

Mansbat Saf I-aiš : ein volkstümliches ägyptisch-arabisches Zaal aus dem 17. Jahrhundert

Autor(en): **Voegeli, Madeleine**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **50 (1996)**

Heft 2: **Literatur und Wirklichkeit = Littérature et réalités**

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-147264>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Manṣūbat Ṣafā l-ʿaiṣ — EIN VOLKSTÜMLICHES, ÄGYPTISCH-ARABISCHES ZAĞAL AUS DEM 17. JAHRHUNDERT

Madeleine Voegeli, Birsfelden

*Manṣūbat*¹ *Ṣafā l-ʿAiṣ* ist der Titel eines arabischen Strophengedichts, das sich als Handschrift Nummer 625 (DCXXV) in der Sammlung arabischer Handschriften der Universitätsbibliothek Leiden befindet². Das Gedicht fand schon vor einigen Jahren Beachtung und ging in der Folge in Gregor Schoelers Beitrag — wenn auch nur kurz erwähnt — als Beispiel für die auch im östlichen arabischen Raum anzutreffende volkstümliche oder spielmännische Variante des Zağal in Wolfhart Heinrichs *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft* ein³. Im folgenden soll dieses zum Beispiel erhobene Gedicht vorgestellt werden.

Die Handschrift ist nicht datiert, doch lässt sich der Zeitpunkt ihrer Abfassung anhand ihrer Erwähnung im Katalog Friedrich Spanheims⁴ aus dem Jahre 1674 zumindest auf einen *terminus ante quem* festlegen. Was bei Spanheim als “Ali Filius Najib. Carmen de Vitae Integritate” Eingang gefunden hat, ist also spätestens im 17. Jahrhundert entstanden⁵.

- 1 *Manṣūba* bezeichnet etwas Errichtetes, Aufgestelltes (= Gedicht?), aber auch einen Zug im Schachspiel; zusammen mit der (äg.) Bedeutung für *naṣaba* (ʿalā) “beschwindeln, betrügen” könnte es aber möglicherweise als betrügerischer Schachzug, als Falle verstanden werden. Zur Wiedergabe des Arabischen wird in diesem Aufsatz — auch für Auszüge aus dem Gedicht — weitgehend am (klassischen) Schriftbild massgenommen.
- 2 Reinhart P. A. Dozy, *Catalogus Codicum Orientalium Bibliothecae Academiae Lugduno Batavae; Volumen secundum*, Leiden: E. J. Brill, 1851, S.103.
- 3 Gregor Schoeler, “Muwaššah und Zağal,” *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft; Band 5: Orientalisches Mittelalter*, hrsg. von Wolfhart Heinrichs in Verb. mit J. Christoph Bürgel u.a. (Wiesbaden: Aula-Verlag, 1990), S. 450.
- 4 S. Friedrich Spanheim, *Catalogus Bibliothecae publicae Lugduno-Batavae noviter recognitus; Accessit Incomparabilis Thesaurus Librorum Orientalium, Praecipue Mss.* Leiden: apud Viduam & Heredes Johannis Elsevirii, 1674, S. 315.
- 5 Vielleicht lässt sich hier gelegentlich durch Jan Just Witkam, der die Leidener Handschriftensammlung neu erfasst, weiteres in Erfahrung bringen (Jan Just Witkam, *Catalogue of Arabic manuscripts: in the library of the University of Leiden and other collections in the Netherlands*, Bibliotheca Universitatis Leidensis, Codices Manuscripti, 21, Leiden: E. J. Brill, 1983-).

Die Handschrift umfasst 30 Seiten. Der in versetzten Zeilen zu je einem Halbvers gegebene Text wird mit der *basmala* eröffnet. Am Ende der Handschrift — durch eine gepunktete Linie gegen den Haupttext abgesetzt — steht eine Subscriptio, aus der der Titel des Textes *manṣūbat Ṣafā l-ʿAiš* ersichtlich wird. Der Duktus ist im grossen und ganzen gut lesbar, bietet im Detail jedoch gelegentlich Schwierigkeiten.

Am Reimschema lässt sich die strophische Natur des Gedichts leicht erkennen, auch wenn ihr graphisch nicht Ausdruck gegeben wird. Aus den letzten drei Strophen (80-82) erfahren wir Namen und Heimatort des Dichters, auch erlaubt der weitere Wortlaut Schlüsse auf sein Leben und seinen Beruf. Der Dichter⁶ heisst ʿAlī b. an-Nāyib (81/1) und nennt als seinen Heimatort Zifta (81/2) in der heutigen unterägyptischen Provinz Ġarbīya. Das Zağaldichten ist sein Beruf, doch beherrscht er laut seiner Eigendarstellung auch das Qaṣīden- und Šīʿr-Handwerk (81/3-4).

Die Hinweise auf die Lebensumstände des Dichters oder zumindest deren Projektion im Rahmen des Gedichts vermitteln einen Eindruck der bei der Abfassung wohl massgeblichen sozialen und kulturellen Gegebenheiten. Spielleute sind und waren, wie dies von Pierre Cachia noch für dieses Jahrhundert belegt wird, meist gezwungen umherzuziehen⁷. Wohl um sich gegen 'echtes' fahrendes Volk abzugrenzen, das keinerlei soziales Ansehen genießt, erwähnt an-Nāyib, dass er im Grunde wie seine Zuhörer sehr wohl ansässig (*muqīm*), eben kein Zigeuner ist. Die Nennung des

6 Es sei hier vorweggenommen, dass im folgenden der Dichter, der Verfasser des Texts in der uns vorliegenden Form und der Ich-Erzähler nicht unterschieden werden. Dass der Dichter und der Ich-Erzähler nicht identisch sind, sondern die Ich-Form zum Zweck der geringeren Mittelbarkeit herangezogen worden ist, dürfen wir mit Sicherheit annehmen. Wieweit eine Identität von Dichter und Textverfasser vorliegt, lässt sich nicht bestimmen.

