

Friederike Weis

Von zwei Seiten betrachtbar: Indische Alben für Antoine Louis Henri Polier*

Elf Alben mit Miniaturen und Kalligraphien, die der Schweizer Offizier, Ingenieur und Architekt Antoine Louis Henri Polier (1741–1795) im Jahr 1788 aus Indien mitbrachte, befinden sich heute in den Museen für Islamische und Asiatische Kunst in Berlin. Sie sind im Oktober 1882 als Teil eines Konvoluts von knapp 700 Handschriften vom Berliner Kupferstichkabinett aus der Sammlung des zwölften Herzogs von Hamilton in London erworben worden.¹ Die Widmungen und Polier-typischen Blütenrahmen belegen, dass zehn dieser elf Alben zwischen ca. 1776 und 1784 direkt für Polier gefertigt wurden. Das wirft die Frage auf, inwiefern deren Ordnungsmuster indischen Vorbildern folgten und inwiefern sie für ein europäisches Publikum gedacht waren.

Um dies zu klären, ist es sinnvoll zunächst die imperialen moghulindischen Alben aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert kurz zu beschreiben, in deren Tradition die für Polier angefertigten zu stehen scheinen. Obwohl imperiale Alben heute nur noch als Einzelblätter und größere Fragmente erhalten sind,² lässt sich anhand der weltweit verstreuten Blätter aus dem Besitz der Moghulherrscher Jahangir (reg. 1605–1627),³ Shah Jahan (reg. 1628–1658)⁴ und Muhammad Shah (reg. 1719–1748),⁵ sowie des Kronprinzen Dara Shikoh (1615–1659)⁶ ihr ursprünglicher Aufbau ableiten: Meistens befanden sich zwei gegenüberliegende Rosettenmedaillons (Sg. *shamsa*) auf den ersten beiden Seiten, oft mit einer Widmung.⁷ Darauf folgte eine illuminierte Doppelseite, die ein Vorwort oder einen religiösen Text enthielt.⁸ Daran schlossen in der Regel zwei gegenübergestellte Porträts von thronenden Moghulkaisern oder fiktive genealogische Versammlungsszenen des amtierenden Herrschers mit seinen Ahnen an.⁹ Im Hauptteil wechselten sich Kalligraphie- und Bild Doppelseiten ab. Wichtiger Bestandteil der Alben waren die mit Ornamenten, Blumen



1. Rosettenmedaillon mit Widmung, aus einem Album für Antoine Polier, Nordindien, datiert 19. Januar 1777, I. 4594, fol. 40v, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst / Fotograf: Johannes Kramer.

oder Landschaften dekorierten Rahmen (Sg. *ḥāshiya*). Imperiale Moghualben waren nicht nur eine Art Schatzkammer für den privaten Genuß, sondern auch Statusobjekte, wie man aus den Widmungen, allegorischen Herrscherporträts¹⁰ sowie den eigenhändigen Inschriften und Kalligraphien des jeweiligen Besitzers schließen kann.¹¹

Auch Antoine Poliers Berliner Alben – die heute aufgebunden sind – enthalten fast alle eine Widmungsrosette (Abb. 1). Außerdem tragen einige Miniaturen persische Vermerke – vielleicht teilweise von seiner Hand. Neben einigen Kalligraphien und Miniaturen aus dem späten 16. und 17. Jahrhundert¹² sind Poliers Alben aber überwiegend aus neueren Werken zusammengestellt (vgl. Abb. 2–6). Von ihren imperialen moghulischen Vorbildern unterscheiden sie sich in erster Linie dadurch, dass die Doppelseiten fast durchgehend aus einer Kalligraphie und einer gegenüberliegenden Miniatur bestehen und die Doppelblattansichten damit ihre ursprüngliche visuelle Homogenität verlieren. Bevor danach gefragt wird, was diese Änderung für die Rezeption der Polier-Alben vermutlich bedeutete, sollen zunächst der historische Kontext und die Anfänge der Herstellung und Handhabung von Alben im persischen Raum skizziert werden.

Indische Alben für Europäer

Der Zeitraum, in dem Polier und auch andere Europäer in Indien Alben sammelten, war durch die zunehmende politische Einflußnahme der Britischen Ostindien-Kompanie auf die in Nord- und Ostindien regierende Moghuldynastie geprägt. Der neue Machtstatus der Handelskompanie beruhte auf zwei siegreichen Schlachten gegen die moghulischen Heere in Bihar (Ostindien) – bei Plassey am 23. Juni 1757 und in Buxar am 22. Oktober 1764. Der zweite Sieg über die alliierte Armee der Nawabs (Gouverneure) von Bengalen und Awadh (heute Uttar Pradesh) und des Moghulkaisers Shah 'Alam II. (reg. 1760–1806) führte zum so genannten »Vertrag von Allahabad«: Darin schlossen die Briten mit dem mächtigen Nawab von Awadh, Shuja' ud-Daula (reg. 1754–1775), ein »subsidiäres Bündnis« (*subsidiary alliance*) und sicherten Shah 'Alam in seinem Exil in Allahabad militärische Protektion gegen andere innerindische Großmächte zu. Im Gegenzug war der Moghulkaiser gezwungen, den Briten das gesamte Steuereinnahmerecht (Diwani) in Ostindien zu übertragen.¹³ Viele der indischen Künstler, die noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts am Moghulhof in Delhi ausgebildet worden waren, suchten in diesen Jahren nach neuen Auftraggebern, die sie in den Nawabs und anderen hochrangigen Adeligen in den ost- und nordindischen Provinzen fanden.¹⁴ Aber auch europäische Offiziere und Beamte traten zunehmend als Sammler und Auftraggeber auf, nachdem bereits ab ca. 1760 viele der ursprünglich für einheimische Eliten gefertigten Alben, sowie lose Blätter aus aufgelösten Alben, als Kriegsbeute – oder auf andere Weise – in ihre Hände gelangt waren.¹⁵

Antoine Louis Henri Polier wurde 1741 in Lausanne geboren. Auf Vermittlung eines Onkels kam er im Juni 1758 mit 17 Jahren als Kadett nach Ostindien und schlug zunächst eine Laufbahn als Militäringenieur ein.¹⁶ Schließlich schickte ihn Warren Hastings (1732–1818) – der erste Generalgouverneur der Britischen Ostindien-Kompanie – 1773 als Architekt und Landvermesser an den Hof von Shuja' ud-Daula in Faizabad (Awadh).¹⁷ Vom Einsatz von Landvermessern (*surveyors*) und britischen Repräsentanten an den indischen Fürstenhöfen (*residents*) versprach man sich die Erschließung wirtschaftlich interessanter Gebiete und die Kontrolle der einheimischen Eliten unter dem Deckmantel diplomatischer Beratung. Vor allem durch die *residents* gelang es, in Indien ein System indirekter Herrschaft zu errichten, das den Weg zum Kolonialreich (*British India*, 1858–1947) ebnete.¹⁸ Nachdem Polier jedoch

schon im November 1775 aufgrund von Loyalitätskonflikten gegenüber dem mogulischen Arbeitgeber und den britischen Weisungsbefugten¹⁹ sowie dürftigen Vermessungsergebnissen²⁰ seinen Dienst in der Ostindien-Kompanie quittieren musste, bekam er eine Anstellung am Hof des Moghulkaisers Shah 'Alam II. Dieser regierte seit Dezember 1771 wieder in Delhi und hatte Polier bereits zuvor die Ehrentitel »Stolz des Reiches, Held, Zierde des Staates, Löwe der Schlacht« verliehen.²¹ Vom Kaiser selbst erhielt Polier den Rang eines mogulischen Kommandanten von 7.000 Mann (*omrah*) und wurde mit zwei großen Lehen (Sg. *jāgīr*) ausgestattet, aus denen er beträchtliche Einkünfte bezog.²² Wie man zwei Porträts,²³ Poliers auf Persisch verfassten Briefen und seiner Autobiographie entnehmen kann, nahm er in dieser Zeit den Lebensstil eines mogulischen Aristokraten an.²⁴ Wenige Monate bevor er am 5. Juni 1780 von der Ostindien-Kompanie rehabilitiert wurde, zog er nach Lucknow und wirkte dort zunächst als Architekt am Hof des neuen Nawabs von Awadh, Asaf ud-Daula (reg. 1775–1797).²⁵ Am 15. April 1782 wurde ihm auf Initiative von Hastings schließlich auch der Rang eines Oberstleutnant (*Lieutenant Colonel*) zuerkannt. Gleichzeitig stellte man ihn vom Dienst frei, so dass er sich indologischen Studien widmen konnte,²⁶ bis er im Januar 1788 mit vier seiner sechs Kinder – jedoch ohne seine beiden indischen Frauen – von Kalkutta die Rückfahrt nach Europa antrat.²⁷ Nach der Heirat mit der Französin Anne Rose Louise Berthoud van Berchem (1767–1804) im Januar 1791 zog er in die Nähe von Avignon, wo er vier Jahre später, am 7. Februar 1795, bei einem Raubüberfall ermordet wurde. Obwohl Polier 215 persische und indische Handschriften in Indien zurückließ, die dort von dem Orientalisten Edward Ephraim Pote (1750–1832) erworben wurden, und er auch in Europa mehrere Handschriften verschenkte,²⁸ blieben 35 Alben vermutlich zeitlebens in seinem Besitz.²⁹

Auch andere Europäer brachten Dutzende indische Alben und Manuskripte nach Hause. Bisher nahm die Forschung an, dass sich europäische Offiziere und Beamte die höfische mogulische Albenkultur aneigneten, um ihr eigenes soziales Prestige zu steigern,³⁰ und dass sie diese Werke als »kulturelles Kapital« nutzten, um unter der Ägide von Warren Hastings beruflich aufzusteigen.³¹ Hastings selbst erwarb bereits seit den 1760er Jahren indische Alben und unterhielt ein Netzwerk mit anderen Sammlern.³² Jedoch ist schwer zu bestimmen, ob und inwiefern echte indologische Interessen dabei relevant waren.³³ Aus den schriftlichen Kommentaren von zwei europäischen Sammlern lässt sich indes ein aufklärerisch dokumentarisches Anliegen herauslesen: Während

Richard Johnson (1753–1807) als Entrepreneur, Beamter und *resident* in Calcutta, Lucknow und Hyderabad von 1770–1790 für die Briten tätig war,³⁴ stand Jean-Baptiste Joseph Gentil (1726–1799) anfänglich als Unteroffizier im Dienst der französischen *Compagnie des Indes Orientales* und wirkte anschließend von 1763 bis 1775 als militärischer Berater von Shuja' ud-Daula in Faizabad.³⁵ Beide weisen mit Stolz auf die zahlreichen von ihnen selbst gesammelten Porträts von mogulischen Herrschern, Adeligen, Wesiren und Gelehrten und Bilder von indischen Bräuchen, Trachten und der hinduistischen Mythologie hin, die zum Verständnis der indischen Geschichte und Kultur immens beitragen würden.³⁶ Auch wenn die meisten europäischen Sammler sich gar nicht (oder erst lange nach ihrer Rückkehr) von ihren Alben trennten,³⁷ kann man also davon ausgehen, dass viele von ihnen bereits bei ihrem Erwerb an eine heimische Leserschaft dachten.

