

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/145785>

Please be advised that this information was generated on 2017-12-05 and may be subject to change.

4811
أفرج هم صدري بالقريض

Mit Poesie vertreibe ich den
Kummer meines Herzens

Eine Studie zur altarabischen Trauerklage der Frau

Gerard Johannes Antonius Borg

Nijmegen 1994

Mit Poesie vertreibe ich den Kummer meines Herzens

*Eine Studie zur altarabischen Trauerklage der Frau
een wetenschappelijke proeve op het gebied van de Letteren*

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van doctor
aan de Katholieke Universiteit Nijmegen,
volgens besluit van het College van Decanen
in het openbaar te verdedigen op maandag
13 juni 1994, des namiddags te 3.30 uur precies

door

Gerard Johannes Antonius Borg

geboren op 11 maart 1953 te Enschede

Promotor: Prof.Dr. C.H.M. Versteegh

Copromotor: Dr. G.J.H. van Gelder (Rijksuniversiteit Groningen)

VORWORT

Ein Wort des Dankes gebührt in erster Linie der "Nederlandse Stichting voor Wetenschappelijk Onderzoek, NWO", die von 1986 bis 1990 durch ihre finanzielle Unterstützung einen wesentlichen Teil dieser Arbeit ermöglichte. Der Anfang dieses Forschungsprojekts wurde von Dr. Hilary Kilpatrick und Prof. Dr. Jan Peters mit grosser Sorgfalt und Anregung betreut, bis sie leider anderen Verpflichtungen nachzugehen hatten. Das Personal der NINO-Bibliothek in Leiden, und vor allem der Bibliothekar, Drs. Ted Lagro, haben mit unverzüglicher Promptheit auf jede Bitte meinerseits reagiert und somit zu mancher raschen Lösung von praktischen Problemen beigetragen.

Die Leitung der Ägyptischen Nationalbibliothek Dār al-Kutub und der Sammlung Dār al-Maktūtāt al-Musawwara haben mir in grosszügiger Weise Mikrofilme zur Verfügung gestellt, ohne die dieses Buch nicht geschrieben hätte werden können.

Eine Anzahl von Kollegen hat zu dieser Arbeit beigetragen, indem sie Teile des Manuskripts sorgfältig gelesen und mit Anmerkungen versehen haben. Unter diesen bin ich vor allem Frau Dr. Susanne Enderwitz, Freundin seit jeher, Dr. Gottfried Müller, bescheidenem Inspirator vieler Ideen während meines Aufenthalts in Berlin, und Dr. W. Stoetzer zu Dank verpflichtet. Nicht nur hat Dr. Enderwitz sich der Mühe unterzogen, meine Fehler in der deutschen Sprache zu korrigieren, sondern sie hat ausserdem mit ihren gewöhnlich kaum lesbaren handschriftlichen Anmerkungen vieles zur Ideenentwicklung dieser Arbeit beigetragen. Auf ihm eigene unermüdliche Weise hat mein Schwager, Drs. Stefan Wolfrum, sich um die Druckanfertigung dieses Buches bemüht. Die Zeichnung auf Seite 45 wurde von meinem Freund und Kollegen Drs. Leo Karthaus angefertigt.

Ein Buch wie dieses entsteht nicht in einem Vakuum: Viele Personen haben dazu beigetragen, indem sie die inspirierende Umgebung bildeten, die für eine solche Arbeit unentbehrlich ist, unter ihnen vor allem meine Kollegen und ehemalige Kollegen.

Eine einzigartige Erfahrung, die aber zugleich auch erheblich von dieser Arbeit abgelenkt hat, war meine Zeit als Direktor des Niederländischen Instituts in Kairo (NIC): ich danke an dieser Stelle "meinem" Team, das mir den Raum bot, die täglichen Probleme in ausserordentlicher Kameradschaft zu bewältigen, für die ständige Unterstützung, die kaum genügend zu würdigen ist.

Dank schulde ich in meinem Privatkreis vor allem meinen Eltern wegen der häufigen Telefonate, die sie erduldeten, und mehr als das. Besonderen Dank gilt denen, die mir nahe standen und stehen, und die mir mein oft unsoziales Benehmen nicht übel auslegten, sondern mich mit Solidarität und Zuneigung unterstützten. Sie brachten mir mehr Verständnis entgegen als man gerechterweise erwarten kann. Schliesslich ist noch Betty zu nennen, der diese Arbeit gewidmet ist.

UMSCHRIFT

'	:	ء und hamzat al-wa'al	c	:	ع
b	:	ب	ġ	:	غ
t	:	ت	f	:	ف
ṭ	:	ث	q	:	ق
j	:	ج	k	:	ك
h	:	ح	l	:	ل
<u>k</u>	:	خ	m	:	م
d	:	د	n	:	ن
<u>d</u>	:	ذ	h	:	ه
r	:	ر	w	:	و
z	:	ز	y	:	ي
s	:	س	ā	:	آ
š	:	ش	î	:	ي
ṣ	:	ص	ū	:	و
<u>d</u>	:	ض	aw	:	أ
ṭ	:	ط	ay	:	أ
ẓ	:	ظ			

- Anmerkung 1: Betonung wird mit ` nach der betonten Silbe angegeben.
- Anmerkung 2: Ich habe mich bemüht, die Umschrift von poetischen Fragmenten so genau wie möglich zu gestalten (also z.B. "lawā 'nna" statt "law 'anna", wo von dieser Lizenz gebrauch gemacht wird). Nicht-poetische Texte, Namen und Titel sind auf herkömmliche Art wiedergegeben.
- Anmerkung 3: Begriffe wie "Qasīde" und "Marthiya" betrachte ich als eingebürgert; deshalb sind sie in der Umschrift auf traditionelle Weise wiedergegeben.

INHALT

EINLEITUNG	1
I: Form und Charakter der vorislamischen Poesie	2
II: Die Marthiya	5
III: Die Marthiyaforschung	6
KAPITEL I: AUTHENTIZITÄT	23
I: Das Korpus der Frauenmarāthī	23
II: Die Authentizitätsfrage	27
III: Stabilisierende Faktoren?	31
IV: Die Bewältigung einer Aporie	36
1. Der Status der Textvarianten	37
2. Die Prozesse der Überlieferung und ihre Rolle	38
3. Stabilisierende Faktoren: Bedeutung und Metrum	46
4. Die Einheitlichkeit des Textmaterials	50
5. Das Authentizitätsproblem als Problem der Wahrnehmung	56
6. Ein "modus vivendi"	58
KAPITEL II: DIE FORM DER MARTHIYA	61
I: Die Metren der Marthiya	63
II: Betonung in der Trauerklage	86
III: Der Reim in der Marthiya	104
IV: Das Verhältnis zwischen Marthiya und Niyāḥa	109
V: Die Totenklage als Handlung	112
KAPITEL III: DIE THEMEN DER MARTHIYA	115
I: Die Thematik der Marthiya in der arabischen Literaturkritik	115
II: Drei Beispiele	121
III: Die Themen der Marthiya	127
Thema A: Die Brechung des <i>sabr</i>	130
Thema B: die zweite Phase: Kommunikation	152
Thema C: die Legitimation der Klage: das Lob	159
Thema D: der Aufruf zur Rache	183
Thema E: Widerstand	187
Thema F: Die Schlussthemata der Marthiya	193
IV: Die Marthiya als Ganzes: ein Beispiel	200
V: Formexperimente	204

KAPITEL IV: DIE MARTHIIYA IN IHREM KONTEXT	209
I: Die situationsbezogene Marthiya	209
II: Die ichbezogene Marthiya	219
III: Die geschichtsbezogene Marthiya	231
SCHLUSS	245
I: Die Stellung der Marthiya in der vorislamischen Literatur	245
II: Die Gattung "Marthiya"	248
III: Die Sprechsituation der Marthiya	260
IV: Die "Schreibweisen" der Marthiya	261
V: Die Marthiya als Gattung in der Arabistik	264
VI: Die Marthiya als Gelegenheitsgedicht	268
TITEL- UND ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	273
SAMENVATTING	285
CURRICULUM VITAE	293

Einleitung

Mit dieser Arbeit begeben wir uns geographisch gesehen in einen Schlupfwinkel der Welt, in eine Einöde gigantischen Ausmasses inmitten dreier Kulturen, die alle an den Grenzen dieser Einöde haltmachten: die persisch-sassanidische im heutigen Iran und Irak, die byzantinische, die die Gebiete in der Levante im heutigen Palästina/Israel, Syrien, Libanon und Jordanien beherrschte, und die altstüdarabische Kultur im heutigen Jemen und im Hadramaut, eine Kultur, die mehr oder weniger mit der damaligen äthiopischen verknüpft war.

Auch historisch gesehen ist dieses Gebiet anscheinend von wenig Bedeutung: es wurde von Nomaden und Halbnomaden bewohnt, die durch die schwierige ökologische Lage und durch gegenseitige Kämpfe hauptsächlich mit sich selber beschäftigt waren. Es genügte den Herrschern im Norden dieser Gebiete, Vasallen-Könige zu unterhalten, die wohl eher der Überwachung der Nomaden dienten, als dass von ihnen erwartet wurde, die Wüste zu erobern oder nur politisch zu dominieren: gemeint sind die Fürstenhöfe der Gassaniden an der byzantinischen und der Lakmididen an der persischen Grenze.

Aus ökonomischer Sicht war für das Ausland nur die Handelsroute im Westen der Arabischen Halbinsel interessant: dieser Handel wurde betrieben von einem Stammeskonglomerat, das entlang der Route im Najd in den Städten Mekka und Yathrib (später Medina) mehr oder weniger sesshaft geworden war. Solange es diesem Konglomerat gelang, den Handel ohne allzu viele Probleme zu betreiben, gab es für die Aussenwelt kaum einen Grund, sich mit den internen Verhältnissen der arabischen Nomadengesellschaft zu beschäftigen.

Dass aus dieser Einöde und aus dieser Epoche überhaupt etwas bekannt ist, ist wahrscheinlich den späteren Entwicklungen zu verdanken: Zeit und Ort verdanken ihr Interesse fast ausschliesslich ihrer damaligen Zukunft. Wenn es nicht einem Mann, der einem verarmten Abzweig dieses Stammeskonglomerates im Westen der Halbinsel angehörte, gelungen wäre, eine neue Religion zu stiften, dann wäre wahrscheinlich alles, was an diese vorislamische Periode erinnert, verloren gegangen. Legitimiert von Offenbarungen, die er nach seiner eigenen Aussage von Gott empfing und in denen - vor allem in den frühen - eine übermenschliche Inspiration spürbar ist, gelang es Mohammed (Muhammad), einem mehr oder weniger erfolgreichen Händler, die nomadischen, arabischen Stämme an sich zu binden, aus ihnen eine Einheit zu bilden, die damit aufhörte, sich ausschliesslich um die beschränkten Stammesinteressen zu kümmern, die oft zu gegenseitigen Problemen und Kämpfen führten, und statt dessen den Blick nach aussen richtete und unter der Führung der ersten Nachfolger des Propheten in kürzester Zeit einen Teil der Erde eroberte, der in dieser Zeit als gigantisch galt.

Die neue Religion des Islam, die neue soziale Ordnung und die neue Perspektive auf die Weltgeschichte gaben diesen Erobern den ungestümen Elan, um aus der im Osten und im Westen vorgefundenen Kultur, aus den Wissenschaften und Erfahrungen, eine neue Kultur zu bilden, die eine der grössten des Mittelalters wurde: die arabisch-islamische.

Dass uns Kulturprodukte aus dieser vorislamischen Periode von den Nomaden erhalten blieben, verdanken wir zwei zufälligen Gegebenheiten: die im Koran erhaltenen Offenbarungen Mohammeds sind, wie die Muslime glauben, wörtlich so, also in der arabischen Sprache, zu ihm gelangt. Bei der Interpretation des Textes spielen also Kenntnisse dieser Sprache eine überaus wichtige Rolle. An diese Kenntnisse wurden schon bald hohe Anforderungen gestellt, weil diese Sprache von Gläubigen gelernt werden musste, die selbst nicht Arabisch konnten.

Die andere zufällige Gegebenheit ist, dass die Kulturprodukte der vorislamischen Araber fast ausschliesslich sprachlicher Art sind: Poesie und *'akbār* (oder *'ayyām*), d.h. heroische "Berichte" über geführte Kämpfe und Kriege, in denen auch die für diese Araber so wichtigen Stammeszugehörigkeiten festgelegt waren.

Schon sehr bald also wurde das sprachliche Material aus dieser vorislamischen Epoche gesammelt, als Hintergrund für das Verständnis des geoffenbarten Textes, von Sammlern, die, vor allem in späterer Zeit, nicht alle arabischer Abstammung waren, und zwar aus den mündlichen Berichten der zweiten und dritten Generation der arabischen Eroberer. Aus diesen Tätigkeiten entwickelten sich schon sehr früh Disziplinen wie Grammatik, Lexikographie und Exegese (*tafsīr*) die einen profunden Einfluss ausübten auf die späteren arabisch-islamischen Wissenschaften. Man könnte vielleicht denken, dass das rege Interesse, welches die Araber später an der Wissenschaft bekundeten, die wir heute als Philologie bezeichnen, vom Westen überbewertet wurde, weil die ersten westlichen Wissenschaftler, die sich für die arabische Kultur interessierten, vornehmlich Philologen waren, aber ich glaube, dass wir es hier mit einer genuin arabischen Entwicklung zu tun haben, die auf der überragenden Rolle der Sprache beruht.

I: Form und Charakter der vorislamischen Poesie

Das poetische Erbe, das von den arabischen Philologen aufbewahrt und kommentiert wurde und das sie als "vorislamisch" bezeichneten, zeichnet sich zum Grossteil durch eine Formfestheit aus, die eine lange Entwicklung vermuten lässt, obwohl für eine Entwicklung dieser Form keine Belege mehr vorzufinden sind. Die strikte Beibehaltung eines zäsierten Langverses in komplizierten metrischen Schemata, die auf einer genauen Beachtung offener und geschlossener Silben basieren,

eines Langverses der ausserdem innerhalb einer einzelnen Komposition immer auf den gleichen Reim endet, setzt voraus:

1. dass es einige Zeit gedauert hat, bis eine solche Praxis zur vollen Entwicklung gebracht werden konnte;
2. dass es die individuellen Dichter und Dichterinnen Mühe und Zeit gekostet hat, sich die Technik dieser poetischen Praxis zueigen zu machen;
3. dass die vorislamischen Stämme und Stammeskonglomerate sich über diese ihre Form der Poesie völlig einig waren, wie weit sie auch voneinander entfernt gelebt haben und umhergezogen sind.

Obwohl für einzelne Kompositionen unterschiedliche Metren gewählt werden konnten, die an sich eine beschränkte Toleranz aufwiesen, an bestimmten Stellen offene oder geschlossene Silben einzusetzen, bleibt doch die massive Einheitlichkeit der Metren imposant.

Die Technik, die für die Schaffung solch komplizierter Versformen benötigt wurde, gaben erfahrene Dichter an talentierte Jüngere, die *ruwāt* (sing. *rāwī*) genannt wurden, weiter. Offenbar hatten die Letzteren auch die Aufgabe, längere Fragmente, die der Meister-Dichter schon verfasst hatte, aufzubewahren, indem sie diese Fragmente auswendig lernten.

Zwar wird damit bis zu einem gewissen Grade klar, wie die Technik weitergegeben wurde, aber eine Einsicht in die Technik selber, also in den schöpferischen Prozess, gewinnen wir damit nicht: unklar ist, was so ein Dichter "in seinem Kopf" hatte, während er eine bestimmte Komposition schuf. Waren es Beispielverse, nach denen er seine Wörter in ein bestimmtes metrisches Schema zwang, oder waren es die Paradigma-Wörter, wie sie die spätere Beschreibung der arabischen Metren benutzte, z. B. *maf'ūlun*, *fā'ilun*, *mafā'ilun* usw.? Letzteres scheint unwahrscheinlich, weil ja die im Vers benutzten Wörter nicht mit den auf diese Weise dargestellten Versfüssen zusammenfallen müssen. Dabei bedenke man, dass eine schriftliche Vorlage, anhand derer man seine eigene Arbeit kontrollieren konnte, nicht vorhanden war, weil man die Schrift für solche Zwecke noch kaum benutzte.

Wir haben es also mit einer hochentwickelten poetischen Technik zu tun, die - so muss man annehmen - eine längere Entwicklung hinter sich hatte und die ihren Benutzern ein hohes Mass an handwerklichem Können abverlangte. Dass diese Poesie eine längere Entwicklung hinter sich hatte geht ebenfalls hervor aus der Tatsache, dass innerhalb dieser Poesie eine bestimmte Art von Komposition - oder sagen wir: Gattung - einen prominenten Platz erreicht hatte: die *Qasīde*. Es handelt sich hier um eine polythematische Komposition, die nach einer mehr oder weniger festen Reihenfolge aufgebaut wurde, vereinfacht dargestellt: Einleitung (das Liebes- und Trennungsthema: *nasīb*), dann ein Abschnitt, der von einer Reise berichtet, und schliesslich ein Teil, der die eigentliche

Botschaft oder Mitteilung in der Form von Selbstlob, des Lobes eines Gönners oder Sonstiges enthält. Ob diese polythematischen Qasīden, die des öfteren mehrere Dutzende von Versen umfassten, als Zusammenfügungen eigenständiger Gedichtthemen entstanden sind, oder ob die Entstehung dieser Gattung als eine eigene Entwicklung zu betrachten ist, ist kaum noch festzustellen, weil eine "Proto-Qasīde" bis auf den heutigen Tag fehlt. Da aber die Qasīde als Gattung in den uns bekannten Texten schon völlig konventionalisiert scheint, muss man wohl annehmen, dass auch hier eine längere Entwicklungsphase vorauszusetzen ist.

Wenn man die Form dieser vorislamischen Poesie konventionalisiert nennen darf, so gilt das bis zu einem gewissen Grade auch für den Charakter dieser Poesie. Man muss sich Mühe geben, die eigenen Gedanken und Ansichten, die individuelle Persönlichkeit eines Dichters aus seinen Texten herauszulesen¹. Meistens bleibt der Themenkreis der vorislamischen Poesie auf die Beschreibung im weitesten Sinne des Wortes beschränkt, und zwar einerseits auf die Beschreibung eines Anderen in der Lob- oder Spottpoesie oder auf die Beschreibung des Ichs im Selbstlob. Massgebend bei der Beschreibung von Personen ist die geltende Moral der vorislamischen Zeit, der Tugendenkomplex der *murū'a*, der Mut, Ausdauer und durchgreifendes Auftreten des Individuums umfasst.

Die Beschreibung der persönlichen, bzw. intimen Verhältnisse beschränkt sich auf die Liebespoesie, d.h. auf den Anfangsteil der Qasīde. Darin gibt sich der Dichter aber kaum als Person zu erkennen, eher beschreibt er eine Affäre.

Der Reiseabschnitt als mittlerer Teil der Qasīde bietet dem Dichter die Möglichkeit in der Beschreibung seines wohl beliebtesten Objekts zu exzellieren: die ihn umringende natürliche Umgebung und sein Reittier, auf dem er diese Umgebung durchquert. Die Naturbeschreibungen mitsamt der Beschreibung einer Fülle von Szenen aus dem alltäglichen Leben sind sicherlich nie auf diesen Teil der Qasīde beschränkt geblieben: man findet sie fast überall wieder, eben auch da, wo sie zu literarischen Vergleichen einzusetzen waren.

Wenn der Dichter sich an Personen richtet, wie es z.B. im Schlussteil der Qasīde der Fall sein kann, dann bleibt sogar da seine Persönlichkeit noch sehr verschlossen, weil die persönlichen Verhältnisse zwischen Individuen stark von gesellschaftlichem Rang und Einfluss geprägt sind.

¹ Als ein Beispiel dafür kan Labīd gelten: Siehe dazu Müller, Labīd.

II: Die Marthiya

Innerhalb dieses literarischen und kulturellen Umfeldes treffen wir eine Dichtart an, die zu einem Grossteil zu der Domäne der vorislamischen Frau gehört: die Marthiya (plur. Marāthī), d.h. das Trauergedicht. Diese Gedichte schliessen sich ihrer Form nach nahtlos an die konventionelle Form der sonstigen vorislamischen Poesie an: sie sind in denselben Metren verfasst und kennen den Monoreim. Einen mehr oder weniger fixierten Themenablauf, wie die Qasīde ihn hatte, kennt die Marthiya aber nicht.

Es sind sicherlich nicht nur Frauen, die solche Marāthī verfasst haben², sondern viele der Trauergedichte werden Männern zugeschrieben. Ein wichtiger Unterschied ist aber, dass von Frauen nicht nur Marāthī in der gehobenen Form der klassischen Dichtung - also mit festem Metrum und Reim - bekannt sind, sondern auch sogenannte Niyāha's: das sind Trauerrufe, die kein festes Metrum haben und in denen der Reim sich nach einigen Strophen ändern kann. Man nennt diese Form *saʿf* oder Reimprosa. Die Niyāha stellt sehr wahrscheinlich eine ältere Stufe der Marthiya dar, ist aber mit dem Auftreten von Marāthī nicht verschwunden. Damit hat diese Gattung im Vergleich zu der Qasīde eine aussergewöhnliche Position:

1. sie ist die Gattung par excellence, in der sich die arabische Frau äussert;
2. sie hat eine Nebenform aufzuweisen: die Niyāha;
3. sie wird verfasst in einer Situation, die von der betroffenen Frau als schmerzlich empfunden wird - bei einem Sterbefall -, und man dürfte erwarten, dass in dieser Dichtung persönlichere Klänge angestimmt werden, als in der sonstigen Poesie des Vorislams der Fall ist.

Ein anderer Aspekt, in dem die Frauenmarthiya sich von der Qasīde unterscheidet, ist, dass die erstere als solche einige Zeit nach der Gründung des Islams aufgehört hat, zu existieren: zwar haben Männer in der ganzen Geschichte der klassischen arabischen Literatur Marāthī verfasst, Frauen haben sich aber in dieser Gattung fast nicht mehr zu Worte gemeldet, ebensowenig wie in anderen Gattungen. Dennoch genossen diese Gedichte von Frauen in späterer Zeit noch ein erhebliches Mass an Popularität: sie wurden eifrig gesammelt und tauchten in fast allen mittelalterlichen Auseinandersetzungen mit der altarabischen Literatur auf.

² Frauen haben sich nicht zur Trauerklage beschränkt, sondern es werden ihnen u.a. auch Spottgedichte zugeschrieben und Kurzgedichte, die den Männern im Kampf Mut machen sollten. Die Zahl solcher Gedichte ist aber viel geringer als die Zahl der Trauerklagen.

III: Die Marthiyaforschung³

Ein wichtiger Schritt in der Erforschung der vorislamischen Marthiya wurde mit der ersten kritischen Sammelausgabe des Textmaterials getan, die von einem anonymen Jesuiten ("ahad al-'ābā' al-Yasū'iyīn") besorgt wurde. Auf Grund späterer Arbeit darf man annehmen, dass es sich bei diesem Anonymus um père Louis Cheikho gehandelt hat.

Diese erste Sammelausgabe wurde im Jahr 1888 unter dem Titel "Anīs al-Julasā' fi Dīwān al-Kansā'" veröffentlicht. Darin war der Dīwān der Dichterin al-Kansā' enthalten, nebst einer Anzahl von Marāthī von insgesamt etwa 60 Dichterinnen, die sich mit derselben Gattung beschäftigt hatten⁴. Leider diente dieser Text als Grundlage für sämtliche Ausgaben des al-Kansā'-Dīwāns in der arabischen Welt, denn wenig später, im Jahr 1895, brachte Cheikho unter seinem eigenen Namen eine umfassendere und kritische Version dieses Dīwāns unter dem Titel "Anīs al-Julasā' fi Sharḥ Dīwān al-Kansā'" heraus, die eine weit bessere Grundlage für spätere Ausgaben gewesen wäre⁵. Man darf annehmen, dass Cheikho von Anfang an die Absicht hatte, alle Marāthī, die Frauen zugeschrieben wurden, auf irgendeine Weise als Ganzes zusammenzuhalten, denn, analog an seiner ersten Ausgabe, brachte er 1897 eine Sammlung sonstiger Frauenmarāthī unter dem Titel "Riyād al-'Adab fi Marāthī Shawā'ir al-'Arab" heraus. Diese Ausgabe ist quellenmässig besser dokumentiert als der ursprüngliche Anhang zum Dīwān der al-Kansā' aus dem Jahr 1888.

Obwohl zu dieser frühen Zeit also ein Grossteil der vorislamischen Frauenmarāthī den Arabisten zur Verfügung stand, beschränken die ersten Studien zu diesem Material sich fast ausschliesslich auf den Dīwān der Dichterin al-Kansā'.

In einem Artikel aus dem Jahr 1902⁶ weist Goldziher auf die historische Beziehung hin zwischen der Niyāha, dem Trauerruf in *saf*, und der späteren Marthiya, die sich aus der Niyāha entwickelt haben soll. Dazu führt er gemeinsame Merkmale beider Dichtarten an, wie z. B. das negative Lob ("du warst nicht ..."), das admirative "mā" und die

³ Für eine Einführung in diese Gattung siehe noch den Kapitel "Trauergedichte" in Wagner, Grundzüge, 116-34.

⁴ Eine Neuauflage dieser Ausgabe ist in Kairo in 1968 erschienen.

⁵ Soviel ich weiss, ist ihm nur Ibrāhīm 'Awadayn in einer kritischen Ausgabe gleichgekommen, und zwar im Jahr 1985 unter dem Titel "Dīwān al-Kansā': dirāsa wa-taḥqīq".

⁶ Goldziher, Bemerkungen.

wörtliche Wiederholung von Sätzen oder Satzgliedern. Auch sonstige Eigentümlichkeiten der Marthiya sollen auf älteren Bräuchen oder Trauerrufen beruhen, wie z.B. die oft benutzte Formel "*lā taḫad*", das Auftreten innerer Reimgruppen (vor Allem vom Typ *fā'ālu 'af ilatin*) und die wiederholte Namensanrufung des Verstorbenen.

Insofern Goldziher auf diese Weise auf die Eigentümlichkeiten der Marthiya - auch der späteren Zeit und auch auf die Marāthī, die von Männern verfasst wurden - eingeht⁷, sind seine Beobachtungen als vorläufig zu bewerten, was aus Rhodokanakis' Darstellung von der Poesie von al-Kansā' hervorgeht. Viel stärker als Goldziher legt der letztere Autor den Nachdruck auf die Technik des Klageliedes und auf die "poetische Individualität" der Dichterin al-Kansā'⁸. Zum Teil nimmt Rhodokanakis dieselben Themen auf, die schon Goldziher als Reste des Trauersaf betrachtete: den inneren Reim (*tarsf*), die Namensanrufung des Verstorbenen, die Formel "*lā taḫad*" und das negative Lob. So weit wie möglich versucht Rhodokanakis ebenfalls, die Funktion dieser Themen zu beschreiben, einerseits, indem er meint, dass sie einen okkult-zauberhaften Sinn hatten, wie die Formel "*lā taḫad*" (S. 60), oder dass sie, wie das negative Lob, aus einer psychischen Fassung zu erklären seien: aus einem "Rechten mit dem Tode" (S.63). Neben diesen Themen betrachtet Rhodokanakis noch die Fiktion des *nā'i*, des Überbringers des Todesberichts, als Rest des Trauersaf.

Was bei Goldzihers Abhandlung über die Marthiya fehlt, bietet Rhodokanakis: Er inventarisiert die Benutzung der Naturbelebung in den Marāthī von al-Kansā'. So kann die ganze Natur in ihrer Poesie an ihrem Leid teilhaben, in dem Sinne, dass beim Sterben des Helden Berggipfel einstürzen und Erdbeben und Sonnenfinsternisse auftreten können (S. 18-25). Auch der sonstige Bildervorrat wird der Natur entnommen: die Schlacht kann wie eine störrische Kamelin dargestellt werden, oder die Wunden, die dem Feinde zugebracht sind, als Marken der Brenneisen (S. 25-9). Des weiteren gibt Rhodokanakis auch einige Beispiele von realistischen Bildern (S. 29-31) und sogar von zwei Allegorien, auch wenn in diesen Fällen die Authentizität der Texte umstritten ist (S. 31-5).

Als Beobachtungen zu der Technik des Klageliedes können Rhodokanakis' Erläuterungen bewertet werden, die sich auf die wörtliche Wiederholung und auf die "Konkatenation" beziehen (S. 47-8). Mit letzterer ist die Wiederholung eines Wortes oder einer Wortgruppe in

⁷ Sein Artikel ist den Bräuchen und der Praxis der Totenklage und des Totenrituals gewidmet, sowie den Umständen, unter denen sie vollzogen wurden.

⁸ Rhodokanakis, Trauerlieder.

der Endstellung eines Verses und an der Anfangsstelle des nächsten gemeint, wie z.B.

A 'an *tafīdī*

B *fa-fīdī*

Rhodokanakis weist auch auf Chiasmen hin (S. 48) und auf den Gebrauch von wiederholten Gedanken⁹, was er Gedankenresponson nennt, (S. 49-50) wie z.B. an einer Stelle bei al-Kansā:

14b. *majarra l-Manīyati 'adyālahā*

.....

16b. *taksīfu li-l-rawī 'adyālahā*

Wie zu erwarten ist, hat die Poesie von al-Kansā' viele Arten von Parallelen aufzuweisen, ist dies ja das Stilmittel par excellence der arabischen Poesie. Der Autor weist auf einige Typen hin und gibt dazu Beispiele (S. 52-6).

Anschliessend nennt Rhodokanakis eine Reihe von Motiven, die in den Marāthī der al-Kansā' anzutreffen sind: das Motiv des Trosts und der Schadenfreude und einige feste Motive der Anfangsverse (S. 67-74).

Dieser Artikel hat sicherlich seinen Wert, insofern er einen gründlichen Versuch darstellt, die Marāthī der al-Kansā' zu charakterisieren. Beeinträchtigend wirkt aber, dass der Autor seine Einsichten öfters auf vage psychologische Deutungen bezieht, die man heutzutage als überholt empfinden würde. Kennzeichnend für diese Vorgehensweise ist, dass Rhodokanakis ziemlich oft vom "naiven Dichter" redet, wenn er gewisse Verfahren, die er als typisch für diese Poesie betrachtet, zu deuten versucht.

Giuseppe Gabrieli's Arbeit, die im Jahre 1899 veröffentlicht wurde¹⁰, *I tempi, la vita e il canzoniere della poetessa araba al-Hansā*¹¹, ist vor allem ein Versuch, ein Porträt dieser Dichterin zu zeichnen. Die natürliche Umgebung, in der diese Dichterin gelebt hat, ihr Verhältnis zu ihrer Familie, vor allem zu ihren Brüdern Sakr und Mu'āwiya, und ihre persönliche Lebensgeschichte sind die wichtigsten Themen dieser Arbeit. Ihre eigene Poesie dient bei dieser Schilderung als die wichtigste Quelle. Nur in Kapitel 3 ist der Dīwān der al-Kansā' Gegenstand seiner Forschung. Dabei versucht Gabrieli, ein allgemeines Bild zu schaffen von der vorislamischen Frauenmarthiya, wobei er ebenfalls andere Dichterinnen heranzieht (S. 194-203). Leitfaden ist aber eher der Ton dieser Gedichte und die darin vertretenen philosophischen Ansichten (S. 236-9),

⁹ Man könnte vielleicht besser von Parallelen reden.

¹⁰ Als Dissertation wurde sie schon in 1895 vorgelegt.

¹¹ Von seinem Sohn Francesco erneut veröffentlicht, Rom, 1944.

als ihre formalen Eigenschaften oder ihre Technik. Nur den Vergleich als dichterische Technik hebt Gabrieli hervor (S. 232-6).¹²

In seiner Studie "al-Rithā"¹³ versucht Šawqī Dayf ein umfassendes Bild von der Klage überhaupt, nicht nur in der arabischen Literatur, sondern in der Weltliteratur zu geben. Diese Studie beschränkt sich nicht auf die vorislamische Poesie und schliesst ausserdem Klagen auf Nicht-Personen, wie z.B. auf Städte, ein.

Der Ursprung des *rithā'* soll aus dem Wunsch hervorgehen, durch Zaubersprüche dem Toten Ruhe zu verschaffen und ihn davon abzuhalten, den Lebenden Böses anzutun. Später gewinnen Gefühle der Ehrfurcht vor dem Tod die Überhand, sowie Gedanken über die Vergänglichkeit des Lebens usw. Die Marthiya dient ebenfalls dazu, die Tugenden des Verstorbenen in Erinnerung zu rufen (S. 7-9).

Die ursprüngliche Klage (*nadb*) hat sich allmählich zu Gedichten entwickelt, die während Trauerversammlungen (*ma'ātim*) vorgetragen wurden, die nach dem Ableben eines Helden abgehalten wurden: dichterisch begabte Individuen brachten kunstvoll gestaltete Klageverse vor (S. 12-3). In vorislamischer Zeit wurde die Klage meist von Frauen praktiziert, die damit der Opfer der vielen Schlachten und Kriege gedachten; dabei beschränkten sie sich nicht darauf, Texte hervorzubringen, sondern sie klatschten sich auch die Wangen wund, kratzten ihre Gesichter auf und rissen ihr Haupthaar aus (S. 14). Die wichtigsten Dichter in vor- und früh-islamischer Zeit, die ihre Brüder beweinten, sind al-Kansā' und Mutammim ibn Nuwayra (S. 15-6). Der übrige Teil des ersten Kapitels ist Marāthī gewidmet, die in späterer Zeit gedichtet wurden, von der abbasidischen Ära bis zur jüngeren Zeit.

Die Kapitel 3, 4, 5 und 6 behandeln unterschiedliche Objekte der Klage und sind eher für spezifische Themengebiete der vorislamischen Marthiya relevant: Dichter, die sich selbst beweinen, Klagen auf den Propheten und seine Familie und Klagen um untergegangene Städte und Reiche.

Im zweiten Abschnitt dieser Studie wird das Thema des Preises behandelt (*ta'bīn*): die vorislamische Marthiya ist nicht nur ein Ausdruck des persönlichen Schmerzes, sondern sie preist die guten Eigenschaften des verstorbenen Helden und listet dabei die unterschiedlichen Aspekte des "männlichen Mutes" (*murū'a*) auf: Grossmut,

¹² Das Buch ist selbstverständlich schwer zugänglich, wenn man kaum Italienisch lesen kann, und vielleicht sind mir einige wichtige Einsichten entgangen; den allgemeinen Eindruck, den ich aber von dieser Studie bekommen habe, ist, dass sie einigermaßen subjektiv und stark an Impressionen des Lebens in der Wüste orientiert ist.

¹³ Dayf, al-Rithā'.

Tapferkeit, Treue, Entschlossenheit, Freigebigkeit, Autorität, Ehre usw. Im Falle eines gewalttätigen Todes wird die Marthiya ebenfalls benutzt, um zur Rache für den Verstorbenen aufzurufen. Auch die Bitte um den Segen über dem Grab ist ein Thema, das nicht vergessen wird (S. 54-5). Die übrigen Kapitel dieses Abschnitts sind wiederum konkreten Beispielen des Preises gewidmet: von Kalifen und Ministern, von edlen und führenden Männern und von Wissenschaftlern und Literaten.

Thema des letzten Abschnitts ist der Trost ('*azā*', das aber zugleich auch "Fassung", *ṣabr*, bedeutet). Trost findet der Dichter im Klagen um seine Verwandten und im Gedanken, dass alles seinem Untergang zugeht. Mit dem Auftritt des Islams lässt man diesen Gedanken fallen, und an dessen Stelle tritt die Übergabe an Gott und die Hingabe an das von ihm Verfugte (S. 86-8). Auch dieser Abschnitt ist weiterhin auf das Thema des Trostes in der späteren Poesie konzentriert.

Die Studie der 'Ā'īṣa 'Abd al-Rahmān (= Bint al-Šātī'), al-Kansā'¹⁴, ist ebenfalls als Dichterporträt der Dichterin al-Kansā' zu bewerten. Sie situiert die Dichterin zuerst in ihrer natürlichen und dichterischen Umgebung und nimmt sich dann eine Biographie vor. Der dichterische Wert, den spätere Literaturkritiker ihrer Arbeit beigelegt haben, ist Gegenstand des dritten Kapitels. Im vierten Kapitel wird versucht, anhand der Texte eine chronologische Reihenfolge der Gedichte von al-Kansā' wiederherzustellen. Die Marthiya der al-Kansā' an sich ist erst Gegenstand des letzten Kapitels, wo ganz knapp die charakteristischen Züge dieser Gedichte behandelt werden (S. 115-23): zuerst die Wiederholung (*takrār*), unter der hier erstens das häufige Auftreten des Themas der vergossenen Tränen in den Anfangsversen verstanden wird und zweitens der Aufruf an das Auge, zu weinen. Als zweites Beispiel für Wiederholung nennt die Autorin Verse mit innerem Reim¹⁵ mitsamt einigen Versen, die dasselbe Thema haben: "ich werde *Sakr* beweinen, solange ..." ¹⁶ (s. 117-8). Als dritte Art von Wiederholung bezeichnet die Autorin die Themen, die ständig in der Poesie von al-Kansā' auftauchen: den Verlust des Toten und die guten Eigenschaften des Helden (S. 118-22).

In drei Beiträgen in "Der Islam"¹⁷ bietet Grütter eine umfassende Darstellung der Bestattungsbräuche bei den frühislamischen Arabern. Zum Teil haben die Beobachtungen, die sie den Ṭabaqāt des Ibn Sa'ad und Bukārīs Traditionen entnimmt, auch eine Gültigkeit für die

¹⁴ Bint al-Šātī', Kansā'.

¹⁵ "*tarsī*": Siehe Kapitel II.

¹⁶ Siehe dazu Kapitel III.

¹⁷ Grütter, Bestattungsbräuche I-III.

vorislamische Zeit. Detailliert beschreibt die Autorin die Gebräuche, Rituale und sonstige Verhaltensweisen, die mit dem Tod und mit der Bestattung zusammenhängen: die Todesansage und die ersten Klagen, die Waschung und Ausstattung der Leiche, die Gebete, die gesprochen wurden und den Leichenzug, die Ausstattung des Grabes und die Beerdigung und schliesslich, wie die Gräber hinterlassen wurden bzw. welche Bedeutung die Gräber später für die Hinterbliebenen hatten.

Wichtig sind diese Beiträge vor allem, weil sie ein genaues Bild der Realia vermitteln, die mit Tod und Bestattung zusammenhängen, z.B. wo es darum geht, wie ein Grab mit flachen Steinplatten (*safā'ih*) abgedeckt wird, etwas, das in den Texten der Marāthī öfters genannt wird.

Zu der Totenklage meint Grütter, dass sich darin "die Einstellung zum Tod und zum Leben, religiöse Anschauungen, Aberglaube, Gemüt, Temperament, die Beziehungen der Menschen zueinander ... mit besonderer Deutlichkeit wider(-spiegelt)". Die Frauen seien die Hauptträger dieser Totenklage, weil sie naturgemäss gefühlsbetonter wären, "und der stolze und selbstbewusste Araber sich dabei etwas von seiner Männlichkeit zu vergeben glaubte"¹⁸. Das Trauern und Klagen setzt sofort nach der Verkündung des Ablebens ein. Dieses Klagen "in einem oder mehreren wohl immer aus dem Stegreif verfassten Gedichten (*ritā*) stellt einen wesentlichen Bestandteil der Totenklage dar. Der Inhalt der Totenklage ist wenigstens zweierlei: das laute Rühmen der Tugenden des Verstorbenen (*tanā'*) und das Schreien und Wehklagen, vor allem der Frauen. Ansonsten aber lässt Grütter Form und Inhalt der Trauergedichte beiseite, "da eine einigermassen gründliche Betrachtung eine eigene Arbeit erfordern würde"¹⁹.

Die umfassende Studie des M. Abdessalem, *Le thème de la mort dans la poésie arabe*²⁰, ist genau, was der Titel verspricht, und keine Monographie über die Marthiya: der Autor versucht Haltungen gegenüber und Gedanken über den Tod anhand literarischer Texte aus der arabisch-islamischen Geschichte zu vermitteln, die sich mit diesem Thema beschäftigen. Dazu werden auch andere Gattungen benutzt als nur die Trauerpoesie, weil ja das Thema in anderen Gattungen ebenfalls vertreten ist, auch wenn es in anderen Gattungen eher als Objekt beschaulicher und ethischer Überlegungen dargestellt wird. Die Studie beschäftigt sich also mit der Entwicklung des Denkens über den Tod.

¹⁸ I, S. 151.

¹⁹ I, 152-3.

²⁰ Abdessalem, *Mort*.

Diesbezüglich wählt der Autor ein Korpus von 1700 Versen, das sich kaum mit dem der Trauerklagen deckt²¹. Diesem Material entnimmt er, dass die vorislamischen Araber den Tod als einen plötzlichen Abbruch eines vielversprechenden Lebens empfanden. Die Hinterbliebenen sind zu einer qualvollen Scheidung, und der Verstorbene zur Einsamkeit verurteilt. Aus der ersten Gegebenheit lässt sich der panegyrische Charakter der Todespoesie erklären, aus der zweiten das lyrische Element. Dem Verstorbenen wird auch nicht so sehr als engem Verwandten nachgetrauert, sondern vielmehr als einem Stammesheld, der in der Öffentlichkeit auftrat. Die Gefühle, die in der Marthiya ans Tageslicht treten, repräsentieren - mehr als persönliche Gefühle der Verzweiflung - die Gefühle der Gemeinschaft, des Stammes. Eben deshalb hat der Aufruf zur Rache, der ja an den Stamm gerichtet war, hier einen Platz (S. 60-4). Zuweilen kam es in den Marāthī zu Reflexionen über den Tod: Dabei liegt der Nachdruck auf die Unabwendbarkeit des Todes (S. 64-8). Ausserdem ist es für den vorislamischen Dichter fast immer so, dass der Tod die Besten wegzuraffen scheint (S. 69).

Abdeselem interpretiert die Vorführung einer Totenklage als ein Ritual, das von einer oder von mehreren Frauen durchgeführt werden soll. Dabei spielt die (professionelle) Klagefrau eine wichtige Rolle. Die Frauen schlagen sich bei dieser Gelegenheit ihre Gesichter mit ihren Sandalen, und mit den Fingernägeln kratzen sie sich ihre Wangen und ihre Brust auf. Der Autor fragt sich, ob die letzten zwei Verhaltensweisen als Ritual zu verstehen sind, weil man meinen könnte, dass auf diese Weise ein Blutopfer gebracht wird, durch das ein neues Blutbündnis zustandekommen kann (S. 98-9). Zweck dieses Rituals sei nicht nur das Verjagen der Geister der Toten, sondern auch die Äusserung des Schmerzes und die Darstellung des Lobes. Der literarisch anspruchsvolleren Form dieser ritualen Äusserungen, der Marthiya, ist zu entnehmen, dass man sich an den Verstorbenen richtete, seine Heldentaten aufzählte, seine Tugenden lobte und ihm versicherte, dass die Erinnerung an ihn bei den Verbliebenen fortwähren würde (S. 99-100).

Eine umfassende Studie zum Thema des Todes und der Trauerpoesie hat Mustafā °Abd al-Šāfi al-Shūrā vorgelegt: Ši'r al-Ritā' fī al-°Asr al-Jāhili²². Im grössten Teil seines Buches dienen die Marāthī als Quellen zu den Ansichten der vorislamischen Araber, und vor allem der Dichter, bezüglich des Todes und der Existenz überhaupt. Die Ideen, die die vorislamischen Araber diesbezüglich hatten, stellt der

²¹ S. 55, Anm. 2.

²² al-Šūrā, Ritā' I. Später folgte vom selben Autor Ši'r al-Ritā' fī Sadr al-Islām, Kairo, 1986.

Autor in den Rahmen der Legenden und Mythen des alten vorderen Orients, an denen die Gedankenwelt des Vorislams sich anschliesst.

Im zweiten Kapitel wird der Tod in der vorislamischen Poesie als solcher besprochen, zuerst anhand der Rolle von Tieren, die in dieser Poesie dargestellt werden: sogar die stärksten unter ihnen sind schliesslich dem Tode unterlegen. Dieses Thema bildet einen Trost für den Menschen, weil auch er schliesslich sterblich ist. Dieser Gedanke der Sterblichkeit und der damit zusammenhängende Pessimismus soll in der vorislamischen Zeit Anlass gewesen sein zum Alkoholgebrauch, von dem des öfteren die Rede ist und der das Leben noch einigermaßen erträglich machte. Schliesslich listet der Autor die vorzüglichen Eigenschaften auf, mit denen die Helden in der vorislamischen Zeit gepriesen wurden und auch sich selber priesen, wenn sie sich in Marāthī auf sich selbst Mut, Freizügigkeit, Treue und Ehre zuerkannten.

In seinem dritten Kapitel behandelt al-Shūrā die Marthiya als solche. Zuerst stellt er fest, dass die altarabischen Literaturkritiker die Marthiya fast immer als Teil einer anderen Gattung (*ǧarad* pl: *'aǧrād*) ansahen²³, meist als Teil der Panegyrik. Die Marthiya droht in dieser starren (*jāmid, jāff*) Einteilung ihren eigenen Charakter zu verlieren, aber diese Einteilung haben wir dem Einfluss der griechischen Philosophie auf die arabischen Literaturkritiker zu verdanken. Die Verwandtschaft mit dem Preislied, die einige dieser Kritiker erkennen, beruht hauptsächlich auf einem Teil der Marthiya, dem *ta'bīn*, d.h. auf dem Teil, in dem der verstorbene Held gepriesen wird. al-Shūrā erkennt, dass diese Verwandtschaft die existentielle Eigenheit (*'unsur*) der Marāthī und die Geisteshaltung des Klagenden verkennt²⁴. Der Autor versucht, entgegen dieser Aufteilung der Marthiya, die Gedichte als eigenständige Einheiten darzustellen, indem er, anhand der Theorien von Coleridge und Croce, die künstlerische Einheit der Marthiya (*al-wahda al-fannīya*) als die Einheit des Gefühls definiert (*wahdat al-shu'ūr 'aw al-'ihsās* oder *al-wahda al-'ātifiya*) (S. 212-4). Im Falle der Marthiya ist die Einheit der Gefühle näher zu definieren als "die Einheit des Konflikts zwischen Leben und Tod" (*wahdat al-sirāf bayna al-hayāt wa-al-mawt*), oder als "Einheit der Empfindung, dass das Leben trostlos ist und erbarmungslos" (*wahdat al-'ihsās bi-wahšat al-hayāt wa-qaswatihā'*) (S. 215). In diesem Sinne bildet die Marthiya als Gedicht immer eine Einheit, ob sie nur ein Thema anspricht oder mehrere (S. 216-20). Sogar thematische Abschweifungen (*'istitrād*), die in längeren Marāthī öfter auftreten als in kleineren, können die Einheit oder

²³ al-Šūrā, *Ritā'* I, 208-9.

²⁴ al-Šūrā listet noch einige Standpunkte der alten arabischen Literaturkritiker auf, die ich in Kapitel III behandeln werde.

Einheitlichkeit des Gedichts nicht gefährden; vielmehr können sie dazu beitragen, diese Einheitlichkeit zu bestätigen (S. 220-2). Innerhalb dieser Einheitlichkeit können unterschiedliche Themen anhand einer beabsichtigten Organisation vermittelt werden, was aus einer Analyse einer Marthiya von al-Kansā' hervorgeht (S. 231-8).

Dann widmet der Autor sich dem Thema des Stils (*'usūb*) in der Marthiya. Eigentlich müsste man sagen, dass der Autor sich auf das Stilelement der Wiederholung (*takrār*) beschränkt, weil die anderen Merkmale der Marthiya, die von ihm als Wiederholung aufgelistet werden, unserem Empfinden nach einer anderen Kategorie angehören: der Ausdruck *lā taʿad* und seine Varianten, die häufig in Marāthī auftreten, sind wohl eher als feststehende, im Kontext relevante Ausdrücke anzusehen, als dass sie als Stilelemente zu bewerten sind (S. 259-61). Ein anderes Thema, das hier angesprochen wird, ist das der "betrachtenden Lebensweisheit" (*hikma*) (S. 262-9), das wohl nicht so sehr als Stilmittel gelten kann, sondern eher als "dichterisches Thema" in weiterem Sinne. Als Topos würde man eher bezeichnen, dass in den Marāthī der Tote oft, als wäre er noch lebendig, angerufen wird (S. 253-5). In einem erweiterten Sinne gilt das ebenfalls für die Anrede an das Auge und die Anregung an das Auge, zu weinen, (S. 255-6) und für die Anrede an die Schicksalsschläge, die den Weinenden so bitter getroffen haben (S. 256). Ebenfalls als Topos könnte man die Darstellung des Todes als etwas, das getrunken wird, bewerten (S. 257-8). Das gleiche gilt für den Wunsch, der öfters in den Marāthī ausgesprochen wird: der Regen dürfe das Grab begießen (S. 258-9).

Während die meisten dieser Beobachtungen nicht ohne weiteres als Stilmittel zu betrachten sind, bilden im Rahmen dieser Auseinandersetzung über die Stilmittel der Marthiya die Aussagen über den Rhythmus in der Marthiya einen Ausnahmefall: was al-Šūrā hier beabsichtigt, ist, Beispiele für kunstvoll gebildete Parallelsätze (z.B. einige die anfangen mit *fa-*) oder die kunstvoll verwendete Wiederholung von Personalsuffixen (S. 269-75) zu bieten. Im Grunde scheint es möglich, diese Parallelstrukturen irgendwie doch als Wiederholung zu unterpretieren. Bleibt also die Wiederholung als solche (S. 247-62).

Die Wiederholung ist in erster Linie eine Art von Wehklagen (*walwala* und *nadb*) und scheint in diesem Sinne ein altes, rituales Erbe zu sein (*mawrūt tuqūsī qadīm*). Bei anderen Gelegenheiten wird dieses Geschrei dazu benutzt, zu Mut im Kampf anzusetzen. In allgemeinerem Sinne ruft die wörtliche Wiederholung heftige Gefühle hervor, gerade auch bei den Anwesenden, die dem Gedicht zuhören. Was für sich spricht, ist, dass der wörtlich wiederholte Gedanke auch die wichtigste Mitteilung ist, die der Dichter seinem Publikum zu machen hat und die den Gedanken widerspiegelt, der ihn am meisten beschäftigt. Diese wörtliche Wiederholung wird zu einem kunstvoll gestalteten und

emotional wirkungsvollen Organisationsprinzip ausgebaut, wie z.B. in einem Vers der al-Kansā:

*‘aynayya jūdā bi-damf in minkumā jūdā
jūdā wa-lā ta‘idā fi l-yawmi maw‘ūdā*

Schliesslich kann mit der Wiederholung ein organisatorischer Zusammenhang zwischen zwei eigenständigen Versen bezweckt werden wie z.B. in einem Gedicht des Abū Du‘ayb²⁵:

4. *fa-‘ajabtuhā ‘anna mā li-jismiya ‘annahu
‘awdā banīya mina l-bilādi wa-wadda‘ū*
5. *‘awdā banīya wa-‘a‘qabūniya ... etc."*

In seinem letzten Kapitel setzt sich al-Šūrā mit dem Bild oder mit der "Bildlichkeit" (*sūra*) in der Marthiya auseinander. Er beschäftigt sich zuerst mit der Beschreibung (*wasf*), und zwar vor allem mit der Beschreibung der Natur: al-Šūrā zeigt, wie die Natur als realistische Widerspiegelung benutzt wird, um die Gefühle des Dichters darzustellen. Dies trifft besonders zu, wenn nicht nur die äussere Erscheinung gewisser Tiere beschrieben wird, sondern auch die - meist bedrängte - Situation, in der sich das Tier in einer solchen Beschreibung befindet, vor allem, wenn das Tier ängstlich ist und sich im Kampfe wehren muss (S. 285-9). Das ängstliche und aufgejagte Wildtier widerspiegelt nicht nur den psychischen Zustand des Dichters, sondern vermittelt auch die unmittelbare Verbundenheit, die der Dichter der ganzen Natur gegenüber empfindet (S. 289-90). Auf gleiche Weise dient die Beschreibung der verlassenen Wohnstätten dazu, die melancholischen Erinnerungen an vergangene Zeiten der Jugend und eines besseren Lebens hervorzu-rufen (S. 290-1). In diesem Sinne ist die Natur für den vorislamischen Dichter wie ein Gefäss, in das er seine Gefühle giessen kann (S. 291).

Die öfters in den Marāthī auftretenden Vorstellungen eines aufgejagten Tieres, das durch die Hand der Jäger den Tod findet, werden von al-Šūra als Allegorien für die Vergänglichkeit des Lebens gedeutet und für die überall lauernde Gefahr, die den Menschen bedroht (S. 291-3). Von dem natürlichen Benehmen dreier Tiere leitet der Autor drei Verhaltensweisen dem Tod gegenüber ab: vom Wildtier die Konfrontation mit, vom Wildesel die Flucht vor dem Tod, und die Darstellung der Bergziege wird dazu eingesetzt, das unerwartete Auftreten des Todes, sogar auf Berghöhen, vorzuführen. In diesem Sinne seien diese Verhaltensweisen bzw. der Hintergrund, auf dem diese Verhaltensweisen wahrzunehmen sind, als symbolische Darstellungen der schmalen Grenze zwischen Leben und Tod vom vorislamischen Dichter aufgeführt worden (S. 291-300). Zu diesem Zweck kann auch die Darstellung des Adlers dienen (S. 300-2) oder die blosser Erwähnung von bekannten

²⁵ Sukkarī, Šarḥ I, 6.

Persönlichkeiten bzw. bekannten Städten aus der arabischen Geschichte (S. 302-8).

Zur Bildersprache der Marāthī gehört nach al-Šūrā schliesslich auch die metaphorische Darstellung, z.B. des freigebigen Helden als Regenwolke, die ihre Gaben reichlich schenkt, oder als eine Löwin, die ihre Jungen schützt. So versteht der vorislamische Dichter z.B. auch das Leben als eine Reise, als ein Kommen und Gehen (*bi-'anna l-nās bayna ġādīn wa-rā'ih*): das Ende ist, dass man sich niederlässt (*'iqāma*) (S. 214)

In der nachfolgenden Studie, die al-Šūrā herausbrachte²⁶, befasst er sich mit der Trauerpoesie in der Frühzeit des Islams. Frauen, die in dieser Periode dichteten, hätten sich auf kurze Fragmente (*maqṭṭ'āt qaṣīra*) beschränkt, was ein Indiz sei für die Unzulänglichkeit ihrer seelischen Kraft und für die Unfähigkeit, längere Gedichte zu schaffen (*mimmā yadullu 'alā qaṣri nafsihā wa-'ajzihā 'an al-'itāla*). Der Grund dafür sei, dass diese Frauen in der vorislamischen Zeit kaum Poesie gedichtet hätten, und dass ihre Gabe deshalb noch keinen festen Fuss gefasst hätte. Ein zweiter Grund für die Kürze dieser Gedichte sei, dass der Islam viele Bräuche der vorislamischen Zeit verbot: deshalb mussten sie sich neu auf ihre Themen orientieren. Ausserdem könnte ein Teil dieser Poesie verloren gegangen sein, weil man sich mit der neuen Religion weniger darum bemühte, die Texte zu bewahren (S. 73).

Die Gattung wurde in der frühislamischen Zeit vielfach ausgeübt, da es in den ersten Eroberungskriegen viele Tote gab und ausserdem Verwundete, die den Verlust ihrer Glieder beklagten. In Friedenszeiten dichtete man Trauerklagen auf das Ableben der ersten Kalifen (S. 4-5).

Die Trauerpoesie der Frauen schliesst sich, ihrer Gedankenwelt und ihren Themata nach - d.h. das Wehklagen, der Lob und der Trost - an die vorislamische Marthiya an. Anscheinend wurden auch die vorislamischen Bräuche, die mit dem Wehklagen zusammenhängen - das Wundschlagen der Wangen, das Zerreißen der Kleider, das Ausreißen oder Rasieren der Kopfhaare und die vehementen Klagerufe - beibehalten, obwohl der Prophet sie verboten hatte²⁷ (S. 63-4). Der Autor nennt einige Beispiele von Marāthī, die von Frauen in der unmittelbaren Umgebung des Propheten gedichtet wurden, teils muslimische Frauen, teils Frauen der gegnerischen Seite (S. 64-72), und stellt fest, dass es gewissermassen eine Konkurrenz gab zwischen den Frauen in Mekka und Medina (S. 72).

Die Trauerklagen der Frauen in der Zeit der Eroberungskriege scheinen manchmal weniger heftig gewesen zu sein als die vorislamischen wegen der Vorbehalte der neuen Religion, aber bezeichnend für

²⁶ al-Šūrā, Riṭā' II.

²⁷ Siehe dazu Juynboll, Tradition, 102-19.

diese Poesie bleibt das Thema des Lobes. Zuweilen aber herrscht doch der Schmerz vor. Die Preisthemen, die angesprochen werden, sind ebenfalls oft die gleichen wie im Vorislam: die *murū'a*. Zuweilen treten auch politische Gegensätze ans Tageslicht, die mit der frühen Geschichte des Islams zusammenhängen, wie z.B. mit der Šī'a (S. 115-20). Am Ende dieses Kapitels nennt der Autor einige Streitgedichte zwischen Frauen, die allerdings mit dem *ritā'* wenig zu tun haben (S. 143-7). In seinem letzten Kapitel setzt al-Šūrā sich mit dem Übergang zwischen vorislamischer und frühislamischer Dichtung auseinander, vor allem anhand der beiden Dichter Ḥassān bn Tābit und Ka'b bn Mālik (S. 151-73).

Der vorletzte Autor, der hier zu Worte kommen soll, ist J. Bellamy. In einem Artikel²⁸, der als Vorstufe zu einer Monographie über die früharabische Marthiya gedacht ist, fasst er zuerst den Beitrag von Goldziher zusammen, um zu betonen, dass die Marthiya die einzige Gattung in der frühen arabischen Literatur sei, der man eine historische Entwicklung nachweisen könne: den Übergang von der Niyāha bis hin zur eigentlichen Marthiya.

Eine nützliche Vorstufe für eine Auseinandersetzung mit dem Thema bildet eine geographische und chronologische Übersicht der wichtigsten Dichter von Marāthī. Aus dieser Übersicht, so meint Bellamy, gehe hervor, dass die erstem Marāthī um die Mitte des 6. Jahrhunderts zu datieren seien²⁹. Inwieweit diese beiden Ansichten stimmen, wenn unbekanntere Dichter und Dichterinnen mit einbezogen würden, ist nicht deutlich.

Als "direkter Nachkomme" der alten Niyāha sei nach Bellamy die Kurzmarthiya anzusehen: die längeren Marāthī hätten sich erst später entwickelt und seien vornehmlich von Männern gedichtet worden. Dass es für die vorislamischen Dichter nicht leicht war, sich einerseits nicht zu viel von der Struktur der Qasīde beeinflussen zu lassen, und andererseits passende Themen für die längere Marthiya zu entwickeln, zeigt der Autor an drei Beispielen von Marāthī, die Abū Du'ayb, Ka'b bn Sa'd al-Ġanawī und A'sā Bāhila zugeschrieben werden.

Schliesslich spricht Bellamy sein Vorhaben aus, die Thematik und Stilistik der altarabischen Marāthī zu untersuchen, damit festgestellt werden kann, ob diese dem von ihm skizzierten geographischen und historischen Entwicklungsgang folgen³⁰.

²⁸ Bellamy, Observations.

²⁹ Die Marāthī, die im Kontext des Harb Basūs entstanden seien sollen, betrachtet er als spätere Fälschungen ("part of the romantic fiction"), u. a. aufgrund der abweichenden Metren: Bellamy, Observations, 47-9.

³⁰ Einige Studien die mir nicht zur Verfügung standen sind:

Vor kurzem³¹ erschien eine Studie von Stetkevych³², von der sie ein Kapitel der Marthiya widmet³³. Darin vertritt sie die Ansicht, dass die Marthiya eine öffentliche Funktion hatte, und dass die klagende Frau sich in einem entweihten Zustand befand: "Woman's mourning must thus be understood ... as an obligatory public lamentation that was ritually prescribed and served to express a typically liminal defiled and yet sacral state"³⁴. Für die Frau war die überherrschende Motivation für die Schaffung einer Marthiya der Aufruf zur Rache³⁵ und Stetkevych meint, "that women's lamentation/*rithā*' is in perception and expression the inverse parallel of men's blood vengeance/*rithā*": wie der Mann seinen ermordeten Verwandten "erlöst", indem er dessen "flüssige Seele" ausgiesst, so macht die Frau dasselbe, indem sie Tränen vergiesst. Dieser Racheakt soll verstanden werden als eine Wegwaschung ungerächten Blutes und bildet in diesem Sinne eine Parallele zu der

-
- B.M. al-Kaṭīb, *al-Riṭā' fī al-Ši'r al-Jāhilī wa-Sadr al-'Islām*, Bagdad, 1971;
 - M.I. Hawar, *Riṭā' al-'Abnā' fī al-Ši'r al-°Arabī hattā Nihāyat al-°Asr al-'Umawī*, Abu Dhabi, 1981;
 - M.S.M. Yahyā, *Riṭā' al-'Abnā' fī al-Ši'r al-°Arabī hattā Nihāyat al-Qarn al-Kāmis al-Hijrī, al-Zarqā' (?)*, 1985 (?);
 - M.H. 'Abu Nājī, *al-Riṭā' fī al-Ši'r 'aw Jirāhāt al-Qulūb*, Beirut, 1981;
 - °A.°A. Sālim, *Ši'r al-Riṭā' al-°Arabī wa-'Istinhād al-°Azā'im*, Kuwait, 1982;
 - °A. Muhannā, *Notes on ancient Arabic Consolation (tafziya) and lamentation (niyāha) in Dirāsāt fī al-'Adab wa-al-Luġa muhdāt 'ilā Jāmi'at al-Kuwayt*, Kuwait, 1967-77, 37-64.

Eine interessante Studie zu einer Marthiya von al-Kansā' (Dīwān 1895, 73-85), die in der vorliegenden Arbeit ausser Betracht gelassen wurde: M.S. Gayt, *al-Tarkīb al-Drāmī li-Rā'iyat al-Kansā' in Fusūl*, VII, 1-2, 1989, 81-118.

³¹ Das Buch stand mir erst nach der Fertigstellung des Manuskripts zur Verfügung: deshalb muss ich mich bei dieser Besprechung zu Kapitel 5, das der Marthiya gewidmet ist, beschränken.

³² Stetkevych, *Pre-Islamic Poetry*.

³³ *The Obligations and Poetics of Gender: Women's Elegy and Blood Vengeance in Stetkevych, Pre-Islamic Poetry*, 161-205.

³⁴ Stetkevych, *Pre-Islamic Poetry*, 165.

³⁵ Stetkevych, *Pre-Islamic Poetry*, 199.

Selbstreinigung der Frau, nachdem sie menstruiert hat³⁶. Zur Erläuterung ihrer Ansichten analysiert die Autorin fünf Marāthī von Frauen: al-Kirniq³⁷, al-Fāri'a bint Šaddād³⁸, Rayta 'ukt 'Amr Dī al-Kalb³⁹, Kabša bint Ma'dīkarib⁴⁰ und Hind bint Hudayfa⁴¹.

Gegen die Ansichten von Stetkevych ist einiges einzubringen, doch ich möchte mich auf die folgenden Einwände beschränken:

1. In der Interpretation der Marthiya von al-Kirniq ist die Reihenfolge von den Vss. 8 und 9 von Bedeutung: Stetkevych meint, dass der Held nach seinem Tode in Vs. 8 wiederersteht in Vs. 9. Dabei sei aber bemerkt, dass die Autorin diese beiden Verse, wie sie in der Dīwān Ausgabe von Nassār⁴² stehen, umgedreht hat; Stelle und Wert des neunten Verses sind überhaupt unsicher, weil es nur in einer Vorlage angetroffen wurde⁴³.

2. In der Analyse von der Marthiya von Rayta (= Janūb) 'ukt 'Amr Dī al-Kalb werden, meint Stetkevych, die ersten beiden Verse dazu eingesetzt, um das Publikum in den "proper frame of mind" zu bringen, indem die Blutrache als unvermeidbar dargestellt wird. Es wären nach ihr also keine "tired *hikam*, or old saws" wie man auf den ersten Blick meinen würde. Sie kann aber nur zu dieser Auffassung gelangen, indem sie die Verse 2, 4 und 5 auslässt⁴⁴, denen zu entnehmen ist, dass die Dichterin tatsächlich *hikam* meint, die ausserdem alles andere als "tired" sind. Es fehlen in ihrer Übersetzung insgesamt fünf Verse und die Reihenfolge der Verse 7 und 8 ist umgekehrt⁴⁵.

3. Dass die Autorin den arabischen Kommentatoren vorwirft, die tiefere Bedeutung von dem Wort "*mu'tarak*" (Kampfplatz), d.h. die Verbindung mit dem Verb "*arakat*" (= sie menstruierte) verfehlt zu haben, kann sehr wohl damit zusammenhängen, dass es diese Verbindung nicht gab: Vielleicht ist die Autorin, wie manche arabische Kommentatoren, Opfer

³⁶ Stetkevych, Pre-Islamic Poetry, 173.

³⁷ Stetkevych, Pre-Islamic Poetry, 168-76.

³⁸ Stetkevych, Pre-Islamic Poetry, 176-88.

³⁹ Stetkevych, Pre-Islamic Poetry, 188-92.

⁴⁰ Stetkevych, Pre-Islamic Poetry, 193-96.

⁴¹ Stetkevych, Pre-Islamic Poetry, 197-9.

⁴² Kirniq, Dīwān, 32.

⁴³ Kirniq, Dīwān, 32 Anm. 6.

⁴⁴ Siehe Kap. III, S. 205-6.

⁴⁵ Vergleiche dazu Sukkarī, Šarh, II, 578-81.

eines "Etymologiezwanges", die in diesem Falle nur ihrem eigenen Zweck dient: die Vorstellung des Kampfplatzes als "a place of menstruation"⁴⁶. In den Frauenmarāthī wird der Kampf(-platz) meist mit *siyāh* (Kampfgeschrei), *hiyāj* (Kampfgetümmel) oder ggf. *ʿajāja* (Staubwolke) angedeutet.

Das erste was einem bei diesen zusammengefassten Studien über die Trauerklage bzw. über das was mit dem Tod zusammenhängt auffällt, ist, dass die unterschiedlichen Autoren die früheren Arbeiten ihrer Kollegen nicht oder nur schlecht kennen: die an sich bewundernswerte und eingehende Forschung von al-Šūrā hätte vieles an Bedeutung gewinnen können, wenn der Autor die Arbeiten von Goldziher und Rhodokanakis gekannt hätte. Man kann zwar seine Zweifel haben über die Systematisierung und die Terminologie, deren die beiden letztgenannten Forscher sich bedienen, um die Eigentümlichkeit der Marthiya-Gattung darzustellen - genauso wie der von al-Šūrā verwendete Terminus *ʿuslūb* weniger "Stil" zu bedeuten scheint als eher "das Typische" -, aber es scheint fast sicher, dass die Beobachtungen von Goldziher und Rhodokanakis zur Bedeutung von al-Šūrā's Forschung wesentlich hätten beitragen können. Ausserdem bekommt man den Eindruck, dass die öfters spekulative Forschung von Abdesselem über die Haltung dem Tode gegenüber, wie sie in der altarabischen Poesie widerspiegelt wird, an Bedeutung gewonnen hätte, wenn er die Arbeit von Irene Grütter über die konkreten Realia in Sachen Tod und Bestattung gekannt hätte. Offenbar bilden die Grenzen von Sprache und die Zugänglichkeit von Quellen eine Barriere, mit der man sich in der Arabistik abfinden muss.

Ausser bei den Beiträgen von Goldziher und Rhodokanakis bilden die Texte der Marāthī kaum den einzigen Fokus der Forschung: meist werden diese Texte im Kontext eines anderen Interesses studiert, z.B. für Tod und Bestattung, und bestenfalls werden sie in einem solchen Kontext als Quellen benutzt.

In den Fällen, wo die Texte der Marāthī als literarische Erzeugnisse untersucht werden, beschränkt man sich hauptsächlich auf die Marāthī, die al-*Ḳansā'* zugeschrieben werden, so Goldziher, Rhodokanakis und Gabrieli: nur al-Šūrā und Abdesselem bilden hier eine willkommene Ausnahme, indem sie als Belegstellen zu ihren Darlegungen eine weite Auswahl von Dichtern und Dichterinnen heranzuführen.

⁴⁶ .. that is, in the metaphorical terms of blood vengeance, a place of polluted - that is, unavenged - blood": Stetkevych, *Pre-Islamic Poetry*, 173.

Insofern man sich zu den Texten selber geäußert hat, sind einige Phänomene aufgelistet worden, die als typisch für die Gattung der Marāthī gelten können, ohne dass dabei ein systematischer Unterschied zwischen rhetorischen Mitteln gemacht wurde, wie z.B. "Wiederholung", Themen, wie die Todesankündigung des *nāzī*, und Topoi wie z.B. den Ausdruck *lā taʿad* und Varianten.

In der nachfolgenden Studie werden die Texte der Marāthī im Mittelpunkt stehen. Dabei beschränke ich mich auf die Marāthī, die Frauen zugeschrieben wurden, und zwar aus den folgenden Gründen:

- die Frauenmarthiya steht aller Wahrscheinlichkeit nach in einer längeren Tradition, in der es die Aufgabe der Frauen war, die Toten zu beklagen; dies geschah in der Form von Klagen in Reimprosa (*saʿf*), und eine solche Form der Klage ist von Männern nicht oder kaum bekannt;
- die Totenklagen, die von Männern verfasst wurden, bilden eine durchgehende und ununterbrochene Tradition: sie sind aus vorislamischer und aus islamischer Zeit bekannt, und deshalb müsste sich ein umfassendes Studium auf mehrere Jahrhunderte beziehen. Die Frauenklagen dahingegen sind nur aus einer beschränkten Periode überliefert und bilden daher ein eigenständiges und leicht zu umfassendes Korpus.

In dieses Korpus werden alle Marāthī von Frauen aufgenommen und studiert, weil ich keinen Anlass sah, mich auf die Marāthī der Dichterin al-Kansā' zu beschränken, obwohl ihre Arbeit am leichtesten zugänglich ist. Das Korpus umfasst 479 Gedichte mit insgesamt 2847 Versen. Davon werden 114 Gedichte al-Kansā'⁴⁷ zugeschrieben, die einen Umfang von 991 Versen haben⁴⁸.

In den ersten zwei Kapiteln werde ich dieses Textmaterial benutzen, um auf zwei Probleme in der Arabistik einzugehen, die seit längerer Zeit die Fachleute beschäftigen: das der Authentizität und der arabischen Metrik. Das beschränkte Korpus soll nach diesen Problemen befragt werden, weil die Möglichkeit offen gelassen werden muss, dass anhand von Textmaterial beschränkten Umfangs und einheitlicher Zusammensetzung die genannten Probleme in konkreter Weise dargestellt und erforscht werden können.

In den zwei nachfolgenden Kapiteln wird der Versuch unternommen, die Frauenmarāthī einer internen Analyse zu unterziehen, erstens,

⁴⁷ Darunter ist eine kleine Anzahl von Gedichten, deren Urheberschaft man sich nicht sicher ist: Sie werden auch anderen Dichterinnen zugeschrieben.

⁴⁸ Die fast vollständigen Quellenangaben habe ich in einem Dbase III⁺-file untergebracht, den ich auf Anfrage gerne zur Verfügung stelle.

indem die typischen Themen dieser Gattung dargestellt werden, und zweitens, indem die Gattung als öffentliches, sprachliches Mittel "par excellence" erörtert werden soll, dessen sich die vor- und frühislamische Frau bediente, um ihre Stellungnahme der Wirklichkeit gegenüber zu äussern.

Am Schluss wird die Frage gestellt, ob die vorislamische Marthiya der Frau als eine eigenständige Gattung verstanden werden kann.

Schliesslich sei noch eine Vorbemerkung gemacht: Wie aus dem Titel dieser Arbeit hervorgehen soll, ist die Trauerklage der arabischen Frau in vor- und frühislamischer Zeit keine Dichtung, in der der Tod im Mittelpunkt steht. Sie ist eher eine Dichtung die sich auf das Schicksal der Überlebenden bezieht.

Kapitel I: Authentizität

I: Das Korpus der Frauenmarāthī

Wenn eine Textauswahl sich auf die älteste arabische Dichtung bezieht und das Textkorpus zusammengesetzt ist aus disparaten Quellen, wie in der vorliegenden Untersuchung der Fall, ist die Frage nach der Qualität der Texte sicherlich berechtigt. Dazu kommt noch die Tatsache, dass die benutzten Texte eine hohe Anzahl von Varianten aufzuweisen haben; die Frage nach der Qualität des Korpus ist deshalb zu verstehen als Frage nach der Verlässlichkeit dieser Texte, also nach deren Authentizität.

Als Quellen für das Textmaterial dienten Sammlungen von Gedichten einzelner Dichterinnen, wie z.B. al-Kansā' und al-Kirniq, allgemeinere literarische Sammlungen wie das Kitāb al-'Aḡānī oder die Hamāsa-Sammlungen von 'Abū Tammām und al-Buhturī und schliesslich Sammlungen, die im engeren Sinn nicht literarisch zu nennen sind, d.h. geographische Wörterbücher, biographische Sammelwerke usw.

Bei der Durchsicht des Materials stellte sich heraus, dass weder die Dīwāne einzelner Dichterinnen noch die anderen Quellen frei sind von einer ziemlich grossen Anzahl von Textvarianten. Es sind Textvarianten in dem Sinn, dass man einerseits in unterschiedlichen Quellen unterschiedliche Versionen eines einzigen - so scheint es - Textes vorfindet, andererseits in einer einzelnen Textausgabe auf mehrere Textvarianten stösst. Abgesehen davon kommen noch Texte vor, die in unterschiedlichen Überlieferungen unterschiedlicher Länge sind und/oder die die einzelnen Verse in unterschiedlicher Reihenfolge gruppieren.

Als Beispiel dafür, wie viele Varianten und - in Zusammenhang damit - wie viele Deutungsmöglichkeiten es zu den einzelnen Texten gibt, wird hier eine Marthiya mit einigen ihrer Textvarianten vorgestellt. Es handelt sich in diesem Fall nicht einmal um ein extremes Beispiel, weil in den unterschiedlichen Fassungen dieses Gedichts die Verse ihren festen Platz zu haben scheinen, was sonst gar nicht selbstverständlich ist. Es handelt sich um eine Marthiya der Dichterin al-Kansā'⁴⁹:

1. *wa-karqin ka-'andā'i l-qamīsi dawīyatin*
makūfin radāhu mā yuqīmu bihi rakbu
2. *qats'ra bi-mijdāmi l-rawāhi ka-'annah*
'idā hutta 'anhā kūruhā jamalun s'bu
3. *yuf'ātibuhā fī bē'di mā 'adnabat lahu*

⁴⁹ Dīwān (ed. al-Bustānī), 9-10.

- fa-yadrībuhā hīnan wa-laysa lahā danbu*
 4. *wa-qad ja'alat fī nafsihā 'an takāfahu*
wa-laysa lahā minhu salāmun wa-lā harbu
 5. *fatirta bihā hattā 'idā 'stadda zim'uhā*
wa-hubba 'ilā l-qawmi l-'inākātu wa-l-šurbu
 6. *'anākta 'ilā mazlūmatin gayri maskinin*
hawāmiluhā °Ūjun wa-'afnānuhā raṭbu
 7. *fa-nāṭa 'ilayhā sayfahu wa-ridā'ahu*
wa-jā'a 'ilā 'afyā'i mā °allaqa l-rakbu
 8. *fa-'agfā qalīlan thumma ṭāra bi-rahlihā*
li-yaksiba majdan 'aw yahūra lahā nahbu
 9. *fa-tārat tubārī 'a wajīyan musaddiran*
tawīla °idāri l-kaddi ju'ju'uhu raḥbu

Einen identischen Text findet man in der Dīwān­ausgabe von 'Ismā'īl al-Yūsuf⁵⁰, in einer Ausgabe von Dār al-Fikr⁵¹, in einer Ausgabe von Dār al-Andalus⁵² und in der Dīwān­ausgabe von al-Hūfī⁵³. Diese Texte gehen auf eine Ausgabe zurück, die im Jahr 1888 erschien und wahrscheinlich von Cheikho besorgt wurde⁵⁴.

In einer späteren Dīwān­ausgabe, die sich auf mehrere Manuskripte stützt,⁵⁵ liest Cheikho aber die folgenden Textvarianten:

1. *wa-dāwīyatin qafrin yukāfu bihā l-radā*
muḳaffiqatin mā 'in yunāmu bihā l-ṣaḥbu

mit der Variante:

- wa-karqin ka-'andā'i l-ridā'i basābisin*
makūfin radāhu lā yuqīmu bihi l-ṣaḥbu

und als dritte Variante den oben genannten Vers.

2a: *qata'tu* statt *qata'ta*

2b: *hulla* statt *hutta*

3a: *bihi* statt *lahu*

5a: *matawtu* *bihā hattā 'idā māla zilluhā*

Variante: *matawta* und dann der Vers wie oben;

⁵⁰ Dīwān (ed. al-Yūsuf), 18-20; zwei Varianten nur: 6a: *madlūmatir*; 7b: °*ullīqa*.

⁵¹ Dīwān (ed. Fikr), 15.

⁵² Dīwān (ed. Andalus), 13-4.

⁵³ Dīwān (ed. al-Hūfī), 23-4. In 7b: °*ullīqa*.

⁵⁴ Cheikho, 'Anīs, 2-3.

⁵⁵ Cheikho, 'Anīs, 6-9.

