Erde (BAYAT 2002: 520-526).

Wenn die Kirgisen einen Toten zu beklagen hatten, war es üblich, vor dem Haus des Toten ein blaues Tuch zu befestigen, damit auch diejenigen, die von auswärts zur Kondolenz kamen, das Haus finden konnten (DIVITÇIOĞLU 2002: 202-208).

Farben hatten auch immer einen Symbolcharakter für islamische Bruderschaften und Orden, weshalb sie ihre eigenen Farben hatten. Der zur Zeit der Seldjüken in Anatolien aktive Mevlevi-Orden hatte Grau, die Farbe der Asche, und Blau für sich gewählt. Die rituelle Kleidung

des berühmten Mystikers Dschalāl ad-Dīn Muhammad Rūmī (1207-1273) hatte eine wichtige Bedeutung. Die hohe dunkle Asche-graue Mütze (*sarık*) ist das Symbol für Grabstein und der dunkelblaue Mantel (türk. *ferace*) das Symbol des eigenen Grabes.

Am *seb-i-arus* (Todestag des Mystikers Mevlana/Brautnacht) soll der damalige Scheich Dreddin Konevi, der das letzte Gebet für den Verstorbenen sprechen sollte, die Engel in dunkelblauem Gewand weinen gesehen haben (AFLĀKĪ 2001: 370, 453).

Blau ist eine sehr beliebte Farbe für türkische Fliesen und Keramiken, und turkuaz, das sogenannte ‚türkische Blau‘, schmückt oft Architektur, Gedenkstätten etc. (KÜTÜK 2014: 160).

7.3.5.1 Exkurs Koran: Blau

Die Farbe Blau heißt auf Arabisch *zarka*, *azraq*. Im Koran taucht sie nur einmal auf.

Sure 20, Vers 102: Tāhā

„An dem Tage, an dem die Trompete geblasen wird. An jenem Tage werden Wir die Übeltäter versammeln, die Blauäugigen.“

Diese Sure kann dahingehend verstanden werden, dass mit dem Tag, an dem die Trompeten geblasen werden, vermutlich der Tag des Weltuntergangs gemeint ist. „Die Blauäugigen“ könnten auch so interpretiert werden, dass ihre Augen aus Furcht blau werden oder sie ihre Augen aus Furcht zum „blauen“ Himmel richten. Psychologisch betrachtet, ist die Farbe Blau eine kalte Farbe. Andererseits steht sie für die Unendlichkeit des Himmels und die Weite der Ozeane, strahlt Ruhe und Frieden aus und steht für Geheimnisse und Tiefe. Möglich ist es aber auch, diese Weite als unendliche Unwissenheit zu interpretieren.

Zusammenfassung

Blau hat in der türkischen Kultur und Mythologie eine tief verwurzelte Bedeutung und symbolisiert sowohl den Himmel als auch das Göttliche. Es wird oft mit Heiligkeit, Größe und Unendlichkeit in Verbindung gebracht. In der islamischen Tradition und den Bruderschaften hat Blau eine besondere spirituelle Dimension. Im Koran wird Blau lediglich einmal erwähnt, in einem Kontext, der möglicherweise die Furcht vor dem Jüngsten Tag symbolisiert. Blau steht dabei für die Weite des Himmels, Ruhe und Frieden, aber auch für Geheimnisse und Unwissenheit.

7.3.6 Braun

Die Farbe Braun ist auf den mamlükischen Wappen visuell sichtbar, wird jedoch weder in den Mythologien der Vorfahren der Türken noch in den Primärquellen oder im Koran explizit erwähnt. Vermutlich ist die Farbe Braun, die häufig auf Textilien zu sehen war, eine Farbveränderung. Die Färbemethode im Mittelalter war darauf angewiesen, Farbstoffe aus natürlichen Mineralien, Pflanzen oder Tieren herzustellen. Auch wenn Textilien unter günstigen Bedingungen gut erhalten bleiben können, kommt es oft vor, dass durch Mikroorganismen im Laufe der Zeit und spätestens zum Zeitpunkt der Ausgrabung, durch Kontakt mit Licht und Luft, zu Farbveränderungen kommen. Diese Farben ändern sich oft in Grau oder Braun oder zerfallen zu Staub.

7.3.6.1 Exkurs in den Koran: Braun

Die Farbe Braun wird im Koran nicht explizit erwähnt. Stattdessen werden Begriffe verwendet, die erdige Töne und natürliche Veränderungen beschreiben. Diese können metaphorisch die Farbe Braun implizieren, insbesondere wenn es um Beschreibungen von Erde und natürlichen Prozessen geht. Hier sind einige Suren, die erdige Töne oder natürliche Veränderungen beschreiben:

Sure 30, Vers 19: Ar-Rum (Die Römer)

„Er lässt das Lebendige aus dem Toten entstehen und bringt das Tote aus dem Lebenden hervor. Ebenso belebt Er die Erde nach ihrem Vergehen. So werdet auch ihr hervorgebracht werden.“

Dieser Vers betont den Kreislauf des Lebens und die Wiederbelebung der Erde, was auf die braunen Töne der Erde nach Regen oder Wiederbegrünung hinweisen kann.

Sure 35, Vers 9: Al-Fatir (Der Schöpfer)

„Und Allah ist es, der die Winde sendet, die die Wolken aufwirbeln. Dann treiben Wir sie in ein totes Land und beleben dadurch die Erde nach ihrem Tod. Ebenso wird die Auferstehung sein.“

Die Beschreibung der Wiederbelebung der Erde nach ihrem Tod impliziert die braunen und erdigen Töne, die mit trockener, lebendiger und wieder grüner Erde verbunden sind.

Sure 57, Vers 20: Al-Hadid (Das Eisen)

„Wisst, dass das diesseitige Leben nur ein Spiel und Ablenkung ist, mit Schmuck und Prahlerei und Wetteifern in der Vermehrung von Vermögen und Kindern. Es ist wie Regen, dessen Pflanzenwuchs den Ungläubigen gefällt. Dann verdorrt er, und du siehst ihn gelb werden. Dann wird er zu zermalmtem Zeug.“

Diese Beschreibung zeigt den Prozess des Vergehens und Verdorrrens von Pflanzen, die braun werden und zerfallen, was auf die natürlichen Zyklen der Erde und die Vergänglichkeit des Lebens hinweist.

Zusammenfassung

Die Farbe Braun, obwohl nicht explizit im Koran erwähnt, kann durch verschiedene Beschreibungen natürlicher Prozesse und erdiger Töne impliziert werden. Diese Beschreibungen betonen die Vergänglichkeit des Lebens und die natürlichen Zyklen von Tod und Wiederbelebung der Erde. In der historischen und kulturellen Verwendung auf mamlūkischen Wappen und Textilien ist Braun eine Farbe, die oft durch natürliche Veränderung entstand, bedingt durch die Färbemethoden und die Einflüsse von Licht und Mikroorganismen.

7.3.7 Illustrative Beispiele zur historischen Bedeutung von Farben

In den vorhergehenden Abschnitten wurde die symbolische Bedeutung von Farben im islamischen Kontext untersucht. Zur Veranschaulichung dieser Bedeutungen in der historischen Praxis werden hier zwei spezifische Beispiele aus der Geschichte präsentiert:

Keramikscherbe:

Im Online-Katalog des British Museums befindet sich eine Keramikscherbe aus dem 14. Jahrhundert, gefunden in Fustat. Sie stellt die Basis eines Gefäßes dar und ist als „Sherd (base). Mamlūk red pottery, blazon, circle divided into 5 bars. Made of yellow glazed pottery (red)“, beschrieben.¹⁶¹ beschrieben. Die Farben im Rundmedaillon sind rot-gelb-dunkelrot-gelb-rot. Aufgrund der unvollständigen Scherbe ist unklar, ob weitere Inschriften oder Figuren vorhanden waren (siehe Abbildung 17)

¹⁶¹ Vgl. Abbildung 17: Keramik – Farben als Wappen.

Sprühflasche:

Eine kleine Sprühflasche aus dem späten 13. Jahrhundert zeigt ein Emblem und eine arabishe Inschrift: „Ehre sei unserem Herrn, dem Sultān, dem König, dem Sachkundigen, dem Gerechten.“ Die Beschreibung deutet darauf hin, dass das Emblem von Sultān Lājīn und anderen ‘Umāra als Wappen verwendet wurde (siehe Abbildung 18).

Diese Beispiele verdeutlichen, wie die symbolische Bedeutung von Farben in historischen Artefakten reflektiert wird und unterstreichen die Relevanz der Farben in verschiedenen Kontexten der islamischen Geschichte.“¹⁶²

Historische Verankerung:

Die Keramikscherbe aus dem 14. Jahrhundert und die Sprühflasche aus dem späten 13. Jahrhundert zeigen, wie Farben in konkreten Artefakten des islamischen Mittelalters verwendet wurden. Diese Beispiele verdeutlichen, wie Farben in historischen Artefakten, wie z.B. Wappen und Alltagsgegenständen, symbolische und kulturelle Bedeutung erhielten. Die Scherbe reflektiert die Anwendung von Farben in der Keramikproduktion und deren symbolische Konnotationen, während die Sprühflasche ein Beispiel für die Verwendung von Farben in offiziellen Symbolen und Wappen bietet. Durch die Darstellung von Farben in diesen Artefakten wird aufgezeigt, wie die symbolische Bedeutung von Farben in der islamischen Kultur nicht nur durch religiöse Texte, sondern auch durch praktische und kunstvolle Anwendungen in der Geschichte lebendig wird. Die Scherbe und die Sprühflasche verdeutlichen die Kontinuität und Variation der Farbverwendung über die Jahrhunderte hinweg und illustrieren, wie Farben sowohl ästhetische als auch symbolische Werte transportierten.

7.4 Exkurs: Ethnologie

Die ethnologische Analyse umfasst eine Zeitspanne von etwa 800 Jahren, die die Verbindung zwischen den Orhōn-Türken und den Mamlūken darstellt, was der Zeitspanne zwischen den Mamlūken und unserer heutigen Zeit entspricht. Während meines Aufenthalts in Madaba, Jordanien, wurde eine umfangreiche ethnologische Untersuchung durchgeführt. Obwohl diese Untersuchung nicht der zentrale Fokus dieser Arbeit ist, bietet sie wertvolle Einblicke in die Wahrnehmung von Farben innerhalb verschiedener muslimischer Gemeinschaften.

¹⁶² METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000-2020): Sprinkler Bottle with Fesse Emblem late 13th–Sprinkler Bottle with Fesse Emblem late 13th–early 14th century early 14th century. Online verfügbar unter <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452552> (letzter Abruf 01.09.2020).
© 2000–2020 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved.

In Madaba wurden 40 Personen befragt, wobei die Geschlechterverteilung ausgeglichen war. Ergänzend dazu wurden sechs Frauen in Pakistan, 20 Frauen und zwölf Männer in der Türkei sowie zehn palästinensische Frauen in Deutschland befragt. Insgesamt nahmen 88 muslimische Personen an der Befragung teil, die zwischen 55 und 89 Jahre alt waren. Die Beteiligten verfügten entweder über keine Schulbildung oder besuchten die Schule in ihrer Heimat höchstens bis zur 5. Klasse.

Die Teilnehmer wurden gebeten, spontan positive und negative Assoziationen zu den folgenden Farben zu nennen:

- **Weiß:**
 - Positiv: Reinheit, Sauberkeit, Unschuld, Weisheit, weiße Haut, schöne Menschen, Gutes, gute Nachricht, weißes Pferd, schön, Glück.
 - Negativ: Kälte, Leichentuch.
- **Schwarz:**
 - Positiv: Schmutzabweisend, siegreiche Krieger, Rache, schwarzhaarige Frauen.
 - Negativ: Schlecht, Kohle, schwarzes Herz, schlechte Nachricht.
- **Grün:**
 - Positiv: Herrliche Farbe, Glücksbringer, Kräuter, Koran, Islam, Natur, alles Gute, Frühling, heilig, Herrschaft, Revolution.
 - Negativ: Keine negative Konnotation.
- **Gelb:**
 - Positiv: Gold, Geld, Glanz, goldene Kleider, Erde/Boden, Sultānat.
 - Negativ: Die türkischstämmigen Teilnehmer assoziierten Gelb mit der Galle (Krankheit).
- **Rot:**
 - Positiv: Schöne Farbe, rote Kleider, Blut, Herz, Liebe, rote Lippen, Sinnlichkeit, Schamhaftigkeit (Röte im Gesicht), rote Rose, Leben, Stärke, Macht, Mut, Dynamik, jugendlicher Leichtsinn, rotes Henna (Symbol für Jungfräulichkeit, Mut und Stärke), Flaggen, Glut, Impulsivität, Wildheit, Entschlossenheit.
 - Negativ: Impulsivität, Aggressivität, Wildheit, Gefahr, Hitze.
- **Blau:**
 - Positiv: Himmel, Ozean, Glücksfarbe, wehrt bösen Blick ab (Das Auge der Fatima), Tinte.

- Negativ: Keine negative Konnotation.
- **Braun:**
 - Positiv: Kaffee, braune Augen, Brünette.
 - Negativ: Schlamm, Schmutz, nicht schön.

Bei der Auswertung wurden lediglich die Wörter aufgelistet, die mindestens von zehn Interviewten genannt wurden. Hier wurde nur ein Teilaspekt der Studie wiedergegeben, da die Antworten für dieses Projekt von erheblicher Relevanz sind. Im Rahmen einer weiterführenden wissenschaftlichen Arbeit könnte diese Studie einbezogen und detaillierter erörtert werden. Ziel war es, zu erkennen, welche Assoziationen Farben hervorrufen und welche Gefühle sie ins Gedächtnis rufen. Es ist auffällig, dass sich das Gefühl für Farben über Generationen hinweg nicht gravierend verändert hat. Vergleicht man die Farben mit den Auslegungen der Orhun-Türken, der Mamlüken und des Korans, sind die aufkommenden Gefühle fast identisch. Es wurden bewusst weniger gebildete Menschen befragt, in der Annahme, dass sie durch Schulbildung oder durch westliche Bildung weniger beeinflusst wurden als Personen mit höherer Schulbildung.

7.5 Resümee zu Kapitel 7: Farben und Ethnologischer Exkurs

Kapitel 7 untersucht die symbolische und kulturelle Bedeutung von Farben im Islam. Die Analyse beginnt mit einer detaillierten Betrachtung der im Koran erwähnten Farben und deren symbolischen Bedeutungen. Dabei wird deutlich, dass Farben wie Weiß, Schwarz, Grün, Gelb und Rot vielfältige religiöse und kulturelle Konnotationen besitzen.

Der ethnologische Exkurs vertieft das Verständnis der Farben im Islam durch die Betrachtung historischer, kultureller und regionaler Unterschiede. Er zeigt, wie Farben nicht nur durch religiöse Texte, sondern auch durch historische Entwicklungen und kulturelle Praktiken geprägt sind. Historische Flaggen und Symbole der verschiedenen islamischen Dynastien, wie die Umayyaden, 'Abbāsiden und Mamlüken, verdeutlichen die wechselnden Bedeutungen und Verwendungen von Farben im politischen und religiösen Kontext.

Studien von TANINDI und DURMUŞ veranschaulichen, wie Farben wie Grün und Gelb in verschiedenen muslimischen Kulturen unterschiedliche kulturelle und ethnische Bedeutungen haben und zur Ausdrucksform der religiösen Identität beitragen.

Die Anwendung von Farben in der islamischen Kunst und Architektur spiegelt eine reiche Tradition wider, die sowohl ästhetische als auch symbolische Werte verkörpert. Diese Farben finden sich in Dekorationen und Ornamenten, die religiöse und kulturelle Werte ausdrücken.

Zusammengefasst bietet das Kapitel eine umfassende Analyse der Bedeutung von Farben im Islam, die durch ethnologische Perspektiven erweitert wird. Es wird deutlich, dass Farben tief in der religiösen Symbolik verwurzelt sind und gleichzeitig kulturelle und historische Dimensionen aufweisen. Die Betrachtung der Farben im Islam offenbart ein komplexes Geflecht aus symbolischen Bedeutungen und kulturellen Praktiken, das in verschiedenen Kontexten variieren kann.

Zusammenfassung des Exkurses zur Ethnologie

Die ethnologische Untersuchung zeigt, dass Farben in verschiedenen muslimischen Gemeinschaften tief verwurzelte und oft ähnliche Assoziationen hervorrufen. Diese Ähnlichkeiten erstrecken sich über Jahrhunderte und geografische Regionen hinweg. Die Befragten assoziierten Weiß überwiegend mit Reinheit und Sauberkeit, Schwarz hingegen mit negativen Eigenschaften wie Schmutz und schlechten Nachrichten, jedoch auch mit positiven Eigenschaften wie Stärke. Grün wurde durchgehend positiv wahrgenommen und mit Natur und Heiligkeit in Verbindung gebracht. Gelb wurde positiv mit Reichtum und Glanz verbunden, jedoch auch negativ mit Krankheit. Rot hatte eine starke symbolische Bedeutung und wurde sowohl positiv (Liebe, Stärke) als auch negativ (Gefahr, Aggressivität) konnotiert. Blau wurde fast ausschließlich positiv gesehen und mit Ruhe und Schutz assoziiert, während Braun gemischte Reaktionen hervorrief, von positiven Assoziationen wie Kaffee bis hin zu negativen wie Schlamm.

Diese ethnologische Analyse verdeutlicht, dass die Wahrnehmung und Bedeutung von Farben tief in kulturellen und religiösen Traditionen verankert ist. Sie zeigt auch, dass diese Assoziationen über Generationen hinweg stabil bleiben. Farben hatten und haben einen hohen Stellenwert in verschiedenen Lebensbereichen und symbolisieren unterschiedliche Aspekte des täglichen und spirituellen Lebens.

8 Zusammenfassung und Ergebnisse

Das vorliegende Projekt untersuchte das sich wandelnde visuelle Vokabular der mamlūkischen Kunst und materiellen Kultur über einen Zeitraum von etwa 250 Jahren, was eine detaillierte Analyse der langfristigen Veränderungen heraldischer Motive im islamischen Raum ermöglichte. Die Studie verband archäologische und kunsthistorische Ansätze und erforderten interdisziplinäre Methoden.

8.1 Zielsetzung und Methodik

Das Hauptziel bestand darin, die Selbstdarstellung der Mamlūken durch ihre Heraldik zu analysieren und mit der europäischen Heraldik zu vergleichen. Dabei zeigte sich, dass heraldische Motive im 14. Jahrhundert zunehmend auf Alltagsgegenständen und Haushaltswaren adaptiert, wodurch die Grenze zwischen „Elite-Kunst“ und „gewöhnlicher Kunst“ verschwamm. Die Untersuchung offenbarte, dass die verwendeten Symbole tief in den Traditionen der Mamlūken und darüber hinaus in der vorislamischen Zeit verwurzelt sind.

Die Unterteilung der Wappen in drei Hauptgruppen erwies sich als zielführend:

1. **Sultān:** Analyse der Symbole auf hoheitlichen Insignien basierend auf Primärquellen.
2. **Amtsträger:** Analyse der Wappen von Amtsträgern, insbesondere der Tausender-Amīr.
3. **Popularisierte Heraldik:** Untersuchung von Wappen auf Alltagsgegenständen, insbesondere Keramiken aus Tall Ḥisbān, Jordanien.

8.2 Forschungsergebnisse

8.2.1 Historische und kulturelle Wurzeln und Einflüsse

Die Ursprünge der mamlūkischen Heraldik sind tief in den Traditionen der frühen Turkvölker Asiens verwurzelt. Diese Symbole wurden durch die kulturellen und militärischen Praktiken der Mamlūken weiterentwickelt. Die Untersuchung zeigt, dass viele heraldische Symbole und Begriffe, die in der mamlūkischen Heraldik verwendet wurden, über Jahrhunderte hinweg eine kontinuierliche Bedeutung hatten. Zudem fand die Heraldik der anatolischen Fürstentümer (Atābak) bei den Mamlūken Verwendung, was die weite Verbreitung dieser Symbole und ihre Bedeutung als transkulturelles Phänomen unterstreicht (siehe Kapitel 2.6, 6.3, 7.1).

8.2.2 Terminologie und symbolische Funktionen

Begriffe wie „hilāl“, „shi‘ār“ und „rank“ spielen eine zentrale Rolle in der mamlūkischen Heraldik. Diese Begriffe wurden detailliert untersucht und ihre Bedeutungen sowie Anwendungen in verschiedenen Kontexten dargestellt. Heraldische Symbole dienten als Ausdruck von Macht, Identität und sozialer Zugehörigkeit und hatten eine starke psychologische Wirkung, sowohl in der Elite- als auch in der Volkskunst (siehe Kapitel 2.5 und 4).

8.2.3 Entwicklung und Evolution der Heraldik

Die mamlūkische Heraldik entwickelte sich von einfachen zu komplexeren Wappen, reflektierte soziopolitische Veränderungen und die Integration neuer Herrscherlinien und Regionen (siehe Kapitel 0 und 6).

8.2.4 Einzigartige Form der Wappenkunde und Farben

Die mamlūkische Heraldik zeichnet sich durch eine Vielzahl von Symbolen und Farben aus, die tief in alten türkischen Mythen verwurzelt sind. Farben wie Weiß sowie das Trio Gelb, Rot und Grün zeigen kulturelle Kontinuität (siehe Kapitel 4 und 7).

8.2.5 Tamghā Symbole und figürliche Wappen

Viele als Ornamente oder Verzierungen betrachtete Symbole stellten in Wirklichkeit Tamghā dar, die sowohl von den Mamlūken als auch von benachbarten Fürstentümern verwendet wurden. Sie repräsentieren Glück, Fruchtbarkeit und Gesundheit. Figürliche Wappen entwickelten sich zu geometrischen Mustern und arabischen Schriftzeichen (siehe Kapitel 5.4 und 5.7).

8.2.6 Religiöse und kulturelle Bedeutung

Die Heraldik war eng mit religiösen Überzeugungen verknüpft. Die Untersuchung der Farben im Koran und ethnologische Studien zeigen, dass die symbolische Kraft von Farben über die Jahrhunderte hinweg konstant geblieben ist.

8.3 Detaillierte Ergebnisse

8.3.1 Amtsträger und ihre Ämter

Tabelle 3 zeigt, dass bestimmte ‘Umāra, insbesondere die Tausender-Amīr, spezifische Wappen erhielten. Diese Wappen waren eng mit den jeweiligen Ämtern und Verantwortlichkeiten verbunden (siehe Tabelle 3).

Während spezifische Wappen in den historischen Quellen oft nicht eindeutig dokumentiert sind, lassen sich plausible Zuordnungen anhand der Funktionen der Ämter ableiten (vgl. Kapitel 5.2). Hier die Ergebnisse, welche Ämter mit den möglichen Wappen zuzuordnen sind:

1. **Al-niyāba:** Symbole wie das Schwert könnten die stellvertretende Machtposition dieses Amtes darstellen.
2. **Al-atābakiyya:** Gekreuzte Schwerter könnten die militärische Führungsrolle des Oberbefehlshabers symbolisieren.
3. **Ra's nawba:** Schlüssel oder Helme könnten die Rolle als Hüter des Palastes repräsentieren.
4. **Imra ākhūriyya:** Ein Sattel oder Pferde könnten die Verantwortung für die königlichen Ställe und Tiere darstellen.
5. **Al-dawādāriyya:** Ein Tintenfass könnte die administrativen Aufgaben des dawādār repräsentieren.
6. **Al-ḥujūbiyya:** Ein Schwert oder eine Waage könnten die militärische Gerichtsbarkeit symbolisieren.
7. **Imrat jāndār:** Schilde oder Waffen könnten die Rolle als Leibwächter des Sultans hervorheben.
8. **Dīwān al-ustādāriyya:** Schlüssel oder Truhen könnten die Verwaltung des königlichen Besitzes symbolisieren.
9. **Al-khāzindāriyya:** Münzen oder Truhen könnten die Verantwortung für die königlichen Schätze darstellen.
10. **Shadd al-sharābkhānāh:** Kelche oder Karaffen könnten die Aufsicht über das Getränkelager symbolisieren.

Diese Zuordnungen verdeutlichen die enge Verbindung von Macht, Verantwortung und heraldischer Symbolik im mamlūkischen Reich, auch wenn konkrete Belege oft fehlen.

8.3.2 Popularisierung der Heraldik

Die Untersuchung von Keramiken aus Tall Ḥisbān zeigte, dass die Wappen auf Alltagsgegenständen wahrscheinlich als Erkennungsmerkmal für Verkaufsware aus dem Herrscherhaus dienten und nicht zwingend eine Popularisierung der Wappen als gewöhnliche Embleme darstellt.

Die Popularisierung der Wappen in der mamlūkischen Kunst ist ein komplexes Phänomen, das sorgfältig differenziert werden musste. Die detaillierte Untersuchung der Symbole und ihrer Fundorte legte nahe, dass sie weiterhin eine elitäre Funktion erfüllten, selbst wenn sie in alltäglichen Kontexten auftraten. Dies bestätigt, dass die heraldischen Symbole nicht allgemein „populär“ im Sinne einer Verbreitung unter der breiten Bevölkerung wurden, sondern ihre exklusive Bedeutung innerhalb der Elite bewahrten.

8.3.3 Figürliche und nicht-figürliche Wappen

Frühe mamlūkische Wappen waren figürlich und zeigten Tiere und Kampfszenen. Im Laufe der Zeit entwickelten sich nicht-figürliche Motive wie geometrische Muster und arabische Schriftzeichen, was die künstlerische Evolution und die kulturellen Einflüsse widerspiegelt.