7 S. dazu Pierre Cachia, *Popular narrative ballads of modern Egypt*, das Kapitel "facts: balladmongers" (S. 40ff.); zum sozialen Aspekt insbesondere: "full-time [balladmonger] professionals are almost bound to take to the road, and are then looked upon as little better than vagrants. At the bottom of the scale are the gypsies, who live on the margin of society and suffer the same disabilities and ill-repute as gypsies elsewhere. But Egyptian gypsies are distinguishable from the rest of the population mainly by their mode of living. Those who choose to settle and integrate into village life soon 'pass'. By the same token, villagers who become itinerant singers are equally despised, and such is the power of the stereotype that they are often assumed to be gypsies even if they are of peasant stock" (S. 41).

Wohnortes ist gleichzeitig ein vertrauliches Herantreten an die Zuhörer wie auch ein Appell an deren Respekt. Neben seinem Wohnort hebt der Dichter hervor, dass auch andere Gedichtgattungen im Bereich seiner Fähigkeiten liegen. Bei den erwähnten Dichtungsformen handelt es sich — anders als beim Zağal — um literarisch angesehene Dichtung. Eine denkbare Erklärung hierzu wäre, dass der Dichter nach seinen gleichmacherischen Bemühungen in bezug auf die Sesshaftigkeit sich nun mit einer Aura feiner Bildung von seinem Publikum wieder abzuheben versucht — eine Haltung, die bei angenommener Konkurrenz auf dem Gebiet des Zağal dem Zuhörer durchaus ein Argument dafür liefern könnte, eben genau an-Nāyib und keinem geringeren Zağğāl Gehör zu schenken.

Die Natur des anvisierten Publikums lässt sich in ihren Grundzügen ebenfalls aus dem Text erschliessen. Zunächst spricht es der Dichter im Schlussteil seines Zağals einmal als *y-ahl ziftah* "ihr Leute von Zifta" (82/1) an, das würde also heissen, dass der Text am Wohnort oder in der Umgebung des Dichters vorgetragen wurde, der Lebensraum des Dichters und seines Publikums identisch waren. Ob dieser Aussage tatsächlich geographische Bedeutung beizumessen ist, scheint fraglich. Sicher ist hier — wie oben — die dadurch manifestierte Vertrautheit von Vortragendem und Publikum der springende Punkt. Aus Inhalt (Themenwahl) und Form (rhetorische Mittel) des Zağals geht — wie sich im Verlauf dieser Darstellung hoffentlich zeigen wird — weiter hervor, dass als Zuhörerschaft eine wenig bis ungebildete ländliche Bevölkerung anzunehmen ist, mit der der Dichter sowohl die Sprache wie auch die ethisch-religiösen Vorstellungen gemein hat.

Das Zağal ist per Definition eine in der Umgangssprache (*lahn*) abgefasste Gedichtform. Im vorliegenden Text finden sich im Schriftbild neben lexikalischen Indizien, die eindeutig dem Ägyptischen zuzuordnen sind, weitere dialektale Einsprengsel. Es handelt sich also um einen mittelarabischen Text⁸. Ob und wieweit der Text als Dialekttext zu verstehen ist, soll im folgenden anhand dreier Dialektindizien dargelegt werden.

8 Im Sinne von "Texten (...), in denen klassisch-arabische und neuarabische Elemente gemischt auftreten", s. Joshua Blau, "Das frühe Neuarabisch in mittelalterlichen Texten," *Grundriss der Arabischen Philologie; Band I: Sprachwissenschaft* (Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1982), S. 96.

Zunächst das Demonstrativpronomen. Das in diesem Gedicht in attributiver Stellung am häufigsten vorkommende Demonstrativpronomen ist *dī*, es handelt sich dabei um eine nicht-klassische, genusindifferente, dem Substantiv vorangestellte Demonstrativpartikel, die im heutigen Kairinischen⁹ nur noch in festen Wendungen wie *dilwaʿti* ("jetzt") anzutreffen ist¹⁰.

Weiter lassen sich anhand einiger Reimwörter vom klassisch-Arabischen verschiedene phonologische Dialektmerkmale (wie z.B. Hamzawegfall, Vokaldehnung, Vokalöffnung und Monophthongisierung) belegen. Gebündelt treten solche Phänomene z.B. im Reimpaar *ġēt* (*ġiʿt > ġīt*) — *bēt* (*bait*) (60/1-2) auf: das Vokalsystem hat hier den altarabischen Diphthong *ai* schon so vollständig zu *ē* monophthongisiert¹¹, dass er in der Vokalqualität mit dem nach Hamzawegfall von *i* zu *ī* gedehnten, und von *ī* zu *ē* geöffneten Monophthong von *ġēt* zusammenfällt.