Variante: *matattu bihā hattā 'idā mā 'azallahā*

6a: *'anaktu* statt *'anakta*

6b: *jawānibuhā yabsun* statt *hawāmiluhā 'ūjun*

7a: Variante: *mishahu* statt *sayfahu*

7b: *yajī'u ilā 'afnāni ...* statt *wa-jā'a 'ilā 'afyā'i ...*

8a: *qāma li-wi'ujhatin* statt *tāra bi-rahlihā*

Variante: *bi-raḥlātīn /rah/flīhi* statt *bi-rahlihā*

8b: *li-yūrīta majdan 'aw li-yuhwā bihā nahbu*

Variante: *ya'ūba lahu* statt *yahūra lahā*

Variante: *li-yahwī* statt *li-yuhwa*

9a: *fa-rāhat* statt *fa-tārat*

Variante: *fa-bātat tunādī*

muṣaddaran statt *muṣaddiran*

9b: Variante: *al-ḥazz* statt *al-kadd*

Nur zwei moderne Dīwānausgaben folgen der Rezension von Cheikho, und zwar in fast allen Einzelheiten: die Ausgaben von 'Awadāyn⁵⁶ und 'Abū Suwaylim⁵⁷.

Auffallend ist also, dass in den meisten Textausgaben Varianten fehlen, die in den Ausgaben von Cheikho (1895), 'Awadāyn und 'Abū Suwaylim sehr wohl berücksichtigt werden. Der Grund dafür ist, dass die meisten Editoren sich, wie gesagt - ohne es explizit anzumerken -, auf die ältere Textausgabe von Cheikho⁵⁸ aus dem Jahr 1888 stützen. Dies geht vor allem hervor aus den Textstellen in Vs 3 und 5 wo in diesen Ausgaben zu lesen ist: *fa-yadribuhā* bzw. *faṭirta*. Sonderbarerweise wird in den meisten der modernen Textausgaben die Ausgabe, die Cheikho - nach Benutzung mehrerer Handschriften - im Jahr 1895 anfertigte, nicht erwähnt⁵⁹. Es mag zwar sein, dass Cheikho sich für seine zweite Ausgabe vornehmlich auf eine einzige Handschrift verlässt - die Handschrift "M" aus Kairo⁶⁰ - während die ältere Ausgabe von 1888 sich stark an zwei Handschriften aus Aleppo orientiert, aber einen

⁵⁶ Dīwān (ed. 'Awadāyn), 103-8.

⁵⁷ Dīwān (ed. 'Abū Suwaylim, 170-5. Diese Dīwānausgabe stellt einen Versuch dar die Rezension die *Ta'lab* (gest. 291/904) besass wiederherzustellen. Der Text stimmt fast völlig überein mit dem ersten Teil des Dīwāns in der Ausgabe von 'Awadāyn.

⁵⁸ Cheikho, 'Anīs, 2-3.

⁵⁹ Ein Grund dafür könnte die Ähnlichkeit der Titel beider Dīwānausgaben sein: "'Anīs al-Julasā' fī Dīwān al-Kansā'" bzw. "'Anīs al-Julasā' fī Šarḥ Dīwān al-Kansā'"

⁶⁰ Zu den von Cheikho für diese Ausgabe benutzten Handschriften siehe Dīwān 1895, s. 3-3 (römische Ziffern).

Grund, die von ihm in der Ausgabe von 1895 aufgeführten Varianten völlig zu ignorieren, gibt es nicht.

Dem Forscher stellt sich jetzt die Frage, welcher dieser Texte für seine Arbeit benutzt werden kann: Auf der einen Seite ist klar, dass es sich bei diesem Gedicht zwar um einen mehr oder weniger kohärenten Text handelt und nicht um extrem unterschiedliche Fassungen eines Gedichts oder mehrerer Gedichte, andererseits aber wird aus den gegebenen Texten nicht gleich ersichtlich welche Fassung als mehr oder weniger authentisch betrachtet werden kann. In diesem Fall ist die Frage, ob man Cheikho's einseitigem Verlass auf die Kairoer Handschrift "M" mit Misstrauen entgegentreten sollte⁶¹ oder ob man sich auf eine stillschweigende *communis opinio* verlässt - Cheikho 1888, al-Bustānī, al-Hūfi und die anderen Fassungen - die aber wahrscheinlich auf lückenhaften Voraussetzungen basiert, weil sie sich an den Aleppiner Handschriften orientiert. In diesem Fall orientiert man sich wohl am besten an der ausführlich dokumentierten Ausgabe von °Awadāyn, die an sich bis ins Detail dem Cheikho-Text von 1895 folgt. Für den Teil, der Ta'lab's Rezension umfasst, ist 'Abū Suwaylim die sicherste Quelle. Es bleibt aber noch immer die Qual der Wahl (und nicht der Zahl, wie sich herausstellen wird)⁶².

Auf jeden Fall geht aus dieser Darstellung hervor, dass ein Grossteil dieses Textes - Vs. 1 und mehrere Stellen in den Vss. 5,6,7,8 und 9 - unsicher überliefert ist, d.h. dass in diesem Fall mehr als ein Drittel des Gedichts zweifelhaft ist, angenommen, dass das Gedicht jemals einen einheitlichen Grundtext gehabt hat. Jede neu vorgefundene Handschrift⁶³ würde wahrscheinlich eher zu einer noch grösseren Unsicherheit führen, als dass sie bestimmte Varianten ausschliesse, zumal von den einzelnen Handschriften nicht oder nicht sicher bekannt ist, von welcher Vorlage sie abgeschrieben wurden.

Wenn die Authentizitätsfrage hier angesprochen wird, dann auf diesem Hintergrund: aus dem vorhergehenden Beispiel, das sicherlich nicht den kompliziertesten Fall darstellt, geht hervor, dass eine

⁶¹ Siehe oben, S.25, Anm. 60.

⁶² Wenn man in Betracht nimmt, dass z.B. die Ausgabe von al-Hūfi die auch in ihrer Einführung wörtlich von der Cheikho-1888 Ausgabe abgeschrieben wurde, ist die Tatsache, dass al-Hūfi diese Leistung für sich beansprucht (*Šarḥ wa-taḥqīq °Abd al-Salām al-Hūfi; jamf al-huqūq mahfūza li-Dār al-Kutub al-°Ilmīya, Bayrūt*) doch ziemlich ärgerlich.

⁶³ Sezgin, GAS, 113 nennt noch mindestens 5 unbenutzte Handschriften des Dīwāns. Ob dieses Gedicht in einer dieser Handschriften vorhanden ist, ist mir nicht bekannt.

Übermittlung, die diese Dichtung dermassen unsicher überliefert, selbst als wenig zuverlässig gelten muss.

II: Die Authentizitätsfrage

Im nachfolgenden geht es nicht darum, die Diskussion über die Authentizität, wie sie sich innerhalb der Arabistik entwickelt hat, im einzelnen nachzuvollziehen, weil es zu diesem Thema schon mindestens drei zusammenfassende Darstellungen gibt.⁶⁴ Der Darstellung von Wagner ist momentan kaum etwas Neues hinzuzufügen, sie sei aber kurz paraphrasiert: gegen die anfängliche Skepsis - wie z.B. bei Ahlwardt, Nöldeke, Husayn und Blachère - haben sich später optimistischere Standpunkte durchgesetzt, die unter anderem von Sezgin, Caskel, Krenkow und Heinrichs vertreten worden sind. Kürzlich hat Bauer aufgrund seiner Erfahrungen mit einer bestimmten Textepisode die Zuverlässigkeit des Transmissionsprozess unterstrichen⁶⁵. Wagner rät zu einer vorsichtigen Skepsis, scheint sich aber für eine praktikable Lösung zu entscheiden, vielleicht deshalb, weil er meint, dass die Frage nach der Authentizität ihrem Wesen nach eine Aporie ist.⁶⁶ Im Anschluss an die Auffassungen von Heinrichs erhofft sich Schippers eine vorläufige Lösung der Authentizitätsfrage von der Erforschung der Stilmittel der alten arabischen Dichtung, wie z.B. der Anaphora. Im Hinblick auf die Authentizitätsfrage gelangt er immerhin zu drei Schlussfolgerungen, die zum Teil schon bei Bräunlich⁶⁷ zu finden sind: "a) es gibt keinen Grund, die Verlässlichkeit der [alten] arabischen Philologen von vornherein anzuzweifeln; die Rezension der *Dīwāne* und die Kompilation der Anthologien geschah unter Aufsicht der Öffentlichkeit;

⁶⁴ Sezgin, GAS, 14-33; Wagner, Grundzüge, 12-29. Schippers, Authenticitätsproblem, 19-27.

⁶⁵ Er warnt vor voreiligen Versumstellungen und vor der Annahme von bewussten Fälschungen und Fehlzuschreibungen: Bauer, Onagerepisode, 7-9. Zwar sind seine Beobachtungen an einem eng umschriebenen Thema orientiert, aber aufgrund meiner Erfahrung mit dem Korpus der *Fraumarāthī*, bin ich geneigt, seinen Optimismus mit einigem Vorbehalt zu teilen, vor allem, wo es um die Entlarvung von Textverderbnissen durch Kopistenfehler geht; Voraussetzung dabei ist aber, dass man sich in einem einheitlichen Korpus gut auskennt.

⁶⁶ Wagner, Grundzüge, 25-29.

⁶⁷ Bräunlich, Betrachtungsweise, 210-1.

b) es besteht Grund anzunehmen, dass schriftliche Aufzeichnungen schon in der Jähiliya stattfanden (...);

c) es ist empfehlenswert, die Dichtung der Beduinen vor dem Hintergrund der beduinischen Umgebung zu betrachten, ohne sich um die Frage nach Plagiat oder Fälschung zu kümmern; damit verkenne man den wahren Charakter der Beduinendichtung.⁶⁸

Ein wesentliches Merkmal des Entstehungsprozesses eines altarabischen Gedichtes ist Schippers zufolge ein gewisses Mass an "Fluidität". Dieser Begriff der Fluidität wurde für die altarabische Dichtung erstmals von Monroe und Zwettler eingeführt. Kurz gesagt würde das gemäss einer "oral tradition" bedeuten, dass es einen einzigen authentischen Text zu einem Gedicht wohl nie gegeben hat, sondern dass bereits sehr früh - oft schon zu Lebzeiten eines Dichters - mehrere Fassungen zugleich in Umlauf waren. Für die Argumente gegen eine solche Sichtweise sei hier nur auf die Darlegungen von Wagner hingewiesen, der erstens klar macht, dass die Qasīde als Textart weit von den Epen, für die eine "oral tradition" vielleicht einige Gültigkeit hat, entfernt ist⁶⁹, und zweitens, dass die "oral tradition"-Theorie wenn sie auf die altarabische Poesie angewendet wird, innere Widersprüche aufweist.⁷⁰

Was die Stilmittel der Trauerpoesie anbelangt, könnte es sich bei dieser Gattung um einen besonderen Fall handeln: wenn es tatsächlich so sein sollte, dass die Niyāha als primitive Totenklage in *saf* eine Gattung der Jähiliya ist und dass sie, wie Goldziher und Rhodokanakis behaupten⁷¹, einen deutlichen Einfluss auf die altarabische Marthiya gehabt hat, dann läge die Schlussfolgerung nahe, dass auch jene Marāthī, die einen solchen Einfluss aufweisen, aus derselben Periode

⁶⁸ Schippers, Authenticitätsproblem, 30.

⁶⁹ Wagner, Grundzüge, 22.

⁷⁰ Wagner, Grundzüge, 24. Eine völlige Ablehnung der "oral tradition"-Theorie oder die "theory of oral formulaic composition" als anwendbar auf die altarabische Poesie liefert noch Schoeler, Anwendung. Schoeler will nachdrücklich nicht ausschliessen, dass die Theorie eine Gültigkeit haben kann für das arabische Volksepos: 234-6. Einige interessante Beobachtungen in Sachen der Formelhaftigkeit in Anfangsversen der Qasīde macht Bauer, Einleitungsverse, 50-75. Auch er aber distanziert sich völlig von der oral poetry-Theorie: 51 Anm. 4. Siehe dazu noch: Bauer, Onagerepisode, 84-9; 205-10.

⁷¹ Goldziher, Bemerkungen, 307 und passim; Rhodokanakis, Trauerlieder, 56-67.

stammen: dass aber die Niyāha eine solche frühe Gattung ist, ist nicht zu beweisen.

Man könnte vielleicht anführen, dass die Abweisung des Propheten von Trauergeschrei - eine Abweisung die durch mehrere Traditionen zu belegen ist - darauf hindeutet, dass diese Praxis schon ziemlich alt ist, aber die meisten dieser, dem Propheten zugeschriebenen Aussagen wurden schon früh unterschiedlich aufgefasst, oder sie sind allem Anschein nach späteren Datums.⁷²

Obwohl nicht auszuschliessen ist, dass eine genaue Betrachtung der Stilmittel dieser altarabischen Marāthī im Vergleich mit der sonstigen altarabischen Dichtung zu einer Überprüfung der Authentizität führen könnte, ist das Problem doch noch immer nicht auf befriedigende Weise zu lösen: es droht immer die Gefahr von Zirkelschlüssen. Und dies umso mehr wegen der zahlreichen Textvarianten.

Allem Bemühen zum Trotz, aus dieser Sackgasse der Authentizitätsfrage zu gelangen scheint fast jede Methode wieder neue Fragen und Bedenken hervorzurufen. Eine Methode die sich bewährt hat, ist die, die von dem deutschen Philologen Karl Lachmann entwickelt und angewendet wurde. Sie wird von Schippers⁷³ folgendermassen zusammenfassend beschrieben:

- a) recensio: das Sammeln der Handschriften, Eliminierung der Interpolationen, Feststellung der unterschiedlichen Beziehungen zwischen den Handschriften, Rekonstruierung des Archetyps;
- b) emendatio: Feststellung des Originals anhand des Archetyps;
- c) detectio originis: Forschung nach der Geschichte des Textes.

Zugleich aber wird klar, was die Nachteile einer solchen Methode sind, vor allem, wenn man es mit Texten zu tun hat, die aus disparaten Quellen gesammelt worden sind:

- a) diese Methode nimmt sehr viel Zeit;
- b) erfahrungsgemäss sind nicht alle Handschriften leicht zugänglich;
- c) wenn eine neue Handschrift ans Licht tritt, könnte das zum Erkennen unvorhergesehener Beziehungen zwischen den schon vorhandenen Handschriften und Textvarianten führen;
- d) anhand des konkreten, handschriftlichen Materials ist es unwahrscheinlich, dass man zeitlich viel weiter zurückgehen kann als, sagen wir, das 11. oder 10. Jahrhundert, noch immer weit entfernt von der Zeit, aus der diese Gedichte angeblich stammen;
- e) diese Methode lässt wenig Raum für die von Schippers festgestellte "Fluidität", in der der Text entstanden sei;

⁷² Siehe Juynboll, Tradition, 96-133; Meier, Totenbeweinung, 207-18.

⁷³ Schippers, Authenticiteitsprobleem, 43-44 Anm. 15.

f) man gelangt zwar vielleicht an einen "authentischeren" Text, sieht sich aber wohl noch immer konfrontiert mit zahlreichen Varianten, weil man annehmen muss, dass viele dieser Varianten älteren Datums sind als die ältesten Handschriften.

Es ist die Frage ob K. Müller einen Beitrag zur Lösung des Problems der Authentizität liefert, indem sie den *Dīwān*, der dem Dichter Kumayt bn Zayd zugeschrieben wird, eingehend auf seine Urheberschaft überprüft.⁷⁴ Eine solche Überprüfung unterschiedlichen Dichtern und Dichterinnen zugeschriebenen Materials ist zwar ziemlich umständlich, aber wenn es auf diese Weise zu kaum anzuzweifelnden *Dīwāntexten* kommt, ist damit eine "conditio sine qua non" geschaffen, um die Authentizität eines einzelnen Dichterdīwāns festzustellen⁷⁵. Die Authentizität einzelner Textstellen im *Dīwān* des Kumayt bn Zayd ist mit dieser Arbeit aber nicht angesprochen: die Autorin entscheidet sich zwar dafür, die am häufigsten überlieferte Textform als Haupttext anzubieten, aber eher aus praktischen Gründen⁷⁶ und zu einer kritischen Besprechung der einzelnen aufgelisteten Varianten im Verhältnis zum Haupttext gelangt sie nicht. Eine solche Besprechung passt auch nicht in den Rahmen ihres Buches, aber ich möchte doch feststellen, dass damit das Authentizitätsproblem als solches ebenfalls nicht angesprochen wird.

Auch Weipert beschäftigt sich mit der Urheberschaft des Materials, das einem bestimmten Dichter zugeschrieben wird, in diesem Fall dem Dichter al-Rāṭī⁷⁷. Für ihn, wie für K. Müller, ist klar, dass die Wiederherstellung der Beziehung der unterschiedlichen Quellen, die Teile von al-Rāṭī's Werk überliefern, von grösster Bedeutung ist.

Wahrscheinlich, weil seine Studie anfangs gedacht war als Vorarbeit zu einer neuen Ausgabe dieses *Dīwāns* interessiert ihn nicht nur die Urheberschaft der Verse, sondern auch das Problem der Textvarianten. Dabei unterscheidet er zwei Arten von Varianten: erstens die Varianten, die offenbar nicht entstanden sind aus der fehlerhaften Lösung des *rasm* (d.h. des Schriftbildes ohne Vokalzeichen und diakritische Punkte), wie z.B. "Ersatz eines Wortes durch ein Synonym mit gleicher Silbenstruktur - *'iktasā* für *'irtadā*, *bāta* für *nāma* und desglei-

⁷⁴ Müller, Untersuchungen. Zu ihrer Methode: siehe vor allem die Seiten 15-31.

⁷⁵ Vor allem die vorgenommene Anreihung von historisch zusammenhängenden und gegenseitig abhängigen Quellen für den Text des *Dīwāns* ist meiner Meinung nach von Bedeutung.

⁷⁶ Müller, Untersuchungen, 34.

⁷⁷ Weipert, Studien, 51-67.

chen". Diese Varianten betrachtet er als "echte" Varianten, und er meint, dass sie zum Teil vom Dichter selbst und zum Teil von seinem *rāwī* oder den frühen Sammlern stammen.

Die anderen Varianten "sind alle diejenigen ..., die sich von einem *rasm* nur hinsichtlich der diakritischen Punkte unterscheiden oder offensichtlich durch Verlesung des *rasm* entstanden sind".⁷⁸

Dieser Unterschied zwischen zwei Arten von Varianten ist im theoretischen Sinne sicherlich von Bedeutung. Es stellt sich aber die Frage ob die Zuweisung dieser Arten von Varianten an bestimmte Perioden der Textgeschichte auch für die ältere arabische Poesie zutrifft: diesen Unterschied zu machen, setze nach Weipert nämlich voraus, dass das Textmaterial schon in einer sehr frühen Phase schriftlich überliefert wurde, was bei al-Rāī wahrscheinlich der Fall war, weil sein *rāwī*, Dū al-Rumma, lesen und schreiben konnte⁷⁹, was aber nicht von aller altarabischen Poesie behauptet werden kann⁸⁰. Ich glaube, dass dieser Unterschied zwischen zwei Arten von Varianten, und vor allem die Datierung dieser Arten für Poesie die erheblich später aufgezeichnet wurde, als die Periode, in der sie angeblich entstand, nicht mehr so produktiv sein kann.

III: Stabilisierende Faktoren?

Um einer Methode näherzukommen, die zu einer Lösung der noch immer berechtigten Frage nach der Authentizität führen könnte, ist es m.E. unvermeidbar, sich zu fragen, welche Faktoren zu einer stabilen Textüberlieferung beitragen konnten, und ob von diesen Faktoren auch tatsächlich eine stabilisierende Wirkung erwartet werden kann. Wie ich hoffe, geht aus dem nachfolgenden hervor, dass auf solche Faktoren, von denen man sich in der Arabistik wie es scheint viel erhofft, im Grunde wenig Verlass ist.

Bevor wir die unterschiedlichen Mittel, die zu einer verlässlichen oder unzuverlässigen Tradierung der Texte beigetragen haben können, in Angriff nehmen, scheint es mir erforderlich festzustellen, dass die üblichen Arbeitsmittel, die dem Arabisten zur Verfügung stehen, um mit Sicherheit lexikalisches Material zu datieren, im Gegensatz zu anderen

⁷⁸ Weipert, Studien, 57-61. Als dritte Kategorie von Varianten werden noch genannt diejenigen, die durch "mangelhafte Sorgfalt bei der Edition oder beim Druck des Werkes" entstanden sind.

⁷⁹ Weipert, Studien, 58 Anm. 60, mit einem Verweis auf K. al-'Agānī, XVIII, 30.

⁸⁰ Siehe zur Anwendung der Schrift in der Überlieferung altarabischer Poesie: Schoeler, Überlieferung I-III, vor allem aber IV.

Philologen, z.B. der klassischen Sprachen, doch eigentlich recht dürftig sind: vor allem im lexikalischen Bereich des Altarabischen ist noch viel zu tun. Auch hier droht aber die Gefahr von Zirkelschlüssen: bevor nicht ein zuverlässiges Korpus an vorislamischer Poesie hergestellt ist, wird es schwer sein, ein zuverlässiges Lexikon auszuarbeiten.

1. Die Schrift

Einen wichtigen Beitrag haben Nāsir al-Dīn al-'Asad und Sezgin geleistet, indem sie darauf hinwiesen, dass die Schrift bei der Festlegung altarabischer Texte schon viel früher eine wichtige Rolle gespielt hat, als man bis vor kurzem annahm.⁸¹ Die Frage ist aber, ob die Benutzung der Schrift die Überlieferung der Texte so viel sicherer gemacht hat, als einer rein mündlichen Überlieferung zugetraut werden kann. Folgende Faktoren scheinen mir diese Sicherheit zu beeinträchtigen:

a) die älteste arabische Schriftform war sehr lapidar, denn sie benutzte anfangs noch kaum Vokalzeichen und diakritische Punkte;
 b) zu den Eigentümlichkeiten der arabischen Schrift gehört es, dass minimale Änderungen (z.B. an Vokalzeichen oder diakritischen Punkten) zu erheblich unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten führen können; jeder, der mit arabischen Lexika gearbeitet hat, kennt die zahlreichen Möglichkeiten, die da geboten werden.⁸²

Erst kürzlich hat Schoeler in einer Serie von Artikeln einen wichtigen Beitrag zur Frage des Verhältnisses zwischen der schriftlichen und der mündlichen Überlieferung in der vor- und früh-islamischen Geschichte geleistet.⁸³ Generell ist sein Standpunkt, dass in der vorislamischen Zeit die Schrift schon mehrfach benutzt wurde, dass aber auch noch längere Zeit in der frühislamischen Geschichte die mündliche Überlieferung beim Unterricht bevorzugt wurde, eben wegen des vieldeutigen Charakters der arabischen Schrift.⁸⁴ Was Schoeler plausibel darstellt ist, dass die frühen arabischen Gelehrten während des

⁸¹ al-'Asad, Maṣādir; Sezgin, GAS, 22-33.

⁸² Den Vermutungen älterer Arabisten in Sachen bewusst gefälschter Überlieferung kann ich mich nicht anschließen: mir scheint, dass jeder, der sich Mühe gab, altarabische Poesie zu sammeln - sei es nur aus Liebe dem Material gegenüber - versucht hat, sein Bestes zu tun, den Originaltext zu erhalten. Wenn im nachfolgenden versucht wird, die Authentizität als Problem darzustellen, dann unter der Prämisse, dass bestimmte "Fehler" sozusagen system-immanent sind.

⁸³ Schoeler, Überlieferung, I-IV.

⁸⁴ Schoeler, Überlieferung IV, 35, 38.

mündlichen Vortrags oder - zur Vorbereitung darauf - ihre eigenen Notizbücher oder die anderer zur Kontrolle benutzten und dass zum Teil aus diesen Notizbüchern und zum Teil aus den kürzeren oder längeren Notizen ihrer Schüler die ersten Werke der unterschiedlichen Wissenschaften entstanden sind. Wie verhält es sich, seiner Ansicht nach, mit der vor- und früh-islamischen Dichtung? Auch im Unterricht dieser Texte soll die bevorzugte Weise noch lange Zeit die mündliche geblieben sein. Solange diese Art der Veröffentlichung von den *rāwʿs*⁸⁵ durchgeführt wurde, haben die letzteren einen Beitrag zu dieser Dichtung geleistet, indem sie Fehler oder weniger schöne Stellen ihrer Meister glätteten oder verschönerten.⁸⁶ Es gab zwar schon früh eine schriftliche Überlieferung, aber sie wurde doch als nicht ideal empfunden.⁸⁶

Eine solche Praxis könnte die weite Proliferation von Textvarianten schon weitgehend erklären und scheint fast jede theoretische Diskussion über die Verhältnisse im Bereich der poetischen Texte in der *Jāhilīya* zu erübrigen,⁸⁷ eben weil diese Proliferation stattfand in einer Zeit, die sich aus unserer Sicht zwischen unsere Wahrnehmung und die Entstehensphase dieser Poesie schiebt. Auf der anderen Seite aber sollten Schoelers Ansichten nicht zu einer allzu pessimistischen Haltung der Authentizität dieser Poesie gegenüber führen: der Autor bezieht im Falle der Sammlung und Kodifizierung des Korantextes zwar die - offensichtlichen - Motive für diese Unternehmen mit hinein, klammert sie für die Sammlung und Transmission der poetischen Texte aber weitgehend aus. Ich nehme an, dass bei der Sammlung und Transmission dieser Texte - die zu einem Grossteil oft als *sawāhid* dienten für so unterschiedliche Zwecke wie undeutliche Koranstellen, grammatische und lexikographische Gegebenheiten, geographische Namen, genealogische Listen oder gar die Heldentaten und damit die herausragende Position des eigenen Stammes - der korrekten Wiedergabe ein gewisses Mass an innerem Wert beigegeben sein wird: vergessen wir nicht, dass dieser Transmissionsprozess weitgehend in der Öffentlichkeit stattfand.

2. Das Metrum

Allgemein wird angenommen, dass das Metrum in einem einzelnen arabischen Gedicht gleich und regelmässig ist; ein Gedicht im Metrum

⁸⁵ Schoeler, Überlieferung IV, 7-10.

⁸⁶ Schoeler, Überlieferung IV, 10-14.

⁸⁷ Wie z.B. die schon genannte "Oral Theory".

ṭawīl z.B. hat von Anfang bis Ende die gleiche metrische Struktur.⁸⁸ Gerade aber die Tatsache, dass eine so hohe Quote dieser altarabischen Gedichte in der Praxis ihrer metrischen Struktur nach stimmt, sollte eigentlich Anlass zu Misstrauen sein, weil vielleicht eine fast hundertprozentige Quote der "Fehlerlosigkeit" eher eine Erklärung braucht, als bei einem gewissen Mass an Lässigkeit und Freiheit der Fall ist. Die Annahme einiger metrischen Freiheiten, die später in der Textüberlieferung "ausgebessert" worden sind, scheint mir grundsätzlich nicht auszuschliessen zu sein.⁸⁹ Ausserdem wissen wir, dass die Marthiya als Gelegenheitsdichtung zur Improvisation geneigt sein könnte - und deshalb vielleicht auch zu metrischen Freiheiten - besonders deswegen, weil sie in einer gattungshistorischen Beziehung steht zu der nicht-metrischen Niyāha. Bekanntlich sind die arabischen Metra erst später beschrieben und methodisch festgelegt worden⁹⁰; wir wissen nichts über deren Entstehen und über die Methode der altarabischen Dichter, sich die Metren zueigen zu machen. Es ist daher nicht ausgeschlossen, dass die relativ späte Festlegung der Metren zu einer negativen Bewertung metrischer Freiheiten geführt hat und, schon zu einer Zeit, aus der uns keine Handschriften mehr vorliegen, auch zu geringfügigen Ausbesserungen als Teil einer metrischen Konvergierung.

Merkwürdig ist in diesem Zusammenhang, dass zwei Gedichte erhalten geblieben sind, die sonderbare metrische Anomalien aufzuweisen haben: eine Qasida von 'Abīd bn al-'Abrās und eine von 'Imra' al-

⁸⁸ Kleinere Unregelmässigkeiten können zwar vorkommen, aber sie sind weitgehend in der 'Arūd-Wissenschaft beschrieben, wie z.B. *ṭalm* im Metrum *ṭawīl*: d.h. - - oder - - im ersten Fuss, statt - - - oder - - -.

⁸⁹ Schon Cheikho (Dīwān 1895, 260c.) hat sich in einer Bemerkung zu einer Textstelle bei al-Kansā' skeptisch gezeigt, indem er meint, dass in:

'id rafā'a ṭ-sawta ṭ-nadā ṭ-nā'iyah

entweder das Wort *nadā* als Bezeichnung für *Ṣakr* aufzufassen ist, oder dass der *'asl* vielleicht sei:

'id rafā'a sawta ṭ-nidā ...

wobei *nidā* als Kurzform von *nidā'* zu interpretieren sei. Wenn dem so ist, entsteht eine Genitivverbindung, derzufolge *sawt* seinen Artikel verliert. Das Resultat dieser Emendierung ist ein Metrum, das nicht in die metrische Struktur dieses Gedichts passt: - ~ ~ ~ - ~ -, während die korrekte Struktur wäre:

(*sarṭ*) x x ~ - / x x ~ - ...

⁹⁰ Wie man annimmt von al-Kalīl bn 'Aḥmad al-'Azdī der um 786 A.D. gestorben sein soll.

Qays⁹¹. Die Einstufung dieser Gedichte als *ramal* wird im folgenden Kapitel zu besprechen sein, aber an dieser Stelle seien kurz die beiden metrischen Strukturen beschrieben: 'Abīd bn al-'Abrās:

```

    ˘ ˘              ˘              ˘ ˘              ˘ ˘              ˘
    - - ˘ - /- ˘ - /- - - // - - ˘ - /- ˘ - /- ˘ - -
             /- ˘ - /- - ˘ - //             /- ˘ - /- ˘ - -
                       / ˘
                       /- ˘ - ˘ - //
    
```

'Imra' al-Qays:

```

    ˘ ˘              ˘              ˘              ˘ ˘              ˘ ˘              ˘
    - - ˘ - /- ˘ - /- - - // - - ˘ - /- ˘ - /- - -
             / [0] /- - ˘ - //
                      ˘
    
```

Auffallend ist, dass Gedichte solch ungleichmässiger Struktur nicht nur überliefert sind - sei es mit vielen Varianten -, sondern dass sie schon früh sehr unterschiedlich bewertet worden sind: Ibn Qutayba meinte, dass einige die Qaside des 'Abīd zu den sieben Mu'allaqāt gezählt hätten, andere sollen sie wegen ihrer metrischen Fehlerhaftigkeit "kaum zur Poesie" gezählt haben.⁹²

Übrigens sind die metrischen Anomalien in diesen zwei Gedichten ein starkes Indiz für die Authentizität dieser Texte als Ganzes. Dass aber auch hier zahlreiche Textvarianten auftreten, erschwert hingegen zugleich die Auswertung.

3. Der Reim

Der Reim scheint viel eher als das Metrum ein Formprinzip zu sein, das stabilisierend funktioniert hat. Dennoch werden im nachfolgenden alternative Lesungen vorgeschlagen werden, weil es den Anschein hat, dass die Transmission auch zu Fehlern im Reim geführt hat.⁹³

⁹¹ Dīwān 'Imri'i l-Qays (ed. M. A. Ibrāhīm), (3+4), 189-93; The Dīwāns (ed. C. Lyall), 5-11. Ob es tatsächlich um zwei unterschiedlichen Gedichte geht ist aber die Frage: 'Imra' al-Qays hat etwas weniger als Eindrittel seines Textes aus dem Text von 'Abīd bn al-'Abrās übernommen.

⁹² Siehe dazu The Dīwāns (ed. C. Lyall), 5 Anm. I.

⁹³ Selbstverständlich geht es dabei nicht um Unregelmässigkeiten wie z.B. *-āru* im Reim statt *-āri*. Diese kleineren Regelwidrigkeiten sind meist von den arabischen 'arūd-Wissenschaftlern schon abgefangen als, in diesem Fall, 'iqwā'.

Es mag einem vorkommen, dass auf diese Weise ziemlich viel Unsicherheit geschaffen wird: die Schrift, das Metrum und, in geringerem Masse, der Reim werden als stabilisierende Faktoren in der Überlieferung altarabischer Dichtung in Frage gestellt.

Auf die (Un)zuverlässigkeit dieser Faktoren wird später in einem anderen Rahmen noch zurückzukommen sein.

IV: Die Bewältigung einer Aporie

Die Authentizität nachzuweisen von Texten, die nicht mehr in Originalform vorhanden sind, ist grundsätzlich unmöglich. In diesem Sinne stellt die Authentizitätsfrage eine Aporie dar. Es mag aber auf der anderen Seite zu bescheidenen Ergebnissen führen, wenn wir versuchen, die Frage nach dem "Warum" dieser Aporie zu beantworten. Im nachfolgenden habe ich versucht, das unlösbare Problem folgendermassen in Teilprobleme zu zerlegen:⁹⁴

- Was ist der Status der Textvarianten in bezug zum Text;
- Was ist die Art und die Grössenordnung der Prozesse in der Überlieferung eines einzelnen Textes;
- Welchen Einfluss haben äussere Faktoren auf diese Prozesse;
- Wie homogen ist unser Objekt;
- Das Authentizitätsproblem als Problem der Wahrnehmung.

1. Der Status der Textvarianten (der alternativen Lesungen)

⁹⁴ Zur Zeit als dies geschrieben wurde, stand mir ein kürzlich erschienenes Buch von Alan Jones noch nicht zur Verfügung: *Early Arabic Poetry, I, Marāthī and Su'lūk Poems*, Oxford, 1992. Auf Seite 18 versucht er die Aporie auf ähnlicher Weise zu zerlegen:

- a) Das Problem der Grössenordnung ("the authenticity of the whole corpus, ... of individual poems ... [and] of individual lines");
- b) "the general problems caused by oral transmission" (wohingegen ich glaube, dass die schriftliche Überlieferung ebenfalls zu grossen Problemen geführt hat, wegen des lapidaren Charakters der frühen arabischen Schrift);
- c) "the question of accretion during transmission" (eine Frage, die sich auch auf die Abnahme des Materials beziehen sollte);
- d) "possible historical references" (die zwar hilfreich sein können, wobei aber immer die Gefahr von Zirkelschlüssen droht);
- e) "the question of linguistic change in early Arabic" (wobei die Gefahr droht, dass eine neue, unkontrollierbare Kategorie erschaffen wird, "early Arabic", der fälschlich sonderbare Einzelfälle zugeschrieben werden, die vielleicht eher als "poetical licenses" zu bewerten sind).

Wie aus dem Beispiel der Marthiya auf *-bu* der al-Kansā' hervorgehen mag, ist eines der Probleme, die uns begegnen, wenn es um die Authentizität der Texte geht, das Problem der Textvarianten, oder, besser gesagt, des Status dieser Textvarianten: wie verhalten sie sich zum "Text"?

Jeder, der sich mit der alten arabischen Poesie beschäftigt, kennt die immer wiederkehrende Wendung in den Textausgaben *wa-yurwā* usw. Gemeint sind hier nicht nur die Textstellen, die zusätzliche Verse zu einem bestimmten Gedicht bieten, sondern vielmehr alternative Lesungen zu grösseren oder kleineren Texteinheiten, so wie sie bei dem oben genannten Gedicht aufgelistet wurden. Andere Textvarianten, die auftreten können, sind die, in denen die Reihenfolge der Verse oder die Länge des Gedichts sich von anderen Versionen unterscheidet.⁹⁶

Manchmal wird eine Textvariante von dem Herausgeber als *tashīf*, als Schreibfehler, bezeichnet. In vielen Fällen mag das zwar zutreffen, aber grundsätzlich sollte die Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden, dass jede Textvariante, und sei sie dem Anschein nach noch so abwegig, zum Verständnis des Textes beitragen könnte.

Meiner Meinung nach sollte man sich einen Text jetzt folgendermassen vorstellen: jede beliebige Textversion kann als Vorlage dienen, und alle vorhandenen Textvarianten sollten, sozusagen, durch diese Textvorlage hindurch betrachtet werden. In diesem Sinne bildet die Textvorlage zusammen mit ihren Varianten eine dreidimensionale Struktur, die fest zusammengehört. Diese dreidimensionale Struktur stellt jetzt den eigentlichen "Text" dar, ist aber in dieser Form nicht zu bearbeiten oder zu übersetzen. Ebenso wenig führt diese Struktur zu einem authentischen Original. Sie dient lediglich dazu, über diese Struktur sprechen zu können. Ausserdem entsteht so die Möglichkeit, den Text zu emendieren, ohne sich ausschliesslich für die eine oder die andere Variante zu entscheiden.

Wenn man sich die Textvarianten auf diese Weise vorstellt, kann auch festgestellt werden, dass die eine Variante der Vorlage vieles hinzufügt, die andere nur wenig. Aber jede Variante - oder auch mehrere Varianten zugleich - spielen eine Rolle bei der Identifizierung des Ganzen. Der minimale Beitrag einer Variante innerhalb einer solchen Struktur ist, dass der Text an einer bestimmten Stelle beschädigt ist.

Insofern kann man auch feststellen, dass also jede Variante der Vorlage etwas hinzufügt, das Hinzugefügte aber von unterschiedlicher Grösse oder Wichtigkeit sein kann. Im Hinblick auf das Auftreten von

⁹⁶ Van Gelder weist daraufhin, dass arabische Gedichte in den unterschiedlichen "Gebrauchssphären" ohnehin die Neigung haben in kleinere Fragmente auseinanderzufallen: Van Gelder, *Beyond the Line*, 194-203.

neuen Manuskripten sollte prinzipiell der Raum, der diesen Varianten gelassen wird, unbegrenzt gross sein.

Auf der anderen Seite ist aber klar, dass der Text immer innerhalb eines bestimmten, abstrakten Rahmens bleibt, wie viele Varianten man auch vorfinden mag.

Auf diese Weise ist begrifflich ein Abstraktum geschaffen: "Text" heisst Text mitsamt allen Varianten in dem hier beschriebenen Verhältnis zueinander.

2. Die Prozesse der Überlieferung und ihre Rolle

Es gilt jetzt, die Faktoren, die diese Vielzahl an Textvarianten verursacht haben, zu identifizieren, also den Transmissionsprozess dieser altarabischen Texte im allgemeinen Sinne zu beschreiben. Der Grund dafür ist, dass das Abstraktum "Text" - also Text + Varianten - im wesentlichen das Resultat und damit eine Widerspiegelung des Transmissionsprozesses darstellt: wenn man alle jemals entstandenen Textvarianten zusammenbringen könnte und die Dynamik, die für die Entstehung dieser Varianten verantwortlich ist, beschreiben könnte, hätte man die Textgeschichte wiederhergestellt, und damit wäre das "Original" wieder vorhanden.

Dies mag alles etwas utopisch klingen, aber zwei wichtige Faktoren sind damit erst einmal zusammengebracht: das Abstraktum "Text" und die Dynamik seines Entstehungsprozesses. Im wesentlichen geht es in diesem Abschnitt darum, die Art dieser Dynamik zu beschreiben.

An der Transmission der Texte sind während der ganzen Textgeschichte vier Handlungsverfahren beteiligt gewesen: sprechen, hören, schreiben und lesen.⁹⁶ Dass diese Handlungsverfahren einander nicht ausschlossen, sondern eher dazu dienten, das gesammelte Material ständig auf seiner Richtigkeit zu überprüfen, darauf hat besonders Sezgin hingewiesen⁹⁷; es heisst aber zugleich, dass man das Gedicht nicht einem einzelnen Handlungsverfahren anvertraute, und zwar, weil man sich bewusst war, dass sich leicht Fehler in diesen Transmissionsprozess hineinschleichen konnten.

Die Art und Weise, wie diese Handlungsverfahren aufeinander einwirken können, will ich jetzt an einem Beispiel zeigen. Dabei soll aber klargestellt werden, dass es in der folgenden Analyse nicht darum geht,

⁹⁶ Man könnte sich noch Handlungsverfahren vorstellen wie "sich erinnern" oder "interpretieren, verarbeiten", Verfahren, die eher innerlicher Natur sind, aber ich glaube, mit den vier genannten die kommunikativen Handlungsverfahren erfasst zu haben.

⁹⁷ Sezgin, GAS, 28-30.

authentisches Textmaterial wiederherzustellen, sondern nur darum, die Art der Prozesse und Mechanismen und ihren gegenseitigen Einfluss sichtbar zu machen.

Bevor jetzt als Beispiel ein Gedicht in Angriff genommen wird, sollte zuerst kurz auf die Handschrift Ldbg 112 hingewiesen werden: diese Handschrift wird in der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz in Berlin aufbewahrt und umfasst den *Dīwān* der Dichterin al-*Kansā'*. Für die kritische *Dīwān*ausgabe von Cheikho ist sie nicht oder kaum benutzt; °Awadāyn nennt sie zwar, aber es ist unklar, ob er sie tatsächlich gesehen hat; 'Abū Suwaylim hat sie mit Sicherheit benutzt, aber nur für die Gedichte des *Dīwān*s, die er aufnimmt.⁹⁸ Dennoch ist sie von grosser Bedeutung, nicht nur weil sie das Material dieses *Dīwān*s fast lückenlos umfasst, sondern auch, weil sie einige interessante Varianten aufzuweisen hat, die in beiden genannten *Dīwān*ausgaben fehlen. Sie ist im allgemeinen klar geschrieben, kaum mit Vokalen und nur hier und da mit Kommentar versehen und stammt aus dem Jahre 1295 A.H. (= etwa 1878 A.D.), wahrscheinlich aus Benha (Ägypten) wo sie von 'Ahmad Hasan al-Baḡdādī nach einer unbekanntem Vorlage abgeschrieben wurde.

Es werden hier insgesamt drei Texte bearbeitet: der erste ist Cheikho's Version nach der Ausgabe von 1895, die mit der Version von °Awadāyn identisch ist und in der in diesem Fall verhältnismässig wenig Varianten vorhanden sind, weil Cheikho den Text aus nur zwei Quellen übernommen hat⁹⁹; der zweite Text von demselben Gedicht ist

⁹⁸ Die beiden anderen Berliner Handschriften, die Cheikho für die *Dīwān*ausgabe benutzt hat und die von °Awadāyn genannt werden, ohne dass klar wird, ob er sie tatsächlich gesehen hat, werden von Cheikho B und Bb genannt. Zwar wird es damit nicht deutlicher, aber ich würde für Ldbg. 112 vorläufig Bbb vorschlagen. Dass Bbb von Cheikho nicht oder kaum benutzt ist, schliesse ich daraus, dass einige Gedichte und Varianten aus Bbb, den Angaben nach, nicht aus B und Bb bekannt sind. Wegen ihrer Vollständigkeit und wegen bestimmter, identischer Varianten würde ich eher annehmen, dass Bbb und Mm (eine Kairoer Handschrift) eine mehr oder weniger identische Vorlage hatten, die aber weiterhin unbekannt ist. Das Gedicht von al-*Kansā'*, das hier besprochen werden soll, kennt Cheikho nur aus den Handschriften Mm und H (= Halab): ein Grund mehr anzunehmen, dass keiner der beiden Editoren diese Handschrift Bbb gesehen hat. Zu den Handschriften siehe *Dīwān* 1895, s. 3-4; *Dīwān* (ed. °Awadāyn), s. 4-5; *Dīwān* (ed. 'Abū Suwaylim), s. 34-7; Sezgin, GAS, 313.

⁹⁹ *Dīwān* 1895, 266-7. *Dīwān* (ed. °Awadāyn), 423. Das Gedicht fehlt in der *Dīwān*ausgabe von 'Abū Suwaylim.

aus der bisher unbenutzten Handschrift Bbb; und der dritte ist der Text einer Marthiya, die einer anonymen Frau der Banū 'Ijl zugeschrieben wird. Dieser Text hat eine überraschende Ähnlichkeit mit der Marthiya der al-Kansā' aufzuweisen. Nach den Angaben aus Marzubānī's Kitāb 'Aš'ār al-Nisā'¹⁰⁰ hat diese Frau im Jahre 70 A.H. infolge der Pestseuche "al-Jāri" in Basra ihre Familie verloren. Zum letztgenannten Text gibt es einen 'Isnād die u.a. über Muhammad bn Sallām (al-Jumahī) und 'Ahmad bn °Abd al-'Azīz (al-Jawharī)¹⁰¹ zu °Umar bn Šabba führt. Zu den ersten beiden Texten fehlt ein solcher 'Isnād.

1. 'alā 'ayyuhā l-dīku l-munādī bi-sahratin
halumma kadā 'ukbirka mā qad badā liyā
2. badā liya 'annī qad ruzi'tu bi-fityatin
baqiyati qawmin 'awratūnī l-mabākiyā
3. fa-lammā samftu l-nā'ihāti yanuhnahu
ta'azzaytu wa-'stayqantu 'an lā 'akā liyā
4. ka-Šakri 'bni °Amrin kayri man qad °alimtu hu
wa-kayfa 'urajī l-°ayša dalla dalāliyā
5. wa-mā liya lā 'abkī °alā man lawa 'nnahu
taqaddama yawmī qablahu la-bakā liyā
6. wa-'in tumsi fī Qaysin wa-Zaydin wa-°Āmirin
wa-°Gassāna lam tasma' lahu l-dahra lāhiyā

Die Varianten aus Bbb (S. 30b-31a)

- 1a: *sahīratan / suhayratan* statt *bi-sahratin*
 2a: *duhītu* statt *ruzi'tu*
 3b: *tagarrabtu* statt *ta'azzaytu*
 4b: *wa-kafā* (mit *yā*) statt *wa-kayfa*

Der Text der Frau von 'Ijl:

1. 'alā 'ayyuhā l-dī'bu l-munādī bi-suhratin
hal 'unbi'uka l-'amra l-laqī qad badā liyā
2. badā liya 'annī qad ya'īmtu wa-'annanī
baqiyatu qawmin 'awratūnī l-mabākiyā
3. wa-lā dayra 'annī sawfa 'atba'u man maḍā
wa-yatba'unī min ba' du man kāna tāliyā

Allgemeine Bemerkungen: Die unterschiedlichen Texte sind überwiegend im Metrum *tawīl*, und der Reim ist in fünf der sieben Verse *-āliyā*, in zwei aber *-iyā*, so dass Cheikho in seiner alphabetischen Diwān-Ausgabe diese Marthiya folgerichtig unter dem Reimbuchstaben "Y" und nicht unter "L" aufgenommen hat. In den meisten der späteren Ausgaben ist

¹⁰⁰ Marzubānī, 'Aš'ār, 211-2.

¹⁰¹ Siehe Sezgin, GAS, 326, 391.

diese Anreihung kritiklos übernommen¹⁰². Ob diese Angaben im einzelnen stimmen, wird in der Auswertung der einzelnen Verse geprüft werden.

Zu Vers 1: Es fällt sofort eine Ungereintheit auf: falls dieses Gedicht in der Wüste zu lokalisieren ist, ist das Auftreten eines Hahnes (*dīk*) unwahrscheinlich.¹⁰³ Hühner leben ja bekanntlich von kleinen Körnern oder Mais, beides Dinge die in der Wüste wohl selten sind und herbeigeschafft werden müssen. Aus ökonomischer Sicht wäre es wohl ratsamer, Getreide direkt zu Brot zu verarbeiten, statt es über den teuren Weg der Hühnerzucht als Fleisch zu konsumieren. Wenn der Text in einer beduinischen Umgebung zu lokalisieren ist, dann ist die Lesung von al-Marzubānī (*dī'b* = Wolf) wahrscheinlicher¹⁰⁴. Merkwürdig aber bleibt, dass eine Dichterin im städtischen Milieu von Basra sich an einen Wolf, die Dichterin in der Wüste sich an einen Hahn wendet.

Sehr schön und einleuchtend ist hier zu sehen, wie die frühe arabische Schrift die Überlieferung beeinträchtigt hat:

Schwer zu übersetzen ist das *halumma kadā* .., gefolgt von einem Jussiv im zweiten Halbvers. Zu übersetzen wäre etwa: "Wohlan, lass mich auf diese Weise dir erzählen ...". Keinem der Dīwānrezensenten ist der Gedanke gekommen, dass es sich bei *kadā* um den Einschub eines Kopisten handeln könnte. Ich würde eher annehmen, dass hier *hal-lam* (geschrieben als ein Wort) vorliegt. Eine solche "fehlerhafte" Orthographie, die ausserdem der metrischen Struktur Gewalt antut, würde einen kritischen Abschreiber sicherlich zu der Bemerkung *kadā* (= sic) veranlassen. Eine andere Lösung wäre, dass an der Stelle von *kadā* ein unlesbares Wort gestanden hat, etwa: (*halumma*) 'a-lam ...

Auf jeden Fall ist die sonderbare Lesung *halumma kadā* die überlieferungsfähigste, weil sie metrisch stimmt. Einen Anlass, an dieser Stelle aber eine nicht metrische Struktur zu vermuten, bietet der Marzubānī-Text, weil auch da auf keinerlei Weise eine metrisch korrekte Lesung zu rekonstruieren ist, ob man jetzt *hal 'unbi'uka* oder gar *hal 'unabbi'uka* liest. Die Wendung *al-'amr 'lladī* scheint mir eine wenig einfallsreiche, mühselige, aber metrisch bedingte Umschreibung von dem einfacheren *mā*.

¹⁰² Dīwān (ed. Bustānī), 143; Dīwān (ed. al-Hūfī), 99.

¹⁰³ Jacob, Beduinenleben, 84-5, nennt nur einige Stellen in der altarabischen Poesie, wo das Auftreten eines Hahnes belegt werden kann. Er soll als ein "Wundertier der Städter" und nicht als "Lagergenosse der Beduinen" betrachtet worden sein.

¹⁰⁴ Dialoge von Dichtern mit Wölfen sind ein häufigeres Thema in der altarabischen Poesie. Siehe dazu: Ullmann, Gespräch, passim.

Das nächste Problem bildet das Partizip *munādīr*: es ist, der Bedeutung nach, zu unpräzise, um zu dem Hahnengeschrei zu passen (dafür wären die Wurzeln SQ² oder ZQW eher geeignet). Falls es sich hier um einen Wolf handelt, könnte man hier vielleicht *al-muʿāwī* lesen, "anheulend". Mit der Lesung *sahīratan / suhayratan* aus Bbb ist nicht viel anzufangen, es sei denn, man fasst das Wort als sehr genaue Zeitbestimmung auf: "kurz vor Tagesanbruch", oder man bezieht es auf Lungenkrankheiten, etwa: "to cry his lungs out". Der Zusammenhang bleibt aber unbefriedigend. Liegt hier ein Hörfehler vor, z.B. *s(u)hratin* statt *s(a)hratin*, "in einem Teil der Wüste" statt "in der Frühe"? Dieser Fehler wäre bedingt durch den Ausgangspunkt: Hähne sind in der Wüste selten.

Eine mögliche Lesung lautet:

'a-lā 'ayyuhā l-dī'bu l-muʿāwī bi-suhratin
hal lam 'ukbirka mā qad badā liyā

"O du Wolf, der du heulst in einem Teil der Wüste,
 habe ich dir noch nicht erzählt, was mir klar geworden ist?"

Es liegt mir fern zu behaupten, dass diese Lesung die authentische ist. Sie illustriert aber wie ein winziges Detail wie die Verschiebung eines *hamza* in *al-dī'b* auf die ganze Zeile hätte auswirken können, indem der Hahn auf das Partizip *muʿāwī* und die Bestimmung *bi-sa/uhратin* einen gewissen Druck ausübt.

Auch lässt sich an diesem Hahn/Wolf Dilemma der Kern des Authentizitätsproblems veranschaulichen: soweit bekannt, ist in den unterschiedlichen Überlieferungen dieser Stelle im *Dīwān* der al-Kansā' keine "Wolf"-variante vorzufinden. Man entscheidet sich deshalb entweder zugunsten der Authentizität des Hahns, auf Grund mangelnder Varianten mit einer anderen Lesung, oder stellt fest, dass der Wolf als wahrscheinlichere Lesung schon vor der "Ur"-Sammlung aller Versionen dieses *Dīwān*s verschwunden ist und seine Stelle dem Hahn übergeben hat. Das hiesse also, dass der Hahn in diesem Passus schon sehr alt sein muss.

Zu Vers 2: Ziemlich überzeugend ist in allen drei Texten das Versende: *mabākiyā*. Wenn wir annehmen, dass der Reim dieser Marthiya durchgehend *-āliyā* lautet, dann ist diese Endung fehl am Platz. Das aussergewöhnliche *mabākiyā* könnte entweder als Plural des obakuren Masdars *mabkan* aufgefasst werden, obwohl ein Masdar gewöhnlich keinen Plural hat, oder aber man interpretiert es als Plural zum nicht belegten *mabkan*: "Weinplatz, Platz, an dem man weint". Mit dem letzten Ausdruck könnten Grabstätten gemeint sein, aber es bleibt sonderbar.

Versuchen wir es mal mit: *mabāliyā*. Dies wäre zu interpretieren als Plural zu einer Nebenform von *balīya*, nämlich *mublan* oder *mublātun*,

ein Tier (entweder ein Kamel oder ein Pferd), das beim Grab festgebunden hinterlassen wird, damit es stirbt vor Hunger und Durst, oder ein Tier, das beim Grab geschlachtet wird. Dieser Vorgang wird als *jāhīlī* bezeichnet.¹⁰⁵

Die Variante in Bbb für *ruzi'tu*, nämlich *duhītu*, ist auch in der Handschrift Mm belegt. Sie ändert aber kaum etwas an der Bedeutung des Textes.

In der Version von al-Marzubānī ist wohl *yatīmtu* zu lesen statt *ya'imtu*. Übrigens ist in dieser Version zu sehen, dass eine augenscheinlich kleine Variante (*wa-'annanī* statt *bi-fityatīn*) zu einer völlig anderen Satzstruktur führen kann, die aber im Kontext dieser Fassung überaus sinnvoll ist.

Mein Vorschlag ist:

badā liya 'annī qad ruzi'tu/duhītu bi-fityatīn
baqīyati qawmin 'awraṭūnī l-mabāliyā

"Es ist mir klar geworden, dass ich von dem Tode von (wahren) Helden betroffen bin, die letzten Leute¹⁰⁶ eines Stammes, die mir (nur) tote Tiere bei ihren Grabstätten hinterliessen".

Zu Vers 3: Die Variante *taḡarrabtu* aus Bbb statt *ta'azzaytu* verdient besondere Berücksichtigung: man sondert sich wohl eher von den Klageweibern ab, um sich den Verlust klar zu machen, als dass man sich mit diesem Verlust tröstet.

Mein Vorschlag ist:

fa-lammā samf'tu l-nā'ihāti yanuhnahu
taḡarrabtu wa-'stayqantu 'an lā 'akā liyā

"Als ich die Klageweiber um ihn jammern hörte sonderte ich mich ab und versuchte mir klar zu machen, dass ich keinen Bruder mehr hatte".

Zu Vers 4: Die Handschrift Bbb gibt hier eine sehr auffällige Variante im zweiten Halbvers: *wa-kafā* statt *wa-kayfa*. Diese Variante würde die metrisch Struktur *tawīl* des Gedichts durchbrechen, da mit dieser Variante ein *kāmil* vorläge:

~ ~ - ~ - / - - ~ - / ~ ~ - ~ -

Man kann nur feststellen, wie sehr diese beiden Metren, *tawīl* und *kāmil*, sich ähnlich sein können, vor allem in dieser Version eines *kāmil*-Halbverses:

¹⁰⁵ Siehe dazu noch: Jacob, *Beduinenleben*, 141, 214.

¹⁰⁶ Oder man liest *baqīyata qawmin*: "ich als letzte eines Stammes".

tawīl) -)) - - -) -)) -) -
kāmit)) -) - - -) -)) -) -

Als nächstes müsste man schliessen, dass der Halbvers:
wa-kafā 'urajjī 7-ayša dalla dalāliyā
 schwer zu verstehen ist:

"und genug! Ich bitte um ein Leben, in dem ich umherschweifen werde"
 Ein einfacher Punkt würde das Problem lösen:

wa-kafā uzajjī 7-ayša dalla dalāliyā

"und genug! Ich werde mein Leben verbringen in weiten Umherschweifungen".

Insgesamt sind diese Deutungsmöglichkeiten aber zu unsicher, zumal die ursprüngliche Version mit *wa-kayfa* ... keine Verständnisprobleme mit sich bringt.

Zu Vers 5: Beide Texte sind identisch. Problematisch ist die Interpretierung vom Versanfang *wa-mā liya lā 'abkī* man könnte entweder übersetzen "Wieso sollte ich nicht weinen ..." oder "Was ist mit mir, dass ich nicht weine ...".

Ich bevorzuge die letzte Übersetzung:

wa-mā liya lā 'abkī 'alā man lawa 'nnahū
taqaddama yawmī qablahu la-bakā liya

"Was ist mit mir, dass ich nicht weine um einen, der,
 wenn mein Todestag seinem vorangegangen wäre, sicherlich um
 mich geweint hätte"

Zu Vers 6: Auch hier kommt der Reim nicht mit dem der übrigen Verse überein: *lahiyā* statt *-āliyā*. An dieser Stelle lässt sich einiges einsetzen z.B. *qāliyā* (= hassend), *'āliyā* (?) (= überragend), *wāliyā* (= als Nachfolger) oder *fāliyā* (= entlausend), aber mir scheint *sāliyā* (= die Erinnerung an ihn loswerdend) am passendsten.

In Bbb. heisst es im Nachsatz *lā tasma'* statt *lam tasma'* wie in den übrigen Textausgaben, das als Korrektur aufgefasst werden kann um hier einen gewöhnlichen Apodosis ein zu leiten; *lā* mit Jussiv wäre dann vielleicht zu verstehen als negativer Wunsch, also:

wa-'in tumsi fi Qaysin wa-Zaydin wa-Āmirin
wa-Ġassāna lā tasma' lahu 7-dahra sāliyā

"Und wenn du abends bei den Qays bist, bei den Zayd oder Āmir oder den Gassān, mögest du nie einen hören, der die Erinnerung an ihn losgeworden ist",

mit anderen Worten:

"mögest du niemals einen hören (sc.: Geschichten erzählend), der sich nicht an ihn erinnert".

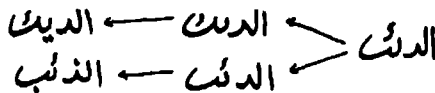
Zu Vers 7: Hierzu lässt sich wenig sagen; nur dass er in den Versionen, die al-Kansā' zugeschrieben werden, fehlt.

*wa-lā dayra 'annī sawfa 'atba' u man madā
wa-yatba'unī min ba' du man kāna tāliyā*

"Es ist nichts Schlechtes daran, dass ich sicherlich folgen werde denen, die gegangen (= gestorben) sind und dass mir folgen werden die, die später noch kommen werden".

Was kann man diesen Beispielen in bezug auf die Dynamik des Transmissionsprozesses, wie er sich in dem Text widerspiegelt, entnehmen?

Am besten lässt sich die Antwort auf diese Frage an einem einzelnen Vers verdeutlichen, z.B am ersten Vers der Marthiya von al-Kansā': wenn eine Wahl getroffen werden soll, wie in unserem Beispiel für den Wolf oder den Hahn, kann diese Wahl noch als eine Bifurkation verstanden werden, die letztendlich mit der Frage der Bewegung des *hamza* zusammenhängt:



Verschiebt das Hamza sich nach links, so entsteht ein Hahn, nach rechts, dann entsteht ein Wolf. Die Folgen dieser winzigen Verschiebung sind aber wesentlich grösser, als die Ursache auch nur vermuten lässt: wenn ein Hahn entsteht, stimmt *mu'āwīn* nicht mehr und ebensowenig die Ortsbestimmung "in der Wüste". In einem gewissen Sinne übt die ursprüngliche Bifurkation einen Druck aus auf den Rest dieses Verses. Der Prozess aber, der jetzt zustande kommt, kann, im Gegensatz zu der Bifurkation Hahn/Wolf, nicht mehr als eine Reihe von Bifurkationen verstanden und als Problem in diesem Sinn beschrieben werden. Man kann vielmehr erkennen, dass sofort nach der Bifurkation ein Prozess anfängt, der nur noch als unregelmässig zu bezeichnen ist. Zu sehen ist, wie ein kompliziertes System das aus den lexikalischen, morphologischen und dergleichen Gegebenheiten einer Sprache besteht, mitsamt den kreativen Einfällen des Kopisten, auf den Aufbau des Textes übergreift. Keine grammatische, syntaktische, lexikalische oder semantische Möglichkeit, die die Sprache bietet, wird unerprobt gelassen, um ein sinnvolles Ganzes zu erhalten.

Wie aus diesem Beispiel hervorgehen mag, ist das Verhältnis zwischen der Bifurkation Hahn/Wolf und den damit zusammenhängenden Änderungen im Vers, also das Verhältniss zwischen Ursache und Folgen, disproportioniert.

3. Stabilisierende Faktoren: Bedeutung (Sinn) und Metrum

In der *Dīwān*-Ausgabe von al-Kansā' aus dem Jahre 1895¹⁰⁷ und in der Ausgabe von °Awadāyn¹⁰⁸ finden wir den Passus:

faʿin mina ʿ-ḡawmi karīmi ʿ-ʿjadā
ʿanmāhu minhum kullu mahdi ʿ-nijār

In diesem Vers ist das Wort *jadā* am Ende mit einem *yā'* versehen. In den sonstigen Ausgaben, wie von al-Ḥūfī and al-Bustānī, wird das Wort aber am Ende mit einem *ʿalif* versehen, eine Schreibweise, die wohl aus der Ausgabe von 1888 übernommen wurde. Die letzte Schreibweise ist mit Sicherheit die korrektere, weil das Wort vom Stamm "JDW" abgeleitet ist. In der vorhin genannten Handschrift Bbb¹⁰⁹ finden wir diese Textstelle als:

..... *karīmi ʿ-ʿjadā* (mit einem *ʿalif*)
namāhu minhum

Wie man sehen kann, ist das *ʿalif* am Anfang von *ʿanmāhu* hier weggefallen, ohne dass dies das *saʿf*-Metrum hier beeinträchtigt.

Die Lesung *namāhu* statt *ʿanmāhu* ist wahrscheinlich die korrektere, weil Ibn Manzūr meint¹¹⁰:

*wa-namāhu jadduhu ʿidā rafāʿa ʿilayhi nasabahu*¹¹¹ (etwa:) "man kann sagen *ʿnamāhu jadduhu* (sein Vorvater hat ihn "erzeugt")" wenn er (d.h. jemand) seine Abstammung auf ihn (d.h. den Vorvater) zurückführt". Und, so Ibn Manzūr weiter: *wa-namaytuhu ʿilā ʿabīhi* *wa-ʿanmaytuhu*: *ʿazawtuhu wa-nasabtuhu*, d.h. "ich führte seine Abstammung zurück". Einige Beispiele, um die Anwendung dieses Verbs zu erläutern:

aus demselben Paragraphen des *Lisān*:

namānī ʿilā ʿ-ʿalyāʿi kullu samaydaʿin;

Kālidā bint Hāsim:¹¹²

ṣammarīyin namāhu li-ʿ-ʿizzī saqrūn;

¹⁰⁷ *Dīwān* 1895, 128.

¹⁰⁸ *Dīwān* (ed. °Awadāyn), 380.

¹⁰⁹ Siehe S. 39.

¹¹⁰ *Lisān* I, XV, 342; *Lisān* II, VI, 4552, Spalte 2.

¹¹¹ Die Vokalzeichen sind aus dem *Lisān al-ʿArab* übernommen. Man kann sich fragen, ob *jadduhu* als *jaddahu* zu lesen sei, als alternative Konstruktion für *ʿilā* mit Genitiv. Oder vielleicht ist *ruffa* zu lesen statt *rafāʿa*.

¹¹² Cheikho, *Riyād*, 59.

aus Dozy¹¹³:

(fa-'uqsimu 'annā wa-l-barābira 'ikwatun)
 namānā wa-hum jaddun karīmu l-manāsibi
 "un noble aieul nous a produits, eux et nous"

Das letzte Beispiel ist ein Indiz dafür, wie das Problem des 'alif' zu lösen sei: statt *karīmi l-jadā* (edel, freigebig von Freigebigkeit) könnte man lesen *karīmi l-jaddi* (von edler Abstammung, was seinen Vor- oder Grossvater anbelangt). Einige Beispiele zur Unterstützung dieser Lesung: al-Kansā', Dīwān 1895, 82:

wa-mu'īmu l-qawmi šahman 'inda mašgābihim
 wa-fi l-judūbi karīmu l-jaddi mīsārū

Kālidā bint Hāšim¹¹⁴:

šādiqi l-ba'si fi l-mawātini šahmin
 mājidi l-jaddi ḡayri niksīn damīmi

°Amr bn. Qamī'a¹¹⁵:

wa-nadmānin karīmi l-jaddi samhin
 sabahtu bi-suhratin ka'san sabīyā

Ich habe von *jadā* mit vorangehendem Adjektiv in der Bedeutung von Freigebigkeit nur ein Beispiel finden können: °*azīm al-jadā* or .. *al-jadwā*¹¹⁶. Auf der anderen Seite liesse die benachbarte Stellung von *samh* und *mīsār* ("freigebig") zu *karīm al-jadd* vielleicht auf eine alternative Bedeutung von *jadd* schliessen: etwa mit dem synonymen *hazz* in der Bedeutung von "Glück, good fortune". Weil *karīm* anscheinend beide Aspekte in sich birgt, "edel" und "freigebig", ist es nicht leicht, hier zu einem durchschlagenden Urteil zu gelangen, obwohl die Zusammenstellung von *namā* und *jadd* (Vor- oder Grossvater) doch ziemlich geläufig zu sein scheint.

Das Ergebnis dieser Lesung wäre eine metrische Freiheit in diesem Vers von al-Kansā'. Die Textausgabe ergibt ein Metrum wie folgt:

fa' in mina l-qawmi karīmi l-jadā
 'anmāhu minhūm kullu mahdi l-nijār
 - - ∪ - / - ∪ ∪ - / - ∪ -
 - - ∪ - / - - ∪ - / - ∪ - (sarf)

wo die andere Lesung lauten würde:

¹¹³ Dozy, Supplément, II, 727. Diese Textsstelle ist den Annales Regum Mauritaniae (ed. Tornberg), Uppsala, 1846, entnommen.

¹¹⁴ Cheikho, Riyād, 59.

¹¹⁵ Dīwān °Amr bn. Qamī'a (ed. al-Šayrafī), 131.

¹¹⁶ In al-Zamakšarī, 'Asās, I, 112.

*far' in mina ʔ-qawmi karīmi ʔ-jaddi
namāhu minhūm kullu mahdi ʔ-nijār*

- - - - / - - - - / - - - -
- - - - / - - - - / - - - -

Abgesehen davon, dass wir es in einem Vers von al-Kansā' mit einem Fehler zu tun haben, wo die meisten Ausgaben *qawmiya* statt, richtig, *nawmiya* lesen¹¹⁷, hat dieser Vers eine auffallende Struktur aufzuweisen:

*dakartu fa-ḡālanī wa-nakā fu'ādī
wa-'arraqa nawmiya ʔ-huznu ʔ-tawīlu*

In erster Linie würde man sagen, dass in diesem Vers *al-huznu ʔ-tawīlu* als Subjekt funktioniert zu drei auf einander folgenden Verben: *ḡāla*, *nakā* und *'arraqa*. Auf diese Weise wird der Vers von Cheikho interpretiert in seinem Kommentar. Das Ergebnis ist eine Reihe von abnehmenden Affekten: "langzeitiger Schmerz hat mich zerstört, mein Herz verwundet und mir meinen Schlaf genommen". Diese Reihenfolge könnte den Eindruck erwecken, dass der Tod ihres Bruders letztendlich nicht so schlimm gewesen ist.

Eine andere Auffassung¹¹⁸ wäre ein implizites Objekt zu *dakartu* dem Vers 4 zu entnehmen:

*fa-dakkaranī 'akī qawman tawallaw
'alayya bi-dikrihim fī kullī qīlī* (mit 'iqwā!)

"Mein Bruder erinnerte mich an Leute (sc. meinen Stamm), die mir (Sicherheit) garantierten, indem ich sie nannte in allem, was gesagt wird"¹¹⁹.

Es kämen zwei Objekte in Betracht: *'akī* oder *qawman*. Es folgt aber Vers 5:

*Mu'āwiya ʔ-bna 'Amrin kāna ruknī
wa-Sakran (!) kāna zilluhumū ʔ-zalīlu*

Ganz folgerichtig lautet Cheikho's Kommentar zu Vers 4, dass Vers 5 eher *qawmun* erfordern würde, also als Subjekt: "meine Leute erinnerten mich an meinen Bruder ...". Damit kommt die Frage auf, an wen das Gedicht sich eigentlich richtet, wer hier gemeint ist mit "sie", *Sakr*, *Mu'āwiya*, beide oder der Stamm. Obwohl die Überschrift *tarthī 'akawayhā* lautet, kommt im ganzen Gedicht (9 vss.) nicht einmal ein

¹¹⁷ Cheikho, 'Anīs, 68; Dīwān 1895, 221; Dīwān (ed. al-Bustānī), 111; Dīwān (ed. al-Ḥūfī), 79; Dīwān (ed. 'Awadayn), 408.

¹¹⁸ Die mir von Van Gelder unterbreitet wurde.

¹¹⁹ Andere mögliche Übersetzungen wären: "... die mich beschützten gegen Allem was so gesagt wird indem ich sie gedachte" oder "... indem sie mich gedachten". Die genaue Übersetzung ist hier weniger wichtig.

Dual vor, nur Plurale. Die Ausnahme bildet Vers 9 wo ein *'akā ṭiqatīn* also Singular genannt wird. Die Schlussfolgerung liegt also nahe, dass die Dichterin sich hier über ihren Stamm ausspricht und weniger über ihre verstorbenen Brüder.¹²⁰

In diesem Fall wäre entweder anzunehmen, dass das implizite Objekt nach *dakartu* in 6 dann auch *qawm* ist, oder dass es sich hier um ein allgemeines "sich erinnern" handelt. Das Subjekt zu *ḡālanī* und *nakā fu'ādī* müsste dann notwendigerweise das nicht genannte *al-dikru* sein, die Erinnerung, was den Subjektwechsel mit *fa-* erklärt. Welche alternative Lösungen bieten die Varianten? Sowohl Cheikho in der Ausgabe von 1895 als 'Awadayn weisen auf die Handschrift Mm. wo *bakā fu'ādī* zu lesen ist statt *nakā fu'ādī*, das erste mit *yā'* buchstabiert, das zweite mit *'alif*.

Die Lesung *nakā* bedarf einer Erklärung, und zwar wird es als eine *mukaffaf*-Form vom Verb *naka'a* gedeutet, "weh tun, verwunden". Das folgende Problem ist *dakartu*. Wenn man es mit "ich erinnerte mich" übersetzt, sollte es ein Objekt haben. Was geschieht, wenn man kein implizites Objekt aus Vs. 4 annimmt? Falls die Dichterin gemeint hätte "ich dachte nach", hätte sie viel eher *tadakkartu* benutzt.

Wenn die Varianten *nakā* und *bakā* richtig buchstabiert wären, käme keine Ambiguität auf, aber gerade weil sie beide als Varianten vorkommen, kann man sich fragen, ob eine ursprünglich unklare Buchstabierung in einem Text ohne diakritische Punkte das Problem verursacht hat, vielleicht zu einem Zeitpunkt, wo langes "ā" am Wortende noch unsicher geschrieben wurde: mit *yā'* oder mit *'alif*. Vielleicht ist anhand der Punktierung auch das Problem *dakartu* zu lösen.

In der Handschrift heisst es nämlich¹²¹:

dakartu fa'ālatī / ffālatī wa-bakā fu'ādī
wa-'arraqa nawmiya ṭ-huzzu ṭ-tawīlu

Ich gehe davon aus, dass an dieser Stelle das Wort *fa'fālatī* als Hilfswort eines morphologischen Typs eingesetzt sein könnte für ein Substantiv, das verloren gegangen ist und das als Objekt zu *dakartu* gedient hat. Es gibt einige Möglichkeiten wie *kafālatī* oder *salāmatī*, die beide auf die Bedeutung "meine Sicherheit, die Zeit, da ich sicher war" hinweisen. Nach ihrem *rasm* sind die Lesungen *fa-ḡālanī* und *fa'fālatī* sich sehr ähnlich.

¹²⁰ Man möchte fast annehmen, dass sie dieses Gedicht gegen Lebensende verfasst hat.

¹²¹ Bbb = Ldbg. 112, f. 28.

Es bleibt aber immerhin ein Problem übrig: in der Poesie von al-Kansā' ist es nicht üblich, dass das Herz weint, sondern in der Regel ist es das Auge.

Es fällt schwer, sich zu entscheiden, welche dieser Lesungen die wahrscheinlichste ist. Auch hier gilt aber, dass ich nur auf Möglichkeiten hinweisen möchte und auf die Tatsache, dass neu gefundene Manuskripte die Möglichkeiten um ein Vielfaches zunehmen lassen.

Dieser Abschnitt ist stabilisierenden Faktoren gewidmet, also Faktoren, die einen Beitrag dazu leisten können, den asymmetrischen Prozess - das disproportionierte Verhältnis zwischen Ursache und Folgen -, der im vorhergehenden Abschnitt beschrieben wurde, einzudämmen oder zu konvergieren. Man kann dabei von zwei Grundbedingungen ausgehen, die beide die Überlieferungsfähigkeit eines Gedichts gewährleisten:

- eine intakte Bedeutung eines Gedichts oder eines Verses, also dass der Vers oder das Gedicht einen Sinn hat und
- die Unversehrtheit des Metrums, das halt wesentlich ist für diese Texte als Poesie.

Die Frage ist jetzt, ob diese Faktoren, Bedeutung und Metrum, innerhalb des Transmissionsprozesses tatsächlich als konvergierende Faktoren funktioniert haben, ob sie dazu beigetragen haben, den Entstellungsprozess aufzuhalten oder zu stoppen. An den beiden Beispielen in diesem Abschnitt und an den Versen 1 und 3 aus dem vorigen Abschnitt ist zu erkennen, dass ein gewisses Mass an Skeptizismus zu dieser Frage zu berechtigen scheint: die Anzeichen deuten darauf hin, dass in den Fällen, wo Verständnisfehler aufgrund von mangelhaftem Hören, Sprechen, Lesen und Schreiben auftauchen - und manchmal sogar Fehler, die unmittelbar mit dem Metrum und mit der Bedeutung zusammenhängen - dass diese Faktoren den Prozess der Entstellung des Textes eher unterstützen als eindämmen und schon gar nicht unterbinden.

Dieser Sachverhalt lässt sich meiner Meinung nach beschreiben als ein ständiger Druck, der auf den Transmissionsprozess ausgeübt wird, um wenigstens doch Bedeutung und Metrum des Materials instandzuhalten - und damit die Überlieferungsfähigkeit zu gewähren - während dieser Druck aber gleichzeitig dazu führt, dass die disproportionierten Verhältnisse zwischen Ursache und Folgen, die im vorigen Abschnitt beschrieben wurden, in einigen Fällen noch weiter verstärkt werden und damit den Text noch weiter entstellen.

4. Die Einheitlichkeit des Textmaterials

In diesem Abschnitt geht es darum, die Frage zu beantworten, ob das ganze Textmaterial, das in der Überlieferung als vorislamisch dargestellt wird, auf gleicher Weise nach seiner Authentizität befragt

werden kann. Diese Frage ist deshalb relevant, weil man annehmen darf, dass unterschiedliche Gedichte oder Gruppen von Gedichten nicht immer auf derselben Weise überliefert sein müssen. Man nimmt an, dass die Materialsammlung etwa folgendermassen verlaufen ist: anfangs wurden Stammesdiwane gesammelt¹²², dann wurden aus diesem und vielleicht auch aus anderem Material Sammlungen besonders bedeutender Gedichte zusammengestellt (Mu^callaqāt- und Mufaddaliyāt-Sammlungen z.B.). Ab dem neunten Jahrhundert wurden erstmals Dīwāne einzelner Dichter kompiliert, und schliesslich fand die Methode der thematischen Anordnung Eingang, wie z.B. die Ḥamāsa-Sammlungen.¹²³

Wendet man sich aber den kulturhistorischen Bedingungen des ersten Jahrhunderts des Islam zu, unter denen diese ersten Sammlungen zustande kamen, und vergegenwärtigt man sich den Umfang des dichterischen Materials und die Anzahl der Sammler und Forscher, dann darf angenommen werden, dass Gruppen von Sammlern und Gelehrten in den damaligen Zentren der islamischen-arabischen Kultur wie Mekka, Basra, Kufa, Damaskus und Bagdad sich nicht in allen Fällen mit dem ganzen vorislamischen Material, sondern eher mit Teilen davon beschäftigten, und dass gewisse Teile des Materials vielleicht eine höhere Priorität hatten als andere. Gerade der Umstand, dass schon in einem sehr frühen Stadium der Sammelaktivitäten Sammlungen von bedeutenden Gedichten von den Herrschern gefördert wurden, lässt die Vermutung zu, dass schon sehr früh Sortierungen vorgenommen wurden und dass eine homogene Überlieferung des vorislamischen, dichterischen Materials als ein Ganzes kaum noch möglich war.

Unterschiedliches Material wird auch zu unterschiedlichen Zwecken gesammelt und verarbeitet worden sein, wie z.B. zur grammatischen oder lexikalischen Verifikation oder etwa zur Illustration historisch konzipierter Werke.

Mit Sicherheit lässt sich in diesem Stadium der Forschung nur sehr wenig dazu sagen. Aber dass es sich um einen einheitlichen Sammelprozess gehandelt hat, wie die übrigens gerechtfertigte Annahme einer Phase der Sammlung von Stammesdiwanen suggeriert, ist nach meiner Auffassung eine zu einfache Darstellung. Man darf wohl eher annehmen, dass schon sehr früh unterschiedliches Material von unterschiedlichen Gruppen von Sammlern zu unterschiedlichen Zwecken gesammelt wurde, z. B. um zu einem Kanon zu gelangen, aus dem die Grammatiker ihre Beispiele schöpfen konnten. In dieser Phase der Forschung scheint es angebracht und vielleicht auch vielversprechend, anhand der "Ketten" der frühen Gewährleute festzustellen, welches

¹²² Schoeler, Überlieferung IV, 13.

¹²³ Wagner, Grundzüge, 13-5.