8.4 Identifizierung des *Sarawīl al-futuwwa*

Die Untersuchung des Wappens "*Sarawīl al-futuwwa*" in der mamlūkischen Heraldik zeigt, dass das Motiv nicht eindeutig als Hose interpretiert werden kann. Stattdessen deuten mehrere Aspekte darauf hin, dass es sich bei dem dargestellten Motiv eher um Haarbündel oder Pferdeschweife möglicherweise ein *tuğ* handelt, das in der türkischen Tradition als Symbole für Souveränität und königliche Autorität galt.

8.4.1 Historischer und kultureller Kontext

In der frühen Geschichte der Türken spielte das Horn eine bedeutende symbolische Rolle. Dieses Symbol entwickelte sich im Laufe der Zeit zu Haarbündeln oder Pferdeschweif, die als *tuğ* bekannt sind. Ein *tuğ* repräsentierte Souveränität, Unabhängigkeit und königliche Autorität und hatte sowohl religiöse als auch administrative Bedeutung.

8.4.2 Mythologische und religiöse Bedeutungen

Das Motiv der Hörnerkrone und ihre Transformation in Haarbündel oder Pferdeschweife lassen sich in zahlreichen Mythen und Legenden nachvollziehen. Beispielsweise wird im sumerischen Epos von Gilgamesch und Enkidu berichtet, wobei Enkidu Hörner auf der Stirn trug. Diese Geschichten sind tief in der religiösen und kulturellen Symbolik der Zeit verwurzelt.

8.4.3 Kompositionen in Wappen

In vielen mamlūkischen Wappen flankieren zwei Horn-Motive ein zentrales Objekt, wie beispielsweise einen Kelch. Dies deutet darauf hin, dass die Hörner für die Darstellung des spirituellen und irdischen Lebens stehen, während das zentrale Objekt das spezifische Amt repräsentiert.

Besonders in der Zeit der Burji Mamlūken wurden kombinierte Wappen populär. Diese enthalten häufig symbolische Darstellungen, die auf die spirituelle und administrative Bedeutung des Trägers hinweisen.

8.4.4 Widersprüchliche Interpretationen

Es gibt keine eindeutigen Beweise in Form von musealen Exponaten oder Katalogeinträgen, die eine derartige mamlūkische Hosenbekleidung bestätigen würden. Das Motiv wird eher als Darstellung von Haarbündeln oder Pferdeschweiften interpretiert, die symbolisch für die spirituelle und weltliche Macht der Amtsträger stehen.

8.4.5 Ergebnis zu *Sarawīl al-futuwwa*

Aufgrund der historischen, kulturellen und symbolischen Hinweise ist es wahrscheinlicher, dass das Motiv "*Sarawīl al-futuwwa*" nicht Hosen, sondern Haarbündel oder Pferdeschweife darstellt. Diese Interpretation ist konsistent mit der Tradition der alten türkischen Symbole und ihrer Bedeutung für Souveränität und königliche Autorität. Die Verwendung von Hörnern, Haarbündeln oder Pferdeschweiften in der mamlūkischen Heraldik symbolisiert eher die spirituelle und weltliche Macht der Amtsträger als die bloße Darstellung einer Bekleidungsform.

8.5 Identifizierung der sechsblättrigen Rose als Wappen der Mamlūken

Die Untersuchung der sechsblättrigen Rose als heraldisches Symbol in der mamlūkischen Heraldik zeigt, dass dieses Motiv nicht zufällig gewählt wurde, sondern tief in den historischen, kulturellen und religiösen Kontext der Mamlūken eingebettet ist. Die Rose repräsentiert nicht nur die politische und genealogische Stellung der Mamlūken, sondern auch ihre Bestrebungen, ihre Herrschaft religiös und kulturell zu legitimieren.

8.5.1 Historischer und kultureller Kontext

Die sechsblättrige Rose symbolisiert die historische Entwicklung der Rolle türkischer und kurdischer Söldner in den islamischen Armeen, die sich von einfachen Soldaten unter den Umayyaden zu Herrschern unter den Mamlūken entwickelten. Diese Rose könnte als Emblem der Kontinuität ihrer Herrschaft über Ägypten und Syrien dienen und ihre politische sowie spirituelle Legitimität durch die Assoziation mit dem Propheten Muḥammad hervorheben.

8.5.2 Numerologische Bedeutung

Die Wahl der sechsblättrigen Rose könnte auf die symbolische Bedeutung der Zahl Sechs zurückzuführen sein, die im Islam und in anderen Kulturen oft mit Harmonie, Gleichgewicht und perfekter Interaktion assoziiert wird. Dies spiegelt die Rolle der Mamlūken wider, die für die Aufrechterhaltung der politischen und sozialen Ordnung in ihrem Reich verantwortlich waren.

8.5.3 Visuelle Repräsentation in der Kunst und Architektur

Der häufige Einsatz von sechsblättriger Rose in der islamischen Kunst und Architektur, insbesondere in dekorativen Elementen der mamlūkischen Bauten und Manuskripte, könnte ebenfalls zur Wahl dieses Symbols beigetragen haben. Es stellt einen Bezug zu den zeitgenössischen ästhetischen Normen und kulturellen Ausdrucksformen der Mamlūken dar.

8.5.4 Legitimität und Autorität

Durch die Verwendung der sechsblättrigen Rose betonten die Mamlūken ihre Rolle als legitime muslimische Herrscher. Die tief in der islamischen Symbolik verwurzelte Rose diente

dazu, ihre Herrschaft sowohl religiös als auch kulturell zu legitimieren und die Vereinigung der religiösen und weltlichen Aspekte ihrer Macht zu symbolisieren.

8.5.5 Abgrenzung von anderen Reichen

Die spezifische Wahl einer sechsblättrigen Rose ermöglichte es den Mamlūken, sich visuell von anderen Reichen abzugrenzen und eine eindeutige Identität zu schaffen, die in ihrem eigenen Reich sowie in der diplomatischen Kommunikation mit anderen Staaten Wiedererkennungswert besaß.

8.5.6 Ergebnis zur sechsblättrigen Rose

Tabelle 6 listet verschiedene Dynastien auf, die sowohl in Ägypten als auch in Syrien herrschten und türkische oder kurdische Soldaten in ihre Armeen integrierten. Die Mamlūken erscheinen in dieser Aufzählung als die sechste Herrscherdynastie, was ihre Rolle in der Fortführung und Weiterentwicklung der militärischen Traditionen ihrer Vorgänger hervorhebt.

Die Position der Mamlūken an sechster Stelle dieser Herrschaftsabfolge könnte symbolisch für die Wahl der sechsblättrigen Rose als ihr Wappen stehen. In vielen Kulturen, einschließlich des Islams, trägt die Zahl Sechs eine besondere Bedeutung, die für Harmonie, Balance und Vollständigkeit steht. Diese symbolische Bedeutung könnte die Wahl der sechsblättrigen Rose als Ausdruck der Vollendung und Perfektionierung der militärischen und politischen Macht der Mamlūken unterstreichen, die sie nach fünf vorangegangenen Dynastien in Ägypten und Syrien erreicht hatten.

Die sechsblättrige Rose ist daher nicht nur ein dekoratives Element, sondern ein bewusst gewähltes Symbol, das die politische, kulturelle und religiöse Identität der Mamlūken repräsentiert. Sie dient als Ausdruck ihrer Bemühungen, ihre Herrschaft durch eine tiefe Verankerung in der islamischen Symbolik zu legitimieren und ihre einzigartige Position in der historischen Abfolge der Reiche zu betonen.

8.6 Identifizierung der Tamghā-Motive in der mamlūkischen Heraldik

Die Untersuchung der bisher nicht identifizierten Motive in der mamlūkischen Heraldik hat gezeigt, dass es sich bei einigen dieser Symbole um Tamghā handelt – traditionelle türkische

Zeichen, die tief in der kulturellen und historischen Symbolik der Oghusen und anderer türkischer Stämme verankert sind. Diese Tamghā, die auf Münzen, Keramiken und anderen Objekten der Mamlūkenzeit auftauchen, weisen eine bemerkenswerte Kontinuität in ihrer Verwendung auf und stellen eine direkte Verbindung zur alttürkischen Kultur her.

Besonders hervorzuheben ist Tabelle 7, die Münzen aus türkischen Fürstentümern zeigt, deren Motive denjenigen auf mamlūkischen Objekten entsprechen. Diese Beobachtung deutet darauf hin, dass es sich bei den Motiven um Elemente handelt, die bereits von den türkischen Fürstentümern verwendet wurden. Diese Übereinstimmung der Motive weist darauf hin, dass ein kultureller oder ikonografischer Austausch zwischen den Mamlūken und den türkischen Fürstentümern stattgefunden hatte.

8.6.1 Historischer und Kultureller Kontext

Die Identifizierung von Tamghā-Symbolen in der mamlūkischen Heraldik offenbart, dass diese Motive nicht nur in der türkischen Kultur, sondern auch in den Mamlūkenreiches eine bedeutende Rolle spielten. Ihre Präsenz in verschiedenen sozialen und politischen Kontexten deutet darauf hin, dass sie als Identitäts- und Statussymbole verwendet wurden, die weit über dekorative Zwecke hinausgingen.

8.6.2 Bedeutung und Funktion der Tamghā

Tamghā, wie der „Segensknoten“ (*nimet düğümü*), waren in der mamlūkischen Heraldik nicht nur weit verbreitet, sondern trugen auch tiefe symbolische Bedeutungen, die mit Glück, Fruchtbarkeit und sozialer Stabilität assoziiert wurden. Diese Symbole fanden in verschiedenen türkischen Fürstentümern und bei den Mamlūken Anwendung, was ihre Bedeutung als transkulturelle und politische Embleme unterstreicht.

8.6.3 Weiterführende Erkenntnisse und Forschungspotenzial

Die Analyse zeigt, dass die Tamghā-Symbole trotz ihrer häufigen Verwendung in Alltagsgegenständen und Kunstwerken keine Popularisierung im Sinne einer breiten gesellschaftlichen Aneignung erfahren haben. Sie blieben weitgehend ein Zeichen der Elite und bewahrten ihre exklusive symbolische Bedeutung innerhalb der mamlūkischen Gesellschaft. Dies widerspricht der Annahme, dass solche Symbole im Verlauf der Zeit an Bedeutung verloren hätten.

8.7 Schlussfolgerung

Dieses Projekt liefert einen umfassenden Einblick in die komplexe und vielfältige Welt der mamlūkischen Heraldik. Die Ergebnisse zeigen, dass die mamlūkische Heraldik nicht nur ein Ausdruck von Macht und Identität war, sondern auch tief in den kulturellen und historischen Kontext eingebettet ist. Sie war ein wesentlicher Bestandteil der visuellen Kultur der Mamlūken und hatte einen signifikanten Einfluss auf die Entwicklung der Heraldik in der islamischen Welt und darüber hinaus. Die Vielfalt und Komplexität der verwendeten Symbole und Muster spiegeln die kulturelle Diversität und künstlerische Raffinesse dieser Epoche wider.

Die Untersuchung zeigt, dass die mamlūkische Heraldik stark von den Traditionen der frühen Turkvölker beeinflusst war und dass sie sich durch eine Vielzahl von Symbolen und Mustern auszeichnete, die spezifische Bedeutungen hatten. Diese Symbole wurden im Laufe der Zeit weiterentwickelt und angepasst, um den sich verändernden politischen und kulturellen Bedingungen gerecht zu werden.

Die Verwendung von Farben und Symbolen zeigt eine tiefe kulturelle Kontinuität und die Bedeutung von Identität und Zugehörigkeit in der mamlūkischen Gesellschaft.

Die Arbeit leistet hoffentlich einen nützlichen Beitrag zum Verständnis der mamlūkischen Kultur und ihrer heraldischen Traditionen, indem sie die vielfältigen Einflüsse und Entwicklungen dieser einzigartigen Form der visuellen Kommunikation beleuchtet. Die gewonnen Erkenntnisse bieten auch neue Perspektiven für die Untersuchung der interkulturellen Einflüsse und die Entwicklung der Heraldik in anderen Teilen der islamischen Welt und darüber hinaus.

Insgesamt belegen die vorliegenden Studien klar, dass die mamlūkische Heraldik auf antiken türkischen Symbolen und deren Symbolismus basiert. Diese Heraldik hatte einen kontinuierlichen Einfluss auf die Heraldik in anderen Kulturen und Reichen. So wurde die Verwendung von Wappen im europäischen Mittelalter stark von der mamlūkischen Heraldik beeinflusst. Bis heute sind Symbole und Muster in der Heraldik immer noch ein wichtiger Bestandteil der visuellen Identität und werden häufig mit nationalen Identitäten und Werten assoziiert. Die mamlūkische Heraldik hat somit nicht nur ihre Bedeutung bewahrt, sondern auch zur Bereicherung und Weiterentwicklung der heraldischen Traditionen in verschiedenen Kulturen beigetragen.

8.8 Ausblick

Diese Forschungsarbeit hat gezeigt, dass die mamlūkische Heraldik tief in alttürkischen Traditionen verwurzelt ist. Dennoch bleiben viele Fragen offen, die künftige Untersuchungen erfordern. Es ist entscheidend, interdisziplinäre Ansätze weiterzuverfolgen, die Kunsthistoriker, Archäologen, Turkologen sowie Experten für alttürkische und germanische Altertumskunde einbeziehen. Durch die Zusammenarbeit dieser Fachrichtungen könnten wertvolle neue Erkenntnisse gewonnen werden.

Zukünftige Studien sollten darüber hinaus Objekte und Bildsprache aus schamanistischen, iranisch-sassanidischen, greco-buddhistischen, indischen und chinesischen Kunsttraditionen untersuchen. Auch die bildlichen Ausdrucksformen der Byzantiner, Kreuzritter und insbesondere der Salġūqiyān (Seldschuken) könnten in die Vergleiche einbezogen werden. Es besteht die Vermutung, dass zwischen dem 12. und 14. Jahrhundert im östlichen Mittelmeerraum eine gemeinsame Bildsprache für die Heraldik existierte. Die Rolle der Metallverarbeitung – sowohl durch den Austausch von Objekten als auch durch die Migration von Kunsthandwerkern im Zuge der mongolischen Eroberungen – könnte dabei eine bedeutende Rolle als Mittel der kulturellen Übermittlung und der Schaffung einer gemeinsamen Bildwelt spielen.

Ein weiterer vielversprechender Forschungsansatz wäre die Untersuchung der Beziehungen zwischen germanischen und alttürkischen Runen. Aktuelle Arbeiten, wie die des Historikers Çaġıl Çayır an der Universität zu Köln, weisen auf interessante Verbindungen hin, die weiter erforscht werden sollten¹⁶³.

Die in dieser Arbeit gewonnenen Erkenntnisse über Tamghā deuten darauf hin, dass zukünftige Forschungen diesen Bereich intensiver beleuchten sollten. Die gewonnenen Erkenntnisse bieten eine solide Grundlage und eröffnen zahlreiche neue Fragestellungen, die als Ausgangspunkt für weitere Forschungsprojekte dienen können.

¹⁶³ <https://www.faz.net/aktuell/karriere-hochschule/das-geheimnis-germanischer-und-alttuerkischer-runen-lueften-16322542.html?GEPC=s2&fbclid=IwAR2wTZ4E02WOGZPWcwTIfC6aTxle1ojGKriDAMn7yNx CZUJ0i2CqHQR3rTI>

Insgesamt bietet diese Arbeit eine fundierte Basis für weiterführende Studien und unterstreicht die Notwendigkeit interdisziplinärer Ansätze, um die komplexen kulturellen und historischen Zusammenhänge der mamlūkischen Heraldik vollständig zu verstehen.

Verzeichnisse

Literaturverzeichnis

- ABDELHAMID, Tarek G. and Heba EL-TOUDY (2017): Selections from *Ṣubḥ al-Aʿšā* by al-Qalqashandī, Clerk of the Mamluk Court. Egypt: "Seats of Government" and "Regulations of the Kingdom", From Early Islam to the Mamluks. Florence: Taylor and Francis (Routledge Medieval Translations).
- ABU L-FIDĀ', 'Imād al-Dīn Ismā'īl (1907): *al-Mukhtaṣar fī akhbār al-baṣhar*. Eine kurze Geschichte der Menschheit, auch Chronologie der Ereignisse bis 1329. Band VI, S. 49. Cairo (VI).
- AFLĀKĪ, 'Ārefī, Šams-Al-Dīn (2001): *Manāqeb al-ʿārefīn* (Ariflerin Menkıbeleri) (The feats of the knowers of God). Übersetzt von ed. Tahsin Yazıcı. Istanbul: MEB Yayınevi (Türk Tarih Kurumu yayınlarından: 3. seri, 1).
- AGA KHAN MUSEUM / ARCHNET (2022): Albarello (Syria); ceramic fritware, painted blue and black (digital photograph). IMAGE ID IAA110230. Online verfügbar unter https://www.archnet.org/collections/52?media_content_id=87104 (letzter Abruf 09.04.2022).
- AHMED I., Sultan (1610): Album. Bağdat Köşkü, nr. 408, vr. 32a. Istanbul.
- ALGÜL, Hüseyin; Osman ÇETİN (1997): *İslam tarihi*. 4 Bände. İstanbul: Gonca Yayınları (2).
- AL-KHAMIS, Ulrike (2020): "basin". Unter Mitarbeit von Mandi Gomez. In: Editors of Museum With No Frontiers (MWNF) (Hg.): *Discover Islamic Art*. (Virtual Museum), MWNF Working Number: SY 78. Online verfügbar unter http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;uk;Mus03;21;en (letzter Abruf 30.11.2020).
- ALLAN, James W. (1970): Mamluk sultanlic heraldry and the numismatic evidence. A reinterpretation: studies in honour of Sir Mortimer Wheeler. Unter Mitarbeit von Robert Eric Mortimer WHEELER. Cambridge: Univ. Pr.
- AL-KÄSCHGHARĪ, Mahmūd (1941): *Dīvānū Lugātī't-Türk*. (arabisch: ديوان لغات الترك) (464-466/1072-107) (nşr. Kilisli Muallim Rifat), Band I, III, Istanbul 1333-35; Ankara.
- AL-MANŞŪRĪ, Baibars (1998): *Zubdat al-fikra fī tāriḥ al-ḥiğra*. (History of the early Mamluk period). T. 1. Hg. v. Donald S. RICHARDS. Berlin: al-Kitāb al-ʿArabī (Bibliotheca islamica, 42).
- AL-MAQRĪZĪ, Taqī al-Dīn b. Ali (2002): *al-Mawā'iz wa-l-i'tibār fī ḍikr al-ḥiṭaṭ wa-l-āṭār*. London: Mu'assasat al-Furqān li-t-Turāt al-Islāmī (Naşr / Al-Furqān Islamic Heritage

- Foundation). Online verfügbar unter <http://gso.gbv.de/DB=2.1/PPNSET?PPN=345588509>
- AL-MAQRĪZĪ, Taqī al-Dīn b. Ali (o.J.): *Beyānu ve'l-Ī'rābu'Amma bi Ardi Mısra mine'l-'A'rāb*. Texts and studies. Iskenderiye (Alexandria).
- AL-QALQASANDĪ, Aḥmad (1332a): *Kitāb Ṣubḥ al-a'šā*. 3. al-Qāhira: Dār al-Kutub al-Ḥidīwīya (3).
- AL-QALQASANDĪ, Aḥmad (1332b): *Kitāb Ṣubḥ al-a'šā*. 4. al-Qāhira: Dār al-Kutub al-Ḥidīwīya (4).
- AL-QALQASANDĪ, Aḥmad (1334): *Kitāb Ṣubḥ al-a'šā*. 8. al-Qāhira: Dār al-Kutub al-Ḥidīwīya (8).
- AL-QALQASANDĪ, Aḥmad (1336): *Kitāb Ṣubḥ al-a'šā*. 12. al-Qāhira: Dār al-Kutub al-Ḥidīwīya (12).
- AL-QALQASANDĪ, Aḥmad (1412/1913-19): *Kitāb Ṣubḥ al-a'šā*. 14. al-Qāhira: Dār al-Kutub al-Ḥidīwīya (14, Fihris).
- AMITAI, Reuven (2012): "Shālīsh". In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_8892 (letzter Abruf 30.11.2019).
- AMITAI, Reuven (2012): "Tālī'a". In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter https://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/talia-SIM_7364?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.encyclopaedia-of-islam-2&s.q=talia (letzter Abruf 30.11.2019).
- AMMANN, L. (2012): "Shadjar al-Durr". In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_6738 (letzter Abruf 13.03.2019).
- APPLETON, David B. (2001): *Mamluk Heraldry*. Online verfügbar unter <http://www.appletonstudios.com/MamlukHeraldry2001.pdf> (letzter Abruf 08.06.2020).
- ARTIN PASCHA, Yacoub (1888): *Trois différentes armoiries de Kaīt Bay*. In: *Bulletin de l'Institut Egyptien* 2 (Vol. 9), S. 67–77. Online verfügbar unter <http://excerpts.numilog.com/books/9782130443353.pdf> (letzter Abruf 08.03.2020).
- ASHMOLEAN (2019): *Textile fragment with heraldic blazon*. (late 14. C.). Credit line Presented by Professor Percy Newberry, 1941. Hg. v. Yousef Jameel Centre for Islamic And Asian

- Art. Eastern Art Online (Accession no. EA1984.86). Online verfügbar unter <http://jameelcentre.ashmolean.org/object/EA1984.86> (letzter Abruf 02.09.2019).
- ARSLANBENZER, Hakan (2015): Öz Türkçe isimler [Original Türkische Namen]. Kahire [Kairo]. Online verfügbar unter <https://www.turkbitig.com/turkceisimler.html> (letzter Abruf 21.08.2019).
- ASTARĀBĀDĪ, ‘Azīz I.-A. (1990): Bezm u Rezm. Eğlence ve Savaş (Vergnügen und Krieg). Öztürk, Mürsel. Ankara (Kültür Bakanlığı Yayınları Kültür Eserler Dizisi, 153).
- ATALAY, Besim (2006): Divanü Lügati't - Türk. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi. Band III, S. 119.
- ATIL, Esin (1981): Renaissance of Islam. Washington, D.C.: Smithsonian inst.
- AYALON, David (2012): “Amīr Ākhūr”. In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter <http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_0610> (letzter Abruf 13.06.2019).
- AYALON, David (2012): “Atābak al-‘Asākīr”. In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_0832 (letzter Abruf 29.07.2019).
- AYALON, David (2012): “Dawādār”. In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter <http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_1740> (letzter Abruf 12.05.2019).
- AYALON, David (2012): “Halka”. In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter <http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_2651> (letzter Abruf 13.06.2019).
- AYALON, David (2012): “al-Amīr al-Kabīr”. In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_0613 (letzter Abruf 14.05.2019).
- AYALON, David (1954): Studies on the structure of the Mamluk army. London: BSOAS (XVI).
- AYALON, David (1953): Studies on the Structure of the Mamluk Army --I on JSTOR. Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London Vol. 15, No. 2

- (1953), pp. 203–228. Online verfügbar unter https://www.jstor.org/stable/608548?seq=1#page_scan_tab_contents (letzter Abruf 14.11.2019).
- BABAYAROV, Gaybullah (2019): *Tamgas of Pre-Islamic Central Asia*. Samarkand.
- BACHARACH, Jere L. (1975): The Career of Muḥammad Ibn Ṭughj Al-Ikhshīd, a Tenth-Century Governor of Egypt. In: *Speculum* 50 (4), S. 586–612. DOI: 10.2307/2855469.
- BAER, EVA (1983): *Metalwork in Medieval Islamic Art*. Albany, NY: State University of New York Press, p. 187, ill. fig. 161 (b/w).
- BALOG, Paul (1980): The coinage of Ayyūbids: Royal Numismatic Society (12).
- BALOG, Paul (1977): New Considerations on Mamluk Heraldry. In: *Museum Notes (American Numismatic Society)* 22, S. 183–211. Online verfügbar unter www.jstor.org/stable/43573553.
- BALOG, Paul (1964/2019): ANS Digital Library. Coinage of the Mamlūk Sultans of Egypt and Syria. Online verfügbar unter <http://numismatics.org/digitallibrary/ark:/53695/nnan55713> (letzter Abruf 16.05.2019).
- BALOG, Paul (1964): The coinage of the Mamlūk sultans of Egypt and Syria. New York: The American Numismatic Society (Numismatic studies, 12). Online verfügbar unter <http://numismatics.org/digitallibrary/ark:/53695/nnan55713>.
- BAQLĪ, Muḥammad Q.; Aḥmad ibn ‘Alī QALQASHANDĪ (1984): *al-Ta‘rīf bi-muṣṭalaḥāt Ṣubḥ al-a‘shā*. [Cairo]: al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb.
- BATES, Robert D.; Jeffrey P. HUDON; Oystein LABIANCA (2014): Tall Hisban 2011–2012: The Final Seasons of Phase II. In: *Andrews University Seminary Studies* (Vol. 52, No. 2), S. 287–319. Online verfügbar unter <https://digitalcommons.andrews.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3319&context=auss> (letzter Abruf 14.06.2020).
- BAYAT, Fuzuli (2006): *Oğuz Destan Dünyası, Oğuznamelerin Tarihi. Mitolojik Kökenleri ve Teşekkülü*. Istanbul: Ötüken Yayınları.
- BAYAT, Fuzuli (2002): Oğuz Kağan Destanı Üzerine Yeni Düşünceler. [Neue Gedanken zum Epos von Oğuz Kağan]. In: GÜZEL, Hasan Celâl; Kemal ÇİÇEK; Salim KOCA (Hg.): *Türkler*. [Die Türken], Bd. 3. Ankara: Yeni Türkiye (3), S. 520–526.
- BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.) (2012): *Encyclopaedia of Islam. Second Edition*. Online verfügbar unter <https://referenceworks.brillonline.com/browse/encyclopaedia-of-islam-2?lang=de> (letzter Abruf 30.11.2019).