Von Bedeutung ist schliesslich noch folgender Einzelfall: An einer einzigen Stelle im Text ist *lā bamlak* "ich besitze nicht" (3/3) zu lesen, d.h. es liegt ein Verb im Imperfekt mit präfigiertem Verbalmodifikator *b-* vor. Dieses vereinzelte Vorkommen scheint vorerst wenig auszusagen. Nun, in erster Linie besagt es aber, dass solche Verbalmodifikatoren im Zusammenhang mit unserem Gedicht in Gebrauch waren. Der Vergleich

9 Obwohl der Verfasser des Textes aus dem ägyptischen Delta stammt, wird das Kairinische als dialektaler Massstab verwendet. Dies scheint insofern gerechtfertigt, als der Dialekt der östlichen Ġarbiya, in der Zifta liegt, dem Kairinischen sehr nahesteht, s. Wolfdietrich Fischer und Otto Jastrow (Hrsg.), *Handbuch der arabischen Dialekte* (Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1980), S. 30: "Das zentrale und südliche Delta mit der westlichen Qalubiyya, der östlichen Manufiyya, der östlichen Ġarbiyya und der südlichen Daqahliyya spricht einen dem Kairinischen sehr nahestehenden Dialekt, der sich von Kairo aus keilförmig ins Delta schiebt". Zum zeitlichen Aspekt mag man insofern getröstet sein, als die vorliegende Handschrift altersmässig ungefähr in der Mitte zwischen den modernen Dialekten und dem Frühneuarabischen (die vulgärarabische Komponente mittelarabischer Texte vom 9. bis zum 13. Jh.; vgl. Wolfdietrich Fischer, "Das Neuarabische und seine Dialekte," S. 91) anzusiedeln ist, wobei auch letzteres bereits klar in Richtung des neuarabischen Grundtypus weist (vgl. Joshua Blau, "Das frühe Neuarabisch in mittelalterlichen Texten," *Grundriss I*, S. 96-109).

10 Diese genusindifferente, vorangestellte Partikel hat im heutigen Kairinischen einem dem Substantiv nachgestellten, genusdifferenzierten Pronomen Platz gemacht hat, s. Wolfdietrich Fischer, *Handbuch*, S. 217f.

11 Zum Vokalsystem vgl. Wolfdietrich Fischer, *Handbuch*, S. 53ff.

mit Parallelstellen, wie *lā ʿaqdar* (“ich kann nicht/verfüge nicht über”, 72/4), wo ebenso wie in *lā bamlak* der Indikativ vorliegt, zeigt, dass keine beabsichtigte Modusdifferenzierung vorliegen kann, denn Absicht hätte zur Folge haben müssen, dass entweder überhaupt kein präfigierter Verbalmodifikator Eingang findet, oder dann solche konsequent eingesetzt würden. Es scheint also, dass mehr zufälligerweise ein einzelner Verbalmodifikator bis in den uns vorliegenden Text vorgedrungen ist, dass also des Rätsels Lösung in der Klärung der Frage der Verschriftlichung und nicht etwa in der Frage nach der Zielsprache des Gedichts zu finden ist. Dieses *b-* zeigt, dass Verbalmodifikatoren von unserem Dichter in seinem Zaġal, ganz grundsätzlich betrachtet, benutzt wurden. Das grundsätzliche Vorhandensein des Verbalmodifikators bedeutet, dass wir für die Lesung mit Sicherheit davon ausgehen können, dass die kurzvokalischen Endungen der klassischen Sprache hier nicht mehr vorhanden sind, da die neuarabischen präfigierten Verbalmodifikatoren und die kurzvokalischen klassisch-arabischen Verbalendungen ein und dieselbe Funktion erfüllen und sich deren Gebrauch aus Gründen der Sprachökonomie gegenseitig ausschließt.

Es lassen sich aus dem Schriftbild also hinreichend Beweise zusammentragen, dass das Gedicht gesamthaft im Dialekt zu lesen ist: am Reim lassen sich stellenweise eindeutig die phonologischen Gegebenheiten des Dialekts ablesen; ein erratischer neuarabischer Verbalmodifikator zeigt auf, dass die klassische Desinentialflexion nicht angewandt wird; und schliesslich hält das rein dialektale Demonstrativpronomen Einzug in den geschriebenen Text.

Die weitgehend klassische Orthographie bezeichnet nicht die Zielsprache, sondern ist Ausdruck der Problematik der schriftlichen Wiedergabe arabischer Dialekte¹²: Stark polarisiert dargestellt besteht dazu eine Möglichkeit in der lautlichen Wiedergabe des Dialekts mit den Zeichen der

12 Wie M. Woidich und J. Landau die beiden Möglichkeiten in ihrer extremen Ausprägung kurz darstellen, s. Manfred Woidich und Jacob M. Landau, *Arabisches Volkstheater in Kairo im Jahre 1909: Aḥmad ilFār und seine Schwänke*, herausgegeben, übersetzt und eingeführt von M. Woidich und J. M. Landau, *Bibliotheca Islamica*, 38 (Beirut: in Kommission bei Franz Steiner Verlag, 1993), S. 51f.

arabischen Schrift nach deren orthographischen Regeln¹³; eine andere Möglichkeit besteht in der historischen Orthographie, bei der die morphologischen Schriftbilder des Hocharabischen übernommen werden und die dialektale Interpretation erst wieder im Leseprozess stattfindet. Letzteres ist der Fall bei unserem Gedicht. Das weitgehend klassische Schriftbild ist die historisch-orthographische Wiedergabe eines mündlichen Dialekttextes. Auf die historische Orthographie wird nur verzichtet, wo — wie z.B. beim Ersetzen des einsilbigen dialektalen Demonstrativpronomens durch das klassische zweisilbige — die metrische Lesung in Gefahr geriete. Die Sprache der ursprünglichen Abfassung und die Zielsprache des Leseprozesses sind die Umgangssprache.