Material an welchen Stellen von wem gesammelt wurde. Diese Absicht reicht weit über die vorliegende Arbeit hinaus, aber um die Resultate einer solchen Arbeit vorwegzunehmen, lässt sich vielleicht schon jetzt behaupten, dass das poetische Material der vorislamischen Zeit nicht dermassen einheitlich zusammengestellt war, dass es in allen Fällen auf gleiche Weise nach seiner Authentizität befragt werden könnte.

Die oben genannten Qasiden von 'Abīd bn al-'Abrās und 'Imra' al-Qays weisen ganz erhebliche metrische Anomalien auf. Man würde erwarten, dass sie wegen dieser Anomalien entweder als "schlechte" Poesie aus der Überlieferung verschwunden wären oder dass die metrischen Fehler im Lauf des Transmissionsprozesses ausgebessert wären. Das desgleichen nicht passiert ist, weist darauf hin, dass diese beiden Gedichte als besonders bedeutend empfunden wurden - was im Falle der Qaside des 'Abīd völlig verständlich ist - und/oder dass die metrischen Anomalien als solche entscheidend waren für den Überlieferungswert dieser Texte. Im letzteren Fall müsste die Erforschung der Geschichte der Diskussion über den *ramal* in diesen beiden Gedichten, wie sie sich vor Ibn Sīdah abgespielt hat¹²⁴, darüber entscheiden, ob der Sammelwert dieser Anomalien ausschlaggebend war für die Erhaltung dieser Texte. In dem Auftreten dieser metrischen Anomalien könnte man einen Grund sehen für die Annahme, dass diese Gedichte in ihrer überlieferten Form schon sehr alt sind, also ziemlich authentisch.

Desweiteren fällt auf, dass diese beiden Gedichte fast völlig ohne einen historischen Kontext überliefert sind, obwohl sie ihrem Inhalt nach doch vermuten lassen, dass sie irgendwie historisch miteinander verknüpft gewesen sind.¹²⁵ Ob sie ihre historische Verbundenheit verloren haben, eben deshalb, weil sie anfangs in unterschiedliche Stammesdiwane geraten sind, bleibt eine offene Frage.

Ganz anders steht es um eine *rajaz*-Marthiya der 'Umm Sa'd auf Sa'd bn Mu'ād, eine Marthiya, die, nach den Quellen zu urteilen, nur geringe Relevanz hatte für Sammler literarischer Arbeit¹²⁶ oder für Grammatiker und Lexikographen. In derartigen Sammlungen ist sie nicht zu finden, obwohl man annehmen darf, dass sie nicht unbekannt war, weil mit ihr eine Aussage des Propheten verbunden ist: "*kullu nā'ihatin takdibu 'illā nā'ihatu Sa'd bn Mu'ād*".¹²⁷

¹²⁴ Siehe dazu S. 74-7.

¹²⁵ Borg, Conflict.

¹²⁶ Diese Marthiya wird z.B. in Ibn 'Abd Rabbih, 'Iqd II, VI, 279 nur erwähnt als metrische Anomalie.

¹²⁷ Oder: *kullu nādibatun kādibatun 'illā nādibatu Sa'd*.

Die Quellen:

al-Sīra al-Nabawīya, Ibn Hišām (ed. M. al-Saqqā et. al.), Kairo, 1955, II, 252;

'Usd al-Ġāba, Ibn al-'Aṭīr, Kairo, 1970, II, 375; ed. Kairo, 1869, V, 537;

Ibn Sa'd, Biographien Mohammeds usw., III (ed. J. Horowitz), Teil 2, 7-9;

al-'Isāba fī Tamyīz al-Sahāba, Ibn Ḥajar al-'Asqalānī (ed. al-Bijāwī), Kairo, 1970-1972, III, 850;

'Umar Riḍā Kahhāla, 'A'lām al-Nisā', Beirut, 1959, IV, 232 (unter "Kabāa bint Rāfi");

Goldziher, I., Bemerkungen zur arabischen Trauerpoesie in WZKM, XVI, 1902, 310.

In diesen Quellen wird das Gedicht in unterschiedlicher Länge und mit vielen Varianten überliefert. Wenn man all diese Textausgaben zusammenfügt, kommt man zum nachfolgenden Text mitsamt Varianten:

1. waylu 'ummi Sa'din Sa'dā waylummi Sa'din Sa'dā

waylu 'ummika Sa'dā

2. barā'atan wa-najdā hazāmatan wa-jaddā

sarāmatan wa-jaddā

jalādatan wa-jaddā

wa-haddā

3. wa-su'dadan wa-majdā -----

4. wa-fārisan mu'iddā -----

5. sudda bihi masaddā sadda bihi masaddā

SDYH MSD'

muqaddiman SD BH MSD'

wa-sayyidan SD BH MSD'

6. yaqudduhā māqidā(?) yaquddu hāman qaddā

Was dann noch bleibt, ist das wenig verständliche: B'D 'Y'D Y'LH.

Nun zur Analyse des Textes: Aus dem 'Usd al-Ġāba geht hervor, dass der erste Vers beim ursprünglichen Vortrag vielleicht wiederholt wurde, möglicherweise vor jedem Halbvers:

waylu 'ummi Sa'dan Sa'dā barā'atan wa-najdā

waylu 'ummi Sa'dan Sa'dā sarāmatan wa-ja'iddā

waylu 'ummi Sa'dan Sa'dā usw."

Es hat den Anschein, dass mit dem problematischen Vers 2 nicht viel mehr anzufangen ist, als dass man aus den zwei Varianten, die orthographisch und inhaltlich am wenigsten gleich sind, zwei neue Verse macht:

2a. barā'atan wa-najdā

2b. *jalādatan wa-jaddā*¹²⁸

Die Anzahl der Silben in den zwei letzten Varianten von 5 scheint zu hoch. Deshalb könnte man *muqaddiman* und *wa-sayyidan* streichen, wenn man sie als Fehlschreibungen zu den Anfängen von 6 bzw. 3 auffasst.

Die Verse 5 und 6 sind einigermassen problematisch: 5 könnte man folgendermassen übersetzen, wenn man eine Passivform liest (*sudda*): "(im Kampf) wurde mit ihm eine Lücke (in den Rängen) geschlossen". Diese Übersetzung scheint sinngemäss in das Gedicht zu passen. In 6 könnte es heissen "er schlug (eig.: schlägt) Schädel ab mit einem Hauen".

Für das Gedicht kann man also die folgende Übersetzung vorschlagen:

1. "Weine, Mutter des Sa'd, um Sa'd;
- 2a. Um seinen Mut und die Hilfe (die er bot);
- 2b. Um seine Standhaftigkeit und seinen Ernst;
3. Um seine Führerschaft und seinen Ruhm;
4. Und um einen Reiter, der (immer) bereit war
5. (Im Kampf) wurde mit ihm eine Lücke (in den Rängen) geschlossen;
6. Er schlug Schädel ab mit einem Hauen."

In dieser Form hat das Gedicht dieser Frau tatsächlich nicht die geringste Spur literarischer Bedeutung aufzuweisen. Es gibt aber einiges, das mir an dieser Interpretation nicht gefällt: der störende Akkusativ *masaddā* aus 5 (der aber bestimmt auf vielerlei Weise erklärt werden kann), die *hām* aus 6, die ganz bestimmt als "Schädel" (also fleischlose Köpfe) verstanden werden sollen, was sie im Moment des Abhauens offenbar noch nicht sind, und schliesslich der Umstand, dass das Gedicht in dieser Form kein richtiges Ende hat, was - wenn man so will - für einen Grossteil die Anspruchslosigkeit des Gedichts ausmacht.

Eine andere Interpretation der letzten beiden Verse scheint mir grundsätzlich möglich, hat aber nicht den geringsten Anspruch auf Authentizität. Sie macht das Gedicht "schöner", beschwört aber auch gleich andere Interpretationsprobleme herauf, die kaum zu lösen sind. In diesem Kontext geht es aber nicht darum, authentische Texte wiederherzustellen, sondern darum, anhand konkreten Textmaterials zu zeigen, was in der Transmission passiert sein kann.

Wenn wir uns auf die Verse 5 und 6 konzentrieren, dann scheint in 6 das Suffix *-hā* zu stehen. Es ist nicht undenkbar, dass das Suffix auf etwas aus Vers 5 zurückgreift. So kann man wenigstens annehmen.

Es bietet sich noch eine andere Möglichkeit als die oben genannten, um 5 zu interpretieren: "möge sein Platz (wieder schnell) eingenommen werden", aber das wäre kein Beitrag zum Lob des Verstorbenen.

¹²⁸ Mit dem Wort *haddā* ist hier nichts anzufangen.

Obwohl dieser Text von Goldziher als *saʿf* behandelt wird, hat er doch eine metrische Struktur, nämlich: *raǰaz* d.h. x x ~ - / ~ - - . Ausserdem weist das Gedicht eine einheitliche Kadenz auf:

x x' ~ - / ~ - ' - die aber in 5 in der überlieferten Form abweicht:
- ' ~ ~ - / ~ - ' -¹²⁹

Wenn man 6 lesen würde als: *yaqudduhā mā qaddā*, dann würde es bedeuten: "es schneidet sie ab das, was abschneidet". Das Suffix *-hā* müsste sich dann auf ein feminines Substantiv in 5 beziehen. Das wiederum könnte das Wort *sadātu* sein, eine Nebenform zu *sadan*, in der Bedeutung: "Kette (beim Weben)". Sinngemäss könnte auf *sadāt* das Partizip *musaddā* von der gleichen Wurzel folgen. Man würde zum folgenden Text gelangen:

sadātuḥu musaddā

"seine Kettfäden waren hergerichtet"

yaqudduhā mā qaddā

"da schneidete ihn ab das, was abschneidet" (d.h. das Geschick)

Diese Lesung mag etwas merkwürdig erscheinen, aber man könnte meinen, dass sich hinter dieser Äusserung ein Verweis auf ältere Vorstellungen verbirgt, z.B. auf die griechische Mythologie und auf das Alte Testament, wo es in Jesaja 38:12 heisst:

middallāh y^ʿbass^ʿēni

"vom Gestell schneidet er mich"¹³⁰

Dennoch bleibt jetzt noch ein Problem übrig: mir sind keine Texte aus der altarabischen Literatur bekannt, wo diese bildliche Vorstellung verwendet wird. Damit wäre aber zugleich vielleicht der Grund gegeben, weshalb diese Textstelle unklar geworden ist, nämlich deshalb weil das Bild nicht mehr verstanden wurde. Die Übersetzung dieser *Rajazmarthiya* würde jetzt lauten:

1. "Weine, Mutter des Sa^ʿd, um Sa^ʿd;
- 2a. um seinen Mut und die Hilfe (die er bot);
- 2b. um seine Standhaftigkeit und seinen Ernst;
3. um seine Führerschaft und seinen Ruhm;
4. und um einen Reiter, der immer bereit war;
5. die Kettfäden (seines Lebens) waren eben angespannt;
6. da wurden sie (schon) abgeschnitten von Dem-das-schneidet

¹²⁹ Zum Problem der Betonung s. das nächste Kapitel. Vielleicht ist anzunehmen, dass in so einfachen *raǰaz*-Marāthī, wie möglicherweise auch im *saʿf*, solche gleichmässige Betonungsmuster auftreten. s. dazu: Frolov, Stix, 356-7.

¹³⁰ Übersetzung nach der Zürcher Bibel. Das Wort *dallah* heisst eigentlich "Drum" oder "Kettfäden".

(d.h. vom Geschick)."

Diese neue Fassung mag wenig glaubhaft erscheinen, sie fügt aber dem Gedicht ein ordentliches Ende zu. Es sei nochmals darauf hingewiesen, dass diese Fassung keinen Anspruch auf Authentizität hat.

Dass Gedichte, die metrische Fehler aufweisen - wie die beiden Qasīden von 'Abīd und Imra' al-Qays - in einer anscheinend mehr oder weniger authentischen Form "überleben", und ein Gedicht wie das der 'Umm Sa'd, das zum Teil kaum noch verstanden werden kann, in sehr unterschiedlichen Formen in disparaten Quellen zu uns gekommen ist, ist eigentlich nur zu erklären, wenn man annimmt, dass man sich in diesen Fällen sehr bemühte, unterschiedliche Gedichte oder Gruppen von Gedichten textgetreu zu überliefern: die Anzahl der Varianten zu anderen Texten bezeugt ein gleiches Bemühen in der späteren Zeit, ist aber zugleich eine Anweisung dafür, dass in früherer Zeit den Überlieferern eine beträchtliche Anzahl von Unsicherheiten unterlaufen sein muss. Dies mag ein Indiz dafür sein, dass es anscheinend qualitativ unterschiedliche Transmissionswege gegeben hat.¹³¹ Man darf annehmen, dass es historisch belegbare Verbindungen zwischen (Gruppen von) Sammlern und Überlieferern gab, Verbindungen, die sehr sorgfältig geprüft werden müssten, aber an dieser Stelle gilt vor allem festzustellen, dass man Texte, die auf sehr unterschiedlichen Wegen überliefert sind, nicht einfach als gleichförmiges Material betrachten darf, wenn man dieses Material nach seiner Authentizität überprüft. Die eine Kette von Überlieferern kann sich als glaubwürdiger herausstellen als eine andere. Deshalb sollte man sich davor hüten, diese Texte als ein gleichförmiges Material zu betrachten, das auf einheitliche Weise überliefert wurde und nach seiner Authentizität befragt werden kann.

5. Das Authentizitätsproblem als Problem der Wahrnehmung.

Bei der Frage nach der Authentizität der altarabischen Poesie sollte man sich zuerst klarmachen, auf welche Grössenordnung sich diese Frage beziehen soll: wenn man das ganze Material, das als authentisch und zu der Jāhiliya gehörend gilt, überblickt, ist es klar, dass das Material als Ganzes eine Gedankenwelt reflektiert, wie man sie vor dem Anfang des Islams realiter erwarten kann.

Wie aber oben dargestellt, sind am anderen Ende der Skala - wo es also um winzige Einzelheiten in konkreten Texten geht - Ungereimtheiten und Fehler festzustellen, die Zweifel an der Authentizität dieser Textstellen aufkommen lassen.

¹³¹ Man kann sich meiner Meinung nach die Anfänge dieser Überlieferung kaum konkret genug vorstellen. Siehe dazu u.a.: Schoeler, Überlieferung I, 207-12.

Bevor man das Material nach seiner Authentizität befragt, sollte also die Grössenordnung des befragten Materials festgestellt werden. Es kann - abhängig davon - zu sehr unterschiedlichen Urteilen gelangt werden.

Falls man sich auf theoretische Weise, wie oben versucht wurde, eine Vorstellung davon macht, was überhaupt als "Text" wahrgenommen wird - also Text mitsamt Varianten - dann liegt die Auffassung nahe, dass man eher etwas Flüchtliges, Ungreifbares wahrnimmt als einen Text oder mehrere Texte zugleich. Dieses Flüchtige, das sich mangels anderer Mittel schriftlich als Text darbietet, ist nach meiner Auffassung zu verstehen als Abbild der Dynamik des Transmissionsprozesses, als Resultat aller Mittel, den vorausgesetzten ursprünglichen Text als verständliches Ganzes zu erhalten. Vielleicht könnte man sagen, dass die Gedichte in ihrer überlieferten Form nicht viel mehr sind als einzelne Textgeschichten dieser Gedichte. Diese Textgeschichten als solche kritisch zu überprüfen und auszuwerten, mag vielleicht mühevoller Arbeit sein, aber vorläufig scheint sie mir im allgemeinen nützlich.¹³²

In der Diskussion um die Echtheit der vorislamischen Dichtkunst ist nach meiner Meinung zu oft die Rede von dieser Poesie als etwas Einheitlichem: das gilt auch für die neueren Ansichten wie die der Schriftlichkeitstheorie von Sezgin, al-'Asad und al-'Uss sowie die Theorie der "oral poetry", wie sie in der Arabistik in den letzten Jahrzehnten artikuliert worden sind.¹³³ Textkritik anhand einzelner Fragmente und deren Varianten scheint mir vorläufig nützlicher als eine Diskussion um Positionen, die sich auf die vorislamische Dichtung als Ganzes beziehen.

Im Zusammenhang mit dem Problem der Authentizität als Problem der Wahrnehmung möchte ich auf Zwetters bzw. Monroes Ansichten zurückkommen, die beide ein gewisses Mass an Fluidität der Texte für die Zeit ihrer Komposition voraussetzen. Wenn wir unseren Blick auf die altarabische Poesie richten, blicken wir eigentlich zurück in die Zeit. Die Prozesse, die hier beschrieben wurden, spielten sich ab in einer Zeit, da die Texte schon komponiert und die Dichter und Dichterinnen schon gestorben waren: weil die beschriebenen Prozesse später zu datieren sind, glaube ich, dass unser Blick auf die Vorgeschichte dieser Texte

¹³² Die arabische Tradition macht es kaum leichter, mit diesen Texten umzugehen, da anscheinend sehr schnell nach der Komposition eines Textes der Text als Ganzes desintegrierte, indem man einzelne Fragmente, öfters nur einzelne Verse, als Zitat für unterschiedliche Zwecke benutzte. Siehe dazu Van Gelder, *Beyond the Line*, 194-203.

¹³³ Für eine umfassende Wiedergabe der einzelnen Positionen in der Diskussion um die Authentizitätsfrage sei nochmals hingewiesen auf Wagner, *Grundzüge*, 15-29.

dermassen getrübt wird, dass sichere Aussagen über diese Vorgeschichte kaum zu vertreten sind.

6. Ein "modus vivendi"

Im wesentlichen ist das Authentizitätsproblem der altarabischen Poesie eine Aporie: man würde schon statistische Methoden brauchen, um über den langen Weg von lexikalischen und syntaktischen Vergleichen festzustellen, was einigermaßen echt sein kann, aber ein wirklicher Beweis kann nie geliefert werden. Es genügt aber andererseits auch nicht, die Authentizitätsfrage weg zu schieben oder vorschnell für erledigt zu erklären.

Es mag einem vorkommen, dass in Wirklichkeit nicht viel gewonnen ist, wenn man zu der Schlussfolgerung gelangt, dass, was noch vorzufinden ist, zum grössten Teil keine Texte mehr sind, sondern eher "Textgeschichten", während der "ursprüngliche" Text bestenfalls nur noch als eine Art Phantombild erhalten ist. Wenn dem so wäre, könnte man nämlich meinen, dass der Originaltext als Objekt der Forschung an Bedeutung verloren hat, weil er uns als reparabele Struktur entfallen ist.

Auf der anderen Seite aber sollte man den Nutzen dieser "Textgeschichten" als Forschungsobjekt nicht unterschätzen. Zu klären bliebe dann die Frage, welchen Status die oben vorgenommenen "Textreparaturen" haben. Denselben Status als Textvarianten haben sie sicherlich nicht. Vorläufig sind sie wohl noch zu betrachten als Gedankenexperimente, an denen sich die Geschichte des Textes verdeutlichen lässt, anhand derer gezeigt werden kann, was in der Überlieferung tatsächlich passiert sein könnte¹³⁴.

Wie steht es jetzt um einen "modus vivendi" mit dieser umstrittenen Authentizität? Denn, wie am Anfang gesagt, möchte man doch nur authentisches Material, um darauf seine Aussagen aufzubauen. Die Antwort auf diese Frage könnte lauten: man sollte sich entweder entscheiden die Texte mit ihren Varianten so zu lassen, wie sie sind, sich mit der Aporie arrangieren, akzeptieren, dass das Material, über das man sich wissenschaftlich äussern möchte, einigermaßen beschränkt ist und jenen Textstellen gegenüber Abstinenz wahren, die unsicher sind und/oder sich einem klaren Verständnis entziehen. Oder man entscheidet sich dafür, mit äusserster Vorsicht unklare Textstellen anhand so vieler Varianten, wie nur irgendwie zusammenzutreiben sind, neu zu deuten, um damit zu einer neuen Textinterpretation zu gelangen.

¹³⁴ Im schlimmsten Fall betreibt man damit eine Art von äusserst spekulativer "Textarchäologie".

Die Wahl ist nicht leicht zu treffen, und im Vorhergehenden habe ich versucht, sie konkret zu benennen, indem das Problem der Authentizität nicht anhand historischer Berichte über die Überlieferung der altarabischen Poesie, Berichte, denen zufolge die wahrheitsgetreue Überlieferung einiger früher Sammler angezweifelt wird, dargestellt wurde - eine Skepsis, die manchmal berechtigt erscheint - sondern indem das Problem anhand von kleinen konkreten Textstellen angesprochen wurde: gezeigt wurde, was wir nicht können, nämlich "Originale" wiederherstellen, aber vor allem warum wir das nicht können.

Sicherlich hat Bräunlich recht, wenn er meint, dass man "Konjekturen" nicht mit metrischen Anomalien "belasten" sollte¹³⁵. Andererseits aber setzt die Dynamik des Transmissionsprozesses geradezu voraus, dass Anomalien vielerlei Art im Lauf der Zeit auf mehr oder weniger kreative Weise abgefangen wurden: Konjekturen zu erschaffen, die innerhalb des Textes zu Problemen metrischer, syntaktischer oder gedanklicher Art führen, scheint deshalb gar nicht so widersprüchlich.

¹³⁵ Bräunlich, Betrachtungsweise, 212.

Kapitel II : Die Form der Marthiya

In diesem Kapitel wird versucht, auf das Verhältnis zwischen der Niyāha und der Marthiya einzugehen, also auf das Verhältnis zwischen der "einfachen" Totenklage in *saḥf* und der Marthiya, ihrer literarischen Nebenform, die in den üblichen arabischen Metren verfasst wurde. Die letztere Dichtung in den herkömmlichen arabischen Metren nennen wir kurz *qarīd*-Dichtung.

Schon Goldziher¹ hat sich zu diesem Verhältnis geäußert, indem er meinte, dass die Marthiya sich stufenweise, durch eine "Disziplinierung" der Reimprosa, aus der Niyāha entwickelt habe. Mehr im allgemeinen nimmt auch Wagner² an, dass die späteren arabischen Metren sich allmählich aus dem *saḥf* über das *rajaz* entwickelt hätten und stützt sich dabei u.a. auf Ullmanns Darstellung von Übergangsformen von *saḥf* zu *rajaz*³. Zeitlich gesehen handelt es sich hierbei nicht um eine lineare Entwicklung, weil ja einerseits die Marthiya schon früh im 6. Jahrhundert zu belegen ist⁴, andererseits aber z.B. noch eine Niyāha in *saḥf* bekannt ist, die von Fāṭima anlässlich des Todes des Propheten gedichtet wurde⁵. Man kann deshalb annehmen, dass diese beiden Arten der Gattung längere Zeit nebeneinander geübt worden sind und dass ein gewisses Mass an gegenseitiger Beeinflussung zwischen diesen beiden Untergattungen bestanden hat.

Man darf also einen gegenseitigen Einfluss dieser beiden Untergattungen erwarten, oder vielleicht eher noch einen Einfluss der Niyāha auf die Marthiya, weil ja die erstere als die spontanere und direktere Äusserung angesehen werden kann. Weiterhin stellt sich die Frage, ob diese beiden Untergattungen so klar zu unterscheiden sind, wie Goldziher offenbar annimmt. Er setzt eine "Disziplinierung" der Niyāha voraus, d.h. eine Entwicklung von der unmetrischen Niyāha über Klagelieder im *rajaz*-Metrum bis hin zu der etablierten Marthiya in einem der üblichen arabischen Metren. Eine solche Entwicklung dieser Klagelieder ist aber nur schwer als eine gleitende Entwicklung vorzustellen, weil diese drei Kategorien formell sehr klar unterschieden werden können:

- die Niyāha: ohne Metrum, aber mit Reim

¹ Goldziher, Bemerkungen, 307-20.

² Wagner, Grundzüge, 43-6.

³ Ullmann, Untersuchungen, 9-10.

⁴ Die Dichterin al-Kirniq z.B. soll zwischen etwa 530 und 600 A.D. gelebt haben.

⁵ Goldziher, Bemerkungen, 310; Kaḥḥāla, Nisā', IV, 113.

- die *rajaz*-Marthiya: im *rajaz*-Metrum und mit reimenden Kurzzeilen
 - die *qarīd*-Marthiya: in einem der herkömmlichen Metren (wie *basīf*, *kāmil*, *tawīl* u.dgl.) mit einem Reim an jedem Ende des aus zwei Halbversen bestehenden Verses.

Als Zwischenform zwischen *saḥf* und *qarīd*-Dichtung hat man in erster Linie an *rajaz* gedacht, weil das *rajaz*, als Gattung verstanden⁶, seiner Form nach zwischen *saḥf* und *qarīd* steht und zugleich die Form par excellence ist, die für Gelegenheitsdichtung gewählt wurde. Zudem sind auch Zwischenformen von *saḥf* und *rajaz* belegt (s.o.), allerdings nicht im Bereich der Klagelieder: es wird sich herausstellen, dass das *rajaz* in den Frauenmarāthī überhaupt verhältnismässig selten ist. Dieser Sachverhalt ist Anlass, das ganze Gebiet der Übergangsformen zwischen Klageliedern in *saḥf* und den ausgebildeten Marāthī in den herkömmlichen Metren zu überprüfen.

In diesem zweiten Kapitel wird eine Zwischenform zwischen *saḥf* und *qarīd* dargestellt werden, die viel mehr als das *rajaz* geeignet scheint, die Lücke zwischen der gehobenen Stufe der Dichtung und den weniger anspruchsvollen Formen zu überbrücken, nämlich die Dimeter. Ausser dem Metrum, das in diesem Zusammenhang als strikt quantitativ aufgefasst wird, sind in einigen Marāthī feste Betonungsmuster anzutreffen, die eine nähere Betrachtung verdienen. Diese Betonungsmuster, zusammen mit einigen Besonderheiten des internen Reims, führen schliesslich zu einer Stellungnahme zu der Funktion der Totenklagen, die am Schluss dieses Kapitels vorzunehmen ist.

All dies heisst, dass dieses Kapitel sich zuerst mit der Form der Totenklage befassen wird, vor allem aber mit den Totenklagen, die sich ihrer Form nach in der "grauen Zone" zwischen Marthiya und Niyāha befinden. Niyāha's in *saḥf* und Marāthī aus dieser "grauen Zone" zwischen Literatur und, wenn man es so nennen darf, "Subliteratur" oder "Folklore" gibt es verhältnismässig wenig. Wenn man schon gelegentlich auf einen solchen Text stösst, dann meist nicht in den grossen literarischen Sammlungen. Es mag auch ein grosser Teil solcher Texte verloren gegangen sein, entweder weil sie den Auffassungen der neuen Religion nicht entsprachen, oder weil sie einfach nicht dieselbe Anerkennung fanden wie die kunstvoll gestaltete *qarīd*-Marthiya. Dass es solche "subliterarischen" Totenklagen dennoch gibt, ist Anlass, sie aufmerksam zu betrachten.

Um das Verhältnis zwischen der Marthiya und der Niyāha darzustellen, wird es sich am Ende des Kapitels als unentbehrlich herausstellen, dass man sich mit der Sprechsituation der Totenklage auseinandersetzt, so schwer es sein mag, den Texten etwas über ihre mündliche Realisierung zu entnehmen. Denn gerade im Falle einer

⁶ Ullmann, Untersuchungen, 1-3.

"Gelegenheitsgattung" wie der Totenklage, ist der performative Charakter des realisierten Textes von Bedeutung.

I Die Metren der Marthiya

Für diesen Teil der Untersuchung sind die vollständigen *qarīd*-Metren, die den übergrossen Teil des Korpus der Frauenmarāthī bilden, wenig interessant. Es geht in diesem Zusammenhang darum, hier eine Art von Metrum darzustellen, die einerseits ihrer Form nach als *qarīd* zu betrachten ist, andererseits aber nicht der normalen Länge der *qarīd*-Metren entspricht: die Dimeter. Es handelt sich dabei um Metren, die im Vergleich zu ihrer vollständigen Form, in der sie normalerweise auftreten, in jedem Halbvers⁷ um einen Fuss gekürzt sind (*majzū*). Nach Vadet⁸ sollen solche gekürzte Metren in der Zeit, aus der die Frauenmarāthī stammen, nicht oder kaum belegt, sondern erst in der Zeit der Muḥdatūn ans Tageslicht getreten sein⁹. Stoetzer¹⁰ schliesst sich dieser Auffassung von Vadet nicht ohne weiteres an. Er meint eher, dass diese Dimeter nicht "the prestige of the longer metres" gehabt hätten und setzt ihre Verwendung als Zwischenphase sogar voraus, weil die Dimeter wegen ihrer Kürze die Lücke zwischen *rajaz* und *qarīd* überbrücken würden¹¹. Er nimmt wie Vadet an, dass diese Dimeter zwar im "underground" schon vorhanden waren, sieht sich aber ausserstande, sie in dem von ihm gewählten Korpus (den Mufaddaliyāt) zu belegen¹².

⁷ Wie wir später sehen werden, kann in einigen Fällen kaum noch die Rede von Halbversen sein; siehe dazu S. 111.

⁸ Vadet, Contribution, 319. Er kann nur einen Dimeter in der altarabischen Literatur belegen: einen Einzelvers von Farazdaq.

⁹ So auch noch Jacobi in Gätje, Grundriss, 15.

¹⁰ Stoetzer, Theory, 69.

¹¹ Stoetzer, Theory, 70.

¹² Dass diese *majzū*-Metren tatsächlich älter sind, geht aus einer einfachen Zählung im Dīwān des *mukadram*-Dichters al-'Aṣā Maymūn hervor: Dīwān al-'Aṣā Maymūn I, II und III. Darin ist *kāmil majzū* fünfmal und *wāfir majzū* einmal vertreten. Bei anderen Dichtern kommen *majzū*-Metren kaum oder gar nicht vor, bei einigen aber des öfteren, wie z.B. bei Dū l-'Isba: für eine Übersicht siehe Frolov, Stix, 171-84.

Die Dimeter in der Marthiya

Die Dimeter (oder *majzū*-Metren¹³) sind innerhalb des Korpus der Frauenmarāthī verhältnismässig selten anzutreffen - wohl als Folge des niedrigen Prestiges dieser Metren - aber dennoch gibt es welche und sogar im *Diwān* einer so angesehenen Dichterin wie al-*Kansā*'.

Eine Sonderstellung bei diesen Dimetern nimmt das *kāmil* ein, weil zahlenmässig die meisten Dimeter entweder richtige *kāmil*-Dimeter sind oder *kāmil*-Dimeter mit einer zusätzlichen Silbe am Versende (*muraffa*). Ausserdem haben gerade diese *kāmil*-Dimeter einige sonderbare "Fehler" aufzuweisen. Von diesen Gedichten in *kāmil*-Dimeter werden al-*Kansā*' 7 oder 8 zugeschrieben (eins ist vielleicht von Hind bint 'Utba), 4 werden zwei Frauen von Šaybān zugeschrieben (Malīka und 'Umm Ma'ādān), eins der Hind bint 'Utba, eins der 'Umm Jamīl bint Harb, und 4 werden schliesslich anonymen Frauen zugeschrieben.

Die sonstigen Dimeter

Die sonstigen Dimeter sind folgendermassen verteilt:

2 sind *wāfir*-Dimeter (von denen einer auch *hazaj* sein könnte)

1 ist *kaffif*-Dimeter

1 ist *ramal*-Dimeter

1 wird als *mujtatt* bezeichnet

1 *sarḥ*-Dimeter oder *raja*-Tetrameter

gegen: 19 *kāmil*-Dimeter

a. Die *wāfir*-Dimeter

Es geht um zwei Marāthī, die eine von 'Umayma bint 'Abd Šams¹⁴ und die andere von al-*Hārithīya* bint al-*Hārit* (oder 'Umm *Hakīm* oder al-*Juwayriya*)¹⁵.

¹³ Es ist sicherlich nicht konsequent, von Dimetern zu reden, wo man es mit einem gekürzten *basīt* oder *tawīl* zu tun hat, weil ja ein Halbvers eines *basīt majzū*' noch immer drei Füsse haben würde. Weil aber die vorhandenen *majzū*-Metren im Korpus in ihrer vollständigen Form meist drei Füsse in jedem Halbvers haben, werden sie in gekürzter Form fast immer zu Dimetern.

¹⁴ al-'Isfahānī, al-'Aḡānī, V, 283; XXII, 52; Cheikho, 'Anīs, 129; Cheikho, Riyād, 62-3; Kaḥḥāla, Nisā', I, 92-3. Im weiteren bin ich vom Riyād-Text ausgegangen.

¹⁵ Mubarrad, Ta'āzī, 70; al-'Isfahānī, al-'Aḡānī, XVI, 265; Cheikho, 'Anīs, 143; Gabrieli, al-*Kansā*', 195; In *Tayfūr*, Balāḡāt, 184, wird sie

'abā layliya 'an yadhāb wa-nīta l-tarfu bi-l-kawkab
 wa-najmun dūnahu l-nasrāni bayna l-dalwi wa-l-aqrab
 'Umayma¹⁶: ∪ - - - / ∪ - - - // ∪ - - - / ∪ - - -
 Var: ∪ - ∪ ∪ - / ∪ - ∪ ∪ - // ∪ - ∪ ∪ - /

In seiner 'Anīsausgabe gibt Cheikho zuerst einen wāfir-Dimeter an, korrigiert diesen aber in der Errataliste zu hazaj¹⁷. Dabei ist aber zu bemerken, dass die Mehrzahl der Verse als wāfir-Dimeter aufgefasst werden können mit der üblichen Variante ∪ - ∪ ∪ - und nur zwei für hazaj sprechen, die Vss. 1 und 9:

1. 'abā layliya 'an yadhāb wa-nīta l-tarfu bi-al-kawkab
 ∪ - - ∪ / ∪ - - - // ∪ - - - / ∪ - - -
 9. fa-'in 'abki fa-hum 'izzī wa-hum ruknī wa-hum mankib
 ∪ - - ∪ / ∪ - - - // ∪ - - - / ∪ - - -

Nach Stoetzer¹⁸ ist die Variante ∪ - - ∪ im wāfir Metrum zwar möglich (sie wird mit naqs angedeutet), aber nur sehr selten zu belegen.

Zum Problem in 1a ist nicht viel zu sagen, aber zu 9a könnte man meinen, dass 'abki hier vielleicht als 'abkī aufgefasst werden kann. Dagegen spricht selbstverständlich die grammatische Fügung (Jussiv nach 'in), aber die Zeile fa-'in 'abki bildet den Anfang einer fast strophenartig strukturierten Passage, die sich vom Rest des Gedichts durch einen (unarabischen!) "Reim" auf -ī unterscheidet:

fa-'in 'abkiī
 fa-hum 'izzī
 wa-hum ruknī wa-hum mankib
 wa-hum 'asī
 wa-hum farī

'Umm Ḥakīm bint Qurayz genannt als Dichterin einer anderen Marthiya.

¹⁶ In den Beispielen der Metra gebe ich zuerst das Metrum in einem willkürlichen Vers und nach "Var." alle Varianten die es zu dieser metrischen Struktur im selben Gedicht gibt. Unstimmigkeiten die noch übrig bleiben werden selbstverständlich im Text besprochen.

¹⁷ Auch in der von mir benutzten Ausgabe der 'Aḡānī ist man sich anscheinend nicht ganz sicher: im Text heisst es, dass es sich hier um ein hazaj handelt, in der Anmerkung aber wāfir Dimeter, was ja auch richtig scheint.

¹⁸ Stoetzer, Observations, 68.

wa-hum nasabī 'idā 'ansab
wa-hum majdī
wa-hum šarafi
wa-hum hisnī 'idā 'arhab
wa-hum rumhī
wa-hum tirsī
wa-hum sayfi 'idā 'aḡḡab

Von einem für das Arabische normalen Reim ist hier sicherlich nicht die Rede, aber man kann sich fragen, ob nicht eine strophische Struktur wie oben dargestellt als Konzept diesem Gedichtfragment zugrunde gelegen hat. Wenn das so ist, kann das *-ki* von *'abki* ausserhalb des gegebenen Gedichts in der postulierten strophischen Struktur als lange Silbe aufgefasst werden, weil es in Pausa steht. Auf solche strophische Strukturen wird später noch zurückzukommen sein.

Die Marthiya der Hārītīya ist ein einfacher *wāfir*-Dimeter.

'alā man bayyana T-'akawayni 'ummuḡumā hiya T-taklā

al-Hārītīya: ~ - - - / ~ - ~ - // ~ - ~ - / ~ - - -
 Var: ~ - ~ - - / ~ - - - // ~ - - - /

b. Der *kafif*-Dimeter

Die Marthiya der Maḡbūba¹⁹ auf al-Mutawakkil ist sehr viel späteren Datums als die meisten hier behandelten Marāthī, aber sie sei zur Vollständigkeit doch aufgeführt. Es handelt sich um ein *kafif*-Dimeter, sei es, dass man in Vs. 6b wie in den 'Aḡānī *yū'ammara* statt *yā'mirā* lesen sollte.

1. *'ayyu 'aysin yaḡību lī lā 'arā fihī Ja'farā*

6. *'inna mawta T-ka'ibi 'as- lahu min 'an yū'ammara*

Maḡbūba: - ~ - - / ~ - ~ - // - ~ - - / ~ - ~ -
 Var: ~ ~ - - / ~ - - - // ~ ~ - - / ~ - ~ -

c. Der *ramal*-Dimeter

wird al-Kansā' zugeschrieben²⁰. Man könnte unter Umständen in Vs. 5b das Wort *šifa* ohne Artikel lesen, nicht so sehr, weil ~ ~ - eine metrische

¹⁹ In al-'Isfahānī, al-'Aḡānī, XXII, 202; Cheikho, 'Anīs, 180; Kaḡḡāla, Nisā', V, 27; al-'Isfahānī, 'Imā', 119-20.

²⁰ Die Marthiya steht in ihrem Dīwān (ed. al-Bustānī), 101-2; Cheikho, 'Anīs, 59-60; noch in Dīwān (ed. 'Awadāy), 403-4; Dīwān 1895, 170-2.

Anomalie für den *ramal* ist, sondern weil dann alle 19 letzten Füße gleich wären, nämlich: ~ ~ -.

1. *marihat 'aynī fa-'aynī ba'da sakrin 'atīfah*

5. *wa-bihā min Sakri šay'un laysa yuhkā bi-(l-)sīfah*

al-Kansā': ~ ~ - - / - ~ - - // - ~ - - / ~ ~ -

Var: - ~ - - / ~ ~ - - // ~ ~ - - / [- ~ -]

d. Der *sarḥ*-Dimeter

von Tanhā 'ukt Sa'd bn Qurṭ al-'Abdī²¹ könnte auch als *rajaz* Tetrameter aufgefasst werden:

yā Sa'du yā kayra 'akīn nāza'tu darra l-ḥalamah

Tanhā: - - ~ - / - ~ ~ - // - - ~ - / - ~ ~ -

Var.: - ~ ~ - / - - ~ - // - ~ ~ - /

Weil aber *rajaz* im allgemeinen nach höchstens drei Füßen einen Reim aufweist, ist ein *sarḥ*-Dimeter hier zu bevorzugen, wie auch von Ullmann vorgeschlagen wird.²²

e. Die *kāmīl*-Dimeter

Zuerst sollte man die *kāmīl*-Dimeter, die eine zusätzliche Silbe am Versende aufweisen (die also *muraffal* sind), von den echten *kāmīl*-Dimetern unterscheiden.

kāmīl muraffal sind die folgenden Marāthī:

al-'Awrā' bint Subay²³

'abkī li-'Abdi llāhi 'id huššat qubayla l-ṣubhi nāruh

- - ~ - / - - ~ - // - - ~ - / - - ~ - / -

Var: / ~ ~ - ~ - // / ~ ~ - ~ - / -

Ibnat Waṭīma²⁴

al-wāhibu l-māla l-tilāda lanā wa-yakfīnā l-'azīmah

²¹ Marzubānī, 'As'ār, 144-5; 'Abū Tammām, Wahāšiyāt, 140; al-Qālī, al-'Amālī, I, 63-4.

²² Ullmann, Untersuchungen, 15-7.

²³ Das Gedicht wird auch einer Maqsūra oder Laylā al-'Āmirīya zugeschrieben; in Cheikho, Riyād, 147; Cheikho, 'Anīs, 170; 'Abū Tammām, Hamāsa I, I, 462; Kaḥḥāla, Nisā', III, 275

²⁴ Sie könnte auch Nājiya geheissen haben. Ibnat Waṭīma kann hier heissen "Tochter" oder "Kleintochter", d.h. ihr Vater ist entweder Waṭīma oder 'Utmān bn Waṭīma. Ihre Marthiya in Jāhiz, Bayān, I, 102-3; Cheikho, Riyād, 109; Cheikho, 'Anīs, 185; Kaḥḥāla, Nisā', V, 273.

Var: - - - - / - - - - // - - - - / - - - - / -
 - - - - / - - - - // - - - - / - - - - / -

Anm.: in diesem Gedicht stimmt das Metrum im vierten Vers nicht; man sollte entweder *hatta* statt *hattā* lesen oder *kāna* statt *ka'anna*.

wa-ta'addara l-'ākālu hattā ka'anna 'ahmadahā l-hašīmah (wie Cheikho vokalisiert)

oder wie in der Bayān wa-Tabyīn Ausgabe

wa-ta'addara l-'ākālu hattā kāna 'ahmada/uhā l-hašīmah

Beide Lösungen scheinen, dem Inhalt nach, grundsätzlich möglich.

Darnā bint Sayyār²⁵

yā qawmi/qawmu kayfa yulāmu man 'awdā 'alā l-'arrādī(?) nābuh

Var: - - - - / - - - - // - - - - / - - - - / -
 - - - - / - - - - // - - - - / - - - - / -

3 Gedichte von Mulayka al-Šaybānīya²⁶

yā 'ayni jūdī bi-l-dumtī bi-wākifin hattā l-mamāti

1. - - - - / - - - - // - - - - / - - - - / -
 Var: - - - - / - - - - // - - - - / - - - - / -

'a-sabartu 'an 'ammī l-ladī qad kāna bi-l-ma'rūfi 'amir

2. - - - - / - - - - // - - - - / - - - - / -
 Var: - - - - / - - - - // - - - - / - - - - / -

'abkī al-muḡayyaba fi-l-tarā bayna l-nadā'idi wa-l-safā'ih

3. - - - - / - - - - // - - - - / - - - - / -
 Var: - - - - / - - - - // - - - - / - - - - / -

'Umm Ma'dān al-Šaybānīya²⁷

Ma'dānu man li-l-hayyi 'id habbat ša'amiyatun fuḡūrā

Var: - - - - / - - - - // - - - - / - - - - / -
 - - - - / - - - - // - - - - / - - - - / -

4 Gedichte von al-Kansā²⁸

yā 'ayni jūdī bi-l-dumtī l-mustahillāti l-sawāfih

1. - - - - / - - - - // - - - - / - - - - / -
 Var: - - - - / - - - - // - - - - / - - - - / -

²⁵ In Marzubānī, 'As'ār, 175

²⁶ In Marzubānī, 'As'ār, 197-8, 198, 200.

²⁷ In Marzubānī, 'As'ār, 201. Vergleiche dazu Kahhāla, Nisā', V, 64.

²⁸ Dīwān (ed. al-Bustānī), 21-3, 35-37, 116, 134.,; entspricht Dīwān (ed. 'Awadayn), 254-66; 362-3; 411; 418; Dīwān 1895, 25-32; 60-2; 223-4; 237; Cheikho, 'Anīs, 10-1, 18-9, 71, 82.

yā 'ayni jūdī bi-l-dumūfi fa-qad jafat 'anki l-marāwid
 2. - - ~ - / - - ~ - // ~ - - - / - - ~ - / -
 Var: ~ - - - / ~ - - - // - - - - / ~ - - - - /
'abkī 'alā l-baṭali l'laḏī jallaltumū ṣakran tiqālā
 3. - - ~ - / ~ - - - // - - - - / - - ~ - / -
 Var: ~ - - - / - - ~ - // ~ - - - / ~ - - - - /
yā 'ayni jūdī bi-l-dumūfi l-mustahillāti al-sawājim
 4. - - ~ - / - - ~ - // - - ~ - / - - ~ - / -
 Var: / ~ - - - // ~ - - - / ~ - - - - /

Einen schwierigen Fall bildet eine Marthiya der 'Umm Ḥakīm bint 'Abd al-Muttalib; dieses Gedicht ist entweder als echter *kāmil*-Dimeter aufzufassen oder als *kāmil*-Dimeter *muraffal*, wenn man in Vs. 5 'iqwā' akzeptiert.²⁹ Der Text hat einige sonderbaren Fehler aufzuweisen, zu denen im Folgenden Korrekturen vorgeschlagen werden:

mā lak(!) diyārun qad 'afhamat³⁰ min rabbihā mayti l-halāl(i)(?)
mayti l-raḏiyati wa-l-muṣībati wa-l-faḏīlati wa-l-ffāl(i)
fa-la-'in halakta la-tūritan min kayri mūrāti l-rijāl(i)
al-māla wa-l-jadda l-talīda fuḏūla sawnin wa-'btidāl(i)³¹
al-'izza wa-l-zāda l-kaḏīra wa-'ansākumūhā l-rimāl(u)³²
al-tāriku l-kaṣba l-kabīta wa-bādilu l-kaṣbi l-halāl(i)³³

Var: - - ~ - / - - ~ - // - - ~ - / - - ~ - -
 ~ - - - / ~ - - - // ~ - - - - / ~ - - - - -³⁴

²⁹ Der Text ist aus Tayfūr, Balāgāt, 186 und steht mit fast gleichem Wortlaut in Kahhāla, Nisā', I, 283.

³⁰ Sowohl Tayfūr als auch das Ms. lesen hier 'afhamat oder vielleicht 'ufhimat, was sich aber schwer mit dem folgenden min verbinden lässt. Ich schlage vor, hier kalat zu lesen: dies würde dem Metrum Recht tun und ausserdem besser zu min passen.

³¹ Kahhāla, Nisā', I, 283 liest wa-l-jadda wa-l-talīda.

³² Das Ms. liest wa-'ansākumhā; eine Alternative wäre wa-'ansākahumā wobei das zweite Suffix auf 'izz und jadd deuten würde. Ich nehme aber an, dass mit dem Suffix -hā die ganze Erbschaft von māl bis zād gemeint wird. In keinem dieser Fälle stimmt aber das Metrum.

Das Ms. liest ganz klar al-rimāl statt al-rihāl wie in den edierten Texten.

³³ In den Textausgaben: al-kaḏīra l-kabīta. Das Ms. legt die Lesung kaṭb nahe, aber siehe zu diesem Passus Dīwān al-'A'cšā Maymūn III, 71 wo es heisst: al-tāriku l-kaṣba l-kabīta.

³⁴ Der fehlerhafte Vs. 5 ist hier nicht berücksichtigt.

Die eigentlichen *kāmil*-Dimeter sind:

Dakṭanūs bint Laqīt³⁶:

bakara l-naʿīyu bi-kayri Kindifa kahlihā wa-sabābihā

Var: ~ ~ ~ ~ / ~ ~ ~ ~ // ~ ~ ~ ~ / ~ ~ ~ ~ ~

Hind bint ʿUtba³⁶

li-ʾllāhi ʿaynā man raʾā hulkan ka-hulki rijāliyah

Var: ~ ~ ~ ~ / ~ ~ ~ ~ // ~ ~ ~ ~ / ~ ~ ~ ~ ~

al-Kansā³⁷

yā ʿayni ʾibkī fārisan ḥasana l-tfāni ʿalā l-faras³⁸

Var: ~ ~ ~ ~ / ~ ~ ~ ~ // ~ ~ ~ ~ / ~ ~ ~ ~ ~

al-Kansā' oder Hind bint ʿUtba³⁹

man ḥassa li l-ʾakawayni ka-l-ḡusnayni ʾaw man rāhumā (sic)

Var: ~ ~ ~ ~ / ~ ~ ~ ~ // ~ ~ ~ ~ / ~ ~ ~ ~ ~

al-Muhayyāt bint Talq oder Taliq al-Juṣamīya⁴⁰

ʾal-dāru tabkī ʾahlahā wa-bukāʾuhā šayʾun ʿajīb

Var: ~ ~ ~ ~ / ~ ~ ~ ~ // ~ ~ ~ ~ / ~ ~ ~ ~ ~

ʾUmm Jamīl bint Harb⁴¹

zaynu l-ʿasīrati kullihā fi l-badwi minhā wa-l-ḥadar

Var: ~ ~ ~ ~ / ~ ~ ~ ~ // ~ ~ ~ ~ / ~ ~ ~ ~ ~

³⁶ In Ibn ʿAbd Rabbih, ʿIqd I, VI, 12; Tayfūr, Balāḡāt, 185; Cheikho, Riyād, 52-3; Cheikho, ʾAnīs, 150-1; al-Šūrā, Riṭāʾ I, 181-2.

³⁶ Cheikho, ʾAnīs, 189; Ibn Hišām, Sīra, Band II, Teil 3, 39.

³⁷ Dīwān (ed. ʿAwadāyn), 395; Dīwān 1895, 154-5; Cheikho, ʾAnīs, 51.

³⁸ Für den *hamzat al-waṣl* der hier metri causa als *hamzat qaf* gelesen werden soll, siehe Wright, Grammar, II, 377A; Dīwān 1895 liest hier: *bakkī*.

³⁹ Dīwān (ed. ʿAwadāyn), 422; Dīwān 1895, 256-7; Cheikho, ʾAnīs, 88; Cheikho, Majānī, IV, 57.

⁴⁰ In Mubarrad, Taʿāzī, 208. Der Einzeiler ist eigentlich eine Quasi-Marthiya; im vorangehenden Gedicht spekuliert sie darüber, was ihr Haus sagen würde, wenn es klagen könnte.

⁴¹ Kaḥḥāla, Nisāʾ, I, 209.

f. Ein gekürzter *kāmil*-Dimeter?

Einer anonymen klagenden Frau wird ein Einzeiler zugeschrieben⁴², der vom Herausgeber des Textes als *mujtatt* angedeutet wird. Nach Wright⁴³ wird dieses Metrum aber von den alten Dichtern nicht benutzt, wie aus dem Korpus der Frauenmarathi hervorgeht: in diesem Korpus ist nur eine Marthiya im Metrum *mujtatt* vorhanden, eine Marthiya der Dichterin Murād anlässlich des Todes ihres Herrn °Alī bn Hišām, der vom Kalifen Ma'mūn (gest. 833) getötet wurde⁴⁴. Wegen der einfachen Aussage - die klagende Frau ruft andere Frauen auf, ihr bei der Klage beizustehen - und weil die Zeile spätestens auf den Anfang des 8. Jahrhunderts zu datieren ist⁴⁵, könnte man auch annehmen, dass es sich hier um ein Metrum handelt, das als *kāmil*-Dimeter aufgefasst werden kann, sei es, dass es um eine Silbe gekürzt worden ist. Leider fehlen uns weitere Verse, sodass die Frage um welches Metrum es sich hier handelt nicht eindeutig geklärt werden kann.

Anonym:

'*as'idnānī 'akawāfī fa-l-waylu lī wa-lakunnah*
 - - ∪ - / ∪ - - // - - ∪ - / ∪ - -

g. Unregelmässige Metren

Das Korpus hat einige Gedichte aufzuweisen, deren Metren in irgendeiner Weise unregelmässig sind, d.h. nicht oder kaum als eine übliche metrische Struktur gedeutet werden können. Dazu ein Beispiel:

Die Marthiya eines unbekanntes Mädchens⁴⁶:

wā 'abatāh taraktanā ka-l-buhmi laysa lanā ru'ā(t)
wā 'abatāh taraktanā ka-l-zar'ī laysa lahū misqā(t)

⁴² Mubarrad, Ta'āzī, 50. Die Zeile wird zitiert von Sufyān bn Mu'āwiya in einem Brief an Kālid bn Saḫwān. Die Geschichte ist wohl am Anfang des 8. Jahrhunderts zu datieren.

⁴³ Wright, Grammar, II, 368.

⁴⁴ Suyūtī, Nuzha, 77; al-'Isfahānī, al-'Agānī, VII, 304; al-'Isfahānī, 'Imā', 88.

⁴⁵ Vergl. Anm. 42.

⁴⁶ In al-Rāḡib al-'Isfahānī, Muhādarāt, II, 236, wo der Text offensichtlich nicht als Gedicht wiedererkannt wurde.

Wegen der parallelen Struktur liegt es auf der Hand, im zweiten Vers *suqā(t)* zu lesen statt *misqā(t)*. Diese Lesung ergibt die folgende metrische Struktur:

- ~ - ~ - ~ - - - ~ - ~ - ~ -

die nicht eindeutig als eine bekannte Struktur zu erkennen ist.

Zuerst stellt sich die Frage, ob wir es hier überhaupt mit *šfr* zu tun haben oder ob das Fragment als *saʿf* verstanden werden soll. Falls die Korrektur *misqāt* → *suqāt* akzeptabel ist, ist die ganze Struktur der beiden Zeilen parallel. Das ist aber kein Beweis dafür, dass diese Zeilen als *šfr* verstanden werden sollen, weil ja anscheinend auch im *saʿf* parallele Strukturen gebildet werden. Diesen parallelen Strukturen im *saʿf* werden aber in den meisten Fällen von einem längeren oder kürzeren Einleitungssatz vorangegangen⁴⁷. Damit wäre ein Grund gegeben diese Zeilen als *šfr* einzustufen, aber aufgrund eines Zweizeilers ist die Entscheidung doch schwer zu fällen.

Versuchen wir, diese Zeilen in einem bekannten Metrum unterzubringen, so passiert Folgendes: - ~ ~ kann unmöglich der erste Fuss sein, sodass - ~ ~ - als der erste vollständige Fuss verstanden werden sollte. Die Möglichkeiten sind dann *raǰaz*, *saʿf*, *munsariḥ* oder *basīt*. Wenn der zweite Fuss auf ~ - ~ beschränkt wird, ergibt dies die Möglichkeiten *mutaqāriḥ* und *muǧtadab* (eigentlich ~ - / ~). Wird der zweite Fuss als ~ - ~ - gelesen, dann sind die möglichen Metren *raǰaz*, *saʿf*, *tawīl*, *muǧārf* und *kaḥḥ*. Den dritten Fuss als - - ~ zu lesen, ergibt kein Metrum, sodass es - - ~ - sein müsste. Die Möglichkeiten: *raǰaz*, *saʿf*, *kāmil* und *basīt*. Der letzte Fuss, wie immer auch gelesen, bietet eigentlich nur zwei Möglichkeiten: *tawīl* (man lese ~ / ~ - ~ -) oder *kāmil* ~ ~ - ~ -.

Betrachten wir die metrische Struktur noch einmal als Ganzes und vergleichen sie mit den verschiedenen möglichen Metren, die oben genannt werden. Es geht hierbei darum, die wichtigsten möglichen Metren auszuschliessen.⁴⁸

Der Vers:	- ~ ~ - ~ - ~ -	- - ~ - ~ ~ - ~ -
<i>tawīl</i>	~ - ~ ~ - ~ - ~ -	- (majzū!)
		[~ - - -] ~ - ~ ~ - ~ -
Der Vers:	- ~ ~ - ~ - ~ -	- - ~ - ~ ~ - ~ -
<i>basīt</i>	- ~ ~ - ~ - ~ -	- ~ -
Der Vers:	- ~ ~ - ~ - ~ -	- - ~ - ~ ~ - ~ -

⁴⁷ Siehe dazu: Stewart, *Saj*°, 116-8.

⁴⁸ Von den bekannten Metren gebe ich jedesmal die Variante, die am besten zu der vorliegenden Struktur passt.

munsariḥ: - ◡ ◡ - - - - ◡ - ◡ ◡ -
 Der Vers: - ◡ ◡ - ◡ - ◡ - - - - ◡ - ◡ ◡ - ◡ ◡ - ◡ -
kaḥif: - ◡ - - ◡ - ◡ - - - - ◡ - ◡ - - -

Von den versuchten Metren kommt keins mit der vorliegenden metrischen Struktur völlig überein, obwohl *ṭawīl* mit diesen Varianten und Eingriffen eigentlich noch recht gut abschneidet. Wenn man aber die metrische Struktur mit dem *raġaz* bzw. *sarīf* und dem *kāmīl* vergleicht, stellt sich heraus, dass an Hand dieser beiden Metren zusammen die Struktur ganz einfach zu beschreiben ist, nämlich:

- ◡ ◡ - / ◡ - ◡ - / - - ◡ - / ◡ ◡ - ◡ -
 [*raġaz*] [*raġaz*] [*raġaz* bzw. *kāmīl*] [*kāmīl*]

Die Struktur dieser Zeilen könnte noch etwas regelmässiger gemacht werden, indem man statt der Pausa-Form *wā 'abatāh* liest: *wā 'abatāhī*. Dann wäre die Struktur:

- ◡ ◡ - / ◡ ◡ - ◡ - usw.
 [*raġaz*] [*kāmīl*]

Somit wäre in diesem Gedicht nicht mehr der Vers als metrische Einheit bezeichnend für die Feststellung des Metrums, sondern die einzelnen Füße. Ausserdem müsste man mit der Möglichkeit gemischter Metren rechnen, was an sich in der arabischen Metrik nicht üblich ist. Grund genug, sich einem Randgebiet der Metrik zuzuwenden, worauf neulich Stoetzer hingewiesen hat.

Ramaḥ ausserhalb des Kalīl'schen Systems

Die Dimeter und das gemischte Metrum - wenn es tatsächlich als ein gemischtes Metrum bezeichnet werden kann - innerhalb des Korpus der Frauenmarāthī setzen eine Praxis der Dichtung voraus, die nicht ganz mit dem von al-Kalīl bn 'Aḥmad entwickelten System übereinstimmt. Als letzter hat sich Stoetzer in seiner Arbeit über "Theory and Practice in Arabic Metrics" mit dem Kalīl'schen System der Metrik auseinandergesetzt, indem er es als eine rein theoretische Beschreibung der Metrik versteht und erklärt. Dass nicht alle Metren der arabischen Dichtung auf gleicher Ebene einzustufen sind, ging schon aus Ullmanns "Untersuchungen zur Ragazpoesie" hervor: Das Metrum *raġaz* wurde darin als ein gat-tungsspezifisches Metrum dargestellt. Sogar das Metrum *ħazaj* könnte eine solche Sonderstellung den übrigen Metren gegenüber einnehmen, wie sowohl von Goldziher⁴⁹ als auch von Blachère⁵⁰ und Stoetzer⁵¹ vermutet wird.⁵²

⁴⁹ Goldziher, Bemerkungen, 311.

⁵⁰ Blachère, Deuxième Contribution, 136-7.

In einem für diese Untersuchung wichtigen Kapitel, "Genre and metre"⁵³ kommt Stoetzer auf eine Art von Metrum zu sprechen, die in bezug auf die bisher dargestellten Metren und auf einige der Metren, die noch besprochen werden sollen, von Bedeutung ist: den *ramal*. Diese Bezeichnung ist hier offensichtlich nicht als die metrische Struktur "*rama*" im herkömmlichen Kalil'schen System zu verstehen, sondern eher als ein Terminus für verschiedene Metren, die sich unter anderem wegen ihrer Länge von den *qarīd*-Metren unterscheiden. Stoetzer verfolgt eine Auseinandersetzung im *Lisān al-'Arab*⁵⁴: nach Ibn Sīda (gest. 1066)⁵⁵ sei *Ramal*-Poesie "emaciated" (*mahzūl*) und "disproportionate in construction" (*ḡayr mu'talif al-binā*). Weiter meint Ibn Sīda: (*wa-huwa mimḡā tusammī al-'Arab min ḡayr 'an yahuddū fī ḡalik šay'an*): "it is a noun used by the ancient Arabs⁵⁶, which they use without further definition" und: *'ammāt al-majzū' yaf'alūnah ramalan*: "The main body of *majzū'*-poetry is made *Ramal* by them"⁵⁷.

Im Hinblick auf die bisher dargestellten Dimeter gilt es hier, die Beobachtungen von Ibn Sīda näher zu betrachten. Vorerst ist aber darauf hinzuweisen, dass alle hier anzuführenden Autoren der Auffassung sind, dass es sich beim *Ramal* durchaus um *šfr* handelt. Jedenfalls zweifelt keiner von ihnen diese Zuordnung an, auch wenn sie die *Ramaldichtung* unterschiedlich beurteilen.

a) Als Übersetzung für *mahzūl* (= "abgemergelt, abgezehrt") würde ich "Dimeter" vorschlagen, oder gegebenenfalls "Trimeter", weil nicht nur bei

⁵¹ Stoetzer, Theory, 68.

⁵² Siehe auch noch Heinrichs in Gätje, Grundriss, 192.

⁵³ Stoetzer, Theory, 61-73.

⁵⁴ *Lisān* I, XI, 296. Zwar gibt Ibn Manzūr die metrische Struktur des *ramal* mit *fā'ilātun fā'ilātun* richtig wieder, führt dann aber als Beispiel einen Vers in *rajaz* an. Für die Diskussion folge ich im Wesentlichen Stoetzers Wortlaut.

⁵⁵ Wie Heinrichs zeigt, ist diese Terminologie schon bei al-'Aḡfaš al-'Awaṡ (gest. 830 A.d.) vorzufinden: Heinrichs in Gätje, Grundriss, 192.

⁵⁶ Mit dieser Übersetzung nimmt Stoetzer also an, dass *sammā* hier als absolutes Verb aufzufassen ist, obwohl man auch meinen könnte, dass das zweite Objekt ausgefallen ist. Gegen die letzte Auffassung spricht aber die Tatsache, dass diese Redewendung im Zitat von Ibn Jinnī wiederholt wird.

⁵⁷ Stoetzer, Theory, 67.

Ibn Jinnī⁵⁸ sondern auch aus viel späterer Quelle⁵⁹ im Zusammenhang mit dem Terminus "*Ramal*" immer die Rede ist von "*majzū*", d.h. um einen *juz'* gekürzt = Dimeter.

b) Die Bezeichnung "*ğayr mu'taliḥ al-binā*" wird von Stoetzer mit "disproportionate in construction" übersetzt. Diese Übersetzung schliesst nicht aus, dass es nur um die Länge der Verse ginge. Es wäre m.E. auch möglich "*ğayr mu'taliḥ*" zu verstehen als: die unterschiedlichen Elemente sind nicht derartig, dass sie zueinander passen. In diesem Sinne wäre *Ramal* zu verstehen als Dichtung "ungleichmässiger Struktur". Das heisst, dass es nicht nur um die "proportions" im Sinne der Verlänge geht, sondern möglicherweise auch um die innere Struktur der Verse dieser Dichtung.

c) "*wa-huwa mimḡa tusammī al-ʿArab min ġayr ʿan yaḡuddū fī dālik šayʿan*" wird von Stoetzer übersetzt: "It is a noun used by the ancient Arabs, which they use without further definition". Es könnte aber auch heissen: Dies ist, was die Araber (so) nennen, ohne dass sie dabei (sc. bei dieser Art zu dichten) etwas (von etwas anderem) abgrenzen, oder: etwas näher unterscheiden. In der letzten Übersetzung liegt der Akzent der Aussprache Ibn Sīda's auf der Praxis dieser Dichtung und nicht auf der lexikographischen Art und Weise wie die alten Araber diese Dichtung beschreiben. Ein Anlass der Akzent in diese Richtung zu verschieben, könnte sein, dass unmittelbar nach "*šayʿan*" folgt: "*naḡwa qawliḡ: ʿaqfara min ʿahliḡi Malḡūbu ...*": wie zum Beispiel: ... [der Vers]".

Man würde jetzt erwarten, dass die dichterischen Beispiele diese beiden Eigenschaften verdeutlichen würden. Tun sie das auch?

Beispiel 1:

*ʿaqfara min ʿahliḡi Malḡūbu fa-ḡ-ḡuḡabīyātu fa-ḡ-Danūbu*⁶⁰

- ~ ~ - / - ~ - / - - -
- ~ ~ - / - ~ - / ~ - -

Diese metrische Struktur lässt sich einfach als *majzū' al-basīḡ* analysieren⁶¹, hat aber die folgenden Abweichungen aufzuweisen:

⁵⁸ Im selben Lisān-passus; siehe Stoetzer, Theory, 67.

⁵⁹ al-Tahānawī, Kaššāf, I, 745; für andere Quellen, s. Stoetzer, Theory, 69.

⁶⁰ Der erste Vers eines Gedichts von ʿAbīd bn al-ʿAbrās (gest. um 555 AD). Siehe S. 34-5.

⁶¹ Wie auch in Dīwān ʿAbīd, 23, bestätigt wird. Für den Text siehe noch: The Dīwāns (ed. C. Lyall), 5-11 (arabischer Text), und Cheikho,

a) der letzte Fuss des ersten Halbverses ist - - - statt - - -,⁶²
 b) der erste Fuss des zweiten Halbverses ist - ~ ~ -, eine Variante die von Stoetzer sechsmal in den Mufaddaliyāt belegt ist⁶³, aber eigentlich recht selten ist. Das nomen loci "Qutabiyāt" wird ausserdem von Yāqūt mit *tasdīd* gelesen, "Quttabiyāt",⁶⁴ so dass die metrische Struktur noch regelmässiger wäre (- - ~ -) und von einer Abweichung, abgesehen von der Verslänge, in diesem Vers kaum die Rede sein könnte. Damit wäre die Länge des Verses das ausschlaggebende und einzige Argument, diesen Vers als "Rama" zu betrachten. Die Frage ist aber, ob in diesem Lisān-Passus nur dieser eine Vers oder das ganze Gedicht von 'Abīd gemeint ist. Im letzten Fall kann festgestellt werden, dass die metrische Struktur des ganzen Gedichts bestimmte Unregelmässigkeiten aufzuweisen hat⁶⁵:

- ~ ~ - / - ~ ~ - / - - - // - ~ ~ - - / - ~ ~ -
 Var: ~ - ~ - / ~ ~ - / ~ - - // ~ - ~ - / ~ ~ - -
 Var: - ~ ~ - / - ~ ~ -⁶⁶ / - - ~ - // - - ~ - -
 Var: ~ ~ ~ - / / - ~ ~ - // ~ ~ ~ - ~ ~ -⁶⁷
 Var: / ~ ~ ~ -
 Var: / ~ ~ ~ - ~ ~ -⁶⁸
 Var: / ~ ~ ~ - ~ ~ -⁶⁹

Šu'arā' I, 606-11. In der letzteren Ausgabe stehen weniger metrische Abweichungen.

⁶² Siehe Wright, Grammar, II, 366.

⁶³ Stoetzer, Theory, 156.

⁶⁴ Yāqūt, Mu'jam, IV, 371.

⁶⁵ Siehe auch Heinrichs in Gätje, Grundriss, 192 Anm. 27.

⁶⁶ Nur an einer Stelle in Vs. 18; die Stelle ist von Cheikho anders gelesen worden, indem er *fa-* auslässt und somit / ~ ~ / bekommt.

⁶⁷ An einer Stelle in Vs. 20; auch diese Stelle ist von Cheikho anders gelesen worden.

⁶⁸ An einer Stelle in Vs. 39 müsste man *wa-hiya* lesen statt *wa-hya* weil sonst eine Silbe fehlt.

⁶⁹ An einer Stelle in Vs. 12; auch diese Stelle ist bei Cheikho anders, aber in seiner Lesung tritt dann die einmalige Variante / ~ ~ - / als letzter Fuss des ersten Halbverses auf.

Aus diesem Schema geht hervor, dass vor allem der letzte Fuss des ersten Halbverses instabil ist: er wird beliebig gekürzt oder nicht. Für die anderen Füße gilt, dass alle Varianten, die erlaubt sind, auch tatsächlich vorkommen und sogar einige "Varianten", die nicht geläufig sind, aber eben auch einmalig und somit möglicherweise auf eine fehlerhafte Überlieferung zurückgehen.

Beispiel 2:

'a-lā li-'llāhi qawmun waladat 'uktu banī Sahmī⁷⁰

~ - - - / ~ - - ~ // ~ - - ~ / ~ - - -

Var: ~ - - ~ / ~ - - - // ~ - - - /

Zur metrischen Struktur und der Länge der Verse dieses Gedichtes ist nichts besonderes zu sagen: es ist ein ganz gewöhnliches *hazaj*, obwohl es im Kitāb al-'Aġānī als *makfūf al-hazaj* bezeichnet wird. Es ist deshalb auch etwas unklar, wieso es an dieser Stelle im Lisān als Beispiel angeführt wird.

Interessant sind auch die Auffassungen von Ibn Jinnī (gest. 1002 AD/392 AH) über diese Art von Metren. Sie scheinen etwas normativer als die seines Kollegen Ibn Sīda (gest. 1066 AD/458 AH), wenn er zum *Ramal* meint: ... ('ibāratan 'indahum 'an) 'al-šfr alladī wasfuh bi-'dtirāb al-binā' wa-'l-nuqsān 'an al-'asf⁷¹: "verse characterized by a disorderly construction and a failure to live up to the theoretical standard". Diese Bezeichnungen sind negativer und weniger präzise als die des Ibn Sīda: Poesie von unordentlicher Struktur und nicht in Übereinstimmung mit der Modellstruktur(?) oder: kürzer als die Grundstruktur". Ausserdem meint er, dass *Ramal* alle Poesie sei, die weder als *qasīd* noch als *rajaz* zu bezeichnen ist: *al-ramal kull mā kān ġayr al-qasīd min al-šfr wa-ġayr al-rajaz*).⁷²

Wichtig ist, darauf hinzuweisen, dass Stoetzer annimmt, dass die *Ramal*-Dichtung alt ist, wenig angesehen war⁷³ und, praktisch gesehen, ihrer Länge nach durchaus als "Gattung" in der älteren arabischen Dichtung vorausgesetzt werden kann, da sie die Lücke zwischen *rajaz*,

⁷⁰ Das Gedicht ist von 'Abd Allah bn al-Ziba'ra und ist u. a. zu finden in al-'Isfahānī, al-'Aġānī, I, 62.

⁷¹ Lisān I, XIII, 315; Stoetzer, Theory, 67; 71.

⁷² Siehe zu diesem Wortlaut über "*Ramal*" noch Fīrūzābādī, Muḥīt, III, 398: *wa-'l-ramal fi 'l-'arūd minhu wa-huwa ġayr al-qasīd wa-'l-rajaz*.

⁷³ Obwohl ich Ibn Sīdah's Beschreibung dieser Poesie als weniger normativ empfinde als Stoetzer sie interpretiert.

mit höchstens 12 Silben, und *qarīd*, mit wenigstens 24 Silben, überbrücken würde.

Stoetzer weist noch auf eine alternative Einteilung der Metren hin, deren Ursprung unklar und die deshalb schwer zu datieren ist, aber die gleichzeitig die Länge der Verse als Kriterium einhält⁷⁴:

1. *al-qaṣīda*. Diese sei vollständig (*wāḥḥ*) und nicht gekürzt (*ḡayr majzū*).
2. *al-ramal*. Diese sei gekürzt (*majzū*)⁷⁵.
3. *al-rajaz*. Diese habe (nur) drei Verfüsse wie *maṣṭūr al-rajaz* (!) und *maṣṭūr al-sarḥ*.
4. *al-kaff*. Diese sei bis zu zwei Füßen gekürzt (*manḥūk*).

Die Fragen, die an dieser Stelle aufkommen, sind die folgende:

- warum ist uns aus der arabischen Prosodie so wenig über diesen Begriff von *Ramal* bekannt?
- wieso ist uns so wenig Poesie in diesem *Ramal* bekannt? Das einzige Beispiel, das wirklich in Frage kommt, ist das oben genannte Gedicht von 'Abīd ibn al-'Abrās⁷⁶.

Ich bin der Meinung, dass die Antwort auf beide Fragen eigentlich die gleiche ist: mit diesem Begriff "*Ramal*" befinden wir uns am Rande der gehobenen traditionellen Poesie. Wenn es tatsächlich eine Art von Dichtung mit kürzeren Versen und einer freieren Struktur als die anspruchsvolle *qarīd*-Dichtung gegeben hat, die sich aber dennoch nicht auf der Ebene des *rajaz* befinden möchte, dann ist sie uns zum grössten Teil verloren gegangen. Der Grund dafür mag sein, dass im Prozess der Überlieferung diese *Ramal*-Dichtung überarbeitet ist, so dass sie jetzt den *Kalīl*-schen Metren gemäss strukturiert worden ist. Obwohl dies kaum zu beweisen ist, scheint der Einfluss der *Kalīl*-schen Metren so gross zu sein, dass ein solcher Sachverhalt nicht undenkbar wäre.

Wenn es aber noch Reste einer solchen *Ramal*-Dichtung gibt, müsste man in einem Korpus wie dem der Frauenmarāthī auf solche

⁷⁴ Stoetzer, Theory, 69; aus al-Tahānawī, Kaṣṣāf, I, 745.

⁷⁵ Merkwürdigerweise fehlt hier jede Andeutung auf Unstimmigkeiten im Metrum.

⁷⁶ Für einen Verweis auf *Ramal*-Poesie siehe noch Jarīr in al-Qālī, al-'Amālī, II, 180 (mit einigen Varianten in al-'Isfahānī, al-'Aḡānī, VIII, 53): "*nasabtu fa-'atraftu wa-hajawtu fa-'ardaytu wa-madahtu fa-'ansaytu wa-ramaltu* (al-'Aḡānī: '*armaltu*) *fa-'aḡzartu wa-rajaztu fa-'abhartu*". Dem Kontext ist kaum zu entnehmen, was hier mit *ramaltu* bzw. '*armaltu* gemeint wird, aber es scheint eine herkömmliche dichterische Tätigkeit zu sein.

Reste gefasst sein, weil ja diese Dichtung ursprünglich mit der eher volkstümlichen Tradition der Niyāha eng verbunden ist und sich somit genau im Spannungsfeld unterschiedlicher Traditionen befindet.

Auch wenn in diesem Korpus Gedichte zu finden sind, die dem Anschein nach zu der *Ramal*-Dichtung gehören, dann ist es wichtig festzustellen, dass dies nur in Anführungsstrichen behauptet werden kann: aus Stoetzers Auseinandersetzung mit dieser Gattung, so bedeutend sie auch ist für das Feld der arabischen Metrik, sind zu wenig Schlüsse zu ziehen für die formalen Eigenschaften dieses alten *Ramal*-Begriffes.

Anregend ist die Frage ob, und falls ja, inwiefern die Überlieferung der arabischen Dichtung von den Kallischen Auffassungen bestimmt und beeinträchtigt wurde. Eine wichtige Voraussetzung, diese Frage zu beantworten, wäre die Suche nach Dichtung niedrigeren Wertes ausserhalb der grossen literarischen Sammlungen. Wir müssen uns jetzt aber auf das Korpus der Frauenklagen beschränken.

Wenn die wichtigste formale Eigenschaft des *Ramal* die Kürzung des Verses ist, dann sind wohl alle oben genannten Dimeter als *Ramal* zu verstehen. Abgesehen von der anonymen Klage "*wā 'abatāh ...*", die schon oben besprochen wurde, sind im Korpus noch einige unregelmässige Verse zu finden.

h. Weitere unregelmässige metrische Strukturen

al-Kansā'⁷⁷

Es handelt sich hier um eine Marthiya, die als *kāmil*-Dimeter abgefasst ist. In Vs. 2a aber tritt als erster ein *rajaz*-Fuss auf:

'abyadu 'ablaju wajhuhu ka-ʾl-šamsi fi kayri ʾl-bašar

- ~ - / ~ - ~ - // - - ~ - / - - ~ -

Die metrische Unstimmigkeit wäre zu lösen, indem man liest:

'ibyadda 'ablaju wajhihi ...

- - ~ - / ~ - ~ - ...

Diese Lesung aber geht davon aus, dass mit "*'ablaj*" eine Eigenschaft des Gesichts substantiviert werden kann, was aber nicht der Fall ist weil mit "*'ablaju (al-wajhi)*" die Eigenschaft eines Menschen gemeint wird: offen und strahlend (von Gesicht). Somit muss diese Passage wohl mit "strahlend weiss war sein Gesicht" übersetzt werden.

⁷⁷ Dīwān (ed. 'Awadāyṅ), 374; Dīwān 1895, 123-4; Cheikho, 'Anīs, 36-7.

In diesem Fall hätten wir als ersten Fuss in diesem Gedicht eine Struktur, die nicht als *kāmil*-Fuss erkannt werden, sondern als erster Fuss von *rajaz*, *sarīf*, *basīf* oder *munsariḥ* gedeutet werden kann⁷⁸.

al-Madanīya⁷⁹

yā waylanā wa-waylan liyah 'afnat Qudaydun(?) rijāliyah

- - ~ - ~ - - - - - - - ~ - - - ~ - ~ -

Der Vers weist ein unregelmässiges Metrum auf, aber vielleicht ist es möglich, es auf ein regelmässiges Metrum zurückzuführen. Als erstes würde ich vorschlagen, das "wa-" von "wa-waylan" wegzulassen. Als zweites wäre "Qudaydun", das sowohl von al-Bakrī als auch von Yāqūt⁸⁰ als triptotisch aufgefasst wird, hier als diptotisch "Qudaydu" zu lesen. Das Metrum wäre dann:

- - ~ - / - - ~ - // - - ~ - / ~ ~ - ~ -

ein *kāmil*-Dimeter.

Man könnte sich noch entscheiden, im ersten Halbvers "*-āliyah*" zu lesen statt "*-an liyah*" im Hinblick auf den Reim im zweiten Halbvers, aber das ist nicht unbedingt notwendig⁸¹.

Der *ramal*

Die obigen Textbeispiele rechtfertigen die Frage, wie es um den eigentlichen - Kalīl'schen - *ramal* steht. Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Marthiya der 'Asmā' 'ukt Kulayb, von der Cheikho vermutet, dass sie wegen einiger Schwächen unecht (*muḳtalaq*) ist.⁸² An

⁷⁸ Es sei noch darauf hingewiesen, dass Stoetzer, Theory, 152, 4.3. in den Mufaddaliyāt eine Stelle gefunden hat, wo zweimal in einem Vers der erste *kāmil*-Fuss ~ - ~ - zu skandieren ist statt - - ~ - oder ~ ~ - ~ -.

⁷⁹ In Bakrī, Mu'jam, II, 830.