- BEDEN, Hasan (2019a): Ortaçağ Anadolu Sikkeleri (Mittelalterliche Anatolische Münzen). Candaroğlu Beyliği, I. Süleyman Bey [H. 709-741 / M. 1309/10-1340/41]. Index 109, Env. no. 345. Hg. v. Hasan Beden. Didim. Online verfügbar unter [https://www.bedencoins.com/kategori/5?sayfaadi=I.%20S%C3%BCleyman%20Bey%20\[H.%20709-741%20/%20M.%201309/10-1340/41\]](https://www.bedencoins.com/kategori/5?sayfaadi=I.%20S%C3%BCleyman%20Bey%20[H.%20709-741%20/%20M.%201309/10-1340/41]) (letzter Abruf 01.10.2019).
- BEDEN, Hasan (2019b): Ortaçağ Anadolu Sikkeleri (Mittelalterliche Anatolische Münzen). Sahibata Beyliği, Muzaffereddin Devle [H. 684-734 / M. 1285/86-1333/34]. Index 198, Env. no. 434. Hg. v. Hasan Beden. Didim (letzter Abruf 01.10.2019).
- BEHRENS-ABOUSEIF, Doris (2016): Practising diplomacy in the Mamluk Sultanate. Gifts and material culture in the medieval Islamic world. Revised paperback edition. London, New York: I.B. Tauris. Online verfügbar unter <https://books.google.de/books?id=Q7eKDwAAQBAJ>.
- BERGHAUS, Peter (1993): Spielkarten. Symbolik und Geschichte. Deutsches Spielkartenmuseum Leinfelden-Echterdingen.
- BEYDILI, Celal (2004): Türk mitolojisi (Türkische Mythologie). Ansiklopedik sözlük. Übersetzt von Eren Ercan. Ankara: Yurt Kitap-Yayınları (Yurt Kitap-Yayın).
- BIEWER, Ludwig; Eckart HENNING (2017): Wappen. Handbuch der Heraldik. 20., aktualisierte und neu gestaltete Auflage. Online verfügbar unter <http://d-nb.info/1079739211/04>.
- BIRKEN, A. (2012): “Liwā’”. In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_4676 (letzter Abruf 30.11.2019).
- BLOOM, Jonathan M. (1999): Mamluk Art and Architectural History: A Review Article (MSR III, 1999). Online verfügbar unter http://mamluk.uchicago.edu/MSR_III_1999-Bloom.pdf (letzter Abruf 07.01.2014).
- BORATAV, P. N. (2012): “Kızıl-Elma (or Kızıl-Alma)”. In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter https://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/kizil-elma-or-kizil-alma-SIM_4416?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.encyclopaedia-of-islam-2&s.q=kizil+elma (letzter Abruf 02.09.2019).
- BOSWORTH, C. E. (2012): “Tugh”. In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online ver-

- füßbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_COM_1246 (letzter Abruf 30.11.2019).
- BOSWORTH, C. E.; P. M. HOLT; P. CHALMETA; P. A. ANDREWS; J. BURTON-PAGE (2012): "Mizalla". In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfüßbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_COM_0757 (letzter Abruf 11.02.2019).
- BOWEN, H. (2012): "Bayrakdâr". In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfüßbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_1325 (letzter Abruf 30.11.2019).
- BOZKURT, Nebi: "Renk". In: TDV-IA (Hg.): *Türkiye Diyanet Vakfı. İslam Ansiklopedisi* [Türkische Islam Enzyklopädie], XXXIV. Ankara, Istanbul: MEB Yayınınevi, S. 575–576. Online verfüßbar unter <https://islamansiklopedisi.org.tr/renk--arma> (letzter Abruf 30.11.2019).
- BROCKELMANN, Carl; FISCHER, August; HEFFENING, W; TAESCHNER, Franz: „Transliterationstabelle der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft“. In: Asien-Afrika-Institut der Universität Hamburg (2018). Online verfüßbar unter <https://www.aai.uni-hamburg.de/voror/medien/dmg.pdf> (letzter Abruf: 28.05.2023)
- CAHEN, Claude (2012): "Atabak". In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfüßbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_0831 (letzter Abruf 22.03.2019).
- CAHEN, Claude; Fr. TAESCHNER (2012): "Futuwwa". In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfüßbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_COM_0228 (letzter Abruf 01.08.2019).
- CASANOVA, Paul (1894-1897): Histoire et description de la citadelle du Caire. Shihā al-Dīn al-'Umarī's Masālik al-abṣār fī mamālik al-amṣār, translated by Paul Casanova, in Histoire et description de la Citadelle du Caire (Cairo: Mission archeologique française au Caire, 1894 and 1897). Paris: E. Leroux (Mémoires publiés par les membres de la mission archéologique française au Caire, 6).
- ÇATALBAŞ, Resul (2011): Türklerde Hayvan Sembolizimi ve Din ilişkisi. [Tiersymbolik und ihre Beziehung zur Religion bei den Türken]. In: *Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi* (12), S. 49–60. Online verfüßbar unter

- https://arastirmax.com/en/system/files/dergiler/25822/makaleler/3/12/arastrmx_25822_3_pp__4.pdf (letzter Abruf 01.02.2020).
- CAUSSIN DE PERCEVAL, Jean Jacques Antoine (1848): Essai sur l'histoire des Arabes avant l'Islamisme, pendant l'époque de Mahomet, et jusqu'à la réduction de toutes les tribus sous la loi musulmane. Paris: Didot (Band I, II, III). Online verfügbar unter <http://gso.gbv.de/DB=2.1/PPNSET?PPN=140744002> (letzter Abruf 30.11.2019).
- ÇELEBI, Evliya (1935): Evliya Çelebi seyahatnamesi (1671-1672, Bd. 9). Anadolu, Suriye, Hicaz. İstanbul: Maarif Vekaleti.
- ÇELİK, Aydın (2019): Fatimîler Devleti'nde Türkler [Die Türken im Fatimidischen Reich]. Türk Tarihi ve Kültür Araştırmaları. Altayli.net. Online verfügbar unter https://www.altayli.net/fatimiler-devletinde-turkler.html#_edn2 (letzter Abruf 01.11.2019).
- ÇETİN, Altan (2011): Memlûk Devletinde Okçuluk (Bogenschießen im Reich der Mamlûken). Online verfügbar unter https://www.academia.edu/15431260/Meml%C3%BCk_Devletinde_Ok%C3%A7uluk (letzter Abruf 19.08.2019).
- ÇETİNSAYA, Gökhan (2000): Ottoman-Turkish Arms, Armour and European Weapons in Istanbul Topkapı Palace Museum. Istanbul Haset Kitabevi.
- ÇETİNSAYA, Gökhan (2008): The Use of Animal Symbols in Turkish Heraldry. In: *International Journal of Turkish Studies* (Vol. 14, no. 1/2 S. 93–106).
- CHESTER BEATTY DIGITAL COLLECTION (2018): Digital Collection. Irish Museum. Dublin. Online verfügbar unter <https://chesterbeatty.ie/> (letzter Abruf 16.03.2019).
- CONERMANN, Stephan (Hg.) (2013): Mamlukica. Studies on the history and society during the Mamluk period = Studien zu Geschichte und Gesellschaft der Mamlûkenzeit. Göttingen: V & R Unipress, Bonn Univ. Press (Mamlûk Studies, Vol. 4).
- ÇORLU, Tülin (2007): Kayıp Mirasın İzinde “GORA Halk Sanatları”, Istanbul. Istanbul: Uluslararası Kalkınma ve İşbirliği derneği Kültür Yayınları.
- ÇORUHLU, Yaşar (1988): Anadolu Selçuklu Taş Tezyinatında Orta Asya İle Bağlantılar (Yüksek Lisans Tezi). Istanbul.
- ÇORUHLU, Yaşar (2009): Türk Sanatında Görülen Devlet Simgeleri [Staatssymbole in der Türkischen Kunst]. Tarih Portali. Online verfügbar unter <http://www.tarhibilinci.com/konular/turk-sanatinda-gorulen-devlet-simgeleri.12572/> (letzter Abruf 02.09.2019).

- DAMGAARD, P. de Barros, Marchi, N., Rasmussen, S., Peyrot, M., Renaud, G., ... & Willerslev, E. (2018): 137 ancient human genomes from across the Eurasian steppes. *Nature*, S. 137-140. Retrieved from Nature.
- DAVID COLLECTION, Copenhagen (2022): Brass lamp with openwork decoration, engraved and inlaid with silver. Egypt; 14th century. Copenhagen (Inv. no. 37/1982). Bild und Genehmigung ist am 11.04.2022 eingegangen. Foto: Pernille Klemp. Auch online verfügbar unter: <https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/materials/metal/art/37-1982> (letzter Abruf 11.04.2022).
- DAVID COLLECTION, Copenhagen (2022): Coin: Rukn al-Din al-Zahir Baybars I, (658-676 H/1260-1277 AD). Copenhagen (Inv. no. C 50, Coin no. 1). Bild und Genehmigung ist am 11.04.2022 eingegangen. Foto: Pernille Klemp. Auch online verfügbar unter: <https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/mamluks/coins/c50?back=1&show=faq> (letzter Abruf 11.04.2022).
- DAVID COLLECTION, Copenhagen (2022): Coin: Sayf al-Din al-Muzaffar Hajji I ibn al-Nāsir Muḥammad (747-748 H/1346-1347 AD). Egypt; 14th century. Copenhagen (Inv. no. C. 55, Coin no. 7). Bild und Genehmigung ist am 11.04.2022 eingegangen. Foto: Pernille Klemp. Auch online verfügbar unter: <https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/mamluks/coins/c55?show=comment> (letzter Abruf 11.04.2022).
- DAVID-WEILL, J. (2012): "Alam". In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_0497 (letzter Abruf 30.11.2019).
- DENY, J.; M. KNUT (2012): "Sandjak". In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_6603 (letzter Abruf 30.11.2019).
- DEPAULI, Thierry; Ulrich SCHÄDLER (Hg.) (2007): "Farbenspiel. Spielkarten und Kartenspiele" *Spiele der Menschheit. 5000 Jahre Kulturgeschichte der Gesellschaftsspiele* ; [aus Anlass des 20jährigen Bestehens des Schweizerischen Spielmuseums (1987 - 2007)]. Farbenspiel. Spielkarten und Kartenspiele. Musée suisse du jeu. Darmstadt: Primus-Verl. Online verfügbar unter <http://d-nb.info/986275549/04>.

- DIVİTÇİOĞLU, Sencer (2002): Kağanlar ve Armağanlar. [Kaghane und Geschenke]. In: GÜZEL, Hasan Celâl; Kemal ÇİÇEK; Salim KOCA (Hg.): *Türkler*. [Die Türken], Bd. 3. Ankara: Yeni Türkiye (3), S. 201–208.
- DOĞAN, Ahmet (2002): Islamiyetten Önceki Türk İnancına Dair. [Über den türkischen Glauben vor dem Islam]. In: GÜZEL, Hasan Celâl; Kemal ÇİÇEK; Salim KOCA (Hg.): *Türkler*. [Die Türken], Bd. 3. Ankara: Yeni Türkiye (3), S. 305–319.
- DOKUMACI, Zeynep (2019): Türk Kültürünü Hangi Renkler Anlatır? Türk Dili Ve Edebiyatı. Online verfügbar unter <https://www.turkedebiyati.org/turk-kulturunu-hangi-renkler-anlatir/> (letzter Abruf 19.06.2019).
- DOLS, Michael W. (1977): The black death in the Middle East. Princeton, N. J.: Univ. Pr. Online verfügbar unter <http://gso.gbv.de/DB=2.1/PPNSET?PPN=439422159>.
- DOERFER, Gerhard (1965): Türkische und mongolische Elemente im Neupersischen. Bd. 2. Wiesbaden, S. 554-565.
- DUMMETT, Michael; Kamal ABU-DEEB (1973): Some remarks on Mamluk playing cards. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* / ed. E.H. Gombrich [u.a.].
- DUMMETT, Michael (1980): The Game of Tarot: From Ferrara to Salt Lake City. Duckworth.
- DURAN, Suzan (1988): "Türkçede Cihet ve Mekân Gösteren Ek ve Sözcükler". [Anhang und Wörter, die Raum und Platz auf Türkisch anzeigen].
- DURMUŞ, İlhami (2007): Türklerde Renkler. In: *Folklor Edebiyat* 50, Band 13, S. 163–172.
- EDITORS OF MUSEUM WITH NO FRONTIERS (MWNF) (Hg.) (2020): Discover Islamic Art. (Virtual Museum). Online verfügbar unter <http://www.museumwnf.org/> (letzter Abruf 30.11.2020).
- EKİNCİ, Ekrem Buğra (2019): Aşkın gizli dili: Mendil (Die geheime Sprache der Liebe: das Taschentuch). Online verfügbar unter <http://www.ekrembuğraekinci.com/makale.asp?id=679> (letzter Abruf 13.06.2019).
- EMECEN, Feridun: "Osmanlılar". In: TDV-İA (Hg.): *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* [Türkische Islam Enzyklopädie], XXXIII. Ankara, Istanbul: MEB Yayınevi, S. 580–589. Online verfügbar unter <http://www.islamansiklopedisi.org.tr/osmanlilar#1-klasik-donem> (letzter Abruf 30.11.2019).
- ENVERİ, Ekber (2018): Zülkarneyn ve Boynuzlu İskender. (İskender-Nâmelerin Kökenine Dair). In: *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi* (12), S. 86–97.
- ERGIN, Muharrem (1991): Orhun Abideleri. 14. Aufl. Istanbul: Boğaziçi Yayınları (3).
- EROL, Emre (2013): The Use of Solar and Lunar Symbols in Turkish Heraldry. In *Studia Islamica*, no. 116, 2013, pp. 5–35.

- ESIN, Emel (1995): Türk Sanatında At. [Das Pferd in der Türkischen Kunst]. In: GÜRSOY-NASKALI, Emine (Hg.): *Türk kültüründe at ve çağdaş atçılık [Pferd und zeitgenössische Reiten in der türkischen Kultur] Über d. Verf.* İstanbul: Türkiye Jokey Kulübü, S. 54–91.
- EŞ-ŞAZELÎ, Hasan A.: "alâmet". In: TDV-IA (Hg.): *Türkiye Diyanet Vakfı. İslam Ansiklopedisi* [Türkische Islam Enzyklopädie], II. Ankara, İstanbul: MEB Yayınevi, S. 335–336. Online verfügbar unter <https://islamansiklopedisi.org.tr/alamet> (letzter Abruf 01.01.2019).
- FAHD, T. (2012): "Shi'ār". In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_6921 First published online: 2012 (letzter Abruf 14.12.2018).
- FOUQUET, Daniel M. (1900): Contribution à l'étude de la céramique orientale par. Le Caire (Mémoires présentés à L'Institut égyptien, 4, i).
- GAUDEFROY-DEMOMBYNES, Maurice (1923): La Syrie a l'époque des mamelouks d'après les auteurs Arabes. Description géographique, économique et administrative précédée d'une introduction sur l'organisation gouvernementale. Paris (Bibliothèque archéologique et historique en Syrie et au Liban, 3).
- GONNELLA, Julia (2020a): "Stone relief of a lion". Prepared by: Julia Gonnella. Copyedited by: Mandi Gomez. In: Editors of Museum With No Frontiers (MWNF) (Hg.): *Discover Islamic Art*. (Virtual Museum), MWNF Working Number: SY 78. Online verfügbar unter http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;sy;Mus01_A;46;en (letzter Abruf 30.11.2020).
- GONNELLA, Julia (2020b): Stone blazon. Prepared by: Julia Gonnella. Copyedited by: Mandi Gomez. In: Editors of Museum With No Frontiers (MWNF) (Hg.): *Discover Islamic Art*. (Virtual Museum), MWNF Working Number: SY 80. Online verfügbar unter http://www.discoverislamicart.org/database_item.php?id=object;ISL;sy;Mus01_A;48;en (letzter Abruf 20.10.2020).
- GRABAR, Oleg (1957): The coinage of the Tulunids. New York: American Numismatic Soc (Numismatic notes and monographs, 139).
- GRAVES, Margret (2010): Treasures of the Aga Khan Museum: Arts of the Book and Calligraphy (İstanbul: AKTC - Sabancı Museum, 2010), 375 pp. Arts of the Book and Calligraphy. Online verfügbar unter https://www.academia.edu/457045/Treasures_of_the_Aga_Khan_Museum_Arts_of_the_Book_and_Calligraphy_Istanbul_AKTC_-_Sabanci_Museum_2010_375_pp (letzter Abruf 10.05.2019).

- GREINACHER, Heinrich (1939): Physik in Streifzügen. 1.-5. Tsd. Berlin: J. Springer (Verständliche Wissenschaft, Bd. 40).
- GÜNGÖR, Harun (2002): Eski Türklerde Din ve Düşünce. [Religion und Denken bei den alten Türken]. In: GÜZEL, Hasan Celâl; Kemal ÇİÇEK; Salim KOCA (Hg.): *Türkler*. [Die Türken], Bd. 3. Ankara: Yeni Türkiye (3), S. 261–282.
- GÜRSOY, Akile (1995): Türk Siyasi Parti Amblemlerinde At. [Das Pferde-Emblem bei türkischen politischen Parteien]. In: GÜRSOY-NASKALI, Emine (Hg.): *Türk kültüründe at ve çağdaş atıcılık [Pferd und zeitgenössische Reiten in der türkischen Kultur] Über d. Verf.* İstanbul: Türkiye Jokey Kulübü, S. 165–166.
- HAARMANN, Ulrich (1988): Arabic in Speech, Turkish in Lineage. Mamluks and their Sons in the Intellectual Life of Fourteenth-Century Egypt and Syria. In: *Journal of Semetic Studies* (33), S. 81–114.
- HAARMANN, Ulrich (Hg.) (1994): Geschichte der arabischen Welt. 3., erw. Aufl. München: Beck (Beck's historische Bibliothek).
- HARGRAVE, Catherine P. (2000): A History of Playing Cards and a Bibliography of Cards and Gaming. Dover Publications.
- HALICI, Feyzi: “Çevgân”. In: TDV-IA (Hg.): *Türkiye Diyanet Vakfı*. İslam Ansiklopedisi [Türkische Islam Enzyklopädie], IIX. Ankara, İstanbul: MEB Yayinynevi, S. 294–295. Online verfügbar unter <http://www.islamansiklopedisi.org.tr/cevgan--oyun> (letzter Abruf 02.09.2019).
- HAWKES, Stephen J. (2000): "Glass Doesn't Flow and Doesn't Crystallize and It Isn't a Liquid". In: *Journal of Chemical Education Hawkes* (Vol. 77, Nr. 7), S. 846–848.
- HEATH, Ian (2019): Armies and Enemies of the Crusades Second Edition. [S.l.]: LULU COM (letzter Abruf 30.11.2010).
- HEIDEMANN, Stefan (1994): Das Aleppiner Kalifat (A.D. 1261). Vom Ende des Kalifats in Bagdad über Aleppo zu den Restaurationen in Kairo. Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1993. Leiden: Brill (Islamic history and civilization Studies and texts, 6).
- HEIDEMANN, Stefan (2019): Islamic Numismatics. A Survey. Persönliche Website. Online verfügbar unter <https://www.aai.uni-hamburg.de/voror/personen/heidemann/islamic-numismatics.html> (letzter Abruf 11.11.2019).
- HINDS, Martin (1991): An early Islamic family from Oman. Al-'Awtabī's account of the Muḥallibids. Manchester: Univ. of Manchester (Journal of Semitic studies: Monograph, 17).

- HOGARTH, Frederick; Leslie GILBERT PINE: "Heraldry". In: Editors of Encyclopaedia Britannica (Hg.): *Encyclopædia Britannica*. Online verfügbar unter <https://www.britannica.com/topic/heraldry> (letzter Abruf 30.11.2019).
- HOLT, P. M. (2012): "Ṭūmān Bāy". In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_7623 (letzter Abruf 29.07.2019).
- HOROWITZ, Wayne; Nathan WASSERMAN (1996): Another Old Babylonian Prayer to the Gods of the Night. In: *Journal of Cuneiform Studies* 48, S. 57–60.
- IBN AD-DAWĀDARĪ, Abū Bakr ibn ‘Abd Allāh; Ulrich HAARMANN (1391/1971): Ad-durra az-zakīya fī aḥbār ad-daula at-turkīya. Die Chronik des Ibn-ad-Dawādārī. Hg. v. Ulrich Haarmann. Bairūt, Wiesbaden, al-Qāhira: In Kommission bei F. Steiner-Verlag; Qism ad-Dirāsāt al-Islāmīya al-Ma‘had al-Almānī li-l-Ātār bi-l-Qāhira (VIII). Online verfügbar unter <http://gso.gbv.de/DB=2.1/PPNSET?PPN=141444762>.
- IBN IYĀS, Muḥammad I.-A. (2004): Alltagsnotizen eines ägyptischen Bürgers. Übersetzt von Annemarie Schimmel. Lenningen: Ed. Erdmann (Bibliothek arabischer Klassiker).
- IBN ṢHADDĀD, ‘Izz al-Dīn Muḥammad ibn ‘Alī ibn Ibrāhīm (1983): Ta’rīkh al-malik al-Zāhir (Die Geschichte des Sulṭān Baybars). Wiesbaden: Steiner.
- IBN TAGHRĪBIRDĪ, A. al-Maḥāsīn Yūsuf; William POPPER (1909/1930): al-Nujūm al-Zāhirah fī Mulūk Miṣr wa-al-Qāhirah: Berkeley: Univ. of California (vii). Online verfügbar unter <https://search.lib.virginia.edu/catalog/100518375>.
- IBN TAGHRĪBIRDĪ, A. al-Maḥāsīn Yūsuf; Fahīm Muḥammad SHALTŪT (1998): al-Dalīl al-shāfi ‘alā al-Manhal al-ṣāfi. al-Ṭab‘ah 2. al-Qāhirah: Maṭba‘at Dār al-Kutub al-Miṣrīyah (V). Online verfügbar unter [\\catalog.hathitrust.org/Record/100971296](http://catalog.hathitrust.org/Record/100971296).
- JENKINS-MADINA, Marilyn (1986): Islamic glass. A brief history. [Repr.]. New York: The Metropolitan Museum of Art (The Metropolitan Museum of Art bulletin, N. S. 44.1986/87, 2).
- KAFALI, Mustafa (1996): Türk Kültüründe Renkler. In: Tural, Sadık; Elmas KILIÇ (Hg.): *Nevruz ve Renkler*. Türk Dünyasında Nevruz İkinci Bilgi Şöleni Bildirileri (Ankara, 19-21 Mart 1996). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları Kongre ve Sempozyum Bildirileri Dizisi, Sayı: 116).

- KAHRAMAN ÇINAR, Aslı (2017): Bozkır Kavimleri Kültüründe Kartal Motifi. [Das Adler Motiv in der der Kultur der Steppenstämme]. In: *cahij* 1 (Volume 8), S. 78–87. DOI: 10.18299/cahij.122.
- KAHYA, Esin (2002): Eski Türklerde Bilim. [Wissen bei den antiken Türken]. In: GÜZEL, Hasan Celâl; Kemal ÇİÇEK; Salim KOCA (Hg.): *Türkler*. [Die Türken], Bd. 3. Ankara: Yeni Türkiye (3), S. 400–418.
- KARABACEK, Joseph von (1876): Ein damascenischer Leuchter des XIV. Jahrhunderts. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft ; Bd. 1, H. 3 (Jahr???)*, S.???, S. 265–282. Online verfügbar unter <http://gso.gbv.de/DB=2.1/PPNSET?PPN=504945726> (letzter Abruf 10.10.2019).
- KARATAY, Osman (2019): The Genesis of the Turks. In: Cambridge Scholars Publishing, S. 87-89. Retrieved from Cambridge Scholars Publishing.
- AL-KÄSCHGHARÎ, Mahmûd (1072-74): Kitab-ı divan-ı lûgat-it-Türk. „Sammlung der Sprachen der Türken“ [Übersetzung der Autorin] (Band I). Online verfügbar unter https://ekitap.ktb.gov.tr/?_Dil=1 (letzter Abruf 17.01.2020).
- KELEŞ, Bahattin (2002): Memlûkler Döneminde Sosyal Yapı / Dr. Bahattin Keleş. In: GÜZEL, Hasan Celâl; Kemal ÇİÇEK; Salim KOCA (Hg.): *Türkler*. [Die Türken]. Ankara: Yeni Türkiye (3), S. 394–398. Online verfügbar unter https://www.academia.edu/30911728/Meml%C3%BBkler_D%C3%B6neminde_Sosyal_Yap%C4%B1_Dr._Bahattin_Kele%C4%A2_s.394-398 (letzter Abruf 22.01.2020).
- KHOURY, Adel T. (2004): Der Koran. Arabisch-Deutsch.
- KIRCHNER, Eric (2015): Color Theory and Color Order in Medieval Islam. A review. In: *Color Res. Appl.* 40 (1), S. 5–16. DOI: 10.1002/col.21861.
- KITAPÇI, Zekeriya (2014): Saadet Asrında Türkler İlk Türk Sahabe Tabiî ve Tebea Tabiîleri. 5. Aufl.: Yedi Kubbe yayınları.
- KIZILTOPRAK, Süleyman: "Memlûk Sistemi". In: TDV-IA (Hg.): *Türkiye Diyanet Vakfı. İslam Ansiklopedisi* [Türkische Islam Enzyklopädie], XXIX. Ankara, Istanbul: MEB Yayıtınevi, S. 87–90. Online verfügbar unter <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=290089> (letzter Abruf 19.11.2019).
- KOCA, Salim (2002): “Eski Türklerde Bayram ve Festivaller” [Feste und Feiertage bei den antiken Türken]. In: Güzel, Hasan Celâl; Kemal ÇİÇEK; Salim KOCA (Hg.): *Türkler*. [Die Türken], Bd. 8. Ankara: Yeni Türkiye (3), S. 15–37. Online verfügbar unter <https://www.altayli.net/eski-turklerde-sosyal-ve-ekonomik-hayat.html>.