So würde es auch nicht verwundern, dass der in Indien tief verwurzelte Antoine Polier und der für ihn tätige (in Briefen und Inschriften dokumentierte) indische Maler und Albenkompilator Mihr Chand (tätig ca. 1759–1787)³⁸ von Anfang an zwei verschiedene Lesarten der Alben vorsahen: Ein europäischer Betrachter würde nämlich durch das Blättern der Seiten von rechts nach links eine andere Abfolge der Inschriften, Bilder und Kalligraphien erfahren als ein indo-persischer Rezipient, der die Albumseiten stattdessen von links nach rechts wendete. Um die indo-persische Rezeptionsweise und die ihr zugrundeliegende Ordnung besser zu verstehen, lohnt es sich, nun einen Blick auf die Anfänge der persischen Albumkultur zu werfen.

Ordnungsmuster und Inhalte persischer und mogulischer Alben

Die ersten persischen Alben (Sg. *muraqqa'*) entstanden im Auftrag des timuridischen Fürsten Baysunghur (1397–1433) in Herat (heute Afghanistan).³⁹ Viele weitere Alben – von denen manchmal nur noch die Vorworte existieren⁴⁰ – wurden vor allem in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hergestellt, nachdem die Safavidendynastie (1501–1722) die Nachfolge der Timuriden angetreten hatte.⁴¹ Darunter ist das so genannte *Bahram Mirza-Album* hervorzuheben, das von dem königlichen Bibliothekar und Kalligraphen Dust Muhammad (tätig 1531–1564) um 1544/45 für den safavidischen Fürsten Bahram Mirza (1517–1549) zusammengestellt wurde (Topkapı-Palastmuseum, Istanbul, H. 2154).⁴² Im *Bahram Mirza-Album* steht eine Widmungsrosette (*shamsa*) mit Ex-Libris

am Anfang,⁴³ gefolgt von einer Doppelseite mit safavidischen Hofszenen und religiösen Figuren und einem mit einer illuminierten Doppelseite beginnenden Vorwort (*dībācha*).⁴⁴ Das Album enthält etwa achtzig Prozent Kalligraphien und zwanzig Prozent Bilder, wobei größere Blöcke aus Kalligraphien und Bildseiten alternieren. Die Vorrangstellung der Kalligraphie wird in den Alben-Vorworten oft damit erklärt, dass Gott der Schöpfer des *qalam* (Schreibrohr) und der erste Kalligraph sei.⁴⁵ Dies spielt auf die im Koran mehrfach erwähnte »wohlverwahrte Urschrift« an.⁴⁶ Während die timuridischen Alben des 15. Jahrhunderts, die viele Skizzen enthalten, vermutlich parallel als Musterbücher dienten,⁴⁷ stand im *Bahram Mirza-Album* mit einer Fülle von Kalligraphien, Miniaturen und vollendeten Zeichnungen die Präsentation von höfischer Kultur, Religion und Weltwissen im Vordergrund. Neben europäischen und chinesischen Motiven⁴⁸ sind typisierte Porträts safavidischer Adelige sowie Bilder von Muhammad⁴⁹ und von 'Ali, dessen Cousin und erster schiitischer Imam,⁵⁰ quer durch das Album verteilt. Im Vorwort berichtet Dust Muhammad von Bahram Mirzas Auftrag, »dass man die zerstreuten Blätter von vergangenen und modernen Meistern aus dem Zustand der Zerstretheit in die Form einer Sammlung bringen möge.«⁵¹ Ganz ähnlich äussert sich der Kalligraph Mir Sayyid Ahmad (gest. 1578/79) im Vorwort zu einem Album für den safavidischen Gouverneur von Mashhad, Amir Ghayb Beg, das 1564/65 fertiggestellt wurde:

»Da traditionell in paradiesartigen Versammlungen und bei himmlisch geschmückten Festen Kalligraphien und Malereien besprochen wurden, war es auch nötig, die erwähnten Blätter und Einzelstücke zum Lesen und Betrachten zu präsentieren. Weil es dafür keine Ordnung (*tartīb*) und keine Form der Zusammenstellung (*tarkībī*) gab, und es nicht nur schwierig, sondern unmöglich war, das Erwünschte zu finden, sah er [Amir Ghayb Beg, Anm. d. Verfasserin] es als notwendig an, dieses Album zu kompilieren, um sich durch dessen Ordnung (*tartīb-i ān*) vollständig von dieser Sorge zu befreien. Für eine Weile unternahm er dessen Anordnung (*tartīb-i ān*) mit der Hilfe erlesener Meister, fähiger Künstler, herausragender Schriftkenner und unvergleichlicher Kalligraphen. Tatsächlich zeigte sich eine Anordnung (*tartībī*), und es enthüllte sich ein Album, von dem [nicht nur] jede Seite 100 Lob verdient, sondern jedes Einzelstück 100.000 Bravos.«⁵²

Der zentrale, immer wiederkehrende Begriff ist hier *tartīb*, den man mit »Ordnung« oder »Anordnung« übersetzen kann. Die losen Kalligraphien und Bilder aus Amir Ghayb Begs Sammlung mussten also erst von Experten geordnet, dekorativ gerahmt und gebunden werden, um sie bei höfischen Versammlungen und Festen besser vorzeigen zu können. Das fertige Album wird als ästhetisches Bravourstück gepriesen.

In den imperialen moghulindischen Alben des 17. und frühen 18. Jahrhunderts wurden – wie eingangs erwähnt – Kalligraphien und Bilder dann nicht mehr in alternierenden Blöcken, sondern im steten Wechsel von Schrift- und Miniaturdoppelseiten angeordnet. Bilder nahmen dadurch fortan die Hälfte der Materialien ein und wurden den Kalligraphien gleichgestellt. Aber auch die indischen Alben reflektierten die zeitgenössische Hofkultur, Welt und Religion: An die Stelle von Muhammad und ‘Ali traten Bilder islamischer Heiliger und Gelehrter aus Indien⁵³ sowie Darstellungen hinduistischer Asketen und Asketinnen. Dominanter waren darin jedoch Porträts von moghulischen Herrschern und Höflingen sowie genealogische Darstellungen, die bis zu Timur (1336–1405), dem sunnitischen Stammvater der Moghuldynastie, zurückreichten.⁵⁴ Fremdkulturelle Motive zeigen mehrheitlich christlich inspirierte Themen.

In den Polier-Alben wurde das 50:50-Verhältnis von Bildern und Kalligraphien zwar übernommen, allerdings, wie schon erwähnt, in Form von Bild-Schrift-Doppelseiten. Trotzdem folgen die Bildthemen im Wesentlichen dem moghulischen Motivprogramm. Die spezielle Form von Poliers Alben soll nun an zwei Beispielen beleuchtet werden.

Die Berliner Alben von Antoine Polier

Sieben der elf Berliner Polier-Alben sind mit ausführlichen Widmungen an Polier versehen,⁵⁵ vier davon sind datiert.⁵⁶ Eines soll hier genauer betrachtet werden: Es enthält vierzig beidseitig geschmückte Blätter und ist auf den 19. Januar 1777 datiert (l. 4594, Abb. 1–3). Somit wurde es gut vier Monate nach einem auf den 11. September 1776 datierten Album (l. 4599) fertiggestellt, das von Polier auf der ersten Recto-Seite (nach heutiger musealer Foliierung) als »siebter Band« (»volume septieme«) beschriftet wurde. Das früheste bisher bekannte Polier-Album eigener Produktion (l. 4596) wurde am 22. Februar 1776 vollendet und trägt – ebenfalls auf der ersten Recto-Seite – den Eintrag »volume troisieme«. Vermutlich intensivierte Polier also die Produktion sei-

ner Werkstatt, nachdem er im November 1775 vorläufig aus der britischen Handelskompanie ausgeschieden war. Allerdings hatte er schon etwa zwei Jahre zuvor in Faizabad die Umarbeitung von einzeln gesammelten Bildern und Kalligraphien in Albumblätter angestossen, wovon mehrere Briefe Poliers an Dulichand,⁵⁷ Mihr Chand und andere Künstler⁵⁸ zeugen. Der erste direkt an Mihr Chand gerichtete Brief ist auf den 25. Mai 1774 datiert.⁵⁹ Am 11. Mai 1776 bestellte Polier Mihr Chand schließlich an seinen neuen Dienstort in Delhi.⁶⁰ In Poliers Briefen ist von Dutzenden von Bildern unterschiedlicher Qualität⁶¹ die Rede, die Mihr Chand und seine Kollegen vervollständigen, rahmen, in unterschiedliche Formate binden oder reparieren sollten.⁶² Auch ist von neuen Bildaufträgen die Rede.⁶³ Ähnlich wie gut zweihundert Jahre zuvor bei der Erstellung des *Bahram Mirza-Albums* und des *Amir Ghayb Beg-Albums* griffen Poliers Kompilatoren also vornehmlich auf eine Sammlung ungerahmter, loser Einzelblätter zurück.

Poliers Album vom 19. Januar 1777 (l. 4594) – von links betrachtet

Das hier näher in den Blick genommene Album vom 19. Januar 1777 trägt folgende Widmung im Rosettenmedaillon (*shamsa*) auf fol. 40v (Abb. 1):

»Gott, er selbst! [*Huwa Allāh* – eine arabische Anrufung ähnlich der *Basmala*]⁶⁴

Dieses Album (*muraqqaʿ*) mit vierzig Blatt in Nastaʿliq-Schrift und anderen [Dukti] (*ba-khaṭṭ-i naskh-i tāʿlīq wa ghayruhu*) von zeitgenössischen Kalligraphen wurde für den exzellenten Befehlshaber (*sarkār-i fayz-āthār*), Vertreter (*navvāb*) [des Moghulkaisers], »Stolz des Reiches« (*iftikhār al-mulk*), »Zierde des Staates« (*imtiyāz al-dawla*) [beides vom Kaiser verliehene Ehrentitel, Anm. d. Verfasserin], Major Polier (*mayjir pūlir*), Held (*bahādur*), Löwe der Schlacht (*arsalān jang*) – möge sein Glück wahren – am neunten *Dhīḥijja* [*Dhūʿl-Hijja*] des Jahres 1190 *Hijrī* [19. Januar 1777, Anm. d. Verfasserin], entsprechend dem achtzehnten Jahr der Thronbesteigung [von Shah ʿAlam II.] kompiliert (*tartīb yāft*).«⁶⁵