Dass sich gerade auch ausgeprägt klassische Formen und Formeln im Text ausmachen lassen, spricht nicht gegen dessen dialektale Natur. Zunächst handelt es sich bei einem Gedicht natürlich nicht um Umgangssprache im eigentlichen Sinne; die Sprache ist wohl dem Alltag entnommen, dann aber stilisiert worden. Diese Stilisierung der Umgangssprache, ihre Formung zur Reim und Metrik unterworfenen Dichtungssprache ist der erste Schritt, der sie von der ungezwungenen Umgangssprache entfernt. Als nächstes darf mit Sicherheit ein Bemühen seitens des Dichters angenommen werden, seine Dichtung und Sprache aus dem Alltag emporzuheben. Anders als der höfische Zağaldichter, der durch Thematik und Dialektgebrauch volksnah zu sein anstrebt¹⁴, läuft unser Spielmann nie Gefahr, nicht mehr als Mann des Volkes erkannt oder vom einfachen Publikum nicht mehr verstanden zu werden. Dieser zweite Schritt weg von der Umgangssprache wäre also eine bewusste Hinwendung zum klassischen Standard, ohne sich diesen ganz zueigen machen zu wollen.

Der dritte Schritt ist schliesslich die Niederschrift. Zunächst wäre es von einigem Interesse zu wissen, was zur schriftlichen Abfassung des Textes geführt hat. Philologisches Sammlerinteresse scheint erstrangig auszuschliessen zu sein, da uns sonst mehr Texte dieser Art hätten zuge-

13 Bei allen verbleibenden Schwierigkeiten, wie z.B. der Schwierigkeit, dem dialektalen Vokalsystem Rechnung zu tragen; s. dazu Refaat El-Farnawany, *Ägyptisch-Arabisch als geschriebene Sprache; Probleme der Verschriftung einer Umgangssprache*, Inaugural-Dissertation (Erlangen-Nürnberg: Friedrich-Alexander-Universität, 1981), S. 1-8.

14 S. Gregor Schoeler, "Muwaššah und Zağal", *Handbuch*, S. 449.

kommen sein müssen. Eine Möglichkeit bestünde in den Gepflogenheiten der Spielleute, wie sie Pierre Cachia für unser Jahrhundert beschreibt und wie sie vielleicht damals schon existierten: Vortragsrechte für eine Komposition können und werden vom eigentlichen Urheber offenbar — gegen Entgelt — an andere Spielleute weitergegeben¹⁵. Gerade im Fall eines so langen Gedichtes wäre eine schriftliche Weitergabe praktisch. Die schriftliche Fixierung wäre somit nichts mehr als das Übergangsmedium von einem mündlichen umgangssprachlichen Text zum nächsten; die Anforderung an den geschriebenen Text wäre, dass der ursprüngliche Text daraus erschliessbar wird oder bleibt. Was auch immer der Grund für die schriftliche Abfassung dieses Gedichtes gewesen sein mag, durch die Wahl der historischen Orthographie zur Fixierung des Textes — möglicherweise auch noch mit ‘Verbesserungen’ dessen, was der Verschriftlichung als nicht angemessen angesehen wurde — ist dieser dem klassischen Standard noch einmal einen Schritt nähergekommen.

Das Gedicht umfasst 82 Strophen zu je (meist) 4 Zeilen. Das Reimschema ist bbba, ccca, ddda usw.; es handelt sich also um ein langes vorspielloses (sog. “kahles”, *aqraʿ*) eigentliches Zağal¹⁶. Ohne Vorspiel entspricht das Gedicht in seiner Form ganz dem *musammaṭ murabbaʿ*¹⁷, von dem es sich nur durch den Dialektgebrauch unterscheidet.

Das Zağal ist im Metrum *ḥafīf* (katalektischer Trimeter) verfasst¹⁸:



- 15 S. Pierre Cachia, *Popular narrative ballads of modern Egypt*, S. 49ff.
- 16 Im Gegensatz zum *muwaššah*-artigen Zağal, s. Samuel Miklos Stern, “Studies on Ibn Quzmān,” (ders.) *Hispano-Arabic strophic poetry; studies by Samuel Miklos Stern*, ausgewählt und herausgegeben von L. P. Harvey (Oxford: Clarendon Press, 1974), S. 167ff.
- 17 S. Gregor Schoeler, “Musammaṭ,” *Et*², VII, S. 660-662; und ders., “Muwaššah und Zağal,” *Handbuch*, S. 440-442.
- 18 S. W. Wright, *A grammar of the Arabic language; translated from the German of Caspari and edited with numerous additions and corrections*, revidiert durch W. Robertson Smith und M. J. de Goeje, 3. Aufl. (Cambridge: Cambridge University Press, 1898), II, S. 367f.

Die Metrik des Zağals gleicht in ihren Abweichungen zur klassischen Metrik der vieldiskutierten Metrik des andalusischen Zağals¹⁹. Allerdings darf daraus nicht der Schluss auf die Abhängigkeit des einen vom andern gezogen werden. Bei den Merkmalen der Zağal-Metrik — der Quzmānschen wie dieser hier — handelt es sich nicht um gattungscharakteristische dichterische Lizenzen, sondern um phonologische Gesetzmässigkeiten des Neuarabischen, die in ihren zwangsläufigen Abweichungen von den Gegebenheiten der klassischen Metrik (die nur aufgrund der historischen Orthographie überhaupt als Massstab herangezogen wird) Niederschlag finden.

So lassen sich die zwei auch in diesem Zağal am häufigsten beobachteten Merkmale leicht erklären. Die "häufige Kürzung langer Vokale im Auslaut" als metrische Eigenheit der Zağalmetrik ist eine Feststellung, die die Quantitätenverhältnisse des Neuarabischen ausser acht lässt. Im Neuarabischen ist im unbetonten Wortauslaut die Opposition zwischen Kurz- und Langvokalen aufgehoben; die latente Länge des Auslautvokals tritt erst bei der Anfügung von Suffixen wieder in Erscheinung²⁰.