⁸⁰ Yāqūt, Mu'jam, IV, 313-4.

⁸¹ Solche Unregelmässigkeiten können auch in *riḫā'* von Männern vorkommen. So z.B. Jawwāb al-Sulamī in Wright, Opuscula, 121; 135-6: *yā ṣāhibayya ruwaydan min malāmikumā*

lā tafḍulāniya fī Ṭ-bukā wa-darānī

- - ~ - / ~ ~ - / - - ~ - / ~ ~ -
- - ~ - / ~ ~ - ~ - / ~ ~ - -

Das Gedicht besteht aus sieben Versen in *kāmil*, von denen aber dieser erste Vers teils aus *basīf*, teils aus *kāmil*-Füssen gebildet ist.

⁸² Cheikho, Riyād, 8.

zwei Stellen stimmt das Metrum (hier *ramal*) nicht mit dem eigentlichen Kalīl'schen Schema überein:

yā banī Taḡliba lā tata'akkarū [wa-'tlubū ta'ra malīki l-jahfali]
 - ∪ - - / ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ - [- ∪ - - / ∪ ∪ - -
 / - ∪ -]

Es könnte sein, dass wir es hier, wie Cheikho⁸³, annimmt, mit einer metrischen Freiheit ("jawāz šf'rī") zu tun haben. Man lese "*tat'akkarū*", und das Metrum wird:

- ∪ - - / ∪ ∪ - - / - ∪ -

Es könnte aber auch sein, dass hier eine Unregelmässigkeit vorliegt in der der letzte Fuss als eine *kāmīl*-Struktur gedeutet werden kann:

- ∪ - - / ∪ ∪ - / ∪ ∪ - ∪ -

Im selben Gedicht ist noch auf eine andere Stelle hinzuweisen:

fa-laḡad hummilnā mā law ba'ḡduhu
 [hummilat 'ajmālunā lam taḡmili]

wo sich im ersten Halbvers die geschlossenen Silben häufen:

∪ ∪ - - / - - - - - ∪ -

Ein Versuch zur Wiederherstellung dieses Halbverses könnte lauten:

fa-laḡad ḡamalnā 'llaḡī law ba'ḡduhu

∪ ∪ - ∪ - / - ∪ - - / - ∪ -

Auch hier würde somit wieder ein *kāmīl*-Fuss innerhalb des *ramal* vorliegen. Die einfachere, aber regelwidrige Lösung wäre, statt "*hummilnā*" "*hummilna*" zu lesen in der Annahme, dass das Suffix der 1. Person Plural gekürzt werden kann. Das Resultat wäre ein regelmässiger *ramal*-Fuss:

∪ ∪ - - / - ∪ - - / - ∪ -

Sicher muss man vorsichtig sein, ernsthafte Schlüsse aus nur zwei Belegstellen einer überdies in ihrer Authentizität angezweifelten Marthiya ziehen zu wollen, aber wenn mehrere Gedichte in diesem *ramal*-Metrum vorzufinden wären, in denen metrische Unregelmässigkeiten auftreten, wäre dies ein Indiz für eine gewisse Beziehung zwischen dem Kalīl'schen "*ramal*" und dem "*Ramal*" des Ibn Sīdah; vorläufig aber spricht kaum etwas für eine solche Beziehung.

i. Das *rajaz*

Wider Erwarten - da doch *rajaz* als Metrum für Gelegenheitspoesie par excellence zu betrachten ist⁸⁴ - gibt es in dem Korpus der

⁸³ Cheikho, Riyād, 8 Anm.10.

⁸⁴ Ullmann, Untersuchungen, 1; 18.

Frauenmarāthī nicht viel echtes *rajaz*, und es wird ausserdem nur einer kleinen Anzahl von Frauen zugeschrieben:

'Umm (oder 'Ukt⁸⁵) Ta'abbata Šarrā⁸⁶

bi-Ṭabīti 'bni Jābiri 'bni Sufyān

usw.

~ - ~ - / ~ - ~ - / ~ - -
 Var: - - ~ - / - - ~ - / ~ - -
 - ~ ~ - - / - - - -

Hind bint 'Utba 'Umm Mu'āwiya

yā 'ayni bakkī 'Utubah

usw.

1. - - ~ - / - ~ ~ -87
 Var: - ~ ~ - / - - ~ -
 ~ - ~ - / ~ - ~ -

2. *naḥnu jazaynākum bi-yawmi Badri*

wa-l-ḥarbu yawma l-ḥarbi dātu sarī/sufri

- ~ ~ - / - - ~ - / ~ - -88

Var: - ~ ~ - / - ~ ~ - / - - - -
 ~ - ~ - / ~ ~ ~ - /

Anonym⁸⁹

'afradanī mimman 'uhibbu l-dahru

usw.

- ~ ~ - / - - ~ - / - - -
 - - ~ - / ~ - ~ - / ~ - -
 ~ - ~ - /

p.m.: Tanhā 'ukt Sa'd bn Qurṭ al-'Abdī⁹⁰

⁸⁵ So Bakrī, Mu'jam, I, 404.

⁸⁶ Sukkarī, Šarḥ, II, 846; Bakrī, Mu'jam, I, 404; Yāqūt, Mu'jam, III, 38; Cheikho, 'Anīs, 122; Kaḥḥāla, Nisā', I, 163.

⁸⁷ Cheikho, 'Anīs, 189. Das Metrum wird sowohl von Cheikho als von Goldziher, Bemerkungen, 312 Anm. 6, fälschlich als *sarī* (Dimeter) aufgefasst.

⁸⁸ Kaḥḥāla, Nisā', I, 29 wo das Gedicht von 'Arwā bint al-Ḥārīt bn 'Abd al-Muttalib zitiert wird.

⁸⁹ Tayfūr, Balāgāt, 188-9; 196; al-Rāgīb al-'Isfahānī, Muḥādarāt, II, 228.

⁹⁰ Marzubānī, 'As'ār, 144-5; 'Abū Tammām, Waḥšiyāt, 140; al-Qālī, al-

yā Saʿdu yā kayra 'akīn nāzaʿtu darra ʾ-ḥalamah

usw.

- - ~ - / - ~ ~ - / - - ~ - / - ~ ~ -

Var: - ~ ~ - / - - ~ - / - ~ ~ -

Diese metrische Struktur habe ich oben als *sarḥ*-Dimeter interpretiert.⁹¹ Das Gedicht sei hier aber nochmals erwähnt, weil der letzte Fuss kaum als *sarḥ*, sondern eher als *rajaz* zu bezeichnen ist. Nur auf Grund der Länge ist das Gedicht als *sarḥ*-Dimeter eingeordnet worden, aber eine Einordnung als *rajaz* Tetrameter ist nicht völlig auszuschliessen.

'Umm Saʿd bn Muʿād⁹²

waylu 'immi Saʿdīn Saʿdā barāʿatan wa-najdā⁹³

- - ~ - / - - - ~ - ~ - / ~ - -⁹⁴

Var: [wiederholt] - ~ ~ - /

'Umm al-Nahī⁹⁵

verfasste in *rajaz* ein Gedicht anlässlich des Todes ihres Sohnes, der einen so widerlichen Charakter besass, dass er von seinem Neffen erwürgt wurde. Weil sie selber auch Opfer seiner Schmähungen war und deshalb auch als "*sāmīta*" in dem "*kabar*" zu dem Text genannt wird, kann von einer Totenklage kaum die Rede sein.

j. Das *hazaj*

Dass dem *hazaj* eine eigene Rubrik eingeräumt wird, liegt an der Sonderstellung, die ihm die nicht-Kalilsche Metrik allem Anschein nach zuweist.⁹⁶

'Amālī, 63-4.

⁹¹ Siehe oben, S. 67.

⁹² Ibn Hišām, *Sīra*, Teil 2, III, 252; Goldziher, *Bemerkungen*, 310. Zu näheren Angaben siehe noch Kap. I, S. 52-56.

⁹³ Zu den verschiedenen Versionen dieses Gedichts und einem Versuch zur Rekonstruktion siehe S. 53-6.

⁹⁴ Unklar ist, ob Goldziher diese, wie er sagt, *Niyāha*, als *rajaz* erkannt hat.

⁹⁵ *Marzubānī*, 'Aš'ār, 141.

⁹⁶ Blachère, *Deuxième Contribution*, 136-7, weist auf eine Ambiguität des Terminus hin, der sowohl metrische als auch musikalische Bedeutung zu haben scheint. Das *hazaj* soll in der altarabischen Poesie

Die Marthiya der 'Umayma, die angeblich entweder als *hazaj* oder als *wāfir*-Dimeter gelesen werden könnte, ist oben schon als *wāfir*-Dimeter beschrieben.

Saffiya bint Musāfir⁹⁷:

'alā yā man li-°aynin li-ʾl-tabakkī dam'uhā fān
ka-ḡarbay dālījin yasqī kilāla ʾl-ḡayyiti ʾl-dān

~ - - - / ~ - - - // ~ - - - / ~ - -

Var: ~ - - ~ / ~ - - ~ // ~ - - ~ /

ist ein gewöhnliches *hazaj*.

Dasselbe gilt für den Einzeiler der Fākita bint Qaraza⁹⁸:

'alā 'bkīhī 'alā 'bkīhī 'alā kullu ʾl-fatā fihī

~ - - - / ~ - - - // ~ - - - / ~ - - -

es sei denn, dass man die Verbalform als 1. P.s. auffasst, was eine folgende Struktur ergeben würde:

'alā 'abkīh(?) 'alā 'abkīh(?) 'alā kullu ʾl-fatā fih

~ - - - / ~ - - - // ~ - - - / ~ - -

Können die metrischen Verhältnisse innerhalb des Korpus der Frauenmarāthī zu irgendwelchen allgemeineren Schlussfolgerungen in bezug auf die ältere metrische Praxis führen? Dabei ist zu bedenken, dass das Korpus dieser Gattung zwar relativ klein, aber eben deshalb einheitlich und überschaubar ist. Dazu hat sie die Eigentümlichkeit, mit einer Textgattung nicht-literarischen Ursprungs - der Niyāha - verbunden zu sein, dadurch dass beide Trauerklagen sind. Diese Traditionsverbundenheit ermöglicht es uns, mehr oder weniger festzustellen, welche ästhetischen Anforderungen an das Material gestellt wurden, damit es als literarisch empfunden werden konnte.

Mit Sicherheit kann man sagen, dass die Dimeter viel älter sind, als Vadet behauptet hat⁹⁹. Ansonsten ist es eigentlich nicht möglich,

kaum benutzt worden sein. Stoetzer, Theory, 68, weist auf eine Stelle im Lisān, VI, 4661, wo es heisst: *kull kalām mutaḡarīb mutadārik hazaj*. Dieser Ausdruck ist schwer zu verstehen; mit Stoetzer bezweifele ich, ob es sich hier um einen metrischen Begriff des *hazaj* handelt, ob *mutaḡarīb* und *mutadārik* hier eine metrische Bedeutung haben, weil in diesem Kontext als Plural zu *hazaj* genannt wird: *'ahzāj*.

⁹⁷ Ibn Hišām, Sīra, Teil 2, III, 41; Cheikho, 'Anīs, 162.

⁹⁸ Mubarrad, Ta'āzī, 130; 226; Mubarrad, Kāmil I, II, 292; Mubarrad, Kāmil II, II, 381; Goldziher, Bemerkungen, 311.

⁹⁹ Vadet, Contribution, 318-9.

sichere Schlüsse zu ziehen, aber die gemachten Beobachtungen wecken Erwartungen, die nach näheren Beobachtungen an anderen Korpora vielleicht zu bestätigen sind: das *rajaz* ist unter den vorhandenen Metren verhältnismässig schwach vertreten, was ein zusätzliches Argument wäre, die *rajaz*-Poesie als Gattung sui generis afzufassen, aber dann eher ausserhalb der Gattung Marāthī. Die Frage bleibt, ob die kürzeren Metren - ob man sie nun Dimeter (bzw. Trimeter) oder *Ramal* nennt - diese offene Stelle einer Kurzform Marthiya eingenommen haben. Ebenfalls bleibt dahingestellt, ob dieser Sachverhalt etwas sagt über den Status des *rajaz*. Ist dieses Metrum für die Marthiya vielleicht als zu alltäglich empfunden worden? Es hat ja den Anschein, dass vor allem viel Schmähpoesie in diesem Metrum abgefasst ist.

Die gemachten Beobachtungen führen m.E. auch zu der Folgerung, dass bestimmte Metren in anderen Korpora genauestens zu beachten sind: *kāmil*, *ramal*, *sarḤ*, *basīt* und *rajaz*. Das gilt vor allem für *rajaz*, *sarḤ* und *kāmil*. Der Grund für diesen Gedanken ist einerseits, dass über das Entstehen der arabischen Metren eigentlich kaum etwas bekannt ist, dass andererseits die von Stoetzer dargestellte und hier in einem vorläufigen Sinne ausprobierte metrische Praxis einer vor-Kalīlischen Tradition vielversprechend aussieht, wenn es darum geht, eine Tradition zu eruieren, die noch nicht von den Systematisierungen Kalīls beeinflusst ist. Einen Grund, eine andere metrische Praxis in der Frühzeit zu erwarten, gibt es allenfalls, wenn man die von Stoetzer erwähnte alte Terminologie ernst nimmt, wo von Begriffen wie "*maqḅūd*" und "*mabsūt*" die Rede ist, sowie von Begriffen, die nicht mit Kalīls metrischen Strukturen übereinzustimmen scheinen oder etwas anderes bedeuten als in Kalīls System wie *ramal*, *rajaz*, *hazaj*, *mutaqārib*, *mutadārik* und *qarīd*.¹⁰⁰

Der Grund dafür die Metren *kāmil*, *sarḤ* und *rajaz* besonders hervorzuheben ist, dass sie in den oben beschriebenen Fällen manchmal zusammen auftreten. Ob man so weit gehen kann, eine direkte Beziehung zu vermuten, bleibt eine offene Frage, aber es sei festgestellt, dass auf der einen Seite der normale *rajaz*- bzw. *sarḤ*-Fuss und auf der anderen Seite der *kāmil*-Fuss bestimmte Ähnlichkeiten aufweisen:

die allgemeine Formel für *rajaz* bzw. *sarḤ* ist

x x ~ - in der x variabel ist;

die allgemeine Formel für *kāmil* ist

~ ~ - ~ - oder - - ~ -

Die letzte Formel ist auch als *rajaz* bzw. *sarḤ* zu deuten, die vorletzte aber nur zum Teil, nämlich wenn man sie auf ~ - ~ - beschränkt.

¹⁰⁰ Stoetzer, Theory, 68.

Mit der Überlegung, dass die meisten Dimeter in diesem Korpus *kāmil*-Dimeter sind und dass der *kāmil*-Fuss dem *rajaz* bzw. *sarī*-Fuss ähnlich sieht - man bedenke noch, dass die erste kurze Syllabe aus der ersten *kāmil* Formel nach Stoetzers Auffassungen keinen eigenen unabhängigen Status hat, sondern nur als Teil einer grösseren Struktur bestehen kann¹⁰¹ - ist man vielleicht einer metrischen Praxis auf der Spur, die ein Licht auf eine ältere metrische Praxis der Araber werfen könnte, in der Kurzformen oder Übergangsformen der später etablierten Metren vorkamen. Vielleicht sind diese Formen sogar als Übergangsstufe zu den etablierten Metren zu verstehen.

Zum Schluss dieser Auseinandersetzung mit den Metren sei bemerkt, dass kürzlich Alan Jones auf eine kleine Anzahl von Stellen in Cheikho's Sammlung "Riyād al-'Adab fī Marātī Šawā'ir al-'Arab" hingewiesen hat, an denen seiner Meinung nach die strikte Handhabung der arabischen Grammatik dem Zwang des Metrums untergeordnet wurde¹⁰², eine Auffassung, die den hier dargestellten Beobachtungen teilweise widersprechen könnte. Weitere Beobachtungen dieser Art sagt er für die von ihm vorgenommene Neuausgabe der Šawā'ir al-Jāhiliya voraus.

Betonung in der Trauerklage

Bis jetzt haben wir beobachten können, dass für die Gestaltung der Trauerklage unterschiedliche Formen gewählt werden konnten: *saf* (Reim ohne Metrum), *rajaz* (Reim und ein kurzes Metrum), Dimeter (Reim und eingekürzte *qarīd*-Metren, vor allem *kāmil*) und das eigentliche *qarīd* (Reim und "volle" Metren). Das heisst also, dass die Dichterin, die eine Trauerklage verfassen wollte, die Wahl hatte aus unterschiedlichen Formen, die wohl unterschiedliche Qualitätsebenen der Aussage vertreten.

Wenn jetzt das Thema der Betonung in der Trauerklage angesprochen werden soll, dann geschieht dies aus unterschiedlichen Gründen:

- die von Weil vertretene Ansicht, dass die "Kreisen" des al-Kalīl bn 'Ahmad ein Indiz wären für ein festes Betonungsmuster in der altarabischen Poesie, dass also neben der quantitativen Prosodie ein qualitatives System geherrscht hätte, ist von Stoetzer überzeugend widerlegt worden; diese Beobachtungen gelten aber nur der eigentlichen *qarīd*-Poesie.

¹⁰¹ Stoetzer, Theory, 135.

¹⁰² Jones, Šawā'ir, 217-22.

- dass die Verhältnisse ausserhalb der *garīd*-Poesie anders gewesen sein könnten, wird von Frolov suggeriert in einer Studie, von der mir nur der "Summary" zugänglich ist¹⁰³: er vertritt die Ansicht, dass, wo andere semitische Sprachen ein qualitatives, metrisches System beibehalten haben, in dem sich eine feste Betonung und eine Stabilität der phonetischen Form verbänden, das klassisch arabische System auf die Zählung der *hurūf* beruht. Die quantitative Wechselbeziehung der Segmente, die so entstehen, sprengen das Wort als "prosodische Realität", indem die Wortgrenzen erodieren. Resultat dieser Erosion ist, dass die Kontext- und Pausalformen von Wörtern variieren. Frolov betrachtet das *saf* nicht als Reimprosa, sondern als eine volkstümliche Dichtung, in der allmählich das Wort mit seiner Betonung als wichtigster rhythmischer Faktor ersetzt wurde von einem Wortmodell, wofür die Betonung ein entstellender Faktor war ("a word-model for which stress is a deforming factor") (ich verstehe das so: die Wortstruktur wurde wichtiger als die Qualität der Silben im Kontext eines konkreten *saf*-Gedichts"). In diesem Sinne hätte sich im *saf* der Übergang von einem qualitativen zu einem quantitativen System vollzogen. Im *rajaz* soll der zweite Schritt gemacht worden sein: auf einer quantitativen Basis hätte sich eine Form entwickelt, die von dem Rhythmus eines starken Taktes mit willkürlichen Intervallen charakterisiert war. Dieser Takt ("accentual ictus") wurde das Äquivalent für den arabischen *watid* (hier: ~ -) der aus drei *hurūf* besteht; dieser *watid* reflektiert als Segment die Drei-Konsonanten-Wurzel. Das *rajaz* hätte sich dann zu längeren Formen entwickelt, was schliesslich zu der Entwicklung der "*rajaz family of the 'arūd metres*" geführt hätte: *basīt*, *kāmil*, *rajaz*, *sarī*, *munsarih* und *mujtatt*¹⁰⁴. Das Resultat wäre, dass die arabische Metrik sich auf den aus geschlossenen und offenen Silben bestehenden Versfuss stützt, der nicht mit den Wortgrenzen zusammenfällt. Der Wortakzent kann dennoch gesprochen worden sein, spielt aber für die Bestimmung der Metren keine Rolle.

- kürzlich wurde das *saj* im Koran von Stewart angesprochen: aus seiner Studie¹⁰⁵ geht hervor, dass die arabischen Kritiker des Mittelalters, die sich mit dem *saf* beschäftigten, eine wortbegrenzte "Metrik" einhielten. Im *saf* zählte man die *lafz's*, d.h. die Wörter einschliesslich die Enklitika wie *fa-*, *bi-*, *li-* und *wa-*. Auch *lī* oder *mā* vor einem *hamzat al-wasl* wurden als solche Enklitika betrachtet. Der Grund dafür, dass diese

¹⁰³ Frolov, Stix, 356-7 (Summary).

¹⁰⁴ Die sonstigen Kapiteln des Buches scheinen sich mit späteren Entwicklungen der Metren zu beschäftigen.

¹⁰⁵ Stewart, *Saj*, 101-39.

(pseudo-)Enklitika zu der *lafza* gezählt wurden, ist wohl, dass sie keinen eigenen Wortakzent haben. Es scheint folgerichtig, wenn nach dieser Theorie eine *lafza* folgendermassen definiert werden könnte: ein Wort oder eine Wortgruppe von zwei oder mehr Silben, in der eine Silbe einen Akzent hat. Anders gesagt: eine *lafza* ist eine minimale Wortgruppe - oder gegebenenfalls ein Wort - die noch einen eigenen Akzent hat. In diesem Sinne wäre eine *lafza* eine phonologische Entität und nicht eine morphologische. Es gibt aber Zweifelfälle: Ibn al-'Atīr, auf dessen Theorie Stewart sich stützt, unterscheidet "*min makānin*" als zwei unterschiedliche *lafza*'s, obwohl sie beim Vortrag "*mimmakānin*" gesprochen werden. Das heisst also, dass "*min*", das selbsverständlich kein Enklitikum ist, doch noch einen anderen Status hat als "*mā*" oder "*f*" vor einem *hamzat al-wasl*. Es könnte vielleicht auch sein, dass sich in dieser Zusammensetzung auf "*min*" ein Sekundärakzent entwickelt. Obwohl es sein kann, dass "*min makānin*" ein Grenzfall ist, darf man vielleicht doch annehmen, dass die folgende Umschreibung in den meisten Fällen zutrifft: eine *lafza* ist das kürzeste mögliche Segment (Wort oder Wortgruppe) mit einem eigenen Akzent. Stewart nimmt aber ausserdem an, dass in einigen Fällen zwei Wörter, die beide einen eigenen Wortakzent haben, zusammen eine *lafza* bilden, mit einem Wortakzent, der den modernen Regeln nicht entspricht. In diesem Zusammenhang weist er auf zwei Beispiele hin:¹⁰⁶ Q. 99, 1-5 und Q. 101, 9-11: *zilā`lahā*, *'atqā`lahā*, *mā`lahā*, *'akbā`rahā*, *'awhā`lahā* und *hā`wiyah*, *mā`hiya*, *hā`miyah*. In diesen Fällen würde also nach Stewart unter einer Art von Reim- oder Akzentzwang eine Verschiebung des Akzents auftreten im Vergleich zum "natürlichen" Akzent der z.B. "*mā la`hā*", "*'aw`hā la`hā*" oder "*mā hi`ya*" lauten würde.

- die Totenklage als solche ist eine Gattung, für die, ihrer Funktion nach, die mündliche Realisierung von Bedeutung ist, da nicht nur der Text, sondern auch der Vortrag des Textes wesentlicher Teil des Trauervorgangs war;¹⁰⁷

- in dem Bereich der Dichtung, wohin die Dimeter zu gehören scheinen, gibt es einen Anhaltspunkt dafür¹⁰⁸, dass ausserhalb der *qarīd*-Dich-

¹⁰⁶ Stewart, *Saj*^c, 116.

¹⁰⁷ Aus Verben die in bezug auf die Totenklage öfters erwähnt werden - z.B. *sāha*, *nadaba*, *walwala*, *salaqa* - mag man nicht nur schliessen, dass bei solchen Gelegenheiten recht energisch vorgegangen wurde, sondern auch, dass hier von einer aussergewöhnlichen Art des Sprechens die Rede ist. Dazu Grütter, *Bestattungsbräuche I*, 151; *Bestattungsbräuche II*, 100.

¹⁰⁸ Der Text, dem dieser Anhaltspunkt entnommen wurde, ist schwer zu datieren: Stoetzer entnimmt diese Darstellung dem *Kitāb Kaṣṣāf*

tung die Betonung eine gewisse Rolle spielt: in den Kategorien, die ihrer (Vers-?)Länge nach unterschieden werden, ist, ausser beim *qarīd*, die Rede von einer gewissen Betonung, die aber nur - vielleicht mangels Mitteln - bildlich dargestellt wird: *Ramal* (d.h. *majzū*) wird verglichen mit dem "*Ramal*" bei der *ṭawāf*-Zeremonie "i.e. walking more quickly, as opposed to *mašy*"; von *rajaz* heisst es "as in comparison with a she-camel who walks weakly on account of an illness ..."; und schliesslich vom *kaff*: "used when making young people dance and when extracting water from wells"¹⁰⁹; wenigstens in dieser letzten Kategorie von Arbeits- und Tanzliedern ist es denkbar, dass ein gewisser Rythmus eine Rolle spielt.

Damit sind die Gründe gegeben, sich mit der Betonung in der Trauerklage zu beschäftigen. Man stösst aber sofort auf Probleme:

- über eine Betonung im Altarabischen, sei es in der Alltagssprache, im *saḥf*, oder in der Dichtung ist nichts bekannt;
- bei der Auseinandersetzung mit diesem Thema droht ständig die Gefahr, dass sie als Diskussion über eine Betonung im Metrum aufgefasst wird; es sei aber nochmals darauf hingewiesen, dass in der Prosodie Betonung keine Rolle spielt.

Dem ersten Problem ist beschränkt zuzukommen, und zwar auf folgende Weise:

- gab es im Altarabischen überhaupt eine Betonung? Ein Argument dafür liefert Janssens¹¹⁰ in einem Beitrag, in dem er meint, dass im modernen Hocharabisch und in den arabischen Dialekten der Wortakzent, bzw. die Betonung gewisser Silben eine Rolle spielt. Die Akzente werden aber in den unterschiedlichen geographischen Bereichen anders angesetzt. Daraus schliesst Janssens, wie ich glaube, folgerichtig: was immer auch die Beziehung zwischen den arabischen Dialekten und dem klassischen Arabisch gewesen sein mag, Tatsache ist, dass fast alle Dialekte gewisse Kurzvokale ausfallen lassen. Das kann aber nur passieren, wenn in der Umgebung solcher Kurzvokale betonte Silben auftreten. Denn gerade die Nichtbetonung dieser Kurzvokale in der Umgebung betonter Silben bildet die Bedingung, sie ausfallen zu lassen oder zu reduzieren. Daraus schliesst er, dass das Altarabische einen Wortakzent hatte.

'Istīlāḥāt al-Funūn von al-Tahānawī aus dem 18. Jahrhundert, vermutet aber dass diese Einteilung auf 'Abū al-Ḥasan al-'Aḳfaš zurückgehen könne; Stoetzer, Theory, 69. Merkwürdigerweise wird diese Einteilung der "Metren" der *qawāfi*-Literatur, also der Theorie des Reims entnommen.

¹⁰⁹ Stoetzer, Theory, 67-8.

¹¹⁰ Janssens, Stress, 29-30.

- wie wurde diese Betonung realisiert? Im Falle des Arabischen hat man die Betonung auf unterschiedlichen Weisen angedeutet: u.a. als "exklamatorisch", als "Druckakzent" und einiges mehr, eine subjektive und unbefriedigende Vorgehensweise; man würde also zuerst eine eindeutige und allgemeine Definition des Begriffes "Betonung" brauchen. Was mit diesem Begriff gemeint wird, ist nicht leicht festzustellen: Chatman nennt einige mögliche Elemente, die die eine Silbe von der anderen in ihrer Betonung ("stress" oder in seiner Terminologie "ictus") unterscheiden können¹¹¹: "length", "loudness", "intensity", d.h. die Energie, die benötigt wird, um einen Laut hören zu lassen (= "power"), "amplitude", "pitch" und "frequency". Der Unterschied zwischen den drei letzten Komponenten ist technischer Art und braucht weiter nicht berücksichtigt zu werden. Die Frage wäre jetzt, wie man "stress" produziert und wie man es wiedererkennt. Nach seiner Ansicht wäre die Antwort auf diese Frage¹¹²: "The connection seems to be that of muscular sympathy, a sort of unconscious judgement of the physiological effort one would need oneself to produce the sounds. What we hear as a more prominent syllable is in reference to the memory of similar articulatory efforts which we ourselves have made in the past; the memory is automatized, and instantly and unconsciously we are able to reconstruct the speaker's effort in our own minds. We rely on certain typical cues: pitch differences, loudness differences, length differences, and vowel quality differences, yet not abstractly, not as psychoacoustic concepts, but in terms of how much effort it would take us to imitate them". Zwar beansprucht Chatman für seine Umschreibung keine universelle Gültigkeit, aber sie verschafft den Raum, die meisten Möglichkeiten der menschlichen Stimme zu umfassen: "pitch", "loudness", "intensity" und "length". In diesem Sinne könnte man geneigt sein anzunehmen, dass in unterschiedlichen Sprachen den unterschiedlichen Elementen ein unterschiedlicher Wert beigemessen wird, dass es aber ausserhalb dieser Komponenten kaum noch Möglichkeiten gibt, "stress" hörbar zu machen.

- damit überhaupt eine Diskussion über das Problem geführt werden kann, ist es notwendig - wenn nur als Hypothese - eine Wahl für ein Betonungssystem zu treffen; Neuwirth nimmt an, dass die Akzentuierung im Koran ungefähr mit der heutigen Sprachpraxis im syrisch-libanesischen Raum übereinstimmt.¹¹³ Diese Wahl ist gewiss nicht unumstritten und sagt auch nicht mit Sicherheit vorher, ob man

¹¹¹ Chatman, Theory, 40-8.

¹¹² Chatman, Theory, 48-9.

¹¹³ Neuwirth, Studien, 357.

qi'fā nab'ki oder *qifā' nab'ki* gesagt hat; deshalb ist eine zweite Einschränkung notwendig:

- in diesem Zusammenhang beschränke ich mich zu Textfragmenten, die als parallele Strukturen aufgebaut sind, und die deswegen parallele Betonungsmuster aufweisen; d.h. dass, wenn *darabathu* und *qatalathu* keine gleiche Betonung aufweisen, die ganze Hypothese zusammenbricht.

Das Endergebnis der nachfolgenden Beobachtungen hat sicherlich keine allgemeine Gültigkeit für die altarabische Poesie, sondern bezieht sich nur auf das, was typisch für die Trauerklage sein kann.

Betonung in der Niyāha

Wenden wir uns jetzt einigen Beispielen parallel gebildeter Strukturen zu, die man als litaneiartige Strukturen verstehen kann.

Beispiele aus Niyāha's in *saf*¹¹⁴:

laqad kunta saḥī'ha l-'adī'm
manī'°a l-harī'm
°azī'ma l-silm
fā'dila l-hilm
wā'riya l-zinād
rafi'°a l-°imād
wa-'in kun'ta la-musaw'wadā
wa-'ilā l-mulū'ki la-mufaw'wadā
wa-fi l-mahā'fili šarī'fā
wa-°alā l-'arā'mili'°atū'fā
 usw.

Mit der Beschaffenheit dieser Zeilen als Reimprosa hängt zusammen, dass der paarweise Reim wohl eine parallel gebildete Betonung aufweist. Ebenso wie die Fälle von *saf* im Qur'ān, die von Stewart beschrieben wurden, sind die kurzen einleitenden Sätze von ungleichmässiger Länge.

Die Reimstruktur, die verwendet wurde ist sehr einfach:

A A B B C C D D usw. Die Betonungsmuster innerhalb der *saf*'s können aber variieren: vergleiche z.B. Satz 3 und 4, 5 und 6.

Noch einige Beispiele:¹¹⁵

¹¹⁴ Tayfūr, Balāgāt, 56; Kahhāla, Nisā', II, 350. Derselben gibt es noch viele; siehe vor allem al-Huṣrī, Zahr I, II, 799-803.

¹¹⁵ Huṣrī, Zahr I, I, 407-8.

wa-'llāhi yā bunayya gadaw` tuka radī`ā
wa-faqad` tuka sarī`ā
'ay bunayya laqad saḥabati l-dun`yā
‘alayka ‘adyāla l-fa` (?)nā
wa-'askanatka dāra l-bi` (?)lā
wa-ramatūī baf`daka nakbatu l-ra` (?)dā
'allāhumma rḥam gur`bataḥ
wa-'ānis wah`šataḥ
wa-'stir`aw`rataḥ
yawma tukšafu l-hanā` t
wa-'l-saw`ā` t

Die Reimstruktur:

- (A) B B
- (C) D D D D
- (E) F F F
- (G) H H

Noch ein Beispiel:¹¹⁶

'innī faqadtu minhu sayfan fi madā`ih
wa-rumḥan fi 'stiwā`ih
wa-badran fi bahā`ih

Die Reimstruktur:

- (A) B B B

An den meisten Beispielen ist zu sehen, wie auch in der Niyāha die *saf'a's* von einem einleitenden Kurzsatz eingeführt werden, wie Stewart für den *saf* im Koran beschrieben hat.¹¹⁷ Die Länge dieser *saf'a's* ist sehr unterschiedlich: von drei Silben (*al-hanāt/wa`-l-saw`āt*) bis hin zu zwölf (*wa-ramatūī baf`daka nakbatu al-radā*).

Selbstverständlich ist die Betonung in den Reimen immer an derselben Stelle anzusetzen, obwohl manchmal unsicher ist, wo genau. Bei den *saf'a's* als ganzen ist dies manchmal der Fall, wie im letzten Beispiel, manchmal aber auch nicht, z.B., wenn in diesen Sätzen unterschiedliche Anzahlen von Silben verwendet werden:

laqad saḥabati l-dunyā (8)
‘alayka ‘adyāla l-fanā (8)
wa-'askanatka dāra l-bilā (9)
wa-ramatūī baf`daka nakbatu l-radā (12)

¹¹⁶ al-Rāgīb al-'Isfahānī, Muḥādarāt, II, 229.

¹¹⁷ Stewart, *Saj`*, 116-8. Die von Stewart vorgeschlagenen *termini technici* sind *saf'a* für die parallel gebildeten Satzstrukturen und *matlaf* für den "introductory phrase".

In den Beispielen *'innī faqadtu..* und in Teilen vom Beispiel *wa-llāhi yā bunayya..* liegt ein wiederholtes Betonungsmuster vor; es würde aber zu weit führen, wollte man behaupten, dass ausschliesslich die Betonung in der Strukturierung dieser *saʿd*'s eine bestimmende Rolle spielt: wenn dies der Fall gewesen wäre, dann würde man erwarten, dass die zusammengehörenden *saʿd*'s zumindest die gleiche Silbenanzahl gehabt hätten.

Betonung im *rajaz*

Die *rajaz*-Marthiya der 'Umm Sa'd bn Mu'ād¹¹⁸, die im vorhergehenden Kapitel besprochen wurde, hat eine auffallende Struktur aufzuweisen:¹¹⁹

waylummi Saʿdin Saʿdā
[wiederholt]

barāʿatan wa-najdā
*ṣarāmatan wa-jaddā*¹²⁰
wa-sūdadan wa-majdā
wa-fārisan muʿiddā
sudda bihi masaddā

oder: [*sadātuhu musaddā*]

und: [*yaqudduhā mā qaddā*]

"(Weine, 'Umm Sa`d, um Sa`d um seine Tüchtigkeit und seine Hilfe
[wiederholt] um seine Strenge und seinen Ernst
um seine Fähigkeiten als *sayyid* und
um seinen Ruhm
um einen (immer) bereitstehenden Reiter
mit dem ein Damm gedichtet wurde(?)"

Diese Zeilen haben, wie es scheint, ein festes Betonungsmuster, mit Ausnahme der Zeile "*sudda ...*", für die ich im vorhergehenden Kapitel eine andere Lesung vorgeschlagen habe. Dieses Muster wäre:

˘ ˘ ˘ ˘ / ˘ ˘ ˘
˘

Andere *rajaz*-Marāthī:

¹¹⁸ Siehe oben S. 53-6. Siehe auch noch Ibn Sa'd, Biographien, III, Teil II, 7-9; Ibn al-'Atīr, 'Usd I, V, 537; Ibn Hajar, 'Isāba, III, 850.

¹¹⁹ Dass die erste Zeile vielleicht wiederholt wurde, mag hervorgehen aus der Version, die in Ibn al-'Atīr, 'Usd II, II, 375 erhalten ist.

¹²⁰ Varianten für *ṣarāmatan*: *ḥazāmatan* und *jalādatan*.

Die Marthiya der Hind bint ʿUtba¹²¹ weist keine besondere Betonung auf, ebenso wenig wie die *rajaz*-Marthiya der Tanhā ʿukt Saʿd¹²²

Die Betonung in den Dimetern

Ein wiederholtes Betonungsmuster ist anzutreffen in einem Teil einer Marthiya von Daktanūs¹²³ in den Zeilen 2, 3, 4a, 5a und 7 (*kāmil*-Dimeter):

2 wa-bi-kay`rihā [na`saban¹²⁴ ʿidā ʿud`dat¹²⁵] ʿilā ʿansā`bihā

3 wa-ʿadar`rihā li-ʿaduw`wihā wa-ʿafak`kihā li-riqā`bihā

4 wa-qarī`ihā wa-najī`bihā [fi ʿl-mutbiqāti wa-nābihā]

5 wa-ratī`sihā [inda ʿl-mulūki wa-zayni yawmi kitābihā]

.....

7 fa-yafū`luhā wa-yahū`tuhā wa-yadub`bu ʿan ʿahsā`bihā

 ~ ~ - ~ / ~ ~ - ~ ~ -
 ~ ~ - ~ / ~ ~ - ~ ~ -
bzw. / - - ~ ~ -

Die Häufung der Konjunktionen *wa*- und *fa*- in diesen Fragmenten ist interessant im Vergleich zu einer Marthiya von Hind bint ʿUtba, die in *rajaz* abgefasst ist: in letzterer nämlich fehlen diese Konjunktionen auffallenderweise völlig:

Hind bint ʿUtba¹²⁶

yā ʿayni bakkī ʿUtubah
šaykan šadīda ʿl-raqabah
yufimu yawma ʿl-masgabab
yadfʿu yawma ʿl-maḡlabab
ʿinni ʿalayhi haribab
malhūfatun mustalabab
la-nahbitanna Yatribab
bi-ḡaratin muntḡibab
fihā ʿl-kuyūlu muḡrabab
kullu jawādin salhabab

¹²¹ Cheikho, 'Anīs, 189.

¹²² Marzubānī, 'Aš'ār, 144-5.

¹²³ Cheikho, Riyād, 52-3; Kazzarah, Tamīm, 21 (Ar.) (Siehe da auch die meisten Varianten: s. 126-7).

¹²⁴ Oder vielleicht *nasabā*?

¹²⁵ Varianten: *rajaʿat* in Ibn al-'Aṭīr, Kāmil, I, 357; *nussat* in Ṭayfūr, Balāḡāt, 185.

¹²⁶ Cheikho, 'Anīs, 189; Ibn Hišām, Sīra, II, 40.

Was die beiden Gedichte zum Teil gemeinsam haben, ist eine Struktur von nebeneinander gesetzten Verben, im ersten Falle syndetisch, im zweiten asyndetisch. Die Ähnlichkeit wird noch deutlicher, wenn in den Fragmenten des Gedichts von Daktanūs die Konjunktionen *wa-* und *fa-* ausgelassen werden:

Daktanūs Vss. 2, 3, 4, 5, 6, und 7:

.....

bi-kayrihā nasaban 'idā 'uddat 'ilā ansābihā
'adarrihā li-'aduwwiḥā 'afakkihā li-riqābihā
qarfihā najībihā fi ṭ-muṭbiqāti wa-nābihā
ra'isihā 'inda ṭ-mulūki zayni yawmi kitābihā

.....

ya'ūluḥā yahūtuḥā yaḍubbu 'an 'ahsābihā

und (versuchsweise):

8. *yatā mawāti'a (oder mawātina¹²⁷) ṭ-'aduwwi kāna lā yaksā bihā¹²⁸*
 was diesen Vers im Vergleich zu seiner jetzigen Version

wa-yatā (Var.: yatā) mawāti'a li-ṭ-'aduwwi wa-kāna lā yamsī bihā
 verständlicher macht und ausserdem den Reim auf *-ābihā*
 wiederherstellt anstatt des abweichenden *-ībihā*.

Ein sehr auffallendes Beispiel von Wiederholung der Satzstruktur und somit auch der Betonung, ist anzutreffen in einer Marthiya der 'Umayma bint 'Umayya bn 'Abd Šams in *wāfir*-Dimeter¹²⁹:

fa'in 'ab'ki¹³⁰ fa-hum 'iz'zī

wa-hum ruk'nī wa-hum man'kib

wa-hum 'as'ī wa-hum far'ī wa-hum na'sabī 'idā 'un'sab
wa-hum maj'dī wa-hum ša'rafi wa-hum his'nī 'idā 'ar'hab
wa-hum rum'hī wa-hum tir'sī wa-hum say'fi 'idā 'ag'dab

Gleich nachher die folgenden Verse:

fa-kam min qā'ilin min hum 'idā mā qā'la lam yuk'dab¹³¹
wa-kam min nā'tiqin fi him kaṭī'bin mis'qafin mu'rib
wa-kam min fā'risin fi him kamī'yin mu'lamin miḥ'rab

¹²⁷ Wie eine Variante in Ibn al-'Atīr, Kāmil, I, 357.

¹²⁸ "Er betrat die Gebiete des Feindes; er fürchtete sich da nicht". Es ist auch möglich, *yumsā* zu lesen ("Gebiete, in denen man nicht umherging").

¹²⁹ Cheikho, Riyād, 62-3.

¹³⁰ Grammatisch müsste es hier bestimmt *'abki* heissen, aber erstens braucht der *wāfir* hier eine lange Silbe, und zweitens braucht der interne Reim ein langes "i": *'izzī, ruknī, 'asī, far'ī* usw.

¹³¹ Zur Erklärung dieser Passivform siehe Cheikho, Riyād, 63 Anm. 1.

wa-kam min mid`rahin fi`him `arī`bin huw`walin miġ`lab
 wa-kam min jah`falin fi`him `azī`mi ʔ-nā`ri wa-ʔ-maw`kib
 wa-kam min kid`rimin fi`him najī`bin mā`jidin mun`jib

Bei al-Kansā' in Kāmil-Dimeter ist die folgende parallele Struktur zu finden¹³².

wa-ʔ-īn`su tab`kī wul`lahā [wa-al-jinnu tuʃidu man samar]
 wa-ʔ-wah`šu tab`kī šaj`wahā [lammā`atā`anhu ʔ-kabar]

Die Betonung und der interne Reim in der qarīd-Dichtung

Rhodokanakis ist ausführlich auf das Auftreten von *tarsf*, d.h. auf die internen Reimstrukturen morphologisch parallel gebildeter Nomina in den Marāthī von al-Kansā' eingegangen¹³³. Diese Form des inneren Reimes ist seinem Ursprung nach m.E. viel eher als "Anlehnung an das ursprüngliche *saf*"¹³⁴ zu verstehen, als dass es, wie Rhodokanakis meint, als "Kunstform" im Sinne von "Stilmittel" zu betrachten sei¹³⁵.

Im Hinblick auf die obigen Beispiele wären diese *tarsf*-Zeilen zu verstehen als Rest einer zu dieser Zeit noch lebendigen Tradition der *saf*-Trauerklage; in diesen *tarsf* Zeilen würde dann die reale Sprechsituation der *saf*-Klage fortgesetzt werden und zwar als Vorrat (stock-pile) reimender, herkömmlicher, aber auch sich immer wieder erneuender, ergänzender und neu hinzugefügter Kurzzeilen, die von den Klagefrauen anlässlich eines Trauerfalls angestimmt wurden. Man mag sogar annehmen, dass die Dichterinnen entweder ihren "eigenen" *saf* Klagen diese *tarsf*-Zeilen entnommen haben, oder dass sie diesem vorliegenden Vorrat an *saf*-Zeilen entnommen wurden, was jedoch letztendlich für diese kollektive "Dichtung" keinen Unterschied macht¹³⁶.

Ein Argument die *tarsf* Zeilen in diesem Sinne zu deuten ist das vielfältige Auftreten von Varianten zu diesen Fragmenten, vor allem

¹³² Dīwān (ed. °Awadāyn), 374; Dīwān 1895, 124.

¹³³ Rhodokanakis, Trauerlieder, 37-44.

¹³⁴ Goldziher, Bemerkungen, 312-3.

¹³⁵ Rhodokanakis, Trauerlieder, 41 et passim.

¹³⁶ Zu einer Deutung des *tarsf* siehe Stetkevych, Pre-Islamic Poetry, 182-4. Sie betrachtet die Struktur *fa`ālu`af`ilatin* als "a pattern of dominance and submission", in dem der männliche, im Handlungskasus (Nominativ) stehende und metrisch "starke" *fa`ālu*-Teil den metrisch schwachen, grammatisch und geschlechtlich unterlegenen ("subordinate in both gender and case") *af`ilatin*-Teil dominiert.

des *fā'ālu 'afīlatin*-Typs¹³⁷ Dies sollte wohl nicht nur der mangelhaften Überlieferung der Texte zugeschrieben werden, sondern auch der Mannigfaltigkeit der Möglichkeiten, die diese Struktur bot¹³⁸.

Ein ergänzendes Argument dafür, dass diese *tarsf*-Zeilen in der *qarīd*-Dichtung einem anderen Kontext entnommen wurden, scheint das Auftreten von "nicht reimenden" *tarsf*-Zeilen zu sein, von denen man annehmen darf, dass sie als *saf* gereimt haben z.B.:
al-Kansā¹³⁹

yahdī T-rā'ila 'idā dāqa T-sabīlu bihim
nahda T-talīli [li-sā'bi T-'amri rakkābā]

Diesem Vers mögen diese *saf*-Zeilen zugrunde liegen:

yahdī T-rā'il
*'idā dāqa T-sabīl*¹⁴⁰
nahda T-talīl

li-sā'bi T-'amri rakkābā

Reimschema: A A A B

al-Kansā¹⁴¹

yujīdu T-kifāha ḡadāta T-siyāhi hāmī T-ḡaḡqāḡati [lam yankali]

In *saf*:

yujīdu T-kifāh
ḡadāta T-siyāh
al-Kansā¹⁴²

yahmī T-sihāba 'idā jadda T-dirābu
[wa-yakfī T-ḡā'ilīna 'idā mā kayyala T-hānī]

¹³⁷ Abgesehen von einigen Varianten, wie z.B. in Cheikho, 'Anīs, 171, *hallālu mumarfatīn hammālu mu'dilatin qarrā'u mufzfatin tallāu 'anjādī*. Wegen des Reims auf -*ā* ist vielleicht *mudifa* zu lesen statt *mu'dila*. So auch Dīwān 1895, 240: *maḡlaba* statt *maḡlaqa*.

¹³⁸ Anhänger der oral-poetry Theorie würden solche *tarsf*-Zeilen vielleicht als "Formeln" deuten, aber ich stimme mit Bauer, Onagerepisode, 85 überein, dass "nicht das immer Gleiche [erstaunt], sondern vielmehr die Mannigfaltigkeit der Variation, die Vielfalt in der Einheit".

¹³⁹ So in Cheikho, 'Anīs, 2; eine andere Rezension in Dīwān 1895, 3, wie in Dīwān, (ed. 'Awadāyn), 90: *yahdī T-rā'ila 'idā jāra T-dalīlu bihim qasda T-sabīli li-ruzḡi T-sumri rakkābā*.

¹⁴⁰ Auch Rhodokanakis, Trauerlieder, 42, liest hier *jāra* statt *dāqa*.

¹⁴¹ Dīwān 1895, 224.

¹⁴² Dīwān (ed. al-Bustānī), 137, und Cheikho, 'Anīs, 84. Dieser Vers fehlt in Dīwān 1895 und in Dīwān (ed. 'Awadāyn).

In *saḡ*:

yahmī l-sihāb

'idā jadda l-dirāb

Rhodokanakis hat festgestellt, dass *tarsīf* meist im *basīt*-Metrum vorkommt. Im Korpus der Frauenmarāthī sind, von allen Fällen von *tarsīf* (17 insgesamt), 8 in *basīt*, 4 in *mutaqārib*, 2 in *tawīl*, 1 in *ramal*, 1 in *kāmīl* und 1 in *kāmīl* Dimeter. Rhodokanakis' Erklärung dafür - kein Metrum "eignet sich wie dieses mit seinen scharfen Einschnitten so gut dazu"¹⁴³ - beschreibt die Verhältnisse wohl umgekehrt: es ist kaum anzunehmen, dass die "scharfen Einschnitte" des *basīt*-Metrum sich für diese Strukturen eignen - in dem Sinne, dass dieses Metrum solche *saḡ*-Zeilen generiert - sondern dass solche schon bestehende¹⁴⁴ *saḡ*-Zeilen eines bestimmten Typs sich für *basīt* oder ggf. *mutaqārib* eignen, obwohl sie, ihrer Struktur nach, anscheinend auch gut im *kāmīl* passen würden:

fa'ālu 'afilatin

- - ∪ - / ∪ ∪ - ...

Dass es aber zu Problemen kommt, wenn versucht wird, solche *saḡ*-Zeilen in *kāmīl* aufzunehmen, geht aus den *tarsīf*-Zeilen hervor die, wie hier, in *kāmīl* abgefasst sind:

Suḡdā bint al-Šamardal al-Juhanīya¹⁴⁵ in *kāmīl*

jawwābu 'awdiyatin bi-ḡayri saḡābatin

kaššāfu dāwīyi l-zalāmi mušayyafu

- - ∪ - / ∪ ∪ - ∪ (1) - / ∪ ∪ - ∪ - // - - ∪ - /
- - ∪ - / ∪ ∪ - ∪ -

Von einer richtigen *tarsīf*-Struktur ist hier eigentlich nicht die Rede, aber wenn man versuchen würde, sinngemäss zu begreifen, welche die Vorlage in *saḡ* gewesen sein könnte, müsste sie vielleicht so lauten:

jawwābu 'awdiya(tin)

*bi-ḡayri hāmiya(tin)?*¹⁴⁶

¹⁴³ Rhodokanakis, Trauerlieder, 44.

¹⁴⁴ Ich nehme nicht an, dass es hier um eine historische Aufeinanderfolge geht in dem Sinne, dass man später *saḡ*-Strukturen in die Dichtung aufnahm, sondern dass beide Typen von Klagen nebeneinander geübt wurden.

¹⁴⁵ Cheikho, Riyād, 135.

¹⁴⁶ Hier als Plural von *hāmin* auf zu fassen. Vergleiche zu *fa'ilatin* als Kollektiv: Wright, Grammar, I, 233 und Fleisch, Traité, I, 307. Der Bedeutung nach scheint eine Gruppe von *hāmiya* für die

kaššāfu dāwiya(tin)X(?)

Dasselbe Gedicht

*sabbāqu °ādiyatin wa-ra'su sarīyatin*¹⁴⁷

[wa-muqātīlun batalun wa-hādīn mislāfu]

Var.: *sabbā'u °ādiyatin wa-hādī sarīyatin ...*¹⁴⁸

Var.: *sabbāqu hādīyatin wa-hādī sarīyatin ...*¹⁴⁹

Falls hier völlig übereinstimmende *saḡ*-Zeilen vorgelegen hätten, die auf irgendeiner Weise in den *kāmīl* eingegliedert worden wären, wäre die Vorlage vielleicht der folgende (nicht *kāmīl*) *tarsīf*:

**sabbā'u(?) °ādiya(tin)*

**haddā'u(?) sāriya(tin)*¹⁵⁰

Schon aus dem zweifelhaften Wortlaut wird klar, dass es sich hier um reine Spekulation handelt. Es bleibt aber interessant zu ergründen, welche Vorlagen möglicherweise eine Rolle in diesem gegenseitigen Verhältniss zwischen *saḡ* und Poesie spielten. Denn auf diese Weise erhält man einen Einblick in die "Werkstatt" der Dichterinnen, indem rekonstruiert werden kann, wie sie die metrischen Probleme, die sich durch diese Eingliederung von *saḡ* in die *qarīd*-Metren ergeben, lösten.

Manchmal ist nicht mehr festzustellen, ob noch wirklich ein Fall von *tarsīf* vorliegt, oder eine freiere Variante, wie im folgenden Beispiel¹⁵¹:

nahhāru rāḡiyatin malja'u tāḡiyatin

fakkāku °āniyatin [li-'l-°azmi jabbāru]

Wegen des Metrums sollte man hier die sonst nicht belegte Form *maljā'u* lesen, wie sowohl °Awadāyn¹⁵² als Cheiko¹⁵³ machen, letzterer mit der

Unterstreichung der Tugenden eines mutigen Mannes, der sich ohne Verteidiger in ein Wadi wagt, wo er den Blick auf die Umgebung verliert, präziser geeignet als das recht blasse *ṣahāba*.

¹⁴⁷ So in Cheikho, Riyād, 134; nach Anm. 5 aus dem Lisān.

¹⁴⁸ 'Asmaṯ, 'Asmaṯyāt, 101-4.

¹⁴⁹ Tayfūr, Balāḡāt, 175-6.

¹⁵⁰ *sabbā'u* von SBY und *haddā'u* von HDY; *sāriya* in der Bedeutung "Gruppe von Leuten, die nachts unterwegs sind" passt besser zu HDY als *sarīya* das "Teil einer Armee bedeutet". Die *fa°al* Form ist in den *tarsīf*-Zeilen sehr oft belegt: Goldziher, Bemerkungen, 313.

¹⁵¹ Cheikho, 'Anīs, 43. Offensichtlich gehört der Vers an anderer Stelle, denn den Reim (-āru) den übrigen Versen (-ārī) anzugleichen, ist nur als Fall von 'iqwā' zu begründen.

¹⁵² Dīwān (ed. °Awadāyn), 389.

Begründung, dass es sich hier um eine verlängerte Form handelt. An sich würde man hier wegen der *saḥ*-Struktur eine Form wie **lajjā'u* erwarten statt *malja'u* bzw. *maljā'u*, aber die wäre, ihrer Bedeutung nach, wenig zutreffend. Andere morphologische Strukturen sind eher für andere Metren geeignet:

Mulayka al-Šaybānīya¹⁵⁴ in *kāmi*-Dimeter (*muraffal*):

kunta l-mu'āmira wa-l-mu'āzira wa-l-muṭālība li-l-tirāti
in *saḥ*:

kunta l-mu'āmira(a)

wa-l-mu'āzira(a)

*[wa-l-muṭālība li-l-tirāti(?)]*¹⁵⁵

'Asmā' 'ukt Kulayb¹⁵⁶ in *ramal*

*fa-'btalānī wa-dahānī bi-šajā*¹⁵⁷ *qad madā li wa-šajā li mu'talī*¹⁵⁸

Wegen ihrer parallelen Struktur haben einige dieser *tarṣf*-Zeilen ein einigermaßen festes Betonungsmuster aufzuweisen, ob sie nun als *saḥ*-Klage oder als Versteile aufgefasst werden. Einige Beispiele:

al-majdu hullatuhu wa-l-jūdu °illatuhu

wa-l-sidqu hawzatuhu 'in qirnuhu hābā

kattābu mahfilatin farrāju mazlimatin

*'in hāba mu'dilatan sannā lahā bābā*¹⁵⁹

*tawīli l-nijādi raffi l-°imādi*¹⁶⁰

hāmī l-ḥaqīqati bassālu l-wadīqati mftāqu l-wasīqati¹⁶¹

¹⁵³ Dīwān 1895, 136 und 136e.

¹⁵⁴ Marzubānī, 'As'ār, 198.

¹⁵⁵ Es ist verlockend, statt *wa-l-muṭālība li-l-tirāti* zu lesen: *wa-l-muwātīr(a)* oder *wa-l-mu'ātīr(a)*, auch wenn der III. Stamm in dieser Bedeutung nicht belegt ist.

¹⁵⁶ Cheikho, Riyād, 7.

¹⁵⁷ Oder *šajan*.

¹⁵⁸ Eigentlich *šajan lī*.

¹⁵⁹ Dīwān (ed. °Awadāyn), 91-2; Dīwān 1895, 4.

¹⁶⁰ Dīwān (ed. °Awadāyn), 412; Dīwān 1895, 224.

¹⁶¹ Dīwān (ed. °Awadāyn), 335; Dīwān 1895, 240. In diesen beiden Rezensionen: *hāmī l-ḥaqīqati nassālu l-wadīqati mftāqu l-watīqati*

hammālu 'alwiyatin šahhādu anjīyatin
qattā'u 'awdiyatin¹⁶²

Besonders zu diesem letzten Typ gibt es sehr viele Varianten, so z.B.:

raffā'u 'abniyatin, šaddādu 'alwiyatin
nahhāru rāḡiyatin, qattālu tāḡiyatin
*hallālu rābiyatin, wattābu marqabatīn*¹⁶³ usw.

Obwohl wir nicht wissen, wie die altarabische Betonung anzusetzen ist, kann man dennoch feststellen, dass in diesen Zeilen meist feste Betonungsmuster auftreten.

Was für den *basīt* gilt, gilt auch für den *mutaqārib*, in dem *tarsf* ebenfalls verhältnismässig oft vorliegt wie z.B.:
 al-Kansā¹⁶⁴:

yujīdu l-kifāha ḡadāta al-siyāhi ...
 Janūb 'ukt 'Amr Dī l-Kalb¹⁶⁵
wa-ḡayyin 'abaḡta wa-ḡayyin manaḡta
wa-ḡarbin waradta wa-ḡagrīn sadadta
wa-'iljīn šadadta f'alayhi al-ḡibālā]
wa-mālin ḡawayta wa-ḡaylin ḡamayta
wa-dayfīn qarayta [yakāfu l-wakālā]

Im Gegensatz zu dem *saf* im Koran und zu den oben genannten Beispielen von Reim im *saf*, wo das Reimschema meist (A) B B .. lautet, haben wir es in den Beispielen aus der *qarīd*-Dichtung mit dem Schema A A A (B) zu tun, d.h. wenn man sich auf den einzelnen Vers beschränkt. Es gibt dazu eine Ausnahme, eine *tarsf*-Zeile im *Dīwān* von al-Kansā'

tallā'u marqabatīn mannā'u maḡlaqatin
*warrādu mašrabatin qattā'u 'agrānī*¹⁶⁶

Es ist die Frage, ob man hier nicht lieber *maḡlabatin* lesen sollte statt *maḡlaqatin*, und zwar auf Grund des internen Reims.

Innerhalb des ganzen Gedichts ist das Reimschema selbstverständlich:

¹⁶² *Dīwān* (ed. 'Awadāyn), 92-3; *Dīwān* 1895, 5. In 'Awadāyns Rezension *šahhā'u* statt *šahhādu*. In diesen beiden Rezensionen eine andere Reihenfolge: *šahhādu 'anjīyatin* in der Mitte.

¹⁶³ Siehe z.B. al-Fāri'a bint Šaddād, Cheikho, 'Anīs, 181 und Anmerkungen.

¹⁶⁴ Siehe Anm. 141.

¹⁶⁵ Cheikho, Riyād, 84-5.

¹⁶⁶ *Dīwān* (ed. 'Awadāyn), 335; *Dīwān* 1895, 240.

B B B A

C C C A

Wenn wir uns an Stewarts Terminologie halten, wäre in diesen *tarsīf*-Zeilen die Reihenfolge der Teile genau umgekehrt wie im gewöhnlichen *saḥf*: da *matlaḥ* - *saḥa* - *saḥa* ... und im *tarsīf* *saḥa* - *saḥa* ... - *matlaḥ*. In einer längeren, gesprochenen Realisierung fällt dieser Unterschied aber weg.

In diesem Zusammenhang scheint es mir wichtig festzustellen, dass an den Stellen, wo parallel gebildete *tarsīf*-Zeilen in die Poesie eingegliedert werden, zwar feste Betonungsmuster auftreten können, dass aber an den Stellen, wo das ausgewählte Metrum diese parallele Struktur und damit die festen Betonungsmuster unmöglich macht - wie z.B. im *kāmil* der Fall sein kann - das quantitative Metrum Priorität hat und das Muster leicht aufgegeben wird. Das heisst also, dass der Zwang des quantitativen Metrums stärker war, als dass ein festes Betonungsmuster eingehalten werden konnte.

Versucht wurde zu zeigen, wie eine fast litaneiartige Satzbetonung aus der *saḥf*-Niyāha und aus dem *rajaz* in die Marthiya-Dichtung vorgedrungen sein kann, wie einfach in den meisten Fällen diese Betonungsmuster in eine quantitative metrische Struktur aufgenommen werden können, und schliesslich, dass man mit einer ständigen Interferenz zwischen Niyāha und Marthiya rechnen sollte, sei es direkt - wie in den *tarsīf*-Zeilen - oder indirekt über die "Zwischenebene" der Dimeter.

Auf der anderen Seite sei aber darauf hingewiesen, dass solche Betonungsmuster, wenn sie hin und wieder auftauchen, die quantitative Struktur des Metrums nicht zerstören. Innerhalb des quantitativen Metrums können solche litaneiartige Strukturen, die möglicherweise dem *saḥf* oder der Niyāha entnommen wurden, des Effektes wegen bewusst eingesetzt wurden.

Es muss hier eine offene Frage bleiben, ob wir mit diesen Betonungsmustern einer älteren Form qualitativer Metren auf der Spur sind, wie sie Frolov¹⁶⁷ im *saḥf* voraussetzt: wenn dem so wäre, dann liesse sich feststellen, dass diese Muster auch in den *rajaz* und sogar in den *kāmil majzū* vorgedrungen seien. Das vorhandene Material ist aber zu gering, um daraus sichere Schlüsse ziehen zu können.

Wenn wir feststellen, dass es in den Marāthī *tarsīf*-Zeilen gibt, also Zeilen, wo sich gleichende morphologische Strukturen wiederholen,

¹⁶⁷ Frolov, Stix, 357.

so sind wir nicht weit entfernt von Zwettlers Auffassungen über die Formelhaftigkeit der alten arabischen Poesie ("formularity").¹⁶⁸

Zwettlers Auffassungen¹⁶⁹ setzen eine dichterische Praxis voraus, die als solche die Schrift nicht oder kaum kannte. Er hat - kurz gesagt - versucht, anhand dreier Kriterien nachzuweisen, dass die altarabische Poesie, wie die Poesie in anderen Kulturkreisen, einer mündlichen Überlieferung unterlag, die sich an kompositorischen Eigenschaften dieser Poesie zeigen liesse. Diese Eigenschaften sind dreierlei Art:
- das Auftreten von Formeln, d.h. dass bestimmte morphologische Strukturen ("corresponsonal phonetic or syntactic phrases") an bestimmten Stellen im Metrum vorkommen z.B.:

wa-baytin yafūhu l-misku ...

wo die unterliegende Struktur

wāw rubba + Nomen (Gen.) + Verb + Nomen

sozusagen als Schablone für den Anfang eines *ṭawīl*-Metrum eingesetzt werden kann:

~ - - / ~ - - - / ~ ...

Solche festen Muster werden vom Dichter an Stellen eingesetzt, wo er sie braucht, während er improvisiert, und sie werden im Prozess der mündlichen Überlieferung erhalten oder gar noch erweitert.¹⁷⁰

- Zweites Kriterium ist das Fehlen von Enjambement; da dieses Kriterium hier weiterhin keine Rolle spielt, möchte ich es nur nennen;

- Auch das dritte Kriterium - das Auftreten von "well-established themes for rapid composition" ist in diesem Kontext nicht so interessant.

Sind diese *ṭarsīf*-Zeilen, denen wir in den Marāthī und in den *saḡ*-Zeilen begegnet sind, zu verstehen als Bestätigung für Zwettlers Auffassungen; mit anderen Worten, haben sie ursprünglich funktioniert als feste Muster, die die mündlich improvisierte Komposition erleichterten?

Aus dem Vorhergehenden mag klar sein, dass nach meiner Auffassung die *ṭarsīf*-Zeilen in den Marāthī in *saḡ*-Klagen ihren

¹⁶⁸ Zwettler, Tradition, vor allem Kapitel 2. Schon früher hatte sich Monroe über die Formelhaftigkeit der altarabischen Poesie geäußert: Monroe, Composition, 7-36.

¹⁶⁹ Sie stützen sich auf die allgemein bekannte Parry-Lord Theorie. Die Anwendbarkeit dieser Theorie auf die arabische Dichtung ist in der Arabistik vehement zurückgewiesen worden, s. dazu S. 28, Anm. 70.

¹⁷⁰ Diese Formeln sind wohl eher als ein intertextuelles Phänomen zu interpretieren: siehe Bauer, Intertextualität.

Ursprung haben. Goldziher betrachtet sie dann auch als "Nachwirkung des *saʿf* der alten Klagerufe"¹⁷¹. Man kann sie jedoch auch interpretieren als bewusste und künstlerisch gestaltete Nachahmung des Trauer*saʿf*, als Versuch, diese Klagerufe realistisch zu imitieren. In diesem Sinne aufgefasst können sie, wegen ihres litaneiartigen Charakters, wesentlich zu der performativen Funktion der literarischen Trauerklage beigetragen haben.

III Der Reim in der Marthiya

Neben dem Metrum ist der Reim das Formprinzip der arabischen Poesie. Hier sei kurz dargestellt, was es zum Reim in der altarabischen Marthiya zu bemerken gibt. Zuerst möchte ich auf einige Reime hinweisen, die als mehr oder weniger unregelmässig zu bewerten sind. Dann möchte ich auf Reime eingehen, die vielleicht ihres Effektes wegen gewählt worden sind. Es gibt in dem Korpus einige Fälle von nicht reimenden Endvokalen (d.h. *iqwā*) wie z.B. "*-ari/-āru*" oder "*-īnuhā/-īnihā*"¹⁷², die mir nicht von grosser Bedeutung scheinen.

Rhodokanakis erwähnt einige Fälle von *luzūm*-Reimen im *Dīwān* von al-*Kansā*¹⁷³, einmal auf "*-arratī*", einmal auf "*-allatī*". Dabei stehen zwei Verse auf "*-arratī*" im Gedicht auf "*-allatī*" und man kann sich fragen, ob man dies harmonisieren könnte, indem man diese beiden Verse dem Gedicht auf "*-arratī*" hinzufügt.¹⁷⁴ Zweifel daran weckt eine andere Marthiya von al-*Kansā*¹⁷⁵ in der ebenfalls ein Reim ungleicher Liquidae auftritt: ein Gedicht auf "*-allatī*" hat an einer Stelle einen Reim auf "*-ammāt*"¹⁷⁶.

¹⁷¹ Goldziher, Bemerkungen, 313.

¹⁷² So unter anderem: Fāṭima bint Muḥammad, *-bu // -b(i)*; Tayfūr, Balāḡāt, 18; 'Umm Ḥakīm, *-āli // -ālu*; Tayfūr, Balāḡāt, 186; Buṭayna, *-īnuhā // -īnihā*; Tayfūr, Balāḡāt, 194; Mayya bint Dirār, *-ūʿīru // -ūʿīri*; Cheikho, Riyād, 152; 'Umm Saʿd, *-āḥu // -āḥi*; Marzubānī, 'Asʿār, 120-1; Mulayka al-Šaybāniya, *-āri // -āru*; Marzubānī, 'Asʿār, 198-9; 'Umm ʿAmr bint Mukaddam, *-āqi // -āqu* (1a); Ibn ʿAbd Rabbih, ʿIqd II, III, 79; Hind bint Nuʿmān, *-ūʿīli // -ūʿīlu*; Cheiko, Šuʿarāʾ II, 29 und 377.

¹⁷³ Rhodokanakis, Trauerlieder, 37.

¹⁷⁴ *Dīwān* (ed. ʿAwaḍayn), 342; *Dīwān* 1895, 23.

¹⁷⁵ *Dīwān* 1895, 24.

¹⁷⁶ In *Dīwān* 1895, Anm. b, fasst Cheikho die Lesung *ʿalayya* als *tashīf* auf und schlägt vor hier *ʿalatnī* zu lesen, was aber die metrische

Ein merkwürdiger Fall von *luzūm* ist anzutreffen in einem kurzen Gedicht von Najība al-Qaḥṭāniya¹⁷⁷:

-sirbihi
sir bihi

Der Reim auf "-ā"

Man könnte sagen, dass die *luzūm*-Reime als "Maximalreime" betrachtet werden können. Im Gegensatz dazu ist m.E. der Reim auf "-ā" als "Minimalreim" zu werten: im allgemeinen sind 'alif, wāw und yā' nicht als *rawī* zu verwenden, "unless they belong to the root of a verb or noun"¹⁷⁸.

Ob diese Reime mit ähnlichen Reimen aus dem *saf* in Verbindung gebracht werden können, bleibt dahingestellt. An dieser Stelle möchte ich nur einige typische Beispiele nennen, weil ein Reim mit auslautendem -ā bewusst gewählt worden sein kann, um den performativen Charakter dieser Gattung zu gewährleisten.

Im *saf* sind vergleichbare Ausrufe auf z.B. "-āh" vorhanden¹⁷⁹: *yā 'abatāh*¹⁸⁰

wo sich der Reim dann auf sinnvoller Weise mit "-āh" anschliesst.
*wā 'bnāh*¹⁸¹

Auch im *rajaz* sind vereinzelt solche langen "ā"-Vokale zu verzeichnen: typisch ist die *rajazmarṭhiya* der 'Umm Sa'd¹⁸²:

waylummi Sa'din Sa'dā barā'atan wa-najdā usw.,

auch wenn in diesem Gedicht "-d-" selbstverständlich als *rawī* gilt.

Die folgenden Marāṭhī haben einen Reim auf "-ā" aufzuweisen:

Struktur (*wāfir*) unterbrechen würde. Auch wenn man die Lesung aus Bbb. akzeptieren würde (*wa-wadda'atnī* statt *wa-rawwa'atnī*), ist das Problem nicht zu lösen, weil im zweiten Halbvers der Gegensatz zwischen *kaṣṣat* und 'ammāt zu handhaben ist.

¹⁷⁷ al-Suyūṭī, Nuzha, 82.

¹⁷⁸ Siehe Artikel "Kāfiya" (von S. A. Bonebakker) in EI2, 413 l.

¹⁷⁹ Zu Ausrufen wie *wā/yā-āh* siehe u.a. Wright, Grammar, II, 93-4; Brockelmann, Grammatik, 150.

¹⁸⁰ Viermal wiederholt im Trauerruf der Fāṭima um den Propheten; siehe Goldziher, Bemerkungen, 310; Kaḥḥāla, Nisā', IV, 113.

¹⁸¹ 'Umm Ta'abbata Šarrā in Sukkarī, Šarḥ, II, 846; Goldziher, Bemerkungen, 309.

¹⁸² Siehe oben S. 53-6.

al-Hārītīya¹⁸³; *majzū' al-wāfir*

'alā man bayyana l-'akawayni 'ummuhumā hiya l-taklā
 tubgā

Daktanūs¹⁸⁴; *tawīl*

'alā yā lahā l-waylātu waylatu man bakā
 li-darbi banī 'Absin Laqītan wa-qad qadā
 tawā

usw.

Hind bint Ma'bad¹⁸⁵; *sarīf*

'amsā bawākika malilna l-bukā¹⁸⁶ wa-šarru 'ahdi l-nāsi 'ahdu l-nisā
 rawā

usw.

Anonym¹⁸⁷; *kāmil*

lā šuntu wajhan kunta sā'inahu 'abadan wa-wajhuka fi l-tarā yablā
 yadī l-yumnā

Personalsuffixe sind, der Regel nach, nicht als Elemente des Reims aufzufassen. In den nachfolgenden Fällen liegt also grundsätzlich auch ein Reim auf "-ā" vor:

Reime auf "-āhā":

Tumādir zawjat Zuhayr¹⁸⁸; *wāfir*

ka'anna l-'ayna kālatahā sanāhā li-ḡaybatikum fa-lam tuṭṭā karāhā
 Var.: li-ḡuznīn wāqfin 'afnā karāhā
 salāhā

usw.

¹⁸³ Siehe oben Anm. 15.

¹⁸⁴ U.a. in Cheikho, 'Anīs, 149-50.

¹⁸⁵ U.a. in Cheikho, Riyād, 92.

¹⁸⁶ Die Halbverse enden auf: *bukā*, *Kālidan* (2x), *hayyinan*, *kidrihā*, *min al-...*; falls man die unbestimmte Akkusativendungen wie -ā lesen sollte, entsteht fast in allen Halbversen ein gleicher Reim. Dabei solle man bedenken, dass das Metrum *sarīf* nicht immer ganz sauber vom *rajaz* zu unterscheiden ist.

¹⁸⁷ Ṭayfūr, Balāḡāt, 189.

¹⁸⁸ Bint al-Šarīd: u.a. Cheikho, 'Anīs, 139; Cheikho, Riyād, 43-4; al-Šūrā, Ritā' I, 170.

al-Kansā¹⁸⁹; *wāfir*

bakat °aynī wa-°āwadahā qadāhā bi-°uwwārin fa-mā taqđī karāhā
 *ti/alāhā*

usw.

Kālida bint Hāšim¹⁹⁰; *wāfir*

bakat °aynī wa-ḥaqqā lahā bukāhā wa-°āwadahā 'idā tumsī qadāhā
 *hadāhā*
 *karāhā*

usw.

al-Kirniq¹⁹¹; *wāfir*¹⁹²

'alā halaka Ṭ-mulūku wa-°Abdu °Amrin
wa-kulliyati Ṭ-°Irāqu li-man baḡāhā
 *wa-°rtadāhā*

Reime auf "-āhumā":

°Amra al-Kat°amiya¹⁹³; *ṭawīl*

'abā Ṭ-nāsu 'illā 'an yaqūlū humā humā (sic)
wa-law 'annanā 'stā'nā la-kāna siwāhumā
 *siwāhumā*
 *wā bi-'abāhumā*¹⁹⁴

al-Kansā' oder Hind bint °Utba¹⁹⁵; *majzū' al-kāmil*

man ḥassa lī Ṭ-'akawayni ka-Ṭ-ḡusnayni 'aw man rāhumā
'akawayni ka-Ṭ-ṣaḡrayni lam yara nāzirun šarwāhumā

usw.

Muḥayyāt bint Ṭalīq¹⁹⁶; *ṭawīl*

¹⁸⁹ Dīwān (ed. °Awadāyn), 200-11; Dīwān 1895, 248-55.

¹⁹⁰ U.a. Cheikho, Riyād, 59-60.

¹⁹¹ Kirniq, Dīwān, 39.

¹⁹² Merkwürdigerweise sind die vier Gedichte, die auf -āhā reimen, alle im Metrum *wāfir*.

¹⁹³ U.a. in Cheikho, Riyād, 142-5.

¹⁹⁴ Zu einer anderen Interpretation dieses Ausdrucks siehe Jones, Poetry, 53.

¹⁹⁵ U.a. Dīwān (ed. °Awadāyn), 422; Dīwān 1895, 256-7.

¹⁹⁶ Marzubānī, 'Aš'ār, 177.

*‘alā ‘bnay Mujallin(?) sawtu nā’in ‘aṣammanī
fa-lā ‘āba mahbūran barīdun naf‘ahumā*¹⁹⁷

Mangels Vergleichsmaterials ist schwer festzustellen ob diese Reime innerhalb der früh-arabischen Poesie eine Ausnahme bilden; wäre dies der Fall, dann müsste man schliessen, dass diese Reime die Funktion hatten Klageausrufe auf realistische Weise nachzuahmen.

Namen von Personen und der Reim

In einigen Marāthī ist ein Reim gewählt worden, der sich der Endung des Namens des Verstorbenen anschliesst. Von diesem Phänomen seien hier nur einige Beispiele genannt:

Fātīma al-Kuzā‘īya auf al-Jarrāh: Reim "-*āhi*"¹⁹⁸
 Mayya ‘ukt Qabīsa auf Qabīsa: Reim "-*īsā*"¹⁹⁹
 Ibnat Watīma auf Watīma: Reim "-*ū‘imāh*"²⁰⁰
 Anonym auf Yazīd bn ‘Amr: Reim auf "-*ū‘īdu*"²⁰¹
 ‘Arfaja auf Waraqa: Reim "-*qah*"²⁰²
 Laylā al-‘Affa auf Ġartān: Reim "-*āni*"²⁰³
 Nu‘m auf Šammās: Reim "-*āsī*"²⁰⁴

Es muss nicht immer der *‘ism* sein, auf den sich der Reim bezieht, sondern gelegentlich wird auch der *nasab* benutzt:
 al-Fāri‘a auf al-Walīd bn Tarīf: Reim auf "-*ū‘iff*"²⁰⁵

Es mag sein, dass der Grund für diese Wahl des Namens des Verstorbenen als Reim, in dem Anliegen zu suchen ist, das konkrete

¹⁹⁷ Von diesem Gedicht ist nicht mit Sicherheit zu sagen, ob es tatsächlich auf *-āhumā* reimt, weil es ein Einzeiler ist, aber es kommt mir wahrscheinlich vor.

¹⁹⁸ Cheikho, 'Anīs, 175.

¹⁹⁹ Cheikho, 'Anīs, 183; Riyād, 150-1.

²⁰⁰ Cheikho, Riyād, 108-9.

²⁰¹ Cheikho, 'Anīs, 196; Mufaddal, Mufaddaliyāt, 549-51.

²⁰² Cheikho, Riyād, 140-1.

²⁰³ Cheikho, Riyād, 2-3.

²⁰⁴ Kahhāla, Nisā', V, 179.

²⁰⁵ Cheikho, 'Anīs, 173-4.

Gedicht als einen dauerhaften Verweis auf den Verstorbenen zu gestalten.

Das Verhältnis zwischen Marthiya und Niyāha

In diesem Kapitel ist versucht worden, das Verhältnis der Marthiya zu der Niyāha darzustellen, indem auf Zwischenformen eingegangen wurde, an denen Eigentümlichkeiten zu beobachten sind, die bislang schwer oder überhaupt nicht mit der gehobenen Dichtung in Verbindung gebracht werden konnten. Es mag aus der bisherigen Darstellung dieser Zwischenformen und des *saf* hervorgehen, dass es gar nicht so leicht ist, einen klaren Unterschied zwischen Marthiya und Niyāha zu machen wie ihn Goldziher offenbar versteht: Marthiya = *šfr*, Niyāha = *saf* weil in die Marthiya allerhand sprachliche Äusserungen aus der Niyāha eingedrungen sind. Als Beispiele sind hier zu nennen: *tarsf* und sonstige *saf*-artige Strukturen, die oft feste Betonungsmuster aufweisen.