- KOPRAMAN, Kazım Yaşar (2002): "Mısır Memlûkleri (1250-1517)". In: Güzel, Hasan Celâl; Kemal ÇİÇEK; Salim KOCA (Hg.): *Türkler*. [Die Türken], Bd. 5. Ankara: Yeni Türkiye (3), S. 99–110.
- KOPRAMAN, Kazım Yaşar (1989): Memlûkler Dönemi'nde Mısır'da Sosyal Hayat. [Das soziale Leben in Ägypten während der Zeit der Mamlûken]. In: Yıldız, Hakkı Dursun (Hg.): *Doğuştan günümüze büyük İslâm tarihi*. [Die Große Islamische Geschichte vom Anbeginn bis zur Gegenwart], Bd. 7. 14 Bände. İstanbul: Çağ Yayınları (Çağ Yayınları umumî nesriyat Temel eserler serisi), S. 17–48.
- KÖPRÜLÜ, Fuad (1932-39): Ortazaman Türk devletlerinde hukukî senbôllerdeki motifler. In: *Türk Hukuk ve İktisat Tarihi Mecmuası* (II), S. 37–50.
- KÖPRÜLÜ, Fuad (1923): Türkiye târîhi. Konstantinopel: Qana'at.
- KÖPRÜLÜ, Fuad O.: "bayrak". In: TDV-IA (Hg.): *Türkiye Diyanet Vakfı*. İslam Ansiklopedisi [Türkische Islam Enzyklopädie], V. Ankara, İstanbul: MEB Yayınevi, S. 247–254. Online verfügbar unter <https://islamansiklopedisi.org.tr/bayrak> (letzter Abruf 20.10.2019).
- KÖPRÜLÜ, Fuad O.: "çavuş". In: TDV-IA (Hg.): *Türkiye Diyanet Vakfı*. İslam Ansiklopedisi [Türkische Islam Enzyklopädie], VIII. Ankara, İstanbul: MEB Yayınevi, S. 236–238. Online verfügbar unter <https://islamansiklopedisi.org.tr/cavus> (letzter Abruf 12.06.2019).
- KÜHN, Herbert (1976): Geschichte der Vorgeschichtsforschung. Berlin West: De Gruyter. Online verfügbar unter <http://gso.gbv.de/DB=2.1/PPNSET?PPN=438198433>.
- KÜTÜK, Ahmet (2014): Islam/Türk Devlet ve Toplum Geleneğinde Renkler ve Anlamları. [Die Bedeutung der Farben in islamischen und in türkischen Staats- und Gemeinschaftstradition]. In: *Türkiyat Macmuası* (24 /Güz), S. 133–170. Online verfügbar unter <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuturkiyat/issue/18522/195479> (letzter Abruf 14.11.2019).
- LA JIMÉNEZ DE ESPADA, Marcos; Clements R. MARKHAM (Hg.) (2016): De La Espada, Spanish Franciscan A Spanish Franciscan, Book of the Knowledge of All the Kingdoms, Lands, and Lordships that are in the World. Written by a Spanish Franciscan in the middle of the XIV century. (Eng. Sir Clements Markham). Reprint d. Ausg. London, Hakluyt Soc., 1912: Ashgate Publishing 1 (Ser. 2.29).
- LANE-POOLE, Stanley (1901): A history of Egypt in the Middle Ages. With a map and 101 ills. London. Online verfügbar unter <https://archive.org/details/historyofegypt034980mbp/page/n277>.
- LASIC, Josip (2011): Der Ursprung der Heraldik. München: GRIN Verlag GmbH.
- LE GALLERIE DEGLI UFFIZI (Exhibitions | From 2018 to 2018): Islamic Art and Florence from the Medici to the 20th century | Uffizi Galleries. The great exhibition on artistic exchange-

- es between Florence and the Islamic world. Online verfügbar unter <https://www.uffizi.it/en/events/islamic-art-and-florence> (letzter Abruf 12.06.2019).
- LEAF, William; Sally PURCELL (1986): *Heraldic symbols. Islamic insignia and Western heraldry*. London: Victoria and Albert Museum.
- LEISER, G. (2012): "Tamgha". In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_7376 (letzter Abruf 19.06.2019).
- LEWIS, Bernard (1940): *The Islamic guilds*.
- LITTLE, Donald P. (2012): "Khaznadār, Khāzindār". In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition (letzter Abruf 29.07.2019).
- MAHIR, Bânu (1996): "Memluk İskambilleri-Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi" (1) S. 40–46.
- MARKHAM, Sir Clements (2010) *Book of the Knowledge of All the Kingdoms, Lands, and Lordships That Are in the World. And the Arms and Devices of Each Land and Lordship, or of the Kings and Lords Who Possess Them. Written by a Spanish Franciscan in the Middle of the XIV Century. Published for the First Time with Notes by Marcos Jiménez de la Espada, in 1877*.
- MASSÉ, H. (2012): "Čawgān". In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_1598 (letzter Abruf 06.09.2019).
- MATHEWS, Annie-Christine Daskalakis (2006): *Mamluk Elements in the Damascene Decorative System of the Eighteenth and Nineteenth Centuries* 66 ii, S. 69–96. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/25261856>.
- MAUDER, Christian (2012): *Gelehrte Krieger. Die Mamlūken als Träger arabischsprachiger Bildung nach al-Safadi, al-Maqrizi und weiteren Quellen*. Hildesheim: Olms, Georg (Arabistische Texte und Studien, 18).
- MAYER, Leo A. (1933): *Saracenic heraldry. A survey*. Oxford: Oxford University Press.
- MAYER, Leo A. (1952): *Mamluk costume. A survey*. Genève: A. Kundig.
- MAYER, Leo A.; Richard ETTINGHAUSEN; Otto KURZ (1971): *Mamluk Playing Cards (The L. A. Mayer memorial Studies in Islamic art and archaeology)*.

- MEINECKE, Michael (1972): Zur mamlukischen Heraldik. Mainz/Rhein: Philipp von Zabern (Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Abteilung Kairo. [Offprint]).
- METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000-2020): Mosque Lamp for the Mausoleum of Amir Aydekin al-'Ala'i al-Bunduqdār shortly after 1285. Online verfügbar unter <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447000?sortBy=Relevance&ft=mamluk+emblem&offset=0&rpp=20&pos=2> (letzter Abruf 01.09.2020).
- METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000-2020): Pierced Globe late 13th–early 14th century. Online verfügbar unter <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447019?sortBy=Relevance&ft=mamluk&offset=60&rpp=20&pos=68> (letzter Abruf 01.09.2020).
- METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000-2020): Blazon probably second half 13th century. Online verfügbar unter <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452402> (letzter Abruf 01.09.2019).
- METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000-2020): Textile Fragment with Mamluk Emblem late 15th–early 16th century. Online verfügbar unter <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452400> (letzter Abruf 01.09.2019).
- METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000-2020): Footed Bowl with Eagle Emblem mid-13th century. Online verfügbar unter <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444717?sortBy=Relevance&ft=mamluk+emblem&offset=0&rpp=20&pos=3> (letzter Abruf 01.09.2020).
- METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000-2020): Mamluk Philae Dish ca. 1345–1360. Online verfügbar unter <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/655036?sortBy=Relevance&ft=mamluk&offset=0&rpp=20&pos=3> (letzter Abruf 01.09.2020).
- METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000-2020): Textile Fragment 14th century. Online verfügbar unter <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452404?sortBy=Relevance&ft=mamluk&offset=140&rpp=20&pos=158> (letzter Abruf 01.09.2019).
- METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000-2020): Mosque Lamp of *Amīr* Ahmad al-Mihmandar ca. 1325. Online verfügbar unter <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444713?sortBy=Relevance&ft=mamluk&offset=60&rpp=20&pos=66> (letzter Abruf 01.09.2020).
- METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000-2020): Sprinkler Bottle with Fesse Emblem late 13th–early 14th century.

- Online verfügbar unter <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452552> (letzter Abruf 01.09.2020).
- METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000-2020): Ax ca. 1450–1500. Syria. Online verfügbar unter <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/24857?sortBy=Relevance&ft=mamluk&offset=0&rpp=20&pos=16> (letzter Abruf 01.09.2019).
- METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000-2020): Bowl. first half 14th century. Online verfügbar unter <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/444535?sortBy=Relevance&ft=mamluk&offset=140&rpp=20&pos=143> (letzter Abruf 01.09.2019).
- MILES, George C. (1959): "The Iconography of Umayyad Coinage.". In: *Ars Orientalis* (iii), 208-10, pl. 1, nos. 1-6.
- MILWRIGHT, Marcus (1997): The Cup of the Sāqī. In: *ARAM Periodical* 9-10 (1), S. 241–256. DOI: 10.2143/ARAM.9.1.2002177.
- MILWRIGHT, Marcus; Robert B. MASON (1998): Petrography of Middle Islamic pottery from Karak. In: *Levant* 30. Online verfügbar unter https://www.academia.edu/5487760/Petrography_of_Middle_Islamic_pottery_from_Karak_1998_ (letzter Abruf 24.01.2020).
- NICOLLE, David (1994): *Saracen Faris AD 1050–1250 (WAR 10)*: Osprey Publishing.
- NICOLLE, David (2014): *Mamluk ‘Askari 1250-1517 (WAR 173)*: Osprey Publishing.
- NIẒĀM-AL-MULK, Abū-‘Alī a.-Ḥ. I.-‘.; Karl Emil SCHABINGER VON SCHOWINGEN (1960): *Siyāsatnāma: Gedanken und Geschichten. Zum ersten Male aus dem Persischen ins Dt. übertr. u. eingel. von Karl Emil Schabinger*. Freiburg: Alber.
- NORTHRUP, Linda S. (1998): The Bahri Mamluk Sultanate. In: Petry, Carl F. (Hg.): *The Cambridge History of Egypt. Islamic Egypt 640-1517*. Digitally printed version. Cambridge: Cambridge University Press (The Cambridge history of Egypt, / ed. by Carl F. Petry; Vol. 1).
- OBERHUMMER, Eugen (1917): Die Türken und das Osmanische Reich. In: *Geographische Zeitschrift*, Jg. 22 u. 23, S. 612–632. Online verfügbar unter <http://gso.gbv.de/DB=2.1/PPNSET?PPN=442487541> (letzter Abruf 27.07.2018).
- ÖGEL, Bahaeddin (2000): *Türk kültür tarihine giriş VI* [Einführung in die türkische Kulturgeschichte]. Bayrak und Tuğ [Flagge und Tug]. Ankara (Kültür ve Turizm Bakanlığı)

- yayımları / Kültür eserleri dizisi, VI von IX). Online verfügbar unter <http://gso.gbv.de/DB=2.1/PPNSET?PPN=281203679>.
- ÖGEL, Bahaeddin (1998): Türk Mitolojisi I [Türkische Mythologie I]. Kaynak ve Açıklamaları İle Destanlar [Epen, ihre Referenzen und Erklärungen]. 3. Aufl. I von II. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi (1000 temel eser, 51).
- ÖGEL, Bahaeddin (1984a): Türk kültür tarihine giriş [Einführung in die Türkische Kultur Geschichte]. Türklerde ordu, ordugah ve otağ -devlet, ordu ve aile disiplinin temelleri- (hunlardan osmanlılara) [Armee, Lager und otag - die Grundlagen des Staates, der Armee und der Familiendisziplin bei den Türken (von den Hunnen bis zu den Osmanen)]. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı (Kültür Bakanlığı yayımları Kültür eserleri dizisi, VI).
- ÖGEL, Bahaeddin (1984b): İslâmiyetten önce Türk kültür tarihi Orta Asya kaynak ve buluntularına göre. 2. baskı (T. C. Atatürk kültür, dil ve tarih yüksek kurumu, 42a).
- ÖGEL, Bahaeddin (1978): Türk kültür tarihine giriş I [Einführung in die türkische Kulturgeschichte]. Türkler'de Köy ve Şehir hayatı [Das Stadt- und Landleben bei den Türken]. Göktürklerden Osmanlılara [Von den Göktürken bis zu den Osmanen]. Ankara: [Kültür Bakanlığı Yayınları] (I von IX).
- ORKUN, Hüseyin N.: Eski Türk Yazıtları P (1936). Online verfügbar unter http://aton.ttu.edu/pdf/Eski_Turk_Yazitlari_Part_2.pdf (letzter Abruf 24.01.2020).
- OSWALD, Gert (1985): Lexikon der Heraldik. Mannheim [etc.]: Bibliographisches Institut.
- ÖZKAN, Ali Rafet (2002): Türk kültüründes Yönler. [Die Richtungen in der Türkischen Kultur]. In: Güzel, Hasan Celâl; Kemal ÇİÇEK; Salim KOCA (Hg.): *Türkler*. [Die Türken], Bd. 3. Ankara: Yeni Türkiye (3), S. 427–433.
- ÖZTÜRK, Şükrü (2019): Türk Kältüründe Aslan. [Der Löwe in der Türkischen Kultur]. In: *Uluslar arası Türk Dünyası araştırmalar Dergisi* (2), S. 18–39. Online verfügbar unter <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/708283> (letzter Abruf 24.01.2020).
- PARLAR, Gündegül (2015): Orta çağ figürlü sikkelerinin taşıdığı anlamlara bir bakış (13), S. 9–25. DOI: 10.22520/tubaked.2015.0001.
- PERK, Haluk; Hüsnü ÖZTÜRK (2011): Anadolu Beylikleri ve Sikkeleri (Anatolische Fürstentümer und ihre Münzen). Anadolu'da Paranın Tarihi (Die Geschichte des Geldes in Anatolien). In: o. A., S. 122–155. Online verfügbar unter <http://halukperk.com/wp-content/uploads/2018/04/2011-4-min.pdf> (letzter Abruf 20.06.2019).
- PIRVERDIOĞLU, Ahmet (2002): Türklerde Yılbaşı ve Bahar Geleneği. [Neujahr und Frühlingsbeginn bei den Türken]. In: Güzel, Hasan Celâl; Kemal ÇİÇEK; Salim KOCA (Hg.): *Türkler*. [Die Türken], Bd. 3. Ankara: Yeni Türkiye (3), S. 44–50.

- PORTER, Venetia (1988): Die Kunst der Rasuliden. In: Daum, Werner (Hg.): *Jemen*. 3000 Jahre Kunst und Kultur des glücklichen Arabien, Ausstellung Jemen, Dreitausend Jahre Kunst und Kultur des Glücklichen Arabien ; München: Staatliches Museum für Völkerkunde 29.4. - 31.12.1987. Durchges. Neuaufl. Innsbruck: Pinguin-Verl.
- QUĐSĪ, Muḥammad I.-H. al-; Ulrich HAARMANN; Şubḥī LABĪB (1997): Kitāb Duwal al-islām aš-šarīfa al-bahīya wa-dīkr mā zahara lī min ḥikam Allāh al-ḥafīya fī ġalb tā'ifat al-Atrāk ila 'd-diyār al-miṣrīya. Arab.-dt. Ausg. Halle, Saale, Bairūt, Berlin: Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt; Dar an-Našr; al- Kitāb al-‘arabī (Bibliotheca islamica, 37). Online verfügbar unter <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:3:5-29673>.
- RABBAT, Nasser O. (2012): “Rank”. In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter <http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_6921> (letzter Abruf 16.10.2019).
- RAYMOND, A.; W. FLOOR; Ö. NUTKU (2012): “Şinf”. In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_COM_1085 (letzter Abruf 30.11.2019).
- RICE D. S. (1950): The Blazons of the "Baptistère de Saint Louis". In: *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 1950 (Vol. 13, No 2), S. 367–380 (letzter Abruf 19.01.2014).
- RIDGEON, Lloyd (2010): „Futuwwa (in Şūfism)“. In: FLEET, Kate; Gudrun KRÄMER; Denis MATRINGE; John NAWAS; Ewerett ROWSON (Hg.): *Encyclopaedia of Islam, THREE*. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_ei3_COM_27218 (letzter Abruf 28.09.2019).
- ROGERS BEY, Edward T. (1880): Le blason chez les princes Musulmans de l'Égypte et de la Syrie. Le Caire (Pamphlets, Egypt, 8). Online verfügbar unter <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bie1880/0015> (letzter Abruf 25.10.2018).
- RUMMEL, Philipp v. (2007): Habitus barbarus. Kleidung und Repräsentation spätantiker Eliten im 4. und 5. Jahrhundert. Berlin: Walter De Gruyter (Ergänzungsbände zum Reallexikon der germanischen Altertumskunde, Bd. 55). Online verfügbar unter <http://site.ebrary.com/lib/alltitles/docDetail.action?docID=10597255> (letzter Abruf 25.10.2018).
- RUPRECHT - KARLS - UNIVERSITÄT HEIDELBERG: *Seminar für Sprachen und Kulturen des Vorderen Orients*. Die Umschrift (Transkription) des arabisch-persischen Alphabets

- (DMG = Deutsche Morgenländische Gesellschaft). <http://home.edo.tu-dortmund.de/~hoffmann/ABC/Farsi.html> (letzter Abruf: 11.11.2019).
- SADIQ, Moain (2014): Mamluk Cartouches and Blazons Displayed in the Museum of Islamic Arts. Doha; an Art Historic Study". In: *International Journal of Business, Humanities and Technology* (Vol. 4, No. 2), S. 138–143. Online verfügbar unter https://pdfs.semanticscholar.org/1b16/025a25d2347cede598f496f276a670a86082.pdf?_ga=2.190182123.159432560.1585261174-1435503011.1585261174 (letzter Abruf 25.10.2018).
- ŞAFADÎ, Ḥalîl Ibn-Aibak aş; Shukri FAYSAL (1981): Tāmîr - al-Ḥasan. Kitāb al-wāfi bi-'l-wafayāt / Das biographische Lexikon des Salahaddin Halil Ibn Aibak as-Safadi. Hg. v. Şukrî Faişal. Wiesbaden (11) (letzter Abruf 20.11.2019).
- SAĞOL, Gülden (1995): Tarihi Şivelerde At Donları. In: GÜRSOY-NASKALI, Emine (Hg.): *Türk kültüründe at ve çağdaş atçılık [Pferd und zeitgenössische Reiten in der türkischen Kultur] Über d. Verf.* İstanbul: Türkiye Jokey Kulübü.
- SAUVAGET, Jean (1941): La Poste aux chevaux dans l'empire des Mamelouks. Paris: Geuthner.
- SAUVAGET, Jean (1950): Noms et surnoms de Mamelouks. In: *Journal Asiatique* (238), S. 31–58.
- SCANLON, George T. (1984): Mamluk pottery. More evidence from Fustat. [S.l.?).
- SCANLON, George T. (1986): Fustāt expedition final report. Winona Lake, Ind.: Published for the American Research Center in Egypt, Inc. by Eisenbrauns (American Research Center in Egypt reports, v. 8).
- SCHACHT, J.; R. ETTINGHAUSEN (2012): "Hilāl". In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_COM_0286 First published online: 2012 (letzter Abruf 25.12.2018).
- SCHMIDT-KALER, Theodor (2004): Zur Deutung der Himmelsscheibe von Nebra. Online verfügbar unter https://www.uni-ulm.de/fileadmin/website_uni_ulm/nawi.inst.220/publikationen/Himmelsscheibe_26Sep04.pdf (letzter Abruf 12.06.2020).
- ŞEŞEN, Ramazan (2012): "Eyyubiler". In: TDV-IA (Hg.): *Türkiye Diyanet Vakfı. İslam Ansiklopedisi [Türkische Islam Enzyklopädie]*, XII. Ankara, İstanbul: MEB Yayinynevi, S. 31–33. Online verfügbar unter <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/12/C12023697.pdf> (letzter Abruf 12.06.2019).

- SEYFELİ, Canan (2003): Türk Mitolojisinde Hayvan Motifleri. In: *Yol Dergisi* (23), S. 42–54.
- SEYHAN, Nezihe (1995): Türk kültüründe At tasvirleri. [Das Bild vom Pferd in der türkischen Kultur]. In: GÜRSOY-NASKALI, Emine (Hg.): *Türk kültüründe at ve çağdaş atçılık [Pferd und zeitgenössische Reiten in der türkischen Kultur] Über d. Verf.* İstanbul: Türkiye Jokey Kulübü, S. 167–176.
- STILLMAN, Yedida K.; Paula SANDERS; Nasser O. RABBAT (2012): “Tirāz”. In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition (letzter Abruf 30.11.2019).
- STROHMEIER, Martin; Lale Yalçın-Heckmann (2016): Die Kurden. Geschichte, Politik, Kultur. 4., neu bearbeitete Auflage. München: Verlag C. H. Beck (C. H. Beck paperback).
- STRZYGOWSKI, Josef (1935): Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi. In: *Türkiyat Macmuası* (III), S. 1–80.
- SÜMER, Faruk (2012): "Karā-Çoyunlu". In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_3892 (letzter Abruf 30.11.2019).
- SÜMER, Faruk: "Ramazanoğulları". In: TDV-IA (Hg.): *Türkiye Diyanet Vakfı. İslam Ansiklopedisi* [Türkische Islam Enzyklopädie], XXXIV. Ankara, İstanbul: MEB Yayınınevi, S. 442–445. Online verfügbar unter <http://www.islamansiklopedisi.org.tr/ramazanogullari#1> (letzter Abruf 30.11.2019).
- TANINDI, Zeren; Ali Rıza ÖZCAN (Hg.) (2009): Hat ve tezhip sanatı. Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı. Ankara: T. C. Kültür ve turizm bakanlığı.
- TANINDI, Zeren (2020): The Use of Color in Turkish Art and Culture. In: *Journal of Art Historiography*, Band 22, S. 1-19.
- TANYU, Hikmet (1980): İslamlıktan önce Türklerde tek Tanrı inancı. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi (Ankarar Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, 148).
- TDV-IA (Hg.): Türkiye Diyanet Vakfı. İslam Ansiklopedisi [Türkische Islam Enzyklopädie]. Ankara, İstanbul: MEB Yayınınevi. Online verfügbar unter <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=290089> (letzter Abruf 30.11.2019).
- TEPEKAYA, Muzaffer (2002): Türk Kültüründe ve Tarihinde Nevruz. [Nevruz in der Türkischen Kultur und Geschichte]. In: Güzel, Hasan Celâl; Kemal ÇIÇEK; Salim KOCA (Hg.): *Türkler*. [Die Türken]. Ankara: Yeni Türkiye (3), S. 600–610.