Das zweite Merkmal betrifft die Lesung "doppelt geschlossener Silben"²¹. Der Wegfall der Desinentialflexion im Neuarabischen bedeutet nicht, dass phonologisch ungeordnete Verhältnisse herrschten. Die meisten neuarabischen Dialekte sind gegenüber Konsonantenhäufungen genauso unduldsam, wie das klassische Arabisch ist. Konsonantenhäufungen, wie sie ohne die kurzvokalischen Flexionsendungen zu erwarten wären, werden nach bestimmten, wenn auch nach Dialekt unterschiedlichen Regeln aufgesprengt. Für das Kairinische gilt, dass Häufungen von mehr als zwei Konsonanten, auch über Wortgrenzen hinweg, mit einem Sprossvokal, einem kurzen *i* nach dem zweiten Konsonanten, aufgebrochen wer-

19 Dieses Zağal wurde bereits von Gregor Schoeler in seinem Aufsatz zur Metrik andalusischer und nicht-andalusischer Zağals besprochen, dem ich mich im grossen und ganzen anschliesse. S. Gregor Schoeler, "Über die Metrik andalusischer und nicht-andalusischer Zağals," *Festgabe für Hans-Rudolf Singer: zum 65. Geburtstag überreicht von seinen Freunden und Kollegen*. Hrsg. von Martin Forstner. 2. Bd. Frankfurt a.M. [usw.]: Peter Lang Verlag, 1991. S. 887-909.

20 S. Wolfdietrich Fischer, *Handbuch*, S. 43.

21 S. Gregor Schoeler, "Über die Metrik andalusischer und nicht-andalusischer Zağals," S. 906.

den²²: d.h. dass z.B. *kull bustān* als *kullⁱ bustān* gelesen werden muss. Es handelt sich dabei nicht um einen Klassizismus, der in einen status constructus wieder eine klassische kurzvokalische Endung hineinliest, sondern um eine phonologische Regelmässigkeit des Neuarabischen.

Unter Berücksichtigung dieser Abweichungen der dialektalen Lautverhältnisse gegenüber der klassischen Metrik lässt sich das vorliegende Zağal weitestgehend regelmässig im Metrum *ḥafīf* skandieren. Bei der gegebenen Länge und der Regelmässigkeit des Metrums müssen allfällige Zweifel an der quantifizierenden Natur der Zağalmetrik verfliegen.

Das Zağal *manṣūbat Ṣafā l-^oAiš* wird in der Ich-Form erzählt. Der Dichter beginnt mit der Anrufung Gottes, der Bitte um gute Eingebung und Segen über den Propheten. Dann richtet er sich an sein Publikum und fordert es auf, ihm und seiner Erzählung Gehör zu schenken und sich schliesslich grosszügig zu zeigen.

In der fünften Strophe beginnt die eigentliche Erzählung: Einst begegnete der Dichter auf der Strasse einer Dame in Gefolgschaft von vier Dienerinnen. An dieser Stelle schweift er bereits von der Erzählung ab und verharret über neun Strophen bei der Beschreibung der Dame und seiner Liebe zu ihr. Nachdem er mit dieser Beschreibung ihrer verhängnisvollen Schönheit und seiner ausweglosen Verliebtheit den Boden für die weiteren Geschehnisse bereitet hat, fährt er mit der Erzählung fort. Ermuntert durch das Verhalten der Dame spricht er eine der Dienerinnen an. Durch listiges Fragen und Taktieren erfährt er von dieser, wohin die Dame geht und wer sie ist. Ihr Name ist Ṣafā l-^oAiš. Der Dichter schliesst sich der Gruppe von Frauen an, taktiert weiter und macht der Dame Ṣafā l-^oAiš schliesslich weis, sie solle ihm folgen, da ihr Gatte bei ihm bereits auf sie warte.

An dieser Stelle wird die eigentliche Erzählung von einer langen Beschreibung unterbrochen. Der Dichter erzählt von seinem Palast und seinen Gärten am Fluss. Er beschreibt ihn in zahllosen Einzelheiten, die kostbaren Materialien, die Vielfalt und Raffinesse der Ausstattung. Er beschreibt seine Gärten aus Edelsteinen und kostbaren Metallen, seinen Um-

22 S. Wolfdietrich Fischer, *Handbuch*, S. 214f. Der von G. S. Colin im Andalusisch-Arabischen festgestellte sog. äussere Trennungsvokal bezeichnet ebendieses — gemein-neuarabische — Phänomen (s. Gregor Schoeler, "Ibn Quzmān's Metrik," *Bibliotheca Orientalis*, 40 (1983), Sp. 317).

gang mit dem Sultan, die Schar seiner Bediensteten. Dann unterbricht er seine Ausführungen, um Şafā l-°Aiš in Aussicht zu stellen, was sie als sein Gast alles erwarte. Er fordert sie nun auf, ihre Dienerinnen loszuschicken, damit diese die Familie von Şafā l-°Aiš über den bevorstehenden grosszügigen Empfang in Kenntnis setzen. Er fährt dann erneut mit der Beschreibung seiner Reichtümer fort, worauf Şafā l-°Aiš das Wort ergreift und ihn als Lügner bezeichnet. Er fordert sie auf, mit ihm zu gehen und sich selbst von der Wahrheit zu überzeugen. Daraufhin schickt sie ihre Dienerinnen fort. Endlich mit der Dame allein, sieht er sein Glück gekommen. Unter dem Vorwand, dass es sich um einen Hintereingang handle, führt er sie zu einem verlassenem, zerfallenen Ort. Der Dichter gibt sich überrascht und beschämt über den Ort und mutmasst, dass hier wohl eine Kanaille gehaust habe. Dem Zuhörer verrät er aber bereits, dass dies sehr wohl seine eigene Bleibe sei. Der Dichter ist um Worte nicht verlegen und fordert Şafā l-°Aiš auf, sich etwas auszuruhen. Ein Ort wie dieser habe den Vorzug, dass nicht einmal die Ginnen einen hier wähen. Endlich folgt die Liebesszene. Die ersten Worte, die Şafā l-°Aiš im Anschluss daran findet, richten sich wieder auf Materielles: sie fragt nach den versprochenen Reichtümern. Er gesteht ihr, dass er seinen Besitz verloren habe und Dichter sei. Es kommt zu einem Wortwechsel, den der Dichter mit der Feststellung "Besitztum liegt einzig bei Gott" beendet. Damit, dass Şafā l-°Aiš ihre Täuschung einsehen, geht die Erzählung zu Ende.