Deshalb scheint eine etwas geänderte Darstellung der Gattung in diesem Moment angebracht: Die Gattung der Totenklage besteht einerseits zum grössten Teil aus vollwertigen, den Ansprüchen der arabischen Dichtung gemäss konstruierten Gedichten²⁰⁶, die als die "höhere" oder weiter entwickelte Form dieser Gattung zu verstehen sind. Andererseits aber liegt eine "niedrigere" Form vor, die etwa als "subliterarisch" betrachtet werden kann, und zwar handelt es sich dabei um die *majzū'*-Dichtung, die mit ihren kürzeren Zeilen und vielleicht mit einer weniger strengen Handhabung der Metren die weniger anspruchsvolle Variante darstellt.

Dass es im Korpus der Frauenmarāthī verhältnismässig wenig Trauergedichte in *rajaz* gibt - die Form/Gattung, die par excellence für Gelegenheitsdichtung in Betracht kommt - ist wahrscheinlich eben auf diese Tatsache zurückzuführen: die *urjūza* wurde, ihrer Stellung nach, wohl nicht als die angemessene Form empfunden, in der die Totenklage zu gestalten sei, und eher verwendet für Zaubersprüche, Orakel, Verwünschungen und Kampfsprüche²⁰⁷. Ich möchte daher Wagners Behauptung, "die Totenklage sei den Weg vom *saf* zum *rajaz* gegangen"²⁰⁸ - und wenn auch nur wegen der verhältnismässig niedrigen Anzahl der *rajazmarāthī* - etwas abstufen.

²⁰⁶ Diese Gedichte sind, ausser bei der Darstellung des *tarsf*, in diesem Kapitel noch kaum angesprochen worden.

²⁰⁷ Wagner, Grundzüge, 45-6; Goldziher, Abhandlungen, 68 ff.; Ullmann, Untersuchungen, 18-24.

²⁰⁸ Wagner, Grundzüge, 46; 116-7.

Es sei hier nochmals hingewiesen auf die Weise, wie Ibn Jinnī Ramal einstuft:

al-ramal kull mā kān ḡayr al-qaṣīd min al-šfr wa-ḡayr al-rajaz. "ramal is verse which is neither rajaz nor qaṣīd"²⁰⁹.

Es scheint gar nicht so unwahrscheinlich, dass mit dieser Bezeichnung zugleich auch eine Bewertung des "*Ramal*" gemeint ist, nämlich als Zwischenglied von *qaṣīd* und *rajaz*.

Wie am Anfang dieses Kapitels schon gesagt, sind die unterschiedlichen Formen der Totenklage in der frühesten Periode der arabischen Dichtung nebeneinander aufgetreten. Man kann also nicht sagen, dass die Marthiya in einem der üblichen Metren (die *qaṣīd*-Marthiya) sich allmählich aus dem *saḡ* über den *rajaz* entwickelt hätte, eine Ansicht, die von Goldziher vertreten wurde. Das Verhältnis zwischen der Marthiya einerseits - sei es in *qaṣīd*, "*Ramal*" (= *majzū*) oder *rajaz* - und der Niyāha andererseits ist, wie ich glaube, als ein dynamisches Verhältnis zu verstehen in dem Sinne, dass die Frauenmarthiya, so lange es sie gab, ständig von der lebendigen Tradition der Niyāha beeinflusst wurde. Somit sollte man meinen, dass die unterschiedlichen Formen einen Einfluss aufeinander ausgeübt haben wie ich versucht habe hier nachzuweisen, vor allem in dem Sinne, dass litaneiartige Strukturen aus dem *saḡ* in die "Mittel-Marthiya" (sei sie in *rajaz* oder in einem der *majzū*-Metren) bzw. in die Marthiya vorgedrungen sind. Die Marthiya hat aber dennoch im wesentlichen ihren dichterischen Status behalten, indem sie sich einer quantitativen Metrik bediente und die Dichterinnen auch sonst versuchten, ein poetisches Produkt zu gestalten, das mit der Männerpoesie wetteifern konnte.

Man kann aber trotzdem sagen, dass die Trauerklage auf unterschiedlichen Ebenen gestaltet wurde. Ich würde die folgenden Ebenen unterscheiden:

1. Das *saḡ*
2. In einer Übergangszone: *majzū*-Metren und - relativ seltenes - *rajaz*. In diesem Gebiet nimmt der *kāmil majzū*' scheinbar einen besonderen Platz ein, weil er zahlenmässig stark vertreten ist.
3. Die gehobene Marthiya in einer der "vollen" Metren ausser *rajaz*.

Wenn wir die Trauerklage als eine einzige Gattung verstehen, ist die Formenvielfalt dieser Gattung innerhalb der alten arabischen Poesie eine Ausnahme. Die Frage drängt sich auf, ob wir in dieser Vielfalt eine Werdungsgeschichte der Formen der arabischen Poesie reflektiert sehen, also ob die unterschiedlichen Formen, die für die Trauerklage gewählt wurden, die Entstehungsgeschichte der arabischen Metren darstellen.

²⁰⁹ Die Übersetzung von Stoetzer, Theory, 65.

Weil es hier nur um die Untersuchung einer Gattung geht²¹⁰, kann die Antwort auf diese Frage nur sehr spekulativ sein.

Ich nehme an, dass das *sajf* die älteste Form der Trauerklage - und der "Dichtung" überhaupt - darstellt. Das *rajaz* mag - mit Goldziher - als "disciplinirtes Sajf" zu verstehen sein, es ist aber im Bereich der Trauerklagen zahlenmässig schwach vertreten. Um so wichtiger erscheint es, dass es in dieser Übergangszone verhältnissmässig viele *majzū*-Metren und vor allem *kāmil majzū'* gibt. Das wird kein Zufall sein: wenn das *rajaz* als nicht standesgemäss für eine Trauerklage empfunden wurde, dann wäre *majzū' al-kāmil* der ideale Ersatz und zugleich auch die Stufe, die die Klage bis in den Bereich der *qarīd*-Dichtung zu bewältigen hätte: einerseits gelangt man mit *kāmil* schon in den Bereich der *qarīd*-Metren, andererseits hat *majzū' al-kāmil* noch eine gewisse Ähnlichkeit zum *rajaz*.

1. *rajaz* und *majzū' al-kāmil* sind gebildet aus Kurzzeilen; im *rajaz* zwei Füsse pro Vers, im *majzū' al-kāmil* zwei Füsse pro Halbvers. Übrigens kann man sich im Falle einiger Marāthī in *majzū' al-kāmil* fragen ob noch eine Zäsur zwischen den beiden Distichen empfunden wurde, wie z.B. in einer Marthiya von al-Kansā' auf -ih²¹¹, in der nur in drei Versen der insgesamt 25 die Zäsur mit der Wortendung am Ende des Halbverses übereinstimmt.

2. Die beiden Metren *rajaz* und *kāmil* haben ein gewisses Mass an Ähnlichkeit aufzuweisen:

rajaz: x x ~ -

kāmil: - - ~ - oder ~ ~ - ~ -

Beide Füsse sind auf die stabile Endung ~ - aufgebaut; falls es überhaupt möglich ist, den Fussanfang ~ ~ - im *kāmil* als eine Variante für x x im *rajaz* aufzufassen, dann würde dies ein sehr frühes Stadium der quantitativen Metrik wiedergeben.

Dass diese Niyāha Tradition einen unmittelbaren Einfluss auf die Dichtung hatte, geht ausserdem aus den Stellen hervor, wo die Niyāha förmlich in der Totenklage zitiert wird, wo also Klagerufe in der Marthiya aufklingen z.B.:

*wa-hal jaza'un 'in qultu "wā bi-'abāhumā"?*²¹²

²¹⁰ Schmähedichte könnten in diesem Zusammenhang auch ein interessantes Bild ergeben, weil sie wahrscheinlich auch schon sehr alt sind.

²¹¹ Dīwān 1895, 25-32.

²¹² Cheikho, Riyād, 142. Cheikho unternimmt in Anm. 3 den Versuch die Kasusendung zu erklären. Neulich vertrat A. Jones die Ansicht, dass am Versende *wā bi-'anāhumā* zu lesen sei (Jones, Šawā'ir, 221 und Jones,

*wā 'abatāh*²¹³

*'alā yā lahā 'l-waylātu waylatu man bakā*²¹⁴

Das *waylāt* im letzten Beispiel könnte aufzufassen sein als "die ständige Wiederholung des Schreies (*yā*) *waylā(h)* also: "O du, die ständig *yā waylāh* schreist, wie es die (Frau) macht, die am Weinen ist".

Im Falle von Ausrufen wie:

*waylummi Sa'din Sa'dā*²¹⁵

*yā rubba qā'ilatin gadan 'yā wayha 'Ummi Mufāwiya*²¹⁶

wird wahrscheinlich auf den *'is'ād* hingedeutet: die abwechselnd von der klagenden Frau und den Klagefrauen angestimmte Totenklage, in der litaneiartig die guten Eigenschaften des Verstorbenen aufgezählt werden.

Die Totenklage als Handlung

Im Vorhergehenden ist schon einige Male auf den performativen Charakter der Totenklage hingewiesen worden. Man kann die Totenklage in ihrer einfachen Form als Teil eines Komplexes von Handlungen verstehen, die aus Anlass eines Trauerfalls durchgeführt werden. In diesem Sinne ist die mündliche Realisierung eines solchen Textes durchaus zu vergleichen mit Handlungen wie "Zerkratzen des Gesichtes, Zerreißen des Gewandes über der Brust, Auflösen des Haares, das Wehgeschrei ... Schlagen oder Klapsen der Wangen ... Scheren des Kopfes ... und das Bestreuen des Hauptes mit Erde"²¹⁷, denn irgendwann wird, innerhalb dieses Komplexes, dieses "Wehgeschrei" zu Sprache, zu mehr oder weniger sinnvollen Lauten.

Man würde diese Handlungen falsch verstehen, wenn man sie als einen nur auf ein Objekt - z.B. auf den Verstorbenen - sich beziehenden Vorgang deuten würde, weil diese Handlungen sich in erster Linie als Reaktionen auf den Verlust erklären lassen und in diesem Sinne subjektbezogen sind. Ihrer Funktion nach dient jede einzelne dieser

Poetry, 53). Ich glaube, dass für beide Lesarten etwas zu sagen ist. Wesentlich ist dass beide sich der Grammatik widersetzen und, wie ich annehme, aus dem Grund, dass hier kaum noch eine sprachliche Äusserung vorliegt sonder eher ein Ausruf.

²¹³ al-Rāgib al-'Isfahānī, Muḥādarāt, 236.

²¹⁴ Cheikho, 'Anīs, 149; Riyād, 50.

²¹⁵ Ibn Hišām, Sīra, 699.

²¹⁶ Cheikho, 'Anīs, 189.

²¹⁷ Grütter, Bestattungsbräuche, I, 154-5.

Handlungen, wie auch der ganze Komplex, dazu, eine Katharsis, im Sinne von "Entladung der Affekte" herbeizuführen.

Insofern die Totenklage den sprachlichen Teil dieser Handlungen darstellt, ist, wegen ihrer geringen Objektbezogenheit, der Inhalt dieser sprachlichen Handlung dem tatsächlichen Sprechen untergeordnet: die Kadenz der sprachlichen Äusserung - die mehr oder weniger festen Betonungsmuster in *saʿ* und in den *tarsīʿ* Zeilen - hebt sich förmlich vom Sprechen ab und wird zur Handlung, während der Inhalt der Aussage sich beschränkt auf das Lob des Verstorbenen, oder wenigstens auf die Verneinung negativer Eigenschaften²¹⁸. Das eigentliche Thema dieser Aussage ist weniger wichtig geworden; wichtig ist nur die Fortsetzung der Aussage, der Kadenz und des Reims. Für die tatsächliche Form solcher Kadenzzeilen ist das Beispiel einer Totenklage in *saʿ* auf Seite 223 exemplarisch:

'allāhumma ṛham ḡurbatah
wa-ʿānis wahṣatah
wa-ʿstir ʿawratah
*yawma tukṣafu l-hanātu wa-l-saw'ātu*²¹⁹

Kadenz und Reim werden in drei Zeilen festgehalten, lösen sich dann in einer letzten Zeile. Diese im Prinzip wiederholbare Struktur entspricht weitgehend den *tarsīʿ* Zeilen bei u.a. al-Kansā', wie z.B. in:

'al-majdu hullatuh
wa-l-jūdu ʿillatuh
wa-l-sidqu hawzatuh
ʿin qirnuhu ḥabā
ḥammālu ʿalwiyah
gattāʿu ʿawdiyah
ṣahhādu ʿanjiyah
*li-l-witri tallābā*²²⁰

Es bedarf nur eines grossen Vorrats solcher im Volksmund überlieferten Zeilen - oder einer ausreichend einfallreichen klagenden Frau - um diesen Vorgang längere Zeit fortsetzen zu können²²¹.

²¹⁸ Siehe dazu Goldziher, Bemerkungen, 309.

²¹⁹ Ḥusrī, Zahr I, I, 407-8.

²²⁰ Dīwān 1895, 4-5.

²²¹ Es sei nochmals darauf hingewiesen, dass ich nicht annehme, dass es sich bei solchen festen Zeilen um die "corresponsonal phonetic or syntactic phrases" handelt, die Zwettler zu der Überzeugung geführt haben, dass die altarabische Poesie in einer mündlichen Tradition besteht, in der diese "phrases" nur als Klischees funktionierten; vielerlei glaube ich, dass sie eine noch lebendige Tradition widerspiegeln bzw.

Eine ähnliche Struktur weist die *rajaz*-Marthiya der 'Umm Sa'd bn Mu'ād auf; der Unterschied dieser beiden Strukturen liegt wahrscheinlich darin, dass in der letzteren ein wiederholter Vorsatz vorliegt²²², an den sich reimende Nachsätze anschliessen:

waylummi Sa'din Sa'dā barā'atan wa-najdā

waylummi Sa'din Sa'dā ṣarāmatan wa-jaddā usw.

Man könnte vermuten, dass es sich hier um eine wechselseitig zustande gekommene Totenklage handelt, an der einerseits die klagende Mutter und andererseits ihr beistehende Frauen teilnehmen. In dem Sinne ist auch das Wort *'isād* (das Beistehen in der Totenklage, das "Sekundieren") zu verstehen, das angeblich vom Propheten verboten wurde: *lā 'isād fi l-'Islām*²²³.

einer lebendigen Tradition entnommen wurden, um die Marthiya als Trauerklage zu gestalten.

²²² So scheint wenigstens aus der Version im 'Usd al-Ġāba II hervorzugehen; siehe dazu Goldziher, Bemerkungen, 310.

²²³ Siehe dazu Meier, Totenbeweinung, 208; Goldziher, Bemerkungen, 321. Zu diesem Verbot siehe auch noch S. 270-1.

Kapitel III: Die Themen der Marthiya

I. Die Thematik der Marthiya in der arabischen Literaturkritik

Thema dieses Kapitels ist die Aussage der Marāthī, die diese Frauen mit ihren Trauerklagen machen wollen. Aus den Bemerkungen späterer arabischer Literaturkritiker geht hervor, dass sie das Thema des persönlichen Lobes als ein wichtiges Merkmal dieser Poesie auf-fassten: das wird deutlich, wenn wir die Äusserungen von Theoreti-kern wie Ta'lab, Qudāma bn Ja'far, 'Ishāq bn 'Ibrāhīm, al-Askarī und Ibn Rašiq zu diesem Thema miteinander vergleichen.¹

A. Ta'lab² (gest. 904).

In seinen Qawā'id al-Ši'r begründet Ta'lab seine Einteilung der Gat-tungen noch mit grammatischen Kategorien: 'amr (Imperativ), *nahy* (Negation), *kabar* (Mitteilung) und 'istikbār (Frage). Aus diesen Grundkategorien zweigen sich die Arten ab (*tatafarrā'*), die vielleicht eher als Gattungen zu verstehen sind: *madh* (Panegyrik), *hijā'* (Spott), *marā'ī* (die Trauerpoesie), 'ftidār (die Entschuldigung), *tašbīb* (Lie-bespoesie), *tašbīh* (der Vergleich) und 'iqtisās al-'akbār (Erzählung von Geschichten). Einerseits mag diese Einteilung am konkret vorge-fundenen Material orientiert sein, auf der anderen Seite stellt sich heraus, dass in theoretischer Hinsicht die verschiedenen *furū'* un-terschiedlicher Grössenordnung sind. Auffallend ist die benutzte Termi-nologie: jede Kategorie wird mit einem *masdar* benannt, nur die Marāthī werden als Plural erwähnt. Vielleicht ist hieraus zu schlies-sen, dass mit allen *furū'* auch Teile eines konkreten Gedichts bezeich-net werden können, während mit dem Terminus *marā'ī* konkrete und vollständige Gedichte gemeint werden.

B. Qudāma bn Ja'far³ (gest. 932 oder etwas später)

In seinem Naqd al-Ši'r finden wir einen erneuten Versuch, die altara-bischen Gattungen zu kategorisieren, und zwar in *madīh*, *hijā'*, *marā'ī*, *tašbīh*, *wasf* und *nasīb*. Auch in diesem Fall ist es noch nicht gelungen, Thematik und Rhetorik bzw. poetische Technik von-einander zu unterscheiden, was aus der Gleichstellung von Kategorien wie *madīh* und *tašbīh* bzw. *wasf* hervorgeht.

Nach Qudāma liegt der Unterschied zwischen *madīh* und *marā'ī* auf der Ebene des *lafz*, des konkreten Sprachausdrucks. Beide

¹ Auswahl und Reihenfolge dieser Theoretiker basiert auf Schoeler, Einteilung.

² Ta'lab, Qawā'id, 35-40.

³ Qudāma, Naqd, 49-55.

sind panegyrische Gattungen; der Unterschied ist aber, dass für die Verbform der Marāthī sachgemäss die Perfektform angemessen ist. Man kann aber in den Marāthī statt einen Ausdruck wie *kāna jawādan* ("er war freigebig") Ausdrücke verwenden wie *dahaba l-jūd* ("gegangen ist die Freigebigkeit"), oder *fa-man li-l-jūdi baʿdahu* ("wen gibt es für die Freigebigkeit nach ihm" d.h. nach seinem Tode). Der Autor lässt uns im Ungewissen über die Bedeutung dieses Sachverhalts, man könnte aber annehmen, dass er auf einen "verschönernden" Sprachgebrauch hindeutet. Auf jeden Fall nimmt al-ʿAskarī später dieses Thema wieder auf.

Andere Merkmale sind, nach Qudāma, dass der Dichter in der Marthiya die hinterlassenen Gegenstände des Verstorbenen weinen lässt um den Verlust des Besitzers, aber er warnt davor, z.B. die Pferde um ihren verstorbenen Besitzer weinen zu lassen, sind sie doch vom kühnen Reiter bei seinen Lebzeiten zuschanden geritten worden: sie sollten sich also über seinen Tod freuen.

Aber im allgemeinen unterscheidet die Marthiya sich nicht von der panegyrischen Poesie: in beiden Gattungen werden die guten Eigenschaften eines Mannes geschildert: Scharfsinn (*ʿaql*), Mut (*šajāʿa*), Freigebigkeit (*sakāʾ*) und Anständigkeit (*ʿiffa*).

Ansonsten scheint Qudāma mit dem Terminus "*marthiya*" auch wieder ein ganzes Gedicht oder wenigstens einen längeren Teil eines Gedichtes anzudeuten, denn in Parenthese mit dem panegyrischen Gedicht benutzt er "*midha*" neben "*marthiya*".

C. 'Ishāq bn 'Ibrāhīm bn Wahb⁴ (gest. um 1000?)

In seinem Kitāb al-Burhān bringt dieser Kritiker eine Einteilung, der Schoeler grossen Wert beimisst: zuerst unterscheidet 'Ishāq nach der Form *qaṣīd*- und *rajaz*-poesie und noch eine Restgruppe mit wechselnden Reimen wie *musammaʿ*, *muzdawij* und *mukammas*.

Nach dem Thema unterscheidet er *madīh*, *hijā'*, *ḥikma* (Weisheit) und *lahw* (Scherz); schliesslich gruppiert er die Kategorien *marāṭī*, *ṣukr* (Dank) und *luṭf fi al-mas'ala* (die höfliche Bitte um einen Gefallen) unter der Oberkategorie *madīh*.

Zwar ist eine zunehmende Abstrahierung in dieser Einteilung wahrzunehmen und stellt der Unterschied zwischen Form und Thema einen wichtigen Schritt dar, die Gleichsetzung aber von *marāṭī* und z.B. *ṣukr* bleibt unbefriedigend.

D. al-ʿAskarī (gest. bald nach 1009)

In seinem Kitāb al-Sināʿatayn nennt dieser Theoretiker als die üblichen Gattungen (*ʿaḡrād*): *madh*, *hijā'*, *wasf*, *nasīb*, *marāṭī* und

⁴ 'Ishāq bn 'Ibrāhīm bn Wahb, Burhān, 160-175.

fakr. Die beiden letzten Gattungen gehören zur Panegyrik (*dākilāni fī l-madh*), denn die *marthiya* ist das Lob eines Verstorbenen. Wie Qudāma bn Jaʿfar weist auch al-ʿAskari auf die in den *marāthī* auftretende Perfektform (im Gegensatz zum *madh*) und begründet dann das Auftreten dieser Redewendung *māta l-jūd wa-halakat al-šajʿa* statt *kāna fulānan jawādan wa-šajʿan* damit, dass die letztere "kalt" (*bārid*) und "nicht gebilligt, unangenehm" (*gayr mustahsan*) sei.⁵ Mehr noch als bei Qudāma der Fall ist, scheint al-ʿAskari's Einteilung auf ganze Gedichte oder grössere Teile von Gedichten anzuwenden zu sein, obwohl die Kategorie *wasf* noch immer ein Problem darstellt.

In seinem *Dīwān al-Maʿānī*⁶ weist derselbe Kritiker darauf hin, dass die Beduinen der Jāhiliya fünf Arten von Poesie kannten: *madh*, *hijāʿ*, *wasf*, *tašabbub* (beschreibende Liebespoesie) und *marāthī*. Der Kontext dieser Erwähnung, eine Ausführung über die poetische Gratulation, ist ein Hinweis dafür, dass es sich hier um eine beiläufige Äusserung handelt und nicht um einen Versuch, die Gattungen theoretisch zu unterscheiden.

E. Ibn Rašīq (gest. zwischen etwa 1064 und 1070).

Zuerst möchte ich auf die unterschiedlichen Einteilungen eingehen, die Ibn Rašīq in seiner ʿUmda präsentiert⁷. Später ist auf seine Ausführungen über das *ritāʿ* zurückzukommen, weil sie eine erste Poetik dieser Gattung darstellen.

Die erste Einteilung der Poesie, die von Ibn Rašīq zitiert wird, und die hier zu besprechen ist, bezieht sich auf Affekte: *raġba* (Begierde), *rahba* (Angst), *tarab* (Emotion) und *ġadab* (Zorn)⁸. Mit jedem dieser Affekte hängen Gattungen zusammen, aber die *Marthiya* fehlt.

Die folgende Einteilung wird al-Rummānī zugeschrieben, gleicht aber der des Qudāma: *nasīb*, *madh*, *hijāʿ*, *fakr* und *wasf*, die *Marāthī* fehlen wiederum.

Eine Einteilung, die ʿAbd al-Karīm al-Nahšālī zugeschrieben wird, gleicht derjenigen des ʿIshāq bn ʿIbrāhīm (*madh*, *hijāʿ*, *hikma* und *lahw*). Sie kann hier also beiseite gelassen werden.

In der nächsten Einteilung werden nur zwei Gattungen unterschieden: Lob und Spott (*madh* und *hijāʿ*). In der Kategorie *madh* gehören u.A. Trauer (*ritāʿ*) und Selbstlob (*ʿiftikār*). Zum Spott gehören

⁵ ʿAskarī, *Šināʿatayn*, 131-2.

⁶ ʿAskarī, *Maʿānī*, 91-2.

⁷ Ibn Rašīq, ʿUmda, I, 100-1.

⁸ Ibn Rašīq, ʿUmda, I, 100, zitiert ʿArtāt bn Suhayya, der für seine eigene Poesie eine derartige Einteilung anwendet.

die gegengestellten Kategorien des Lobes, es wird aber nicht klar, was die Gegenstellung von *riṭā*' sein könnte. Interessant ist allenfalls, dass in den Auseinandersetzungen des Ibn Rašīq, im Gegensatz zu den früheren Gattungseinteilungen, zum ersten Mal der Terminus *riṭā*' auftritt statt *marāfi*.

Eine wichtige Einteilung bei Ibn Rašīq ist die, in der er die Gattungen *madīh*, *hijā'*, *nasīb* und *riṭā*' unterscheidet: als geistiger Vater mag vielleicht al-^cAskarī angeführt werden, weil diese Liste seiner im *Dīwān al-Ma^cānī* gleicht, auch wenn die Kategorie *wasf* ausgelassen ist. Damit beschränken diese Kategorien sich nicht mehr auf kürzere Gedichtteile, sondern können für längere Teile bzw., ganze Gedichte eingesetzt werden.

Wie schon bemerkt wurde, bezieht al-^cAskarī's Einteilung sich explizit auf die vor-islamische Periode und wäre damit eine Auflistung der ursprünglichen arabischen Gattungen. Dies gilt umso mehr, weil in dieser Aufreihung einige Gattungen fehlen, die zur Zeit Ibn Rašīq's schon längst zur vollen Blüte gekommen waren, wie die *kamrīyāt*, die *mujūnīyāt*, die Jagdgedichte und einiges mehr.

Mit diesen Beschreibungen der arabischen Gattungen haben wir zu tun mit Versuchen, ein abstraktes Modell von diesen Gattungen - oder wenigstens von Gedichtteilen - darzustellen. Das geht aus den folgenden Beobachtungen hervor:

- 1) die praktische Einteilung von *Dīwān*en einzelner Dichter, sowie die thematische Einteilung, die typisch ist für z.B. *Ḥamāsa*-Sammlungen werden in den Ausführungen dieser Theoretiker nicht erwähnt, obwohl sie schon seit einiger Zeit gang und gäbe waren;⁹
- 2) es wird versucht, eine Kategorie wie *wasf*, die kaum als Gattung gelten kann, allmählich aus den Einteilungen zu eliminieren, obwohl ein Grossteil, vor allem der früh-arabischen Dichtung, beschreibender Natur ist.

Mit dem Versuch, die Einteilung der arabischen Gattungen immer mehr abstrakt oder theoretisch zu gestalten und damit die Anzahl der Kategorien zu reduzieren, gerät das Trauergedicht immer stärker unter den Druck, sich der Kategorie *madīh* zu nähern. Ein Hindernis, das in diesem Zusammenhang offenbar genommen werden musste, ist, dass aus einer Sammlung thematisch eindeutiger und damit aus konkreten Gedichten (*Marāthī*) zuerst einmal eine abstrakte Kategorie (*riṭā*') geschaffen werden musste. Das hat sich vielleicht deshalb etwas verzögert, weil die Theoretiker in dem Erbe der vor- und frühislamischen Poesie offensichtlich eine Anzahl monothemati-

⁹ Schoeler, Einteilung, 35-50.

scher Trauergedichte vorfanden¹⁰, während dagegen die als Lobgedichte anzudeutenden Gebilde öfters Teile polythematischer Qasīden ausmachten.

Auf der anderen Seite aber wurde dieser Angleichungsprozess unterstützt von einer historischen Entwicklung innerhalb der Trauerpoesie selbst: im Lauf der Zeit entwickelte sich immer mehr ein Trauergedicht, von Männern verfasst, auf wichtige Persönlichkeiten, die der Gesellschaft verloren gingen, zu vergleichen mit dem heutigen "Nachruf" oder "in memoriam", aber dann in einer kunstvollen Gestaltung wie z.B. al-Mutanabbī's Trauergedicht auf die Mutter Sayf al-Dawla's¹¹. Mit solchen dichterisch gestalteten Nachrufen sind wir aber weit entfernt von den Frauenmarāthī, die nicht nur, weil sie meist für unmittelbare Verwandte verfasst wurden, sondern auch, weil sie einer Tradition mehr oder weniger spontaner Poesie bzw. Reimprosa angehören, noch Teil einer Stammesgesellschaft und -Tradition bilden. Diese Entwicklung ermöglichte es aber den Theoretikern immer mehr, das *ritā'* als (posthumes) Lob aufzufassen.

Obwohl in den Gattungslisten des Ibn Rašīq ein hohes Mass an Abstraktion erreicht und somit die Marthiya vorwiegend als panegyrische Poesie betrachtet wird, ist sich dieser Autor der spezifischen Merkmale des *ritā'* doch bewusst, weil sein "Bāb al-*ritā'*" im zweiten Teil der 'Umda als eine erste "Poetik" dieser Gattung verstanden werden kann:¹²

1. Der Unterschied zwischen *madīh* und *ritā'* ist, dass man dem letzten etwas beimischt, aus dem hervorgeht, dass das dichterische Objekt (*al-maqṣūd*) verstorben ist (zu vergleichen mit den oben genannten Ansichten von Qudāma und al-°Aṣkarī);
2. Falls der Verstorbene ein König war oder eine sonstwie wichtige Persönlichkeit, sollte die deutliche Trauer mit Äusserungen der Klage und der Hochachtung verknüpft sein;

¹⁰ Wie zum Beispiel der frühe Sammler 'Abū Tammām (gest. 845) der seine Sammlung folgendermassen einteilt: Bāb al-Hamāsa (Kapitel des Mutes), Bāb al-Marāthī (Kapitel der Trauergedichte), Bāb al-'Ādāb (Kapitel der guten Manieren), Bāb al-Nasīb (Kapitel der Liebespoesie), Bāb al-Hijā' (Kapitel des Spottes), Bāb al-'Adyāf wa-l-Madīh (Kapitel der Gastfreundschaft und des Lobes) usw. Auch hier sind die Marāthī als eigenständige Gedichte zu verstehen.

¹¹ al-Mutanabbī, *Dīwān*, III, 39-55.

¹² Ibn Rašīq, 'Umda, II, 139-150.

3. Der *ritā'* kann knapp und zusammengefasst (*mujmal*) sein wie die Panegyrik (d.h. dass die guten Eigenschaften kurz und präzise beschrieben werden)¹³;
4. Im Gegensatz zu den *muhdaṭ*-Dichtern, die die alte Dichtung manchmal nur nachahmen, verwendeten die älteren Dichter in ihrem *ritā'* öfters geflügelte Worte und Redewendungen über grosse Könige, untergegangene Völker und verschiedene Arten von Tieren (Bergziegen, Löwen, Wildesel, Adler, Geier und Schlangen), wegen ihres Mutes und ihres langen Lebens (*li-ba'sihā wa-tūli 'a'mārihā*)¹⁴;
5. Der *ritā'* kennt keine erotische Einführung (*nasīb*), weil man so sehr unter dem Verlust des Verstorbenen leidet, dass man kein Interesse hat für Liebe und Erotik. Man kann aber am Anfang des Trauergedichts explizit nennen, wovon die Trauer den Dichter ablenkt. (Hier nennt Ibn Rašīq als Beispiel das wohl bekannteste Trauergedicht mit *nasīb* Durayd bn al-Simma)¹⁵;
6. Der Theoretiker nennt einige Beispiele von nicht sehr gut gelungenen Trauergedichten¹⁶;
7. Dem *ritā'* liegt eine heftige Gefühlsbewegung zugrunde, die bei Frauen stärker ist als bei Männern, weil Gott sie (die Frauen) schwächer geschaffen hat¹⁷;
8. Der schwierigste Anlass für *ritā'* ist der Tod einer Frau oder eines Kindes, weil es in diesen Fällen wenig Möglichkeiten zur Beschreibung (von männlichen Tugenden) gibt.¹⁸
9. Besonders schwierig ist auch, eine Marthiya zu schaffen die zugleich trösten soll und gratulieren (*jam' ta'ziya wa-tahni'a*) (wie wenn

¹³ Ibn Rašīq, °Umda, II, 142. Vergleiche dazu Qudāma, Naqd, 37: *tumma min al-šuf'arā' man yujmil al-madih fa-yakūn dālik bāban min 'abwābih hasanan 'aydan li-bulūghih l-'irāda ma'fa kulūwih min al-'itāla*: "Es gibt Dichter, die die Panegyrik kurz fassen; das ist auch eine ihrer guten Seiten, weil sie (so) an den Kern gelangt, ohne abzuschweifen". Ähnliches gilt für die Marthiya: Qudāma, Naqd, 53-4: *'iqtidāb al-ma'ānī* und *'iktisār al-'alfāz*.

¹⁴ Ibn Rašīq, °Umda, II, 143.

¹⁵ Ibn Rašīq, °Umda, II, 143-4.

¹⁶ Ibn Rašīq, °Umda, II, 144-5.

¹⁷ Ibn Rašīq, °Umda, II, 145-6.

¹⁸ Ibn Rašīq, °Umda, II, 146-7. Husri, Zahr II, I, 404 betrachtet das Lob von Frauen mit solchen Tugenden sogar als Mangel (*naqs*) und Tadel (*damm*)

ein Kalif stirbt und man eine Marthiya schafft in der Anwesenheit seines Nachfolgers)¹⁹.

10. Der Kritiker nennt noch einige Beispiele von gelungenen Marāthī auf Frauen und Kinder²⁰.

F. aus den Werken des al-Jumahī (gest. 846) ist noch eine lapidare Gattungseinteilung bekannt, die er einem al-'Usaydī zuschreibt²¹: "Es gibt vier Dichtarten: Selbstlob, Panegyrik, Liebespoesie und Spottpoesie, und in all diesen war Jarīr der beste"²². Dann folgen vier Beispiele, die Jarīrs Dichterqualität belegen sollen und zum Schluss eine Bemerkung, von der nicht klar ist, wer sie äussert, al-Jumahī oder al-'Usaydī: *wa-ʾilā hādā yadhabu ʾahl al-bādiya*. "das sind die Auffassungen der Leute aus der Wüste".

Weil in dieser Einteilung die Marthiya fehlt, kann sie weiter unberücksichtigt bleiben.

II: Drei Beispiele

Es gilt jetzt festzustellen, ob der panegyrische Charakter tatsächlich so bezeichnend ist für die Frauenmarthiya der Jāhiliya oder ob die oben gebotene Darstellung der Auffassungen dieser Theoretiker eher der Entwicklung der späteren Marthiya entspricht.

Zu diesem Zweck habe ich drei Marāthī ausgewählt, die zeitlich einigermassen von einander entfernt sind und die ganz bestimmt nicht als die schönsten Exemplare dieser Gattung gelten dürfen; das letzte vor allem, weil es mir darum geht "Verschönerungen" zu meiden und dadurch zum Kern der Aussage vorzudringen.

Die älteste dieser drei Marāthī ist von al-Kirniq:²³

1. Oh du Frau, die mir Vorwürfe macht wegen meines Missgeschicks, pass auf! Du hast mich mit deinem Tadel schon ersticken lassen in meinem Speichel.
2. Ach! Ich schwöre: keine Trauer mehr nach (dem Tode von) Bišr, weder um einen Lebenden, der stirbt noch um einen, der mir nahe steht;

¹⁹ Ibn Rašīq, °Umda, II, 147-8.

²⁰ Ibn Rašīq, °Umda, II, 148-50.

²¹ Jumahī, Ṭabaqāt, I, 378-9.

²² "Buyūt al-šfr 'arba'a: fakr wa-madīh wa-nasīb wa-hijā' wa-ff kullihā ḡulliba Jarīr".

²³ Kirniq, Dīwān, 26-8.

3. und nach (dem Tode von) dem Besten: 'Alqama, dem Sohn von Biär, wenn die "Seelen" (der Lebensatem) (*nufis*) bis zur Kehle steigen;
4. und nach dem Tode der Männer der Dubay^a rund um Biär, (gefallen) wie die Palmenstämme gebeugt werden vom heissen Sturm.
5. Ihr Todesgeschick ergriff sie durch (die Hand der) Wäliba neben dem Berg Qulāb am (vom Geschick) festgestellten Zeitpunkt.
6. Wie viele Glieder von freigebigen und treuen Männern liegen da bei Qulāb und gespaltene Schädel!
7. Trinkgenossen von Königen; wenn sie sich trafen, wurden ihnen Geschenke gemacht, und in ihren Bechern wurde ihnen Wein gereicht.
8. Sie schnitten (ihnen) die Nasen ab und auch die Nasenwurzeln; nach alledem fällt es mir schwer, meinen Speichel zu schlucken.
9. Wie viele unaufgemachte Frauen sitzen jetzt da; alle Schminke auf ihren Augen hält (jetzt) nicht mehr.
10. Das Geschick Biärs und die Lanzstösse eines Mörders haben ihre Brautschätze wertlos gemacht. Wann werden sie wieder in eine bessere Lage kommen?

Was diese Frau zum Ausdruck bringt, ist in erster Linie Empörung über die erlebte Erniedrigung, die der Tod von Biär und den Seinen darstellt.

Nach dem Anfangsthema, der Zurückweisung der Tadlerin, sagt die Dichterin, um keine lebende Seele mehr trauern zu können (1-4). Der Mittelteil ist einfach aufgebaut: die Tat die von den Wäliba ausgeführt wurde, und das schauerhafte Resultat (5-6); es waren die mächtigen Männer des Stammes, die sich sogar mit "Königen" als Ebenbürtige trafen, aber jetzt sind ihre Leichen verstümmelt (7-8). Die Verse 7 und 8 bilden in einem gewissen Masse eine Vergrößerung des Gegensatzes, der im vorhergehenden Verspaar dargestellt wird. Schliesslich wird festgestellt, dass die Frauen des Stammes von diesem Geschick schlimm betroffen sind (9-10); man kann darin einen Bezug sehen auf den Dialog am Anfang: auch die Tadlerin wird mit den Konsequenzen dieses Attentats noch konfrontiert werden. Wie gesagt, wird in diesem Gedicht die Empörung thematisiert, die Empörung über die schlimme eigene Lage, über die Verletzung des Stammes und die Zerrüttung der gesellschaftlichen (oder sogar wirtschaftlichen: 10!) Verhältnisse. Nicht die Wäliba selbst (das wäre zu viel Ehre) haben sie getötet, sondern durch deren Hand das Todesgeschick. Die Empörung gilt auch der das Kollektiv betreffenden Trauer: "Muss ich mir, müssen wir uns das gefallen lassen?"

Wir können feststellen, dass die eigentliche Panegyrik sich auf die Verse 6 und 7 beschränkt.

al-Kansā' I²⁴

1. Ergiesse deine Tränen und bewahre deine Fassung;²⁵ habe Ausdauer, wenn du kannst, (aber) du wirst es nicht können.
2. (Habe Ausdauer) bei einem Ablauf (wie diesem), denn Ausdauer ist besser als (dich ins Gesicht zu schlagen mit deinen) Sandalen und (besser als) ein kahlgeschorener Kopf.
3. Und sag': der beste der Sulaym und ihr edelster ist in der Wüste von al-°Aqīq.
4. Denn du und dein Weinen nach dem Tode des Sohnes von °Amr, (du bist) wie einer, der umherirrt ausserhalb des begehbaren Weges.
5. Bei Gott, ich habe mich nie (von ihm) ablenken lassen durch eine Schandtat, die ich kenne, oder durch Ungehorsam.²⁶
6. Ach, würden für uns die Nächte und auch die Tage zurückkehren an der Hügelrundung (von) al-Šaqīq.
7. Ach, wehe um mich nach einem Leben für uns im Süden von Darr und in Dū Nahīq,
8. Als die führenden Männer unter uns sich berieten bei unseren Zelten und auch diejenigen, die Urteile sprechen²⁷,
9. Als unter uns die Reiter jedes Kampftumults [waren], wenn sie (die Leute des Stammes) bangten, und die Helden der Wüsten,
10. Sobald die beiden Weisheitszähne des Krieges knirschen und die mutigen Männer ihn (sc. den Krieg) plötzlich ergreifen beim Flimmern (der Schwerter).
11. Und als unter uns Mu°āwiya war, der Sohn des °Amr, auf einem weissen Kamel, wie die guten männlichen Kamele.
12. Weine um ihn, denn er ist gegangen, gepriesen, (immer) mit einem festen Urteil, gepriesen um (seine) Freund(e).
13. Das ist der Verlust: (er war) doch gewiss nicht faul, mit einem grossen schweren Kopf, (einer) der (nur) träumt vom Rufen nach dem Vieh (?).

²⁴ Dīwān 1895, 173-9.

²⁵ Oder: "weine zu bestimmten Zeiten".

²⁶ Oder: "Ich werde mich nie ...". Der Kommentar erklärt °uqūq mit *qatīʿa*: "Verfeindung zwischen Verwandten".

²⁷ In Abweichung vom Kommentar. Ich frage mich sogar ob hier nicht eigentlich eine Nebenform von *ḥaqīqa* vorliegt: "Besitzer des zu schützenden Eigentums"

Am Anfang steht die Verwirrung, wie auf die Tatsache des Todes von Mu'āwiya zu reagieren sei: Fassung wahren oder sich gehen lassen? (1-2). Dieser Bann wird gebrochen, indem die Dichterin die neue Lage anspricht, aber noch nicht vollständig: in 3 ist von einem Toten noch keine Rede. Dass Mu'āwiya tot ist, wird erst klar in 4; in diesem Vers wird aber ebenfalls bestätigt, dass der Bann gebrochen ist: das Ausharren ist zu Ende, und die Dichterin gibt sich ihrer Trauer hin. Sie muss sich aber zugleich verantworten, indem sie in 5 ihre Hingabe an ihre Gefühle auf eine andere Ebene hebt: "ich habe mir noch nie etwas zuschulden kommen lassen und kann mir deshalb das Aufgeben des Ausharens leisten". In den Versen 6-11 wird auf lebendige Weise ein Bild der Vergangenheit aufgebaut, so lebendig, dass man fast vergisst, dass diese Wirklichkeit nicht mehr existiert. Als Höhepunkt dieser Beschreibung tritt der Held Mu'āwiya auf, stolz auf seinem Kamel. Darauf folgt gleich und effektiv die Antithese in 12: er ist gestorben. Seine guten Eigenschaften werden erwähnt und auch die schlechten, die andere vielleicht haben mögen, die er aber nicht hatte.

In diesem Beispiel finden wir in den Versen 3, 8-11 und in 13 die Panegyrik als Thema wieder.

al-Kansā' II²⁸

1. Mein Auge weint[e] und es hat das Recht zu trauern, (denn) das überwältigende Ereignis hat meinen Flügel gebrochen.
2. Ich bin für ewig verloren; wie hat (das Geschick) meine Stütze geschwächt gegen Leute, deren Zuneigung gering ist.
3. (Ich weine) um Menschen, die mein Flügel waren; wenn du sie triffst, (dann wirst du empfinden:) Gastfreundschaft (herrscht) bei ihnen.
4. Mich erinnerten an meinen Bruder Menschen, die sich um mich kümmerten inmitten von allem Gerede, indem ich ihrer gedachte,²⁹
5. (Meines Bruders) Mu'āwiya, Sohn des 'Amr, der meine Stütze war, und Sakrs (der) ihr (sc. des Stammes) schattenspendende Schatten war.
6. Ich erinnerte mich, und deshalb wurde ich zerstört, mein Herz brach und langwieriger Kummer nahm (mir) meinen Schlaf.
7. Sie (sc. mein Stamm) besitzen Grösse, als ob sie Löwen wären und Ruhm, der von einer langen Ruhmesgeschichte herreicht.

²⁸ Dīwān 1895, 221-2.

²⁹ Oder "nannte"?

8. Sie herrschten über Ma'add in ihrer Jugend; sie herrschten, gleich ob sie junge oder erwachsene Männer waren.
9. Also weine, du Mutter von 'Amr, jeden Tag um den Verlässlichen, dessen Gesicht schön war.

Die Trauer braucht hier keine Entschuldigung mehr, keine Legitimation die dem sonstigen "guten" Verhalten entnommen wird. Ihre Stütze im Leben ist ihr entfallen, und sie wird nicht mehr gegen Fremde geschützt. (1-4).

Mu'āwīya wird erwähnt als ihre persönliche Stütze und Ṣakr als der Schützer des Stammes (5).

Die Erinnerung bringt das Bild einer grossartigen Vergangenheit des Stammes zurück (6-8).

Die verheerende Lage der Dichterin und der Verlust der grossartigen Vergangenheit ist Grund genug zur ständigen Trauer; mit dem Verlässlichen wird wohl Ṣakr gemeint. (9). Panegyrisch sind hier die Verse 3, 5, 7-8. Auffallend im letzten Gedicht ist, dass nicht so sehr die beiden Brüder Mu'āwīya und Ṣakr die dichterischen Objekte darstellen, sondern vielmehr der Stamm, dem sie nachtrauert, weil er seine Macht und Voranstellung verloren hat.

Man kann das letzte als ein Indiz dafür sehen, dass die Dichterin diese Marthiya ziemlich spät in ihrem Leben geschaffen hat, während das zweite eher einer früheren Periode zugeschrieben werden kann: Mu'āwīya starb um 612 während al-Kansā' um 660 oder 665 gestorben sein mag. Das erste Gedicht ist wahrscheinlich älteren Datums: das Leben der Dichterin al-Kirniq ist schwer zu datieren, aber sie soll eine Schwester des Dichters Tarafa gewesen sein, der um die Mitte des 6. Jahrhunderts gelebt hat (vermutliche Daten: 538-564).

Was die Form anbelangt, fällt auf, dass al-Kirniq ihr wenig Beachtung schenkt, denn es sind in drei Fällen Mängel am Reim aufzuweisen: 7 (*al-rahīq* als *tamyīz*-Akkusativ), 9 (*yalīqu*) und 10 (*tufīqu*) während der durchgehende Reim *-ū'īqi* ist. Bei al-Kansā' ist die Handhabung der metrischen Regeln korrekt.

Ausserdem ist eine Verlagerung der thematischen Schwerpunkte in diesen drei Gedichten wahrzunehmen: wie schon festgestellt, ist die Haltung der älteren Dichterin vornehmlich eine von Empörung oder sogar Wut um die gestörten Verhältnisse, die vom Tode Bišrs und der Seinen hervorgerufen werden. Im Gegensatz dazu hat al-Kansā' anfangs Mühe, dem Schicksal gegenüber ihre Haltung zu bestimmen, während sie im letzten Gedicht alle Schranken fallen lässt und sich einem vollkommenen Pessimismus hingibt: alles, was sie schützen kann, ist ihr genommen, und sie steht völlig alleine da. Im Gegensatz dazu ist bei al-Kirniq nicht die Frage, ob die Situation sich bessern wird, sondern wann. In dem Umstand, dass al-Kansā' im zweiten

Beispiel den Stammesalltag noch als idyllisch (6-7) und heldenhaft (8-10) darstellt, im letzten Gedicht aber nur noch vom vergangenen Ruhm ihres Stammes redet, kann man eine Spur der Desintegration der Stammesverhältnisse vermuten, einer Umwälzung der gesellschaftlichen Verhältnisse, die sich mit dem Antritt der neuen Religion verbinden lässt.

Wie wichtig ist in diesen drei Gedichten die Rolle des *madh*, des Lobes? Verselbständigt ist dieses Thema bei al-Kirniq nur in 7, in al-Kansā' I in den Versen 3, 9, 10, 12, 13 und in al-Kansā' II in den Versen 3, 4, 5, 7, 8, also in 11 von insgesamt 32 Versen.

Es mag scheinen als sei dieses Thema vorherrschend, da fast ein Drittel dieser Verse dem Thema des Lobes gewidmet ist. Wendet man sich aber dem Funktionieren dieses Themas im Verlauf des Gedichtes zu, dann entsteht ein anderes Bild: in dem Einzelpers der al-Kirniq geht es deutlich darum, klarzumachen, dass die Gefallenen nicht nur gewöhnliche Leute waren, sondern den Umgang mit Königen pflegten.

In al-Kansā' I, 3 erscheint das Lob gewissermassen in Parenthese, d.h. statt des Namens des Verstorbenen; wichtiges Thema des Verses ist aber die Aussage, die den Bann bricht. In 9 und 10 ist das Lob Teil einer Alltagsschilderung des Stammeslebens; nur in 12 und 13 ist von einem unmittelbaren Lob die Rede. In al-Kansā' II, 3 werden der gebotene Schutz und die Gastfreundschaft thematisiert, beides Themen, die aus 1 und 2 hervorgehen. In 4 steht die eigene Lage der Dichterin im Mittelpunkt. Erst Vers 5 verweist auf direktes Lob, wenn auch etwas formelhaft, ebenso wie 7 und 8. Dem panegyrischen Thema begegnen wir in diesen Texten also auf dreierlei unterschiedliche Weise:

- als Epitheton oder Parenthese (z.B. "verstorben ist der Beste der Sulaym") statt der Namensnennung des Verstorbenen;
 - als einem anderen Thema untergeordnet, z.B. in einer Erinnerung oder als lebendige Beschreibung der Vergangenheit;
 - als direkte Panegyrik: "sie sind/waren" bzw. "er ist/war ..."
- Das heisst, dass das Lob anhand unterschiedlicher Verfahren gestaltet werden kann, die man z.B. als "epithetisch", direkt oder indirekt bezeichnen kann.

Als selbständiges Thema nimmt die Panegyrik in diesen drei Gedichten einen bescheideneren Platz ein, als die späteren Versuche der arabischen Kritiker, die Marthiya (oder *ritā'*) als der Panegyrik verwandt darzustellen, vermuten lassen.

Welchen Themata begegnen wir sonst noch in diesen drei Texten? Das sind in erster Linie Äusserungen der persönlichen Trauer und Betroffenheit wie in al-Kirniq, 1-2, al-Kansā', I, 1-2, 4 und 12, al-Kansā', II, 1-2, 6 und 9. In al-Kirniq, 9 und 10 wird diese persönliche Betroffenheit ausgeweitet auf die anderen Frauen des Stammes. Was auffällt ist, dass dieses Thema auch monologisiert oder quasi-dialo-

gisiert dargestellt sein kann wie in al-Kirniq, 1-2, al-Kansā', I, 1-4 und 12, al-Kansā', II, 1 und 9, und zwar meist am Anfang des Gedichts.

III: Die Themen der Marthiya

Im nachfolgenden wird versucht, die Thematik der Marāthī darzustellen. Das Problem dabei ist, dass die Marthiya kaum einen festen Themenablauf kennt wie die Qasīde. Ich habe mich deshalb dazu entschlossen, eine Bestandsaufnahme dieser Themen zu machen in einer Reihenfolge, wie sie m.E. plausibel erscheint. Das heisst aber nicht, dass es in Wirklichkeit eine Marthiya gäbe, die nach diesem Themenablauf ausgestattet ist: Den Zusammenhang zwischen den unterschiedlichen Themen will ich versuchen, an geeigneter Stelle zu erläutern. Was hier vorgelegt werden soll, ist also ein etwas künstlich er Themenkatalog der Marthiya.

Die Sprechsituation der Marthiya: die Problematik des *sabr*.

Ein Trauergedicht hebt sich von einer bestimmten Situation ab: damit ist nicht gemeint, dass sie in erster Linie eine Reaktion auf einen Todesfall darstellt - das ist offensichtlich der Fall - sondern sie ist vor allem zu verstehen als Reaktion des Individuums in einem sozialen, moralischen, aber zugleich sehr subjektbezogenen Kontext: dem Entschluss der Dichterin, sich überhaupt zu äussern, liegen Überlegungen zugrunde, die in irgendeiner Weise erklärt werden sollten. Daraus ergibt sich, dass zuerst - und sei es nur ansatzweise - die Sprechsituation der Dichterin, ihre Verbundenheit mit den ethischen Anhaltspunkten ihrer Gesellschaft, kurz: die Wirklichkeit, in der und zu der sie sich äussert und in der und zu der sie gehört, erörtert werden soll.

Als eine der herausragenden Tugenden in der vorislamischen Zeit gilt die Ausdauer dem Unglück und den Schlägen des Geschicks gegenüber. Dieser Begriff des *sabr* ist nicht nur zu verstehen als "die Ausdauer und Fähigkeit des Widerstehens gegenüber dem, was gefahrvoll begegnet"³⁰ sondern auch als die äussere Haltung, die mit diesem Konzept konvergiert: Fassung.³¹

³⁰ Müller, Labīd, 82.

³¹ Nach Ringgren, Concept, 75-6, sind in der vorislamischen Poesie wenigstens zwei Aspekte des *sabr* zu belegen: "endurance and steadfast resistance in battle" und "patience and self-control in calamity or

Wie aus dem ersten Vers von al-Kansā' II klar wird, besteht eine Spannung zwischen dieser Haltung der (lobenswerten) Fassung einerseits und der Klage als solcher andererseits

Die unmittelbare Umgebung legt der gefassten Haltung grossen Wert bei:³²

*wa-qā'īlīna ta'azzay 'an tadakkurihi
fa-l-sabru laysa li-'amri llāhi mardūdu*

Und sie sagten [zu mir]: Nimm' dich zusammen indem du nicht mehr an ihn denkst! Fass' dich! Dem Befehl Gottes kann man sich nicht widersetzen"

Wie wichtig es ist, die Fassung nicht zu verlieren, weil man sich damit der Öffentlichkeit aussetzt, zeigt dieser Vers von al-Kansā':³³

*(dikra Šakrin) 'idā dakartu nadāhu
'īla sabrī bi-ruz'īhi tumma bāhā*

"..... Wenn ich mich seiner Freigebigkeit entsinne, geht meine Fassung verloren durch den Verlust von ihm, und dann wird (meine Fassungslosigkeit) offenkundig. oder:³⁴

*'idā qabuha l-bukā'u 'alā qatīlin
ra'aytu bukā'aka l-hasana l-jamīlā*

Wenn das Weinen um einen Ermordeten schmähdlich ist (abgelehnt wird) bin ich (doch) der Meinung, dass das Weinen um dich etwas Gutes und Schönes ist"

Die Fassungslosigkeit ist aber tiefgreifend und nicht wieder herzustellen:³⁵

*wa-lā ta'idī 'azā'an ba'da Šakrin
fa-qad ġuliba l-'azā'u wa-'īla sabrī³⁶*

at the strokes of Fate". Für Frauen ist der erst Aspekt wohl nicht von Bedeutung, der letztere aber schon. Ich stimme mit Ringgrøns Umschreibung von dem Begriff *sabr* bei al-Kansā' als "patience"(S. 79-80) ein, wenn damit die äussere Haltung, die nach meiner Meinung am besten mit "Fassung" ergriffen wird, eingeschlossen wird.

³² Dīwān 1895, 55. Siehe auch Ringgren, Concept, 79.

³³ Dīwān 1895, 33.

³⁴ Dīwān 1895, 226.

³⁵ Dīwān 1895, 67.

³⁶ Nach dem Kommentar bedeutet 'azā'"Fassung"; es kann hier aber

(Zu ihrem Auge:) "und versprich mir keine Fassung nach Sakrs Tod, denn die Fassung ist besiegt und meine Ausdauer verschwunden"

Die gefasste Haltung kann auch in Frage gestellt werden, z.B. in einer Situation, wo jeder weint. Die Spannung zur Öffentlichkeit bleibt aber bestehen.³⁷

*wa-mā liya lā 'abkī wa-tabkī qarābatī
wa-qad ġuyyibat 'annā fudūlu 'Abī 'Amrī*

"Was ist mit mir, dass ich nicht weine, wenn (doch) die (ganze) Familie weint, denn die guten Eigenschaften des 'Abū 'Amr (= der Kalif 'Utmān) sind uns weggenommen

Oder:³⁸ *'a-'Addā'u mā wajdī 'alayka bi-hayyinīn
wa-lā 'l-ṣabru 'in 'u'fītuhu bi-jamīlī*

"Oh 'Addā', meine Trauer um dich ist nicht leicht (zu tragen), und auch die Ausdauer - wenn sie mir schon gewährt wird - ist (an sich) nicht schön"

Letzten Endes sind Ausdauer und Fassung auch sinnlos.³⁹

fa-'in jazf'tu 'inna dā la-'udru wa-'in ṣabartu lā yuḡibu 'l-ṣabru

"Wenn ich zusammenbreche, dann ist das⁴⁰ eine Entschuldigung

Und wenn ich Ausdauer habe, dann gibt die Ausdauer keine Antwort"

Wie aus dem letzten Beispiel hervorgeht, ist der Gegensatz zu *ṣabr jazaf*, die Überwältigung durch Schmerz in einem Masse, der es der Frau unmöglich macht, ihre Fassung zu behalten: der offenkundige emotionale Zusammenbruch 'Amra al-Kat'amīya fragt sich dann auch:⁴¹

auch als "Trost" verstanden werden.

³⁷ Nā'ila bint al-Qarāfīsa in Cheikho, Šu'arā' II, 61.

³⁸ al-Hurqa (= Hind bint Nu'mān) auf 'Adī bn Zayd den sie hier 'Addā' nennt. Aus Cheikho, Šu'arā' II, 29.

³⁹ Anonym, al-Rāġib al-'Iṣfahānī, Muhādarāt, II, 228. Auch in Tayfūr, Balāġāt, 188-9, 196. Alle Ausgaben lesen *yakūbu*, was heissen würde "die Ausdauer ist nicht erfolglos". In der einzigen Handschrift der Balāġāt steht aber klar *yuḡibu*. Ich bevorzuge die letzte Version, weil sie mir sinnvoller erscheint.

⁴⁰ Nämlich dass die drei Männer, um die sie trauert, Helden waren.

⁴¹ U.a. in Cheikho, Riyād, 142-5; Marzubānī, 'As'ār, 180-1, 174; Tibrīzī, Šarḥ, III, 60-3; Cheikho, 'Anīs, 168; Kaḥḥāla, Nisā', III, 350.

*laqad za'amū 'annī jazf tu 'alayhimā
wa-hal jazaf un 'in qultu wā bi-'abāhumā*⁴²

"Sie meinten (tatsächlich), dass ich wegen den beiden (Toten) zusammenbrach, aber ist es ein Zusammenbrechen wenn ich sage: "*wā-bi-'abāhumā*"

Thema A: Die Brechung des *ṣabr*

Aus diesen Beispielen geht hervor, dass das Weinen selber und der Aufruf dazu, den die Dichterin an sich selber richtet, als problematisch gilt, indem man auf diese Weise in ein Spannungsgebiet gelangt zwischen sozial akzeptierter Fassung bzw. Ausdauer und dem Risiko, sich in der Öffentlichkeit gehen zu lassen. Mit welchen Verfahren wird diese Spannung, dieser Bann gebrochen?

Verfahren

1. Ausrufe

Eine erste Möglichkeit dazu ist oben schon besprochen: die Dichterin setzt ihr Anliegen durch, distanziert sich von der Frage nach der Richtigkeit ihres Benehmens und stimmt einfach einen Trauerruf an: "*wā bi-'abāhumā*".

Oft fängt ein Gedicht auch mit einem kurzen Ausruf an:

"*'alā..*" "Ach .." o.ä.⁴³

Dieser Ausruf lässt sich z.B. folgendermassen ausdehnen:⁴⁴

'alā yā lahā l-waylātu waylātu man bakā ..

"Ach du Frau, die Trauerrufe ausschreit, den Trauerruf einer, die weint .." oder:⁴⁵

'alā yā man li-'aynin li'l-tabakkī darruhā fān

"Ach, wer hilft (noch) einem Auge beim Weinen, (ein Auge), dessen Tränen verschwunden (verbraucht) sind."

⁴² Oder *wā bi-'anāhumā* wie Jones, Poetry, 53, auf Grund einer Variante lesen möchte. Seine Argumente sind gut und bestechend; ich glaube aber, dass es hier wenig ausmacht, weil wir es anscheinend mit einem Ausruf zu tun haben.

⁴³ So z.B. 'Umm Hakīm und 'Umayma, Töchter des 'Abd al-Muttalib, Cheikho, 'Anīs, 136; Juwayriya bint Kālid (= al-Hāritiya bint al-Hārit), Cheikho, 'Anīs, 143.

⁴⁴ Daktanūs in Cheikho, 'Anīs, 149.

⁴⁵ Ṣafiya bint Musāfir in Cheikho, 'Anīs, 162.

Auch der vergebliche Ausruf des Namen des Verstorbenen kann hier eingesetzt werden; so z.B. al-Muḥayyāt bint Ṭalq:⁴⁶

*yā dafwatan mā daf waḥī 'Āmiran
bi-Ṭlāhi law yasma'unī la-'stajāb*

"Ach, das Rufen; was (hat es für Sinn) für mich, 'Āmir zu rufen, bei Gott, wenn er mich hören könnte, würde er antworten"

Letztendlich haben diese Ausrufe wenig Sinn, weil sie den Schmerz auch nicht wegnehmen können:⁴⁷

*yā laḥfa nafsī 'alā Ṣakrīn wa-qaḍ laḥifat
wa-ḥal yaruddanna kabla Ṭ-qalbi talḥīfī*

"Ach, Kummer meiner Seele um Ṣakr, denn sie (meine Seele) ist sehr betrübt geworden, und erneuert (nicht) das "yā laḥfa nafsī" Sagen den Schmerz des Herzens?"

Mit ihrem Schmerz steht die Dichterin am Ende alleine da:⁴⁸

*'amsā bawākīka malīlna Ṭ-bukā
wa-šarru 'ahdī Ṭ-nāsi 'ahdu Ṭ-nisā*

"Abends werden die Klageweiber es müde zu weinen, denn die schwerste Aufgabe der Menschen ist die Aufgabe der Frauen (d.h.: zu weinen)"

2. Die (fiktive) Provokation.

Sowohl für Goldziher⁴⁹ als auch für Rhodokanakis⁵⁰ sind die Tadler oder Tadlerinnen, die manchmal in der Trauerpoesie genannt werden, reale Personen, die aus irgendeinem Grunde - z.B. aus Schadenfreude - ihre Meinung äussern zu dem Benehmen der Dichterin. Ich halte diese Erklärung nur teilweise für richtig: in dem Spannungsfeld zwischen Fassung und "sich gehen lassen" ist das Auftreten einer tadelnden Instanz eine gute Möglichkeit, den Durchbruch spontaner Gefühle herbeizuführen und damit den Bann zu brechen. Verschwiegener Inhalt des Tadels kann in diesem Fall nur sein, dass die Dichterin droht, die Grenze des akzeptierten Benehmens zu überschreiten und sich ihren Gefühlen hingibt, ihre Fassung verliert.

⁴⁶ Mubarrad, Ta'āzi, 208.

⁴⁷ Dīwān 1895, 169.

⁴⁸ Hind bint Ma'bad, Cheikho, Riyād, 92.

⁴⁹ Goldziher, Bemerkungen, 328.

⁵⁰ Rhodokanakis, Trauerlieder, 74.

Im oben genannten Trauergedicht von al-Kirniq heisst es:⁵¹

'a-*ādilatī* 'alā *ruz'in* 'a*fīqī*
fa-*qad* 'a*sraqtīnī* bi-*l-'adli rīqī*

"Oh du Frau, die mir Vorwürfe macht wegen meines Missgeschicks,
pass auf! Du hast mich mit deinem Tadel schon ersticken lassen
in meinem Speichel"

Jemanden in seinem Speichel ersticken lassen ist ein Ausdruck für: ihm Sprechen oder Handeln unmöglich machen, ihn daran hindern, etwas zu unternehmen. Somit wird in diesem Vers die verschärfte Spannung thematisiert zwischen Handeln bzw. Sprechen ("sich gehen lassen") und Fassung bewahren (*ṣabr*). Einerseits ist also die Tadlerin fähig, die Dichterin an der Äusserung ihrer Gefühle zu hindern, indem sie das sozial akzeptable Benehmen personifiziert: Fassung, andererseits aber provoziert sie damit auch geradezu den Verlust der Fassung bei der Dichterin, indem sie am Anfang des Gedichts zur Zielscheibe wird, die es der Dichterin überhaupt möglich macht, das Thema der Trauer aufzugreifen.

Das Thema des Tadels dient fast ausnahmslos dazu, das Lob einzuleiten, und zwar über die Frage: "Wieso soll ich nicht um ihn weinen, weil er doch ..." wie z.B. bei Zaynab bint Mālik:⁵²

'alā 'a*yyuhā* *l-zārī* 'a*layya* bi-'*annanī*
Nizāriyatun 'abkī *karīman* Yamāniyā
wa-mā *liya* lā 'abkī *Yazīda* wa-*radda* *lī* usw.

"Oh du Tadler(in) der/die du mir vorwirfst, dass ich
eine Nizāritin bin, die um einen edlen Yemeniten weint.
Warum sollte ich nicht weinen um Yazīd, weil er mir doch
usw."

Oder bei Salāma al-Qass wenn sie Yazīd bn 'Abd al-Malik beweint:⁵³

lā *talumnā* 'in *kaṣafnā* 'aw *hamamnā* bi-*kuṣūfī*
'id *faqadnā* *sayyidan* kāna *lanā* *ḡayra mudfī*

"Mach uns keine Vorwürfe, wenn wir gedemütigt sind oder uns um
unsere Demütigung sorgen,
denn wir haben einen *sayyid* verloren, der uns nicht ins Verderben
führte"

⁵¹ Siehe S. 121.

⁵² Cheikho, Riyād, 94.

⁵³ Kahhāla, Nisā', II, 233.

Ein besonderer Fall, auf den später noch zurückzukommen ist, stellt Ja'ila bint Murra dar. Sie befindet sich in der Situation, dass ihr Bruder Jassās ihren Gatten Kulayb ermordet hat:⁵⁴

*yā 'bnata l-'aḡwāmi 'in lumti fa-lā
 ta'jalī bi-l-lawmi hattā tas'alī
 fa-'idā 'anti tabayyanti 'ladī
 yūjibu l-lawma fa-lūmī wa-'dilī*

"Du Tochter der Stolzen, wenn du Vorwürfe machst, dann
 beeile dich nicht mit dem Tadel, bis du zuerst gefragt hast;
 und wenn dir klar geworden ist, was den Tadel notwendig
 macht, dann tadle mich und mach' mir Vorwürfe"

Als konventioneller Anfang eines Trauergedichts hat diese fik-
 tive Provokation sich noch lange gehalten, denn in einer Marthiya der
 'Ulayya bint al-Mahdī auf Hārūn al-Rašīd heisst es:⁵⁵

*'ataltī 'ādilatī lawmī wa-tafnīdī
 wa-anti jāhilatun šawqī wa-tashīdī*

"Tadlerin! Du hast mir lange Zeit Vorwürfe gemacht und mich eine
 Heuchlerin genannt, ohne dass du wusstest von meiner
 Sehnsucht und von dem, was mich vom Schlaf abhält"
 Es ist wohl unwahrscheinlich, dass jemand einer Dame in so erhaben-
 er Position wie 'Ulayya tatsächlich etwas vorwerfen würde.

3. Der Todesbericht

A. der Todesbericht wird überbracht.

Rhodokanakis⁵⁶ hat erkannt, dass das Auftreten des "nā'ī" oder
 "nā'iy", des Mitteilers von einem Sterbefall, oft als Fiktion aufzufas-
 sen ist, er sieht aber nicht, dass eben dieser Auftritt, vor allem am
 Anfang des Gedichts, als Mittel eingesetzt wird, um die erzeugte
 Spannung zu brechen, so z.B.:⁵⁷

*laḡad sawwata l-nā'ī bi-faḡdi 'akī l-nadā
 nidā'an la-'amrī lā 'abā laka yusma'u*

⁵⁴ Marzubānī, 'Aš'ār, 185-7; Cheikho, Riyād, 11-4; Mubarrad, Ta'āzī, 291-2.

⁵⁵ Kaḡḡāla, Nisā', III, 340.

⁵⁶ Rhodokanakis, Trauerlieder, 56-8.

⁵⁷ Dīwān 1895, 159. In der Übersetzung bei Rhodokanakis, Trauer-
 lieder, 57, fehlt lā 'abā laka.

"Ausgerufen hat der *nāʿī* den Verlust des Freigebigen mit einem Ruf [so Rhodokanakis], der (überall) gehört wurde:
"Bei meinem Leben, du Bastard!"

Besonders dramatisch wirkt die Todesnachricht, wenn sie nachts eintrifft.⁵⁸

ʿaraqa ʾl-nāʿīyū ʿalā Sufaynata bi-ʾl-kabari
ʾl-muʿammimi min banī ʿAmrī

"Nachts klopfte der Trauerbote an in Sufayna mit der sich weit verbreitenden(?) Nachricht über (oder: bekanntgeworden von Seiten der) Banū ʿAmr"⁵⁹

oder:⁶⁰

bakara ʾl-nāʿīyū bi-ḡayri Kindifa
kahlīhā wa-ṣabābihā

"Früh am Morgen kam der Trauerbote mit (der Nachricht von) dem Besten der Kindif, von ihren jungen und alten Männern"

Es muss nicht nur der "*nāʿī*" sein, durch den die Dichterin vom Todesfall erfährt; in solchen Fällen liegt kein formeller Todesbericht mehr vor.⁶¹

ʿariqtu li-sawti nāʾihatin bi-laylin ʿalā rajulin bi-ḡārfati ʾl-ṣaʿīdī

"Ich konnte nicht schlafen wegen der Stimme einer Klagefrau in der Nacht (klagend) um einen Mann (inmitten des Landes?)"

Das Thema der Todesnachricht wird öfter mit Schlaflosigkeit verbunden.⁶²

1. *munfa ʾl-ruḡādu li-hādītīn ʿadnānī*
wa-danā ʾl-ʿazāʾu fa-ʿādanī ʿahzānī
2. *lammā samftu bi-nāfyi fārisi Taglibin*
ʿanī Muhalhila ḡātīla ʾl-aqrānī

⁵⁸ Dīwān 1895, 103.

⁵⁹ Es gibt keine Variante mit *ʿan* statt *min*, aber *ʿan* würde hier besser passen.

⁶⁰ Dakṭanūs in Cheikho, Riyād, 52-3; Cheikho, 'Anīs, 150. Eine wesentlich andere Variante in Ibn ʿAbd Rabbih, ʿIqd I, VI, 12. Ein ähnlicher Vers von Hind bint Maʿbad in Bakrī, Muʿjam, II, 694.

⁶¹ Saʿīya bint ʿAbd al-Muttalib, Tayfūr, Balāḡāt, 191; Cheikho, 'Anīs, 134; Kahhāla, Nisā', II, 343. Wenn der *ḡabar* stimmt, geht es hier aber wirklich um eine Fiktion: ʿAbd al-Muttalib soll auf seinem Sterbebett seine sechs Töchter zu sich gerufen und um ihre Trauergedichte gebeten haben.

⁶² Sulayma bint Muhalhil: Cheikho, Riyād, 19; Kahhāla, Nisā', II, 259.

- 1 "Der Schlaf wurde ferngehalten wegen eines Ereignisses, das mich geschwächt hat;
Meine Fassung (oder der Trost) war noch in der Nähe (sc. wegen des vorletzten Todesfalles), und jetzt suchen mich die Schmerzen wieder heim,
2. als ich den Todesbericht des Reiters von Taglib hörte;
ich meine Muhalhil, den Töter seinesgleichen"

Es können noch andere sein, die die Nachricht überbringen.⁶³

'a-lā 'ayyuhā 'l-rakbu 'l-mukibbūna wayhakum

bi-haqqin na'aytum °Urwata 'bna Huzāmī

"O ihr, galoppierende Reiter, weh euch!

Habt ihr wirklich berichtet vom Tode des "Urwa bn Huzām?"

Manchmal ist überhaupt unwichtig, wer die Nachricht befördert, sondern es geht nur um den Inhalt.⁶⁴

nubbi'tu Busran wa-mā saddaqtu mā za'amū

min qawlihim wa-mina 'l-'itmi 'llaḏī '°tarafū

"Ich wurde informiert über Busr (d.h. über das, was er getan hatte),

und glaubte nicht, was sie behaupteten,

glaubte nicht die Worte und die Freveltat, die sie gestanden (oder: von der sie wussten)"

Es kann auch vorkommen, dass Verwirrung entsteht über den Inhalt der Nachricht, entweder weil die Dichterin die Nachricht nicht glauben kann, oder weil die Gewährsmänner (fiktiv?) unglaubwürdig sind.⁶⁵

wa-qad 'atānī haḏīṭun ḡayru dī ṭiyālin

°an ma'šarin ra'yuhum qidman tahāmīmu

"Mich hatte eine Nachricht erreicht die "keine Leinen hatte"

(unverständlich war?)

von einer Schar von Leuten, deren Einsicht früher schon irreführend war"

⁶³ °Afrā' bint Mālik: Tayfūr, Balāgāt, 193; Kahhāla, Nisā', III, 296.

⁶⁴ Diese Marthiya wird Dichterinnen mit unterschiedlichen Namen zugewiesen: Juwayriya bint Kālid, 'Umm Hakīm bint Qarīz, al-Hāriṭiya bint al-Hāriṭ usw: Mubarrad, Ta'āzī, 70; Tayfūr, Balāgāt, 184; Cheikho, 'Anīs, 143; Kahhāla, Nisā', I, 284.

⁶⁵ Dīwān 1895, 228. Die Bedeutung von ṭiyālin ist, dem Kommentar nach, unsicher.

oder weil sich Gerüchte verbreiten, so z.B. Fāṭima nach dem Tode des Propheten:⁶⁶

*qad kāna bā'daka 'anbā'un wa-hanbatatun
law kunta sāhidahā lam takturi ṭ-ḳutabu*

"Nach deinem Tode gab es (viele) Berichte und Verwirrung;
wenn du sie miterlebt hättest, hätte es nicht so viele Reden
gegeben"

Die Nachricht kann bewusst eine Zeit lang verschwiegen worden sein:⁶⁷

*'aqḷu lammā jā'anī hulkuhu
wa-sarraha ṭ-nāsu bi-najwā ṭ-sirār*

"Ich sag(t)e, als die Nachricht seines Unterganges mich erreichte,
und die Leute das verschwiegene Geheimnis bekannt gaben .."

B. Die Dichterin bittet um Nachricht

Im folgenden Fragment ist die Situation umgekehrt: die Dichterin bittet um Nachricht, in diesem Fall über ihren Bruder 'Amr Dū al-Kalb:⁶⁸

sa'altu bi-'Amrin 'akī sahbahū fa-'afza'anī hīna raddū ṭ-su'ālā

"Ich bat seine Gefährten um eine Nachricht über 'Amr, meinen
Bruder; der Schrecken traf mich, als sie auf meine Bitte
antworteten"⁶⁹

Eine Variante:⁷⁰

*wa-'as'alu 'anka ṭ-rakba hal yukbirūnanī
bi-hālīka kaymā tastakinnu ṭ-madāḳfu*

"und ich frage die Reiter nach dir, ob sie mir berichten können
wie es dir geht, damit die Lagerstätten sich beruhigen"

Durch ihre Schlichtheit fällt eine Kurzmärthiya der Schwester von al-Hāḳiz al-'Azḳī auf, der - so behauptet man - verdurstet war:⁷¹

⁶⁶ Ṭayfūr, Balāḳāt, 18; Kaḥḥāla, Nisā', IV, 122; Lisān, VI, 4708 M.

⁶⁷ Dīwān 1895, 128.

⁶⁸ Janūb: Ṭayfūr, Balāḳāt, 172; Cheikho, Riyād, 79; Ḥuṣrī, Zahr I, II, 795-6.

⁶⁹ Die Übersetzung von Jones, Poetry, 39: "I sought news of my brother 'Amr from his companions; I was shocked when they replied to my questioning".

⁷⁰ Mazrū'a al-Himyarīya in Cheikho, 'Anīs, 181.

⁷¹ Vor allem in den 'Aḳānī wird das Gedicht oft zitiert; Cheikho,

'a-hayyun Ḥājizun 'am laysa hayyan
 fa-yasluka bayna Kindifa wa-l-bahīmī
 wa-yašraba šurbatan min mā'i Tarjin
 fa-yasdura mišyata l-sabu'i l-kalīmī

"Ist Ḥājiz noch am Leben oder nicht?

(noch am Leben), so dass er umherschweift zwischen den
 Leuten von Kindif und den Löwen

und einen Schluck Wasser trinkt aus dem (wādī) Tarj und (nach
 dem Trinken) weggeht wie ein verwundeter Löwe?"

Die Frage kann auch an den (vermutlich) Toten selber gestellt werden:⁷²

'a-marīdun lam taf'ud / taf'ad 'am 'adūwun katalak
 'am tawallā bika mā ḡāla fī l-dahri l-sulak

"Bist du ein Kranker, dass du nicht zurückgekehrt bist / dich erholt
 hast oder hat ein Feind dich überlistet
 oder hat dich angeeignet, was
 auf Ewigkeit die Umherschweifenden vernichtet"

und einige Verse weiter:

'inna 'amran fādihan 'an jawābī ṣaḡalak"

"Sicher hat etwas Bedrückendes
 dich davon abgehalten, mir zu antworten"

C. Die Nachricht soll verbreitet werden.

Eine völlig andere Perspektive wird sichtbar, wenn die Dichterin
 darauf besteht, dass die Nachricht über den Tod verbreitet wird:⁷³

'in'ay Qabīsata li-l-'adyāfi 'in nazalū
 wa-li-l-tfāni 'idā kāma l-'awāwīru

"(Du Frau:) verbreite die Todesnachricht des Qabīsa für
 die Gäste wenn sie sich zu uns setzen

und für die Lanzenstiche wenn die Schwächlinge schwach sind"

(d.h.: wenn die Gäste, die auf unsere Gastfreundschaft hoffen, zu
 uns kommen, gibt es nichts mehr zu essen, und wenn die Feinde
 uns angreifen, dann gibt es keinen Helden mehr, der uns
 verteidigen kann, jetzt da Qabīsa tot ist.)

Riyād, 74.

⁷² 'Umm Ta'abbata Šarrā in Cheikho, 'Anīs, 121.