- THORAU, Peter (2010): "Baybars I, al-malik al-Zāhir Rukn al-Dīn",. In: FLEET, Kate; Gudrun KRÄMER; Denis MATRINGE; John NAWAS; Ewerett ROWSON (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*, THREE. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_ei3_COM_23709 (letzter Abruf 30.11.2019).
- TORKEY, Tarek (2020): "Tower of al-Zahir Baybars". Prepared by: Tarek Torky. Copyedited by: Majd Musa Translation by: Amal Sachedina (from the Arabic). Translation copyedited by: Mandi Gomez. In: Editors of Museum With No Frontiers (MWNF) (Hg.): *Discover Islamic Art*. (Virtual Museum), MWNF Working Number: ET 24. Online verfügbar unter http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=monument;ISL;eg;Mon01;24;en (letzter Abruf 30.11.2020).
- TUTAR, Hasan (2002): Tarihte ve Mitolojide Nevruz. [Nevruz in der Geschichte und in der Mythologie]. In: Güzel, Hasan Celâl; Kemal ÇIÇEK; Salim KOCA (Hg.): *Türkler*. [Die Türken], Bd. 3. Ankara: Yeni Türkiye (3), S. 611–621.
- UDOVITCH, A. L. (2012): "Fals". In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_COM_0209 (letzter Abruf 27.06.2019).
- UMAR AL-SHAFI'I, Umar b. Abdallah b. (1366 / 767H): Folio / Bi-Folio (Codex): Four horsemen Object No. Ar 5655.167. Arabic collection. Hg. v. Chester Beatty Digital Collection (2018). Irish Museum. Dublin. Online verfügbar unter https://viewer.cbl.ie/viewer/object/Ar_5655_167/1/LOG_0000/ (letzter Abruf 16.03.2019).
- UMAR AL-SHAFI'I, Umar b. Abdallah b. (1366 / 767H): Folio / Bi-Folio (Codex): Four horsemen Object No. Ar 5655.118. Arabic collection. Hg. v. Chester Beatty Digital Collection (2018). Irish Museum. Dublin. Online verfügbar unter <https://chesterbeatty.ie/conservation/warriors-weapons-and-horses-conserving-folios-from-a-mamluk-manuscript/> (letzter Abruf 16.03.2019).
- UZUNÇARŞILI, İsmail H. (1988): Osmanlı devleti teşkilatına medhal. Büyük Selcukiler, Anadolu Selcukiler, Anadolu Beylikleri, Ilhaniler, Karakoyunlu ve Akkoyunlularla Memluklerdeki devlet teskilatına bir bakış. 4. Auflage. Ankara: Turk Tarih Kurumu Basimevi (Turk Tarih Kurumu yayınlarından, VIII).
- WALKER, Bethany J.; Sofia Laparidou; Annette Hansen; Chiara Corbino (2017): Did the Mamluks Have an Environmental Sense? Natural Resource Management in Syrian Vil-

- lages: The Middle East Documentation Center (MEDOC). Online verfügbar unter <https://knowledge.uchicago.edu/record/970> (letzter Abruf 23.09.2019).
- WALKER, Bethany J. (2014): Planned Villages and Rural Resilience on the Mamluk Frontier. A Preliminary Report on the 2013 Excavation Season at Tall Hisban. In: CONERMANN, Stephan (Hg.): *History and society during the Mamluk period (1250 - 1517)*, Bd. 11. Göttingen: V&R Unipress (Studies of the Annemarie Schimmel Research College, 1), S. 1–38. Online verfügbar unter <http://www.mamluk.uni-bonn.de/publications/working-paper/ask-wp-11-walker.pdf> (letzter Abruf 30.11.2019).
- WALKER, Bethany J. (2012): The Islamic Age. The Pottery. In: HERR, Larry G., Berrien Springs (Hg.): *Hesban*: MI: Andrews (Hesban, 11), S. 507–594.
- WALKER, Bethany J. (2010a): Reflections of empire. Archaeological and ethnographic studies on the pottery of the Ottoman Levant. Boston, Mass., Oxford: American Schools of Oriental Research; Oxbow [distributor] (Annual of the American Schools of Oriental Research, 64).
- WALKER, Bethany J. (2010b): From Ceramics to Social Theory: Reflections on Mamluk Archaeology Today. In: *Mamluk Studies Review* (XIV), S. 109–155. Online verfügbar unter http://mamluk.uchicago.edu/MSR_XIV_2010-Walker-pp109-157.pdf (letzter Abruf 18.01.2020).
- WALKER, Bethany J. (2004): Ceramic Evidence for Political Transformations in Early Mamluk Egypt. In: *Mamluk Studies Review* (VIII), S. 1–114. Online verfügbar unter http://mamluk.uchicago.edu/MSR_VIII-1_2004-Walker_pp1-114.pdf (letzter Abruf 18.01.2020).
- WALKER, Bethany J. (2003): Mamluk Investment in Southern Bilād Al-Shām in the Eighth/Fourteenth Century: The Case of Ḥisbān. In: *Journal of Near Eastern Studies* 62 (4), S. 241–261. DOI: 10.1086/380344.
- WALKER, Bethany J.; Ø. S. LaBianca (2003): The Islamic Qusur of Tall Ḥisbān: preliminary report on the 1998 and 2001 seasons. In: *Annual of the Department of Antiquities of Jordan* (47), S. 443–471. Online verfügbar unter <http://publication.doa.gov.jo/Publications/ViewChapterPublic/739>.
- WALKER, Bethany J. (2001): The Late Ottoman Cemetery in Field L, Tall Hisban. In: *Bulletin of the American Schools of Oriental Research* 322, S. 47–65. DOI: 10.2307/1357516.
- WALKER, Bethany J. (1998): The ceramic correlates of decline in the Mamluk Sultanate. An analysis of late medieval sgraffito wares. Ann Arbor, Mich.: UMI Dissertation Services.

- WARD, Rachel (2004): Brass, Gold and Silver from Mamluk Egypt: Metal Vessels Made for Sultan Al-Nāṣir Muḥammad. A Memorial Lecture for Mark Zebrowski Given at the Royal Asiatic Society on 9 May 2002. Online verfügbar unter <https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-the-royal-asiatic-society/article/abs/brass-gold-and-silver-from-mamluk-egypt-metal-vessels-made-for-sultan-alnasir-muhammad/8D36FEBC2FCD042C820BAAF7BA83C370> (letzter Abruf 26.10.2022)
- WEBER, Christoph F. (2011): Zeichen der Ordnung und des Aufbruchs. Heraldische Symbolik in italienischen Stadtkommunen des Mittelalters. Zugl.: Münster, Univ., Diss., 2007. Köln: Böhlau (Symbolische Kommunikation in der Vormoderne). Online verfügbar unter <https://books.google.de/books?id=Duft336ybRoC> (letzter Abruf 26.10.2021)
- WIET, Gaston (2012): "Baybars I". In: BEARMAN, P.; Th. BIANQUIS; C. E. BOSWORTH; E. VAN DONZEL; W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_1304 (letzter Abruf 26.10.2019).
- WINKLER, Hannelore (2009): Weltentstehung in antiken Lehrtexten. Von der Ur- und Schöpfungsgeschichte zur Kulturentwicklung ; Israel, Kanaan, Mesopotamien, Sumer, Babylonien, Ägypten, Kleinasien, Griechenland ; Anhang: Neuoffenbarungen und Naturwissenschaft (Religionswissenschaft : Forschung und Wissenschaft). Online verfügbar unter <http://d-nb.info/998589969/04>.
- YALÇIN, Alemdar (2002): Eski Dönemlerden Anadolu'ya Türk Sosyal Dayanışma Kurumları. In: Güzel, Hasan Celâl; Kemal ÇİÇEK; Salim KOCA (Hg.): *Türkler*. [Die Türken], Bd. 3., Ankara: Yeni Türkiye (3), S. 107–122. Online verfügbar unter <https://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=364812&/Eski-D%C3%B6nemlerden-Anadoluya-T%C3%BCrk-Sosyal-Dayan%C4%B1%C5%9Fma-Kurumlar%C4%B1/-Prof.-Dr.-M.-Alemdar-Yal%C3%A7%C4%B1n-> (letzter Abruf 14.11.2019).
- YÜCEL, Yaşar: "Candarogulları". In: TDV-IA (Hg.): *Türkiye Diyanet Vakfı. İslam Ansiklopedisi* [Türkische Islam Enzyklopädie], VII. Ankara, Istanbul: MEB Yayınınevi, S. 146–149. Online verfügbar unter <https://islamansiklopedisi.org.tr/candarogullari> (letzter Abruf 30.11.2019).
- YUNUSBAYEV, B., Metspalu, M., Metspalu, E., Valeev, A., Litvinov, S., Remm, M., ... & Villems, R. (2015): The Genetic Legacy of the Expansion of Turkic-Speaking Nomads across Eurasia. *PLOS Genetics*, 10 (12), S. 10-12. Retrieved from PLOS Genetics.

Abbildungen

ABBILDUNG 1: WÜSTENSCHLOSS QUSAIR 'AMRA	300
ABBILDUNG 2: DIE FLAGGEN DES SPANISCHEN FRANZISKANERS	301
ABBILDUNG 3: CHESTER BEATTY: FOUR HORSEMEN (AR 5655.118)	302
ABBILDUNG 4: CHESTER BEATTY: FOUR HORSEMEN (AR 5655.167)	303
ABBILDUNG 5: STEINRELIEF - LÖWE	304
ABBILDUNG 6: STEINRELIEF - LÖWE - AUF TURM VON AL-ZAHIR BAYBARS	305
ABBILDUNG 7: MÜNZE - LÖWE - THE MAMLUKS (AVERS, REVERSE)	306
ABBILDUNG 8: TEXTIL - LÖWE - NACH RECHTS SCHREITEND	307
ABBILDUNG 9: MÜNZE – LÖWE, FISCH WS 1	308
ABBILDUNG 10: MÜNZE - FISCH; HAMA - WS19	309
ABBILDUNG 11: GLAS - FUßSCHALE - ADLER, KELCH U. A. (DETAILS).....	310
ABBILDUNG 12: METALL - SCHÜSSEL - ROSEN, RUNDSCHILD, LILIEN, FISCHE U.A.	311
ABBILDUNG 13: METALL - PHILAE DISH, RUNDSCHILD, STERN	313
ABBILDUNG 14: MÜNZE - ENTE ODER ADLER - WS 14	314
ABBILDUNG 15: GLAS - MOSCHEE LAMPE - MANDELFORM ALS SCHILD	315
ABBILDUNG 16: GLAS - MOSCHEE LAMPE - MANDELFORM ALS WAPPEN	316
ABBILDUNG 17: KERAMIK – FARBEN ALS WAPPEN	317
ABBILDUNG 18: GLAS - SPRÜHFLASCHE, FESSE	318
ABBILDUNG 19: TEXTILFRAGMENT - RUNDMEDAILLON, KELCH - DREI VERSCHIEDENFARBIGE SHATFA.....	319
ABBILDUNG 20: TEXTILFRAGMENT - MANDELFORM SCHILD, KELCH, TUCH.....	320
ABBILDUNG 21: TEXTILFRAGMENT - KELCH, POLO STÖCKE.....	321
ABBILDUNG 22: KERAMIK – KHANJA (TAMGHĀ)	322
ABBILDUNG 23: METALL - KUPFERBECKEN, KALLIGRAPHIE-SCHREIBSET	323
ABBILDUNG 24: KERAMIK - FRITWARE, ALBARELLO, LILIE	324
ABBILDUNG 25: KERAMIK – MATARA (TRINKFLASCHE), LILIE, KHANJA?, SCHWERT	325
ABBILDUNG 26: MÜNZE - LILIE – AVERS/REVERS.....	326
ABBILDUNG 27: MÜNZE - LILIE, WS NR. 12	327
ABBILDUNG 28: TEXTILFRAGMENT - ROSEN- RUNDMEDAILLON MIT WAPPEN-KOMPOSITION	328
ABBILDUNG 29: STEIN - RUNDMEDAILLON WAPPEN-KOMPOSITION	329
ABBILDUNG 30: TEPPICH - SULṬĀN QĀ'ITBĀY, ROSEN RUNDMEDAILLON MIT WAPPEN-KOMPOSITION	330
ABBILDUNG 31: BRASS LAMP WITH OPENWORK DECORATION, ENGRAVED AND INLAID WITH SILVER	331
ABBILDUNG 32: GLAS - MOSCHEELAMPE – BOGEN	333
ABBILDUNG 33: TEXTILFRAGMENT - SCHWERT	334
ABBILDUNG 34: KERAMIK - RUNDMEDAILLON, SCHWERT, MOND	335
ABBILDUNG 35: METALL – AXT- RUNDMEDAILLON, KELCH	336
ABBILDUNG 36: MÜNZE - AVERSE & REVERSE DES DINAR VON ŠAĠĀRAT AD-DURR.....	337

ABBILDUNG 37: METALL - HÄNGEKUGEL, TAMGHĀ.....	338
ABBILDUNG 38: TOR DER MAHMUD BEY CAMII, TAMGHĀ (REKONSTRUKTION).	339
ABBILDUNG 39 (1/4): ḤISBĀN 1998 – H98.L2.7	340
ABBILDUNG 40: ḤISBĀN 1998 – REGISTER NR. OBJ. 12	343
ABBILDUNG 41: SCHALE, ḤISBĀN	344
ABBILDUNG 42: ḤISBĀN, GLAZED RELIEF WARE BOWL	345
ABBILDUNG 43: H01.AN.186_NUR-LAB-002.....	346
ABBILDUNG 44: H04.C.2.14 B – JPG: 101-77-22	347
ABBILDUNG 45: H04.C.2.14 C – JPG: 101-77-35	348
ABBILDUNG 46: H04.C.2.14 D – JPG: 101-77-40	349
ABBILDUNG 47: H04.S.C.103.11.1 – JPG: 101-77-16	350
ABBILDUNG 48: H04.S.C.103.11.2 JPG: 101-77-12.....	351
ABBILDUNG 49: H04.S.MAJ.3.08.01 (SURVEY) – JPG: 101-77-72	352
ABBILDUNG 50: H04.S.MAJ.3.08.01 B – JPG: 101-77-81	353
ABBILDUNG 51: H04.S.MAJ.3.08.02 – JPG: 101-77-80.....	354
ABBILDUNG 52: H07. MISC A – JPG: 101-77-58	355
ABBILDUNG 53: H07. MISC B – JPG: 101-77-70	356
ABBILDUNG 54: H10.Q.6.2.6 – JPG: 101-77-49	357
ABBILDUNG 55: H10.Q.6.2.6 B – JPG:101-77-55.....	358
ABBILDUNG 56: INTERVIEW BEI UMM’ MUHAMMAD	359
ABBILDUNG 57: INTERVIEW MIT UMM’KHALIL, JORDANIEN, PETRA.....	360
ABBILDUNG 58: EINGANG ZUR ZITADELLE, TALL ḤISBĀN.....	361

Bildzitate

Bilder, die nur online vorhanden sind:

de Tullio, Nicolaus Johannes. HAYTON, Fleur des histoires de la terre d'Orient (1301-1400),

Folio 31v. Online verfügbar unter :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000425w/f74.double> (letzter Abruf 27.04.2022).

Ḥarīrī, al-Qāsim Ibn-‘Alī (1873): Les Makamat de Hariri; exemplaire orné de peintures

exécutées par Yahya ibn Mahmoud ibn Yahya ibn Aboul-Hasan ibn Kouvarriha al-

Wasiti. Bibliothèque nationale de France, Manuskript Arabe 5847, 1237 AD. Folio 19

Recto: maqama 07. Online verfügbar unter:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422965p/f47.item.r=al%20Maq%C3%A2m%C3%A2t%20al-%E1%B8%A4ar%C4%ABr%C4%AB%201237> (letzter Abruf 29.04.2022).

Unknown, "Reception of a Venetian delegation in Damascus in 1511," *Venetian Art*, ac;

Online verfügbar: <http://library.bc.edu/venetianart/items/show/1436>. (letzter Abruf 27.04.2022).

Unbekannter Autor - BNF Nouvelle acquisition française 886, fol. 31v.

Bei dem Bild handelt es sich um einen Scan einer Reproduktion, publiziert in Claude Mutafian, *Le royaume arménien de Cilicie, XIIIe - XIVe siècle*, Paris, CNRS Éditions, 1993.

Online verfügbar unter : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000425w/f74.double> (letzter Abruf 27.04.2022)

Metropolitan Museum of Art (2000-2020): Mamluk Carpet early 16th century. Online ver-

fügar unter: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447510> (letzter Abruf 01.04.2022).

© 2000–2020 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved.

Zeichnungen

ZEICHNUNG 1 BERÜHRUNGSPUNKTE DER HERALDIK	45
ZEICHNUNG 2: SCHILD TEILUNG	92
ZEICHNUNG 3: AL'DAIRA MIT 3 SHAṬAF	92
ZEICHNUNG 4: EINE AUSWAHL AN SCHILDFORMEN.....	93
ZEICHNUNG 5: BISHER NICHT IDENTIFIZIERTE MOTIVE	147
ZEICHNUNG 6: FLAGGE DER ƘARĀ-ƘOYUNLU / TAMGHĀ.....	147
ZEICHNUNG 7: KNOTEN.....	150
ZEICHNUNG 8: LILIE.....	182
ZEICHNUNG 9: WAPPEN DES KELCHTRÄGERS (SĀQĪ)	191
ZEICHNUNG 10: TUCH (BUQJĀ)	195
ZEICHNUNG 11: POLOSTÖCKE (JŪKĀN).....	197
ZEICHNUNG 12: SATTEL (QUBBA).....	198
ZEICHNUNG 13 SARAWĪL AL-FUTUWWA	200
ZEICHNUNG 14: KALLIGRAPHIE-SCHREIBSET	208
ZEICHNUNG 15: FESSE	215
ZEICHNUNG 16: BAR	217
ZEICHNUNG 17: BEND UND BENDY	219
ZEICHNUNG 18: FARBEN UND HIMMELSRICHTUNGEN NACH TÜRKISCHEN MYTHOLOGIEN.	231

Tabellen

TABELLE 1: COMPARISON OF HISTORICAL AND ARCHAEOLOGICAL PERIODIZATIONS	363
TABELLE 2: SPIELKARTEN	364
TABELLE 3: AMİR DER <i>ARBĀB AL-SUYŪF</i>	366
TABELLE 4: FARBENNAMEN IN VERSCHIEDENEN SPRACHEN	367
TABELLE 5: ALTTÜRKISCHE KOSMOLOGIE UND MYTHOLOGIE	368
TABELLE 6: ISLAMISCHE REICHE, DIE SOWOHL IN ÄGYPTEN ALS AUCH IN SYRIEN REGIERTEN	369
TABELLE 7: EINIGE MÜNZEN AUS DER ZEIT TÜRKISCHER FÜRSTENTÜMER	370
TABELLE 8: DATEN ZU DEN MÜNZEN IN TABELLE 7	371
TABELLE 9: AL-MAMĀLĪK AL-BAḤRĪYŪN: BAHRI-ZEIT	372
TABELLE 10: AL-MAMĀLĪK AL-BURDSCHIYYA: BURJI-ZEIT	373

Karten

KARTE 1: VIER HIMMELSRICHTUNGEN MODERNE KARTE	375
KARTE 2: TRABLUSGARPLI İBRAHİM HARİTASI.....	376

Anhang

Katalog

Abbildungen



- a) Qusair 'Amra
(Qusair 'Amra, Kleiner Palast von 'Amra')
- b) Teilvergrößerung von c
- c) Audienzsaal, Westwand: Blick auf ein Fresko, das mehrere Flaggen darstellt.

Abbildung 1: Wüstenschloss Qusair 'Amra

Foto Nur Güneş, 01.06.2013. Wüstenschloss Qusair 'Amra, Jordanien.



Abbildung 2: Die Flaggen des spanischen Franziskaners

Quelle:

LA JIMÉNEZ DE ESPADA, Marcos; Clements R. MARKHAM (Hg.) (2016): De La Espada, Spanish Franciscan A Spanish Franciscan, Book of the Knowledge of All the Kingdoms, Lands, and Lordships that are in the World. Written by a Spanish Franciscan in the middle of the XIV century. (Eng. Sir Clements Markham). Reprint d. Ausg. London, Hakluyt Soc., 1912: Ashgate Publishing 1 (Ser. 2.29). S. 25, Da Platte XI 46, Platte XII 47.



Abbildung 3: Chester Beatty: Four horsemen (Ar 5655.118)

Name:	Four horsemen taking part in a contest from Manual on the Arts of Horsemanship (Nihayat al-su'l wa al-umniya fi ta'allum 'amal al-furūsiyya) by al-Aqsara'i
Schreib- und Produktionsort:	Umar b. Abdallah b. Umar al-Shafi
Datum:	1366 (767H)
Material / Technik:	Folio / Bi-Folio (Kodex), Manuskript, Papier, Pigment, Tinte, Gold, Arabische Schrift Naskhi
Gewicht / Maße:	302 mm x 208 mm (Höhe x Breite)
Standorte:	Chester Beatty Digital Collections
Bild ID:	Ar 5655.118
Quelle:	

UMAR AL-SHAFI'I, Umar b. Abdallah b. (1366 / 767H): Folio / Bi-Folio (Codex): Four horsemen Object No. Ar 5655.118. Arabic collection. Hg. v. CHESTER BEATTY DIGITAL COLLECTION (2018). Irish Museum. Dublin. Online verfügbar unter <https://chesterbeatty.ie/conservation/warriors-weapons-and-horses-conserving-folios-from-a-mamluk-manuscript/> (letzter Abruf 16.03.2019). (CC BY-NC 4.0).



Abbildung 4: Chester Beatty: Four horsemen (Ar 5655.167)

Schreib- und Produktionsort:	Umar b. Abdallah b. Umar al-Shafi
Datum:	1366 (767H)
Material / Technik:	Folio / Bi-Folio (Kodex), Manuskript, Papier, Pigment, Tinte, Gold, Arabische Schrift Naskhi
Gewicht / Maße:	302 mm x 208 mm (Höhe x Breite)
Standorte:	Chester Beatty Digital Collections
Bild ID:	Ar 5655.167

Quelle:

UMAR AL-SHAFI', Umar b. Abdallah b. (1366 / 767H): Folio / Bi-Folio (Codex): Four horsemen Object No. Ar 5655.167. Arabic collection. Hg. v. Chester Beatty Digital Collection (2018). Irish Museum. Dublin. Online verfügbar unter https://viewer.cbl.ie/viewer/object/Ar_5655_167/1/LOG_0000/ (letzter Abruf 16.03.2019). (CC BY-NC 4.0).

Löwe



Abbildung 5: Steinrelief - Löwe

Sultān / Inhaber:	Sultān Baybars oder der ayyūbidische Sultān al-Malik az-Zāhir Ghāzī
Datum:	12. / 13. Jh.
Material / Technik:	Stein, gemeißelt
Gewicht / Maße:	Höhe 50 cm, Länge 104 cm, Breite 15,3 cm
Emblem:	Löwe
Stil, Periode:	Ayyubiden / Mamlūken
Bild ID:	Museum Inventory Number: 559
Quelle:	

GONNELLA, Julia (2020a): "Stone relief of a lion". Prepared by: Julia Gonnella. Copyedited by: Mandi Gomez. In: EDITORS OF MUSEUM WITH NO FRONTIERS (MWNF) (Hg.): Discover Islamic Art. (Virtual Museum), MWNF Working Number: SY 78. Online verfügbar unter (letzter Abruf 20.10.2020).

© Museum With No Frontiers (MWNF) 2004 – 2022.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Mit dem besten Dank für die Genehmigung das Bild zu veröffentlichen an Eva Schubert Chair and CEO, Museum With No Frontiers (MWNF), am 25.04.2022.



Abbildung 6: Steinrelief - Löwe - auf Turm von al-Zahir Baybars

Sulṭān / Inhaber:	Sulṭān al-Zahir Baybars al-Bunduqdārī (r. 658–76/1260–77)
Datum:	658–76/1260–77
Material / Technik:	Stein, gemeißelt
Stil, Periode:	Mamlūk
Bild ID:	MWNF Working Number: ET 24
Quelle:	

TORKEY, Tarek (2020): "Tower of al-Zahir Baybars". Prepared by: Tarek Torkey. Copyedited by: Majd Musa Translation by: Amal Sachedina (from the Arabic). Translation copyedited by: Mandi Gomez. In: Editors of Museum With No Frontiers (MWNF) (Hg.): Discover Islamic Art. (Virtual Museum). MWNF Working Number: ET 24. Online verfügbar unter http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=monument;ISL;eg;Mon01;24;en (letzter Abruf 30.11.2020).

© Museum With No Frontiers (MWNF) 2004 – 2020.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Mit dem besten Dank für die Genehmigung das Bild zu veröffentlichen an Eva Schubert Chair and CEO, Museum With No Frontiers (MWNF), am 25.04.2022.



Abbildung 7: Münze - Löwe - The Mamluks (Avers, Reverse)

Mint name:	al-Qahira – Cairo, the capital of Egypt
Sulṭān / Inhaber:	Rukn al-Din al-Zahir Baybars I, (658-676 H/1260-1277 AD)
Datum:	Im Flan fehlt das Datum, ca. 661-676/1262-1277
Material / Technik:	Gold Dinar
Gewicht / Maße:	4.96 g; Durchmesser: 22.5 mm
Stil, Periode:	Die bahrishen Mamlük-Herrscher von Ägypten und Syrien, 648-791 H / 1250-1389 n. Chr.
Bild ID:	Inv. No.: C 50
Foto:	Pernille Klemp
Quelle:	

DAVID COLLECTION (2022): Coin: Rukn al-Din al-Zahir Baybars I, (658-676 H/1260-1277 AD). Copenhagen (Inv. no. C 50, Coin no. 1). Auch Online verfügbar unter: <https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/mamluks/coins/c50?back=1&show=faq> (letzter Abruf 11.04.2022).

© The David Collection¹⁶⁶

¹⁶⁶ Mit dem besten Dank für die Zusendung des Bildes und der Genehmigung zur Veröffentlichung an Mette Korsholm, Registrar, David Collection, Copenhagen, am 11.04.2022.



Abbildung 8: Textil - Löwe - nach rechts schreitend

Name im Museum:	Löwe, mamluk_textile_Rogers_Fund_the_ metropoli- tan_museum_of_art-1972-120-5a
Datum:	vermutlich zweite Hälfte des 13. Jh.
Fundort:	Ägypten
Stil / Periode:	Islam
Material:	Leinen und Seide
Maße:	Höhe 4 1/2 in. (11.4 cm) Breite: 6 5/8 in. (16.8 cm)
Klassifikation:	Besticktes Textilstück
Credit Line:	Rogers Fund, 1972
Accession Number:	1972.120.5
Standort:	The Metropolitan Museum of Art, New York
Quelle:	

METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000-2020): Blazon probably second half 13th century.
Online verfügbar unter <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452402> (letzter Abruf 01.09.2019).

© 2000–2020 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved, (Public Domain).