Ein europäischer Betrachter könnte das von den Berliner Museen als letzte Seite inventarisierte Widmungsblatt als eine Art Kolophon verstehen. Wie bereits gezeigt, steht eine *shamsa* in persischen und moghulischen Alben

jedoch traditionell auf der Eingangsseite.⁶⁶ Demnach wäre das Blatt – wenn man das Album in indo-persischer Manier von links aufschlüge – eigentlich als *folium 1 recto* statt als *folium 40 verso* anzusehen. Die *shamsa*-Inscription selbst ist genau genommen eine Verschmelzung aus Ex-Libris und Vorwort nach persischem Vorbild. Denn es sind nicht nur die Ehrentitel des Auftraggebers genannt wie in den knappen Rosetteninschriften der timuridischen, safavidischen und moghulischen Vorgänger-Alben,⁶⁷ sondern es werden hier auch – wie sonst nur für Vorworte üblich – nach einer Anrufung Gottes der Inhalt des Albums und das Datum seiner Kompilation (*tartīb*) genannt. Bemerkenswert ist, dass hier nur Kalligraphien (Sg. *khatt*) angegeben sind und die Bilder unerwähnt bleiben, was wiederum die Bedeutung der Schrift im islamischen Kontext betont. Folgt man der indo-persischen Leserichtung nehmen die Kalligraphien die linke, also die *recto*-Seite der Doppelblattansicht ein, während die Bilder auf den gegenüberliegenden *verso*-Seiten erscheinen (vgl. Abb. 2). Inhaltlich scheinen die Kalligraphien – Liebesgedichte, Lobsprüche, Lebensweisheiten, Schriftproben, religiöse Texte und sufische Gedichte⁶⁸ – allerdings kaum Berührungspunkte mit den Themen der gegenüberliegenden Bilder zu haben.⁶⁹ Wenn man die auf das Widmungsblatt folgenden Seiten weiterhin von links nach rechts wendete, stieß man kurz darauf auf ein von Mihr Chand unter dem hinteren Thronfuß signiertes Porträt von Shah ‘Alam II. (Abb. 2). Durch die Einbettung eines Bildes von Poliers damaligem kaiserlichen Dienstherrn und der Erwähnung von dessen Thronbesteigung in der Widmungsrosette verankerte Polier seine eigene Position innerhalb der moghulischen Hofkultur. Die Tatsache, dass der Moghulkaiser zwar wie üblich mit Nimbus auf einem Thron mit Ehrenschild, aber – entgegen der traditionellen moghulischen Ikonographie – hier ganz allein ohne Diener dargestellt ist, scheint das Porträt in die Nähe der europäischen (neuzeitlichen und absolutistischen) Herrscherikonographie zu rücken. Statt dem Porträt des Kaisers das Bildnis des Vorgängers oder eines Ahnen gegenüberzustellen – wie zuvor in imperialen Alben gängig⁷⁰ – ist hier ein kalligraphisches Modellblatt (*murakkabāt*) als Pendant eingesetzt. Das Blatt zeigt Varianten von Ligaturen der arabischen Buchstaben *eyn*, *ghey*, *fe*, *qāf* und *kāf* im persischen Nasta‘liq-Duktus. Auffallend ist, wie die horizontale Anordnung der Schriftzeilen mit der ebenfalls in horizontalen Schichten gegliederten Bildkomposition harmoniert. Auch passen die zwischen die Zeilen gelegten gold-blaugrauen Blütenranken mit dem goldenen Thron, dem Schild und dem Hellblau des Himmels ästhetisch gut zusammen.



2. Kalligraphisches Modellblatt und Mihr Chand, Thronbildnis von Kaiser Shah 'Alam II. (reg. 1760–1806), rekonstruierte Doppelseite aus einem Album für Antoine Polier, Nordindien, datiert 19. Januar 1777, l. 4594, fols. 31v–32r, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst / Fotograf: Johannes Kramer.

Den Abschluss des Albums bildet eine Gegenüberstellung von zwei Miniaturen (statt einer Bild-Kalligraphie-Doppelseite) (Abb. 3), wie es auch in fünf weiteren Polier-Alben der Fall ist.⁷¹ Das linke Bild zeigt eine hinduistische Nath-Yogini mit zwei Begleitern vor einer einfachen Hütte, das rechte ein Nilgai (wörtlich »Blaurind«), eine indische Antilopenart, die schon unter Jahangir (reg. 1605–1627) ein beliebtes Bildthema war.⁷² Für Hindus war das Erlegen von Nilgais wegen ihrer Ähnlichkeit zur »Heiligen Kuh« tabu, was vielleicht die Zuordnung zu einem hinduistischen Thema auf der linken Seite erklärt. Beide Blätter sind von Mihr Chand in winziger Schrift signiert.⁷³ Der europäische Betrachter mag diese Doppelbildseite, die sich *ihm* beim Öffnen des Albums direkt nach der ersten Seite (mit einem freigelassenen rechteckigen Feld) zeigte, vielleicht als



3. *Mihr Chand, Nath-Yogini mit zwei Begleitern und Mihr Chand, Nilgai* (»Blaurind«), rekonstruierte Doppelseite aus einem Album für Antoine Polier, Nordindien, datiert 19. Januar 1777, l. 4594, fols. 1v–2r, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst / Fotograf: Johannes Kramer.

ethnographische Dokumentation von religiöser Praxis und indischer Fauna verstanden haben. Ästhetisch gesehen entfaltet die Zusammenschau beider Bilder jedoch eine eigene Dynamik: Beide Hauptmotive sind in einem gedachten Oval von der Natur umfassen: die Wölbung der Wolken und die Ausläufer der Wiese im See beim Nilgai; die Baumkrone, die filigranen flankierenden Bäume und der von blühenden Büschen gesäumte Bach im Vordergrund bei der Nath-Yogini. Zudem harmonisieren die gedämpften beigen, hellblauen und hellgrünen Töne im Bild des Nilgai mit dem hellen Rahmengrund des linken Bildes, während dessen gesättigte Farben im dunkelblau grundierten Blütenrahmen der rechten Seite reflektiert sind.

Ein Album Poliers von ca. 1784 (I 5063) – von rechts betrachtet

Als zweites Beispiel soll ein Album, das in Poliers Lucknower Zeit (1780–1787) gefertigt wurde – also in den Jahren, in denen er erneut im Dienst der britischen Ostindien-Kompanie stand – primär nach europäischer Lesart betrachtet werden (Abb. 4–6). Obwohl es undatiert ist, lässt sich seine Kompilation in den frühen 1780er Jahren aufgrund von sieben datierten Kalligraphien (1195 AH [1780/81] und 1196 AH [1781/82]) festlegen.⁷⁴ Außerdem gibt die Inschrift der Widmungsrosette Poliers militärischen Rang mit Kolonel (*kurnīl*) an, den er erst ab dem 15. April 1782 führte.⁷⁵

Auf der ersten *recto*-Seite – nach europäischer Leserichtung (die auch der heutigen Folierung entspricht) – befindet sich ein in roter und schwarzer Tusche auf Persisch geschriebener Stammbaum von Shah 'Alam II. (*nisbatnāma-yi Shāh 'Ālam*) (Abb. 4). Darin wird der aktuelle Moghulkaiser (oberste Zeile) über seine prominentesten Vorgänger bis zum timuridischen Stammvater Timur genealogisch zurückverfolgt (unterste Zeile). Durch den rechts oben eingefügten französischen Titel »Genialogie [sic] des Empereurs« richtete sich Polier mit dieser Liste explizit an einen europäischen Betrachter. Beim Aufschlagen der nächsten Doppelseite erblickte man dann aber weder Shah 'Alam noch Timur, sondern das Porträt von Shah 'Alams Sohn Mirza Javan Bakht (1749–1788) (Abb. 5). Dieses Bild ist eine Miniaturkopie eines von dem deutschen Maler Johan Zoffany (1733–1810; in Indien von 1783–1789) im Juni 1784 für Warren Hastings gemalten Öl-Bildnisses des Kronprinzen.⁷⁶ Javan Bakht war der älteste Sohn von Shah 'Alam und hatte seinen Vater während dessen Exils in Allahabad (1764–1771) in Delhi als Regent vertreten. Die Einfügung seines Porträts lässt sich dadurch erklären, dass Warren Hastings genau zu dieser Zeit große Hoffnungen in den Prinzen gesetzt hatte, um dem von Sikhs, Rajputen und Marathen bedrohten Moghulhof zu neuer, den Briten dienlicher Stabilität zu verhelfen. Während Hastings Besuch in Awadh kam Javan Bakht im Frühjahr 1784 nach Lucknow, um die militärische Unterstützung der britischen Ostindien-Kompanie zu erbitten. Da sich der in Kalkutta ansässige Rat jedoch gegen eine Intervention aussprach, nahm Hastings den Prinzen am 27. August 1784 mit nach Benares, wo dieser am 31. Mai 1788 starb.⁷⁷

Die nostalgische Verklärung der Moghuln als »descendants of Timur« war in zeitgenössischen europäischen Kommentaren verbreitet. Auch Polier selbst widmete in einer 1779 verfassten historischen Abhandlung über Shah



4. Stammbaumtafel von Shah 'Alam II. (reg. 1760–1806) bis Timur (1336–1405), aus einem Album für Antoine Polier, Lucknow (Nordindien), ca. 1784, I 5063, fol. 1r, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst / Fotograf: Martin Franken.

'Alam dem Kronprinzen eine längere Passage, in der er ihm jedoch einen verschwenderischen und zu impulsiven Charakter attestiert. Letztlich würde Javan Bakht – wie seine sechs Vorgänger – an »sinnlichem Müßiggang« (*sensual indolence*) zu Grunde gehen:

»He is about 27 years of age, middlesized, strong, and well made, [...] full of fire tho: mixed with sweetness, rather too free and unreserved in his deportment. He does not always maintain that dignity he ought, [...]. He keeps up appearances with great attention. He is expensive and not very exact in modelling his expences on his revenues, which are not considerable. He is also very fond of pleasure and women and much inclined to indulge himself freely in the pursuit of them. [...] it is but too probable, that he will soon sink under that sensual indolence which has proved so fatal to the last six emperors.«⁷⁸

Als sich abzeichnete, dass die Reetablierung einer moghulischen Herrschaft in altem Glanz in Delhi nicht mehr möglich sein würde, schrieb Hastings seiner Frau Marian am 13. August 1784, dass der Kronprinz ihm eine ewige Bürde



5. Porträt von Prinz Mirza Javan Bakht nach einem Gemälde von Johan Zoffany von 1784 und Muhammad 'Ali, persische Kalligraphie, datiert 1780/81 (1195 AH), rekonstruierte Doppelseite aus einem Album für Antoine Polier, Lucknow (Nordindien), ca. 1784, I 5063, fols. 1v–2r, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst / Fotograf: Martin Franken.