⁷³ Mayya bint Dirār: Cheikho, Riyād, 151.

al-Kansā':⁷⁴

'abliġ *Kufāfan wa-°Awfan ġayra muq̄siratīn*
°amīmatan sawfa yabdū kullu 'asrārī'⁷⁵

"Richte an *Kufāf* und °*Awf* eine uneingekürzte Nachricht aus, eine weit zu verbreitende Nachricht; alles Verschwiegene wird offenkundig werden"

Sehr dramatisch wirkt dieses Fragment von Janūb 'ukt °*Amr Dī al-Kalb*:⁷⁶

6. 'abliġ *Banī Kāhilin °annī muġalġalatan*
wa-Ṭ-qawmu min dūnihim Sa'ya wa-Markūbū
8. 'abliġ *Hudaylan wa-'abliġ man yuballīġuhā*
°annī *hadītan wa-ba'°du Ṭ-qawli takdību*
9. *bi'anna Dā Ṭ-Kalbi °Amran kayrahum nasaban*
bi-batni Šaryāna ya'wī hawlahu Ṭ-dību
6. "Überbringe den *Banū Kāhil* von mir eine sich verbreitende Nachricht, (dass nämlich) vor ihnen liegen *Sa'ya* und *Markūb*.
8. Berichte *Hudayl* und denen, die sie mit einer Nachricht erreichen können von mir einen (vollständigen) Bericht, denn nur ein Teil davon zu sagen⁷⁷ wäre, dass man daraus eine Lüge macht:
9. dass *Dū Ṭ-Kalb*, °*Amr*, der beste von ihnen nach seiner Abstammung, dass um ihn herum im *Wādī* von *Šaryān* die Wölfe heulen."

4. Die Ansprache an das Auge.

Eine sehr beliebte Weise, den Bann des "*sabr*" zu brechen und zur Sprechsituation "*Marthiya*" zu gelangen, ist die Ansprache an das

⁷⁴ *Dīwān* 1895, 112.

⁷⁵ Man würde erwarten: *kullu Ṭ-'asrārī*

⁷⁶ *Cheikho, Riyād*, 77; *Sukkarī, Šarḥ* I, II, 579-80; *Bakrī, Mu'jam*, II, 524.

⁷⁷ Vergleiche für diese Redewendung das vorhergehende Zitat von *al-Kansā'*: *sawfa yabdū kullu 'asrārī*

Auge⁷⁸. Dafür gibt es so viele Beispiele, dass ich mich auf einige wenige beschränken muss.

Eine unbekannte Frau sagt:⁷⁹

*'a-ʿayniya (Variante: 'a-ʿĀsiya) jūdī bi-l-dumūʿi l-sawākibi
wa-bakkī - laki l-waylātu - qatlā Muhāribi*

"O mein Auge, sei freigebig mit fließenden Tränen
und beweine - wehe dir! - die von den Muhārib Ermordeten"

Ein einfaches Beispiel von al-Kansā⁸⁰

1. *yā ʿayni jūdī bi-l-dumūʿi l-humūl
wa-bkī li-Sakrīn bi-l-dumūʿi l-hujūl*

"O mein Auge, sei freigebig mit sich ergießenden Tränen
und weine um Sakr mit frei fließenden Tränen"

Es geht aber weiter:

2. *lā takdulīnī hīna jadda l-bukā*

fa-laysa dā yā ʿayni hīna l-kudūl

3. *wa-bkī 'Abā Hassāna wa-'staʿbirī ʿalā l-jarīʿi ...*

2. "und lass mich nicht im Stich, wenn das Weinen stark wird
denn dies, o mein Auge, ist nicht die Zeit, mich im Stich zu lassen.

3. Und weine um 'Abū Hassān (= Sakr) und lass deine Tränen strömen
um den Mutigen usw."

Und noch eins:⁸¹

1. *yā ʿayni jūdī bi-l-dumūʿi l-mustahillāti l-sawāfih*

....

⁷⁸ Für eine andere Deutung dieses Themas: Stetkevych, Pre-Islamic Poetry, 177-9. Das Auge wird (S. 178) über den Buchstaben ʿayn als "the initial and essential sound, the voice and hence expression of the self ... source of the self and of tears, the liquid expression of the soul, ... source of water and hence of life, ... the vocal expression of the self ... the identity of the soul, tears, life and poetry" interpretiert. So gelangt Stetkevych zu einer tieferen Bedeutung der Aufforderung an das Auge zu weinen: es sei ein Aufruf an die Quelle, Wasser zu spenden, an die Seele, sich selbst zu spenden, und an die Stimme, Lob zu spenden. Die Funktion dieses Aufrufes sei "that by that outpouring the dead might be cleansed and redeemed" (S. 179).

⁷⁹ Vielleicht ʿĀsiya al-Bawlāniya: Cheikho, 'Anīs, 192, Cheikho, Riyād, 139; Kaḥḥāla, Nisā', III, 221.

⁸⁰ Dīwān 1895, 188.

⁸¹ Dīwān 1895, 25.

4. *fa-'bkī li-Sakrin 'id tawā bayna l-darīhati wa-l-safā'ih*

1. "O mein Auge, sei freigebig mit niederströmenden (und) reichlich fließenden Tränen

....

4. und weine um Sakr, weil er "sesshaft geworden ist" zwischen der Gruft und den Grabplatten"

Es muss aber nicht immer eine Aufforderung zum Weinen sein: eine Frage z.B.⁸²

1. *yā 'ayni mā laki lā tabkīna taskābā*
'id rāba dahrūn wa-kāna l-dahrū rayyābā

"O mein Auge, was ist mit dir, dass du nicht in Strömen weinst, denn ein Schicksal hat (mich) beunruhigt, und das Schicksal war (immer schon?) sehr beunruhigend"

aber dann doch

2. *fa-'bkī 'akāki li-'aytāmin wa-'armalatin ...*

"beweine doch deinen Bruder wegen der Waisen und Witwen ..."

Oder eine Feststellung:⁸³

- bakat 'ayni wa-huqqa lahā l-bukā'ū*
'alā samhin sajjyatuhu l-hayā'ū

"Mein Auge weinte, und es hatte ein Recht darauf zu weinen um einen Freigebigen, dessen Eigenschaft die Schüchternheit ist"

Die Dichterin kann aber auch ihr Auge bitten, ihr bei der Trauer beizustehen (*'is'ād*):⁸⁴

1. *'alā yā 'aynu jūdī wa-'stahillī*
wa-bakkī dā l-nadā wa-l-makrumāti
2. *'alā yā 'aynu wayhaki 'as'idīnī*
bi-danf in min dumf in hātilāti
3. *wa-bakkī kayra man rakiba l-matāyā ..."*

1. "Ach du, Auge, sei freigebig und fliesse in Strömen und beweine den Freigebigen und Edlen
2. Ach du, Auge, wehe dir! stehe mir bei während der Trauer

⁸² Dīwān 1895, 1.

⁸³ 'Arwā bint 'Abd al-Muṭṭalib: Cheikho, 'Anīs, 137; Kahhāla, Nisā', I, 33; al-Šūrā, Ritā' II, 201.

⁸⁴ 'Umm Hakīm in Ibn Hišām, Sīra, I, 171-2; Kahhāla, Nisā', I, 282; Cheikho, 'Anīs, 136. Wie die Zensur funktioniert: in der Sīra-Ausgabe steht *'as'ifīnī* statt *'as'idīnī*, hatte doch der Prophet den *'is'ād* verboten.

mit einer Träne, die zu den strömenden Tränen gehört
3. und weine um den besten, der (jemals) Pferde ritt

..."
oder:⁸⁵

'a-lā yā 'aynu wayhaki 'as'idīnā
'a-lā wa-'bkī 'amīra l-mu'minīnā

"Ach du, Auge, wehe dir, stehe uns bei in der Trauer
Ach du, weine um den Prinzen der Gläubigen (d.h. um den Kalifen)

Die Aufforderung an das Auge und die damit bezweckte öffentliche Brechung des *sabr* klingt wie eine Provokation in.⁸⁶

yā 'ayniya 'bkī li-Mas'ūdi bni Šaddādi
bukā'a dī 'abarātin šajwuhu bādī

"Oh, mein Auge, weine um Mas'ūd ibn Šaddād wie einer (weint), der Tränen hat, dessen Kummer offensichtlich ist"

Nicht immer steht die Aufforderung an das Auge, zu weinen, am Anfang des Gedichts, so:⁸⁷

8. *'alā yā 'ayni fa-'bkīhim bi-damf'in minki mustağrab*

"Ach, mein Auge, weine dann um sie
mit Tränen, die man von dir für fremd hält"

Dieser Vers bildet aber den Anfang einer litaneiartigen Episode des Gedichts, sozusagen den Anfang des Klageliedes.

Manchmal wird ein anderer Grund vorgetäuscht, warum das Auge weint:⁸⁸

yā man li-'aynin qaḍāhā 'ā'iru l-ramadi
hadda l-nahāri wa-qarnu l-šamsi lam yaqidi

"Ach, wer kümmert sich denn um ein Auge, dessen Stäubchen Schmutz für eine Augenentzündung bildet⁸⁹,
wenn der Tag beginnt und die Sonnenscheibe noch nicht entflammt ist"

⁸⁵ 'Arwā bint 'Abd al-Muṭṭalib: Ṭayfūr, Balāgāt, 35; Kaḥḥāla, Nisā', I, 30.

⁸⁶ al-Fāri'a bint Šaddād in Cheikho, Riyād, 98.

⁸⁷ 'Umayma bint 'Abd Šams: Cheikho, Riyād, 62; Cheikho, 'Anīs, 129.

⁸⁸ Saḥīya bint Musāfir: Ibn Hišām, Sīra, III, 40; Cheikho, 'Anīs, 162; Kaḥḥāla, Nisā', II, 349.

⁸⁹ Die Wurzel RMD steht auch für "Asche" (*ramād*).

Und auch:⁹⁰

ka'anna l-ʿayna k̄alatahā qadāhā li-ḥuznin wāqfin ʿafnā karāhā
 "Als ob das Stäubchen sich mit dem Auge vermischt hätte
 wegen eines niederfallenden Kummers, der ihren Schlaf zerstört"

Und auch:⁹¹

bakat ʿaynī wa-ḥuqqa lahā bukāhā
wa-ʿāwadahā ʿidā taʿumsī qadāhā
 "Mein Auge weinte und es weinte mit Recht
 und (das Weinen) war ihm zur Gewohnheit geworden, wenn es
 versuchte, das Stäubchen zu entfernen"

Das gleiche Thema kann auch dialogisiert dargestellt werden:⁹²

mā ḥāja ḥuznaki ʿam bi-l-ʿayni ʿuwwāru
ʿam darrafat ʿam kalat min ʿahlīhā l-dāru
 "Was hat deinen Kummer erregt oder ist in deinem Auge ein
 Stäubchen oder ergießt es Tränen oder sind die Wohnstätten ohne
 ihre Bewohner?"

Das Weinen hat eine heilende Wirkung:⁹³

ʿaynayya jūdā bi-damfīn ḡayri mammūnī
ʿinna ʿnhimālan bi-damfī l-ʿayni yašfīnī
 "Meine beiden Augen! seid freigebig mit unermüdlichen Tränen;
 Sicher, ein reichliches Strömen mit den Tränen des Auges heilt
 mich"

Die Dichterin weint nicht alleine: auf eine fast magische Weise nehmen alle Objekte, die etwas mit dem Leben des Verstorbenen zu tun hatten, an der Trauer teil:⁹⁴

fa-yā ʿayni bakkī li-ʿmriʿin tāla⁹⁵ dikruhu
lahu tabkī⁹⁶ ʿaynu l-rākidāti l-sawābihi

⁹⁰ Tumādir bint al-Šarīd al-Sulamīya: Cheikho, Riyād, 43; Tayfūr, Balāḡāt, 91; Kaḥḥāla, Nisāʾ, I, 176.

⁹¹ Kālida bint Hāsīm in Tayfūr, Balāḡāt, 186; Cheikho, Riyād, 59-60.

⁹² Dīwān 1895, 73.

⁹³ ʿArwā bint al-Ḥārīt: Tayfūr, Balāḡāt, 187; Kaḥḥāla Nisāʾ, I, 31.

⁹⁴ Dīwān (ed. ʿAwadāyn), 361.

⁹⁵ Dīwān 1895, 40 liest hier *tāra* statt *tāla*; letztere Variante scheint mir wahrscheinlicher, weil es um die Erinnerung geht, die bleibt und nicht um die, die verschwindet. Das Gedicht gibt es angeblich nur in einer Aleppoer Handschrift.

⁹⁶ So in den Quellen: das Metrum (*tawīl*) verlangt aber *tabki*.

"Ach mein Auge, weine um einen Mann, dessen Gedenken noch lange geblieben ist; um ihn weint das Auge von gut galoppierenden Pferden" Es folgt über drei Verse, dass noch um ihn weinen: jede Lanze, jedes Schwert, jede Panzerplatte, jeder freigebige Held(?), jedes Kamel und (nochmal) jedes Pferd?⁹⁷

Das Thema des weinenden Auges kann zu einem schönen Vergleich ausgebaut werden:⁹⁸

1. *'a-lā mā li-^cayniki lā tahja'u wa-tabkī lawa 'nna l-bukā yanfa'u*

2. *ka'anna jumānan hawā mursalan*

dumūf(u(a?)humā 'aw humā 'asra'u

3. *tahaddara wa-nhalla minhu l-nizāmu*

fa-'rfadda min silkihi 'ajma'u

1. Ach, was ist mit deinem Auge, dass es nicht schlafen kann und (nur) weint, als ob das Weinen etwas nutzt.

2. Als ob Perlen heruntergefallen wären, die die Tränen (der Augen) mit sich ziehen, oder sind sie (sc. die beiden Augen) schneller?

3. (Das alles) fiel (oder strömte) herunter und die Perlenkette löste sich von ihnen und sie zerstreuten sich alle von ihrer Kette"

Aus dem Beispiel auf S. 140 und aus dem folgenden:⁹⁹

1. *yā ^cayni jūdī bi-danf in minki midrāri*

juhda l-^cawīli ka-mā'i l-jādwali l-jārī

2. *wa-'bkī 'akāki wa-lā tansay samā'ilahu*

wa-'bkī 'akāki šujā'an ḡayra kawwārī'

1. "O Auge, sei freigebig mit Tränen, die aus dir strömen mit einem Klagen, so gut du kannst, wie das Wasser eines schnell fließenden Baches

2. und beweine deinen Bruder und vergiss seine guten Eigenschaften nicht und beweine deinen Bruder, einen Tapferen und keinen Feigen".

geht hervor, dass mit dem Auge in einigen Fällen die Dichterin selber gemeint ist, eine Art von *pars pro toto*. Daran ist zu erkennen, wie schwer es wohl war, den Bann zu lösen und - sei es nur sprachlich - die Fassung zu verlieren und sich der Trauer hinzugeben.

⁹⁷ Die Episode besteht fast nur aus *epitheta ornantia*. Zu den Gegenständen, die dem Verstorbenen nachtrauern, siehe oben, S. 116.

⁹⁸ *Dīwān* 1895, 161.

⁹⁹ *Dīwān* 1895, 135-6.

Manchmal nennt die Dichterin ihren eigenen Namen und beschreibt sich damit selbst für ihr Publikum:¹⁰⁰

*tabkī Kunāsun ʿalā Sakrin wa-ḥaqqā lahā
ʿid rābahā ʿl-dahrū ʿinna ʿl-dahra darrāru*

"Kunās weint um Sakr und mit Recht,
denn das Schicksal hat sie beunruhigt: das Schicksal ist sehr
schädlich"

und fast wie auf einer Bühne:¹⁰¹

*fa-Kansāʿu tabkī fī ʿl-zalāmi ḥazīnatan
wa-taḍʿū ʿakāhā lā yujību muʿaffarā*

"Kansā' weint im Dunkeln, voller Kummer
und sie ruft ihren Bruder, der nicht antwortet, weil sein Gesicht
voller Staub ist [im Grabe]"

Aber auch in der Aufforderung:¹⁰²

*qūmī Saffiya wa-lā tansay qarābatahum
wa-ʿin bakayti fa-mā tabkīna min baʿadi*

"Steh' auf, Saffiya und vergiss nicht ihre Nähe
und wenn du weinst, dann weinst du nicht von weither(?)"

Oder in der Frage eines fingierten Dialogs:¹⁰³

*mā bālu damʿiki yā Mulaykatu jārin
ʿam mā li-ḡalbiki lā yaqirru qarāru*

"Was ist mit deinen Tränen, Mulayka, die strömen,
oder was ist mit deinem Herz dass es so unruhig ist?"

Ein sehr schönes Beispiel dafür, dass manchmal nicht klar zu erkennen ist, wer angesprochen wird - ob die Dichterin sich selbst anspricht oder sich an ihr Auge richtet - ist das folgende, in dem erst am Ende klar wird, wer gemeint ist:¹⁰⁴

*ʿahāja laki ʿl-dumʿa ʿalā ʿbni ʿAmrin
masāʿibu ḡad ruziʿti bihā fa-jūdi
bi-sajlīn minki munḥadirin ʿalayhi
fa-mā yanfakku miṭla ʿadā¹⁰⁵ ʿl-farīdi*

¹⁰⁰ Dīwān 1895, 75.

¹⁰¹ Dīwān 1895, 123.

¹⁰² Ṣaffiya bint Musāfir in Cheikho, 'Anīs 162.

¹⁰³ Mulayka al-Ṣaybānīya: Marzubānī, 'Asʿār, 198.

¹⁰⁴ Dīwān 1895, 62-3.

¹⁰⁵ Nach seiner Anmerkung f. ist diese Lesung Cheikho unklar und er schlägt vor ʿurā (sing. ʿurwa) zu lesen, "die Ketten" an denen die Perlen hängen. Ich nehme an, dass das Problem ist ob ʿadā als

*‘alā far‘in ruzi‘ti bihi Kunāsun
tawīli 7-bā‘i fayyādin hamīdi*

"Schicksalsschläge haben dir das Auge unruhig gemacht, wegen
des Sohnes des ‘Amr (Schläge), von denen du betroffen bist;
darum sei freigebig
mit einem Strömen aus dir, das hinabtropft um ihn; und das
(Strömen) hört nicht auf wie das schnelle Herabrollen der Perlen
(von der Kette)
um einen (wichtigen) Nachkommen, von dessen Tode du betref-
fen bist, Kunās, ein Freigebiger, grosszügig (und) ehrenwert"

5. Sonstige Motive, die die Klage auslösen:

a) Ein beliebtes Thema, die Marthiya anzufangen, ist das der Schlaf-
losigkeit. Es kann aber schwer als Bruch mit der Fassung verstanden
werden und ist eher ein persönliches, fast lyrisches Motiv, das sich
dazu eignet, dass die Dichterin sich ganz auf sich bezieht und ihre
Aussage auf sich selbst beschränkt.

Einige Beispiele:¹⁰⁶

*jafānī 7-karā wa-‘anā fi 7-ḡasaq
wa-sā‘adanī 7-dam‘u lammā ‘ndafaq*

"Der Schlaf hat sich von mir abgewandt in der Dämmerung
und die Tränen halfen mir, als sie strömten"

Bei ‘Ātika bint Zayd wird diese Möglichkeit, sich privat zu äussern,
fast zu einem Zugang in die Privatsphäre:¹⁰⁷

*munfa 7-ruqādu fa-‘āda ‘aynī ‘ūdu
mimmā tadammāna qalbiya 7-ma‘mūdu
yā laylatan hubisat ‘alayya nujūmuhā
fa-sahirtuhā wa-7-šāmitūna hujūdu
qad kāna yushirunī hidāruka marratan
fa-7-yawma haqqa li-‘ayniya 7-tashīdu*

"Der Schlaf wird mir vorenthalten und mein Auge wird heimgesucht
von dem, was mein krankes Herz umschliesst.

O Nacht, deren Sterne mir vorenthalten werden
so dass ich sie schlaflos durchwache, während die Tadler schlafen
Die Sorge um dich hat mich einmal wachgehalten
aber heute hat mein Auge (wirklich) das Recht, schlaflos zu sein"

masdar zu ‘DW aufgefasst werden kann. Man müsste dann eine
mukaffaf-Form für ‘*adā*’ lesen.

¹⁰⁶ Suhayya oder Sumayya zawjat Šaddād: Cheikho, Riyād, 45-6;
Kahhāla, Nisā’, II, 266.

¹⁰⁷ Cheikho, ‘Anīs, 165; Kahhāla, Nisā’, III, 204.

Meist wird dieses Thema kürzer und, wie hier, indirekt dargestellt:¹⁰⁸
tatāwala laylī li-ʿl-humūmi ʿl-hawādiri

wa-šayyaba raʿsī yawmu waqʿati ḥājiri

"Lang ist meine Nacht wegen der jetzigen Sorgen
 und der Tag der Schlacht von Ḥājir hat mein Haupt grau ge-
 macht"

Das Thema kann auch in der Form einer Frage dargestellt werden:¹⁰⁹

ʿa-mina ʿl-hawādiri wa-ʿl-manūni ʿurawwafu

wa-ʿabītu laylī kullahu lā ʿahjafu

wa-ʿabītu mukliwatan ʿubakkī ʿAsʿadan

*wa-li-mitlihi tabkī ʿl-ʿuyūnu wa-tadmafu*¹¹⁰

"Ist es wegen der Schicksalsschläge und wegen des
 Todesgeschicks, dass ich Angst habe
 und meine ganze Nacht schlaflos verbringe;
 und wach bleibe, einsam weinend um ʿAsʿad?
 Denn um einen wie ihn weinen die Augen und lassen Tränen
 fließen"

Das Thema der Schlaflosigkeit ist zwar beliebt als Einführung in die Marthiya, aber es hat mit der Brechung der Fassung wenig zu tun; ich würde es eher einschätzen als ein Thema des Klageliedes, wie es später, einige Zeit nach dem Tod des Helden, geschaffen wird, als Erinnerungsgedicht, denn dann ist eine spontane Reaktion wie das Weinen weniger zutreffend geworden. Dazu dieses Beispiel, in dem eine anonyme Frau der Banū ʿAkl sagt:¹¹¹

la-ʿin ʿalifat ʿaynī ʿl-bukāʿa wa-ʿūhišat

mina ʿl-nawmi ʿid ʿawdā ʿakī wa-ʿl-nadā maʿā

"Fürwahr (?) mein Auge hat sich ans Weinen gewöhnt und
 ist des Schlafes beraubt worden weil mein Bruder und die
 Freigebigkeit zusammen untergegangen sind"

¹⁰⁸ Hind bint Ḥudayfa: Tayfūr, Balāgāt, 173-4; Cheikho, Riyād, 47; Bakrī, Muʿjam, 72 und 268.

¹⁰⁹ Suʿdā bint al-Šamardal al-Juhanīya: Tayfūr, Balāgāt, 175-6; Cheikho, Riyād, 132; Kaḥḥāla, Nisāʾ, II, 190.

¹¹⁰ Die meisten Quellen ergeben *tahjafu*. In den Balāgāt steht *tadmafū*, aber im Manuskript derselben steht *tadmafu*. Eine andere Variante: *tahmafu*. Für die sonstigen Angaben siehe S. 200.

¹¹¹ Tayfūr, Balāgāt, 188. Der Originaltext ist fehlerhaft. Im Manuskript ist zu lesen ʿL-Ġ-t. Der hier gebotene Text ist eine Rekonstruktion.

Einigermassen widersprüchlich scheint das folgende Fragment zu sein, in dem die Dichterin zwar einen Gefährten anredet und sich wegen ihrer Schlaflosigkeit beklagt, andererseits aber meint, dass sie keinen mit ihren Gefühlen belästigt:¹¹²

*yā kalīlī nābanī sahadī lam tanam ʿaynī wa-lam takadī
gayra ʿannī lā ʿuṣfū wa-lā ʿaštakī mā bī ilā ʾaḥadī*

"Oh, mein Freund, meine Schlaflosigkeit
ist wieder zu mir zurückgekehrt;
mein Auge hat nicht geschlafen, auch nicht ein wenig,
aber ich verlaute es nicht, und ich beklage
mich bei keinem über das, was mit mir los ist"

Sehr tragisch wirkt:¹¹³

*ʾinnī ʾariqtu fa-bittu ʾl-layla sāhiratan
kaʾannamā kuhilat ʿaynī bi-ʿuwwāri
ʾarʿā ʾl-nujūma wa-mā kulliftu rfyataḥā
wa-tāratan ʾataḡaššā fadla ʾatmāri*

"Ich war schlaflos und habe die Nacht wachend verbracht als ob mein
Auge mit umherfliegender Asche geschminkt wäre;
Ich achte auf die Sterne, obwohl ich damit nicht beauftragt bin und
manchmal bedecke ich mich mit den Resten meiner Kleiderfetzen"

b) Andere Anlässe zum Gedenken des Verstorbenen

Mit diesem Thema sind wir bei einer Art Marthiya angelangt, die kaum noch als unmittelbare Reaktion auf den Todesfall verstanden werden kann, bzw. sich selbst nicht mehr als solche stilisiert. Man könnte meinen, es hier eher mit Marāthī zu tun zu haben, die von einem Rückblick auf die Geschehnisse inspiriert werden, Marāthī, die wohl teils noch die Verhältnisse im "authentischen" Klagegedicht reflektieren, aber in denen doch primäre Reaktionen in den Hintergrund getreten sind. In solchen Marāthī mag einerseits die Erinnerung und Verarbeitung der unmittelbaren Trauer eine Rolle spielen, andererseits vollziehen sich in diesen Gedichten zum Teil dieselben emotionalen Prozesse, weil jede Wiederholung dieser Prozesse die Verarbeitung des Verlustes leichter macht.

Das erschwert es, die Gedichte, die vielleicht geraume Zeit nach dem Ableben des Helden entstanden sind, als solche zu erkennen, aber wenn man Themen unterscheiden kann, die den Anlass zur

¹¹² Kawla bint Tābit: Ibn ʿAbd Rabbih, ʿIqd II, VII, 31; Tayfūr, Balāḡāt, 196.

¹¹³ Dīwān 1895, 109.

Trauer deutlich nicht mehr der unmittelbaren Betroffenheit entnehmen, sondern ihn in eine spätere Wirklichkeit situieren, dann kann man mit einiger Sicherheit annehmen, dass es sich um eine solche spätere Marthiya handelt. Wie wenn zum Beispiel das Grab als Anlass für die Trauer dargestellt wird:¹¹⁴

'a-lā lā 'arā ramsan talabbada bi-ṭ-ṭarā

wa-lā mayyitan 'illā dakartu Muhammadā

"Ach ich sehe kein Grab, das am Boden haftet

und keinen Toten oder ich gedenke Muhammads"

oder in der Form eines (fiktiven) Dialogs:¹¹⁵

fa-'in tas'alānī fima huznī fa-'innanī

rahīnatu hādā ṭ-qabri yā fatayāni

"Und wenn ihr beide mich fragt nach dem Grund meines Kummers,

dann (kann ich sagen:) Ich bin das Unterpfand dieses Grabes, oh

ihr Männer"

Ein sehr beliebtes Thema, um die Erinnerung wieder aufflammen zu lassen und einen Anlass zur wiederholten Trauer zu gestalten, ist die Taube. Meist hört die Dichterin das Gurren einer Taube, das sie veranlasst, sich ihrer Betroffenheit wieder hinzugeben. Zuerst noch als Aufforderung:¹¹⁶

'idā saja'at bi-ṭ-Ruqmatayni hamāmatun

'awi ṭ-Rassi fa-'bkī fārīsa ṭ-Katafāni

"Wenn in al-Ruqmatān eine Taube gurrte

oder in al-Rass, beweine dann den Reiter der Katafān¹¹⁷"

Weil al-Kansā' noch lange nach dem Tode des Sakr und des Mu'āwiya Marāthī auf sie verfasst hat, kehrt dieses Thema bei ihr öfters zurück:¹¹⁸

tadakkartu Sakran 'in taḡannat hamāmatun

hatūfun 'alā ḡusnin mina ṭ-'ayni tasja'u

fa-zaltu lahā 'abkī bi-'aynin ḡazīratin

wa-ḡalbiya mā dakkartinīhi muwajja'u

¹¹⁴ Mufaddala al-Fazārīya: Cheikho, 'Anīs, 182; Wright, Opuscula, 118; Kahhāla Nisā', V, 66. Ich folge der Lesung von Wright: *'illā* statt *hattā*.

¹¹⁵ Eine anonyme Frau die von al-'Asma'ī gehört wurde: Ibn 'Abd Rabbih, 'Iqd I, III, 232; Cheikho, 'Anīs, 201.

¹¹⁶ Salmā bint Mālik bn Badr in Yāqūt, Mu'jam, II, 779; Cheikho, Riyād, 42.

¹¹⁷ So hiess das Pferd Māliks.

¹¹⁸ Dīwān 1895, 163.

tudakkirunī Ṣakran

"Ich dachte an Ṣakr, als eine Taube sang
gurrend auf einem Ast im Gebusch, gurrend
Und ich blieb ihretwegen weinend mit einem freigebigen Auge
und mein Herz schmerzt, solange du mich an ihn erinnerst:
du erinnerst mich an Ṣakr"

und:119

'innī tudakkirunī Ṣakran 'idā saja'at

'alā ṭ-gusūni hatūfun dātu 'atwāqi

"Eine Taube auf den Ästen, singend und mit Ringen am Hals
erinnert mich an Ṣakr wenn sie gurrte"

und schliesslich:120

'abkī li-Ṣakrin 'idā nāhat mutawwaqatun

hamāmatun šajwahā warqā'u bi-ṭ-wādī

"Ich weine um Ṣakr wenn eine Taube mit Ringen am Hals
aus Kummer klagt, eine graue Taube im Wādī"

Abschluss von Thema A

1. Erste Reaktionen

Nachdem der Bann des *ṣabr* gebrochen ist, und eine Situation geschaffen ist, in der das "Sprechen" möglich geworden ist, können jetzt erste Reaktionen auf die Todesnachricht eingesetzt werden. So z.B.:121

lammā samftu 'anīnahu wa-bukā'ahu 'inda ṭ-maḡībi

'aqbaltu 'atlubu tibbahu wa-ṭ-dā'u yf dilu bi-ṭ-tabībi

"Als ich das Klagen um ihn und das Schreien um ihn hörte beim
Sonnenuntergang,

ging ich nach draussen, um dafür eine Medizin zu ersuchen,
aber die Krankheit spottete der Kunst des Arztes"

Am folgenden Beispiel ist gut zu erkennen, was sich etwa im Spannungsgebiet zwischen "Fassung" und "Sich-Gehenlassen" abspielt:122

na'āhu lanā ṭ-nā'ī fa-lam nalqa (nulqi?) 'abratan

balā ḥasratan tabyaddu minhā ṭ-gadā'iru

119 Dīwān 1895, 179.

120 Dīwān 1895, 51.

121 Sallāma al-Qass: Kahhāla, Nisā', II, 233.

122 Laylā bint Salama in al-Buḥturī, Ḥamāsa, 432; Kahhāla, Nisā', IV, 318.

*ka-'annī gadāta 'sta'lanū bi-na'iyihī
 'alā l-na'āsi yahfū bayna janbayya tā'iru*

"Der Bringer der Todesnachricht berichtete uns, und wir liessen keine Träne; im Gegenteil, ein Schmerz ist es, infolge dessen die Haarlocken (sofort) weiss werden
 als ob ich, am Morgen, da sie seine Todesnachricht bekannt gaben, (selber) auf der Bahre gelegen hätte, (und) aus mir heraus ein Vogel geflattert wäre"

Die erste Reaktion ist aber meist verhältnismässig sachlich, und die Dichterin fängt sofort an den Verstorbenen zu loben. Eine solche Reaktion ist auf Sprechen hin orientiert.¹²³

*'aqūlu lammā 'atā l-na'ī lahu jazā'an
 'awdā l-jawādu wa-'awdā l-mu'imu l-kāsī
 wa-gultu lammā kalat minhu majālisuhu
 lā yub'idu 'llāhu 'annā qurba Šammāsi*

"Ich sage, wenn der Bote mit seiner Todesnachricht kommt, 'Wehe (um ihn): Umgekommen ist die Freigebigkeit, und umgekommen ist, der (uns) Essen und Kleider gab'
 Und ich sagte, wenn er abwesend war in seinen Versammlungen 'Möge Gott die Nähe des Šammās nicht von uns entfernen"
 Sie kann aber auch heftiger sein und handlungsorientiert.¹²⁴

*'alqaytu jalbābī li-'uzmi razīyatī
 wa-baraztu sāfiratan bi-ğayri kimāri
 zurtu l-maqābira kay 'usalliya 'abratī*

"Ich warf mein Oberkleid von mir wegen der Grösse meines Verlustes und trat hervor mit entblösstem Gesicht ohne Schleier, ich besuchte die Grabstätten, um meine Tränen zu beruhigen"

Ein letztes Beispiel einer solchen ersten Reaktion: al-Kansā' sagt, nachdem sie die Ankunft der Todesnachricht beschrieben hat:¹²⁵

*fa-qumtu wa-mā kādat li-raw'ati hulkihi
 wa-'fzāzihi nafsī mina l-huzni tatbā'an
 'ilayhi ka'annī hībatan wa-takaššu'an
 'akū l-kamri yasmū tāratan tumma yusrā'u*

"Dann stand ich auf, und wegen des Entsetzens um seinen Tod und der Überraschung durch seinen Tod war meine Seele fast nicht in stande, mir wegen des Kummers zu folgen

¹²³ Nu'm bint Ḥassān: Ibn Hišām, Sīra, III, 168; Ibn al-'Atīr, 'Usd II, VII, 283.

¹²⁴ Mulayka al-Šaybāniya: Marzubānī, 'Aš'ār, 199.

¹²⁵ Dīwān 1895, 159.

(und ich ging) auf ihn zu als ob ich in meiner Schwäche
und gebogener Haltung ein Betrunkener wäre der bald gerade
steht, bald niedergeworfen wird"

Eher komisch wirkt eine Marthiya von al-Fāri'a bint Ṭarīf.¹²⁶

*dakartu l-Walīda wa-'ayyāmahu 'īdi l-'ardu min šaksīhi balqa'u
fa-'aqbaltu 'atlubuhu fi l-samā'i ka-mā yabtaḡi 'anfahu l-'ajda'u*
"Ich dachte an Walīd und an die Zeit, da er noch lebte
denn (jetzt) ist die Erde von ihm verlassen.

Und ich ging heraus um ihn zu suchen am Himmel
wie einer, der seine Nase verloren hat, seine Nase zurück
wünscht"

2. Die Dichterin gibt sich dem Unvermeidlichen hin: der Zusammenbruch

Die Dichterin ist dann doch gezwungen ihren Zusammenbruch
zu akzeptieren und sich ihrem Kummer zu unterwerfen.¹²⁷

li-tajri l-hawādītu ba'da 'mri'in bi-wādī 'Ašā'ayni 'adlālahā
"Lasst die Ereignisse ihren Lauf nehmen nach (dem Tode)
eines Mannes im Wādī 'Ašā'ayn"

und:¹²⁸

*li-ta'ti l-manīyatu ba'da l-fatā l-muḡādari bi-l-Mahwi 'adlālahā
hamantu li-nafsīya ba'da l-humūmi fa-'awlā li-nafsīya 'awlā lahā*
"Lass das Todesgeschick seinen Lauf nehmen nach (dem Tode)
des Helden, der in al-Mahw (tot) hinterlassen wurde;

Ich machte mir noch einige Sorgen um mich selbst,
aber wehe mir (und) wehe meinen Sorgen"

Das Leben hat der Dichterin nichts mehr zu bieten:¹²⁹

*'a-Addā'u mā li-l-'ayyi ba'daka laddatun
wa-lā li-l-'kalīli bahjatun bi-'kalīli*

"Oh 'Addā' das Leben nach deinem Tod kennt kein Vergnügen mehr
und der Freund hat keine Freude mehr an seinem Freund"

Die Dichterin wünscht sich sogar den Tod:¹³⁰

fa-law 'annī lahīqtu bihi qaṭīlan la-hāna 'alayya 'īd huwa ḡayru hūni

¹²⁶ Cheikho, 'Anīs, 174.

¹²⁷ Mayya bint Dirār: Cheikho, Riyād, 152.

¹²⁸ Dīwān 1895, 203-4.

¹²⁹ Hind bint Nu'mān: Cheikho, Šu'arā' II, 29.

¹³⁰ Kawla bint al-'Azwar: Kahhāla Nisā', I, 375.

wa-kuntu 'ilā ṭ-sulūwī 'arā tarīqan
wa-'a'laqu minhu bi-ṭ-ḥabli ṭ-matīni

"Könnte ich ihm nur folgen, ermordet, das würde es mir leicht machen, denn er (oder: das) ist keine Schande; und ich würde einen Weg sehen zum Vergessen und mit ihm (?) verbunden sein durch das feste Seil (des Todes)"
 oder:¹³¹

fa-yā layta šilwī 'inda dāka wa-'a'zumī
ladā 'adbu' in ta'tādunī wa-nusūru

"Ach, wäre meine Leiche doch bei ihm und meine Knochen (auch), bei den Hyänen die mich regelmässig besuchen und bei den Geiern"
 oder sie wünscht sich, nie geboren zu sein:¹³²

yā jāmfān jāmfā ṭ-'ahšā'i wa-ṭ-kabidi
yā layta 'ummaka lam tūlad wa-lam talidi

"O du Sammler, Sammler von Eingeweiden und Lobern (im Kampf), ach wäre deine Mutter doch nie geboren und hätte sie nur kein Kind bekommen"

Dieser Wunsch beschränkt sich nicht notwendigerweise auf die Dichterin selber:¹³³

'alā layta 'ummī lam talidnī sawīyatan
wa-kuntu turāban bayna 'aydī ṭ-qawābili
wa-karrat 'alā ṭ-'ardī ṭ-samā'u fa-tabbaqat
wa-māta jamfān kullu ḥāfin wa-nā'ili

"Ach, hätte meine Mutter mich doch nicht vollkommen geboren und wäre ich nur Staub gewesen in den Händen der Hebammen und wäre der Himmel nur auf die Erde gefallen und hätte er sie ganz bedeckt und wären alle nur gestorben, jeder, der barfuss geht und jeder, der Sandalen trägt (d.h.: jeder Mensch)"

Nur dass andere auch weinen hält sie davon ab, Selbstmord zu begehen:¹³⁴

fa-lawlā katratu ṭ-bākīna hawlī 'alā 'ikwānihim la-qataltu nafsī
 "Wäre rund um mich die Menge der Weinenden
 um ihre Brüder nicht gewesen, dann hätte ich mich umgebracht"

¹³¹ Ṣaffiya bint 'Abd al-Muttalib: Kahhāla, Nisā', II, 344.

¹³² 'Umm Fatn (Qatan?) bn Sari'/Sariḥ/Surayḥ in Tayfūr, Balāgāt, 176; Kahhāla, Nisā', IV, 178.

¹³³ Dīwān 1895, 222.

¹³⁴ Dīwān 1985, 152; al-Rāgib al-'Isfahānī, Muhādarāt, II, 230.

Thema B: die zweite Phase: Kommunikation

Was ist bis jetzt zustande gekommen? Erstens hat sich der Bann gelöst: die Dichterin hat eine Situation geschaffen, in der gesprochen werden kann und tatsächlich auch gesprochen wird. Zweitens ist der Beweggrund für das Sprechen klargemacht: die Dichterin spricht aus Anlass eines Todesfalles, und zwar von jemandem der ihr nahesteht. Drittens - und das ist ein wichtiger Punkt - ist eine erste Möglichkeit für Kommunikation geschaffen: von eigentlicher Kommunikation kann in der ersten Phase noch keine Rede sein, obwohl von der Überbringung der Todesnachricht die Rede ist sowie von Dialogen mit dem Auge, aber menschliche Kommunikation liegt noch nicht vor: sogar die Tadlerin, die manchmal am Anfang einer Marthiya auftritt, ist nicht wirklich ein Kommunikationspartner, sondern dient eher als Katalysator für die Brechung des *šabr*.

Wenden wir uns jetzt der zweiten Phase zu: in dieser Phase können nach meiner Auffassung zwei Phänomene unterschieden werden:

- als Verfahren das Zustandekommen wirklicher und scheinbarer Dialoge
- als Zwischenergebnis die zerebrale Realisierung: er ist wirklich tot; als Ausbreitung des Erfahrens in der ersten Phase setzt sich hier die eigentliche Realisierung durch.

1. Wirkliche Dialoge

A. Manchmal richtet die Dichterin sich an sich selbst, z.B. mit einer Frage:¹³⁵

'a-šabartu 'an 'ammī 'lladī qad kāna bi-ʔ-ma'rūfi 'āmīr
'a-šabartu 'an 'ammī 'lladī kāna ʔ-mu'āmara wa-ʔ-mu'āzīr?

"Habe ich Fassung gezeigt wegen (des Todes) meines Onkels, der immer befohlen hat, das Gute zu tun;

Habe ich Fassung gezeigt wegen (des Todes) meines Onkels, der immer um Rat gebeten wurde und immer half?"

oder:¹³⁶

'a-mīna ʔ-hawādīfi wa-ʔ-manūni 'urawwaʔu
wa-'abītu layī kullahu lā 'ahja'u
wa-'abītu mukliwatan 'ubakkī 'As'adan
wa-li-mīlīhi tabkī ʔ-uyūnu wa-tahma'u

¹³⁵ Mulayka al-Šaybānīya in Marzubānī, 'Aš'ār, 198.

¹³⁶ Su'adā al-Juhanīya, die Tochter des Dichters al-Šamardal in 'Asma'ī, 'Asma'īyāt, 101; Cheikho, Riyād, 132.

"Kommt es durch die Schicksalsschläge und das
Todesgeschick dass ich Angst habe und die ganze Nacht lang
verbringe, ohne ruhig zu schlafen
und die Nacht verbringe, einsam, und um 'As'ad weine:
um jemanden wie er weinen die Augen und strömen"

oder mit einer Frage, die von einer Aufforderung gefolgt wird:¹³⁷

yā 'Umma 'Amrin 'a-lā tabkīna mu'wilatan
'alā 'akīki wa-qad 'a'lā bihi 'l-nāfi
*fa-'bkī wa-lā tas'amī nawḥan*¹³⁸ *musallabatan*
'alā 'akīki raffi 'l-hammi wa-'l-bāfi

"Oh 'Umm 'Amr (= al-Kansā) weinst du nicht wehklagend
um deinen Bruder, weil doch der Ansager mit lauter Stimme
seine Todesnachricht ausgerufen hat?

Also weine und werde des Klagens nicht müde, in Trauerkleidern
gehend, (weinend) um deinen Bruder, erhaben in seiner
Besorgtheit und seiner Freigebigkeit"

Im folgenden Fragment richtet Daktanūs sich wahrscheinlich auch an
sich selbst:¹³⁹

'alā yā lahā 'l-waylātu waylatu man bakā
li-darbi Banī 'Absin Laqītan wa-qad qadā

"Oh du Frau, die Klagen schreit, die Klage einer, die weint
weil die Banū 'Abs Laqī erschlagen haben; aber das
Schicksal hat sich schon abgespielt"

Eine Aufforderung an sich selbst, aufzustehen, sahen wir schon
bei Safīya bint Musāfir: "*qūmī Safīya wa-lā tansay ...*"¹⁴⁰

Eine ähnliche von Bahriya bint al-Mundir aus einer Marthiya auf
ihren Vater, der in Qusdār, Indien, starb:¹⁴¹

Bahriya qūmī fa-'ndubī Mundiran
wa-'bkī 'bna Bišrin sayyida 'l-wāfidin
wa-'bkī 'Abā 'l-'As'ati lammā tawā
bi-'l-Hindi lam yaqful ma'a 'l-qāfilin

"Bahriya, steh' auf! Und klage um Mundir
und weine um den Sohn von Bišr, den Anführer der Gesandten,

¹³⁷ Dīwān 1895, 165.

¹³⁸ So mit der Anmerkung Cheikho's. Im Originaltext: *nuḥan*.

¹³⁹ Cheikho, Riyād, 50; Kazzarah, Tamīm, 20 (Arabischer Text).

¹⁴⁰ Siehe oben S. 144.

¹⁴¹ Mubarrad, Ta'āzī, 83.

und weine um 'Abū al-'Aṣ'at, da er sesshaft geworden ist (= starb) in Indien; er kehrte mit den anderen nicht zurück".

B. Die Dichterin richtet sich auch an ihre unmittelbare Umgebung, ihr "Publikum":¹⁴²

*hal kabbaru 'ayya fatan 'abīya*¹⁴³

'idā l-kalbu lam yanbah mina l-layli sāriyā

"Habe ich schon erzählt, was für ein Held mein Vater war, wenn der Hund nicht bellte, als einer aus der Nacht anreiste?"

oder:¹⁴⁴

yā qawmuḥi kayfa yulāmu man 'awdā 'alā l-'arrādi nābuh

"O mein Stamm, wie kann einer getadelt werden der umgekommen ist auf dem Höhepunkt seiner Kraft?"

oder:¹⁴⁵

qul li-l-'arāmili wa-l-yatāmā qad ṭawā

fal-tabki 'ḥ'yunuhā li-faqdi Ḥubābi

"Sag' zu den Witwen und Waisen: er "ist sesshaft geworden" und lasst ihre Augen weinen um den Verlust von Ḥubāb"

oder:¹⁴⁶

'a-'Umayma hayhāti l-sibā dahaba l-sibā

wa-'atāra 'annī l-ḥilmu jahla ḡurābī

"Oh 'Umayma, Ach um die Jugend; gegangen ist die Jugend und die Weisheit [des Alters] hat die Unbesonnenheit meiner (jugendlichen) rabenschwarzen Haaren wegfliegen lassen"¹⁴⁷

Im folgenden Beispiel richtet al-Kansā' sich an eine Frau:¹⁴⁸

¹⁴² al-Šammā' bint al-Kumayt al-Taḡlibīya in Marzubānī, 'Aṣ'ār, 160.

¹⁴³ Der Textbesorger hat Recht mit seiner Anmerkung, dass das Metrum (*ṭawīl*) im ersten Halbvers nicht stimmt.

¹⁴⁴ Darnā (bint Sayyār?): Marzubānī, 'Aṣ'ār, 175.

¹⁴⁵ 'Arwā bint Ḥubāb: Riyād, 110; Mubarrad, Ta'āzī, 243; Buḥturī, Ḥamāsa, 433.

¹⁴⁶ Hind bint Ma'bad: Cheikho, Riyād, 91; Wright, Opuscula, 99; Cheikho, 'Anīs, 190.

¹⁴⁷ Für einen Interpretationsversuch siehe Cheikho's Anmerkung in der Riyād-Ausgabe. Ich habe mich dazu entschlossen, seine alternative Vokalisierung zu übernehmen, womit *ḥilm* Subjekt wird und *jahl* Objekt, und zwar aufgrund von Zamakšarī, 'Asās, II, 160 wo *ḡurāb* erklärt wird als die Schwärze der Haare (in der Jugend).

¹⁴⁸ Dīwān 1895, 220.

fa-qūmī Saḥyatu fī nisā'in bi-harri Ṭ-šamsi lā yabgīna zillā
 "Steh' auf! Saḥya inmitten (der) Frauen
 die in der Hitze der Sonne keinen Schatten suchen"

Wieder an den Stamm:¹⁴⁹

'alā yā la-qawmī li-Ṭ-himāmi wa-li-Ṭ-bilā
wa-li-Ṭ-'ardi hammat ba'dahu bi-rujūfī
'alā yā la-qawmī li-Ṭ-nawā'ibi wa-Ṭ-radā
wa-dahrin mulihhin bi-Ṭ-kirāmi 'anīfī

"Ach ihr, mein Stamm, (wehe um euch) wegen des vorbestimmten
 Todes und der Verwesung und wegen der Erde, die nach
 seinem Tode von einem Beben heimgesucht wurde;
 Ach ihr mein Stamm, (wehe um euch) wegen der Schicksalsschläge
 und des Untergangs und wegen eines gewalttätigen
 Schicksals, das sich den Freigebigen aufdringt"

Es kann sich auch um eine Floskel handeln:¹⁵⁰

yā la-Ṭ-rijāli li-'uzmi hawli muṣḥbatin
fadahat fa-laysa muṣābuhā bi-Ṭ-hāzili

"O ihr Männer, helft uns¹⁵¹ wegen des entsetzlichen Schreckens
 eines Missgeschicks, das (uns) heimgesucht hat: wer davon
 betroffen wird, spasst nicht mehr"

2. Quasi-Dialoge

A. Manchmal richtet die Dichterin sich auch an den Toten und
 versucht, einen Dialog herzustellen:¹⁵²

Ṣa'sa'u mā lī lā 'arāka tuḥḥunā
'a-tasma'u najwānāka 'am lasta tasma'u

"Sa'sa'a, wieso sehe ich nicht, dass du uns antwortest;
 hörst du unser Schreien nach dir, oder hörst du es nicht?"

Fast intim wirkt dieser Monolog der Kansā':¹⁵³

'alā yā Sakru 'in 'abkayta 'aynī
laqad 'adhaktanī dahran taḥḥilā

¹⁴⁹ al-Fāri'a oder Laylā bint Ṭarīf: Cheikho, 'Anīs, 173; Kaḥḥāla, Nisā', IV, 20-1; Buḥturī, Ḥamāsa, 436.

¹⁵⁰ 'Umm al-Barā' bint Saḥwān: Ṭayfūr, Balāgāt, 79; Kaḥḥāla, Nisā', I, 123.

¹⁵¹ Siehe Wright, Grammar, II, 152 A.

¹⁵² Eine anonyme Frau in Marzubānī, 'As'ār, 134.

¹⁵³ Dīwān 1895, 225-6.

bakaytuka fī nisā'in muḥwilātin
wa-kuntu 'aḥaqqā man 'abdā 'l-awīlā
dafa'tu bika 'l-ja'līla wa-'anta ḥayyun
fa-man dā yadfa'u 'l-kaṭba 'l-ja'līla

"Ach du, Sakr, auch wenn du mein Auge hast weinen lassen
 du hast mich doch auch lange Zeit lachen gemacht.
 Ich beweinte dich unter klagenden Frauen aber ich hatte am
 meisten Recht (darauf) von denen, die Klagen äussern.
 Mit deiner Hilfe habe ich das Verheerende abgewendet, als du noch
 am Leben warst, aber wer wird denn jetzt das verheerende
 Missgeschick abwenden?"

oder dieser:¹⁵⁴

yā 'bna 'l-Šarīdi wa-kayra Qaysin kullihā
kallaftanī fī ḥasratin wa-taballudi
fa-la-'abkiyannaka mā samftu ḥamāmatan
taḍ'ū ḥadīlan fī furū'i 'l-ḡarqadi

"Oh Sohn des Šarīd und bester des ganzen Stammes der Qays,
 du hast mich hinterlassen in Kummer und Verwirrung.
 Aber ich werde dich sicher beweinen, solange ich eine Taube
 gurren höre in den *ḡarqad*-Zweigen"

B. In den meisten Fällen geht es aber um Quasi-Dialoge mit einem
 fiktiven Gesprächspartner. Man sollte nicht aus dem Auge verlieren,
 was bisher herausgearbeitet wurde: die Spannung, die vom Konflikt
 zwischen *ṣabr* und dem "Sich-Gehenlassen" erzeugt war, ist gebrochen
 und nun soll der Weg freigemacht werden für das Eingeständnis, dass
 der Tod des Verstorbenen auch wirklich wahr ist.

Einige solcher Quasi-Dialoge:¹⁵⁵

'in tas'alīnī 'l-yawma mā šaffanī
'ukbirki qawlan laysa bi-'l-kādībi

"Wenn du mich heute fragst, was mir weh tut,
 dann werde ich dir etwas sagen, das keine Lüge ist"

und:¹⁵⁶

mā bālu 'ayniki minhā 'l-mā'u muhrāqu
sahhan fa-lā 'āzibun minhā wa-lā rāqi

¹⁵⁴ *Dīwān* 1895, 65.

¹⁵⁵ Die Frau des Hanzala bn 'Abd Allāh: Mubarrad, *Ta'āzī*, 53.

¹⁵⁶ *Dīwān* 1895, 180-1. Dieses Gedicht wird auch der 'Umm 'Amr 'ukt
 Rabī'a bn Mukaddam zugeschrieben: al-Qālī, al-'Amālī, III, 12 (= *Dayl al-'Amālī*).

'abkī¹⁵⁷ °alā hālikin wallā fa-'awraṭanī
 °inda ṭ-ṭafarruqī huznan harruhu bāqī

"Was ist mit deinem Auge, aus dem das Wasser strömt
 in einem Strömen; (das Wasser) ist nie weit (vom Auge) und
 hört nicht auf.

Ich weine um einen Verstorbenen, der dahingegangen ist und
 der mir beim Abschied Kummer vererbt hat, dessen Glut nicht
 erlöscht"

Wenn aber auf einen realen Dialog Bezug genommen wird, dann
 ist er gleich auch farblos:¹⁵⁸

qālū qatalnā Duraydan qultu qad sadaqū
 fa-zalla damī °alā ṭ-sirbāli yanhadiru

"Sie sagten: wir haben Durayd erschlagen; (und) ich sagte: sie haben
 Recht. Deshalb strömten meine Tränen immer weiter über
 mein Hemd"

Noch einige Beispiele solcher Quasi-Dialoge. So lässt al-Kansā'
 sich fragen:¹⁵⁹

'a-min dikri Sakrin damī °ayniki yasjumu
 bi-damīn haṭīṭin ka-ṭ-jumāni ṭ-munazzami

"Ist es wegen des Gedanken an Sakr, dass die Tränen deines Auges
 tropfen mit schnell tropfenden Tränen wie Perlen an einer Kette?"

Komplett mit Frage und Antwort:¹⁶⁰

wa-qālū lim¹⁶¹ bukāki fa-qultu mahlan
 'a-mā 'abkī wa-qad qatṣū watīnī

"Und wenn¹⁶² sie sagen: wieso weinst du? dann werde ich sagen:
 Ruhe! Soll ich denn nicht weinen, wenn sie meine Aorta
 durchschnitten haben?"

oder:¹⁶³

taqūlu nisā'un sibti min gayri kabratin
 wa-'aysaru mimma qad laqītu yuṣūbu

¹⁵⁷ Ich wähle hier die Variante 'abkī statt tabkī wegen des Suffix
 -nī das noch kommt.

¹⁵⁸ °Amra bint Durayd: Cheikho, 'Anīs 166.

¹⁵⁹ Dīwān 1895, 237.

¹⁶⁰ Kawla bint al-'Azwar al-Kindī: Kahhāla, Nisā', I, 375.

¹⁶¹ Siehe Fischer, Grammatik, 132.

¹⁶² Übernommen aus der Parallele im vorhergehenden Vers.

¹⁶³ Dīwān 1895, 15-6.

'aqūlu 'Abā Ḥassāna lā Ṭ-ayṣu ṭayyibun
wa-kayfa wa-qad 'ufridtu minka yaḥību

"Frauen sagen: dein Haar ist grau geworden von etwas anderem
als einem hohen Alter (aber) etwas Leichteres, als was mir
passiert ist, kann einem die Haare grau machen.

Ich sage: (Oh) 'Abū Ḥassān, das Leben ist nicht gut und wie soll
es, wo ich jetzt von dir getrennt bin, wieder gut werden?"

3. Die Einsicht als Zwischenergebnis

Letztendlich tritt dann doch die Einsicht ein, dass der Held
wirklich gestorben ist. Diese Einsicht wird aber wieder von anderen
Themen umgeben, so z.B.:¹⁶⁴

fa-lammā samftu Ṭ-nā'ihāti yanuhnahu

ta'azzaytu wa-'stayqantu 'an lā 'akā liyā

"Und als ich die Klageweiber um ihn klagen hörte fasste ich
mich

und wusste sicher, dass ich keinen Bruder (mehr) hatte"

oder ähnlich:¹⁶⁵

nazartu fa-lammā 'an ta'ammaltu qabrahu

wa-'arjā'ahu 'ayqantu 'allā 'abā liyā

"Ich schaute hin, und nachdem¹⁶⁶ ich sein Grab betrachtet hatte
und dessen Seiten, war ich sicher, dass ich keinen Vater
(mehr) hatte"

Es besteht auch die Möglichkeit, die grauenhafte Tatsache in die
Form eines Berichts zu kleiden:¹⁶⁷

'abliḡ Hudaylan

bi'anna Dā Ṭ-Kalbi °Amran kayrahum hasaban

bi-batni Šaryāna ya'wī °indahu (Var.: hawlahu) Ṭ-dību

"Berichte Hudayl

dass Dū Ṭ-Kalb, °Amr, ihr bester Nachkomme, dass um ihn
herum im Wadi von Šaryān die Wölfe heulen (weil er
gestorben ist)"

¹⁶⁴ Dīwān 1895, 267.

¹⁶⁵ al-Šammā' bint al-Kumayt al-Taḡlibīya in Marzubānī, 'Aš'ār, 160.

¹⁶⁶ Für *lammā 'an* siehe, Fischer, Grammatik, 200.

¹⁶⁷ Janūb in Sukkarī, Šarḡ I, 580.

Thema C: die Legitimation der Klage: das Lob

Obwohl aus dem Vorhergehenden klar geworden sein mag, dass das panegyrische Element nicht das einzige Thema der Marthiya ist, bildet doch der panegyrische Teil einen wichtigen Kern dieser Gattung. Die arabischen Theoretiker, die die Ansicht vertraten, dass in gewissem Sinne die Marthiya als panegyrische Poesie zu verstehen sei und im Lauf der Zeit immer emphatischer diese Ansicht vertraten, haben damit verkannt, dass das Lob in dieser Gattung etwas anderes ist als die Panegyrik, die z.B. direkt an einen Fürsten oder an andere Machthaber gerichtet war: Ziel der letzteren war meist politischer, materieller oder kunstwilliger Art, während die Panegyrik in der Marthiya anderen Zwecken dienen kann. Letzteres wird aber erst klar, wenn man diese Thematik der Gattung im Kontext des ganzen Gedichtes sieht. Im ersten Teil dieses Kapitels habe ich mich bemüht, die Anfangszenerie der Marthiya darzustellen: die Spannung zwischen gesellschaftlich akzeptierter Fassung einerseits und der Hingabe an Trauer und vor allem der Öffentlichkeit gegenüber - was die Erschaffung eines solchen Gedichtes letztendlich ist - andererseits ist gebrochen, d.h. "the stage is set". Das soll aber nicht heissen, dass das Problem tatsächlich gelöst wäre: die Haltungs- und Handlungsänderung braucht um so mehr eine Legitimation, als man ja nicht ohne weiteres einen Bann brechen und damit das gesellschaftliche Gleichgewicht ins Schleudern bringen kann, ohne dass man wirklich etwas mitzuteilen hätte. Eben diese Legitimation stellt das Lob dar: es soll klar gemacht werden, dass man die Trauer nicht aus irgendeinem beliebigen Grund einsetzt, sondern dass es sich bei dem, der da verstorben ist, nicht um den Erstbesten handelt, sondern um einen wahren Helden, dessen Ableben diesen Einschnitt in das Alltagsverhalten durchaus legitimiert.

1. Die Arten des Lobes

Selbstverständlich versuchen die arabischen Dichterinnen das Thema des Lobes kunstvoll zu gestalten. Dazu werden Verfahrensweisen eingesetzt, die hier kurz beschrieben und belegt werden sollen. Das gesamte Material, das dieses Thema anspricht, ist so umfangreich, dass ich mich entschliessen musste, mich auf einige auffallende Beispiele zu beschränken.

2. Das direkte Lob

Die einfachste Verfahrensweise ist einfach festzustellen: er war dies und das. Dazu einige Beispiele:¹⁶⁸

¹⁶⁸ 'Arwā bint 'Abd al-Muttalib in Ibn Hišām, Sīra, I, 173; Cheikho,

bakat ʿaynī

ʿalā saḥli ṭ-kaḥqati ʿabtahīyin
 karīmi ṭ-kīmi nīyatuhu ṭ-ʿalāʿu
 ʿalā ṭ-fayyādi Ṣaybata dī ṭ-maʿālī
 ʿabiki ṭ-kayri laysa lahu kifāʿu
 ṭawīli ṭ-bāʿi ʿamlasa ṣayzamīyin
 ʿaḡarra kaʿanna ḡurratahu diyāʿu
 ʿaqabbi ṭ-kaḥhi ʿarwaʿa dī fuḍūlin
 lahu ṭ-majdu ṭ-muqaddamu wa-ṭ-ṭanāʿu
 ʿabīyi ṭ-daymi ʿablaja hibrizīyin
 qadīmi ṭ-majdi laysa lahu kafāʿu
 wa-muʿlin Mālikan wa-rabʿa Fihrin
 wa-fāsilihā ʿidā ṭtumisa ṭ-qadāʿu
 wa-kāna huwa ṭ-fatā karaman wa-jūdan
 wa-baʿsan hīna tansakibu ṭ-dimāʿu
 ʿidā hāba ṭ-kumātu ṭ-mawta hattā
 kaʿanna qulūba ʿaktarihīm hawāʿu
 madā qidman bi-dī rayīn ḥasībīn
 ʿalayhi hīna tubsiruhu ṭ-bahāʿu

"Mein Auge weinte

um den Sanftmütigen von Charakter, weitherzig, grossmütig, sein Streben war der höchste Rang;
 um den Freigebigen, Ṣayba (= ʿAbd al-Muttalib) mit seinen rumreichen Taten,
 deinen guten Vater, der Seinesgleichen nicht hat;
 freigebig, sanft, ein mutiger Reiter, weiss, als ob seine weisse Farbe ein Leuchten wäre;
 von schlanker Taille, grossartig, mit guten Eigenschaften seiner ist der altbewährte Ruhm und das Lob;
 der Unrecht verweigerte, strahlend, ein Löwe, dessen Ruhm altbewährt ist und keine Geheimnisse hat;
 der den Mālik Ansehen gegeben hat, (und) der Frühjahrsregen¹⁶⁹ von Fihr der ihnen die Unterschiede erklärte, wenn das Urteil gefragt wurde;
 er war der Held in Grossherzigkeit und Freigebigkeit und Mut, wenn das Blut vergossen wurde;
 wenn die Helden den Tod fürchteten, bis die Herzen der meisten von ihnen wie Luft waren;
 es hat ihn weggerafft, der eine (klare) Meinung hatte, geschätzt;

¹⁶⁹ 'Anīs, 137; Kaḥhāla, Nisā', I, 33-4.

¹⁶⁹ d.h. "freigebig".

wenn du ihn siehst, liegt auf ihm das Leuchten"¹⁷⁰

Es ist schwer, eine solche Anhäufung von Epitheta als ästhetisch zu empfinden, zumal fast keine Ordnung zu herrschen scheint.

Ein ähnlicher Katalog, der aber an einigen Stellen den inneren Reim als Ordnungsprinzip (*tarṣīf*) annimmt; siehe dazu Kapitel II:¹⁷¹

samḥun 'idā yassara l-'aḡwāmu 'aḡduḥaḥum
talqu l-yadayni wahūbun ḡayru miannāni
hulāhilun mājidun maḥdun darībatuhu
mijḍamatun li-hawāhu ḡayru mibtāni
samḥun saḡiyatuhu jazlun 'atīyatuhu
wa-li-l-'amānati rā'in ḡayru kawwāni
nḡma l-fatā 'anta yawma l-raw'i qad 'alimū
kafun 'idā ltaffa fursānun bi-fursāni
samḥu l-kalā'iqi maḥmūdun samā'iluhu
'ālī l-binā'i 'idāmā qassara l-bānī
ma'wā l-'arāmili wa-l-'aytāmi 'in saḡībū
šahhādu 'anḡiyatin mi'āmu dīfāni
hilfu l-nadā wa-'aḡīdu l-majdi 'ayya fatan
ka-l-layti fi l-harbi lā niksun wa-lā wāni

"Freigebig, wenn die Edlen des Stammes ihre Maysirpfeile nehmen,
 freigebig, grosszügig und nicht geizig;
 ein ruhiger Anführer, ruhmbedeckt, von reiner Herkunft,
 ausgeglichen, kein Dickbauch;
 freigebig von Charakter, der gerne Geschenke gibt, der
 seine Treue einhält und nicht unverlässlich ist;
 was für ein Held (warst) du am Tage des Schreckens:
 das hat man gemerkt, ebenbürtig, wenn die Reiter
 aneinandergerieten;
 von freigebiger Art, gepriesener Natur, der sich hoch aufbaut
 wann immer der Erbauer versagt;
 Schutz für die Witwen und Waisen, wenn sie hungern,
 diskret, der seinen Gästen zu essen gibt;
 ein treuer Freund der Freigebigkeit, Verbündeter des Ruhmes,
 was für ein Held, wie ein Löwe im Kampf, kein Waschlappen
 und nicht schwach"

¹⁷⁰ 'Abd al-Muttalib war noch am Leben als er diese Marthiya hörte.

¹⁷¹ Dīwān 1895, 246-7.

Ein anderes typisches Beispiel, in dem nur der innere Reim als Ordnungsprinzip herrscht:¹⁷²

'ābī ṭ-ḥadīmati 'ātīn li-ṭ-azīmati mitlāfu
 ṭ-karīmati lā niksun wa-lā wānī
 ḥāmī ṭ-ḥaḡiqati nassālu ṭ-wadiqati mftāqu
 ṭ-waḡiqati jaldun ḡayru tunyānī
 ṭallā'u marḡabatin mannā'u maḡlaqatin
 warrādu maḡrabatin qattā'u 'aqrānī
 ṣahhādu 'andiyatin ḥammālu 'alwiyatin
 qattā'u 'awdiyatin sirḥānu qfānī
 al-tāriku ṭ-qirna musfarran 'anāmiluhu
 ka'anna fi rayṭatayhi nadhu rummānī

"der Unrecht hasst und antritt für die Katastrophe, der sein kostbares Habe verschwendet (= freigebig), kein Schlappschwanz und kein Schwächling;

der verteidigt, was verteidigt werden soll, schnell gehend in der Hitze(?), der seine Versprechen einhält, stark und kein zweitrangiger Anführer;

der hochklettert zum Spähposten, die geschützten Stellen verteidigt (?),

zum Trinken an die Trinkstelle führt und die hochgelegenen Stellen überquert;

der an Versammlungen teilnimmt und die Fahne trägt, der Wādīs durchquert, ein Wolf des Flachlandes;

der seinen ebenbürtigen Gegner hinterlässt mit gelben Fingernägeln (vom Blut?), als ob in seiner Kleidung Granatäpfel(-saft) getropft worden wäre (?)"

Viel lebendiger wirkt das nächste Fragment:¹⁷³

mā bāta min laylatin muḡ ṣadda mi'zarahu
 Qabīsatu ḥnu Dirārin wa-hwa mawtūru
 wa-lā 'alā raybatin yawman yuzannu biḥā
 wa-lā faḡīran wa-mā bi-ṭ-faḡri tafyīru
 lā taqrabu ṭ-kalimu ṭ-ūrānu majlisahu
 wa-lā yadūqu tafāman wa-hwa mastūru
 'al-tāfīnu ṭ-tānata ṭ-najlā'a 'āniduhā
 ka'annahu lahabun bi-ṭ-layli mas'ūru
 'al-tāriku ṭ-qirna musfarran 'anāmiluhu
 tahta ṭ-ajājati yusfā fawḡahu ṭ-mūru
 wa-'bkī li-faḡdi Banī 'Amrin wa-hulkuhumū

¹⁷² Dīwān 1895, 240-1.

¹⁷³ Mayya bint Dirār: Buḥturī, Hamāsa, 434; Cheikho, Riyād, 151-2; Tayfūr, Balāḡāt, 201 (Hamda bint Dirār).

haddu l-jībālī wa-saḍun ḡayru majbūri

"Es dauerte keine Nacht bis er sich (zum Kampf) sein Kleid umgürtet hatte, er, Qabīsa ibn Dirār, (es dauerte keine Nacht), dass er die Pflicht hatte zur Rache; und (es dauerte) keinen Tag in sachen einer Anschuldigung die ihm vorgeworfen wurde; und es dauerte nicht lange, bis er arm war, denn in der Armut (als Folge der Freigebigkeit) steckt keine Schande; schändliche Worte kamen nicht zu seinem *majlis* und er kostete kein Essen während er hinter einem Gewand verborgen war (= heimlich); der den blutigen Lanzenstich versetzt, wobei die Wunde Blut spritzt als ob er (= Qabīsa) eine Flamme wäre, in der Nacht entfacht; der seinen ebenbürtigen Gegner hinterlässt mit gelben Fingernägeln unter dem Sand, über den die Staubwolken geblasen werden; weine um den Verlust der Banū 'Amr: ihr Untergang ist (wie) das Zusammenbrechen von Bergen und ein unheilbarer Bruch"

Typisch für die Dichterin al-Kansā' ist das folgende Gedicht: es ist weder eine Häufung von Epitheta noch so lebendig wie das vorhergehende Fragment, eher statisch, aber zugleich umfassend:¹⁷⁴

*yā 'bna l-Šarīdi 'alā tanā'ī bayninā
 huyyīta ḡayra muqabbahin mik'ābi
 rafku/rafiku l-'izāmi muhaffafun fa-hwa l-fatā
 mutasahhilun li-l-'ahli wa-l-'ajnābi
 mazihun 'alā janbi l-ḡadā'i 'idā ḡadat
 nakkbā'u taqṭa'u bāliya l-'atnābi
 wa-'abū l-yatāmā yanbutūna finā'ahu
 nabta l-firāki bi-mukli'in m'šābi
 ḡāmī l-ḡaḡīqi takāluhu 'inda l-waḡā
 'asadan bi-Bīsata kāšira l-'anyābi
 'asadan tanādarahu l-rifāqu dubāriman
 šatna l-barātini lāḡiqa l-'aqrābi
 fa-la-'in halakta laḡad ḡanīta samayda'an
 mahda l-darībati tayyiba l-'atwābi
 dakma l-dasfati bi-l-nadā mutadaffiqan
 ma'wā l-yatūmi wa-ḡāyata l-muntābi*

"Oh Sohn des Šarīd, (wehe) um den Abstand zwischen uns, mögest du wieder zum Leben erweckt werden, nicht

¹⁷⁴ Dīwān 1895, 10-2.

schändlich (und nicht) in Verlegenheit gebracht (wenn man dich etwas fragt);

Mit fettreichen Knochen¹⁷⁵, schlank, denn er ist der Held,
 zugänglich für seine eigenen Leute und für Fremde;
 glücklich über das (anderen) angebotene Essen, wenn ein schlechter Wind bläst, der die abgenutzten Zeltleinen zerschneidet;
 Vater der Waisen, sie blühen auf im Innenraum seines Zeltes
 wie junge Sprossen in einem grass- und krautreichen Land;
 Schützer dessen, was Schutz verdient, du hältst ihn für
 einen Löwen in Biša mit blitzenden Zähnen;
 einen Löwen, für den die Begleiter einander warnen, stark
 mit harten Krallen und mageren Hüften;
 wenn du schon umgekommen bist, dann hast du den
 Anforderungen eines *sayyid*¹⁷⁶ entsprochen
 von reiner Abstammung, mit guten Kleidern (= anständig);
 ein grosszügiger Geber, überströmend von Freigebigkeit,
 Zuflucht für das Waisenkind und Ziel dessen, der betroffen
 ist (vom Unglück)"

In diesen Beispielen für das direkte Lob wird ein Komplex von Eigenschaften angesprochen, der sich kurz als *murū'a* bezeichnen lässt, die "Mannhaftigkeit", zu vergleichen mit dem *virtus* der Römer und der *andreia* der Griechen. Müller fasst die unterschiedlichen Tugenden, die durch diesen Terminus abgedeckt werden, etwa folgendermassen zusammen:¹⁷⁷

hamāsa (1): Mut und Tapferkeit im Kampf ..., Beharrlichkeit in der Durchsetzung der Blutrache, Schutz des Schwachen und Herausforderung des Starken; (und damit auch die weise Bedachtsamkeit: d.h. *hilm*);

sabr (2): Ausdauer und Fähigkeit des Widerstehens gegenüber dem, was gefahrvoll begegnet (und die Behaltung der Fassung);

wafā' (3): Loyalität und Treue, Verwandtenliebe und Bündnistreue;

sidq (4): Standfestigkeit und Glaubwürdigkeit .. die Haltung dessen, der sich selbst die Treue hält;

'ird (5): die Ehre ..., die Durchsetzung des *ma'rūf*, des allgemein (als empfehlenswert) Anerkanntem in der Öffentlichkeit und des *'ibā'*, der stolzen Zurückweisung jeglicher fremden Autorität und Abhängigkeit;

¹⁷⁵ Ich glaube, dass der Text hier beschädigt ist; vielleicht *raf* statt *rafk*?

¹⁷⁶ Oder, mit Cheikho, *fanīta*: du bist gestorben als *sayyid*

¹⁷⁷ Müller, Labīd, 82-5.

karam (6): die besonders durch Grosszügigkeit sich auszeichnende Würde, mit der der Einzelne sich erst voll im öffentlichen Leben bewährt. Diese letzte Tugend wird von Müller unterschieden in:

- a) Freigebigkeit bei Trinkgelagen und Wettspielen;
- b) materielle Hilfeleistungen den Gästen und Ausgestossenen, Armen und Waisen gegenüber;
- c) Ratsversammlungen, die dem Manne das Letzte an Überlegung und Scharfsinn, an Beredsamkeit und Klugeit abfordern;
- d) das Streben nach Unsterblichkeit durch gefährvolle Ruhmestaten.

Am nächsten, längeren Fragment aus einer Marthiya von al-Kansā' möchte ich zu zeigen versuchen, wie diese Tugenden, die als Leitbilder gesellschaftlichen Handelns zu verstehen sind, ihren Platz in der Trauerklage einnehmen:¹⁷⁸

1-6: Die Dichterin beschreibt ihr Weinen und die Wechselhaftigkeit des Schicksals;

7. *qad kāna fikum 'Abū 'Amrin yasūdukumū*
n'fma 'l-mu'ammamu li-'l-dā'ina nassāru

8. *ṣulbu 'l-nahīzati wahaḥābun 'idā manā'ū*
wa-fi 'l-hurūbi jarī'u 'l-sadri mihsāru

9. *yā Sakru warrāda mā'in qad tanāḍarahu*
'aḥlu 'l-mawāridi mā fi wirdihi 'āru

10. *mašā 'l-sabantā 'ilā hayjā'a mudlfatin*
lahu silāhāni 'anyābun wa-'azfāru

11-14: Die Dichterin vergleicht sich mit einer Kamelmutter (Opfer des Leoparden?) die ihr Junges sucht, und betrauert den Verlust von Sakr;

15. *wa-'inna Sakran la-kāfinā wa-sayyidunā*
wa-'inna Sakran 'idā nastū la-nahhāru

16. *wa-'inna Sakran la-miqdāmun 'idā rakibū*
wa-'inna Sakran 'idā jā'ū la-'aqqāru

17. *'aḡarru 'abljau ta'tammu 'l-hudātu bihi*
ka'annahu 'alamun fi ra'sihi nāru

18. *jaldun jamīlu 'l-muhayyā kāmīlun warfun*
wa-li-'l-hurūbi ḡadāta 'l-raw'i miš'āru

19. *hammālu 'alwiyatin habbātu 'awdiyatin*
šahhādu 'andiyatin li-'l-jayšī jarrāru

20. *fa-qultu lammā ra'aytu 'l-dahra laysa lahu*
mu'ātibun wahdahu yusdī wa-nayyāru

21-22: Die Dichterin beschreibt wie Sakrs Tod angesagt wurde und ihre nachfolgende Schaflosigkeit;

23. *lam tarahu jāratun yamsī bi-sāḥatihā*

¹⁷⁸ Dīwān 1895, 75-85.

- li-rībatīn hīna yuklī baytahu l-jāru*
24. *wa-mā tarāhu wa-mā fī l-bayti ya'kuluhu*
lākinnahu bārizun bi-l-ṣahni mihmāru
25. *wa-muḥ'imu l-qawmi ṣahman 'inda masgābihim*
wa-fī l-judūbi karīmu l-jaddi mīsāru
26. *qad kāna kālīṣatī min kulli dī nasabīn*
fa-qad 'uṣība fa-mā li-l-'ayṣi 'awtāru
27. *mitlu l-rudaynīyi lam tanfad ṣabībatuhu*
ka'annahu tahta ṭayyi l-burdi 'uswāru
28. *jahmu l-muhayyā tuḏī'u l-layla sūratuhu*
'ābā'uhu min tiwāli l-samki 'ahrāru
29. *muwarratu l-majdi maymūnun naqībatuhu*
dakmu l-dasfati fī l-'azzā'i miḡwāru
30. *far'un li-far'in karīmin ḡayri mu'tasabīn*
jaldū l-marīrati 'inda l-janf'i fakkāru
- [31. *fī jawfī ramsīn muqīmūn qad tadammanahu*
fī ramsīhi muqmaṭīrrātun wa-'ahjāru]
32. *ṭalqu l-yadayni bi-ffli l-kayri dū fajarin*
dakmu l-dasfati bi-l-kayrāti 'ammāru
- 33-34: Die Dichterin fordert einen armen Mann und die bedrohten Reisende auf, ihn zu beweinen;
35. *'ablu l-dirā'ayni qad tukṣā badīhatuhu*
lahu silāhāni 'anyābun wa-'azfāru
36. *lā yamna'u l-qawma 'in sa'alūhu ku'fatahu*
wa-lā yujāwizuhu bi-l-layli murrāru
7. 'Abū 'Amr war unter euch immer der *sayyid*, was für ein Anführer, ein Sieger für die, die ihn um Hilfe baten; [1+3+6b]
8. von harter Natur, freigebig, wenn die (anderen) sich zurtückhielten, und in den Kämpfen von tapferem Herzen, einer der Nacken bricht; [2+6b+1]
9. Oh *Sakr*, der uns immer an Wasserstellen führte, deren Eigentümer sich untereinander vor ihm warnten, (aber) wenn er das machte, war es nicht schändlich;¹⁷⁹ [6c+5]
10. der Leopard geht zum schwerwiegenden Kampf (und) hat zwei Waffen: Zähne und Krallen ...
15. Es ist *Sakr*, der uns genügt und unser *sayyid* ist, er ist es, der viel Vieh schlachtet, wenn wir im Winter hungern [6b]
16. es ist *Sakr*, der ganz vorne reitet, wenn sie (zum Kampf) aufsteigen, und er ist es, der oft die Sehnen (des Viehs)

¹⁷⁹ Cheikho's Anmerkung zu diesem Vers, nämlich, dass es keine Schande wäre, wenn *Sakr* jetzt den Tod trinkt, verstehe ich nicht.