Die nächsten vier Strophen sind dem Prophetenlob gewidmet. In den letzten drei Strophen kommt der Dichter auf seinen eigenen Beruf und sein Talent zu sprechen. Er teilt seinen Namen und seinen Wohnort mit, und bittet darum, wenn er einmal tot sei, seiner zu gedenken und für ihn zu beten.

Der Inhalt des Gedichts ist in mancherlei Hinsicht von Interesse. Zunächst fällt die formale Dreiteilung auf: Einleitung und Schluss des Zağals umschliessen die eigentliche Erzählung wie eine Klammer. Der Schlussteil stellt gerade mit seinem Prophetenlob innerhalb der Zağaldichtung keinen Sonderfall dar. Das Zağal zerfällt häufig in zwei Teile: einen lyrischen (*nasīb*) oder auch erzählenden Teil und einen Schlussteil mit dem Lob des Propheten oder des Mäzens — eine Struktur, die das Zağal in die Nähe der Lobqaşide bringt. Bei der volkstümlichen Variante steht zumindest heute das Prophetenlob im Vordergrund.

Das Prophetenlob im Schlussteil und das Hinzufügen einer Einleitung im volkstümlichen Zağal stehen in direktem Zusammenhang. An die Stelle des Mäzens — denn der mit Lob bedachte Prophet fällt als solcher natürlich aus — tritt das einfache Publikum, an dessen Grosszügigkeit sich der Dichter bereits in der Einleitung explizit wendet (1/3-2/4). Ebenso findet sich in der Einleitung die Aufforderung an das Publikum, dem Dichter Gehör zu schenken. Dies widerspiegelt die Vortragssituation, bei der der Dichter im Rahmen eines beliebigen Anlasses (private Feiern, religiöse Feste) sich die Aufmerksamkeit und Gunst des Publikums zuzuziehen bemüht ist. Es scheint dies ein für den Spielmann typisches Merkmal zu sein²³. Appelle dieser Art können eigentlich nur entfallen, wo sich der Dichter der Aufmerksamkeit der Zuhörer ohnehin sicher ist, also vornehmlich in — höfischen — literarisch interessierten Kreisen und in Fällen der Lobrede, in denen der Adressat des *madīh*-Teils ohnehin mit grösster Aufmerksamkeit den Worten des Dichters lauschen dürfte.

Neben dem Inhalt der Einleitung, der den volkstümlichen Charakter des Zağals deutlich zum Ausdruck bringt, lassen auch die Erzähltechnik und die rhetorischen Mittel entsprechende Schlüsse zu. Zunächst wäre festzuhalten, dass sich im Hauptteil des Zağals Erzählung, oft mit Wiedergabe von direkter Rede, und Beschreibung (*wasf*) abwechseln. Namentlich die lange erste Beschreibung der fingierten Reichtümer des Dichters, die sich über dreissig Strophen erstreckt — also mehr als einen Drittel des Gedichts ausmacht — und ungefähr die Mitte des Gedichts einnimmt, stellt einen Unterbruch dar.

Die erzählte Geschichte nimmt weder im Erzählverlauf noch vom Verführungsmotiv her einen konsequenten Gang. Eine narrative Inkonsequenz findet sich an der Stelle, an der der Dichter zu der langen Beschreibung seiner Reichtümer ansetzt, denn unmittelbar vorher drängt er Ṣafā l-[°]Aiš, nicht länger in der Gasse stehen zu bleiben, sondern zum Gastmahl zu ihm zu kommen. Die Palastbeschreibung ist an dieser Stelle insofern unpassend, als ja anzunehmen ist, dass er seine Reichtümer erst in zweiter

23 Solche Aufforderungen finden sich auch in anderen volkstümlichen Gattungen, s. z.B. Enno Littmann, *Mohammed im Volksepos; ein neuarabisches Heiligenlied*, aufgezeichnet, herausgegeben und übersetzt von E. Littmann, Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab, Historisk-Filologiske Meddelelser, 32, 3 (Kopenhagen: in Kommission bei Ejnar Munksgaard, 1950).

Linie den Zuhörern, in erster Linie aber Şafā l-°Aiš schildert, die er aber gerade dadurch weiterhin in der Gasse aufhält und daran hindert, das auszuführen, wozu er sie eben noch gedrängt hat.

Einen eigentlichen Motivwechsel finden wir im Verführungsargument des Dichters. Wir dürfen bestimmt annehmen, dass der Dichter von allem Anfang an, seit er der Dame begegnete, beabsichtigte, diese zu verführen. Die Mittel, die er dazu anwendet, sind nun zweierlei. Bis zum Anfang der langen Beschreibung lockt er Şafā l-°Aiš unter dem Vorwand zu sich, dass ihr Gemahl schon bei ihm sei und auf seine Leute — und seine Gattin — warte, um mit dem ihm versprochenen Gastmahl beginnen zu können. Nach der Beschreibung des Palastes, der Gärten usw. spricht er unvermittelt von seiner Liebe zu ihr und davon, dass er sich ihr grosszügig zu zeigen beabsichtigte. Die Beschreibung all des Reichtums, die den ersten Handlungsfaden unterbrochen hat, dient hier als Lockmittel für die Gunst der Dame. Er fordert also nicht mehr eine Dame auf, als sein weiterer Gast ihrem Gatten Gesellschaft zu leisten, sondern umwirbt sie als Liebender, spielt mit ihrer Lust auf Luxus, mit ihrer Käuflichkeit.