Fisch

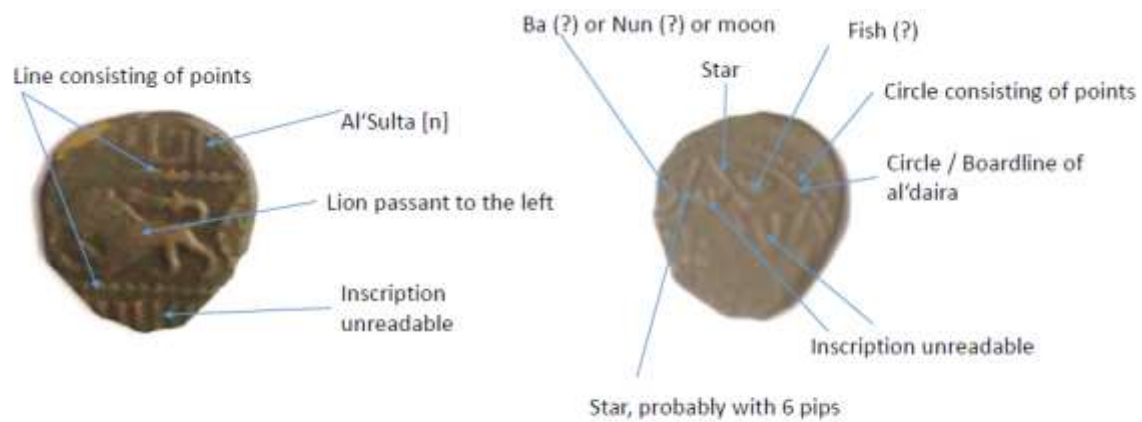


Abbildung 9: Münze – Löwe, Fisch WS 1

Private Sammlung, die nicht publiziert wurde. Es liegen keine Informationen bezüglich Material, Durchmesser und Datierung. Sammler hat die Publikation ohne Angaben über seine Person genehmigt. Es kann davon ausgegangen werden, dass die Münze aus Jordanien stammt.

Fundort:	unbekannt
Sulṭān / Inhaber:	unbekannt
Datum:	undatiert
Material / Technik:	Münze, Metall und Stückelung Kupfer
Gewicht / Maße:	unbekannt
Emblem:	Löwe, Fisch (?)
Bild ID:	WS Nr. 1
Standort:	Privat Sammlung ¹⁶⁷
Foto:	Nur Güneş, 2018

¹⁶⁷ Mit dem besten Dank für die Zusammenarbeit ab der Saison 2014 und die Genehmigung das Objekt zu fotografieren und zu veröffentlichen an den Privaten Sammler (o. Name).



Abbildung 10: Münze - Fisch; Hama - WS19

Private Sammlung, die nicht publiziert wurde. Es liegen keine Informationen bezüglich Material, Durchmesser und Datierung. Sammler hat die Publikation ohne Angaben über seine Person genehmigt. Es kann davon ausgegangen werden, dass die Münze aus Jordanien stammt.

Fundort:	unbekannt
Sulṭān / Inhaber:	unbekannt
Datum:	undatiert
Material / Technik:	Münze, Metall und Stückelung Kupfer
Gewicht / Maße:	unbekannt
Emblem:	Fisch
Bild ID:	WS Nr. 19
Standort:	Privat Sammlung ¹⁶⁸
Foto:	Nur Güneş, 2018

¹⁶⁸ Mit dem besten Dank für die Zusammenarbeit ab der Saison 2014 und die Genehmigung das Objekt zu fotografieren und zu veröffentlichen an den Privaten Sammler (o. Name).

Adler, Stern, Hase, Lilie, Lotus



Abbildung 11: Glas - Fußschale - Adler, Kelch u. a. (Details)

Name im Museum	Footed Bowl with Eagle Emblem mid-13th century
Datum:	Mitte des 13. Jahrhunderts
Geografie:	vermutlich Syrien
Medium:	Glas, farblos mit Gelbstich; tauchgegossener, geblasener, applizierter Fuß, emailliert, vergoldet
Abmessungen:	H. 7 3/16 in. (18,3 cm)
max. Durchm.:	20,3 cm
Durchm. der Basis:	5 in. (12,7 cm)
Klassifizierung:	Glas
Kreditlinie:	Edward C. Moore Collection und Nachlass, 1891.
Zugangsnummer:	91.1.1538
Standort:	Metropolitan Museum New York, Galerie 454
Quelle:	

METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000-2020): Footed Bowl with Eagle Emblem mid-13th century. Online verfügbar unter

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444717?sortBy=Relevance&ft=mamluk+emblem&offset=0&rpp=20&pos=3> (letzter Abruf 01.09.2020).

© 2000–2020 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved, (Public Domain).

Rose, Rundschild, Fische



Abbildung 12: Metall - Schüssel - Rosen, Rundschild, Lilien, Fische u.a.

Name im Museum:	Bowl
Datum:	Hälfte des 14. Jahrhunderts
Geographie:	Ägypten oder Syrien
Material:	Messing; graviert und ursprünglich mit Silber eingelegt
Maße:	Höhe: 8,9 cm, Durchmesser: 18,4 cm (7 1/4 Zoll)
Gewicht	21,2 oz. (601,1 g)
Klassifizierung:	Metall
Inscription: In Arabic; translation:	“Of what was made by order of the Imam, the High, the Lord (the Mamluk), the Amir, the Great, the Wise, the Leonine, Sayf ad-Dīn , the Eternal, the victorious King. Translation by Yassir al-Tabba (1978): Of what was

made at the order of the high excellency, the lord, the great prince, the wise, the conqueror, the sword, the perpetual, the (client of) al-Malik al-Nasir.”

References:

Baer, Eva. *Metalwork in Medieval Islamic Art*. Albany, NY: State University of New York Press, 1983. p. 187, ill. fig. 161 (b/w).

Kreditlinie:

Edward C. Moore Collection, Nachlass von Edward C. Moore, 1891

Zugangsnummer:

91.1.534

Standort:

Metropolitan Museum New York, Galerie 454

Quelle:

METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000-2020): Bowl. first half 14th century. Online verfügbar unter

<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/444535?sortBy=Relevance&ft=mamluk&ofset=140&rpp=20&pos=143> (letzter Abruf 01.09.2019).

© 2000–2020 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved, (Public Domain).



Abbildung 13: Metall - Philae dish, Rundschild, Stern

Name im Museum:	Mamlūk Philae Dish
Datierung:	Ca. 1345–1360
Geografie:	Ägypten oder Syrien
Medium:	Messing; eingelegt mit Silber und Gold
Abmessungen:	H. 3,8 cm x Durchm. 29 cm
Klassifizierung:	Metall
Kreditlinie:	Kauf, James und Diane Burke Gift, zu Ehren von Dr. Marilyn Jenkins-Madina, 2014
Zugangsnummer:	2014.589
Standorte:	The Metropolitan Museum, Galerie 545
Quelle:	

METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000–2020): Mamlūk Philae Dish ca. 1345–1360. Online verfügbar unter <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/655036?sortBy=Relevance&ft=mamluk&offset=0&rpp=20&pos=3> (letzter Abruf 01.09.2020).

© 2000–2020 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved, (Public Domain).

Ente oder Adler

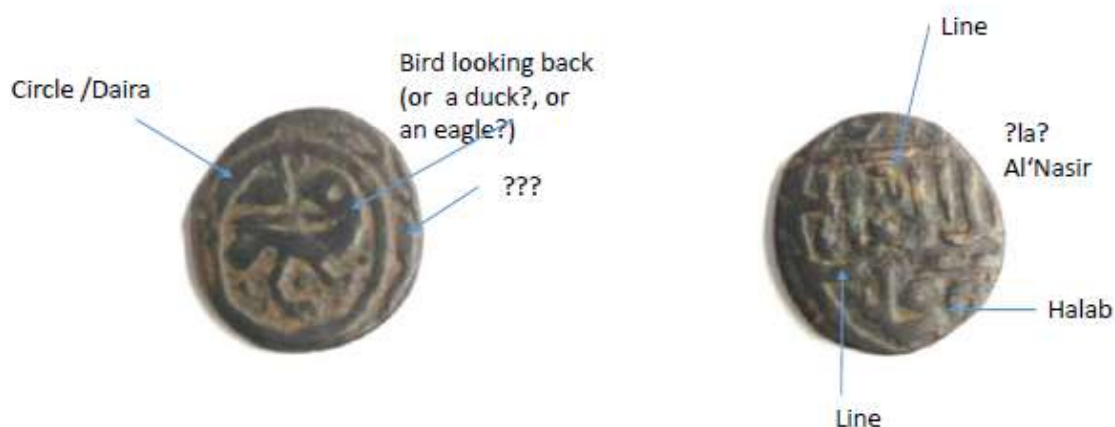


Abbildung 14: Münze - Ente oder Adler - WS 14

Private Sammlung, die nicht publiziert wurde. Es liegen keine Informationen bezüglich Material, Durchmesser und Datierung. Sammler hat die Publikation ohne Angaben über seine Person genehmigt. Es kann davon ausgegangen werden, dass die Münze aus Jordanien stammt.

Fundort:	unbekannt
Sulṭān / Inhaber:	unbekannt
Datum:	undatiert
Material / Technik:	Münze, Metall und Stückelung Kupfer
Gewicht / Maße:	unbekannt
Emblem:	Ente oder Adler
Bild ID:	WS Nr. 14
Standort:	Privat Sammlung ¹⁶⁹
Foto:	Nur Güneş, 2018

¹⁶⁹ Mit dem besten Dank für die Zusammenarbeit ab der Saison 2014 und die Genehmigung das Objekt zu fotografieren und zu veröffentlichen an den Privaten Sammler (o. Name).

Mandelform



Abbildung 15: Glas - Moschee Lampe - Mandelform als Schild

Name im Museum:	Mosque Lamp Bearing the Name Moschee Lampe
Datierung:	Ca. 1340
Geographie:	Syrien
Medium:	Glas, farblos mit braunem Schimmer; geblasener, aufgesetzter Fuß, aufgesetzte Griffe; emailliert und vergoldet
Abmessungen:	Höhe 33 cm (13 Zoll) Durchmesser 8 5/8 in. (21,9 cm)
Klassifizierung:	Glas
Kreditlinie:	Geschenk von J. Pierpont Morgan, 1917
Zugangsnummer:	17.190.987
Standorte:	Metropolitan Museum, nicht ausgestellt, nur online
Quelle:	

METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000-2020): Mosque Lamp Bearing the Name of the Mamluk Sultān al-malik an-Nāṣir ca. 1340. Online verfügbar unter <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447002?sortBy=Relevance&ft=mamluk&offset=0&rpp=20&pos=12> (letzter Abruf 01.09.2020).

© 2000–2020 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved, (Public Domain).



Abbildung 16: Glas - Moschee Lampe - Mandelform als Wappen

Name im Museum:	Moscheelampe von Amir Aḥmad al-Mihmandar
Datierung:	Ca. 1325
Geographie:	Ägypten oder Syrien zugeschrieben
Medium:	Glas, farblos mit braunem Schimmer; Geblasener, gefalteter Fuß, Dochthalter und Griffe appliziert, emailiert und vergoldet
Abmessungen:	H. 10 1/2 in. (26,7 cm) max. Durchm. 20,8 cm
Klassifizierung:	Glas
Kreditlinie:	Edward C. Moore Collection, Nachlass von Edward C. Moore, 1891
Standort:	Metropolitan Museum, Galerie 454
Zugangsnummer:	91.1.1534
Quelle:	METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000-2020): Mosque Lamp of Amir Ahmad al-Mihmandar ca. 1325. Online verfügbar unter https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444713?sortBy=Relevance&ft=mamluk&offset=60&rpp=20&pos=66 (letzter Abruf 01.09.2020).
© 2000–2020 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved, (Public Domain).	

Bar / Fesse / Farben



Abbildung 17: Keramik – Farben als Wappen

Name im Museum:	Vessel
Datierung:	14. Jh.
Geographie:	Gefertigt in Ägypten
Fundort:	Fustat
Medium:	Keramik, glasiert
Klassifizierung:	Glas
Erworben von:	Achille Patricolo
Standort:	The British Museum
Registratur Nummer:	1921,0301.18; AN1613185364

Quelle:

BRITISH MUSEUM (2020): Objekt: Vessel. In: British Museum (Hg.): Online Katalog, Museum number 1921,0301.18. London. Online verfügbar unter https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1921-0301-18 (letzter Abruf 01.10.2019).

©The Trustees of the British Museum



Abbildung 18: Glas - Sprühflasche, Fesse

Name im Museum:	Sprinkler Bottle with Fesse Emblem
Datierung:	spätes 13. - frühes 14. Jh.
Geographie:	Ägypten
Medium:	Glas, farblos, geblasen, aufgetragene Griffe, emailliert und vergoldet
Klassifizierung:	Glas
Kreditline:	Geschenk von Frau Ruth Blumka in Erinnerung an L. Blumka, 1974
Standort:	The Metropolitan Museum
Registratur Nummer:	1974.120
Quelle:	

METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000-2020): Sprinkler Bottle with Fesse Emblem late 13th–Sprinkler Bottle with Fesse Emblem late 13th–early 14th century yearly 14th century. Online verfügbar unter <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452552> (letzter Abruf 01.09.2020).

© 2000–2020 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved, Public Domain.

Kelch



Abbildung 19: Textilfragment - Rundmedaillon, Kelch - drei verschiedenfarbige Shatfa

Name:	Mamluk cup-bearer emblem
Datierung:	14. Jahrhundert
Geographie:	Ägypten, Kairo
Medium:	Seide, Leinen, Applikation, farbig
Abmessung:	Durchmesser 30 cm
Klassifizierung:	Textil, Applikation
Standort:	Museum of Islamic Art, Kairo, Ägypten
Quelle:	

<http://www.azerbaijanrugs.com/mamluk-tex->

[tiles/cup_bearer_blazon_mamluk_textile_museum_of_islamic_art_egypt_14th_century.htm](tiles/cup_bearer_blazon_mamluk_textile_museum_of_islamic_art_egypt_14th_century.htm)
(letzter Abruf 02.09.2019).

Copyright © Azerbaijan Rugs 2004-2019¹⁷⁰

¹⁷⁰ Mit dem besten Dank für die Genehmigung das Bild zu veröffentlichen an Vügar Dadaşov



Abbildung 20: Textilfragment - Mandelform Schild, Kelch, Tuch

Name im Museum:	Textile fragment with heraldic blazon
Datierung:	14. Jh.
Geographie:	Ägypten, Fustat
Maße:	9.5 x 6.5 cm
Medium:	Leinen mit roter und gelber Seide bestickte Applikation, gewebt, gefärbt
Klassifizierung:	Textil
Standort:	Ashmolean Museum, University of Oxford, Jameel-Studienzentrum
Kreditlinie:	Professor Percy Newberry, 1941.
Inventur Nummer:	EA1984.86
Quelle:	

http://www.azerbaijanrugs.com/mamluk-textiles/heraldic_blazon_mamluk_14th_century_ashmolean_museum.htm (letzter Abruf 02.09.2019).

Copyright © Azerbaijan Rugs 2004-2019¹⁷¹

¹⁷¹ Mit dem besten Dank für die Genehmigung das Bild zu veröffentlichen an Vügar Dadaşov.

Kelch, Polostöcke



Abbildung 21: Textilfragment - Kelch, Polo Stöcke

Name: Textil Fragment, Kelch und Polostöcke als Wappenelemente

Datierung: 14. Jh.

Geographie: Ägypten

Medium: Wolle, Applikation mit Wappen, gelb und schwarz verziert

Maße: Länge 18 cm, Weite 10 cm

Klassifizierung: Textil

Registratur Nummer: unbekannt

Standort: Museum für Islamische Kunst, Ägypten

Quelle:

<http://www.azerbaijanrugs.com/mamluk->

[textiles/mamluk_textile_museum_of_islamic_art_egypt_14th_century.htm](http://www.azerbaijanrugs.com/mamluk-textiles/mamluk_textile_museum_of_islamic_art_egypt_14th_century.htm) (Letzter Abruf 12.10.2019)

Copyright © Azerbaijan Rugs 2004-2019.¹⁷²

¹⁷² Mit dem besten Dank für die Genehmigung das Bild zu veröffentlichen an Vügar Dadaşov.

Tisch / Khanja



Abbildung 22: Keramik – Khanja (Tamghā)

Name:	Mamlūk red pottery, blazon with lozenges
Datum:	14. Jahrhundert, Mamlūk.
Medium:	Braun, polychrom dekorierte Keramik (rot)
Standort:	The British Museum, Department Middle East, No display object
Registratur Nummer:	OA+.6492
Quelle:	BRITISH MUSEUM (2020): Objekt: Bowl. In: British Museum (Hg.): Online Katalog, Museum number OA+.6492. London. Online verfügbar unter https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_OA-6492 (letzter Abruf 01.10.2019). ©The Trustees of the British Museum

Kalligraphie-Schreibset



Abbildung 23: Metall - Kupferbecken, Kalligraphie-Schreibset

Name:	Basin_Edinburgh-Scotland
Datum:	spätes 15. Jh. Mamlūk
Geographie:	Ägypten
Maße:	Boden 20 cm Durchmesser
Material:	Kupferstich mit bituminöser Einlage
Credit Line:	Ein Geschenk der Abteilung für Wissenschaft und Kunst aus dem Jahr 1858
Zugangsnummer:	A. 231.14
Standort:	Edinburgh, National Museums of Scotland (NMS)
Quelle:	

AL-KHAMIS, Ulrike "Basin" in Discover Islamic Art, Museum With No Frontiers, 2022.

Prepared by: Ulrike Al-Khamis. Copyedited by: Mandi Gomez. MWNF Working Number: UK3 21. Online Verfügbar:

https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;uk;Mus03;21;en&cp
(letzter Abruf 25.04.2022).¹⁷³

© Museum With No Frontiers (MWNF) 2004 – 2022.

¹⁷³ Mit dem besten Dank für die Genehmigung das Bild zu veröffentlichen an Eva Schubert Chair and CEO, Museum With No Frontiers (MWNF), am 25.04.2022.

Lilie



Abbildung 24: Keramik - Friteware, Albarello, Lilie

Sulṭān / Inhaber:	Sulṭān Qalā'ūn (1222-1290)
Stil, Periode:	1390, Mamlūk
Material / Technik:	Keramik-Friteware, blau und schwarz gemalt
Gewicht / Maße:	Höhe 30,7 cm
Bild ID:	IAA110230
Standort:	Aga Khan Museum
Quelle:	

AGA KHAN MUSEUM / Archnet (2022): Albarello (Syria); ceramic fritware, painted blue and black (digital photograph). AKM567, Pharmacy Jar (Albarelo)
© Aga Khan Museum Copyright: Creative Commons CC BY-NC 2.5 CA
(Berechtigung zur Veröffentlichung liegt vor)

Online verfügbar unter <https://www.agakhanmuseum.org/collection/artifact/albarelli-akm567-568> (letzter Abruf 29.04.2022)



Abbildung 25: Keramik – Matara (Trinkflasche), Lilie, Khanja?, Schwert

Name:	Matara/ Trinkflasche
Geographie:	Ägypten
Gewicht / Maße:	Höhe: 18 cm. Durchmesser: 21 cm.
Emblem:	Lilie
Stil, Periode:	14. Jahrhundert, Mamlüken
Bild ID:	1803
Standort:	Das Objekt kam von Baalbek in das Çinili Köşk Museum und wurde 1941 dem Museum überlassen. Zurzeit ist es in Istanbul im İslam Eserleri Müzesi [Museum für Türkische und Islamische Kunst] ausgestellt.
Quelle:	İslam Eserleri Müzesi [Museum für Türkische und Islamische Kunst], Istanbul; Foto Naci Özdilmaç, 11.04.2022.



C 55

Abbildung 26: Münze - Lilie – Avers/Revers

Fundort:	Halab (Aleppo) in Norden Syriens
Sulṭān / Inhaber:	Sayf al-Din al-Muẓaffar Hajji I ibn al-Nāsir Muḥammad (747-748 H/1346-1347 AD)
Datum:	undatiert (1346-1347)
Material / Technik:	Münze, Metall und Stückelung Kupfer fals
Gewicht / Maße:	2.42 g / 20.0 mm
Emblem:	Lilie: Stilisierte Lilie, flankiert von vier Punkten
Stil, Periode:	Die Bahri Mamlūken von Ägypten und Syrien (648-791 H/1250-1389 AD)
Bild ID:	Inv. no. C55
Standort:	The David Collection, Dänemark.
Foto:	Pernille Klemp
Quelle:	

David Collection (2022): Coin: Sayf al-Din al-Muẓaffar Hajji I ibn al-Nāsir Muḥammad (747-748 H/1346-1347 AD). Egypt; 14th century. Copenhagen (Inv. no. C. 55, Coin no. 7). Online verfügbar unter:

<https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/mamluks/coins/c55?show=comment> (letzter Abruf 11.04.2022).

© The David Collection ¹⁷⁴

¹⁷⁴ Mit dem besten Dank für die Zusendung des Bildes und der Genehmigung zur Veröffentlichung an Mette Korsholm, Registrar, David Collection, Copenhagen, am 11.04.2022.



Abbildung 27: Münze - Lilie, WS Nr. 12

Fundort:	unbekannt
Sulṭān / Inhaber:	Vermutlich: Sayf al-Din al-Muẓaffar Ḥājji I ibn alNasir Muhammad (747-748 H/1346-1347 AD)
Datum:	undatiert (1346-1347)
Material / Technik:	Münze, Metall und Stückelung Kupfer
Gewicht / Maße:	unbekannt
Emblem:	Lilie: Stilisierte Lilie, flankiert von vier Punkten
Stil, Periode:	vermutlich: Die Bahri Mamlūken von Ägypten und Syrien (648-791 H/1250-1389 AD)
Bild ID:	WS Nr. 12
Standort:	Privat Sammlung ¹⁷⁵
Foto:	Nur Güneş, 2018

¹⁷⁵ Mit dem besten Dank für die Zusammenarbeit ab der Saison 2014 und die Genehmigung das Objekt zu fotografieren und zu veröffentlichen an den Privaten Sammler (o. Name).

Kelch, Sarāwīl Futtuwa, Tuch, Schwert



Abbildung 28: Textilfragment - Rosen- Rundmedaillon mit Wappen-Komposition

Name:	Textilfragment
Datum:	spätes 15. Frühes 16. Jh.
Geographie:	Ägypten zu geschrieben
Medium:	Wolle; Applikation, Stickereien
Maße:	Höhe 9 in. (22.9 cm), Weite 12 in. (30.5 cm)
Klassifikation:	Textile - Stickerei
Standort:	The Metropolitan Museum
Credit Line:	Rogers Fund, 1972
Zugangsnummer:	1972.120.3
Quelle:	

METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000-2020): Textile Fragment with Mamluk Emblem late 15th–early 16th century. Online verfügbar unter

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452400?ft=1972.120.3.&offset=0∓rpp=40&pos=1>

© 2000–2022 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved, (Public Domain).



Abbildung 29: Stein - Rundmedaillon Wappen-Komposition

Name:	Stone blazon
Datum:	spätes 15. frühes 16. Jh.
Geographie:	Unbekannt (Syrien, Aleppo)
Medium:	Stein, gemeißelt
Maße:	H. 51,4 cm, W. 55cm, Tiefe 18,7 cm
Klassifikation:	Stein
Standort:	National Museum Aleppo, Islamische Abteilung
Credit Line:	Rogers Fund, 1972
Museum Inventory Number:	533
Quelle:	

GONNELLA, Julia (2020b) "Stone blazon" in *Discover Islamic Art*, Museum With No Frontiers, 2022. https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;sy;Mus01_A;48;en&cp_ (letzter Abruf 25.04.2022).¹⁷⁶ Prepared by: Julia Gonnella. Copyedited by: Mandi Gomez. MWNF Working Number: SY 80

© Museum With No Frontiers (MWNF) 2004 – 2022.

¹⁷⁶ Mit dem besten Dank für die Genehmigung das Bild zu veröffentlichen an Eva Schubert Chair and CEO, Museum With No Frontiers (MWNF), am 25.04.2022.



Abbildung 30: Teppich - Sulṭān Qā'itbāy, Rosen Rundmedaillon mit Wappen-Komposition

Name: Sulṭān Qā'itbāy (1468-1496) zugeschrieben

Datum: 15. Jahrhundert

Medium: Textil, Teppich

Maße: 210x220cm

Zugangsnummer: 1965.49.1

Standorte: Textil Museum, Washington

Foto: Vügar Dadaşov

Quelle:

http://www.azerbaijanrugs.com/mamluk/Sulṭān_qaitbay_mamluk_carpet_textile_museum_washington.htm (letzter Abruf: 12.10.2019).

Copyright © Azerbaijan Rugs 2004-2019¹⁷⁷

¹⁷⁷ Mit dem besten Dank für die Genehmigung das Bild zu veröffentlichen an Vügar Dadaşov.



Abbildung 31: Brass lamp with openwork decoration, engraved and inlaid with silver

Name:	Messinglampe mit durchbrochenem Dekor, graviert und mit Silber eingelegt. Die Kuppel ist mit dem Namen des Mamlūken-Sultāns Nasir al-Din Muhammad ibn Qalawun beschriftet, der zwischen 1293-4 und 1341 dreimal regierte.
Datum:	14. Jahrhundert
Medium:	Metall
Maße:	Höhe inklusive Haken 71.5cm
Bild ID:	Inv. no. 37/1982
Foto:	Pernille Klemp
Quelle:	

David Collection (2022): Brass lamp with openwork decoration engraved and inlaid with silver. Egypt; 14th century. Copenhagen (Inv. no. 37/1982). Bild und Genehmigung ist am 11.04.2022 eingegangen. Auch online verfügbar unter:

<https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/materials/metal/art/37-1982> (letzter Abruf 11.04.2022).