- durchschneidet wenn sie hungern; [1+6b]
17. leuchtend und strahlend, die Anführer folgen seinem Beispiel, als ob er eine Fahne sei, auf seinem Kopf ein Feuer; (d.h. auffallend im Kampf) [1]
 18. stark, mit einem schönen Gesicht, vollkommen, behutsam und einer, der die Kämpfe am Morgen des Schreckens entflammen lässt; [2+?+1]
 19. der Träger von Bannern, der die Wādīs hinuntergeht, der Zeuge bei Versammlungen, der die Kämpfer mit sich zog (in den Kampf); [1+6d+6c+1]
 20. Und ich sagte, als ich das Missgeschick sah, "Keiner kann ihm Vorwürfe machen: er allein war Kette und Schuss" (d.h.: er war es der die Entschlüsse fasste); [4]
 23. Keine Nachbarin sah ihn auf ihrem Innenhof gehen für eine zweifelhafte Tat, wenn der Nachbar sein Zelt verlassen hatte; [?+3]
 24. Und man sah ihn nicht, während er ass, was im Haus war, sondern er kam nach draussen mit seinem Essnapf, ein Freigebiger; [5+6b]
 25. Er gab dem Stamm Fett zu essen, wenn sie hungerten und in trockenen Zeiten (war er) edel von Abstammung,¹⁸⁰ freigebig; [6b]
 26. Ich hatte ihn ganz für mich, ihn von allen, die von guter Abstammung sind, aber er wurde getroffen: das Leben kennt keine (erfüllbaren) Wünsche (d.h. ihn für mich behalten zu können); [?]
 27. (Er war) wie eine Lanze von Rudayna (d.h. schlank und stark), sein jugendliches Aussehen war noch nicht verschwunden als ob er ein Armband wäre (gut aufgehoben?) in der Falte des Kleides; [?]
 28. Mit strengem Gesicht; seine Gestalt erleuchtet die Nacht, seine Vorväter, von grosser Gestalt, waren (schon lange) Freigeborene; [?]
 29. Er erbt Ruhm, erfolgreich (war er), freigebig, einer, der kämpft in einer schwierigen Jahreszeit; [?+6b+1]
 30. ein Nachkomme von edlen Nachkommen, nicht von gemischter Abkunft, stark, wenn es darum ging, seine Ansicht bei der Versammlung durchzusetzen, er hatte vieles, um stolz darauf zu sein; [?+6c]
 31. (Jetzt) sesshaft (geworden) in der Tiefe eines Grabes, das ihn

¹⁸⁰ Ich folge der Anmerkung von Cheikho nicht, obwohl sie auf der Hand liegt: *jadd* ist "Freigebigkeit". S. dazu Kapitel I, S. 47-8.

- umschliesst, in seinem Grab sind grosse und kleine Steine;¹⁸¹ [?] 32. grossmütig, das Gute zu tun, war er freigebig, grosszügig, und befahl immer, Gutes zu tun; [6b+5] 35. Mit grossen Armen (d.h. freigebig), auf den ersten Blick wurde er gefürchtet, er hatte zwei Waffen: Zähne und Krallen; [6b+1] 36. Er verweigerte es den Leuten des Stammes nicht, wenn sie ihn um seinen besten Besitz baten, und die in der Nacht Vorbeziehenden haben ihn nie gemieden" [6b]

Zu sehen ist, dass die am meisten gerühmten Tugenden in diesem Beispiel vor allem sind: Mut und Tapferkeit im Kampf und die Freigebigkeit den Bedürftigen gegenüber; was völlig fehlt, ist die Freigebigkeit bei Trinkgelagen und Wettspielen. Vs. 24 wird thematisch der Treue zugeordnet, aber es ist klar, dass es sich bei diesem Vers eher um ein korrektes, sittliches Benehmen handelt.

Dieses Bild, nämlich dass vor allem Mut und Tapferkeit auf der einen Seite und auf der anderen die Freigebigkeit den Armen gegenüber gelobt werden, wird sich in den anderen Bereichen des Lobes - wo dasselbe Thema anders stilisiert wird - bestätigen.

Dass die Freigebigkeit bei Trinkgelagen und Wettspielen fehlt, gilt durchaus für den Rest des Korpus auch: das darf aber als logisch gelten, eben weil die Männer wegen ihrer Verschwendung bei solchen Gelegenheiten von ihren Frauen lebhaft getadelt wurden.¹⁸² Eine Stelle bei al-Kirniq bildet dazu eine Ausnahme:¹⁸³

'in yašrabū yahabū wa-'in yadarū yatawā'azū 'an mantiqi 'l-hujri

"Wenn sie trinken, teilen sie Geschenke aus, und wenn sie nicht trinken, dann warnen sie einander, keine Schmutzigkeiten zu reden" Und zwei Verse weiter heisst es:

min ḡayri mā fuḥšin yakūnu bihim

fī mantiji 'l-muhurāti wa-'l-muhri

"Es gibt keinen Schmutz unter ihnen wenn sie die Pferde decken lassen"

Man sieht also, dass diese alte Dichterin ein sittliches Benehmen als wichtiger empfand als die Abstinenz vom Alkohol.

Das Thema des sittlichen Benehmens ist verhältnismässig ungewöhnlich im Kontext des Lobes; es ist zwar hier und da zu belegen,

¹⁸¹ Den unterschiedlichen Kommentatoren fällt es schwer, das Wort *muqmatīrrātun* zu erklären.

¹⁸² Dazu Müller, Labīd, 88-9.

¹⁸³ Kirniq, Dīwān, 31.

gehört aber kaum zur festen Aufzählung der gepriesenen Tugenden; so z.B. *Ḥamda bint Dirār*:¹⁸⁴

lā taqrabu l-kalimu l-ʿurānu majlisahu
wa-lā yadūqu taʿāman wa-hwa mastūru
 "Schmutzige Sprache nähert nicht seinem "majlis"
 und er kostet heimlich kein Essen (d.h. ohne jemanden einzuladen)"

Oder *al-Kansā*:¹⁸⁵

*wa-ʿin talqahu fi l-šarbi lā talqa*¹⁸⁶ *fāḥišan*
wa-lā nākitan ʿaqda l-sarāʿiri wa-l-šabri
 "Und wenn du ihn triffst unter den Trinkenden, so triffst du keinen,
 der Unanständiges sagt
 und keinen, der das Bündnis der geheimen Sachen und der
 Fassung bricht"¹⁸⁷

Und eine unbekannte Frau:¹⁸⁸

rahību dirāʿin bi-llafī lā tašīnuhu
wa-ʿin kānati l-fahšāʿu dāqa bihā darʿā
 "Freigebig mit den Sachen, die ihn nicht zur Schande machen,
 und wenn es unanständiges Sprechen gab, dann konnte er das
 nicht leiden"

al-Hayfāʾ bint Sabīh al-Qudāʿīya:¹⁸⁹

lam yubdi fuḥšan wa-lam yuhdad li-muʿzamatīn
wa-kullu makrumatin yalqā yusāmihā

"Er äusserte keine Obszönitäten, und er wurde von einer
 Katastrophe nicht (gleich) zerstört und jeder guten Tat, der er
 begegnete, versuchte er gleichzukommen"

¹⁸⁴ Tayfūr, *Balāġāt*, 201. Sie könnte auch 'Umayya heissen: derselbe Vers in Wright, *Opuscula*, 118. Oder Mayya: derselbe Vers in Cheikho, *Riyād*, 151.

¹⁸⁵ *Dīwān* 1895, 93.

¹⁸⁶ Statt *talqā* mit *Dīwān* (ed. 'Abū Suwaylim), 142 Anm. 3.

¹⁸⁷ Interessant, aber kaum zu beantworten, ist die Frage, ob die Dichterin hier den Schutz der Intimsphäre anspricht.

¹⁸⁸ Ibn ʿAbd Rabbih, *ʿIqd* I, III, 200.

¹⁸⁹ Cheikho, *'Anīs*, 191; *'Abū Tammām*, *Ḥamāsa* II, 379.

3. Das negative Lob

Sowohl Goldziher¹⁹⁰ als Rhodokanakis¹⁹¹ betrachten das negative Lob als ein typisches Phänomen der Trauerklage. Das negative Lob soll seinen Ursprung im *saʿf* haben und wäre von daraus in die Marthiya vorgedrungen.

Rhodokanakis weist darauf hin, dass das negative Lob nicht unbedingt nur auf eine Phrase wie "du warst nicht ..." beschränkt bleiben muss, sondern dass auch stilisiertere Verfahren eingesetzt werden können wie

- "*ka-'an lam ...*": als ob er nicht ...
- das "*salb wa-'jāb'*"-Verfahren: "*mā ... , 'illā ...* : " nicht (machte er das und das), ohne (auch) ..."
- die Verneinung einer negativen Eigenschaft am Versende (*dayl*) z.B. mit "*wa lā ...*" oder "*'gayru ...*": "und nicht ...". Dies geschieht meist nach einer Aufzählung positiver Eigenschaften.

Rhodokanakis interpretiert die Bedeutung dieses negativen Lobes innerhalb der Marthiya auf zweierlei Weise:

- erstens sollte es um ein aus dem *saʿf* ererbtes "Rechten mit dem Tode" gehen;
- zweitens - und hier soll es eine Ähnlichkeit zum Selbstlob (*'iftikār*) geben - soll das negative Lob dazu dienen, den positiven Eigenschaften mehr Nachdruck zu verleihen.

Ich glaube, dass Rhodokanakis insofern Recht hat, dass es bei dem negativen Lob um ein Verfahren geht, das das direkte Lob unterbricht und verhüten soll, dass längere Aufzählungen von Eigenschaften, die zu dem Komplex der *murū'a* gehören, langweilig werden. Einige Beispiele:¹⁹²

wa-kāna 'abī 'Utaybatu šammarīyan

wa-lā talqāhu yaddakiru l-nasībā

darūban bi-l-yadayni 'idā 'šma'allat

'awānu l-harbi lā warfan hayūbā

"Und mein Vater, 'Utayba, war ein erfahrener Kämpfer

und du würdest ihn nie treffen beim Sparen (des wegzugehenden Teils) des Besitzes;

er schlug (das Schwert) mit beiden Händen, wenn das

¹⁹⁰ Goldziher, Bemerkungen, 309.

¹⁹¹ Rhodokanakis, Trauerlieder, 62-7.

¹⁹² 'Āmina bint 'Utayba, Cheikho, Riyād, 106; Kazzarah, Tamīm, 9 (Arabischer Text). Ihr Vater heisst in Cheikho, 'Anīs, 117: 'Uyayna.

Schlimmste des Kampfes tobte, (er war) nicht zurückhaltend und ängstlich"

Und:¹⁹³

*yā °Amru law nabbahtahu la-wajadtahu
lā tšā'isan rafīša l-janāni wa-lā l-yadi*

"O °Amr (der Mörder ihres Gatten), wenn du ihn vorher auf dich aufmerksam gemacht hättest, dann hättest du ihn nicht unentschlossen und mit zitterndem Herzen und zitternder Hand angetroffen"

Auf dem wiederholten "fatan" aufgebaut sind diese Verse der Zaynab bint al-Tatrīya:¹⁹⁴

*fatan qudda qadda l-sayfi lā mutadā'ilun
wa-lā rahilun labbatuhu wa-'abājiluh
fatan lā yurā karqu l-qamīsi bi-kašrihi
wa-lākinnamā tūhī l-qamīsa kawāhiluh¹⁹⁵
fatan laysa li-'bni l-'ammi ka-l-di'bi 'in ra'a
bi-sāhibihi yawman daman fa-hwa 'akiluh*

"Ein Held mit der Statur eines Schwertes, nicht von schmaler Statur und nicht zitternd in seiner Brust oder seinen Adern; ein Held, bei dem man nicht das Loch sieht im Kleid um seine Taille aber (nur) seine (eigenen) Schulter machten das Kleid schwach; ein Held der für seinen Neffen nicht war wie ein Wolf: wenn der (Wolf) eines Tages bei seinem Gefährten Blut sieht, dann frisst er ihn"

Lebendig wirkt bei al-Kansā'.¹⁹⁶

*laysa bi-kabbīn mānfin zahrāhu lā yanhadu l-dahra bi-'ib'in taqīl
wa-lā bi-sa'ālin 'idā yujtadā wa-dāqa bi-l-mar'ūfi sadru l-bakīl*

"Er ist kein Betrüger der seinen Rücken verweigert, (nämlich dass) dieser nie eine schwere Last auf sich nimmt; und (er ist) nicht einer, der (zur Entschuldigung) keucht, wenn er um eine Gabe gebeten wird und die Brust des Geizigen (zu) eng geworden ist für das Gute"¹⁹⁷

¹⁹³ 'Aasmā' bint 'Abī Bakr, Cheikho, 'Anīs, 118; Ṭayfūr, Balāgāt, 128, 130.

¹⁹⁴ Cheikho, 'Anīs, 155; al-Qālī, al-'Amālī, II, 85; Buhturī, Ḥamāsa, 433.

¹⁹⁶ So in WKAS, I, 413.

¹⁹⁶ Diwān 1895, 190.

¹⁹⁷ Es ist unsicher ob *dāqa* noch von *'idā* abhängig sein kann, weil das eine Imperf./Perf.-Wechslung einschliessen würde.

Ein letztes Beispiel:¹⁹⁸

dahabat Qutaybatu fī Ṭ-liqā'i bi-fārisin
lā tā'isīn ra'isīn wa-lā waqqāfi

"Die Qutayba haben bei der (kämpferischen) Begegnung einen Reiter weggerafft der nicht leichtsinnig war, zitternd, oder der zögerte (im Kampf)"

Es gibt, neben dem direkten und dem negativen Lob, noch andere Verfahren das Lob zu gestalten

4. Unterschiedliche Verfahren das Lob zu gestalten

A. Der Ausruf: "wieviel ...!"

Dies ist, wie das negative Lob, ein einfaches Mittel, den Verstorbenen als Held darzustellen. Dazu einige Beispiele:¹⁹⁹

wa-karqin tajāwazta majhūlahu bi-wajnā'a harfin tašakkā Ṭ-kalālā
 "Von wie vielen Wüsten hast du unbekannte Teile durchquert
 mit einem schnellen starken Kamel, das vor Ermüdung klagt"²⁰⁰

Und:²⁰¹

wa-dayfin tāriqin 'aw mustajīrin yurawwā'u qalbuḥu min kulli jarsi
fa-'akramahu wa-'āmanahu fa-'amsā kalīyan bālūhu min kulli bu'si
 "Wie viele Gäste, nachts anklopfend oder Schutz suchend,
 deren Herzen vom leichtesten Geräusch erschrecken
 hast du (dann) freigebig bewirtet und Schutz geboten,
 sodass sie jede Sorge vergassen"

Und:²⁰²

kam qad ḥabarta ḥarīban ba'da 'aylatihi
wa-kam tarakta ḥarīban tāmiha Ṭ-basari

.....

wa-mudfin yarhabu Ṭ-'abtālu gurratahu
kafayta finā bi-lā mannin wa-lā kadari

"Wie viele ausgeräubte Leute hast du, nach ihrer Armut, glücklich

¹⁹⁸ Bint Murra bn 'Āhān: Ṭayfūr, Balāgāt, 172; Cheikho, Riyād, 149.

¹⁹⁹ Janūb 'ukt 'Amr Dī Ṭ-Kalb: Cheikho, Riyād, 84; Sukkarī, Šarḥ I, II, 585.

²⁰⁰ Jones, Poetry, 48, übersetzt: "Many is the wind-swept desert ...". Ich bevorzuge aber die Übersetzung in der Form einer Frage.

²⁰¹ Dīwān 1895, 151.

²⁰² Salmā bint Ḥurayṭ al-Nadrīya: Ṭayfūr, Balāgāt, 181; Kaḥḥāla, Nisā', II, 241.

gemacht;
 und wie viele ausgeräubte Leute hast du (auf dem Schlachtfeld)
 hinterlassen mit nach oben gerichtetem Blick;
 in wie vielen schweren Sachen, von denen die Helden schon den
 ersten Anblick fürchten, warst du für uns genug ohne
 Schwachheit und ohne Trübsinn"

Dieses Verfahren wurde von 'Umayma bint 'Umayya bn 'Abd Šams benutzt indem sie die Gefallenen ihres Stammes (Qurayš) am Yawm 'Ukāz lobte. Es zeigt die syntaktischen Möglichkeiten dieser rhetorischen Frage. Ausserdem ist das Fragment interessant wegen der Aufzählung der Tugenden, die zu der *murū'a* gehören:²⁰³

fa-kam min qā'ilin minhum 'idā mā qāla lam yukdab
wa-kam min nātiqin fihim kaṭībin mišqa'in mu'rib
wa-kam min fārisin fihim kamīyin mu'lamin mihrab
wa-kam min midrahin fihim 'arībin huwwalin miḡlab
wa-kam min jahfalin fihim 'azimi l-nari wa-l-mawkib
wa-kam min kiḍrimin fihim najībin mājidin munjib

"Wieviele Sprecher gibt es unter ihnen, wann immer er sprach, wurde er kein Lügner genannt;
 wieviele Redner gibt es unter ihnen, beredsam, sprachgewandt und gut Arabisch sprechend;
 wieviele Reiter gibt es unter ihnen, mutig, gut zu erkennen, kampfbereit;
 wie viele erfahrene Anführer gibt es unter ihnen, intelligent, fähig, siegreich;
 wie viele Armeen gibt es unter ihnen, von gewaltiger Kampfkraft wenn sie vorrücken;
 wie viele grosszügige Anführer gibt es unter ihnen, von edler Abstammung, ruhmreich und eine edle Abstammung erzeugend"
 Fast formelhaft wirkt:²⁰⁴

wa-hayyin 'abahta wa-hayyin manahta
ḡadāta l-liqā'i manāyā 'ijālā
wa-harbin waradta wa-taḡrin sadadta
wa-'iljin sadadta 'alayhi l-hibālā
wa-mālin hawayta wa-kaylin hamayta wa-dayfin qarayta
yakāfu l-wakālā
wa-kam min qābilin wa-'in lam takun
'aradtahumū minka bātū wijālā

²⁰³ Cheikho, Riyād, 63.

²⁰⁴ Janūb in Cheikho, Riyād, 84-5.

"Wieviele Stämme hast du (dem Unglück) ausgesetzt, und wievielen
 Stämmen hast du schnelle Todesgeschicke bereitet am Morgen
 des Treffens;
 in wievielen Kriegen hast du gewatet, wieviele (schwache) Stellen
 verteidigt, und wieviele grobe Gegner mit Seilen festgebunden;
 wieviele Güter hast du (als Beute) gesammelt, wieviele Pferde
 verteidigt, wieviele Gäste hast du bewirtet, die sich für ihre
 eigene Schwächen fürchteten;
 und wieviele Stämme - auch wenn du sie dir nicht zum Ziel gemacht
 hattest - verbrachten die Nacht in Schrecken für dich"

B. "Wen gibt es jetzt ...?"

Eine Frage, die dazu eingesetzt wird, das Lob zu gestalten, ist
 "Wen gibt es jetzt für die ... ?". So z.B.²⁰⁵

man dā yurajjā li-ʾl-naṣīhati hīna tuʾtaqadu ʾl-naṣāʾih
'am man yurajjā li-ʾl-qarībi wa-man yakūnu li-kulli nāziḥ
'aw man yu'ammalu li-ʾl-yafīmi wa-kulli dī ʾgarbin wa-nāʾih
'am man ya'ummu ṣaḍīqahu kayran wa-yuḥīru kulla nābiḥ

"Auf wen soll man hoffen für einen guten Vorschlag wenn die
 Vorschläge gesammelt werden;
 auf wen soll man hoffen für den der in der Nähe ist und wen gibt es
 für jeden der weit weg ist;
 auf wen soll man hoffen für das Waisenkind und für jede (Frau), die
 weint und trauert;²⁰⁶
 oder wer wird seinen Freund noch in Gutem einhüllen und treibt
 jedes bellende Tier in seine Höhle?"

Oder:²⁰⁷

Maʿdānu man li-ʾl-hayyi ʾid habbat šaʾamiyatan fujūrā
ʿasrāʾu min qibali ʾl-šimā- li takādu tantazfu ʾl-kusūrā

"Maʿdān, wen gibt es für den Stamm
 wenn aus der Richtung von Syrien am Morgen
 ein kalter Wind weht aus dem Norden
 (und) fast die Seitenstücke der Zelte zerfetzt"

²⁰⁵ Mulayka al-Šaybānīya: Marzubānī, 'Ašʿār, 200.

²⁰⁶ Die Form ist zwar männlich, aber es geht in diesem Vers um zwei gesellschaftliche Gruppen, die im allgemeinen als wirtschaftlich schwach und bedürftig dargestellt werden, wie aus den folgenden Beispielen noch hervorgehen wird: *al-'arāmīlu wa-ʾl-yatāmā*, die Witwen und Waisen.

²⁰⁷ 'Umm Maʿdān al-Šaybānīya: Marzubānī, 'Ašʿār, 201.

Oder wie eine anonyme Frau in Kūfa sagt:²⁰⁸

fa-man li-ʾl-manābiri wa-ʾl-kāfiqāti

wa-li-ʾl-jūdi baʿda zimāmi ʾl-ʿArab

wa-man li-ʾl-unāti wa-hamli ʾl-diyāti

wa-man yafrīju ʾl-karba hīna ʾl-kurab

wa-man li-ʾl-ʿāni ʿadāta ʾl-hiyāji

wa-man yamnaʿu ʾl-bīda ʿinda ʾl-harab

"Wen gibt es jetzt für die *minbars* und die Banner
und für die Freigebigkeit nach (dem Tode von) dem "Zügel" (=
Anführer) der Araber;

und wen gibt es jetzt für die, die leiden in Gefangenschaft
und für das Aufwenden der Blutgelder

und wer löst den Kummer, wenn es Sorgen gibt;

wen gibt es jetzt gegen die Lanzenstiche am Morgen des Kampfes;
wer verteidigt die weissen Frauen bei der Flucht"

Und:²⁰⁹

ʾidā ʿayyabatka ʾl-jūlu ʿannā fa-lam taʿub

fa-man yarqāʿu ʾl-wuhna ʾlladī kunta tarqāʿu

"Wenn jetzt Sand und Steine dich von uns weghalten und du nicht
zurückkehrst, wer wird dann die Schwäche wieder
wettmachen, die du immer wettgemacht hast?"

ʾUmm Qubays al-Dabbīya:²¹⁰

man li-ʾl-kusūmi ʾidā jadda ʾl-dajāju bihim

baʿda ʾbni Saʿdīn wa-man li-ʾl-dummari ʾl-qūdi

"Wen gibt es gegen die Gegner, wenn der Kampftumult unter ihnen
Ernst wird nach dem Tode des Ibn Saʿd, und wen gibt es für
die schlanken langhalsigen Pferde"

Und:²¹¹

yā Saḡru man li-ʾl-tirādi ʾl-kayli ʾid wuzʿat

wa-li-ʾl-matāyā ʾidā yuṣdadna bi-ʾl-kūri

wa-li-ʾl-yatāmā wa-li-ʾl-ʿadyāfi ʾin taraqū

ʾabyātanā li-ʾf-ʾālin minka makbūri

wa-man li-kurbati ʿānin fī ʾl-witāqi

wa-man yuʿtī ʾl-jazīla ʿalā ʿusrin wa-maysūri

²⁰⁸ Mubarrad, Taʿāzī, 301-2.

²⁰⁹ Eine anonyme Frau: Marzubānī, 'Aṣʿār, 134.

²¹⁰ Ṭayfūr, Balāḡāt, 177; Cheikho, Riyād, 113.

²¹¹ Dīwān 1895, 126.

wa-man li-tā'nati kalsin 'aw li-hātifatin

yawma l-siyāhi bi-fursānin maḡāwīri

"O Saḡr, wen gibt es für den Angriff der Reiter, wenn sie einander angreifen, und für die Reittiere, wenn sie mit den Satteln gegürtet werden;

und für die Waisenkinder und Gäste, wenn sie nachts zu unseren Zelten kommen, für eine freigebige Tat von dir, die sie so gut kennen;

und wen gibt es für den Kummer eines leidenden Gefangenen in Ketten; und wer gibt grosszügig in guten und in schlechten Zeiten;

und wen gibt es für den fähig versetzten Lanzenstich oder für die Frau, die am Tage des Kampfgeschreies um erfahrene Reiter ruft"

Manchmal gibt es nach dem Tode des Helden auch für die Schwachen keine Hoffnung mehr.²¹²

gul li-'ahli l-darrā'i wa-l-bu'si mūtū

gad saqathu l-manūnu ka'sa šā'ūbi

"Sag' zu den Leuten, denen es schlecht geht, und die Kummer

haben: 'So sterbt doch, denn das Todesgeschick hat ihm den Tod zu trinken gereicht' "

C. Die Aufforderung.

Ein anderes Verfahren, das für das Lob des Verstorbenen eingesetzt werden kann, ist die an (Gruppen von) Menschen, die als wirtschaftlich verletzlich gelten und in hohem Masse abhängig waren von den Gaben des Helden zu seinen Lebzeiten, ergehende Aufforderung, ihn zu beweinen. Bei diesem Verfahren geht es nicht nur um die notwendige Lebensunterstützung, sondern auch um Schutz gegen Feinde oder ungünstige Zeiten. In den meisten Fällen wird dann auch auf die kritische Situation hingewiesen, in der der Held diesen Leuten fehlen wird. Es wird deutlich, dass der verlässliche Held in den genannten Situationen die zutreffenden Gaben und den notwendigen Schutz darbot; in einer solchen Weise gedenkt die Dichterin noch einmal seiner Tugenden. So z.B.²¹³

fal-tabki niswānu l-šurāti bi-'abratin

'inda l-hurūbi wa-kullu kahlin šārī

wa-l-yabkihi l-mawlā wa-tālibu ḡajatīn

²¹² c'Ātika bint Zayd: Waššā', Muwaššā, 80; Cheikho, 'Anīs, 164.

²¹³ Mulayka al-Šaybānīya: Marzubānī, 'Aš'ār, 199.

‘inda l-‘isā‘i wa-kullu dayfin tāri

"Lasst die Frauen der Kārijiten weinen mit einer Träne
bei den Kriegen und auch jeden Kārijitischen Mann;
und lass ihn beweinen jeden *mawlā* und jeden, der ein Bedürfnis
hat, in der Dämmerung, und jeden Gast, der von weither kommt"
Und:²¹⁴

li-tabki ‘alayka ‘iyālu l-‘sitā‘i ‘idā l-‘šawlu lādāt mina l-‘sam‘ali

"Lasst ihn beweinen diejenigen, die bedürftig sind im Winter
wenn die Kamele, die keine Milch mehr geben, Schutz suchen
gegen den Nordwind"
Und:²¹⁵

*man kāna yawman bākīyan sayyidan fal-yabkihi bi-l-‘abarāti l-‘hirār
wa-l-tabkihi l-‘kaylu ‘idā gūdirat bi-sāhati l-mawti gadāta l-‘itār
wa-l-yabkihi kullu ‘akī kurbatin dāqat ‘alayhi sāhatu l-mustajār*

"Wer je einen *sayyid* beweint hat
lass ihn jetzt weinen mit heissen Tränen;
lasst ihn die Reiter beweinen, wenn sie hinterlassen werden
auf dem Kampfplatz des Todes am Morgen des Fallens;
und lass ihn jeden Unglücklichen beweinen für den der Weg zu
einem, der um Hilfe gebeten werden kann, eng geworden ist"

Es muss nicht immer ein Mitglied einer bedrohten Gruppe sein, das
aufgefordert wird, den Helden zu beweinen; die Dichterin kann sich
zuweilen auch an ihr "abstrahiertes Selbst"²¹⁶ wenden und die Betrof-
fenen als Grund für die Aufforderung zum Weinen anführen, z.B.:²¹⁷

*‘Ubaydata fa-‘bkīhi li-‘adyāfi gurbatin
wa-‘armalatin tahwī li-‘aš‘ata ka-l-‘jidli
wa-bakkīhi li-l-‘aqwāmi fi kulli šatwatin
‘idā ‘hmarra ‘āfaqu l-samā‘i mina l-mahli
wa-bakkīhi li-l-‘aytāmi wa-l-rīhu zafzafun
wa-tašbībi qidrin tālamā ‘azbadat taglī
fa-‘in tusbihi l-nīrānu qad māta daw‘uhā
fa-qad kāna yudkīhinna bi-l-hātabi l-jazli
li-tāriqi laylin ‘aw li-multamisi l-qirā
wa-mustanbihin ‘adhā ladayhi ‘alā risli*

"(Vs. 1: der da im Grabe liegt, nämlich) ‘Ubayda, also beweine ihn

²¹⁴ Dīwān 1895, 225.

²¹⁵ Dīwān 1895, 129.

²¹⁶ Eine Technik, die als *tajrīd* bekannt ist, siehe dazu u.a. Van Gelder, Abstracted Self, 22-30.

²¹⁷ Hind bint ‘Utāta: Ibn Hišām, Sīra, II, 41; Cheikho, ‘Anīs, 186.

wegen Gästen, die weit von ihrer Heimat sind und wegen einer Witwe, die umfällt wegen eines Unversorgten, so wie ein Baumstamm fällt;
 und beweine ihn wegen Stämmen in jedem Winter wenn die Horizonte rot sind von der Dürre;
 und beweine ihn wegen der Waisenkinder, wenn der Wind weht; (und wegen) des Anheizens des Kochtopfs, solange er schäumend kocht;
 und wenn morgens die Glut der Flammen gelöscht war, dann fachte er sie wieder an mit viel Brennholz;
 (und) wegen jemandem, der nachts unterwegs ist oder jemandem, der um Gastfreundschaft bittet, und wegen einem, der das Bellen der Hunde nachahmt (sc. um sich nachts zu orientieren), der sich bei ihm wohl fühlte"

Die Situation kann kompliziert werden: wer richtet sich an wen in Vs. 3 in diesem Fragment, die Dichterin an ihr "abstrahiertes Selbst", die Dichterin an ihr Auge, oder sogar eine fiktive Person an die Dichterin:²¹⁸

1. [*yā °ayni bakkī °alā Sakrin ...*
2. *'innī dakartu nadā Šakrin ...]*
3. *fa-'bkī 'akāki li-'aytāmin 'adarra bihim
raybu T-zamāni wa-kullu T-darri 'agšānī*
4. *wa-'bkī T-mu'ammama wa-'bna T-qā'idīna 'idā
kāna T-rimāhu ladayhim kalja 'astāni*

"Weine um deinen Bruder wegen Waisenkinder, denen Schaden zugefügt wird vom Missgeschick, und dieser ganze Schaden bedeckt (jetzt) mich;

weine um den erfahrenen Anführer und den Sohn von Anführern wenn die Lanzen bei ihnen wie ein Zittern von Seilen werden"²¹⁹

Es muss sich nicht immer um eine Gruppe von Betroffenen handeln: die Leute, die im folgenden Fragment angesprochen werden, sind mit Sicherheit die Anführer des Stammes:²²⁰

*fa-yā li-Banī Dubyāna bakkū °amīdakum
bi-kulli raqīqi T-haddi 'abyada bātiri
wa-kulli rudaynīyin 'asamma ku'ūbuhu
yanū'u bi-naslin ka-T-°aqīqati zāhiri*

²¹⁸ Dīwān 1895, 239.

²¹⁹ Zu diesem Vergleich siehe den Kommentar von Cheikho, Anmerkung c.

²²⁰ Hind bint Hudayfa: Tayfūr, Balāgāt, 173-4; Cheikho, Riyād, 47.

"O ihr, Banū Dubyān, weint um eueren Anführer bei (jedem Schlag des) feinschneidigen, weissen und schneidenden Schwertes; und (bei jedem Stich) einer Lanze von Rudayna, aus festem Holz, mit schwerer Spitze, strahlend wie der Blitz"

Wenn nicht eine Gruppe von unmittelbar Betroffenen angesprochen wird, dann kann eine Situation hervorgerufen werden in der der Held jetzt, nach seinem Ableben, vermisst wird.²²¹

*li-tabki 'alayhi min Kafājata niswaton
bi-mā'i šu'ūni l-'abrati l-mutahaddiri
samfna bi-hayjā 'arhaqat fa-dakarnahu
wa-lā yab'atu l-ahzāna mitlu l-tadakkuri*

"Lasst die Frauen von Kafāja ihn beweinen mit dem tropfenden Wasser der Tränenkanälen; sie hörten den Kampftumult, der sie bedrückte, und sie dachten an ihn; und nichts bringt (ihnen) den Kummer (so nahe) wie die Erinnerung"

C. Sonstige Verfahren

Es ginge zu weit, in diesem Zusammenhang alle Verfahren, die für die Bestätigung der Tugenden des verstorbenen Helden benutzt werden, zu beschreiben und zu belegen. Die bisher genannten sind aber die am meisten verwendeten.

Ein relativ seltenes Verfahren ist das "ubi sunt"-Motiv, obwohl man es in dieser Art von Poesie häufig erwarten würde. Der Grund dafür ist wohl, dass in der Regel nicht mehrere, sondern einzelne Personen beweint werden. Ein Beispiel ist:²²²

*'ayna 'llađina 'idā dakarta ffālahum
'urifū bi-husni 'afāfatin wa-waqāri
'ayna 'llađina 'idā 'atāhum sā'ilun
bađalū lahu 'amwālahum bi-yasāri
'ayna 'llađina 'idā dakarnā dīnahum
qālat 'asā'iruhum humū l-akyāru(!)*

"Wo sind die Leute, die, wenn man ihre Ruhmestaten nennt, bekannt sind für die Güte ihrer Bescheidenheit und Würde; wo sind die Leute, die, wenn einer auf sie zukam mit einer Bitte, (sofort) ihren Besitz hergaben mit der linken Hand (d.h. unauffällig);

²²¹ Laylā al-'Akyālīya: Cheikho, 'Anīs, 108; Mubarrad, Ta'āzi, 75.

²²² Mulayka al-Šaybānīya: Marzubānī, 'As'ār, 199.

wo sind die Leute, von denen, wenn wir ihre Religion nannten,
die Familien sagten: sie sind die Besten!"

Eine vergleichbare Situation wird geschildert, wenn die Dichterin behauptet unter den Leuten den verstorbenen Helden nicht mehr vorfinden zu können.²²³

'alā lā 'arā fī l-nāsi mitla Mu'āwiyah
'idā taraqat 'ihdā l-layālī bi-dāhiyah
bi-dāhiyatīn yudǧī l-kilāba hasisuhā
wa-takruju min sirri l-najīyi 'alāniyah
'alā lā 'arā ka-l-fārisi l-jawni fārisan
'idā mā 'alathu jur'atun wa-ǧalāniyah

"Ach, ich sehe unter den Leuten keinen wie Mu'āwiya
wenn eines der nächtlichen Missgeschicke (zu uns) kommt mit
einem Unglück;

mit einem Unglück, dessen Geräusch die Hunde die Ohren spitzen
lässt, während etwas Öffentliches aus dem Geheimen offenbar
wird;

Ach, ich sehe keinen Reiter wie den kühnen Reiter (=Mu'āwiya)
wenn Mut und glühende Wut über ihn kommen"

Als Verfahren kann sogar das Erzählen einer Art von Geschichte, von Bericht, benutzt werden, um die Tugenden des Verstorbenen hervorzuheben, aber es ist selten. So z.B.:²²⁴

wa-haddatanī 'ashābuhu 'anna Mālikan
'aqāma wa-nādā sabhahu bi-rahīli
wa-haddatanī 'ashābuhu 'anna Mālikan
darūbun bi-nasli l-sayfi ǧayru nakūli
wa-haddatanī 'ashābuhu 'anna Mālikan
jawādun bi-mā fī l-rahli ǧayru bakīli
wa-haddatanī 'ashābuhu 'anna Mālikan
kafifun 'alā l-huddāti ǧayru taqīli
wa-haddatanī 'ashābuhu 'anna Mālikan
sarūmun ka-mādī l-šaftratayni saqīli²²⁵

²²³ Dīwān 1895, 258-9.

²²⁴ Eine Nichte des Nu'mān bn Bašīr: al-Šūrā, Ritā' I, 188-9; al-Šarīf al-Murtadā, 'Amālī, I, 126.

²²⁵ An zwei Stellen lese ich einen anderen *taskīl* als al-Šūrā: aufgrund des Metrums (*tawīl*) muss es wohl 'anna heißen statt 'an. In Vs. 1b. lese ich *sabhahu* statt *sahbuhu* als Objekt zu *nādā*; wäre hier von einem Subjektwechsel die Rede, dann hätte es wohl *fa-nādā* geheißen.

"Seine Freunde sagten mir, dass Mälík
 zurückblieb und dass er seine Kameraden zur Abreise aufrief;
 Seine Freunde sagten mir, dass Mälík heftig mit der Klinge des
 Schwertes schlug, ohne sich zurückzuziehen;
 Seine Freunde sagten mir, dass Mälík
 grosszügig war mit seinem Proviant und nicht geizig;
 Seine Freunde sagten mir, dass Mälík
 sympathisch war für die, die ihn anredeten, nicht unsympathisch
 Seine Freunde sagten mir, dass Mälík
 durchgreifend war wie die scharf polierte Klinge zweier
 Schwertseiten"

Wie sich aus dem Vorhergehenden ergibt, sind die wichtigsten der panegyrischen Themen Mut und Freigebigkeit. Das letzte Thema kann zuweilen Anlass sein zu realistischen Beschreibungen, die man dem Leser wegen ihrer Schönheit nicht vorenthalten möchte. Das nächste Fragment finde ich faszinierend, nicht nur, weil es eine sehr bildliche Darstellung des schweren Lebens in der Wüste ist, sondern auch, weil die Dichterin für eine solche Leistung mit vier, fünf Worten pro Vers auskommt. Al-Kansā':²²⁶

*'inna Sakran kāna hisnan wa-ruban li-l-natifah
 wa-ḡiyātan wa-rabʿan li-l-ʿajūzi l-karifah
 wa-ʿidā habbat šamālun ʿaw janūbun ʿasifah
 nahara l-kūma l-safāyā wa-l-bikāra l-kalifah
 yamlaʿu l-jafnata šahman fa-tarāhā sadifah
 wa-tarā l-hullāka šabʿā nahwahā muzdalifah
 wa-tarā l-ʿaydiya fihā dasimātin ḡadifah
 wāridātin sādirātin ka-qatan muḡtalifah
 ka-dabūrin wa-šamālin fi hiyādin laqifah
 yatafarragna šuʿūban wa-lahu muʿtalifah
 fa-la-ʿin ʿajraʿu Šakrin ʿašbahat li zalifah
 ʿinnahā kānat zamānan rawdataḡ muʿtanafah*

Dem Übersetzer stellt sich das Problem, die hier beschriebene Wirklichkeit so deutlich wie möglich zu schildern. Einen Versuch, den subtilen Rythmus wiederzugeben, habe ich dabei unterlassen:

"Šakr war eine Festung, und er war Anhöhen für Hilfe an den
 Bedürftigen;

eine Hilfe und ein spendender Frühjahrsregen für die altersschwache
 Frau;

und wenn ein (kalter) Nordwind wehte oder ein stürmischer Südwind,
dann schlachtete er die viel Milch gebenden, grossen Kamele und
die Jungen, die zum ersten Mal trüchtig sind,²²⁷
er füllt die Schale mit Fett: du siehst, wie sie voll ist vom Fett des
Höckers;
und du siehst, wie die, die dem Tode verfallen sind, satt werden wenn
sie sich der Schale nähern;
und du siehst die Hände in der Schale, reichlich tropfend vom Fett;
zur Quelle gehend, von der Quelle zurückkehrend wie
Flughühner²²⁸ hintereinander herlaufend;
[die Hände abwechselnd] wie ein Westwind und ein Nordwind in
Wasserbecken, die vom Wind beschädigt werden;
[die Hände] gehören den unterschiedlichsten Leuten, aber für ihn
halten sie zusammen;
wenn jetzt die sandigen Flächen von Sakr für mich harte Felsen
geworden sind [auf denen ich seinen Fussspuren nicht mehr
verfolgen kann], dann waren sie doch eine Zeit lang ein üppiger
Garten"

Thema D: der Aufruf zur Rache

Falls der betrauerte Held bei einem Kampf oder durch Mord ums Leben gekommen ist, besteht für die Dichterin aller Anlass, die männlichen Mitglieder ihres Stammes dazu aufzurufen, Rache zu nehmen. Es kann sogar vorkommen, dass in Fällen, wo der Racheakt offenkundig ausbleibt, dieses Bedürfnis als aufrüttelnde Anklage dargelegt und sozusagen zum Beweggrund schlechthin für die Marthiya wird. Eben mit der Marthiya kann die Dichterin sich in der Öffentlichkeit zu einem solchen Fall aussprechen.

So einen Fall stellt der Mord von Qays bn Zuhayr an Qirfa (oder Nadba) bn Hudayfa im Dāhis Krieg dar. Der Vater des Ermordeten akzeptiert die Zahlung des Blutgeldes, aber seine Mutter verweigert diese Genugtuung und ruft zur Rache auf. Die erste Hälfte dieser Marthiya ist diesem Thema gewidmet.²²⁹

*Hudayfata lā salimta minā l-'a'ādī wa-lā wuqqīta šarra l-nā'ibāti
'a-yaqtulu Qirfatan Qaysun wa-tardā bi-'an'āmin wa-nūqin sārīhāti*

²²⁷ Die beiden Gruppen von Kamelen sind selbstverständlich die kostbarsten und würden wohl nur in grosser Not geschlachtet werden.

²²⁸ Gemeint ist der Pterocles alchata. Typisch für diesen Steppenvogel ist, dass das Weibchen an der Spitze der hintereinander gehenden Jungen geht.

²²⁹ Cheikho, Riyād, 39-40.

'a-mā takšā 'idā qāla l-'ā'ādī Hudayfatu qalbuhu qalbu l-banāti
 fa-kud taran bi-'atrāfi l-'awālī wa-bi-l-bīdi l-hidādi l-murhafāti
 wa-'illā kallinī 'abkī nahārī wa-laylī bi-l-dumūfi l-jāriyāti
 lā'alla manīyati ta'tī sarfan wa-tarminī sihamu l-hādītāti
 fa-dāka 'ahabbu min ba'lin jabānin takūnu hayātuhu 'ardā l-hayāti
 fa-yā 'asafī 'alā l-maqtūli

"Hudayfa, mögest du vor den Feinden nicht sicher sein
 und gegen das Schlechte der Todesgeschicke nicht geschützt;
 kann Qirfa von Qays getötet werden, während du zufrieden
 bist mit ein paar Schafen und weidenden Kamelen?!
 Fürchtest du dich nicht, wenn die Feinde sagen,
 das Herz des Hudayfa sei wie ein Mädchenherz?!
 Nimm' also Rache mit den Klängen der Lanzenspitzen
 und mit den scharfen, eisernen, flimmernden Schwertern!
 Und wenn nicht, lass' mich dann Tag und Nacht
 weinen mit strömenden Tränen;
 vielleicht kommt mein Todesgeschick schnell
 und es treffen mich die Pfeile der Missgeschicke;
 das ist mir lieber als ein feiger Gatte
 dessen Leben das ehrenloseste Leben ist²³⁰
 Weh um den Ermordeten"

al-Hayfā' stellt fest, dass ihr Trauern nichts nützt:²³¹

lahfi 'alayhi wa-mā lahfi bi-nāffihī
 'illā takāfuhu fursānin wa-'aqwāmi
 qul li-l-Hujaybi lahāka llāhu min rajulin
 hamalta 'āra jamfi l-nāsi min Sāmi
 'a-yaqtulu 'bnuka ba'li yā 'bna Fātimatin
 wa-yašrabu l-mā'a dā 'adgātu 'ahlāmi
 wa-llāhi lā ziltu 'abkīhi wa-'andubuhu
 hattā tazūraka 'akwālī wa-'amāmī
 bi-kulli 'asmara ladni l-kā'bi mu'tadilin
 wa-kulli 'abyada sāfi l-haddi qamqāmi

"Ich trauere um ihn, aber mein Trauern nutzt ihm nichts
 aber das Kämpfen von Reitern und Stämmen schon;
 sag' zu al-Hujayb: möge Gott dich beschimpfen, Mann, der du bist,
 du trägst die Schande aller Menschen von Sām;
 tötet dein Sohn meinen Mann, o du Sohn der Fātima,

²³⁰ Hier 'ardā als mukaffaf-Form von der Wurzel RD'.

²³¹ al-Hayfā' bint Šabīh in Cheikho, Riyād, 155.

während er jetzt (ruhig) Wasser trinkt: dass ist ein Wirrwarr von Träumen!²³²

Bei Gott: ich werde nicht aufhören, ihn zu beweinen und um ihn zu trauern bis meine Onkel väterlicher- und mütterlicherseits dich besuchen

mit lauter braunen, biegsamen, rechten Lanzen und lauter weissen, scharfklingigen Schwertern in grosser Zahl"

Bis jetzt habe ich in keiner *Dīwān*ausgabe der Dichterin al-Kansā' dieses Gedicht gefunden, das ihr von Tayfūr zugeschrieben wird²³³. In diesem Gedicht ruft sie Sakr auf, sich für den Tot von Mu'āwiya an den Banū Murra zu rächen statt an den Fazāra:²³⁴

lā taqtulanna Banī Fazārata 'innamā

qatlā Fazārata wa-l-kilābu sawā'u

wa-dā'i l-ṭa'ālība ḡattahā wa-samīnahā

mā fi l-ṭa'ālībī min 'akīka wafā'u

wa-^lalayka Murratu 'in qatalta wa-'innamā

qatlāka Murratu 'in qutilta šifā'u

"Töte nicht die Fazāra, denn die Toten

von Fazāra und die Hunde sind nur gleich;

lass' die Wölfe nur, die Mageren unter ihnen und die Fetten:

unter den Wölfen ist für deinen Bruder kein Ausgleich;

die Murra sollst du (töten) wenn du (überhaupt) tötest

denn nur deine Toten, Murra, wenn Leute von dir getötet sind,

sind eine Genesung"

Im folgenden Beispiel scheint das Problem für die Dichterin zu sein, dass Hādiq und die anderen Helden mit ihm, nicht vom Geschick getötet wurden, sondern auf heimtückische Weise von den Qurayš:²³⁵

fa-'in lā 'anal min Dawsa ṭarī bi-fityatin

masālita lam yaksirhumū hadatu l-dahri

fa-'inna²³⁶ Qurayšan kāna maqtalu Hādiqin

bi-'aydihimū fa-'tlub bihi qātina l-Hajri

fa-fi qatlihim mitlu l-ladī nāla min hizan

²³² Vergleiche Q. 21:5.

²³³ Auch in al-Hajārī, *Ta'liqāt*, II, 88.

²³⁴ Tayfūr, *Balāḡāt*, 167. Damit wäre auch die Annahme hinfällig, die in manchen *Dīwān*ausgaben dieser Dichterin zu finden ist, nämlich, dass es von al-Kansā' keine Gedichte mit dem *rawī hamza* gibt.

²³⁵ Bint al-F.ādiq in Tayfūr, *Balāḡāt*, 180.

²³⁶ *fa-* fehlt im Text, aber nicht im Manuskript.

bi-qatli Hīdāqin fi l-'alā'i wa-fi l-dikri

Schwer zu übersetzen:

"Und wenn ich nicht von Daws meine Rache bekomme wegen starken Helden, die nicht vom alltäglichen Geschick getötet wurden, dann ist es doch so, dass die Qurayš den Tod von Hādiq verursacht haben mit ihren eigenen Händen; also sucht für ihn (d.h. um ihn zu rächen) den Bewohner von al-Hajr; denn in dem Töten von ihnen (=Qurayš) ist etwas, das dem gleicht, was als "Wohltat" das Töten von Hīdāq gegeben hat (in dem Sinne), dass es ein ruhmvolles und gedenkwürdiges Töten ist"²³⁷

Eine Frau bittet ihren Stamm, Rache zu nehmen für ihren Vater, aber sie sieht ein, dass Rache auch nichts nutzt:²³⁸

*'a-mā fi Banī Hisnīn mina 'bni karīhatin
min al-qawmi tallābi l-tirāti ḡaṣamšami
fa-yaqtula Jabran bi-'mri'in lam yakun lahu
bawā'un wa-lākin lā takāyula bi-l-dami*

"Gibt es unter den Banū Hisn keinen erfahrenen Mann, (gibt es) unter dem Stamm keinen dreisten, der die Rache sucht? sodass er Jabr tötet als Preis für einen Mann, dessengleichen es nicht gab; aber Entschädigung durch Blut(verguss) gibt es nicht"

Zynisch merkt die Schwester des °Amr Dū l-Kalb an:²³⁹

*fa-'in 'antumū lam ta'tarū bi-'akikumū
fa-muššū bi-'ādāni l-na'āmi l-mušallamī"²⁴⁰*

"Wenn ihr keine Rache übt für euren Bruder, dann geht die abgeschnittenen Ohren der Strausse sauber waschen"²⁴¹

²³⁷ Der Text ist sehr beschädigt: statt *bi-'aydihim* liest man *Y-'aydihim*", statt *bi-qatli* YQTL.

²³⁸ Cheikho, 'Anīs, 201; Kaḥḥāla, Nisā', I, 154. Cheikho liest im zweiten Vers "bawā'an".

²³⁹ 'Abū Tammām, Hamāsa I, I, 72; Cheikho, Riyād, 86; Lisān, VI, 4208 M.

²⁴⁰ Lisān liest *musallam* statt Cheikho's Lesung *musallihī*, die sicherlich falsch ist. Siehe für das vollständige Gedicht Bagdādī, Kizāna, VI, 356-7; für unterschiedliche Erklärungen des zweiten Halbverses: 358-9.

²⁴¹ Strausse haben keine Ohrmuscheln, ebensowenig wie andere Vögel ausser Eulen.

Böse schreit Bint Bujayr gegen ihren Stamm Ka^ʿb:²⁴²

*fa-mā Kaʿbun bi-Kaʿbin ʿin ʿaqāmat
wa-lam taʿar bi-fārisihā ʿI-qaṭīlī
wa-dahlhumū yunādīhim muqīman
ladā ʿI-Kaddāmi taḷlābu ʿI-duhūlī*

"Die Ka^ʿb sind die Ka^ʿb nicht mehr, wenn sie innehalten
und keine Rache nehmen für ihren ermordeten Reiter;
ihre Rache ruft sie auf (in der Person) des Mannes, der
immer Rache übte, (jetzt) verbleibend bei Kaddām"

Derselbe Gegensatz ist zu finden bei Mayya bint Dirār; für den Hel-
den, der immer gleich Rache übte, wird jetzt keine Rache geübt:²⁴³

*mā bāta min laylatin mud šadda miʿzarahu
Qabīṣatu bnu Dirārin wa-hwa mawtūru*

"Es dauerte keine Nacht, von dem an, dass er sein Kleid angürtete
(zum Racheakt), er, Qabīsa bn Dirār, aber (selber) liegt er unge-
rächt da"

Ein ähnlicher Aufruf in Form eines Vergleichs bei al-Kansā':²⁴⁴

18. *lā nawma hattā ...*

20. *fa-taḡsilū ʿankumū ʿāran tajallalakum
ḡasla ʿI-awārīki haydan baʿda ʿathāri*

"Ich werde nicht schlafen bis ...

und bis ihr eine Schande weggewaschen habt, die euch bedeckt
wie die menstruierenden Frauen ihr Blut wegwaschen, wenn
sie wieder sauber sind"

Thema E: Widerstand

Die Dichterin leistet dem Unvermeidlichen noch einmal Wider-
stand und unternimmt einen letzten verzweifelten Versuch, die ent-
standene Lage zu ändern. Die benutzten Verfahren:

1. Das Lösegeld

Ob der Tod die Folge ist von einem Mord, oder ob der Held eines
natürlichen Todes gestorben ist, ist für das nächste Thema weniger
wichtig. Es drückt dreierlei aus: erstens ist es zu verstehen als letzter

²⁴² Cheikho, Riyād, 103; Bakrī, Muʿjam, 470, 524; Yāqūt, Muʿjam, I, 216, 223; IV, 504.

²⁴³ Cheikho, Riyād, 151; sie heisst Hamda in Tayfūr, Balāḡāt, 201.

²⁴⁴ Dīwān 1895, 117.

Versuch der Dichterin, etwas an der Situation zu ändern, und in diesem Sinne ist es ein letzter Protest. Indem der Tote als Gefangener dargestellt wird, ist es auch zu verstehen als ein letzter Versuch, der bitteren Wahrheit zu entrinnen. Und drittens bietet das Thema des Lösegeldes eine Möglichkeit, noch einmal darauf hinzuweisen, dass der grosse Held eigentlich durch nichts, also auch nicht durch die grösste Lösesumme, zu ersetzen ist.

Nicht nur grammatisch, sondern auch gedanklich bilden diese zwei Verse von al-Kansā' eine gegenseitige Ergänzung:²⁴⁵

*law kāna yašfī saqīman wajdu dī rahimin
'abqā 'akī sāliman ḥuznī wa-'iṣfāqī
'aw kāna yufdā la-kāna Ṭ-ahlu kulluhumū
wa-mā 'uṭammiru min mālin lahu wāqī*

"Wenn die Liebe eines Geschwisters einen Kranken heilen könnte dann würden mein Kummer und meine Sorge meinen Bruder unversehrt am Leben halten; oder wenn er freigekauft werden könnte, dann wäre der ganze Stamm und was ich an Besitz erworben habe, für ihn ein Schutz"

Und:²⁴⁶

*fidan li-Ṭ-fārisi Ṭ-Juṣamīyi nafsī
'ufaddīhi bi-mā lī min hamīmi
'ufaddīhi bi-hayyi Banī Sulaymin
bi-zā' inihim wa-bi-Ṭ-'anasi Ṭ-muqīmī*

"Das Lösegeld für den Reiter von Juṣam bin ich selbst, ich kaufe ihn frei mit denen, die mir teuer sind; ich kaufe ihn frei mit dem Stamm der Sulaym, mit den Umherziehenden von ihnen und mit den Sesshaften"

Und:²⁴⁷

*fa-law kānat nufūsu Ṭ-qawmi tufdā
fadaytuhumū wa-ḥaqqā lahā fidāhā*

"Wenn die Leben des Stammes freigekauft werden könnten, dann würde ich sie freikaufen, denn darauf haben sie ein Anrecht"

²⁴⁵ Dīwān 1895, 181. Diese Verse werden ebenfalls einer 'Umm 'Amr bint Mukaddam zugeschrieben: Cheikho, Riyād, 88-9; Bakrī, Mu'jam, 737; Yāqūt, Mu'jam, IV, 244.

²⁴⁶ Dīwān 1895, 231.

²⁴⁷ Kālida bint Hāsim in Cheikho, Riyād, 60; Ṭayfūr Balāgāt, 186.

Der Gedanke, dass die Dichterin selber ihr Leben für dasjenige des Verstorbenen hergeben würde, wird am einfachsten im folgenden Fragment ausgedrückt.²⁴⁸

layta nafsī guddimat li-l-manāyā badalak

"Könnte nur mein Leben dem Todesgeschick angeboten werden an deiner Stelle"

Nicht immer muss der fingierte Empfänger des Lösegeldes abstrakt bleiben: im Falle des al-Nadr bn al-Hārit, der auf Befehl des Propheten getötet wurde, lässt die Schwester des Nadr Muhammad wissen:²⁴⁹

*law kunta qābila fīdyatin la-fadaytuhu
bi-'a'azzi mā yufdā bihi man yunfiq²⁵⁰*

"Wenn du Lösegeld angenommen hättest, dann hätte ich ihn freigekauft mit dem Besten, mit dem freigekauft wird, wer Geld ausgeben kann"

Aber fiktiv ist wieder:²⁵¹

*faqadnāhu fiqdāna l-rabī'i fa-laytanā
fadaynāhu min dahmā'inā bi-'ulūfi*

"Wir haben ihn verloren wie man eine regenspendende Frühjahrswolke verliert; hätten wir ihn doch freigekauft mit Tausenden von unseren Menschen (oder: Kamelen)"

2. Die Dichterin wünscht sich den Tod

Obwohl man dieses Thema vielleicht des öfteren erwarten würde, ist es relativ selten zu belegen. In den meisten Fällen geht es darum, dass die Dichterin sich durch ihren eigenen Tod erhofft, dass ihr Schicksal leichter zu ertragen ist: gewissermassen versucht sie ihre existentielle Einsamkeit zu lindern, indem sie das Schicksal des Verstorbenen teilt. So z.B.²⁵²

*sa-'abkī mā hayītu 'alā šaqīqin
'a'azza 'alayya min 'aynī l-yamīni
fa-law 'annī lahiqtu bihi qaṭīlan*

²⁴⁸ 'Umm Ta'abbata Šarrā in Cheikho, 'Anīs, 122.

²⁴⁹ Cheikho, 'Anīs, 178; Ḥusri, Zahr II, I, 66; Buhturī, Ḥamāsa, 435.

²⁵⁰ Zu der zweiten Vershälfte gibt es viele Varianten.

²⁵¹ Laylā bint Tarīf: Buhturī, Ḥamāsa, 435.

²⁵² Kawla bint al-'Azwar al-Kindī: Kaḥḥāla, Nisā', I, 375.

la-hāna °alayya 'id huwa gayru hūni

"Ich werde, solange ich lebe, um einen Bruder weinen
der mir teurer war als mein rechtes Auge;
wenn ich, ermordet, bei ihm bleiben könnte,
dann wäre das leicht für mich, denn das wäre keine Schande"

Und:²⁵³

wa-hawwana huznī 'anna yawmaka mudrikī

wa-'annī gadan min 'ahli tilka l-darā'ihī

"Es würde mir meinen Kummer erleichtern, von deinem Schicksal
weggerafft zu werden, und morgen zu den Bewohnern jener
Gräber zu gehören"

Ein anderes Beispiel:²⁵⁴

fa-wa-'llāhi lā 'ansāka mā habbatī l-sabā

bukā'an wa-huznan maḥdarī wa-masīrī

fa-yā layta šilwī °inda dāka wa-'a'zumī

ladā 'adbu' in ta'tādunī wa-nusūri

"Bei Gott, solange der Ostwind weht, werde ich dich nicht vergessen,
weinend und voller Kummer, wenn ich sitze oder wenn ich gehe;
wäre meine Leiche nur da bei ihm und auch meine Knochen,
bei (den) Hyänen, die mich (dann) regelmässig besuchen, und
bei (den) Geiern"

Das Elend anderer hält die Dichterin davon ab, Selbstmord zu
begehen:²⁵⁵

yudakkirunī tulū'ū l-šamsi Sakran

wa-'adkurūhu li-kulli gurūbi l-šamsi

fa-law-lā kaṭratu l-bākīna ḥawī

°alā 'ikwānihim la-qataltu nafsī

wa-lākin lā 'azālu 'arā °ajūlan

wa-nā'ihatan tanūhu li-yawmi nahsi

"der Sonnenaufgang erinnert mich an Sakr
und ich denke an ihn bei jedem Sonnenuntergang;
wenn es nicht die vielen Weinenden um mich herum gegeben hätte,
die um ihre Brüder weinen, dann hätte ich mich selbst
getötet;
aber ich sehe noch immer eine altersschwache Frau und eine
klagende Frau, die um einen Tag des bösen Geschicks weint"

²⁵³ Eine anonyme Frau in Cheikho, 'Anīs, 195.

²⁵⁴ Šaffya bint °Abd al-Muttalib: Kaḥḥāla, Nisā', II, 344.

²⁵⁵ Dīwān 1895, 151-2.

Wie aus diesen Beispielen hervorgeht, folgt der Todeswunsch öfters auf eine Anspielung auf langzeitigen Kummer. Es kann sein, dass eben der nicht weichende Schmerz die Dichterin dazu veranlasst, ihr Lebensende herbeizusehnen.

3. Schluss: der Fehlschlag: die letzte Verzweiflung

Letztendlich ist die Dichterin dann doch gezwungen zuzugeben, dass das Todesgeschick eingreifend zugeschlagen und dass die Wirklichkeit sich definitiv geändert hat. Mit diesem Thema sind wir an dem Punkt angelangt, wo die Gefühle durchbrechen und die Fassung völlig aufgegeben wird. Das ist die Stelle, an der die verheerende Wirkung des Todesgeschicks angesprochen wird, eine Wirkung die nicht nur das soziale Leben trifft, sondern auch auf existentieller Ebene die Verhältnisse endgültig ändert. Sowohl das Individuum als auch die Gruppe werden in nackter Verletzbarkeit dargestellt: es gibt kein Entrinnen. Hier herrscht nicht der Kummer, sondern die Wut.

Manchmal werden andere Themen der Marthiya dazu verwendet, die Brechung des *ṣabr* zu rechtfertigen. So betont die Dichterin etwa, wie sehr der verstorbene Held und die mit ihm verschwundenen Tugenden und Wohltaten dem Individuum und der Gruppe fehlen werden: Es bricht für den Stamm eine Zeit des unabwendbaren Elends an. Mit diesem Thema kann die Dichterin ihre Fassung völlig fallen lassen und sich ihrer Verzweiflung hingeben, ohne dass sie dazu eine Rechtfertigung bräuchte.

So z.B.:²⁵⁶

*wa-na'lamu 'anna manāyā l-rijāli bālīqatun haytu yuhlā lahā
li-tajri l-manīyatu ba'da l-fatā l-muḡādari bi-l-Mahwi 'adlālahā*

"Wir wissen, dass die Todesgeschicke der Männer
(sie) erreichen, wo es ihnen gefällt (eig.: gegeben wird);
lass' das Todesgeschick nach dem Tod des Helden,
der hinterlassen wurde in al-Mahw, seine Wege gehen"

Oder:²⁵⁷

*fa-ša'na l-manāyā 'id 'asābaka raybuhā
li-taḡdu 'alā l-fityāni ba'daka 'aw tasrī'*

²⁵⁶ Dīwān 1895, 203. Der erste Vers ist aus dem Dīwān (ed. al-Bustānī). Im zweiten Vers bevorzuge ich die Variante *li-tajri* statt *li-ta'ti*, und in Zusammenhang damit wäre m.E. *'adyālaha* besser als *'adlālahā*.

²⁵⁷ Dīwān 1895, 88; Dīwān (ed. °Awadayn), 75.

"Es ist dem Todesgeschick überlassen, da (jetzt) sein Böses dich getroffen hat: lass' die Todesgeschicke auf die Helden niederkommen, nach deinem Tode, morgens oder abends"

Eher als Beschreibung dargestellt:²⁵⁸

fa-ka-'annamā 'amma l-zamānu nuḥūranā bi-mudā l-dabā'ih
fa-nisā'unā yandubna bahhan ba'da ḥādī'ati l-nawā'ih
šuf'tan sawāhiba lā yanīna 'idā wanā laylu l-nawābih

"Als ob die zerstörerische Zeit sich in die Richtung unserer Kehlen bewegt mit den Schlachtmessern; unsere Frauen weinen sich also heiser nach der Frau, die die Klagefrauen anführt; mit lose hängenden und mit Staub eingeriebenen Haaren, abgemagert, werden sie nicht müde, wenn die Nacht der Hunde matt wird"

Und:²⁵⁹

'ahāla 'alayhimī dahrūn ḥādīdu l-nābi wa-l-miklab
fa-halla bihim wa-qaḍ 'aminū wa-lam yuqsar 'idā yaštub
wa-mā 'anhu 'idāmā halla min majnan wa-lā mahrab

"Über sie ist ein Missgeschick gekommen mit eisernem Eckzahn und eiserner Krallen; es hat sich bei ihnen sesshaft gemacht, als sie sich gerade sicher fühlten, und es versagte nicht, wenn es schnitt; und wann immer es sich sesshaft gemacht hat, gibt es kein Entrinnen mehr und keine Flucht vor ihm"

Und:²⁶⁰

fa-'ammā wa-qaḍ 'asbaḥta fī qabdati l-radā
fa-ša'na l-manāyā fa'l-tusīb man badā lahā

"Wo du jetzt in den Griff des Untergangs gelangt bist, so sei es den Todesgeschicken überlassen: lass sie den treffen, der sich ihnen zeigt"

Die Dichterin ist zerschmettert:²⁶¹

'asbaḥtu nahban li-raybi l-dahri sābiratan
li-l-ḡullī 'aktara tahnānī 'ilā Zafari'

²⁵⁸ Dīwān 1895, 28.

²⁵⁹ 'Umayma bint 'Umayya bn 'Abd Šams: Cheikho, Riyād, 62.

²⁶⁰ Ḥalīma al-Ḥadārīya in Cheikho, 'Anīs, 145.

²⁶¹ Salmā al-Nadriya in Tayfūr, Balāgāt, 181; Kaḥḥāla, Nisā', II, 241.

"Ich bin eine Beute des Schicksals geworden, geduldig die
Erniedrigung ertragend, (aber) mich immer mehr sehnd nach
Zafar"

Und:²⁶²

fa-ša'na l-manāyā bi-l-'aqrībi ba'dahu
li-tu'līl 'alayhim 'allatun ba'da nāhili

"Lasst die Todesgeschicke mit den Verwandten machen, was sie wol-
len, jetzt wo er tot ist, lasst sie auf ihnen einen zweiten Schluck
trinken nach dem ersten (d.h. nach Sakr)"

F: die Schlussthemen der Marthiya

1. Das ewige Weinen

Nachdem sich die Dichterin noch einmal in Form eines blinden Protests gegen das Schicksal gewehrt hat und dann zur Einsicht gekommen ist, dass dagegen nichts hilft und sich letztendlich dem Schicksal völlig ergeben hat, muss sie einen neuen Anfang machen, indem sie sich von ihrer Fassungslosigkeit und ihrer Gleichgültigkeit den anderen gegenüber löst. Der erste Schritt ihrer Rückkehr zur Wirklichkeit kann aber noch kaum das Akzeptieren der neu entstandenen Wirklichkeit sein: zwar wehrt sie sich nicht mehr energisch, aber ein Schwur soll geleistet sein: sie wird den Verstorbenen bis in die Ewigkeit beweinen. Wichtig ist hier festzustellen, dass dieser Schwur einer Öffentlichkeit gegenüber geleistet wird: damit verschafft sie sich die Möglichkeit, wieder Teil dieser Öffentlichkeit zu werden, ist aber zugleich doch stark auf sich selbst und ihren Kummer bezogen.

Das Motiv des ewigen Weinens ist vielfach zu belegen, und es ist oft kunstvoll verbunden mit Beobachtungen in der Natur.²⁶³
So z.B.:²⁶⁴

fa-la-'abkiyannaka kullamā wakīdat 'īsun bi-'arhulihā 'alā rasmi
"Ich werde dich sicherlich beweinen jedes Mal, wenn weisse

Kamele mit ihren Satteln einen Schritt machen in einer Spur"
Und:²⁶⁵

²⁶² Dīwān 1895, 223.

²⁶³ Für eine Anzahl von solchen Ausdrücken für "auf immer und ewig" siehe noch al-Qālī, al-'Amālī, I, 232-4.

²⁶⁴ Mulayka al-Šaybānīya: Marzubānī, 'Aš'ār, 200.

²⁶⁵ Dīwān 1895, 180.

*'innī sa-'abkī 'Abā Ḥassāna mu'wilatan
fi kulli sā'ati 'imsā'in wa-'isrāqi*

"Ich werde 'Abū Ḥassān klagend beweinen
zu jeder Zeit des Abends und des Morgens"

Und:²⁶⁶

*ta-'llāhi 'ansā 'bna 'Amri 'l-kayri mā nataqat
hamāmatun 'aw jarā fi 'l-bahri 'uljūmu*

"Bei Gott, ich werde nie den Sohn des gütigen 'Amr vergessen,
solange eine Taube gurrts oder ein Frosch im Wasser treibt"

Aus solch idyllischen Beschreibungen bekommt man den Eindruck, dass sich die Dichterin noch weigert, an der menschlichen Realität wieder teilzunehmen, und in der Natur Trost sucht. Sie verhält sich fast verträumt, als ginge es darum, die Wirklichkeit noch zu meiden.

Ein anderes Beispiel:²⁶⁷

*fa-'ālaytu lā tanfakku 'aynī ḥazīnatan
'alayka wa-lā yanfakku jīdiya 'aḡbarā
madā 'l-dahri mā ḡannat hamāmatu 'aykatin
wa-mā tarada 'l-laylu 'l-sabāha 'l-munawwirā*

"Ich schwöre: mein Auge wird nicht aufhören, traurig zu
sein über dich, und meine Haut wird staubbedeckt bleiben,
für ewig, solange die Taube des Dickichts singt und solange
die Nacht dem lichtbringenden Morgen hinterhergeht"

Manchmal scheint es, dass man sich hier gegenseitig überbietet:²⁶⁸

*sa-'abkīhimā wa-'llāhi mā hanna wālihun
wa-mā 'atbata 'llāhu 'l-jibāla 'l-rawāsiyā*

"Ich werde sie beide beweinen, bei Gott, solange ein Schmerzerfüllter
ächzt und solange Gott die festen Berge fest sein lässt"

Noch ein Beispiel:²⁶⁹

*'ālaytu 'ansā ma'sarī 'abadan hattā yazūlu bi-'ahlihi 'l-ḥaḍbu
"Ich schwöre: ich werde meine Leute nie vergessen
bis die Hügel mit ihren Bewohnern verschwunden sind"*

²⁶⁶ Dīwān 1895, 229. Ich lese 'Amri mit Dīwān (ed. 'Awadāyn), 67, statt 'ammī.

²⁶⁷ 'Ātika bint Zayd in Waṣṣā', Muwaṣṣā, 80; Cheikho, 'Anīs, 164.

²⁶⁸ Dīwān 1895, 267.

²⁶⁹ Sāra bint Mu'āḍ in Tayfūr, Balāḡāt, 181; Kaḥḥāla, Nisā', II, 141.

Das im nächsten Fragment benutzte Bild hat gewissermassen noch eine Beziehung zum Thema selbst: die Kamelin, die um ihr Junges bangt:²⁷⁰

fa-la-'abkiyannaka mā ḥayītu wa-mā jarat
hawjā'u mu'ṭafatan bi-kulli makāni

"Ich werde dich gewiss beweinen, solange ich lebe und solange eine schnelle Kamelin überall umherirrt, besorgt um ihr Junges"

Idyllisch ist wieder:²⁷¹

fa-'ālaytu lā 'anfakku 'abkīka mā da'at
'alā fananin zarqā'u 'aw ṭāra ṭā'iru

"Ich schwöre: ich werde nicht aufhören, dich zu beweinen, solange auf einem Ast eine Taube gurrts oder (solange) ein Vogel fliegt"

Dieselbe Idylle, aber hier wieder mehr im Sinne des gedanklichen Themas, indem die Taube um ihren Partner ruft:²⁷²

fa-la-'abkiyannaka mā sam'ṭu ḥamāmatan
taḍ'ū ḥadīlan fī furū'i ṭ-ḡarqadi

"Ich werde dich gewiss beweinen, solange ich eine Taube eine andere rufen höre auf den Ästen des ḡarqad-Baumes"

Die Perspektive kann auch umgekehrt werden, indem die Dichterin schwört, nie wieder einen solchen Kummer zu haben. So z.B. al-Kirniq in einem Gedicht am Anfang dieses Kapitels:²⁷³

lā 'ajza'u ṭ-dahra 'alā ḥālikin
ba'daka mā hannat ḥawādi ṭ-ṣiṣār

"Ich werde nie wieder trauern um einen, der ums Leben kommt nach deinem Tod, solange die vorne laufende, zehn Monate trächtigen Kamele kläglich stöhnen"

Aus praktischen Überlegungen ist die Ewigkeit dann aber doch begrenzt:²⁷⁴

fa-lā wa-'llāhi lā 'ansāka hattā
'ufāriqa muḥjaṭi wa-yuṣaqqu ramsī

²⁷⁰ Sulaymā bint al-Muhalhil in Muḥammad bn 'Ishāq, Bakr, 117; Cheikho, Riyād, 20.

²⁷¹ Laylā al-'Akyaliya in Marzubānī, 'Aṣ'ār, 79-81; Cheikho, 'Anīs, 110.

²⁷² Dīwān 1895, 65.

²⁷³ Dīwān 1895, 131.

²⁷⁴ Dīwān (ed. al-Bustānī), 85.

"Und, bei Gott, ich werde dich nie vergessen, bis ich mich
von meinem Leben löse und mein Grab gegraben wird"

2. Das Grab

Ein nächster Schritt in die Richtung der veränderten Wirklichkeit ist die Darstellung des Abschieds vom Grab des Helden. Dabei sind zwei Elemente von Bedeutung: erstens heisst ein Abschied vom Grab implizit, dass man sich wieder in die Öffentlichkeit des sozialen Lebens begibt: die Konzentration verlagert sich von dem überwältigenden, ichbezogenen Schmerz über die Darstellung des ewigen Weinens, was im Grunde noch ein Subjekt-Objekt Verhältniss ist, zu der Zuwendung des Subjekts zum Alltagsleben, zum Umkehren und Aufbrechen. Dass das Aufbrechen hier einen Anfang nimmt, ist von grosser Bedeutung, weil ja im Kontext der Jāhiliya, das "Tot-und-begraben-Sein" dem "Sesshaft-Werden" gleichkommt: ein Toter ist *muqīr*²⁷⁵, und sterben und begraben werden heisst *tawā*.²⁷⁶

[*a-yā Sakru hal yuḡnī l-bukā'u 'awi l-'asā*]

'alā mayyitin bi-l-qabri 'asbaha tāwiya

"... um einen Toten, der sich im Grabe niedergelassen hat"
oder:²⁷⁷

fa-'asbaha tāwiyan bi-qarāri ramsin ...

"Er ist sesshaft geworden in einem festen Grab ..."

Folgerichtig müsste also "leben" heissen: "umherziehen", dessen Anfang das Aufbrechen ist.

Kaum kann das Thema des geschlossenen Grabes so emphatisiert werden wie in diesem Vers der al-Kansā', in dem drei Synonyme eingesetzt werden für das Wort Grab. Die Zuwendung zu der Öffentlichkeit wird subtil in der Form einer Frage stilisiert, in der wiederum die Spannung zwischen *sabr* und *jaza'* der Öffentlichkeit gegenüber problematisiert wird:²⁷⁸

fa-'asbaha l-yawma fī ramsin ladā jadatin

wasta l-darīhi 'alayhi l-turbu markūmu

'aqūlu Sakrun ladā l-'ajdati marmūmu

wa-kayfa 'aktumuhu wa-l-dan'u tasjīmu

"Es ist jetzt so mit ihm gekommen, dass heute in einem

²⁷⁵ al-Zabīdī, Tāj, X, 64

²⁷⁶ Dīwān 1895, 267.

²⁷⁷ Dubā'a bint 'Āmir: Ṭayfūr, Balāgāt, 178; Kahhāla, Nisā', II, 355.

²⁷⁸ Dīwān 1895, 230.

Grabe neben einer Grabseite inmitten des Grabes, Sand über ihn aufgehäuft wurde;

ich bestätige: *Sakr* ist bei den Gräbern in Verwesung; wie soll ich es verbergen, wo doch meine Tränen reichlich strömen"

Das zweite Element, das Teil dieses Themas ausmacht, ist der Segensspruch über das Grab. Man wünscht sich Regen über das Grab, eine Parallele zu der wichtigsten Tugend des Verstorbenen, seiner Freigebigkeit. Diese Tugend wird eben oft als ein reichlich spendender Frühjahrsregen dargestellt.

So z.B.:²⁷⁹

*jāda ʿalā qabrika gaytun min samā'in razimah
yunbitu nawran ʿarijan jarjārahu wa-l-yanamah*

"Möge über dein Grab reichlich ein Regen fließen aus einem donnernden Himmel (ein) Regen, der duftende Blumen wachsen lässt, *jarjār-* und *yanama*-Blumen"

Und:²⁸⁰

*saqā l-'ilāhu darīhan janna 'a'zumahu
wa-rūhahu bi-ḡazīri l-muzni hattāli*

"Möge die Gottheit ein Grab besprengen, das seine Knochen und seine Seele verbirgt²⁸¹ mit einer grosszügigen Regenwolke, reichlich strömend"

Nicht nur das Grab selbst soll mit Wasser übergossen werden, sondern auch dem Toten selber soll Wasser gereicht werden.²⁸²

*saqāka walīyu l-nāsi fī l-qabri mumtiran
fa-sawfa ʿubakkīhi wa-'in kuntu fī l-laḥd'*

"Möge der Herr der Menschheit dir in deinem Grabe zu trinken geben, indem er es regnen lässt; ich werde ihn (den Toten) beweinen, auch wenn ich in meinem eigenen Grab liege"

Noch ein Beispiel:²⁸³

saqyan li-qabrika min qabrin wa-lā bariḥat

²⁷⁹ Tanhā ʿukt Saʿd bn Qirt al-ʿAbdī in Marzubānī, ʿAsʿār, 145.

²⁸⁰ Dīwān 1895, 219.

²⁸¹ Nach Cheikho, Anm. e) meint die Dichterin mit *rūh* hier nicht seine Seele, sondern seine Person und seinen Körper, weil ja die Seele nicht vom Grab verborgen werden kann.

²⁸² ʿUmayma bint ʿAbd al-Muttalib: Ibn Hišām, Sīra, I, 173; Cheikho, ʿAnīs, 136.