bleiben würde («the prince will remain a dead Weight on my hands») und prangerte ebenfalls dessen ausgabefreudigen Lebensstil an.⁷⁹ Die indische Kopie nach Zoffanys Porträt zeigt den Prinzen vor einem leicht verschatteten beigen Hintergrund in einem weißen Musselin-Hemd mit einem grünen Turban auf einem ebenfalls grünen, von Goldbordüren eingefassten Sofa sitzend. Seine beiden weich modellierten Hände sind auf einen Schwertgriff gestützt. Die ebenso weichen Gesichtszüge mit etwas glasigen Augen und angedeutetem starken Bartwuchs sowie der füllige Oberkörper mit deutlich sichtbarer rechter Brustwarze – die im Original von Zoffany kaum durchscheint⁸⁰ – könnten einem damaligen europäischen Betrachter tatsächlich den Eindruck einer sich »sinnlichem Müßiggang« hingebenden Person und damit assoziierter staatsmännischer Defizite vermittelt haben. Dies sticht umso mehr ins Auge, wenn man die folgende Doppelseite aufschlägt, auf der links der Ahnherr der Moghuln in herkömmlicher hieratischer Porträtform mit einem Nim-



6. Bildnis von Timur an einem Jharokha-Fenster und Muhammad 'Ali, arabische Kalligraphie, rekonstruierte Doppelseite aus einem Album für Antoine Polier, Lucknow (Nordindien), ca. 1784, I 5063, fols. 2v–3r, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst / Fotograf: Martin Franken.

bus dargestellt ist (Abb. 6): Timur steht aufrecht an einem goldumrahmten Audienzfenster (*jharokha*) vor schwarzem Grund, mit der rechten Hand einen Schwertgriff umfassend und mit der linken eine Turbannadel haltend, und blickt distanziert in die Ferne. Beiden Porträts sind auf der gegenüberliegenden Seite jeweils Kalligraphien (bei Javan Bakht ein persisches Gedicht,⁸¹ bei Timur ein religiöser arabischer Erbauungstext) zugeordnet, deren Ausrichtungen und farbliche Tonalität der Rahmungen jeweils wiederum an die kompositorische Struktur und Farbgebung der Miniaturen – bei Javan Bakht diagonal und Grün-Gold-Gelb, bei Timur horizontal und Rot-Orange – angepasst sind.

Eine zweite Version des schon im Album von 1777 abgebildeten Porträts von Shah 'Alam (Abb. 2) auf fol. 21v, ein leer gelassenes Feld auf der flankierenden rechten Seite (fol. 22r) und eine Widmungsrosette (fol. 22v) bilden aus europäischer Sicht den Abschluss des Albums. Umgekehrt würde für einen die Seiten von links nach rechts wendenden indo-persischen Betrachter die

Rosette auf der ersten *recto*-Seite erscheinen und das Porträt Shah 'Alams das erste Bild darstellen. Für ihn stünde das Bildnis Timurs als Urvater der Dynastie (Abb. 6) logischerweise am Ende des Stammbaumes, der – wie bereits in Genealogien aus Jahangirs Zeit üblich⁸² – vom amtierenden Herrscher ausgeht (Abb. 4). Somit wäre aus seiner Sicht das an das Schlussbild mit Timur anschließende zeitgenössische Porträt von Javan Bakht nur eine Zutat in europäischer Manier.

Schlussbemerkung

Beim Zusammenstellen der Alben hatte Poliers Atelier offenbar immer beide Rezeptionsweisen im Blick. So wie diese scheint auch Antoine Poliers Lebensweg von zwei Seiten betrachtbar gewesen zu sein. Als Auftraggeber der Alben war der gebürtige Schweizer aber vermutlich immer alles in einem: Statusbewusster moghulischer Aristokrat. Europäischer Offizier, Chronist und Aufklärer. Und Ästhet.

Anmerkungen

- * Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 416816602.
- 1 Die Hamilton-Handschriften-Sammlung wurde um 1880–1882 in einem Auktionskatalog vollständig aufgelistet (<https://hdl.handle.net/2027/uc2.ark:/13960/tovq3425w>). Die zwanzig indischen Alben darin kamen aus dem Besitz des Schriftstellers William Beckford (1760–1844). Beckford war der Schwiegervater von Alexander, Marquis of Douglas and Clydesdale (1767–1852), dem zehnten Herzog von Hamilton. Von den zehn Polier-Alben befinden sich heute sieben im Museum für Islamische Kunst (I. 4593–I. 4599 und I. 4601) und drei im Museum für Asiatische Kunst (I 5005, I 5062 und I 5063). Zum Erwerb der Alben siehe auch ENDERLEIN 1979, S. 7–8 und ders. 1993, S. 9.
 - 2 Einen guten Überblick bietet dazu WRIGHT 2008a, Appendix 7, S. 472–474 und dies. 2008b.
 - 3 Das vermutlich größte je gefertigte Moghulalbum gehörte Jahangir. Der im Teheraner Golestan-Palast aufbewahrte, heute noch 90 Blätter umfassende Teil wird als *Gulshan-Album* (MS 1663) bezeichnet, dem 43 lose Blätter in gleichem Stil unter dem Namen *Gulistan-Album* zugeordnet wurden (STRONGE 2008 und ESLAMI 2003). 25 Blätter sind in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt (Libri picturati A 117; URL-Link: https://www.qalamos.net/receive/DE1Book_manuscript_00008080); weitere Einzelblätter liegen in öffentlichen Sammlungen in den USA, Paris, Dublin, Prag und Doha. Begonnen wurde das Album noch vor Jahangirs Thronbesteigung (BEACH 2014, S. 437–439), ebenso das verstreute *Salim-Album* mit ca. 30 Bildern von adeligen und religiösen Figuren (WRIGHT 2008e).
 - 4 Shah Jahan ließ viele von seinem Vater geerbte Alben, so auch das *Gulshan-Album*, mit weiteren Blättern und Illuminationen ergänzen (STRONGE 2008, S. 80). Hierzu zählt auch die sogenannte *Kevorkian-Minto-Wantage Albumgruppe*, die auf viele Sammlungen verstreut ist. Diese Alben waren von indischen Kunsthändlern zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus alten und neuen Werken zusammengesetzt worden. Die Rahmenmotive der Bilder und Kalligraphien kann man in Gruppen zusammenfassen, die zu mindestens 19 Vorgängeralben aus Shah Jahans Zeit gehören (SWIETOCHOWSKI 1987, S. 45–87, bes. S. 68–69). Das verstreute *Späte Shah Jahan-Album* wurde erst in den letzten Regierungsjahren Shah Jahans hergestellt (siehe Wright 2008d, bes. S. 107).
 - 5 Ein weitgehend erhaltenes Album aus der Regierungszeit von Muhammad Shah, und wahrscheinlich aus dessen Besitz, befindet sich in der Royal Collection in Windsor Castle (RCIN 1005068, vgl. HANNAM 2018 Kat. Nrn. 37–43). Zwei in Sankt Petersburg aufbewahrte Alben enthalten ebenfalls viele Materialien aus der Zeit von Muhammad Shah: E-14 (KOSTIOUKOVITSCH 1996) und Dorn-489 (vgl. BOTCHKAREVA 2018 und VASILYEVA 2016).
 - 6 Ein heute noch fast intaktes Album wurde für Dara Shikoh zwischen 1630–33 erstellt (British Library, Add. Or. 3129; vgl. LOSTY und ROY 2012, S. 124–137 und LOSTY 2019).
 - 7 Vgl. WRIGHT 2008b, S. 40. Zwei Rosetten (*shamsas*) mit Widmungen an Shah Jahan und seinen Nachfolger Aurangzeb (reg. 1658–1707) sind zum Beispiel im *Kevorkian-Album* (Metropolitan Museum of Art, New York) erhalten (vgl. Anm. 4 und WELCH u. a. 1987, Kat. Nr. 1 (MMA 55.121.10.39r) und Kat. Nr. 5 (MMA 55.121.10.40r)). Das *Gulshan-Album* enthält vier *shamsas*: je zwei am Anfang und Ende gemäß der aktuellen Paginierung des aufgebundenen Albums (BEACH 2014, S. 437; drei sind in SEMSAR/EMAMI 2000, S. 254–255 und S. 259 repro-

- duziert). Aus dem *Späten Shah Jahan-Album* sind zwei Blätter mit *shamsas* erhalten (vgl. WRIGHT 2008d, S. 107 und Abb. 49 [Arthur M. Sackler Museum, Washington DC, S 1986.70]; das andere ist im Reza Abbasi Museum in Teheran aufbewahrt, siehe ebd., App. 3, Nr. 99).
- 8 Das *Gulshan-Album* (vgl. Anm. 3) enthält zwei illuminierte Doppelseiten mit Passagen aus Vorworten von früheren Alben des Historikers Khvandamir (ca. 1475/76–1535/36) und des Kalligraphen Mir ‘Ali al-Husaini (1513–1543) (vgl. BEACH 2014, S. 437–438; zwei Seiten von Khvandamirs Text sind abgebildet in SEMSAR/EMAMI 2000, Tafeln 183–184). Das Jahangir gewidmete, 1610/11 (1019 AH) datierte Vorwort zum *Gulistan-Album*-Abschnitt des *Gulshan-Albums* stammt von Muhammad Husain Zarrin Qalam (siehe ESLAMI 2003, S. 105 und STRONGE 2008, S. 80; übersetzt in BEACH 2014, S. 441–442). Das *Kevorkian-Album* enthält Frontispize in doppelter Ausführung mit dem Vorwort von Mir ‘Ali zu einem Kalligraphie-Traktat (WELCH u. a. 1987, Kat. Nrn., 2–4 und 6–8; MMA 55.121.10.38v, 38r, 39v, 40v, 41r, 41v). Im *Dara Shikoh-Album* existiert nur noch die rechte Hälfte eines Frontispizes mit einem sufischen Text (siehe FALK/ARCHER 1981, S. 74, Kat. Nr. 68f.2v). Aus dem *Späten Shah Jahan-Album* ist die rechte Seite eines Frontispizes mit einer Gottesanrufung erhalten (WRIGHT 2008d, Abb. 50; übersetzt in dies. 2008b, S. 40). Das *Muhammad Shah*-zeitliche Album in Windsor enthält ein doppelseitiges Frontispiz mit einem von ‘Imad al-Hasani (1554–1615) signierten, 1609/10 (1018 AH) datierten Kommentar zum muslimischen Glaubensbekenntnis (RCIN 1005068, fols. 1v–2r).
 - 9 Vgl. WRIGHT 2008b, S. 41 und dies. 2008a, Abb. 38, 66 und 67 und Kat. Nr. 54A. Für genealogische Versammlungen siehe auch LEFÈVRE 2011, S. 421–439 und STRONGE 2002, Abb. 112. Siehe auch das Doppelpor­trät von Muhammad Shah und seinem Großvater Bahadur Shah (reg. 1707–1712) im Album RCIN 1005068 (vgl. Anm. 5), hier allerdings auf fols. 28v und 29r; reproduziert in HANNAM 2018, Kat. Nr. 39. Manchmal wurde ein Herrscher-Doppelpor­trät in Alben des 18. Jahrhunderts auch in einen illuminierten Frontispiz-Rahmen eingesetzt (ebd., Kat. Nr. 16: RCIN 1005038, fols. 1v–2r).
 - 10 Ein allegorisches Por­trät von Jahangir als Bogenschütze befindet sich bereits im *Salim-Album* (Arthur M. Sackler Gallery, Washington DC, S 1986.408), weitere sind in den Rahmen des *Gulshan-Albums* zu finden (BEACH 2016, S. 9). In der *Minto-Kevorkian-Wantage-Albumgruppe* gibt es besonders viele Por­träts von Jahangir, vor allem allegorische (WRIGHT 2008a, Kat. Nrn. 37A, 48A, 50A und WELCH u. a. 1987, Kat. Nrn. 11, 13, 16) sowie viele ähnlich gestaltete von Shah Jahan (WELCH 1987, Kat. Nrn. 55, 58, 59, 62, 86 und WRIGHT 2008a, Kat. Nrn. 46A, 54, 51A).
 - 11 Kommentierende Inschriften von Jahangirs und Shah Jahans Hand sind auf zahlreichen Miniaturen aus der *Minto-Kevorkian-Wantage-Albumgruppe* zu finden (vgl. WELCH u. a. 1987 und WRIGHT 2008a, passim). 20 eigenhändige Kalligraphien von Prinz Khurram (dem späteren Kaiser Shah Jahan) befinden sich im *Khurram-Album*, vgl. WRIGHT 2008a, App. 7, Nr. 4, S. 473. Eigenhändige Kalligraphien des Kronprinzen Dara Shikoh sind heute nur noch in später neu zusammengestellten Alben zu finden (u. a. in den Polier-Alben I. 4594, fol. 7v, fol. 36v und I. 4597, fol. 8v – Museum für Islamische Kunst, Berlin), vgl. LOSTY 2019, S. 248–251 und Abb. 1–4.
 - 12 Für Beispiele siehe GLADISS 2010, Abb. 6–9, 12, 13, 16 (Kalligraphie), 18–21, 26, 27 (Kalligraphie), 29–42, 46, 48, 50.
 - 13 BARNETT 1980, S. 72–76.