© The David Collection¹⁷⁸

¹⁷⁸ Mit dem besten Dank für die Zusendung des Bildes und der Genehmigung zur Veröffentlichung an Mette Korsholm, Registrar, David Collection, Copenhagen, am 11.04.2022.

Bogen



Abbildung 32: Glas - Moscheelampe – Bogen

Name:	Moscheelampe für das Mausoleum von Amir Aydekin al'Ala'i Al-Bunduqdār
Fundort:	Ägypten, vermutlich in Kairo hergestellt
Sulṭān / Inhaber:	Amir Aydekin al'Ala'i Al-Bunduqdār
Datum:	kurz nach 1285
Material / Technik:	bräunliches geblasenes Glas, Fuß gestülpt, Griffe emailliert und vergoldet
Gewicht / Maße:	Höhe 26,4 cm, Durchmesser 21 cm
Credit Line:	Geschenk von J. Pierpont Morgan, 1917
Zugangsnummer:	17.190.985
Standort:	The Metropolitan Museum, Galerie 454
Quelle:	

METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000-2020): Mosque Lamp for the Mausoleum of Amir Aydekin al-'Ala'i al-Bunduqdār shortly after 1285. Online verfügbar unter <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447000?sortBy=Relevance&ft=mamluk+emblem&offset=0&rpp=20&pos=2> (letzter Abruf 01.09.2020).

© 2000–2020 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved, (Public Domain).

Schwert

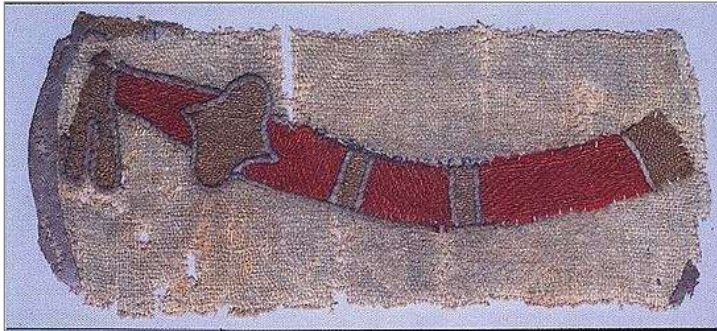


Abbildung 33: Textilfragment - Schwert

Fundort:	Ägypten zugeschrieben
Sulṭān / Inhaber:	nicht bekannt
Datum:	14. Jahrhundert, Mamlūk
Material / Technik:	Textil Fragment, Wolle bestickt
Gewicht / Maße:	11,8cm x 26 cm
Emblem:	Schwert, Schwertscheide
Kredit Line:	Rogers Fund
Bild ID:	1972.120.7
Standort:	The Metropolitan Museum
Quelle:	

METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000-2020): Textile Fragment 14th century. Online verfügbar unter

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452404?sortBy=Relevance&ft=mamluk&offset=140&rpp=20&pos=158> (letzter Abruf 01.09.2019).

© 2000–2020 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved, (Public Domain).



Abbildung 34: Keramik - Rundmedaillon, Schwert, Mond

Name:	Fragment Rote Keramik
Fundort:	Fustat, Ägypten
Sulṭān / Inhaber:	nicht bekannt
Datum:	14. Jahrhundert, Mamlūk
Material / Technik:	Keramik, glasiert
Gewicht / Maße:	11,8cm x 26 cm
Emblem:	Schwert, Mond
Kredit Line:	Rogers Fund
Bild ID:	1891.0701.70
Standort:	British Museum, Department Middle East
Quelle:	

BRITISH MUSEUM (2020): Objekt: Bowl. In: British Museum (Hg.): Online Katalog, Museum number 1891,0701.70. London. Online verfügbar unter https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1891-0701-70 (letzter Abruf 01.10.2019).

©The Trustees of the British Museum



Abbildung 35: Metall – Axt- Rundmedaillon, Kelch

Name:	Axe
Sulṭān / Inhaber:	nicht bekannt
Datum:	Ca. 1450–1500
Material / Technik:	Stahl, Gold, Holz
Gewicht / Maße:	H. 72,3 cm; H. der Axt 26,0 cm; H. von Griff 68,6 cm; W. der Klinge 23,5 cm; Gewicht: 1341 g
Kredit Line:	Kauf, Bashford Dean Bequest, 1969
Bild ID:	69.156
Standort:	The Metropolitan Museum
Quelle:	

METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000–2020): Axe ca. 1450–1500. Syria. Online verfügbar unter

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/24857?sortBy=Relevance&ft=mamluk&offset=0&rpp=20&pos=16> (letzter Abruf 01.09.2019).

© 2000–2020 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved, (Public Domain).



Abbildung 36: Münze - Averse & Reverse des Dinar von Šağarat ad-Durr

Name im Museum: Gold coin of Šağarat ad-Durr, Mamlūk ruler.

Date: 648/ 1250

Fundort: Ägypten

Stil / Periode: Islam, Mamlūk

Material: Gold

Maße: Keine Angaben

Registration number 1849.1121.294

Standort: The British Museum

Quelle:

BRITISH MUSEUM (2020): Objekt: Coin. In: British Museum (Hg.): Online Katalog, Museum number 1849,1121.294. London. Online verfügbar unter https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_184A9-1121-294 (letzter Abruf 01.10.2019).

©The Trustees of the British Museum

Tamghā



Abbildung 37: Metall - Hängekugel, Tamghā

Titel:	Durchbohrter Hängekugel
Datum:	spätes 13. – frühes 14. Jahrhundert
Geographie:	Syrien, Damaskus zugeschrieben
Medium:	Messing; gedreht und gewendet, durchbohrt, ziseliert, mit Gold- Silber- und Schwarzmasse eingelegt
Maße:	H. 6 1/4 Zoll (15,9 cm) mit Kette. 8 3/4 Zoll (22,2 cm) Durchm. 15,9 cm
Klassifizierung:	Metall
Kreditlinie:	Geschenk von J. Pierpont Morgan, 1917
Zugangsnummer:	17.190.2095a, b
Quelle:	

METROPOLITAN MUSEUM OF ART (2000-2020): Pierced Globe late 13th–early 14th century.

Online verfügbar unter

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447019?sortBy=Relevance&ft=mamluk&offset=60&rpp=20&pos=68> (letzter Abruf 01.09.2020).

© 2000–2020 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved, (Public Domain).



Abbildung 38: Tor der Mahmud Bey Camii, Tamghā (Rekonstruktion).

Foto: Mehmet Günes, 15.04.2015. Genehmigung zur Veröffentlichung liegt vor.



Abbildung 39 (1/4): Ḥisbān 1998 – H98.L2.7



Abbildung 39 (2/4): Ḥisbān 1998 – H98.L2.7



Abbildung 39 (3/4): Ḥisbān 1998 – H98.L2.7)



Abbildung 39 (4/4): Ḥisbān 1998 – H98.L2.7)

Middle Islamic IIB (Early Mamluk II) Pottery from Ḥisbān Stratum 3B¹⁷⁹

Figure 4.21, *continued*. Middle Islamic IIB (Early Mamluk II) Pottery from Hisban Stratum 3B.

No	Type	Area	Loc	Pail	Reg	Fabric Color			Non- Plastics			Voids		Man	Surface Treatment				Decor	Fire
						Exterior	Core	Interior	Typ	Siz	Shap	Den	Ty/Sz		Den	Ext	Color	Int		
13	Bowl/Chalice	L2	7.31.33	**		Orange pink	**	**	**	**	**	**	**	M	SM	10YR 8/1 White	SM	10YR 8/1 White	Relief Gl	**
																			Mint green	

Name des Objekts:	Grün glasiert, Halbkugelförmige Schale (Chalice)
Motiv:	Inschrift, Zick-Zack-Band, Tamghā
Herkunft / Ausgrabung-Saison:	Ḥisbān , 1998
Location/Stand-/Aufbewahrungsort:	Universität Bonn, Einheit Islamische Archäologie, Sammlung B. J. Walker
Inventarnummer:	H98.L2.7.31,33
Datum des Objekts:	14. Jahrhundert n. Chr.
Periode / Herrschaft:	Mamlūk
Material € / Technik (en):	Keramik, rutschfest beschichtet, glasiert, Relief.
Herstellungsort:	Unbekannt
Photo:	Nur Güneş, 2013
Genehmigung zur Veröffentlichung	Von Prof. Dr. B. J. Walker erhalten

“Green Glaze, Hemispherical Footed Bowls (Chalices)

Rim Form: Thickened, inverted angular.

Figure References: figs. 4.21:13-16.

Parallels: Mamluk: Yoqnevam (Avisar 1996: 103, fig. XIII.43:1-3), Jerusalem, Damascus Gate (Wightman 1989: 64, figs. 9-10); 13th-15th: Kerak (MILWRIGHT and MASON 1998: 184, figs. 3-5; 187, figs. 3-4); 3rd quarter of 14th: Jerusalem, Armenian Garden (Tushingham 1985: 393, fig. 41:36, 41).

Misc.: Body sherds. Figure References: fig. 4.21:17-18.

Parallels: For designs: 13th-15th: Kerak (MILWRIGHT and MASON 1998: 184, figs. 3-4; 187, figs. 5, 7, 13- 14).”¹⁸⁰

¹⁷⁹ WALKER, Bethany J. (2012: 575, Figure 4.21.13).

¹⁸⁰ WALKER, Bethany J. (2012: 573, Fig 4.21.13).



Abbildung 40: Ḥisbān 1998 – Register Nr. Obj. 12

Middle Islamic IIB (Early Mamluk II) Pottery from Ḥisbān Stratum 3B.¹⁸¹

Figure 4.21, *continued*. Middle Islamic IIB (Early Mamluk II) Pottery from Hisban Stratum 3B.

No.	Type	Area	Loc	Pail	Reg	Fabric Color			Non-Plastics			Voids		Man	Surface Treatment			Decor	Fire
						Exterior	Core	Interior	Typ	Size	Shape	Den	Ty/Size	Den	Ext	Color	Int	Color	
11	Bowl/Chalice	L2	7	36	**	Light orange pink	**	**	**	**	**	**	**	M	SM	10YR 8/1 White	SM	10YR 8/1 White	Relief Gl

Name des Objekts:	Einfarbig gelb glasierter Kelch (Bleiglasiertes Irdene Ware)
Motiv:	Inschrift, Zick-Zack-Band, Rundmedaillon mit Lilie
Herkunft / Ausgrabung-Season:	Ḥisbān, 1998
Location/Stand-/Aufbewahrungsort:	Universität Bonn, Einheit Islamische Archäologie, Sammlung B. J. Walker
Inventarnummer:	H98.L2.7.36; Obj. 12
Datum des Objekts:	14. Jahrhundert n. Chr.
Periode / Herrschaft:	Mamlūk
Material € / Technik (en):	Irdene Ware, rutschfest beschichtet und glasiert, Relief
Herstellungsort:	Unbekannt
Foto:	Nur Güneş, 2013
Genehmigung zur Veröffentlichung	Von Prof. Dr. B. J. Walker erhalten

¹⁸¹ WALKER, Bethany J. (2012: 573, Fig 4.21.11).



Abbildung 41: Schale, Ḥisbān

Name des Objekts:	Einfarbig grün glasierte Schale mit Relief
Motiv:	Inschrift, Arkadenband, Flechtband, Rundmedaillon mit Lilie, Tamghā
Herkunft / Ausgrabung-Saison:	Ḥisbān , 1998
Location/Stand-/Aufbewahrungsort:	Universität Bonn, Einheit Islamische Archäologie, Sammlung B. J. Walker
Inventarnummer:	H98.. weiter unbekannt
Datum des Objekts:	14. Jahrhundert n. Chr.
Periode / Herrschaft:	Mamlūk
Material € / Technik (en):	Irdene Ware, glasiert, Relief.
Herstellungsort:	Unbekannt
Foto:	Nur Güneş, 2013
Genehmigung zur Veröffentlichung	Von Prof. Dr. B. J. Walker erhalten



Abbildung 42: Ḥisbān, Glazed Relief Ware bowl ¹⁸²

Name des Objekts:	Schale mit Relief, glasiert (innen hellgrün, außen gelb, grüne Farbe nach außen ausgelaufen)
Motiv:	Inschrift, Arkadenband, Fries aus verschlungenen Bändern
Herkunft / Ausgrabung-Saison:	Ḥisbān , 2001 (?)
Location/Stand-/Aufbewahrungsort:	Universität Bonn, Einheit Islamische Archäologie, Sammlung B. J. Walker
Inventarnummer:	unbekannt
Datum des Objekts:	14. Jahrhundert n. Chr.
Periode / Herrschaft:	Mamlūk
Material / Technik (en):	Irdine Ware, glasiert, Relief.
Herstellungsort:	Unbekannt
Foto:	Nur Güneş, 2013
Genehmigung zur Veröffentlichung	Von Prof. Dr. B. J. Walker erhalten

¹⁸² WALKER, Bethany J. (2003: 241-261).



Abbildung 43: H01.AN.186_Nur-Lab-002

Name des Objekts:	Scherbe, glasiert, gelb
Herkunft / Ausgrabung-Saison:	Ḥisbān , 2001
Motiv:	Löwe nach rechts schreitend, Rauten Fries
Location/Stand-/Aufbewahrungsort:	Universität Bonn, Einheit Islamische Archäologie, Sammlung B. J. Walker
Inventarnummer:	H01.AN.186
Datum des Objekts:	8. / 14. Jahrhundert n. Chr.
Periode / Herrschaft:	Mamlūk
Material / Technik (en):	Irdine Ware, glasiert, Relief
Herstellungsort:	Unbekannt
Foto:	Anastasia Thamnopoulou, Nur Güneş, 2019
Genehmigung zur Veröffentlichung	Von Prof. Dr. B. J. Walker erhalten



Abbildung 44: H04.C.2.14 b – JPG: 101-77-22

Name des Objekts:	Scherbe, glasiert, gelb-braun
Motiv:	Tamghā
Herkunft / Ausgrabung-Saison:	Ḥisbān , 2004
Location/Stand-/Aufbewahrungsort:	Universität Bonn, Einheit Islamische Archäologie, Sammlung B. J. Walker
Inventarnummer:	H04.C.2.14 b
Datum des Objekts:	8. / 14. Jahrhundert n. Chr.
Periode / Herrschaft:	Mamlūk
Material / Technik (en):	Irdine Ware, glasiert, Relief
Herstellungsort:	Unbekannt
Foto:	Anastasia Thamnopoulou, Nur Güneş, 2019
Genehmigung zur Veröffentlichung	Von Prof. Dr. B. J. Walker erhalten



Abbildung 45: H04.C.2.14 c – JPG: 101-77-35

Name des Objekts:	Scherbe, glasiert, gelb-braun
Herkunft / Ausgrabung-Saison:	Ḥisbān , 2004
Motiv:	Tamghā
Location/Stand-/Aufbewahrungsort:	Universität Bonn, Einheit Islamische Archäologie, Sammlung B. J. Walker
Inventarnummer:	H04.C.2.14 c
Datum des Objekts:	8. / 14. Jahrhundert n. Chr.
Periode / Herrschaft:	Mamlūk
Material / Technik (en):	Irdine Ware, glasiert, Relief
Herstellungsort:	Unbekannt
Foto:	Anastasia Thamnopoulou, Nur Güneş, 2019
Genehmigung zur Veröffentlichung	Von Prof. Dr. B. J. Walker erhalten



Abbildung 46: H04.C.2.14 d – JPG: 101-77-40

Name des Objekts:	Scherbe, glasiert, gelb-braun
Motiv:	Tamghā
Herkunft / Ausgrabung-Saison:	Ḥisbān , 2004
Location/Stand-/Aufbewahrungsort:	Universität Bonn, Einheit Islamische Archäologie, Sammlung B. J. Walker
Inventarnummer:	H04.C.2.14 d
Datum des Objekts:	8. / 14. Jahrhundert n. Chr.
Periode / Herrschaft:	Mamlūk
Material / Technik (en):	Irdine Ware, glasiert, Relief
Herstellungsort:	Unbekannt
Foto:	Anastasia Thamnopoulou, Nur Güneş, 2019
Genehmigung zur Veröffentlichung	Von Prof. Dr. B. J. Walker erhalten



Abbildung 47: H04.S.C.103.11.1 – JPG: 101-77-16

Name des Objekts:	Scherbe, glasiert, gelb-braun
Motiv:	Tamghā
Herkunft / Ausgrabung-Saison:	Ḥisbān , 2004
Location/Stand-/Aufbewahrungsort:	Universität Bonn, Einheit Islamische Archäologie, Sammlung B. J. Walker
Inventarnummer:	H04.S.C.103.11.1
Datum des Objekts:	8. / 14. Jahrhundert n. Chr.
Periode / Herrschaft:	Mamlūk
Material / Technik (en):	Irdine Ware, glasiert, Relief
Herstellungsort:	Unbekannt
Foto:	Anastasia Thamnopoulou, Nur Güneş, 2019
Genehmigung zur Veröffentlichung	Von Prof. Dr. B. J. Walker erhalten



Abbildung 48: H04.S.C.103.11.2 JPG: 101-77-12

Name des Objekts:	Scherbe, glasiert, gelb-braun
Motiv:	Tamghā , Lebensbaum?
Herkunft / Ausgrabung-Saison:	Ḥisbān , 2004
Location/Stand-/Aufbewahrungsort:	Universität Bonn, Einheit Islamische Archäologie, Sammlung B. J. Walker
Inventarnummer:	H04.S.C.103.11.2
Datum des Objekts:	8. / 14. Jahrhundert n. Chr.
Periode / Herrschaft:	Mamlūk
Material / Technik (en):	Irdine Ware, glasiert, Relief
Herstellungsort:	Unbekannt
Foto:	Anastasia Thomnopoulou, Nur Güneş, 2019
Genehmigung zur Veröffentlichung	Von Prof. Dr. B. J. Walker erhalten



Abbildung 49: H04.S.Maj.3.08.01 (Survey) – JPG: 101-77-72

Name des Objekts:	Scherbe, glasiert, gelb-braun
Motiv:	Tamghā
Herkunft / Ausgrabung-Saison:	Ḥisbān , 2004
Location/Stand-/Aufbewahrungsort:	Universität Bonn, Einheit Islamische Archäologie, Sammlung B. J. Walker
Inventarnummer:	H04.S.Maj.3.08.01 (Survey)
Datum des Objekts:	8. / 14. Jahrhundert n. Chr.
Periode / Herrschaft:	Mamlūk
Material / Technik (en):	Irdine Ware, glasiert, Relief.
Herstellungsort:	Unbekannt
Foto:	Anastasia Thamnopoulou, Nur Güneş, 2019
Genehmigung zur Veröffentlichung	Von Prof. Dr. B. J. Walker erhalten



Abbildung 50: H04.S.Maj.3.08.01 b – JPG: 101-77-81

Name des Objekts:	Scherbe, glasiert, gelb-braun
Motiv:	Tamghā
Herkunft / Ausgrabung-Saison:	Ḥisbān , 2004
Location/Stand-/Aufbewahrungsort:	Universität Bonn, Einheit Islamische Archäologie, Sammlung B. J. Walker
Inventarnummer:	17 H04.S.Maj.3.08.01 b
Datum des Objekts:	8. / 14. Jahrhundert n. Chr.
Periode / Herrschaft:	Mamlūk
Material / Technik (en):	Irdine Ware, glasiert, Relief.
Herstellungsort:	Unbekannt
Foto:	Anastasia Thamnopoulou, Nur Güneş, 2019
Genehmigung zur Veröffentlichung	Von Prof. Dr. B. J. Walker erhalten



Abbildung 51: H04.S.Maj.3.08.02 – JPG: 101-77-80

Name des Objekts:	Rand, vermutlich eine Schale, glasiert, grün
Motiv:	Inschrift, Fragment eines Rundmedaillons mit Lilie?
Herkunft / Ausgrabung-Saison:	Ḥisbān , 2004
Location/Stand-/Aufbewahrungsort:	Universität Bonn, Einheit Islamische Archäologie, Sammlung B. J. Walker
Inventarnummer:	H04.S.Maj.3.08.02
Datum des Objekts:	8. / 14. Jahrhundert n. Chr.
Periode / Herrschaft:	Mamlūk
Material / Technik (en):	Irdine Ware, glasiert, Relief.
Herstellungsort:	Unbekannt
Foto:	Anastasia Thamnopoulou, Nur Güneş, 2019
Genehmigung zur Veröffentlichung	Von Prof. Dr. B. J. Walker erhalten



Abbildung 52: H07. MISC a – JPG: 101-77-58

Name des Objekts:	Rand, vermutlich eine Schale, glasiert, gelb-braun
Motiv:	Inschrift, Rundmedaillon mit Rose
Herkunft / Ausgrabung-Saison:	Ḥisbān , 2007
Location/Stand-/Aufbewahrungsort:	Universität Bonn, Einheit Islamische Archäologie, Sammlung B. J. Walker
Inventarnummer:	H07. MISC a
Datum des Objekts:	8. / 14. Jahrhundert n. Chr.
Periode / Herrschaft:	Mamlūk
Material / Technik (en):	Irdine Ware, glasiert, Relief.
Herstellungsort:	Unbekannt
Foto:	Anastasia Thamnopolou, Nur Güneş, 2019
Genehmigung zur Veröffentlichung	Von Prof. Dr. B. J. Walker erhalten



Abbildung 53: H07. MISC b – JPG: 101-77-70

Name des Objekts:	Scherbe, glasiert, gelb-braun
Motiv:	Tamghā
Herkunft / Ausgrabung-Saison:	Ḥisbān , 2007
Location/Stand-/Aufbewahrungsort:	Universität Bonn, Einheit Islamische Archäologie, Sammlung B. J. Walker
Inventarnummer:	H07. MISC b
Datum des Objekts:	8. / 14. Jahrhundert n. Chr.
Periode / Herrschaft:	Mamlūk
Material / Technik (en):	Irdine Ware, glasiert, Relief.
Herstellungsort:	Unbekannt
Foto:	Anastasia Thamnopoulou, Nur Güneş, 2019
Genehmigung zur Veröffentlichung	Von Prof. Dr. B. J. Walker erhalten



Abbildung 54: H10.Q.6.2.6 – JPG: 101-77-49

Name des Objekts:	Rand, vermutlich eine Schale, glasiert, gelbbraun
Motiv:	Inschrift, Zick-Zack-Band, Arkadenband, Tamghā
Herkunft / Ausgrabung-Saison:	Ḥisbān , 2010
Location/Stand-/Aufbewahrungsort:	Universität Bonn, Einheit Islamische Archäologie, Sammlung B. J. Walker
Inventarnummer:	H10.Q.6.2.6
Datum des Objekts:	8. / 14. Jahrhundert n. Chr.
Periode / Herrschaft:	Mamlūk
Material / Technik (en):	Irdine Ware, glasiert, Relief.
Herstellungsort:	Unbekannt
Foto:	Anastasia Thamnopoulou, Nur Güneş, 2019
Genehmigung zur Veröffentlichung	Von Prof. Dr. B. J. Walker erhalten



Abbildung 55: H10.Q.6.2.6 b – JPG:101-77-55

Name des Objekts:	Scherbe, glasiert, gelb-braun
Motiv:	Inschrift, Tamghā
Herkunft / Ausgrabung-Saison:	Ḥisbān , 2010
Location/Stand-/Aufbewahrungsort:	Universität Bonn, Einheit Islamische Archäologie, Sammlung B. J. Walker
Inventarnummer:	H10.Q.6.2.6 b
Datum des Objekts:	8. / 14. Jahrhundert n. Chr.
Periode / Herrschaft:	Mamlūk
Material / Technik (en):	Irdine Ware, glasiert, Relief.
Herstellungsort:	Unbekannt
Foto:	Anastasia Thamnopolou, Nur Güneş, 2019
Genehmigung zur Veröffentlichung	Von Prof. Dr. B. J. Walker erhalten



Abbildung 56: Interview bei Umm'Muhammad

Ethnographisches Projekt: Interview bei Umm'Muhammad; in Madaba, Tall Ḥisbān – Jordanien.

(Von links: Jasin Al'Ajarma, Umm'Muhammad Jamila, Nur Güneş, Noor Al'ajarma, Anna Kollatz).

Foto Muhammad Al'Ajarma, 31.05.2013. (Publikationsrecht liegt vor).



Abbildung 57: Interview mit Umm'Khalil, Jordanien, Petra

Ethnographisches Projekt: Interview mit Umm'Khalil; Petra-Jordanien.

Von links: Anna Kolatz, Umm'Khalil, Prof. Bethany J. Walker, Prof. Bodo Bela, Bekannte von Umm'Khalil.

Foto Nur Güneş, 08.06.2013



Abbildung 58: Eingang zur Zitadelle, Tall Hibān

Hier mit dem vergrößerten Südwestturm links.