Trotz der Inkohärenz der Erzählung wie des Verführungsarguments muss die Geschichte nicht als gescheitert betrachtet werden. Wenn man davon ausgeht, dass das Zağal in einmaligem Vortrag gehört wurde, darf man annehmen, dass diese Unstimmigkeit nicht auffiel. Gerade hier lässt die volkstümliche gegenüber der literarischen, schriftlichen, wiederholt einsehbaren Variante mehr Spielraum. Der Erfolg hängt weniger von der Stringenz der Gesamtkomposition ab als von der Fähigkeit des Dichters, die Zuhörer ununterbrochen zu fesseln, und gerade dies dürfte mit diesem Zağal gelungen sein, denn es ist letztlich das Liebesabenteuer eines Dichters mit einer vornehmen Dame, die er zwar unter Vortäuschung falscher Umstände — und als solche sind beide erwähnten Motive zu sehen — aber nicht gegen ihren Willen verführt. Die Dame findet sich zum Schluss getäuscht; der Dichter weidet sich im Erfolg seiner verbalen Geschicklichkeit. Die Zuhörer werden während des ganzen Zağals mit der Schilderung funkelnden Reichtums, erotischer Spannung und letztlich mit Schadenfreude in Atem gehalten.

Dass sich die Spannung in einer Art schadenfroher Katharsis entlädt, enthüllt den satirischen Gesamtcharakter dieser Verführungsgeschichte. Diese Erzählhaltung scheint bereits bei der ironischen Namensgebung der

willigen Verführten *Ṣafā l-ʿAiš*²⁴ “Reinheit des Lebens” durch — die “Reinheit des Lebens”, deren unmoralische Hoffnung auf materielle Bereicherung als Gegenleistung für ihre (körperliche) Liebe sich als törichte Illusion erweist, nachdem die Bezahlung ihrerseits bereits erfolgt ist. Andererseits ist im ägyptischen Sprachraum der Anklang an “die Reinheit des Brotes” unvermeidlich. Die Homonymie von Leben und Brot regt unweigerlich zur Entschlüsselung des Wortspiels an. Ob uns der Dichter mit auf den Weg geben will, dass die Notwendigkeit des Broterwerbs alle Mittel (auch die — geschilderte — Verführung einer Frau zur Unterhaltung) heiligt, oder vielleicht auch in form dieses Wortspiels nur auf den Verzehr- und Labsalcharakter der Dame aufmerksam machen möchte?

Wie weiter oben schon angesprochen, lassen auch die rhetorischen Mittel die Volkstümlichkeit des Zağal erkennen. Der Grad der Rhetorisierung ist in den einzelnen Partien des Gedichtes sehr unterschiedlich. So ist z.B. die Beschreibung der schönen *Ṣafā l-ʿAiš* mit Bildern und Figuren durchsetzt, während in der langen Beschreibung des Palastes und der übrigen Reichtümer nur der hyperbolische Gesamtcharakter mit darin eingeschobenen Gedankenhyperbeln auffällt, wie (45, 3-4):

“Auf Euren Namen habe ich hundert Dinge beiseite gelegt —
hätte Korah sie gesehen, er hätte gestaunt und wäre in Verlegenheit geraten.”

Wo Bilder eingebracht werden, geschieht dies eher in Form des Vergleichs als der Metapher und geht nur selten wirklich über die reale Ebene hinaus. Die eingebrachten Bilder sind mit wenigen Ausnahmen konventionell. Sie sind dem Repertoire der klassischen Dichtung entnommen, wie die Metaphern Rose, Jasmin und Perlen für Wangen, die weisse Farbe der Haut und Zähne. Gelegentlich stossen wir jedoch auf erfrischende Ausnahmen, wie z.B. den Vergleich der Schönen mit einem in Ägypten begehrten Speisefisch (12, 3): *hī ṣabīya bi-ḥāl bulṭīya* “sie ist ein Mädchen wie ein Nilbarsch” — damit ist wohl “ein Mädchen zum Anbeissen” (oder “zum Fressen” oder schlicht zum Verzehr?) gedacht.

Wenn die angewandten Bilder insgesamt wenig kunstvoll erscheinen, muss man sich vor Augen halten, dass zum mündlichen Vortrag vor wenig

24 Für *ṣafāʿu l-ʿaiš*.

gebildetem und mit Kunstdichtung nicht vertrautem Publikum wahrscheinlich gerade unmittelbare Beschreibungen gut geeignet waren; sie sind direkt verständlich und bedürfen keiner fortlaufenden Entschlüsselung seitens des Zuhörers während des Vortragsprozesses. So gesehen lässt sich der Vorzug des Vergleichs gegenüber der Metapher verstehen: der Dichter kann seine Rede ausschmücken, ohne den Zuhörer über den inhaltlichen Bezug seiner Worte im Ungewissen zu lassen. Hochgradige Metaphorisierung wäre dem Erfolg des Gedichts vermutlich abträglich gewesen. Im Gegensatz zum schriftlich vorliegenden Gedicht, dessen Verse in beliebiger Reihenfolge und wiederholt eingesehen werden können, geht es in unserem Fall darum, dass der Zuhörer im einmaligen, kontinuierlichen Vortrag erfassen können soll, worum es sich handelt. Der Genuss erwächst dabei nicht aus der Freude darüber, ungewöhnliche Bildkombinationen auf imaginärer Ebene erfolgreich aufgeschlüsselt zu haben²⁵, sondern entspringt ganz unmittelbar dem Mitverfolgen des Erzählten. Die hier durch Realien evozierten Bilder, wie die Schilderung der Frau oder die Nennung unzähliger Preziosen, dürften im Alltag des einfachen ländlichen Publikums nicht minder wirkungsvoll gewesen sein, als dies die elaboriertesten Bilder für den gebildeten Geniesser höherer Dichtung waren. Der Dichter greift nur zum verschlüsselten Bild, wo er sicher sein kann, dass ihm die Phantasie des Zuhörers ohnehin bereits vorausgeeilt ist (die Brüste der Schönen, die Liebesszene)²⁶.