- 14 Vgl. LOSTY und ROY 2012, 149–153: »The Later Portrait Tradition and Diffusion to the Provinces«, bes. S. 153.
- 15 Vgl. HARRIS 2002, »British Collecting in the 1750s and 1760s«, S. 77–86. Der schottische Offizier, Chirurg und Dolmetscher Archibald Swinton (1731–1804) begann als einer der ersten Europäer Alben und Manuskripte in Bihar und Bengalen zu sammeln, die er mit seinem 1174 AH (1760/61) datierten Siegel versah. Unter den insgesamt acht zusammen mit der Hamilton-Sammlung für die Berliner Museen (vgl. Anm. 1) erworbenen Swinton-Alben stammten mindestens zwei – wie aus Vermerken auf den Deck- und Endblättern hervorgeht (Museum für Islamische Kunst, I. 4592, fol. 22v und Museum für Asiatische Kunst, I 5001, Deckblatt und fol. 29v) – ursprünglich aus dem Besitz des indischen Historikers Ghulam Husain Khan (1727/28–ca. 1780) und sind auf den 7. September 1762 (17. Safar 1176 AH) datiert (vgl. leicht abweichend dazu HARRIS 2001, S. 365–366). Ein weiteres *Swinton-Album* (Museum für Islamische Kunst, I. 4591) enthält fünf Blätter, die neben einem Siegel von Ghulam Husain Khan (fol. 24v) das 1754/55 (1168 AH) datierte Siegel von Bairam Khan Bahadur tragen. Bairam Khan Bahadur war der Enkel von Aurangzebs (r. 1658–1707) Generalzahlmeister Ruhullah Khan (gest. 1691/92). Er stand als Adeliger vermutlich ab ca. 1756 im Dienst von Ghaseti Begum [gest. 1760], der Witwe des Nawabs von Bengalen, und begleitete im Jahr 1759 den Kronprinzen 'Ali Gawhar (den zukünftigen Kaiser Shah 'Alam II.) auf einem Feldzug als Befehlshaber. Ich danke Will Kwiatkowski für diese aus verschiedenen historischen Quellen abgeleiteten Information. Die beiden heute im Victoria and Albert Museum aufbewahrten *Clive-Alben* (IS 48-1956 und IS 133-1964) stammten vielleicht aus dem Besitz von Shuja' ud-Daula, bevor sie nach der Schlacht von Buxar in das Eigentum von Lord Robert Clive (1725–1774), dem Oberbefehlshaber des Heeres der Britischen Ostindien-Kompanie, übergingen (vgl. HARRIS 2002, S. 78).
- 16 Zu Poliers Karriere in Indien siehe dessen kurze Autobiographie (POLIER 1986), SUBRAHMANYAM 2000 (hier bes. S. 46) und TANDAN 2008, S. 102–131 (»The Architectural Career of Polier in Oudh, 1773–1788«).
- 17 LLEWELLYN-JONES 1992, S. 55–56.
- 18 Vgl. LLEWELLYN-JONES 1985, »The Resident and the Residency«, S. 88–114.
- 19 Ausführlich dazu Pratul C. Guptas Einleitung in POLIER 1989, S. 1–17, bes. S. 7–11 und SUBRAHMANYAM 2000, S. 50–51.
- 20 Vgl. LLEWELLYN-JONES 1992, S. 56.
- 21 Diese Titel erscheinen zum ersten Mal auf zwei siegelähnlichen Inschriften auf den Buchdeckelinnenseiten von zwei Alben (Museum für Islamische Kunst, I. 4593 und British Museum, Inv. Nr. 1920,0917,0.77-108 – Ich danke Emily Hannam für den Hinweis auf die zweite Inschrift), das Shah 'Alam II. 1767/68 (1181 AH) vielleicht Polier schenkte, der zu dieser Zeit noch in Kalkutta als Militäringenieur wirkte (reproduziert in ENDERLEIN 1979, S. 9). Polier kannte Shah 'Alam II. nach eigener Aussage seit 1761 (POLIER 1986, S. 17).
- 22 POLIER 1986, S. 17; vgl. auch SUBRAHMANYAM 2000, S. 52–53.
- 23 Eine Miniatur nach einem Ölgemälde im westlichen Stil (Museum Rietberg, Zürich, Inv. Nr. 2005.83), sowie eine von Mihr Chand signierte Miniatur (Sammlung von Sadruddin Aga Khan) zeigen beide Polier mit einer Wasserpfeife bei einer indischen Tanzvorführung (für Abbildungen siehe ROY 2010a, Abb. 26 und GÜDE 2010, Kat. Nr. 106).
- 24 Zu den Briefen Poliers, ihrem persischen Stil und den vielen ranghohen indischen Adressaten siehe COLAS und RICHARD 1984, S. 110–123; zu Poliers Habitus als »Persianate Mughal

- Noble« siehe auch ALAM/ALAVI 2001, S. 69–71. Zu Poliers Eigenwahrnehmung siehe POLIER 1986, S. 16.
- 25 Vgl. Tandan 2008, S. 126, Anm. 161.
- 26 Siehe Pratul Guptas Einleitung in POLIER 1989, S. 12 und SUBRAHMANYAM 2000, S. 55–57.
- 27 Die wohl zuverlässigsten Angaben zu Poliers Heimkehr und Familie finden sich in HAUPTMAN 1996, S. 33 und Anm. 42 sowie Anm. 55.
- 28 Pote übergab die Handschriften den beiden hoch angesehenen Colleges in Cambridge und Eton. Nach seiner Rückkehr in die Schweiz schenkte Polier einige Manuskripte der Universitätsbibliothek von Lausanne (vgl. Veyrassat 2022, S. 136). Nach seinem Tod verkaufte einer seiner Söhne der Bibliothèque Nationale in Paris 42 weitere Manuskripte (HAUPTMAN 1996, Anm. 29). Ausserdem ist in einem Brief Poliers an Joseph Banks vom 22. Mai 1789 dokumentiert, dass Polier dem British Museum ein Manuskript der *Veden* persönlich übergab (POLIER 1986, S. 21–25; vgl. auch SUBRAHMANYAM 2000, S. 57).
- 29 Die Zahl der Alben geht aus einem Brief des Schweizer Malers Michel-Vincent Brandoin an William Beckford vom 20. März 1789 hervor: Darin berichtet Brandoin, dass er in Poliers Haus in Lausanne (den er als »Rajah« titulierte) »35 Bücher, eines schöner als das andere« mit der »Schrift des Moghuls mit Rahmungen zum Niederknien« und andere Blätter mit Porträts aller moghulischen Fürsten, naturkundlichen Bildern und solche von Gebräuchen, Frauen und der indischen Mythologie gesehen habe (HAUPTMAN 1996, S. 35 und App., S. 35–36). Bisher wurde vermutet, dass Beckford um 1798 alle Alben aus Poliers Nachlass erwarb (HARRIS 2001, S. 360, Anm. 6), vielleicht auch erst, als er sich zum Jahreswechsel 1799/1800 zur Inspektion der zuvor erworbenen Bibliothek des Historikers Edward Gibbon in Lausanne aufhielt (CORSINI 1987, S. 38, Kat. Nr. 58; vgl. auch HAUPTMAN 1996, S. 33 und Anm. 41); oder auch erst 1802 (Enderlein 1979, S. 7). Béatrice Veyrassat vermutet, dass Beckford einige der Alben in diesem Jahr über den französischen Vormund von Poliers beiden minderjährigen Söhnen in Lausanne erworben haben könnte (VEYRASSAT 2022, S. 138). Sie verweist zudem auf ihren Fund von Poliers Nachlassinventar vom 5. März 1795 in Avignon (Archives départementales de Vaucluse, 3 E 11/259, fols. 54–55), in dem mehrere Bände »en peau de l'inde rougeatre« und einer »avec le dos en maroquin rouge« aufgelistet sind (ebd., S. 135–138), bei denen es sich wahrscheinlich um jene Alben handelte. Heute sind nur noch 21 der 35 Alben identifizierbar: elf wurden mit der Hamilton-Sammlung erworben (vgl. Anm. 1); sechs befinden sich in London (British Museum, Inv. Nr. 1920,0917,0.133-153 und Inv. Nr. 1920,0917,0.77-108 [mit der gleichen siegelartigen Widmung an Polier wie in l. 4593, vgl. Anm. 21], British Library, Or. 4769 und Or. 4770 und Wellcome Library, 583133j [volume 1] und 583226i [volume 2], beide als »Domestiques et gens du Commun etc.« in Poliers Handschrift titulierte, sowie zwei in der John Rylands Library in Manchester (Indian Drawings 12 und 13); zwei zuvor intakte Polier-Alben aus der Sammlung von Thomas Phillipps (MS 6730) und eines anonymen Eigentümers wurden 1966 und 1974 in Einzelblättern versteigert (Sotheby's, London, 12.12.1966, lots 1–34 und 27.11.1974, lots 723–769). Ein weiteres Album mit Kalligraphien und topographischen Ansichten, das Polier 1786 noch in Indien der Witwe von Sir Eyre Coote (1726–1783) schenkte, befindet sich heute zum größten Teil in San Francisco (Achenbach Foundation for Graphic Arts, San Francisco, CA, Inv. Nr. 1982.2.70.1-20). In der Bibliothek (National Library) des Victoria und Albert Museums liegt zudem ein erst kürzlich als Polier-Album

identifiziertes Kalligraphiealbum (Inv. Nr. MSL/1858/4765), das Polier noch von Lucknow aus, wie aus einem Brief vom 15. Juli 1786 hervorgeht, Warren Hastings schenkte, obwohl es ursprünglich für den Richter und Orientalisten William Jones (1746–1794) gedacht war (vgl. STRONGE/ATIGHI MOGHADDAM 2018, bes. S. 203). Das in diesem Brief ebenfalls erwähnte, für Jones in Poliers Werkstatt nachgefertigte Ersatzalbum entdeckten Jake Benson und die Autorin gemeinsam vor einigen Monaten in der John Rylands Library in Manchester (Persian MS 10).