Foto: Tall Hibān , Jordanien, Nur Güneş, 27.05.2013

Tabellen

Comparison of Historical and Archaeological Periodizations

Political	Cultural	Christian calendar
Ottoman	Late Islamic II	Early 16th c. to Early 20th c. A. D.
Mamlūk	Middle Islamic II-Late Islamic I	Mid 13th c. to Early 16th c. A. D.
Ayyūbid	Middle Islamic I	Late 12th c. to Late 13th c. A. D.
Crusader	Middle Islamic I	Late 11th c. to Late 13th c. A. D.
Fatimid	Early Islamic II-Middle Islamic I	Mid 10th c. to Late 12th c. A. D.
Abbasid	Early Islamic I-II	Mid 8th c. to Mid 10th c. A. D.
Umayyad	Early Islamic I	Mid 7th c. to Mid 8th c. A. D.
Byzantine	Early 4th c. to	Mid 7th c. A. D.

Tabelle 1: Comparison of Historical and Archaeological Periodizations¹⁸³

¹⁸³ WALKER (2014: 5).

Deutsch	Kreuz	Pik	Herz	Karo
Türkisch	Sinek	Maça	Kupa	Karo
				
Italienisch	Bastoni	Spade	Coppe	Denari
Spanisch	Bastos	Espadas	Copas	Oros
Mamlūkische (Adlige Karten) Gouverneur (nā'ib)	nā'ib malik al-jawkān	nā'ib malik as-suyūf	nā'ib malik at-tūmān	nā'ib malik ad-darāhim
Farbwert	Polo stock	Schwert	Kelch	Münze
				
Figur Nummer ¹⁸⁴ bei Mayer	Figur 32	Figur 24	Figur 1	Figur 15

Tabelle 2: Spielkarten

¹⁸⁴ MAYER (1971: Illustrationen= Figur Nummer entsprechen den Nummern bei Mayer.

	Amt/Amtsinhaber am Hof	Übersetzung	Anzahl Komman- danten	Dienstort
1.	Al-niyāba • al-nā'ib al-kāfil • kāfil al-mamālik al-islāmiyya	Delegation / Bevollmächtigte Vizevertretung • Bevollmächtigter Vize- Vertreter • Wächter der islamischen Terri- torien	Rekrutiert aus einem Kommandant des 1.000er Amīr	Regierung
2.	Al-atābakiyya • atābak al-'asākir	Kommandant / Vater • Kommandant der Armee	Höchstes Amt, Ober- befehlshaber ¹⁸⁵	Regierung
3.	Ra's nawba	Oberhaupt der Wache / Schicht- leiter	4er Amīr = 1 Kommandant des 1000er Amīr 3 tablahānāh Amīr	Regierung
4.	Imrat majalis	Verwaltung der Räte	1 Mann	Palast
5.	Imrat silāh	Verwaltung der Waffen	1 Kommandant Amīr	Palast
6.	Imra ākhūriyya • Amīr ākhūr	Verwaltung der royalen Ställe • Aufseher der royalen Ställe und der Pferde	1 Kommandant des 1.000 Amīr	Palast
7.	Al-dawādāriyya • al-dawāt • ār	Großer Sekretär, Kanzlei, Träger • des Tintenfass • der Feder	Kommandant des 1000er Amīr oder des tablahānāh Amīr	Regierung
8.	Al-ḥujūbiyya	Oberkämmerer	5 Männer = 2 Kommandanten für 1.000	Regierung
9.	Imrat jāndār	Verwaltung der Leibgarde	1 Kommandant für 1.000er und 1 tab- lahānāh Amīr	Regierung
10.	Al-ustādāriyya	Senior Aufseher der Lagerhäuser	4 Amīr = 1 Kommandant des 1000er Amīr 3 tablahānāh Amīr	Palast
11.	Al-jāshankīriyya	Vorkoster	1 Kommandant Amīr	Palast
12.	Al-khāzindāriyya	Aufseher der Sultāns Schätze, Münzen, Kleider etc.	1 Kommandant für 1.000er	Palast
13.	Shadd al-sharābkhānāh	Aufseher des Getränkelagers	Manchmal 1 Kom- mandant [für 1.000er oder 1 tablahānāh Amīr	Palast
14.	Ustādāriyya al-ṣuḥba	Aufseher für Küche und Banque	Amīr für 10	
15.	Taqdimat al-mamālīk	Präsentant des Mamlūkenreiches	1 tablahānāh Amīr mit einem Stellvertre- ter Amīr für 10	

¹⁸⁵ AYALON, David (2012): "Atābak al-'Asākir". In: BEARMAN, P; Th. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E. VAN DONZEL and W. P. HEINRICHS (Hg.): *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Online verfügbar unter http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_0832 (letzter Abruf 29.07.2019).

16.	Zimāmiyyat al-dūr al-sultāniyya	Aufseher der Sultāns Residenz	1 tablahkḥānāh Amīr (höchster Eunuch)	
17.	Niqābat al-juyūsh	Verantwortlicher für Bereit- stellung und Auftritt der Sol- daten		Regierung
18.	Al-mihmandāriyya	Gastgeber für Besucher	---	Regierung
19.	Shadd al-dawāwīn	Inspektor und Begleiter beim Geldsammeln und Ähnlichem	Amīr für 10	
20.	Imrat ṭabar	Träger der Streitaxt	Bewacht den Trä- ger der Axt, der in der Regel auch ein Amīr für 10 ist.	
21.	Imrat ‘alam	Amīr der Flaggen	Amīr für 10	Palast
22.	Imrat shikār	Amīr des Jagens	Amīr für 10	Palast
23.	ḥirāsāt al-ṭayr	Vogelaufseher	Amīr für 10	
24.	shadd al-‘amā’ir	Inspektor für Bau/Umbau	Amīr für 10	
25.	al-wilāya 1 a) wulāt al-shurṭa b) wulāt al-ḥarb 2 a) wālī al-qal’a b) wālī Bāb al-Qulla	Provinzverwaltung 1 a) Polizeianführer b) Kriegsanführer 2 a) Gouverneur der Zitadelle b) Gouverneur des Tores	1a) Kairo = tablahkḥānāh Amīr b) Fustat = Zehner Amīr c) Qarafa = Zehner Amīr 2 a) tablahkḥānāh Amīr b) Zehner-Amīr	

Tabelle 3: Amīr der *arbāb al-suyūf*

Tinktur / Sprache	Gelb / Gold	Grau / Silber	Grün	Azurblau	Rot / Zinnober	Braun	Schwarz / Zobel
Arabisch	صفر / ذهبي Sifr; ‘aşfar / dhahabi	رمادي / فضي ramād- dy / fadi	أخضر 'aḵḍar]	أزرق 'azraq, lāzuvardiyy	أحمر 'aḥmar	البنّي bunniyy	أسود 'aswad
Persisch	زرد Zard طلائی talâyi	نقره‌ای No- ghreyi	سبز Sabz	لاجوردی Lâjevardi	قرمز Ghermez	قهوه‌ای Ghahveyi	سیاه Siyah
Türkisch	Altın / Sarı	Gri / Gümüş	Yeşil	Lacivert	Al / Kırmızı / Kızıl	Kahve	Kara / Siyah
Französisch	Or	Argent	Sinople	Azure	Gueules	Brunâtre	Sable
Englisch	Or	Argent	Vert	Azur	Gules	Brunâtre	Sable

Tabelle 4: Farbennamen in verschiedenen Sprachen

Himmelsrichtungen	Altürkische, türkische Bezeichnung	Farbe	Ozeane	Pferd
Osten, links	İlgerü / ileri (doğmak –Vorwärts, nach vorne, Sonnen- aufgang)	Mavi / Gök rengi (Blau, himmelblau)	Gökçeğöl (Sewansee)	Ak (kır) At (grau/silbernes Pferd)
Süden, rechts	Birgerü, kün-gerü (gün ortası –Mittag)	Kırmızı / Kızıl (Rot)	Kızıl Deniz (Rotes Meer)	Doru At (rotes Pferd)
Westen, vorne	kurıgaru (batmak –untergehen, nach unten, Sonnenun- tergang)	Ak (Weiß)	Akdeniz (Mittelmeer)	Boz At, Pars (weiß/braunes Pferd)
Norden, hinten	yırgaru (Kuzey / Kutub Yıldızı - Nord-/Polarstern)	Kara (Schwarz)	Karadeniz (Schwarzes Meer)	Yağız At (schwarzes Pferd)
Zentrum, Mitte	Ötüken (Orta - Zentrum der Welt)	Sarı (Gelb, Gold)	Naher Osten	Altın At / Sarı At (goldenes, gelbes Pferd)

Tabelle 5 Altürkische Kosmologie und Mythologie

(vgl. mit Karte 1: Vier Himmelsrichtungen moderne Karte)

	Herrschaft	Türkisch oder kurdische Soldaten ¹⁸⁶	Ägypten	Syrien
1	ʿAbbāsiden	ja	ja	ja
2	Ṭūlūniden	ja	ja	ja
3	Fatimiden	nein	ja	ja
4	Ayyūbiden	ja	ja	ja
5	Rasuliden	ja	nein	nein
6	Mamlūken	ja	ja	ja
7	Osmanen	ja	ja	ja

Tabelle 6: Islamische Reiche, die sowohl in Ägypten als auch in Syrien regierten

¹⁸⁶ ÇELİK, Aydın (2019): Fatımiler Devleti’nde Türkler [Die Türken im Fatimidischen Reich]. Türk Tarihi ve Kültür Araştırmaları. Altayli.net. Online verfügbar unter https://www.altayli.net/fatimiler-devletinde-turkler.html#_edn2 (letzter Abruf 01.11.2019).

Türkische Fürstentümer	Münzen der türkischen Fürstentümer mit Symbolen	Mamlukische Symbole
a) Aydinoğulları Beyliği (1299-1403)		
b) Aydinoğulları Beyliği (1299-1403)	¹⁸⁷ 	
c) Candaroğulları Beyliği Kastamonu, Sinop (1291-1461)	¹⁸⁸ 	
d) Karamanoğlu Beyliği Karaman (1256-1483)	¹⁸⁹ 	
e) Sahib Ataogulları-Afyonkarahisar (1285-1349)	¹⁹⁰ 	

Tabelle 7: Einige Münzen aus der Zeit türkischer Fürstentümer

¹⁸⁷ PERK, Haluk und Hüsnü ÖZTÜRK (2011).

¹⁸⁸ BEDEN, Hasan (2019a): Ortaçağ Anadolu Sikkeleri (Mittelalterliche Anatolische Münzen). Candaroğlu Beyliği, I. Süleyman Bey [H. 709-741 / M. 1309/10-1340/41]. Index 109, Env. no. 345. Hg. v. Hasan BEDEN. Didim. Online verfügbar unter [https://www.bedencoins.com/kategori/5?sayfaadi=I.%20S%C3%BCleyman%20Bey%20\[H.%20709-741%20/%20M.%201309/10-1340/41\]](https://www.bedencoins.com/kategori/5?sayfaadi=I.%20S%C3%BCleyman%20Bey%20[H.%20709-741%20/%20M.%201309/10-1340/41]) (letzter Abruf 01.10.2019).

¹⁸⁹ PARLAR, Gündegül (2015: 20, Foto 23, (Şekil) Zeichnung 2).

¹⁹⁰ BEDEN, Hasan (2019b): Ortaçağ Anadolu Sikkeleri (Mittelalterliche Anatolische Münzen). Sahibata Beyliği, Muzaffereddin Devle [H. 684-734 / M. 1285/86-1333/34]. Index 198, Env. no. 434. Hg. v. Hasan BEDEN. Didim (letzter Abruf 01.10.2019).

Material	Inhaber	Gramm	Ø (mm)	Details	Details	Kollektion
Aydinoğulları-Birliği (1299-1403)						
a) Münze (Material nicht angegeben)	İsa Bey (767-793/ 1365/66- 1390/91)	0,84	16	Avers : La ilahe illallah/ Muhammedun/ resullullah	Revers: Halledallahu/ mülkehu/ İsa	Kollektion: Kamil Eron, Inventar No.2725 ¹
b) Münze (Material nicht angegeben)	Cüneyd Bey (808-829/ 1405/06- 1425/26)	0,70	15	Avers: Cüneyd bin İbrahim (In Form einer Tuğra)	Revers: hullide mül- kehu 825	Kollektion: Kamil Eron, Inventar No. 1862 ¹
Candaroğulları-Kastamonu, Sinop (1291-1461)						
c) Münze Dirhem (Material nicht angegeben)	Süleyman Bey I. (709-741/ 1309/10- 1340/41)	1,46	22	Arvers :	Revers:	Kollektion: Hasan Beden, Index: 109 Inventar No. 345 ¹
Karamanoğlu-Beyliği, Karaman (1256-1483)						
d) Münze Kupfer	Name des Inhabers nicht bekannt	1,82	15	-	-	Keine Angaben zu der Sammlung vorhanden ¹
Sahib Ataoğulları-Afyonkarahisar (1285-1349)						
e) Münze Dirhem (Material nicht angegeben)	Muzaffered- din Devle (684-734/ 1285/86- 1333/3)	2,2	22	-	Datiert auf 700 H. Hergestellt in Sarıcakavak	Kollektion: Hasan Beden, Index: 198 Inventar No.: 434 ¹

Tabelle 8: Daten zu den Münzen in Tabelle 7

al-Mamālīk al-baḥrīyūn: Bahri-Dynastie (1250-1382 und 1389-1390)						
Türkisches Mamluken Sultanat						
Thron- folge	Name (gemäß DMG)	Thron Name (gemäß DMG)	Reg. von	Reg. bis	Verwandschaft	Reg. Ende wegen
1	Šaġar ad-Durr	al-Malika ʿAsmat ad-Dīn Umm-Khalīl Shajar ad-Durr	1250	1250	Gründerin des Reiches	Heirat
2	al-Muʿizz Aybak	al-Muʿizz Izz ad-Dīn Aybak	1250	1257	Ehemann von 1	Mord
3	al-Manšūr ʿAlī (I.)	al-Manšūr Nūr ad-Dīn ʿAlī	1257	1259	Sohn des Vorgängers	Abgesetzt
4	Saif ad-Dīn Qutuz	al-Muzaḥḥār Saif ad-Dīn Qutuz	1259	1260	Sohn des Vorgängers	Mord
5	Baibars (I.)	al-Malik az-Zāhir Rukn ad-Dīn Baibars al-Bunduqdārī	1260	1277		Tod
6	Baraka Qan	al-Malik as-Saʿid Nasir ad-Dīn Muhammad Baraka Qan	1277	1279	Sohn des Vorgängers	Rücktritt
7	Solamisch	al-Malik al-Adil Badr ad-Dīn Solamisch	1279	1279	Bruder des Vorgängers	Abgesetzt
8	Qalāwūn	al-Mansur Saif ad-Dīn Qalawun al-Alfi	1279	1290		Tod
9	al-Ašraf Ḥalīl	al-Malik al-Ašraf Ṣalāḥ ad-Dīn Ḥalīl	1290	1293	Sohn des Vorgängers	Mord
10	An-Nāsir Muhammad (I.)	an-Nāsir Muḥammad ibn Qalāwūn (1. Herrschaft)	1293	1294	Bruder des Vorgängers	Abgesetzt
11	Kitbugā	al-ʿAdil Zīn ad-Dīn Kitbugā	1294	1296		Flucht
12	al-Manšūr Lāḡm	al-Malik al-Manšūr Ḥusām ad-Dīn Lāḡm	1296	1299		Mord
10	An-Nāsir Muhammad (I.)	an-Nāsir Muḥammad ibn Qalāwūn (2. Herrschaft)	1299	1309	Sohn von Qalāwūn	Rücktritt
13	Baybars (II.)	Al-Malik al-Muzaḥḥār Rukn ad-Dīn Baibars II.	1309	1310		Todesstrafe
10	An-Nāsir Muhammad (I.)	an-Nāsir Muḥammad ibn Qalāwūn (3. Herrschaft)	1310	1341	Sohn von Qalāwūn	Tod
14	Abū Bakr	al-Malik al-Manšūr Saif ad-Dīn Abū Bakr b. Muḥammad	1341	1341	Sohn des Vorgängers	Abgesetzt
15	Alāʾ ad-Dīn Kuḡuk	al-Malik al-Ašraf ʿAlāʾ ad-Dīn Kuḡuk	1341	1342	Bruder des Vorgängers	Abgesetzt
16	Šihāb ad-Dīn Aḥmad(I.)	al-Malik an-Nāsir Šihāb ad-Dīn Aḥmad	1342	1342	Bruder des Vorgängers	Abgesetzt
17	aš-Šālīḥ ʿIsmāʿīl	al-Malik aš-Šālīḥ ʿImād ad-Dīn ʿIsmāʿīl b. Muḥammad	1342	1345	Bruder des Vorgängers	Tod
18	al-Kamil Šaʿbān (I.)	al-Malik al-Kamil Saif ad-Dīn Šaʿbān b. Muḥammad	1345	1346	Bruder des Vorgängers	Mord
19	al-Muzaḥḥār Ḥāġġī (I.)	al-Malik al-Muzaḥḥār Saif ad-Dīn Ḥāġġī b. Muḥammad	1346	1347	Bruder des Vorgängers	Mord
20	an-Nāsir al-Hasan	an-Nāsir Badr ad-Dīn Abū l-Maʿālī al-Ḥasan b. an-Nāsir (1. Herrschaft)	1347	1351	Bruder des Vorgängers	Abgesetzt
21	aš-Šālīḥ Ṣalāḥ ad-Dīn	al-Malik aš-Šālīḥ Ṣalāḥ ad-Dīn Ṣālīḥ b. Muḥammad	1351	1354	Bruder des Vorgängers	Festnahme
20.	an-Nāsir al-Hasan	an-Nāsir Badr ad-Dīn Abū l-Maʿālī al-Ḥasan b. an-Nāsir (2. Herrschaft)	1354	1361	Bruder des Vorgängers	Verschwand, vermutlich
22	al-Manšūr Ṣalāḥ ad-Dīn Muḥammad (II.)	al-Malik al-Manšūr Ṣalāḥ ad-Dīn Muḥammad b. Ḥāġġī	1361	1363		Wahn Abgesetzt
23	al-Ašraf Nāsir ad-Dīn Šaʿbān (II.)	al-Malik al-Ašraf Nāsir ad-Dīn Šaʿbān b. Ḥusain	1363	1377		Tod durch die Pest
24	al-Manšūr Alī (II.)	al-Malik al-Manšūr ʿAlāʾ ad-Dīn ʿAlī b. Šaʿbān	1377	1381		Todesstrafe
25	as-Šālīḥ ad-Dīn Ḥāġġī (II.)	al-Malik aš-Šālīḥ/al-Manšūr/al-Muzaḥḥār Ṣalāḥ ad-Dīn Ḥāġġī b. Šaʿbān (der Thronname wechselt) (2. Herrschaft)	1389	1390		Rücktritt

Tabelle 9: al-Mamālīk al-baḥrīyūn: Bahri-Zeit

al-Mamālīk al-Burdschiyya: Burji-Dynastie (1382- 1389 und 1390-1517)						
Türkisches Mamluken Sultant						
Thron- folge	Name (gemäß DMG)	Thron Name (gemäß DMG)	Reg. von	Reg. bis	Verwandschaft	Reg. Ende wegen
1	Barqūq	al-Malik az-Zāhir Saif ad-Dīn Barqūq (1. Herrschaft)	1382	1389		Abgesetzt
1	Barqūq	al-Malik az-Zāhir Saif ad-Dīn Barqūq (2. Herrschaft)	1390	1399		Tod
2	Farağ	al-Malik an-Nāšir Farağ b. Barqūq(1. Herrschaft)	1399	1405	Sohn des Vorgängers	Flucht
3	al-Manšūr	al-Mansur Abd al-Aziz	1405	1405	Bruder des Vorgängers	Starb in Haft
2	Farağ	al-Malik an-Nāšir Farağ b. Barqūq (2. Herrschaft)	1405	1412	Sohn von Barqūq	Abgesetzt und ermordet
4	al-Adil al-Musta'in	al-Musta'in bi-'l-lāh Abū l-Faḍl al-'Abbāsī	1412	1412	Abbasidenkalif	Abgesetzt
5	al-Mu'ayyad Šaiḥ	al-Mu'ayyad Abū n-Naṣr Šaiḥ al-Maḥmūdī	1412	1421		Tod
6	al-Muzaffar Ahmad II	al-muzaffar aḥmad ben chaykh	1421	1421	Sohn des Vorgängers	Abgesetzt
7	az-Zahir Tatar	az-Zāhir Sayf ad-Dīn Tatar	1421	1421		Tod
8	as-Salih Muhammad III.	al-šāliḥ nāšir al-dīn muḥammad ben taṭar	1421	1422	Sohn des Vorgängers	Abgesetzt
9	Barsbay	al-Malik al-Ašraf Saif ad-Dīn Barsbāy	1422	1438		Tod
10	al-Aziz Yusuf	al-'azīz jamāl al-dīn yūsuf ben barsbāy	1438	1438	Sohn des Vorgängers	Abgesetzt
11	Dschaqmaq	az-Zāhir Saif ad-Dīn Dschaqmaq	1438	1453		Abgesetzt
12	al-Mansur Uthman	al-Malik al-manšūr faḥr al-dīn 'uṭmān ben Dschaqmaq	1453	1453	Sohn des Vorgängers	Abgesetzt
13	al-Ašraf Saif ad-Dīn Īnāl	al-Malik al-Ašraf Saif ad-Dīn Īnāl al-'Alā'ī	1453	1461		Wegen Krankheit abgedankt
14	al-Mu'ayyad Ahmad III.	al-Malik al-mu'ayyad šihāb al-dīn 'aḥmad ben 'ināl	1461	1461	Sohn des Vorgängers	Abgesetzt
15	Chuschqadam	al-Malik al-zāhir sayf al-dīn ḥuṣqadam	1461	1467		Tod
16	az-Zahir Bilbay	al-Malik al-zāhir sayf al-dīn bilbāy al-mua'yyadī	1467	1467		abgesetzt, starb in Haft
17	Timurbugha	al-Malik al-zāhir timur buḡā al-rūmī	1467	1468		Abgesetzt
18	Qāyit-Bay	al-'ašraf sayf al-dīn qā'īt bāy	1468	1496		Zu Gunsten seines Sohnes zurückgetreten
19	an-Nasir Muhammad IV	al-nāšir muḥammad ben qā'īt bāy	1496	1498	Sohn des Vorgängers	Attentat
20	az-Zahir Qansuh I.	al-Malik al-zāhir qānšūh	1498	1500		Verzicht
21	al-Aschraf Dschanbalāt	al-Malik al-'ašraf Dschanbalāt	1501	1501		Abgesetzt
22	al-Adil Tuman Bay I.	al-Malik al-'ādil tūmān bāy	1501	1501		Verschwand, vermutlich ermordet
23	al-ašraf qānšūh al-ğūrī	al-ašraf Qānšūh al-Ğūrī, auch al-Ghuri	1501	1516		In der Schlacht von Marğ dābiq gefallen
24	Tuman Bay	al-Malik al-'ašraf tūmān bāy	1516	1517	Neffe des Vorgängers	Hingerichtet

Tabelle 10: al-Mamālīk al-Burdschiyya: Burji-Zeit

Karten



Karte 1: Vier Himmelsrichtungen moderne Karte

Online verfügbar unter:

<https://www.google.com/maps/place/Orkhon+River/@40.688625,38.4232674,3.6z/data=!4m5!3m4!1s0x5d9c55e4f1464a2f:0xe85e1de5a86f7b09!8m2!3d47.6370207!4d102.5668222>
(letzter Abruf 20.06.2019)



Karte 2: Trablusgarplı Ibrahim haritası

Künstler: Mürseli Ibrahim aus Tripoli

Produktionsstätte: Tripolis, Libyen

Datum: 865/1461

Material und Technik: Leder

Standort: İstanbul Deniz Müzesi

Quelle:

KÖPRÜLÜ, Fuad O.: "bayrak". In: TDV-IA (Hg.): Türkiye Diyanet Vakfı. İslam Ansiklopedisi [Türkische Islam Enzyklopädie], V. Ankara, Istanbul: MEB Yayınevi, S. 247–254. Online verfügbar unter <https://islamansiklopedisi.org.tr/bayrak> (letzter Abruf 20.10.2019).

Liste der besuchte Museen / Ausstellungen / Ausgrabungsstätten

Großbritannien	The British Museum, London (2018). Victoria and Albert Museum, London (2018). University of Southampton, Archive, Southampton (2018).
Frankreich	Musée de Louvre, Paris (2013). Institut de Monde Arabe, Paris (2013).
Deutschland	Museum für Angewandte Kunst, Frankfurt am Main (2012).
Ungarn:	Ungarisches Museum für Kunstgewerbe, Budapest (2015).
Italien:	Uffizi, Museo Archeologico di Firenze, Florenz (2018).
Jordanien:	Archäologisches Museum, Amman (2013, 2014). Zitadelle und Open Air Museum, Amman (2013, 2014). Das Jordan Museum, Amman (2013). Ṭirāz - Widad Kawar Home for Arab Dress, Amman (2015). Numismatisches Museum, Jordan Ahli Bank, Amman (2014). Tall Ḥisbān Ausgrabungen, Madaba (2013, 2014). Kerak Burg, Jerash, Quasir al'Amra, Qasr Kharana (2013, 2014).
Türkei:	Habibi Neccar Camii, Antakya (2015, 2016). Payas Kalesi, Ulu Camii (Camii'n Nur) Manteris, Eski Camii, Tarsus (2015). Ulu Camii, Tuz Hani, Harem Dairesi, Adana (2017). Topkapi Sarayı, Istanbul (2015).
Spanien :	Alhambra (2014).
und viele andere...	