Durch das Einbringen von komplexen Bildern ist also dem Dichter keine besonders grosse Möglichkeit gegeben, seinen Einfallsreichtum unter Beweis zu stellen. Wo er seinen Fähigkeiten keine Grenzen zu setzen braucht, ist bei der Stilisierung seiner Rede durch Figuren. Entsprechend kommen die dramatisch aufgebauten erzählenden Partien bildarm aber insbesondere in den lebhaften und pointierten Dialogen mit gezielt eingesetz-

25 S. dazu Renate Jacobi: "Wie in der Barockepik ist es das erklärte Ziel des Dichters, zu überraschen, Staunen zu wecken, das Publikum durch ungewöhnliche Bildkombinationen in eine imaginäre Sphäre zu versetzen." ("Abbasidische Dichtung (8.-13. Jahrhundert)," *Grundriss der arabischen Philologie; Band II: Literaturwissenschaft* (Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1987), S. 54).

26 Hierher gehören auch die zahlreichen Epitheta des Propheten im Schlussteil. Sie bauen auf die Vertrautheit des Publikums mit den diversen Prophetenwundererzählungen im Volksglauben auf.

ten Figuren daher. So holt der Dichter z.B. am Ende der Erzählung (75, 1-3) zu einem regelrechten Schlussstreich aus: im einzigen Überreim des Gedichts bringt er dreimal den Ausdruck *lā ḥīla* "kein Trick" oder auch "da lässt sich nichts machen":

min ḥağalhā qālat fa lā ḥīla
dī ṣaṭāra fa qult lā ḥīla
qālat wa-arūḥ mağlūba bi-lā ḥīla

"Beschämt fragte sie: Dann ist das also kein Trick?
 Das ist eine Unverschämtheit!" Ich sagte: "Da lässt sich nichts machen!"
 Sie entgegnete: "So bin ich also geschlagen und kann dabei nichts mehr tun?"

Der anaphorische Gebrauch von *lā ḥīla* unterstreicht mit aller Deutlichkeit die Ausweglosigkeit der Situation, in die Ṣafā l-ʿAiš nicht ohne eigenes Zutun hineingeraten ist und die sie erst jetzt wirklich realisiert.

Für unser Zağal lässt sich mit Sicherheit sagen, dass es dem volktümlichen Typus angehört. Das Postulat, volkstümliche Dichtung müsse anonym sein²⁷, zeigt gerade hier seine Untauglichkeit, wo der Autor genannt ist, dies aber dennoch nicht zu einer Zuordnung zur hohen Literatur führt. Was nun beim vorliegenden Zağal tatsächlich zu dieser Zuordnung geführt hat, sind — wie sich gezeigt hat — inhaltliche wie formale Aspekte. Es sind dies einerseits die direkte Bezugnahme des Dichters auf das Publikum sowie grosse Toleranzen in der thematischen Ausarbeitung, andererseits Merkmale der rhetorischen Mittel. Der Dichter richtet sich in einfacher Sprache an ein einfaches Publikum, das er bei gegebenem Anlass unterhalten möchte und von dem er für seine Dienste eine Entschädigung erwartet. Weiter lässt sich die einfache Bildersprache anführen, die sich hauptsächlich des Vergleichs bedient, also eines unmittelbar verständlichen Mediums, das an den Zuhörer über das Zuhören hinaus keine Anforderungen stellt, während dem Spiel mit Figuren keine Grenzen gesetzt sind.

27 Zurückgehend auf Jakob Grimm, aber bereits von Otto Jespersen und schliesslich auch von J. Lecerf als untaugliches Kriterium verworfen, s. Jean Lecerf, "La place de la 'culture populaire' dans la civilisation musulmane." *Classicisme et déclin culturel dans l'histoire de l'Islam: actes du symposium international d'histoire de la civilisation musulmane*. Hrsg. von Robert Brunschvig und Gustave E. von Grunebaum. Paris: Editions Besson-Chantemerle, 1957, S. 353.

Der Dichter teilt mit seinem Publikum die Sprache, vermutlich die Lebensumstände und mit Sicherheit die religiösen Vorstellungen: seine elliptischen Erwähnungen verschiedener im Volksglauben verwurzelter Wundertaten des Propheten im Schlussteil machen nur Sinn, wenn die Vertrautheit damit auf der Seite des Publikums gegeben ist. Auch teilt er in seinem Zağal mit seinem Publikum die öffentlich-moralischen Vorstellungen: er wird nie explizit obszön, und wo leibliche Schönheit doch beim Namen genannt wird, ist das Lob Gottes nicht fern.

Mit an-Nāyib's *manşūbat Şafā l-ʿaiš* liegt uns eine amüsante volkstümliche Geschichte in Form eines langen Zağals vor. Wieweit sich an-Nāyibs Selbsteinschätzung, seine Dichtung sei weithin berühmt (81/2), mit der damaligen Realität deckt, lässt sich nicht beurteilen. Auf jeden Fall hat er aber recht behalten, als er sagte, "wenn einer mich sähe, würde er mich als Beispiel anführen" (80/3), denn genau das ist geschehen.