- 30 Diese These könnte insbesondere für die ersten britischen Sammler gelten, die bereits fertige mogulische Alben als Kriegsbeute (oder auf anderen Wegen) erwarben, wie etwa Lord Robert Clive und Captain Archibald Swinton (vgl. Anm. 15). Ähnliche Aneignungsversuche könnten zu den Sammlungen von indischen Miniaturen, Alben und Manuskripten von General John Carnac (1716–1800) und William Fullerton of Rosemount (1737–1805, in Ostindien zwischen 1744–1766) geführt haben (vgl. HARRIS 2002, S. 74–86).
- 31 HARRIS 2002, S. 86–99 und 104; ders. 2003, S. 116 und JASANOFF 2005, S. 63–65.
- 32 Fünf Alben aus Hastings Besitz sind bisher dokumentiert: Drei wurden als Einzelblätter versteigert (Sotheby's, London, 26.11.1968, lots 367-407; Sotheby's, London, 27.11.1974, lots 790-813 und Sotheby's, London, 11.10.1982, lots 30-37; vgl. auch HARRIS 2002, S. 92–99); eines befindet sich in der Freer Gallery of Art in Washington (F1907.276, vgl. BEACH 2012, Kat.Nr. 25) und eines war eigentlich ursprünglich für William Jones bestimmt (vgl. Anm. 29). Sogar nach seiner Rückkehr ließ Hastings weiterhin Bilder und Manuskripte mit hinduistischen Themen in Indien sammeln, wie zum Beispiel durch William Palmer (1740–1816), *resident* in Agra, der bald auf eine bessere Position in Poona befördert wurde (HARRIS 2002, S. 89–90). Hastings war ein großer Förderer der britischen Indologen Nathaniel Brassey Halhed, Charles Wilkins und William Jones (vgl. MARSHALL 1970, S. 8–17) und Mitglied der am 15. Januar 1784 von Jones im Kalkutta gegründeten *Asiatic Society of Bengal*.
- 33 Lucian Harris betont das echte Interesse, mit dem insbesondere britische Indologen in Kalkutta als Sammler auftraten (HARRIS 2002, S. 73). Offenbar spielten politische Interessen dagegen kaum eine Rolle, denn in dieser frühen Phase gab es keine durch britische Institutionen finanzierte oder von diesen angeregte Erwerbungen in Indien. Tatsächlich gehen die großen Sammlungen indischer Alben und Manuskripte in der *Asiatic Society of Bengal* in Kalkutta sowie dem *East India House* (1858 umbenannt in *India Office*, das Ministerium zur Verwaltung von *British India*; heute im Bestand der British Library), dem British Museum und der *Royal Asiatic Society* in London sowie der Bodleian Library in Oxford größtenteils auf private Schenkungen und Nachlässe zurück; vgl. hierzu ebd., S. 71–72.
- 34 Zu Johnsons Karriere in Indien und seiner Rolle als Auftraggeber von Handschriften und insgesamt 63 Alben, siehe (FALK/ARCHER 1981), S. 14–26.
- 35 Zur Alben- und Buchproduktion im Auftrag von Gentil siehe zusammenfassend ROY 2010a, S. 175–176 und HUREL 2010, S. 32–38 sowie die *Livres de peinture par numeros* (BnF, Paris, Réserve Ye-62-4), eine Liste mit neun von Gentil selbst katalogisierten Alben (ebd., S. 243–246).
- 36 Als Johnson wegen finanzieller Schwierigkeiten seine Alben verkaufen musste, schrieb er dazu am 30. Januar 1807 Charles Wilkins, dem Bibliothekar des India House: »[...] the pictures contain portraits of the Kings, and most eminent nobles, warriors and men

- of learning while others are explanatory of the Hindoo mythology, with their singular personification of their musical modes, others exhibit the costume of the country, the whole forming a very numerous collection [...] greatly contributing to the clearer understanding of the history and religion of that important country [...].« (zitiert in FALK/ARCHER 1981, S. 26–27). Von Gentil ist eine kurze, um 1785 verfasste Autobiographie erhalten, in der er von sich in der dritten Person berichtet. Darin schreibt er zu den Alben, die er dem Königlichen Kupferstichkabinett übergeben und druckgraphisch reproduzieren lassen wollte: »il [Gentil] donna pendant les douze dernières années de son séjour dans l'Inde, tous ses soins à recueillir tout ce qui pouvait servir à faire connoître aux Ministres du Roy le Vaste Empire Mogol si peu connu et dont on pourroit tirer tant d'avantage. [...] Dans le moment actuel, le sieur Gentil, a encore entre les mains, plusieurs livres de peintures, contenant les portraits des Empereurs de la famille de Tamerlan, des visiers, des Généraux d'armée, des chefs de la Justice, des officiers etc. et toutes sortes de dessins ayant raport aux usages et coutumes Indoustannes, tant civiles que politique, aux cérémonies civiles et religieuses, Tant des Idolatres que des Musulmans, architecture, Mithologie des Divinités Indiennes etc. en 11 livres ou Cayers. Tout cet amas de peinture a couté au sieur Gentil onze années de travail, de recherches etc. [...].« (BnF, ms. Ye 1, zitiert in ADHEMAR 1967, S. 173 und 175).
- 37 Richard Johnson verkaufte seine Sammlung erst in seinem letzten Lebensjahr (HARRIS 2002, S. 112–113). Jean-Baptiste Joseph Gentil schenkte seine Sammlung allerdings bereits sieben Jahre nach seiner Rückkehr im Jahr 1785 dem französischen König. Die acht Alben von Archibald Swinton aus der Hamilton-Sammlung (vgl. Anm. 1 und 15) wurden sechs Jahre nach seinem Tod versteigert (HARRIS 2001, S. 361). Auch Warren Hastings, Sir Elijah Impey (1732–1809), oberster Richter der Ostindien-Kompanie in Kalkutta, und Nathaniel Middleton (1750–1807), *resident* in Faizabad, behielten ihre Alben zeitlebens (HARRIS 2002, S. 90–92, 100 und Anm. 309, S. 105–106 und Anm. 334–335). Nur Jonathan Scott (1754–1829), ein enger Mitarbeiter von Hastings, verkaufte alle seine indischen Handschriften und Miniaturen bereits zwischen 1797 und 1808 (ebd., S. 120–121).
- 38 Über Mihr Chands Leben, seine vermutlich am Hof von Kaiser Shah Alam II. absolvierte Ausbildung ab den späten 1750er Jahren und seine Tätigkeit für den Nawab in Awadh und für Europäer kann wenig als sicher gelten (vgl. ROY 2009, S. 103–111 und dies. 2010b). Seine Verbindung zu Polier ist durch Signaturen und Briefe (vgl. Anm. 57–63) belegt.
- 39 Vgl. ROXBURGH 2005, 2. Kapitel (S. 37–83) zu *Baysunghurs Kalligraphiealbum* H. 2310 (entstanden zwischen 1426–33) sowie ebd., 3. Kapitel (S. 84–147) zu den timuridischen Alben H. 2152 (*Timuridisches Werkstattalbum*) und B. 411 mit Kalligraphien und Bildern. Alle drei Alben befinden sich seit dem 16. Jahrhundert in der Bibliothek des Topkapı-Palastes in Istanbul (fortan »TSMK«).
- 40 Aus der späteren Timuridenzeit sind die Vorworte von Khwaja 'Abdullah Morvarid (für ein Album von Mir 'Ali Shir Nava'i von 1492) und von dem Historiker Khvandamar (gest. ca. 1535) für ein von Bihzad (ca. 1460–1535/36) zusammengestelltes Album erhalten, siehe THACKSTON 2001, S. 22–23 und S. 41–42.
- 41 Für ein Album von Shah Tahmasp (reg. 1524–1576) in der Istanbuler Universitätsbibliothek (F. 1422) und drei im Topkapı-Palast aufbewahrte safavidische Alben (TSMK, H. 2154, H. 2151 und H. 2161) siehe ROXBURGH 2005, Kapitel 5–6 (S. 181–307).

- 42 Für eine ausführliche Beschreibung des Albums siehe ROXBURGH 2005, S. 244–307 und WEIS 2020.
- 43 TSMK, H. 2154, fol. 1r (abgebildet in ADLE 1990, Abb. Xia).
- 44 Fols. 8v–9r (abgebildet in ADLE 1990, Abb. X); für ein weiteres opulent illuminiertes Vorwort-Frontispiz im Amir Husayn Beg-Album von 1560/61 (TSMK, H. 2151, fols. 1v–2r) siehe ROXBURGH 2005, Abb. 112.
- 45 Vgl. hierzu verschiedene erste Seiten aus den Vorworten persischer Alben in THACKSTON 2001, S. 1 (*Shah Tahmasp-Album*), S. 4 (*Bahram Mirza-Album*), S. 18 (*Amir Husayn Beg-Album*), S. 41 (Khvandamirs Vorwort eines verlorenen Bihzad-Albums).
- 46 Suren 3: 7, 13: 39, 43: 4, 56: 77–78 und 85: 21–22.
- 47 ROXBURGH 2005, S. 88: »The practitioners active in the workshop were the albums' primary audience.«
- 48 Die in großer Zahl vorkommenden chinesischen oder chinesisch inspirierten, zumeist farbigen und auffallend naturalistischen Bilder dienten im *Bahram Mirza-Album* vermutlich nicht nur der Dokumentation von Weltwissen, sondern auch als bewusst eingesetzter Kontrast zur persischen linienbasierten Ästhetik, die schwarze Tuschzeichnungen (*siyāh qalam*) favorisierte (WEIS 2020).
- 49 Dabei handelt es sich um Illustrationen zu Mohammads legendärer Himmelsreise (*mi'rā*): TSMK, H. 2154, fols. 31v, 40v, 42r–v, 61r, 62r, 121r (Beispiele in ROXBURGH 2001, S. 201–203).
- 50 TSMK, H. 2154, fols. 2r (ROXBURGH 2005, Abb. 134, oben links) und 131v.
- 51 *ki awrāq-i parīshān-i ustādān-i māzī va mut'akhhirīn-rā az hayyiz-i parīshānī dar silk-i jam'iyat āvard* (TSMK, H. 2154, fol. 10v; Übersetzung der Autorin mit Unterstützung von Fatemeh Hassanzadeh nach dem persischen Text in THACKSTON 2001, S. 6–7; für die ganze Passage siehe die englische Übersetzung in ebd.).
- 52 TSMK, H. 2161, fol. 15r/v. Übersetzung der Autorin und mit Fatemeh Hassanzadeh nach dem persischen Text in THACKSTON 2001, S. 28.
- 53 Für die Moghuldynastie war ihre Verbindung zur Chishti-Bruderschaft sehr wichtig. Diese kam durch den Sufi-Scheich Mu'in ud-Din Chishti im 12. Jahrhundert nach Indien, der deshalb häufig in Moghualben abgebildet wurde (zum Beispiel WRIGHT 2008a, Kat. Nr. 36).
- 54 Vgl. Anm. 9.
- 55 Museum für Islamische Kunst, I. 4593, I. 4594, I. 4595, I. 4596, I. 4598, I. 4599 und Museum für Asiatische Kunst, I 5063. Zwei Alben haben leere *shamsas* (Museum für Islamische Kunst, I. 4597 und Museum für Asiatische Kunst I 5005). Möglicherweise waren diese beiden Alben als Geschenke vorgesehen, in die noch eine Widmung eingetragen werden sollte.
- 56 Museum für Islamische Kunst, I. 4593, I. 4594, I. 4596 und I. 4599.
- 57 ALAM/ALAVI 2001, Fol. 13a, vom 18. Oktober 1773. In einem an Mihr Chand gerichteten Brief vom 13. März 1775 ist Dulichand dann als »zweiter Maler« aufgeführt (ebd., Fol. 236a).
- 58 Der erste an einen Maler in Faizabad gerichtete Brief datiert vom 26. Dezember 1773 (ALAM/ALAVI 2001, Fol. 37a). Ein sehr kurzer Brief von Polier an den Buchbinder Mir Muhammad Azim stammt bereits vom 7. Juli 1773 (ebd., Fol. 5a).
- 59 ALAM/ALAVI 2001, Fol. 113a. Vorherige Briefe sind an Dulichand (Fol. 13a) oder nicht namentlich genannte Maler gerichtet (ebd., Fol. 37a (Anm. 58) und Fol. 109b, vom 13. Mai 1774).

- 60 Ebd., Fol. 408b und Fol. 430a, S. 377; (vom 25. Juni 1776). Darin ist als Ankunft von Mihr Chand das Datum 6 Jumāda I 1190 AH (23. Juni 1776) genannt.
- 61 Vgl. ebd., Fol. 236a (vom 13. März 1775) und Fol. 256b (vom 16. April 1775).
- 62 Ebd. und Fol. 257b (vom 17. April 1775).
- 63 Ebd., Fol. 37a (Anm. 58), Fol. 109b (Anm. 59), Fol. 114a (vom 26. Mai 1774), Fol. 286b (vom 8. Juli 1775) und fol. 364a (vom 15. März 1776).
- 64 Die *Basmala* ist der erste Satz der Eröffnungssure. In Besitzervermerken am Anfang arabischer Handschriften ist sie häufig durch die Formel *hamdala* oder das Wort *Huwa* (i.e. Allāh) als Anrufung ersetzt; vgl. GACEK 2009, S. 127 und 173–177, bes. S. 174.
- 65 Ich danke Will Kwiatkowski für seine Hilfe bei der Übersetzung und Transliteration; für eine leicht anders lautende Übersetzung siehe HICKMANN 1979, Nr. 60.
- 66 Dies gilt auch für persische Handschriften seit dem 14. Jahrhundert (WRIGHT 2012, S. 4); siehe Einzelblatt-*shamsas* am Anfang von Shirazer Handschriften in ebd., Abb. 1, 2, 4, 12, 15, 26, 32; ab dem 15. Jahrhundert gibt es vermehrt *shamsa*-Paare (ebd., Abb. 37, 43, 46, 56, 69).
- 67 Die *shamsa*-Inschrift in *Baysunghurs Kalligraphiealbum* (TSMK, H. 2310, fol. 2r) lautet: »Für das Schatzhaus der Bücher des großen Sultan Baysunghur Bahadur Khan, möge sein Reich ewig währen.« (ROXBURGH 2005, Abb. 19, S. 41 und Anm. 8); die im *Bahram Mirza-Album* (TSMK, H. 2154, fol. 1r): »Im Auftrag des königlichen Buchhauses des erhabenen Fürsten Abu'l-Fath Bahram, so mächtig wie Jam(shid)« (übersetzt nach ROXBURGH 2002, S. 37). Für ein mogulisches Beispiel siehe die *shamsa*-Inschrift im *Keuorkian-Album*: »Seine Majestät, Shihabuddin Muhammad Shahjahan, König, Glaubenskrieger, möge Gott sein Reich ewig währen lassen.« (vgl. WELCH et al. 1987, Kat. Nr. 1; MMA 55.121.10.39r).
- 68 Für eine repräsentative Auswahl von Kalligraphien in den Polier-Alben (mit Übersetzungen) siehe HICKMANN 1979.
- 69 Dieser Aspekt sollte noch detaillierter untersucht werden.
- 70 Vgl. Anm. 9.
- 71 Museum für Islamische Kunst, Berlin, I. 4595–I. 4599.
- 72 Jahangir hatte bereits ein Nilgai von seinem Tiermaler Mansur auf einer ganzen Albumseite abbilden lassen; für eine Abbildung siehe Welch 1987, Kat. Nr. 47 (*Keuorkian-Album*, MMA 55.121.10.13v).
- 73 Auf dem linken Bild ist die Signatur (*'amal-i Mihr Chand pisar-i Gangā Rām*: »Werk von Mihr Chand, Sohn des Ganga Ram«) rechts neben dem Baum auf der Schwelle der Terrasse platziert; auf dem rechten Bild unterhalb der Steine am Ufer rechts außen.
- 74 Vgl. WEBER 1982, S. 359.
- 75 Für eine Abbildung und Übersetzung siehe WEBER 1982, S. 451–456 und Abb. 91.
- 76 Das Öl-Porträt hing nach Warren Hastings Rückkehr in seinem Anwesen Daylesford (Gloucestershire); vgl. HARRIS 2002, S. 92 (British Library, Add. MSS 41, 610, f. 10. F. 17b). Heute befindet es sich in einer Privatsammlung (WEBSTER 2011, Abb. 364 und LLEWELLYN-JONES 2008, S. 19, Abb. 2). Ein zweites von Zoffany für Kolonel Claude Martin (1735–1800) gemaltes Porträt von Javan Bakht (mit einer Steinsäule im Hintergrund) ist nicht mehr erhalten, jedoch existieren zwei Kopien auf Papier von Lucknower Künstlern (WEBSTER 2011, S. 494, Abb. 365 und Museum für Islamische Kunst, Berlin, Polier-Album I. 4597, fol. 13r).
- 77 Zusammenfassend zu Javan Bakhts Besuch in Lucknow und den historischen Hintergründen WEBSTER 2011, S. 483–484 und WEBER 1982, S. 370–373.
- 78 POLIER 1989, S. 70–71.

- 79 GRIER 1905, S. 301–303.
80 Abgebildet in WEBSTER 2011, Abb. 364.
81 Es handelt sich um ein vierzeiliges Gedicht (*rubāʿī*) über die berauschende und betäubende Wirkung von Wein.
82 Vgl. LEFÈVRE 2011, Abb. 4, 6, 7, 9 und WRIGHT 2008a, Kat Nr. 6ii und 50.

Bibliographie

- ADHEMAR 1967: J. Adhemar, Gentil et les images de l'Inde, in: *Les Nouvelles de l'Estampe* 5, 1967, S. 171–176.
- ADLE 1990: C. Adle, Autopsia, in absentia: Sur la date de l'introduction et de la constitution de l'album de Bahrām Mirzā par Dust-Mohammad en 951/1544, in: *Studia Iranica* 19, 1990, S. 219–256.
- ALAM/ALAVI 2001: Muzaffar Alam und Seema Alavi (Hg.), *A European Experience of the Mughal Orient: The l'jāz-i Arsalānī (Persian Letters, 1773–1779) of Antoine-Louis Henri Polier*, New Delhi 2001.
- Auktionskatalog (o. N.), *Catalogue of the Magnificent Collection of Manuscripts from Hamilton Palace, London 1880–1882*.
- BARNETT 1980: Richard B. Barnett, *North India Between Empires: Awadh, the Mughals and the British 1720–1801*, Berkeley/Los Angeles/London 1980.
- BEACH 2012: Milo Cleveland Beach, *The Imperial Image: Paintings for the Mughal Court*, revised and expanded edition, Ahmedabad/Ocean Township NJ 2012.
- BEACH 2014: Milo Cleveland Beach, *Muraqqaʿ-i Gulshan: The Inscriptions*, in: *No Tapping around Philology: A Festschrift in Honor of Wheeler Mcintosh Thackston Jr.'s 70th Birthday*, hg. von Alireza Korangy und Daniel J. Sheffield, Wiesbaden 2014, S. 437–446.
- BEACH 2016: Milo Cleveland Beach, *The Gulshan Album: Reading the Marginal Figures*, in: *Artibus Asiae* 76, 2016, S. 5–36.
- BOTCHKAREVA 2018: Anastassiia Alexandra Botchkareva, *Topographies of Taste: Aesthetic Practice in 18th-Century Persianate Albums*, in: *Journal 18: a journal of eighteenth-century art and culture* 6, 2018, <https://www.journal18.org/3245>. DOI: 10.30610/6.2018.7.
- COLAS/RICHARD 1984: G. Colas und Francis Richard, *Le Fonds Polier à la Bibliothèque Nationale*, in: *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient* 73, 1984, S. 99–123.
- CORSINI 1987: Silvio Corsini (Hg.), *Un calife à Lausanne: William Beckford et »Vathek«*, *Ausst.-Kat.*, Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne 1987.

- ENDERLEIN 1979: Volkmar Enderlein, Zur Geschichte der indischen Sammelalben im Berliner Museum für Islamische Kunst, in: *Indische Albumblätter. Miniaturen und Kalligraphien aus der Zeit der Moghulkaiser*, hg. von Regina Hickmann, Berlin 1979, S. 5–9.
- ENDERLEIN 1993: Volkmar Enderlein, Die indischen Sammelalben im Museum für Islamische Kunst, in: *Meisterwerke der Moghul-Zeit. Indische Miniaturen des 17. und 18. Jahrhunderts aus dem Museum für Islamische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz*, hg. von Volkmar Enderlein und Regina Hickmann, Lachen am Zürichsee 1993, S. 7–9.
- ESLAMI 2003: Kambiz Eslami, *Golšan Album*, in: *Encyclopaedia Iranica*, Bd. 11, hg. von Ehsan Yarshater, New York 2003, S. 104–108.
- FALK/ARCHER 1981: Toby Falk und Mildred Archer, *Indian Miniatures in the India Office Library*, London 1981.
- GACEK 2009: Adam Gacek, *Arabic Manuscripts: A Vademecum for Reader*, Leiden/Boston 2009.
- GLADISS 2010: Almut von Gladiß, *Albumblätter: Miniaturen aus den Sammlungen indo-islamischer Herrscherhöfe*, München 2010.
- GRIER 1905: Sydney Grier (Hg.), *The Letters of Warren Hastings to His Wife*, Edinburgh/London 1905.
- GUDE 2010: Tushara Bindu Gude, *India's Fabled City: Narratives of an Exhibition*, in: *India's Fabled City: The Art of Courty Lucknow*, Ausst.-Kat., Los Angeles County Museum of Art, hg. von Stephen Markel und Tushara Bindu Gude, München/London/New York 2010, S. 24–51.
- HANNAM 2018: Emily Hannam, *Eastern Encounters: Four Centuries of Paintings and Manuscripts from the Indian Subcontinent*, Ausst.-Kat. Queen's Gallery, Buckingham Palace, London 2018.
- HARRIS 2001: Lucian Harris, Archibald Swinton: A New Source for Albums of Indian Miniatures in William Beckford's collection, in: *The Burlington Magazine* 143, 2001, S. 360–366.
- HARRIS 2002: Lucian Guthrie Harris, *British Collecting of Indian Art and Artefacts in the 18th and Early 19th Century*, unpublizierte PhD Diss., Sussex University, 2002.
- HARRIS 2003: Lucian Harris, *The Exploration of Nawabi Culture by European Collectors in 18th-Century Lucknow*, in: *Lucknow Then and Now*, hg. von Rosie Llewellyn-Jones, Mumbai 2003, S. 104–117.

- HAUPTMAN 1996: William Hauptman, Beckford, Brandoin, and the ›Rajah‹: Aspects of an eighteenth-century collection, in: *Apollo. The International Magazine of the Arts* 143, 1996, S. 30–39.
- HICKMANN 1979: Regina Hickmann (Hg.), *Indische Albumblätter. Miniaturen und Kalligraphien aus der Zeit der Moghulkaiser*, Leipzig/Weimar 1979.
- HUREL 2010: Roselyne Hurel, *Miniatures et peintures indiennes*. Ausst.-Kat., Bibliothèque nationale de France, Paris 2010.
- JASANOFF 2005: Maya Jasanoff, *Edge of Empire: Conquest and Collecting on the Eastern Frontiers of the British Empire, 1750–1850*, London 2005.
- KOSTIOUKOVITCH 1996: Elena Kostioukovitch (Hg.), *The St. Petersburg Muraqqaʿ: Album of Indian and Persian Miniatures from the 16th through the 18th Century and Specimens of Persian Calligraphy by 'Imād al-Hasanī*, 2 Bände, Mailand 1996.
- LEFÈVRE 2011: Corinne Lefèvre, In the Name of the Fathers: Mughal Genalogical Strategies from Bābur to Shāh Jahān, in: *Religions of South Asia* 5, 2011, S. 409–442.
- LLEWELLYN-JONES 1985: Rosie Llewellyn-Jones, *A Fatal Friendship: The Nawabs, the British and the City of Lucknow*, New Delhi 1985.
- LLEWELLYN-JONES 1992: Rosie Llewellyn-Jones, *A Very Ingenious Man: Claude Martin in Early Colonial India*, Oxford 1992.
- LLEWELLYN-JONES 2008: Rosie Llewellyn-Jones (Hg.), *Portraits in Princely India: 1700–1947*, Mumbai 2008.
- LOSTY 2019: J. P. Losty, Dating the Dara Shukuh Album: The Floral Evidence, in: *The Mughal Empire from Jahangir to Shah Jahan: Art, Architecture, Politics, Law and Literature*, hg. von Ebba Koch und Ali Anooshahr, Mumbai 2019, S. 246–287.
- LOSTY/ROY 2012: J. P. Losty und Malini Roy, *Mughal India: Art, Culture and Empire. Manuscripts and Paintings in the British Library*, Ausst.-Kat., British Library, London 2012.
- MARSHALL 1970: P. J. Marshall, Introduction, in: *The British Discovery of Hinduism in the Eighteenth Century*, hg. von ders., Cambridge 1970, S. 1–44.
- POLIER 1986: Antoine-Louis Henri Polier, »Préface«, in: *Mythologie des Indous*, hg. von Marie Elisabeth Polier, Paris 1986 [1809].
- POLIER 1989: Antoine-Louis Henri Polier, *Shah Alam II and his Court: A Narrative of the Transactions at the Court of Delhy from the Year 1771 to the Present Time*, hg. von Pratul C. Gupta, Kalkutta 1989.
- ROXBURGH 2001: David J. Roxburgh, *Prefacing the Image: The Writing of Art History in Sixteenth-Century Iran*, Leiden/Boston/Köln 2001.

- ROXBURGH 2002: David J. Roxburgh, Bahrām Mīrzā and his Collections, in: *Safavid Art and Architecture*, hg. von Sheila R. Canby, London 2002, S. 37–42.
- ROXBURGH 2005: David J. Roxburgh, *The Persian Album 1400–1650: From Dispersal to Collection*, New Haven/London 2005.
- ROY 2009: Malini Roy, *Idiosyncrasies in the Late Mughal Painting Tradition: The Artist Mihr Chand Son of Ganga Ram (fl. 1759–86)*, unpublizierte PhD Diss., University of London, 2009.
- ROY 2010a: Malini Roy, *Origins of the Late Mughal Painting Tradition in Awadh*, in: *India's Fabled City: The Art of Courtly Lucknow*, hg. von Stephen Markel und Tushara Bindu Gude, Kat. Ausst., München/London/New York 2010, S. 165–185.
- ROY 2010b: Malini Roy, *Some Unexpected Sources for Paintings by Mihr Chand (fl. c. 1759–86), Son of Ganga Ram*, in: *South Asian Studies* 26, 2010, S. 21–29.
- SEMSAR/EMAMI 2000: Mohammad-Hasan Semsar und Karim Emami (Hg.), *Golestan Palace Library: A Portfolio of Miniature Paintings and Calligraphy*, Teheran 2000.
- STRONGE 2002: Susan Stronge, *Painting for the Mughal Emperor: The Art of the Book 1560–1660*, London 2002.
- STRONGE 2008: Susan Stronge, *The Gulshan Album, c. 1600–1618*, in: *Muraqqaʿ: Imperial Mughal Albums from the Chester Beatty Library Dublin*, hg. von Elaine Wright, Virginia 2008, S. 76–81.
- STRONGE/ATIGHI MOGHADDAM 2018: Susan Stronge und Behznaz Atighi Moghaddam, *An Unrecorded Polier Muraqqaʿ (c. 1785). New Insights into British-Hindustani Cultural Interaction*, in: *Adle Nāmeḥ: Studies in Memory of Chahriyar Adle*, hg. von Alireza Anisi, Teheran 2018, S. 195–228.
- SUBRAHMANYAM 2000: Sanjay Subrahmanyam, *The Career of Colonel Polier and Late Eighteenth-Century Orientalism*, in: *Journal of the Royal Asiatic Society* 10, 2000, S. 43–60.
- SWIETOCHOWSKI 1987: Marie L. Swietochowski, *Decorative Borders in Mughal Albums*, in: *The Emperor's Album: Images of Mughal India*, hg. von Stuart Cary Welch u. a. Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum, New York 1987, S. 45–78.
- TANDAN 2008: Banmali Tandan, *The Architecture of Lucknow and Oudh, 1722–1856: Its Evolution in an Aesthetic and Social Context*, New Delhi 2008.
- THACKSTON 2001: Wheeler M. Thackston (Hg.), *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters*, Leiden/Boston/Köln 2001.
- VASILYEVA 2016: Olga V. Vasilyeva, *The National Library of Russia Muraqqaʿ-Album Dorn 489 and its Provenance*, in: *Journal of Islamic Manuscripts* 7, 2016, S. 66–88.

- VEYRASSAT 2022: Béatrice Veyrassat: De l'attirance à l'expérience de l'Inde. Un Vaudois à la marge du colonialisme anglais, Antoine-Louis-Henri Polier (1741–1795), Neuchâtel 2022.
- WEBER 1982: Rolf Weber, Porträts und historische Darstellungen in der Miniaturensammlung des Museums für Indische Kunst, Berlin 1982.
- WEBSTER 2011: Mary Webster, Johan Zoffany: 1733–1810, New Haven/London 2011.
- WEIS 2020: Friederike Weis, How the Persian *Qalam* Caused the Chinese Brush to Break: The Bahram Mirza Album Revisited, in: *Muqarnas* 37, S. 63–109.
- WELCH u. a. 1987: Stuart Cary Welch u. a. (Hg.), *The Emperor's Album: Images of Mughal India*, Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum, New York 1987.
- WRIGHT 2008a: Elaine Wright (Hg.), *Muraqqa': Imperial Mughal Albums from the Chester Beatty Library Dublin*, Ausst.-Kat., Arthur M. Sackler Gallery u. a., Alexandria, Virginia 2008.
- WRIGHT 2008b: Elaine Wright, An Introduction to the Albums of Jahangir and Shah Jahan, in: *Muraqqa': Imperial Mughal Albums from the Chester Beatty Library Dublin*, hg. von dies., Alexandria, Virginia 2008, S. 38–53.
- WRIGHT 2008c: Elaine Wright, Mughal Portraiture and Drawings, in: *Muraqqa': Imperial Mughal Albums from the Chester Beatty Library Dublin*, hg. von dies., Alexandria, Virginia 2008, S. 164–177.
- WRIGHT 2008d: Elaine Wright, The Late Shah Jahan Album, c. 1650–1658, in: *Muraqqa': Imperial Mughal Albums from the Chester Beatty Library Dublin*, hg. von dies., Alexandria, Virginia 2008, S. 106–139.
- WRIGHT 2008e: Elaine Wright, The Salim Album, c. 1600–1605, in: *Muraqqa': Imperial Mughal Albums from the Chester Beatty Library Dublin*, hg. von dies., Alexandria, Virginia 2008, S. 54–67.
- WRIGHT 2012: Elaine Wright, *The Look of the Book: Manuscript Production in Shiraz, 1303–1452*. Washington, DC 2012.