²⁸³ Dīwān 1895, 15.

jawdu l-rawāʿidi tasqīhi wa-tuhtalabu

"(Es komme) Wasser über dein Grab - Welch ein Grab²⁸⁴ - und lass' den freigebigen Regen der donnernden Wolken nicht aufhören ihn/es zu besprühen und reichlich zu strömen"

Es muss nicht immer ein wasserspendender Regen sein, der über das Grab herbeigewünscht wird, wie dieses Fragment zeigt:²⁸⁵

*fa-lā yabʿad 'Abū Ḥassāna Saḵrun
wa-halla bi-ramsīhi tayru l-maʿūd'*

"Möge 'Abū Ḥassān, Saḵr, nicht völlig untergehen und möge sich bei seinem Grab ein Vogel des günstigen Geschickes niederlassen"

Ein letztes Beispiel:²⁸⁶

*'asqā bilādan dumminat qabrahu
ṣawbu marābfi l-guyūti l-sawār
wa-mā su'ālī daka 'illā likay
yusqāhu hāmin bi-l-rawāy'²⁸⁷ fi l-qifār*

"Möge ein Land, das man sein Grab hat umschliessen lassen, getränkt werden vom üppigen Regen der nächtlichen Frühjahrswolken; ich wünsche mir das nur, damit ihm eine sich ergiessende Wolke mit dem Tränken zu trinken gegeben wird in der dürren Wüste"

3. Die Schlussformel: die Verallgemeinerung des Kummers

Schliesslich wendet die Dichterin sich wieder völlig der Öffentlichkeit zu, indem sie sich direkt an ihr Publikum wendet, und zwar mit der letztmöglichen Rechtfertigung für ihr Aufgeben der Fassung am Anfang: sie warnt davor, dass das Missgeschick, von dem sie betroffen ist, jeden treffen kann. Dies ist auf zweierlei Weise zu verstehen: erstens trifft uns alle einmal der Tod, zweitens heisst das auch, dass jeder von einem Sterbefall in der Familie oder im Stamm betroffen werden kann.

Die Verallgemeinerung, die dieses Schlussthema impliziert, bestätigt zugleich eine neue Wirklichkeit in dem Sinne, dass der neue soziale Status, den die Dichterin jetzt innehat - sei es als Witwe, Waise oder als Mutter, die ihren Sohn verloren hat (*taklā*) - bestätigt

²⁸⁴ Siehe zu diesem *min* Reckendorf, Syntax, 254 und 256.

²⁸⁵ *Dīwān* 1895, 64.

²⁸⁶ *Dīwān* 1895, 130.

²⁸⁷ Vielleicht liest man *metri causa* lieber *riwā*.

wird. Ausserdem wird darauf hingewiesen, dass dieser Zustand in jedem Menschenleben eintritt und ein natürlicher Statusübergang ist.

So sagt eine unbekannte Frau aus Himyar:²⁸⁸

waradū wa-ʿllāhi mā karihū wa-ʿalā ʿātārihim naridu

"Sie gingen, bei Gott, zu einer Wasserstelle, um das zu trinken, was sie verabscheuten und in ihren Spuren gehen wir zur (selben) Wasserstelle"

Und al-Kansā':²⁸⁹

madā wa-sa-namdi ʿalā ʿiṭrihi ka-dāka li-kulli fatan masraʿu

"Er ist (in den Tod) gegangen, und wir gehen in seiner Spur; auf diese Weise hat jeder Held eine Stelle, wo er zu Boden geworfen wird"

Und:²⁹⁰

*ʿin yaku hādā ʿl-dahru ʿawdā bihi
wa-sāra mashaṅ li-majāri ʿl-qitār
fa-kullu hayyin sāʿirun li-ʿl-bilā
wa-kullu habiin marruhu li-ʿl-ḥbitār*

"Wenn ihn schon dieses Geschick weggerafft hat und (sein Geschick) ein Abwischen (des Staubes auf seinem Grab) durch die Regenströme geworden ist, dann ist es doch so, dass jedes lebendige Wesen auf dem Weg zur Verwesung ist, und dass jedes Seil auf dem Wege ist, zerrissen zu werden"

Das erste und das letzte Thema der Marthiya werden zusammengefasst von Laylā al-'Akyaliya in den folgenden Versen:²⁹¹

*wa-lā ʿl-hayyu mim mā yuhdiṭu ʿl-dahru muftabun
wa-lā ʿl-maytu ʿin lam yashiri ʿl-hayyu nāširu
wa-kullu jadīdin ʿaw šabābin ʿilā bilan
wa-kullu ḥriʿin yawman ʿilā ʿl-mawti šāʿiru
wa-kullu qarīnay ʿulfatin li-tafarruqin
šatātin wa-ʿin dannā wa-tāla ʿl-tāʿšuru*

"Der Lebende ist nicht zufrieden mit dem, was das Geschick

²⁸⁸ Ṭayfūr, Balāgāt, 185.

²⁸⁹ Dīwān 1895, 161.

²⁹⁰ Dīwān 1895, 131-2.

²⁹¹ Marzubānī, 'Ašʿār, 80; Cheikho, 'Anīs, 110.

passieren lässt und der Tote steht nicht mehr auf, auch wenn der Lebende die Fassung verliert;
 jedes Neugeborene oder jeder Jüngling sind (auf dem Weg) zur Verwesung und jeder Erwachsener ist eines Tages auf dem Weg zum Tode;
 jede zwei Freundschaftskameraden (sind auf dem Weg) zu einer Trennung in unterschiedliche Richtungen, auch wenn sie zueinander halten und das Zusammensein lange gedauert hat"

Es kann aber auch ein Trost sein, an der Vergänglichkeit teilzuhaben.²⁹²

*wa-hawwana wajdī 'annanī sawfa 'aḡtadī
 'alā 'itrihi yawman wa-'in tāla bī l-'umru*

"Und es macht meinen Kummer leichter, dass ich eines Tages seiner Spur folgen werde, auch wenn mein Leben lange dauert"

IV: Die Marthiya als Ganzes: ein Beispiel

Nachdem die wichtigsten Themen, denen man in der Marthiya begegnet, vorgestellt sind, scheint es mir angebracht, eine ganze Marthiya darzustellen. Ich glaube, dass in dem Text, den ich dazu gewählt habe, die meisten der angesprochenen Themen vorzufinden sind. Ausserdem hat diese Marthiya den Hauch des Authentischen und des Typischen. Es ist ein Gedicht der Su^cdā bint al-Šamardal al-Juhanīya. Als Grundlage diente der Text aus den 'Asma^cīyāt²⁹³:

1. *'a-mina l-hawāditi wa-l-manūni 'urawwa^cu
 wa-'abītu laylī kullahu lā 'ahja^cu*
2. *wa-'abītu mukliwatan 'ubakkī 'As^cadan
 wa-li-miṭlihi tabkī l-'uyūnu wa-tahma^cu*
3. *wa-tabayyanu l-'aynu l-taliḥatu 'annahā
 tabkī mina l-jaza^ci l-dakīli wa-tadma^cu*
4. *wa-laḡad badā liya qablu fimā qad madā
 wa-'alimtu dāka lawa 'nna 'ilman yanfa^cu*
5. *'anna l-hawāditha wa-l-manūna kilayhimā
 lā yu^ctībāni wa-law bakā man yajza^cu*
6. *wa-laḡad 'alimtu bi-'anna kulla mu'akkarin
 yawman sabīla l-'awwalīna sa-yatba^cu*
7. *wa-laḡad 'alimtu lawa 'nna 'ilman naffun
 'an kullu ḥayyin dāhibun fa-muwaddfu*

²⁹² Laylā bint Salama in Buḥturī, Hamāsa, 432.

²⁹³ 'Asma^cī, 'Asma^cīyāt, 101-4.

- 'an kullu hayyin dāhibun fa-muwaddfu
 8. 'a-fa-laysa fīman qad madā lī 'ibratun²⁹⁴
 halakū wa-qad 'ayqantu 'an lan yarjfu
 9. waylu 'mmi qatlā bi-l-Risāfi lawa 'nnaḥum
 balagū 'l-rajā'a li-qawmihim 'aw muttfū
 10. kam min jamfi l-šamli multa'imi l-hawā
 kănū ka-dālika qablahum fa-tasaddfū
 11. fal-tabki 'As'ada fityatun bi-sabāsibin
 'aqwaw wa-'asbaha zādhum yutamazzafu
 12. jāda 'bnu Majdaf'ata 'l-kamīyu bi-nafsihi
 wa-laqad yarā 'anna 'l-makarra la-'asnafu
 13. waylummihī rajulan yulīdu bi-zahrihi
 'ibilan wa-nassālu 'l-fayāfi 'arwafu
 14. yaridu 'l-miyāha hadīratan wa-nafidatan
 wirda 'l-qatāti 'idā 'sma'alla 'l-tubbafu
 15. wa-bihī 'ilā 'ukrā 'l-šihābi talaffutun
 wa-bihī 'ilā 'l-makrūbi jaryun zafzafu
 16. wa-yukabbiru 'l-qidha 'l-'anūda wa-yaf'talī
 bi-'ulā 'l-šihābi 'idā 'asāta 'l-wafwafu
 17. sabbāqu 'ādīyatin wa-hādī suryatin
 wa-muqātilun batalun wa-dā'in misqafu
 18. dahabat bihi Bahzun fa-'asbaha jadduhā
 yaf'lū wa-'asbaha jaddu qawmī yakšafu
 19. 'a-ja'alta 'As'ada li-l-rimāhi darī'atan
 habilatka 'ummuka 'ayya jardīn tarqafu
 20. yā mu'ima 'l-rakbi 'l-jiyāfi 'idā humū
 hattū 'l-ma'fiya 'ilā 'l-'ulā wa-tasarrafū
 21. wa-tajāhadū sayran fa-baf'du ma'fiyihim
 hasrā mukallafatun wa-baf'dun zullafu
 22. jāwwābu 'awdiyatin bi-ḡayri saḥābatin
 kaššāfu dāwīyi 'l-zalāmi mušayyafu
 23. hādā 'alā 'itri 'lladī huwa qablahu
 wa-hya 'l-manāyā wa-'l-sabīlu 'l-mahyafu
 24. hādā 'l-yaqīnu fa-kayfa 'ansā faqdahu
 'in rāba dahrūn 'aw nabā biya madjafu
 25. 'in ta'tihi baf'da 'l-hudūwi li-hājatin
 tadfū yujibka lahā najībun 'arwafu
 26. mutahallibu 'l-kaffayni 'amyatu bārfun
 'anifun tuwālu 'l-sā'idayni samaydafu
 27. samhun 'idā mā 'l-šawlu hārada risluhā
 wa-'starwaha 'l-maraqa 'l-nisā'u 'l-juwwafu

²⁹⁴ Ich nehme an, das 'a-lī ein Druckfehler ist für lī.

28. *man ba'da*²⁹⁵ 'As'ada 'iq fujftu bi-yawmihi
wa-l-mawtu mimma qad yaribu wa-yafja'u
29. *fa-wadidtu law qubilat bi-'As'ada fidyatun
mimma yadannu bihi l-musabu l-muja'u*
30. *gadatuhu yawma l-Risafi mujaddalan
kabarun la-amruka yawma dalika 'asna'u*

1. "Ist es wegen den Schlägen des Geschicks und des Todesgeschicks, dass ich Angst habe und meine ganze Nacht durchwache ohne zu schlafen?"
2. Ich verbringe die Nacht in Einsamkeit, weinend um 'As'ad, denn um einen wie ihn weinen die Augen und strömen;
3. Dem erschöpften Auge wird klar, dass es weint um innerliche Fassungslosigkeit, und (deshalb) trânt;
4. Es ist mir klar geworden, früher schon, aus dem, was passiert ist und ich weiss - wenn nur Wissen etwas nützen würde -
5. dass das Schicksal und die Todesgeschicke (beide von ihnen) dem Fassungslosen nicht wohlgesinnt sind, selbst wenn er weint;
6. Und ich habe verstanden, dass jeder, der hinterherläuft eines Tages dem Weg der Vorangehenden folgen wird;
7. Und ich weiss - wenn Wissen etwas nützen würde - dass jeder Lebendige einen Weg geht und dann Abschied nimmt;
8. War ich nicht vorher gewarnt durch diejenigen, die fortgezogen sind: sie sind doch (auch) umgekommen, und ich war mir immer sicher, dass sie nicht zurückkehren würden;
9. Ach, weh um die in al-Risaf Erschlagenen: hätten sie doch die Hoffnung ihres Stammes wahrgemacht oder hätte man doch von ihnen geniessen können;
10. Wie viele von denen, die eine Gemeinschaft bildeten, vereinigt in Zuneigung gab es ebenso vor ihnen, aber dann sind sie doch auseinander gegangen;
11. Lasset die Helden As'ad beweinen in den trockenen Wüsten, sie haben kaum noch zu essen und ihr Proviant ist (schon) in Stücke verteilt;
12. Der Sohn des Majda'a, der Held, war freigebig mit sich selbst (d.h. mit seinen Kräften), denn er war der Meinung, dass der Rückzug das Schändlich(st)e sei;
13. Ach, weh um einen Mann, der mit seinem Rücken (d.h. seiner Kraft) (die) Kamele schützte, der durch die Wüsten eilte, ein respektabler;

²⁹⁵ Statt *min ba'di*: hier folge ich Cheikho, Riyad, 136.

14. Er führte die Leute in kleineren und grösseren Gruppen zu den Wasserstellen wie Flughühner (hintereinander), wenn die Schatten kurz geworden sind (d.h. zur heissen Mittagsstunde);
15. Er sorgte sich um die Unscheinbaren seiner Stammesgenossen und er eilte schnell zu demjenigen, der von einem Missgeschick betroffen war;
16. (Beim *maysūr*-Spiel) schoss er seinen festen Pfeil hoch, noch höher als die höchsten Pfeile seiner Freunde wenn der Feigling aufschrie;
17. Der immer den Wettkampf mit den Gegnern aufnahm und nächtllich Reisende führte, ein heldenhafter Kämpfer und einer, der beredsam (zum Kampf?) aufrief;
18. Die Bahz haben ihn weggeführt, denn ihre Macht war gross geworden und die unseres Stammes gering;
19. Hast du 'As'ad zur Übungszielscheibe für die Lanzen gemacht? Möge deine Mutter deiner beraubt werden: was für ein Kleid hast du zerrissen!²⁹⁶
20. Oh du, der den hungrigen Reitern zu essen gegeben hat, wenn sie ihre Pferde anspornten zu den höher gelegenen Stellen und schnell ritten;
21. Sie strengen sich so sehr an im Reiten, dass ein Teil ihrer Pferde erschöpft wird (und) zurückbleibt und ein Teil gelähmt ist;
22. Der (Mann), der die Wādīs immer durchquerte, ohne Gesellschaft (d.h. auf eigene Faust), der die dawitische Finsternis(?)²⁹⁷ erforschte, ein Mutiger;
23. und die Spur dessen, der vor ihm war und das waren die (immer drohenden) Todesgeschicke und der offene Weg;
24. Dieser Sache (d.h. dass er tot ist) bin ich mir sicher; wie könnte ich seinen Verlust vergessen, wenn ein Schicksal mich trifft oder wenn mir mein Liegeplatz unangenehm ist;
25. Wenn du zu ihm kommst nach dem ersten Teil der Nacht, um ihn um Hilfe zu bitten für etwas, das du brauchst, dann antwortet dir (sofort) in dieser Sache, ein edler und respektabler Mann;
26. Jemand, dessen Hände gemolken werden können (d.h. freigebig), sanftmütig, tüchtig, stolz, hilfreich, ein vornehmer Herrscher;
27. Grosszügig, wenn die Kamele keine Milch mehr geben und die hungrigen Frauen die Suppe riechen;
28. Wen gibt es noch (für mich) nach 'As'ad, wo ich jetzt durch sein

²⁹⁶ Zum letzten lautet al-Šākir's Erklärung, dass eine Tat begangen wurde, die nicht wiedergutmachen ist.

²⁹⁷ Siehe zu dieser Lösung u.a. Baġdādī, *Kizāna*, VII, 364. Vergleiche Kap. II, S. 98.

Schicksal getroffen bin denn der Tod gehört zu dem, was (uns) trifft und überfällt;

29. Es wäre mir lieb, wenn für 'As'ad ein Lösegeld akzeptiert würde (ein Lösegeld), mit dem der Betroffene und Gepeinigte geizt (geizen würde);
30. Du hast ihn am Tage von al-Risāf niedergestreckt hinterlassen, eine Nachricht, die mir, bei deinem Leben, am Tag, als das passierte, schändlich ist"

Nach einer Einleitung (Vss. 1-5) kommt die Dichterin auf die Vergänglichkeit alles Lebens (Vss. 6-8) und dann konkret auf die Gefallenen von Yawm al-Risāf (Vss. 9-10) zu sprechen. Erst dann widmet sie sich 'As'ads Tod und fängt an, ihn zu loben (Vss. 11-17). Einen kurzen Zwischenteil bildet die Ansprache an die Mörder (Vss. 18-19), auf den sogleich die Fortsetzung von 'As'ads Lob folgt (Vss. 20-23). Vs 24 bildet wiederum eine kurze Unterbrechung, in der sie sich noch einmal zu ihrem persönlichen Kummer äussert, aber die Vss. 25-27 sind wieder dem Lob gewidmet. In den letzten Versen (28-30) werden unterschiedliche Themen angesprochen: der Tod als allgemeines Thema, das Thema des Lösegeldes, und zum Schluss wird dann eine (fiktive) Person angesprochen, die die Leiche 'As'ads bei al-Risāf hinterlassen hat. Von einer festen Themenentwicklung wie bei den Hauptteilen der Qasīde kann eigentlich nicht gesprochen werden, obwohl im allgemeinen gilt, dass meist versucht wird, die Marthiya mit einem sinngemässen Öffnungsthema zu versehen. Danach scheinen die Dichterinnen die Themen doch mehr oder weniger assoziativ zu gestalten und zu ordnen.²⁹⁸

Man könnte argumentieren, dass die Marāthī ursprünglich eine deutliche Themenentwicklung aufzuweisen hatten, dass diese aber im Transmissionsprozess verloren gegangen ist. Etwas dergleichen könnte man z.B. für die Verse 17 und 22 annehmen, die beide *tarsīf* aufweisen und deshalb vielleicht ursprünglich dichter zu- oder nebeneinander gehört haben, aber sicher ist das nicht. Auf der anderen Seite gilt, dass, wenn diese Marāthī eine mehr oder weniger deutliche Themenentwicklung gehabt hätten, der Transmissionsprozess diese doch kaum in allen Fällen hätte zerstören können. Ich glaube daher, dass man annehmen darf, dass die Themen der Marthiya eher assoziativ aneinandergereiht wurden, wobei ständig versucht wurde, das Thema des Lobes so oft wie möglich anzusprechen und so kunstvoll wie möglich zu gestalten.

²⁹⁸ Für eine Themenanalyse an einigen Marāthī siehe Jones, Poetry, 25-6 und *passim*.

V. Formexperimente

Dennoch sind manchmal Spuren der Themen der Qasīde in den Marāthī zu erkennen wie z.B. die Anrede an die beiden Gefährten am Anfang dieses Gedichts einer unbekanntenen Frau der Banū 'Asad:²⁹⁹

*kalīlayya °ūjā 'innahā ḥājatun lanā
°alā qabri 'Uhbānin saqathu l-rawāfidu*

"O, meine beiden Freunde, macht halt - das ist uns ein Bedürfnis - beim Grabe von 'Uhbān; mögen die donnernden Wolken es begiessen"

Es gibt noch ein weiteres Gedicht einer unbekanntenen Frau, das einen solchen Anfang hat, aber es ist nicht ganz klar, ob es sich dabei um eine Marthiya handelt:³⁰⁰

*kalīlayya 'in ḥānat bi-Mūrata mītafi
wa-'azma'tumā 'an tahfirā lī bihā qabrā
'alā fa-'qriyā minnī l-salāma °alā fatan*

"Oh, meine beiden Freunde, wenn die Zeit für meinen Tod kommt in Mūra und ihr euch entschlossen habt, mir da ein Grab zu graben überbringt von mir dann einen Gruss an einen Helden usw."

Wenn wir den allgemein bekannten Fall des Durayd bn al-Ṣimma, der eine Marthiya mit einem *nasīb* anfangt, beiseite lassen, dann gibt es nach meiner Meinung noch eine Marthiya, die in ihrer Gestaltung einer Qasīde ähnlich ist: ich glaube, dass Janūb 'ukt °Amr Dī l-Kalb mit ihrer *bā'ya* auf ihren gestorbenen Bruder einen ernsthaften und intelligenten Versuch gemacht hat, die Hauptthemen ihres Gedichts parallel zu denjenigen der Qasīde zu gestalten. Selbstverständlich ist der erste Teil kein *nasīb*, aber man urteile selber:³⁰¹

1. *kullu 'mri'in bi-tiwāli l-°ayši makdūbu
wa-kullu man ḡālaba l-'ayyāma maḡlūbu*
2. *wa-kullu man ḥajja bayta llāhi min rajulin
mūdin fa-mudrikuhu l-šubbānu wa-l-šību*
3. *wa-kullu ḥayyin wa-'in tālat salāmatuhum
yawman tariqhumū fī l-šarri du'būbu*
4. *baynā l-fatā nā'imun rādin bi-'išatihī
sīqa lahu min nawādī l-šarri šu'būbu*
5. *yulwī bihi kulla °āmin layyatan qasaran
fa-l-mansimāni ma'an dāmin wa-mankūbu*

²⁹⁹ Cheikho, 'Anīs, 195; Abū Tammām, Ḥamāsa, I, 569.

³⁰⁰ Yāqūt, Mu'jam, III, 65.

³⁰¹ Ich nehme den Text aus Sukkarī, Šarḥ I, II, 578-81.

6. 'abliġ Banī Kāhilin °annī muġalġalatan
wa-Ṭ-qawmu min dūnihim Sa'ya wa-Markūbu
7. wa-Ṭ-qawmu min dūnihim 'aynun wa-masġabatun
wa-Dātu Raydin bihā riḏ'un wa-'uṣlūbu
8. 'abliġ Hudaylan wa-'abliġ man yuballiguhā
°annī hadītan wa-ba'ḏu Ṭ-qawli takḏību
9. bi-'anna Dā Ṭ-Kalbi °Amran kayrahum ḥasaban
bi-batni Šaryāna ya'wī °indahu Ṭ-dību
10. al-tā'inu Ṭ-ta'nata Ṭ-najlā'a yatba'uhā
muḏ'anjirun min dimā'i Ṭ-jawfi 'uḏ'ūbu
11. wa-Ṭ-tāriku Ṭ-qirna muṣfarran 'anāmiluhu
ka'annahu min naqfi Ṭ-jawfi maḏdūbu³⁰²
12. tamā'i Ṭ-nuṣūru 'ilayhi wa-hya lahīyatun
mašya Ṭ-°adārā °alayhinna Ṭ-jalābību
13. al-mukriju Ṭ-kā'iba Ṭ-ḥasnā'a muḏ'inatan
fi Ṭ-sabyi yanfahu min 'ardānihā Ṭ-tūbu
14. fa-lan taraw miṭla °Amrin mā katat qadamun
wa-mā 'stahannat 'ilā 'awṭānihā Ṭ-nību

1. Jeder Mann sieht sich getäuscht in der Länge seines Lebens und jeder, der versucht, die Schicksalsschläge zu besiegen wird letztendlich selber (von ihnen) besiegt;
2. Jeder Mann, der zur Ka'ba pilgert geht zugrunde und wird eingeholt von Jünglingen und Greisen;
3. Für jeden Stamm, und möge ihre Sicherheit noch so lange dauern, führt eines Tages der Weg deutlich in den Untergang;
4. Während der Held sorgenfrei ist (und) mit seinem Leben zufrieden, wird ihm (zugleich) aus den Anfängen des Schicksals eine dunkle Wolke herbeigeführt;
5. Es (d.h. das Schicksal oder die zerstörerische Zeit) faltet die Leine (an der er geht) jedes Jahr um eine Falte kürzer, und die beiden Füße bluten (immer) zusammen wenn sie gestolpert sind;
6. Überbringe den Banū Kāhil von mir einen deutlichen Bericht (denn) vor den Leuten des Stammes liegen Sa'yā und Markūb,
7. Und den Leuten des Stammes erwarten Erschöpfung und Hungersnot und Dāt Rayd mit seinen riḏ'- und salab-Bäumen
8. Erzählt den Hudhayl und dem, der sie erreichen kann von mir eine Nachricht; nur ein Teil davon zu sagen würde sie zu einer Lüge machen,

³⁰² Dieser Vers ist aus Cheikho, Riyād, 78. Es gibt dazu mehrere Quellen und Varianten, u.a.: al-'Isfahānī, al-'Aġānī, XXII, 353; Baġdādī, Kizāna, X, 391

9. (Nämlich) dass Dū 'l-Kalb, 'Amr, der beste von ihnen nach seiner edlen Abkunft,
dass bei ihm im Tal von Šaryān die Wölfe heulen;
10. Derjenige, der den Lanzenstich versetzte, dem ein heftiges
Spritzen des Blutes aus dem Bauch folgte
11. Der seinesgleichen (tot) hinterliess mit gelben Fingernägeln,
als ob er mit der Flüssigkeit im Bauch gefärbt wäre;
12. Die Geier laufen auf ihn zu, vergnügt,
wie junge Mädchen in weiten Kleidern;
13. Derjenige, der die schöne, junge Frau, gehorsam in ihrer
Gefangenschaft,
herauskommen liess während aus ihren Ärmeln ein süsser Duft
wehte
14. Ihr werdet keinen mehr sehen wie 'Amr, solange ein Fuss
vorwärts geht, und solange die Kamele sich nach ihrer Heimat
sehnen"

Der erste Teil dieser Marthiya besteht aus einer fast passionierten Schilderung der Vergänglichkeit des Lebens und wie die Menschen sich darüber täuschen. Hier herrscht eine ähnliche Leidenschaft wie im *nasīb* (Vss. 1-5).

Was in der *Qasīde* als *rahīl* funktioniert, als der Kamelritt, ist in dieser Marthiya der Todesbericht, der den Leuten des Stammes überbracht werden soll. Bemerkenswert ist, wie mit der Aneinanderreihung von Stammes- und Ortsnamen und mit dem ersten Halbvers von 8 ein weiter Raum geschaffen wird: man sieht förmlich, wie der Bericht sich unter den Leuten ausbreitet. Die Bewegung, die hier erzeugt wird, ist leicht mit dem Reise-Thema der *Qasīde* zu assoziieren (Vss. 6-8).

Der Inhalt des Berichts kommt dem Botschaftsteil der *Qasīde* nahe. Teil des Inhalts ist selbstverständlich auch das Lob des 'Amr (Vss. 9-14).

Kapitel IV: Die Marthiya in ihrem Kontext

In diesem Kapitel will ich versuchen, die Rolle der Marthiya in ihrem Kontext zu untersuchen. Dabei ist davon auszugehen, dass die Marthiya in einigen Fällen mehr war als bloss ein Nachruf im Zusammenhang mit einem Todesfall und in diesem Sinne ein Teil des Trauerrituals, sondern dass sie manchmal von den trauernden Frauen als Mittel für andere Zwecke benutzt wurde, wie z.B. für den *tahrīd*, den Aufruf zur Rache, oder sogar ein Zweck in sich war.

Ich möchte mich darauf beschränken, die unterschiedlichen Funktionen der Marthiya auf dreierlei Weise zu beschreiben:

1. Die situationsbezogene Marthiya, d.h. die Marthiya, in der die Dichterin zu einem konkreten Sachverhalt Stellung nimmt;
2. Die ichbezogene Marthiya, d.h. die Marthiya, die von der Dichterin hauptsächlich als Mittel benutzt wird, sich über ihre eigene Lage auszusprechen;
3. Die geschichtsbezogene Marthiya, d.h. ihre Rolle als Kommentar zu historischen Ereignissen.

I: Die situationsbezogene Marthiya

Dass die Marthiya unter anderem als ein Mittel zu verstehen ist, mit dem der vorislamischen Frau die Möglichkeit gegeben wurde, sich zu einer Situation zu äussern, geht eigentlich daraus hervor, dass sie ist, was sie ist: eine in Metrum und Reim und auch in ihrer Bildersprache hoch stilisierte Anrede an die Gesellschaft. Indem man sich dieses Mittels bedient, durchbricht man die alltägliche Kommunikation und lässt die Öffentlichkeit wissen, dass man zu einem bestimmten Ereignis Stellung bezieht und was diese Stellungnahme beinhaltet. Diese Poesie ist als eine emphatische Form des Sprechens zu verstehen, in der, in monologisiertem Stil, das Individuum alle Aufmerksamkeit des unmittelbar anwesenden, aber auch des weiter entfernten Publikums fordert: man spricht Worte, die - so oder so - Geschichte machen werden. Ein solches Gedicht hängt also mit einer bestimmten Situation zusammen und kann ausserhalb dieses Kontexts auch kaum völlig verstanden werden.

Die Marāthī im Kontext des Harb Basūs

Die Geschichte¹, um die es hier geht, stellt den Anfang des Harb

¹ Eine wichtige Frage ist, ob es sich dabei um Geschichtliches oder um eine Erzählung handelt, um "fact" oder "fiction". Ich habe mich dazu entschlossen, die Geschichte als faktisch darzustellen, weil sie

Basūs dar, eines Krieges zwischen den Stämmen Bakr und Taglib, der sich um die Wende des 5. zum 6. Jahrhunderts abgespielt und sich über vierzig Jahre hingezogen haben soll.

Wir verfolgen den Anlass und den Anfang dieses Krieges in zwei Quellen²: dem Kitāb Bakr wa-Taglib³ und in den 'Ayyām al-°Arab fi al-Jāhiliya⁴

Die Hauptpersonen in diesem Drama sind:

- 1) Kulayb bn Rabī'a vom Stamm Taglib bn Wā'il
- 2) sein Bruder Muhalhil (auch °Adī genannt)
- 3) Jassās bn Murra vom Stamm Bakr bn Wā'il
- 4) sein Bruder Hammām
- 5) seine Schwester Jalīla
- 6) eine Kamelin, die einer Tante des Jassās namens Basūs gehörte

Kulayb, nach der Schlacht bei Kazāzā der wichtigste Anführer seines Stammes (Taglib), entschloss sich, ein bestimmtes Gebiet (die °Āliya, ein Teil der Tihāma) als *himā* in Besitz zu nehmen: in diesem Gebiet durfte niemand ohne seine Erlaubnis Kamele weiden lassen, ein Feuer anzünden oder Sachen befördern. Eine solche Tat galt bei den beduinischen Arabern als ein Akt der Tyrannei: man überschreitet damit die Grenzen des Angemessenen.

Zu dieser Zeit hatten sich die Taglib mit einer Gruppe der Bakr, den Šaybān, als Eidgenossen zusammengetan, und Anführer dieser Gruppe war Murra, der Vater des Jassās. Dieses Bündnis umfasste die Anerkennung der Verwandtschaft (die Bakr und die Taglib hatten denselben Urgrossvater: Wā'il), ein Schutzverhältniss (*hilf*) und ein Friedensvorhaben (*maḥabba*). Das Verwandtschaftsverhältnis bestand u.a. daraus, dass Kulayb die Schwester des Jassās, (al-)Jalīla bint Murra, geheiratet hatte. Ihre Schwester Māriya war mit einem Bruder des Kulayb, Muhalhil, verheiratet.

Die Probleme nahmen ihren Anfang beim Monopol über das *himā*-Gebiet: es war den Kamelen des Kulayb und seiner Verwandten vorbehalten, und dazu zählten auch die Šaybān.

irgendwann von einer Gruppe von Menschen als solche empfunden wurde.

² Für eine Kurzfassung dieser Geschichte siehe noch: Stetkevych, Pre-Islamic Poetry, 207-11.

³ Ibn 'Ishāq, Bakr: Siehe dazu Brockelmann, GAL, S, II, 64. Einige der üblichen Quellen, die aber diese Geschichte weit knapper erzählen: al-'Iṣfahānī, al-'Aḡānī, V, 34-41; Ibn °Abd Rabbih, °Iqd I, VI, 69-73.

⁴ Jād al-Mawlā, 'Ayyām, 142-55.

Eines Tages liess sich eine Tante des Jassās bei ihrem Neffen nieder. Diese Tante hiess al-Basūs bint Munqid, und sie hatte eine ausserordentlich gute Kamelin in ihrem Besitz, deren Name Sarāb war. Jassās liess zu, dass diese Kamelin mit den seinen in der *himā* des Kulayb weidete, aber bei einer Kontrolle entdeckte Kulayb diese fremde Kamelin und stellte Jassās zur Rede. Darauf untersagte er das Weiden dieser Kamelin in seinem *himā*-Gebiet. Jassās wiederum missverstand ihn, meinte, dass seine eigenen Kamele in dem Gebiet ebenfalls unerwünscht seien - ein Bruch des Abkommens - und beharrte auf seinem Recht, worauf Kulayb drohte, die Kamele das nächste Mal zu töten.

Als seine Frau Jafla von der Affäre erfuhr, versuchte sie ihn zu beruhigen, aber ohne Erfolg. Daraufhin nahm die Frau die Kamele in Schutz und beschwörte Kulayb, das Familienverhältnis nicht zu verletzen. Kulayb gab nach.

Später ging er nochmal zu seinem *himā*-Gebiet, fest entschlossen, die Kamelin der Tante zu töten, aber sein Bruder Muhalhil begleitete ihn und versuchte ihn mit dem Argument zu beschwichtigen, dass es doch schliesslich um Verwandte gehe. Nochmals gab Kulayb nach.

Als Kulayb später sein *himā*-Gebiet betritt, bemerkt er die Kamelin Sarāb unter den anderen Kamelen. Sie will zum Trinkplatz und zerreisst den Strick, mit dem ihre Füsse gebunden sind, erreicht das Trinkwasser und frisst von den dort wachsenden Pflanzen. Diesmal wird es Kulayb zu viel: er schießt ihr einen Pfeil in den Euter, und Sarāb rennt zu ihrer Herrin Basūs. Alle sind entsetzt über die Wunde und über diese Tat des Kulayb. Jassās teilt ihre Wut, aber verspricht ihr am nächsten Tag ein noch grösseres Kamel als Ersatz für Sarāb zu bringen. Kulayb hört von diesem Versprechen und nimmt an, dass Jassās damit eins seiner Kamele meint.

Die Lage wird gespannt, und Jassās entschliesst sich, Kulayb in seinem *himā*-Gebiet aufzulauern, obwohl sein Neffe, °Amr bn al-Hārit, versucht, ihn von Kulayb fernzuhalten. Das gelingt nicht, und schliesslich ersticht Jassās den Kulayb mit °Amr als einzigem Zeugen.

Bei seiner Rückkehr zum Lager seiner Familie erzählt Jassās seinem Vater, Murra, von dem Geschehen, und dieser wird sich sofort der drohenden Situation bewusst. Er entschliesst sich, zusammen mit seinen Angehörigen zu fliehen. Es gibt aber ein Problem: Hammām, ein Bruder des Jassās, und Muhalhil, ein Bruder des Kulayb, sind gute Freunde und erfreuen sich zu dieser Zeit des Weines im Lager der Familie des Kulayb. Murra schickt eine Sklavin, um Hammām zu veranlassen ebenfalls zu fliehen. Als treuer Freund des Muhalhil meldet Hammām ihm aber sofort, dass Jassās Kulayb getötet haben soll. Muhalhil will das nicht wahrhaben: "dein Bruder ist dazu zu feige; heute gibt's Wein, morgen kommen wir zur Sache" (*ist 'akik 'adyaq min dālik*:

fa-l-yawma kamr wa-ḡadan 'amr). Als Muhalhil betrunken ist, flüchtet Hammām heimlich und schliesst sich seiner geflüchteten Familie an. Inzwischen wissen alle Angehörigen vom Tode des Kulayb, und sie jammern und klagen um ihn. Noch immer umnebelt trifft Muhalhil sie, als sie dabei sind, die Pferde zu schlachten, die Lanzen und Schwerter zu brechen und ihre Kleider zu zerreißen. Er befiehlt ihnen, damit aufzuhören und sich zum Kampf fertigzumachen. Niemand glaubt ihm, weil Muhalhil nicht als Kämpfer sondern als lockerer Vogel bekannt steht. Tatsächlich entschliesst er sich, sich wieder zu betrinken, aber dann sagt 'Umāma bint Kulayb zu ihm:⁵

*'a-talhū bi-l-malāhī wa-l-kumūri wa-lā tadrī bi-ʿāqibati l-'umūri
wa-lā tadrī bi-'anna Kulayba 'adhā qatīlan ʿinda Jassāsa l-ḡadūri
fa-wā ʿajabā li-Jassāsin wa-ʿAmrin laqad jasarā ʿalā 'amrin nakīri
wa-yā waylā li-Jassāsin wa-ʿAmrin laqad ramayā 'akāka bi-ʿanqafīri
ʿalā nābi l-Basūsi Sarāba 'ānī yubah damuhu sudan ka-dami l-bāʿiri
fa-bādir nahwahu fa-laqad tarāmat 'īlayhi l-'ana šufānu l-naẓīri
wa-ʿuqqirati l-kuyūlu ʿalayhi jahran fa-kam min 'ajradin nahdin ʿaqīri
fa-bādir wa-nzfanna l-rumha minhu fa-mā 'ahadun ʿalaynā bi-l-jasūri*

"Amüsierst du dich an den Orten des Spasses und des Weines
ohne den Ablauf der Geschehnisse zu wissen?"

Und ohne zu wissen, dass Kulayb am Morgen

getötet worden ist beim (vom) treuelosen Jassās?

Erstaunlich, was Jassās und ʿAmr gemacht haben:

sie haben etwas Erstaunliches gewagt;

Wehe um Jassās und ʿAmr:

sie haben deinen Bruder getroffen mit einem Unheil;

um die Kamelin der Basūs, Sarāb meine ich: lasst sein (=Jassās) Blut
geächtet sein, wertlos wie das Blut des Lasttieres;

eile also auf ihn zu, denn auf ihn zugekommen
sind jetzt die Helden des Ebenbürtigen⁶;

die Beinsehnen der Pferde werden für ihn (d.h. Kulayb)

durchgeschnitten (aus Reue) in der Öffentlichkeit,

wie viele kurzhaarige, hochbrüstige Pferde mit durchschnittenen

⁵ Cheikho, Riyād, 6. Die Quelle aus der Cheikho das Gedicht hat ist m. W. relativ unbekannt: eine Handschrift mit dem Titel "Šarh al-Qasīda al-Nūrāniya fī Manāqib al-ʿAdnāniya" in der orientalischen Bibliothek der Jesuiten in Beirut, S. 169. Ich habe die Handschrift nicht konsultiert. Für die ersten zwei Verse siehe Stetkevych, Pre-Islamic Poetry, 211.

⁶ Die Bedeutung ist sehr unklar. Vielleicht ist "al-Nazīr" ein Ortsname.

Beinsehen;

eile auf ihn (= Kulayb) zu und ziehe die Lanze aus seinem Leibe denn keiner wird gegen uns frech"⁷

Wir haben es hier nicht so sehr mit einer Marthiya zu tun, sondern eher mit einem Aufruf zur Rache (*tahrīd*).

Die Frau des Kulayb, Jalīla, reagiert mit einer kurzen Marthiya:⁸

yā °ayni fa-bkī fa-°inna l-šarra qad lāhā
wa-°asbīlī dam°aki l-makzūna saffāhā
hādā Kulaybun °alā l-ramdā°i munjadīlun
bayna l-kuzāmā °alā°a l-yawmi °armāhā
wa-l-Taḡlibīyūna qad qāmū bi-nusratihi
wa-kuntumū wa-jalāli °llāhi °awqāhā
qad kāna tājan °alayhim fī mahāfilihim
wa-kāna layṭa waḡan li-l-°irni tarrāhā

"O mein Auge, weine also, denn das Böse ist deutlich geworden und lass' deine betäubten Tränen strömen, im Überfluss;

Dies ist Kulayb, niedergestreckt auf dem heißen Boden zwischen den Lavendelpflanzen um die heisseste Tageszeit, (niedergestreckt) wie Lanzen;⁹

Die Männer der Taḡlib haben ihn (immer) unterstützt, aber ihr (= die Bakr) wart, bei der Grösse Gottes, unverschämt; er war eine Krone auf ihnen (= für sie) bei ihren Versammlungen, und er war ein Löwe des Kriegsgeschreies, der seinen ebenbürtigen Gegner verjagte"

Eine andere Marthiya auf Kulayb wird von seiner Schwester, 'Asmā', verfasst. In dieser Marthiya richtet sie sich zuerst aber an Jalīla, die ja die Schwester des Mörders ist:¹⁰

1. *'ukta Jassāsa tawāray wa-°rhālī °an finānā l-yawma tumma °ntaqīlī*
2. *'anti °alqayti wa-°aḡrayti binā sa-taray minnā dirāma l-šufuli*
3. *kunti bi-l-°amsi taḡurrīna °akī wa-tumannīhi bi-mā lam yaf ali*
4. *wa-taqūlīna °akī sihruka mā miṭluhu mimman °arā bi-l-m°bali*
5. *mā lahum min huḡjatin ma°rūfatin*

⁷ Cheikho betrachtet das Gedicht als nicht authentisch, weil es "schwach" ist (*rakāka*). Dies könnte aber ebensogut ein Grund sein, es als authentisch zu betrachten: die Tochter des Kulayb muss nicht unbedingt eine erfahrene Dichterin sein.

⁸ Cheikho, Riyād, 14. Siehe für seine Quelle Anm. 5.

⁹ So in der Anmerkung von Cheikho.

¹⁰ Cheikho, Riyād, 7-9.

law ra'aw haqqan la-'adhā munjalī

6. *yā Kulaybun kunta jāhī wa-laqad jāra Jassāsun bi-qatli l-baṭali*
 7. *fa-'atāhu wa-hwa 'anhu gāfilun wa-habāhu ṭa'natan fi l-maqtali*
 8. *fa-'btalānī wa-dahānī bi-sajan qad madā lī wa-sajan lī mu'talī*
 9. *'as'idūnī 'ikwaṭī ṭumma 'ndubū 'asadan kāna fakāra l-mahfili*
 10 *ṭawda 'izzin wa-humāman fi l-waḡa*
 yamna'u l-'aqrāna wasta l-qastali
 11 *lam yakun niksān wa-lā dā mayalin 'inda waq'i l-bīdi bi-l-munṭa'ili*
 12 *'undubū laytan 'afirān bi-'l-dimā yafhasu l-'arda sarfān min 'ali*
 13 *'as'idūnī lā talūmū fi l-'bukā 'inna fi l-'ahsā'i nāran tastalī*
 14 *yā qatīlan qatluhu jarra'anī 'inda faqdihi naq'a l-hanzali*
 15 *sirtu fi lujjati bahrin zākirin sā'idin ṭawran wa-ṭawran yanzili*
 16 *laytanī mā 'istu yawman ba'dahu laytanī qarraba mawtū 'ajalī*
 17 *'uslubū 'aqū wa-rūhī ba'dahu fa-humūmī ba'dahu lā tanjalī*
 18 *lā safā 'ayṣun wa-qad ḡaba fatan layta nafsī karajat min haykalī*
 19 *man yuballignī l-himā min ba'dihi*
 man yuballignī raffa l-manzilī¹¹
 20 *batalun dirḡamatun hīna badā tahtahu l-'asḡaru miṭlu l-tatfuli*
 21 *man tafirru l-ḡaylu fi l-raw'i lahu batalun miṭlu hizabrin muṣbili*
 22 *yā Banī Tagliba lā tat'akkarū (sic) wa-'tlubū ṭa'ra maliki l-jahfali*
 23 *'innanī qātilatun maqtūlatun fa-'asā l-'ayyāmu 'an tu'qiba lī*
 24 *harabat Bakrun wa-kallat dārahā šaradat miṭla na'āmin juffali*
 25 *yā banī Bakrin halummū šammirū*
 sawfa nufnīkum ḡadan bi-'l-munsuli
 26 *bi-rijālin laysa fikum miṭluhum min banī Tagliba tahta l-qastali*
 27 *fa-laqad hummilnā mā law ba'duhu*
 hummilat 'ajmālunā lam tahmili
 28 *yā Banī Bakrin kafākum fflukum lā talūmūnā 'idā lam najhali*
 29 *law qutiltum kullukum qātibatān lam takūnū kullukum fi ma'dili*

1. "Schwester des Jassās: halte dich versteckt und reise weg, heute, von unserem Sammelplatz und ziehe dann weg.
2. Den Zündstoff des Feuers hast du nach uns geworfen, uns damit angestachelt, (aber jetzt) wirst du es von uns aus zu erleben bekommen (wörtl.: sehen).¹²
3. Gestern hast du meinen Bruder getäuscht und in ihm den Wunsch

¹¹ Für die Form *yuballig* siehe Jones, Šawā'ir, 221.

¹² Ich nehme an, dass von einem Jussiv nach *sa-* hier nicht die Rede ist, sondern von einem *nūn* das metri causa verschwunden ist: Wright, Grammar, 379-80.

erweckt (etwas zu tun) was er nicht gemacht hat.¹³

4. Und du sagtest (zu Kulayb¹⁴): "Es gibt keinen unter den Leuten die ich kenne, (der so gut ist mit dem Beil¹⁵) wie mein Bruder, dein Schwager
 5. und sie haben dafür (d.h. dass er der Beste war) keinen anerkannten Gegenbeweis; wenn sie wirklich nachsehen würden, dann würde das klar werden".
-
6. O Kulayb, du warst mein Stolz, aber Jassās hat Unrecht verübt, indem er den Helden ermordet hat.
 7. Er ging nämlich auf ihn zu, während er (Kulayb) nicht auf ihn achtete und er schenkte ihm einen Lanzenstich an tödlicher Stelle.
 8. Er traf mich und überfiel mich mit Kummer:
er (Kulayb) ist mir entfallen, und mein Kummer überwältigt mich.
 9. Steht mir in der Trauer bei, meine Brüder, und dann weint um einen Löwen, der der Stolz der versammelten Leuten war.
 10. (Er war) ein hoher Berg aus Kraft und ein Held im Kampfgetümmel;
er hielt die ebenbürtigen Gegner weg inmitten des aufwirbelnden Staubes.
 11. Er war kein Feigling und nicht einer, der aus dem Weg ging beim Fallen der weissen Schwerter im Kampf.
 12. Beweint einen Löwen, blut- und staubbedeckt¹⁶,
der die Gegend betrachtet, zu Boden liegend auf einer Anhöhe.
 13. Steht mir bei der Trauer bei, beschimpft mich nicht wegen des Weinens: (denn) in meinen Eingeweiden ist ein lodernes Feuer.
 14. O Ermordeter, dessen Mord mich, als ich ihn verlor,
den bitteren Saft der Koloquinte hat schlucken lassen.
 15. Ich bin gelandet in einem tiefen, tobenden Meer,
bald aufragend, bald hinunterstürzend.
 16. Würde ich nur keinen Tag mehr leben nach seinem Tode,
würde der Tod sich nur meiner Lebensfrist nähern.
 17. Nehmt mir meinen Verstand und meinen Geist nach seinem Tode,
denn mein Kummer kennt nach ihm kein Ende mehr.
 18. Ein Leben kann nicht mehr sorglos sein, jetzt, wo ein Held daraus

¹³ Für *tumannī* siehe die vorhergehende Anmerkung.

¹⁴ So Cheikho's Anmerkung. Der Vers ist problematisch und ich wüsste keine bessere Lösung als diese.

¹⁵ Oder "Pfeil".

¹⁶ Ein epitheton für einen Löwen ist *‘iffirīn*; ob das mit diesem Passus etwas zu tun hat, ist nicht klar.

- verschwunden ist;
löste meine Seele sich nur von meinem Körper.
- 19 Wer bringt mir Schutz nach seinem Sterben,
wer sichert mir meinen hohen Rang?
- 20 Ein mächtiger Held wie ein Löwe, wenn er erschien: unter ihm
ein rotbraunes Pferd, schnell wie ein junger Fuchs.
- 21 Aus Angst vor wem fliehen jetzt die Reiter?
Ein Held wie eine Löwin, die ihre Jungen schützt.
- 22 O ihr, Banū Taglib, zögert nicht
und sucht Rache für den Anführer der Krieger"
- 23 [Der erste Halbvers gehört wahrscheinlich nicht an diese Stelle,
weil er der Situation der Dichterin nicht angemessen ist. Ich nehme
an, dass er aus der Marthiya der Jalīla übernommen wurde: in
jenem Kontext ist er von grosser Bedeutung. Ich habe mich deshalb
entschlossen, den Halbvers hier nicht zu übersetzen]
"Vielleicht werden die Tage mir noch etwas bringen.
- 24 Die Bakr sind geflüchtet und haben ihre Wohnstätten leer
hinterlassen sie sind von dannen wie die Strausse, in alle
Richtungen.
- 25 O ihr Bakr, kommt her! Rüstet euch auf;
wir werden euch morgen mit dem Schwert vernichten,
26 und mit Männern, derengleichen es unter euch nicht gibt
von den Taglib unter dem Staub (des Kampfes).
- 27 Uns ist eine Last aufgelegt worden: wenn unsere Kamele nur mit
einem Teil davon belastet würden, würden sie es nicht tragen
können.
- 28 O Banū Bakr, was ihr gemacht habt, genügt für euch; werft es uns
nicht vor, wenn wir sehr wohl wissen (was ihr gemacht habt).
- 29 Wenn ihr alle zusammen auf ein mal erschlagen würdet,
dan wärt ihr alle zusammen noch kein Ausgleich (für Kulayb)¹⁷

Mit diesem Gedicht hat 'Asmā' ihren Standpunkt mit Nachdruck formuliert: In den ersten fünf Versen greift sie Jalīla ausserordentlich kräftig an, Jalīla, die ja auch in eine unmögliche Lage geraten ist als Schwester des Mörders und Ehefrau des Opfers.

In dieser äusserst dramatischen Situation antwortet Jalīla auf den verbalen Angriff ihrer Schwägerin mit einer Marthiya, die ich für eine der besten in dieser Gattung halte: psychologisch ist die Darstellung sehr gelungen, indem die ganze Tragik der Ereignisse und deren Konsequenzen für die Lebende ausgemalt werden. Jalīla konzentriert

¹⁷ Cheikho, Riyād, 7, hält das Gedicht für unecht (*muktalaq*) weil es viele Schwächen (*duff*) aufweist. Man könnte das aber ebensogut als Hinweis für die Authentizität des Gedichts interpretieren.

sich auf die folgenden Themen:

- sie bewertet ihr Verhältniss zu ihrer Schwägerin von neuem, ohne aber die Berechtigung von deren Haltung zu leugnen;
- sie lobt Kulayb;
- sie weist darauf hin, welchen Schaden die Tat des Jassās ihr zugefügt hat;
- sie möchte für diese Tat selber büssen;
- sie zeigt, wie problematisch ihre eigene Position geworden ist:¹⁸

1. *yā 'bnata 'l-'aqwāmi 'in lumti fa-lā tafjalī bi-'l-lawmi hattā tas'alī*
 2. *fa-'idā 'anti tabayyanti 'lladī yūjību 'l-lawma fa-lūmī wa-'dillī*
 3. *'in takun 'uktu 'mri'in lūmat 'alā šafaqin minhā 'alayhi fa-'f'alī*
 4. *yā Kulaybun 'anta lī dukru 'l-munā kunta 'izzī wa-ridā'ī 'l-musbali*
 5. *mā 'azunnu 'l-dahra ya'tī mitluhu¹⁹ fārisu 'l-harbi wa-murdi 'l-batali*
 6. *jalla²⁰ 'indī ff'lu Jassāsīn fa-yā hasratī 'ammā 'njalat 'aw tanjalī*
 7. *ff'lu Jassāsīn 'alā wajdi bihi qātī'un zahrī wa-mudnin 'ajalī*
 8. *law bi-'aynin fudiyat 'aynun siwā 'uktihā wa-'nfaqa'at lam 'ahfili*
 9. *tahmilu 'l-'aynu qadā 'l-'ayni kamā tahmilu 'l-'ummu qadā mā taftalī*
 10. *yā qatīlan qawwada 'l-dahru bihi saqfa baytayya jam'an min 'ali*
 11. *hadama 'l-bayta 'lladī 'stahdattuhu
wa-'ntanā fī hadmi baytī 'l-'awwali*
 12. *kāna lī-'l-dahri yadan satwatuhā qut'fat minnī fawāhan šalalī*
 13. *wa-ramānī qatluhu min katabin
rimyata 'l-musmā bihi 'l-musta'sali*
 14. *yā nisā'ī dūnakunna 'l-yawma qad
kassanī 'l-dahru bi-ruz'in mu'dilī*
 15. *kassanī qatlu Kulaybin bi-lazan min warā'ī wa-lazan mustaqbilī*
 16. *laysa man yabkīhi yawman wāhidan
mitla bākī 'l-dahra hattā yanjalī*
 17. *yaštafī 'l-mudriku bi-'l-tari wa-fī darakī tariya tuklu 'l-mutkili*
 18. *laytahu kāna daman fa-'htalabū
diraran minhu damī min 'akhālī*
 19. *'innanī qātīlatun maqtūlatun wa-la'alla 'llāha 'an yartāha lī*
1. "Oh du, Tochter von Edlen, wenn du mir Vorwürfe machst, dann sei nicht zu schnell mit dem Schmähen, bis du zuerst gefragt hast.
 2. Wenn du dir dann völlig klargemacht hast, was den Tadel notwendig macht, tadle und beschimpfe (mich) dann.

¹⁸ Cheikho, Riyād, 11-4; Marzubānī, 'Aš'ār, 185-7; al-'Isfahānī, al-'Aḡānī, V, 63-4; Mubarrad, Ta'āzī, 291-2. In der letztgenannten Quelle heisst sie Māwiya.

¹⁹ Cheikho liest hier aus Gründen, die ich nicht verstehe *mitlahu*.

²⁰ Ein Wortspiel mit ihrem eigenen Namen?

3. Wenn es um die Schwester eines Mannes geht, die getadelt wird wegen ihrer Liebe zu ihm, dann mach'!
4. Oh Kulayb, du bist für mich das Verwahrte (meiner) Wünsche; du warst meine Kraft und mein herabhängendes Kleid (d.h. auf das ich stolz war)
5. Ich glaube nicht, dass jemals noch einer kommen wird wie er: ein Reiter im Kampf und einer, der den Helden umbringt.
6. Was Jassās gemacht hat, überwältigt mich; Ach, was für ein Kummer um das, was gekommen ist und kommen wird.
7. Die Tat des Jassās - wie sehr ich ihn auch liebe - bricht mir den Rücken und bringt mein Lebensende näher.
8. Wenn mit einem Auge als Lösegeld ein gleichwertiges Auge freigekauft werden könnte und (dazu) ausgerissen werden müsste, dann wäre es mir gleichgültig (es herzugeben).
9. Das eine Auge trägt den Schmutz des anderen wie die Mutter den Schmutz trägt von dem was sie entlaust (?).
10. Oh Ermordeter, durch den das Geschick das Dach meiner beiden Häuser gleichzeitig von oben her zerstört hat.
11. Es vernichtete das Zuhause, das ich neu gefunden hatte, und machte sich auf, mein erstes Zuhause zu zerstören.
12. Er war gegenüber dem Schicksal eine Hand, deren Schlagfertigkeit von mir abgeschnitten wurde: wehe um die Schwäche in meiner Hand!
13. Der Mord an ihn traf mich aus nächster Nähe wie einen, der tödlich getroffen und zerstört wird.
14. Oh ihr, meine Frauen, statt euch hat sich heute das Schicksal mir zugewendet mit einem zerstörerischen Unglücksschlag.
15. Der Mord an Kulayb hat mich getroffen mit einem lodernen Feuer hinter mir und einem Feuer, das mich noch erwartet.
16. Wer ihn nur einen Tag lang beweint, ist nicht wie einer, der ihn für ewig beweint bis zum (Lebens-)ende (wie ich).
17. Wer Rache nimmt, heilt sich selber, aber wenn ich Rache nehme (bzw. nehmen lasse), dann wäre es, als ob man einer Mutter, der ein Kind gestorben ist, ein zweites Kind wegnimmt.
18. Ginge es (bei der Rache) nur um (irgend jemandes) Blut, dann könnten sie Ströme davon melken: mein Blut aus meiner Schlagader.
19. Ich gehöre zum Mörder und zum Erschlagenen: vielleicht wird Gott mir Ruhe verschaffen.

Der verheerende Basūs-Krieg, der anschliessend ausbricht zwischen den Brüderstämmen Bakr bn Wā'il und Taglib bn Wā'il, soll sich vierzig Jahre fortgeschleppt haben, bis beide Stämme zahlenmässig auf ein

Minimum reduziert waren²¹.

Was ich mit diesen Gedichten zeigen wollte ist, dass Frauen manchmal das Mittel der Marthiya benutzten, sozusagen als Medium, um eigene Standpunkte zu "veröffentlichen", Stellung zu beziehen und Kommentare zu drastisch veränderten Verhältnissen zu liefern. Es spricht für sich, dass die Sammler der arabischen Literatur und die frühen Historiker sich nicht die Chance nehmen liessen, eine so ergreifende Geschichte wie den Anfang des Basūs-Krieges als Drama mit fast epischen Dimensionen darzustellen und in diese Darstellung solch relevante poetische Erzeugnisse aufzunehmen wie die oben dargebotenen. Der letzte Vers aus der Marthiya der Jafla - *'innanī qātīlatun maqtūlatun* - ist m.E. nicht nur eine einfache und dennoch äusserst relevante Aussage zu ihrer eigenen Situation, sondern sie ist auch zu verstehen als die Quintessenz der ganzen Situation: die beiden Brüderstämme haben sich wegen eines Tyrannen verfeindet und kommen aus dieser Situation nicht mehr heraus, es sei denn, sie töten oder werden getötet: eine Tragik, die in der Position eines einzigen Individuums zum Ausdruck kommt, Jafla, Tochter des Murra.

II: Die ichbezogene Marthiya

Im Vorhergehenden wurde gezeigt, dass die Marthiya als dramatische Aussage in der Öffentlichkeit innerhalb eines Kontexts auftreten kann, der als episch zu bezeichnen wäre: die Geschichte über den Anfang des Basūs-Krieges.

Die Frage wäre jetzt, ob die arabische Frau mit derselben Gattung die Möglichkeit hatte, sich "lyrisch" zu äussern.

"Lyrisch" ist mit Sicherheit ein beladener Begriff, und ich möchte mich in diesem Zusammenhang nicht in eine Diskussion begeben, in der es um eine allgemeine Definition dieses Begriffes geht. Es würde in diesem Kontext genügen, wenn "lyrisch" auf zweierlei Weise abgegrenzt werden könnte: in negativem Sinne, dass es nicht um eine Äusserung geht, die sich auf einschneidende gesellschaftliche oder historische Ereignisse bezieht und sie kommentiert, und in positivem Sinne, dass sie der Frau die Möglichkeit gibt, sich zu sich selbst und ihrer ganz persönlichen Situation zu äussern. Panegyrische Themen, anhand derer das Bild des Helden ausgemalt wird und die das Prototyp des gesellschaftlich Erforderlichen darstellen, sind hier fehl am Platz. Das

²¹ Für die Geschichte des Harb Basūs, vor allem aus der Perspektive des Muhalhil als Hauptperson der Tragödie, und eine Analyse einiger seiner Gedichte zu Anlass und Verlauf des Krieges, siehe Stetkevych, *Pre-Islamic Poetry*, 211-38.

heisst, dass man, wenn man die lyrischen Möglichkeiten der Marthiya untersuchen will, in die persönliche Sphäre der Frau vordringen sollte, und die besteht par excellence aus ihrem Verhältnis zu ihren jungen Kindern, die - und das kann hier nur der Kontext sein - früh verstorben sind.

Obwohl wir es hier mit Gedichten aus der persönlichen Lebenssphäre zu tun haben, ist es sicherlich doch so, dass die Dichterin sich auch mit einer solchen Marthiya auf ein früh verstorbenes Kind in der Öffentlichkeit äussert. Man wird aber dem Ton dieser Gedichte anmerken, dass es in diesen Fällen um viel weniger spannungsreiche Situationen geht als in den üblichen Marāthī, wo die Brechung des *ṣabr* gerechtfertigt werden soll oder sogar eine Stellung zum Geschehenen bezogen wird. Hier rächt sich ein natürlicher Gegensatz: hätte die Dichterin sich nicht in der Öffentlichkeit geäussert, dann wäre das Gedicht wahrscheinlich gar nicht entstanden und erhalten. Man darf zugleich annehmen, dass die Umstehenden für das Leid einer Mutter, die ihr Kind verliert, sofort Verständnis hatten und sich vielleicht oft in dieser Situation wiedererkannten.

Nach Ibn Rasīq²² ist es schwer, eine Marthiya auf Frauen und Kinder zu verfassen, weil es wenig zu beschreiben gibt. Ich glaube, dass man davon ausgehen kann, dass er die folgenden Texte nicht gekannt hat.

Im ersten Beispiel ist schwer auszumachen, ob es um ein junges Kind geht.²³

'ayā jabalay Wādī 'Uzayyizata 'llatī
 na'at 'an tuwā qawmī wa-humma qudūmuhā
 'alā kalliyā tajrī l-janūbu lafallahu
 yudāwī fu'ādī min jawāhu nasīmuhā
 wa-qūlā li-rukbānin Tamīmīyatin ḡadat
 'ilā l-bayti tarjū 'an tuhaṭṭa jurūmuhā
 fa-'inna bi-'aknāfi l-Raḡāmi qarībatan
 muwallahatan taklā tawīlun na'imuhā

"O ihr beiden Berge des Wādī 'Uzayyiza, der weit entfernt ist von den Wohnstätten (?) meines Stammes und wo "die Ankunft heiss ist" (?) (wo man in der Hitze ankommt?); Ach, lasst den Südwind strömen, vielleicht wird eine Brise von ihm mein Herz heilen von seinem Schmerz;
 Und sagt zu den Reitern der Tamīm, die morgens ankommen bei der Wohnstätte in der Hoffnung, dass ihre Körper liegen können:

²² Siehe Kap. III, S. 120.

²³ Eine Frau der Banū Murra: Yāqūt, Mu'jam, III, 54.

dass es auf den Anhöhen von al-Rağām eine Verwandte gibt,
klagend, ihres Kindes beraubt, deren Seufzen (schon) so lange
dauert"

Ein anderes Beispiel:²⁴

'a-bunayya ġayyabaka l-maħallu l-mulħadu
'immā ba'udta fa-'ayna man lā yalbudu
'anta l-ladī fi kulli mumsā laylatin
tablā wa-huznuka fi l-ħašā yatajaddadu

"O mein Söhnlein, die zu einem Grab ausgegrabene Stelle hat dich
verschwinden lassen wenn du (schon) weit entfernt ist, wo ist dann
wer nicht weit weg ist;²⁵

Du bist es, der am Abend jeder Nacht (weiter) verweist, während der
Kummer um dich in meinen Eingeweiden erneuert wird"

Von der selben Frau an gleicher Stelle:

la-'in kunta l-lahwan li-'aynin wa-qurratan
laqad sirta suqman li-l-qulūbi l-ṣahā'ihī
wa-hawwana ħuznī 'anna yawmaka mudrikī
wa-'annī ġadan min 'ahli tilka l-darā'ihī

"Sicher, du warst für mich eine Freude fürs Auge und ein Augenstern
du bist aber jetzt eine Krankheit für die gesunden Herzen
geworden;

es macht meinen Kummer erträglich, dass dein Schicksal mich (auch)
ergreifen wird und dass ich morgen zu den Leuten jener Gräber
gehören werde"

Noch eine anonyme Frau:²⁶

man šā'a ba'daka fal-yamut fa-'alayka kuntu 'uhādīru
kunta l-sawāda li-nāzirī fa-'amī²⁷ 'alayka l-nāzīru
layta l-manāzila wa-l-diyāra ħafā'irun wa-maqābiru

²⁴ Eine anonyme Frau: Ibn 'Abd Rabbih, 'Iqd II, III, 187; Cheikho, 'Anīs, 195.

²⁵ Diese Übersetzung ist fraglich und hängt mit der Vokalisierung von B[°]D zusammen: Die meisten Lexika unterscheiden *ba'uda* und *ba'ida*, das erste in der Bedeutung "weit weg sein", das zweite als "umkommen, zugrunde gehen" (= *halaka*); siehe dazu Lisān, I, 310. Nach meiner Meinung wird in Marāthī B[°]D meist mit der letzten Bedeutung verwendet, und müsste man hier übersetzen:

"wenn du jetzt umgekommen bist, wo soll denn der bleiben der noch nicht umgekommen ist (d.h. "ich")".

²⁶ Ibn 'Abd Rabbih, 'Iqd II, III, 185.

²⁷ Metri causa für *'amiya*.

*'innī wa-ḡayrī*²⁸ *lā mahāyata haytu sirta la-sā'iru*

"Wer noch etwas möchte nach deinem Tod, der soll sterben,
denn auf dich habe ich immer gut aufgepasst;
du warst mein Augapfel, aber (jetzt) ist das Auge für dich geblendet;
wären die Wohnstätten und Zeltplätze nur Gruben und Gräber;
Ich und jeder andere können unmöglich dahin gelangen, wo du bist"

Eine anonyme Frau verfasste auf ihren Sohn °Āmir zwei Gedichte.²⁹

'aqantu 'abkīhi °alā ḡabrihi man liya min ba'dika yā °Āmiru
taraktanī fi l-dāri lī wahšatun ḡad dalla man laysa lahu nāsiru

"Ich bin geblieben, um ihn zu beweinen bei seinem Grabe;
wen gibt es noch für mich nach deinem Tode, O °Āmir;
du hast mich verlassen: in meinem Zelt gibt es für mich nur noch
Einsamkeit; verachtet wird, wer keinen Helfer mehr hat"

Und:

huwa l-sabru wa-l-taslimu li-llāhi wa-l-ridā

'idā nazalat bī kuttatun lā 'asā'uhā

'idā nahnu 'ubnā sālimīna bi-'anfusin

kirāmin rajat 'amran fa-kāba rajā'uhā

fa-'anfusunā kayru l-ḡanīmati 'innahā

ta'ūbu wa-yabḡā mā'uhā wa-hayā'uhā

wa-lā birra 'illā dūna mā birri °Āmirun

wa-lākinna nafsān lā yadūmu baḡā'uhā

huwa 'bniya 'amsā 'ajruhu lī wa-'azzanī

°alā nafsīhi rabbun 'ilayhi walā'uhā

fa-'in 'ahtasib 'ūjar wa-'in 'abkihi 'akun

ka-bākiyatīn lam yuhyi maytan bukā'uhā

"Es war (nur) die Fassung, der Gruss *sallamaka Allāh* und meine
Zufriedenheit in eigener Person

als sich bei mir ein Umstand einstellte, den ich nicht wollte;
wenn wir sicher zurückkehren mit edlen Seelen die etwas erhoffen, dann
wird ihre Hoffnung in den Boden geschlagen;
unsere Seelen sind die beste Beute, denn sie kehren zurück, und ihr
Wasser (?) und ihre Scham bleiben zurück;
es gab keine Elternliebe wie die von °Āmir,
aber eine Seele bleibt nicht lange;
er war mein Sohn, seinen Lohn habe ich bekommen, aber mich hat
ein Herr (d.h. Gott) mit seiner Seele getroffen, dem sie (aber)
zugehört;

²⁸ Im Text *ḡayriya* was metrisch genausogut stimmen würde.

²⁹ Beide bei Ibn °Abd Rabbih, °Iqd II, III, 190.

wenn ich seine Wohltaten aufzähle, dann werde ich gut belohnt
 und wenn ich ihn beweine, dann bin ich wie eine weinende Frau,
 deren Weinen (noch nie) einen Toten zum Leben erweckt hat"

Der überwiegende Ton in diesen Marāthī ist die Niedergeschlagenheit, die Fassungslosigkeit dem Unverständlichen und Unerbittlichem gegenüber. Die Panegyrik - wenn davon überhaupt die Rede sein kann - beschränkt sich darauf, dass die Frau das Zusammenleben mit ihrem Kind einige Zeit lang genossen hat, dass es aber viel zu früh weggerafft worden ist.

Der Kummer wird unmittelbar mitgeteilt, und die Mutter kann sich nur damit trösten, dass sie sicher ist, einst den gleichen Weg zu gehen: der Todeswunsch liegt diesem Gedanken nahe.

Vor allem im letzten Gedicht überwiegen die Frustration (Vs. 2), der Zynismus (Vs. 3) und das Gefühl tiefgreifender Nutzlosigkeit (6b).

Ausnahmsweise möchte ich hier einen längeren Monolog vorstellen, der teilweise aus *saʿf* besteht. Der Grund dafür ist, dass es sich um einen der ergreifendsten Texte dieser Gattung handelt. Ausserdem bietet dieser Text eine gute Einführung in das Gedicht, das danach behandelt werden soll. al-'Asmaʿī erzählt die folgende Geschichte:³⁰

³⁰ Husrī, Zahr II, 459: (die Umschrift wie in Poesie)

hajjat aʿrābīyatun wa-maʿahā ʿbnun lahā, fa-ʿusībat bihi fa-lammā dufīna qāmat ʿalā qabrihi wa-hiya muwajjaʿatun, fa-qālat: wa-llāhi yā bunayya, ʿadawtuka radʿan, wa-faqadtuka sarʿan, wa-ka-ʿannahu lam yakun bayna l-hālayni muddatun ʿaltaddu bi-ʿaysika fihā, fa-ʿasbahta baʿda l-nadārati wa-l-ʿadārati wa-rawnaqi l-hayāti wa-l-tanassumi fi tibi rawāʿihihā tahta ʿatbāqi l-ṭarā jasadān hāmidān wa-rufātan saḥīqān wa-saʿīdan jurzan; ʿay bunayya laqad saḥabatī l-dunyā ʿalayka ʿaḍyāla l-fanāʿi wa-ʿaskanatka dāra l-bilā wa-ramatnī baʿdaka nakbatu al-radā; ʿay bunayya laqad ʿasfara lī wajhu l-dunyā ʿan saḥāhin dājin zalāmuhu.

ṭumma qālat: ʿay rabbi wa-minka l-ʿadlu, wa-min kaḷqika l-jawru, wahabtahu lī qurrata ʿaynin, fa-lam tumattfnī bihi kaṭīran bal salabtanīhi wašīkan ṭumma ʿamartanī bi-l-sabri wa-waʿadtanī ʿalayhi l-ʿajra fa-sadaqta waʿdaka wa-radītu qadāʿaka fa-rahīma llāhu man tarahḥama ʿalā mani ʿstawdaʿtuhu l-radma wa-wassadtuhu l-ṭarā; ʿallāhumma rham gurbatahu wa-ʿānis wahšatahu wa-ʿstur ʿawratahu yawma tukšafu l-hanātu wa-l-sawʿātu.

fa-lammā ʿarādātī l-rujūʿa ʿilā ʿahlihā waqafat ʿalā qabrihi fa-qālat: ʿay bunayya ʿinnī laqad tazawwadtu li-safarī fa-layta šfrī mā zāduka li-buʿdi ṭarīqika wa-yawma maʿādika, ʿallāhumma ʿinnī ʿasʿaluka lahu l-ridā bi-ridāʿī ʿanhu; ṭumma qālat: ʿistawdaʿtuka mani ʿstawdaʿanika fi

"Eine Beduinin war zusammen mit einem ihrer Söhne auf *hajj*, aber während der Reise starb er. Als er bestattet wurde, stand sie tief betroffen an seinem Grab und sagte:

"Bei Gott, mein Söhnlein, ich habe dich als Säugling ernährt, aber ich habe dich schnell verloren; es ist (mir), als ob es zwischen diesen zwei Umständen keine Weile gegeben hätte, in der ich von deinem Leben geniessen konnte; nach deiner Blüte, deiner Frische, nach der glanzvollen Schönheit des Lebens, nach dem Einatmen der süssen Däfte des Lebens bist du jetzt unter den Sandschichten eine leblose Leiche geworden, ein weit entfernter Leichnam und ein dürres Hochland; ach mein Söhnlein, die Welt hat über dich hinweg die Schleppen des Untergangs schleifen lassen und dich sesshaft gemacht im Hause der Verwesung; mich hat nach deinem Tode das Unheil des Untergangs getroffen, ach mein Söhnlein, das Gesicht der Welt hat mir einen Morgen enthüllt, dessen Finsternis dunkelt".

Dann sagte sie: "Ach mein Herr, von dir kommt die Gerechtigkeit und zu dem, was du geschaffen hast gehört (auch) das Unrecht; du hast ihn mir gegeben, meinen Augenstern, aber du hast mich nicht lange von ihm geniessen lassen, im Gegenteil: du hast ihn mir eilends geraubt; dann hast du mich gemahnt, standhaft zu sein und du hast mir für ihn eine Belohnung versprochen; du hast dein Versprechen eingehalten und ich bin zufrieden über deinen Entschluss. Möge Gott sich dessen erbarmen, der ein *rahimaka llāh* über denjenigen aussprach, den ich der Grube anvertraute und dem ich den Sand als Kissen gab: mein Gott, habe Mitleid mit seinem Alleinsein, gebe ihm Gesellschaft in seiner Einsamkeit und bedecke seine Nacktheit am Tage der Enthüllung der Fehler und Schandtaten".

Vor ihrer Rückkehr zu ihren Verwandten, stellte sie sich an sein Grab und sagte: "Ach mein Söhnlein, ich habe mich mit Proviant versehen für meine Reise, wüsste ich nur, was dein Proviant ist für deinen weiten Weg, und wüsste ich nur den Tag deiner Rückkehr; mein Gott, ich bitte dich, mit ihm zufrieden zu sein (und sei es) wegen meiner Zufriedenheit um ihn". Dann sagte sie: "Ich habe dich anvertraut dem, der mir dich als Fötus anvertraut hat in meinem Leibe: wehe um die Mütter, die ihres Kindes beraubt werden! Wie schmerzlich ist die Hitze ihrer Herzen, wie ruhelos sind ihre Liegestätten, wie lang ihre Nächte und wie

'ahšā'ī janīnan; wā tukla l-wālidāti mā 'amadda harārata gulūbihinna, wa-'aqlaqa madājfahunna wa-'atwala laylahunna wa-'aqsara nahārahunna wa-'aqalla 'unsahunna wa-'ašadda wahšatahunna wa-'ab'adahunna mina l-surūri wa-'aqrabahunna mina l-'ahzāni; lam tazal taqūlu hādā wa-nahwahu hattā 'abkat kulla man samfahā wa-hamidat / hammadati llāha 'azza wa-jalla wa-'starjafat wa-šallat raka'ātīn 'inda qabrihi wa-'ntalaqat.

kurz ihre Tage, wie wenig Gesellschaft haben sie und wie schlimm ist ihre Einsamkeit, wie weit sind sie weg von der Freude und wie nahe der Trauer".

Das und ähnliches sagte sie immer fort, bis sie jeden der sie hörte, zum Weinen gebracht hatte. Sie lobte Gott und sprach [die Formel] "Wir gehören zu Gott und zu ihm kehren wir zurück", sie verrichtete das Gebet an seinem Grab und ging.

Ich habe diesen Monolog hier aufgeführt als Einleitung zum folgenden Gedicht, das nach meiner Ansicht als einer der Höhepunkte der alten arabischen Literatur gelten kann, falls es authentisch ist. Genau darin liegt das Problem: es bezieht sich auf eine Thematik, die verhältnismässig selten ist (ein Trauergedicht auf ein Kind), es ist eine der längsten Frauenmarāthī im Korpus, und es ist, im Gegensatz zu manchen Gedichten aus dieser frühesten Periode, sehr persönlich und an einigen Stellen ziemlich realistisch. Diese Charakteristika stellen die Authentizität des Textes in Frage, zumal es in den meisten Quellen einer anonymen Frau zugeschrieben wird.

In der wichtigsten Quelle zu diesem Text wird er einer gewissen Barra bint al-Hārīt zugeschrieben. Anhand dieses Namens würde sich eine Frau identifizieren lassen, die als Juwayriya bint al-Hārīt bn 'Abī Dirār bekannt ist: sie gehörte zu einem Stamm (Jaḏīma = al-Mustaliq) der am Yawm Muraysī im Jahre 5 A.h. von den Muslimen gefangen genommen wurde. Bald darauf heiratete sie der Prophet, und er soll es gewesen sein, der ihr den Namen Juwayriya gegeben hat, denn ursprünglich hiess sie Barra. Sie war vorher mit einem Mālik bn Saḳwān (Ibn) Dī Šafar (?) oder 'Abd Allāh verheiratet, von dem sie aber keine Kinder hatte (*lam talid lahu šay'an*).³¹ Weil sie aber auch vom Propheten keine Kinder hatte, fällt sie als mögliche Autorin dieses Textes aus, zumal die familiären Verhältnisse die in Vs. 13 erwähnt werden - einen Sa'd 'Abū 'Amr oder einen 'Abū Naṣr oder Naḍr - nicht mit dieser Frau in Verbindung gebracht werden können.

Aus diesen Angaben geht hervor, dass die Authentizität des Gedichts angezweifelt werden kann. Was spricht aber dafür, dass es sich doch um einen mehr oder weniger authentischen Text handeln könnte? Ich glaube, dass zuerst die oben erzählte Geschichte einer Frau, die ihren jungen Sohn verliert, ein Indiz dafür sein könnte, dass solche Fälle von den Literaten durchaus gesammelt wurden. Es besteht auch eine gewisse Ähnlichkeit zwischen beiden Texten, obwohl sich diese Ähnlichkeit schwer bestimmen lässt und obwohl der Sohn im Text des

³¹ Diese Angaben aus: Ṭabarī, *Tārīk*, II, 109, 111, 213; Ibn Hišām, *Sīra*, II, 294-6, 645-6; Ibn al-'Aṭīr, *'Uṣd II*, VII, 56-8.

nachfolgenden Gedichts dem Anschein nach etwas älter gewesen ist als das Kind in der obigen Geschichte. Ein zweites und durchaus stärkeres Argument für die Authentizität des Textes ist, dass sie von zwei wichtigen Sammlern, al-Mufaddal al-Dabbī³² und al-'Asma'³³, überliefert wurde.

Noch zwei Eigentümlichkeiten sprechen für die Authentizität des Textes: in Vs. 19b. ist von einem Opfer die Rede, das es nur in der Jāhiliya gegeben haben soll: *sawqa l-ʿatīri yusāqu li-l-ʿitrī*³⁴, "so wie ein Opfertier, das (zum Opfer) für den Gott geschleppt wird", oder: (mit ʿatīri) "das zum Opfern geschleppt wird"³⁵.

Insofern eine metrische Anomalie überhaupt ein Indiz für die Authentizität sein kann, sei auf eine solche Anomalie in Vs. 35 hingewiesen: das ganze Gedicht ist im Metrum *kāmīl*, am Ende jedes Halbverses ist der letzte Fuss zu - - bzw. ∪ ∪ - gekürzt. In Vs. 35a. ist der letzte Fuss aber vollständig: ∪ ∪ - ∪ ∪ -.

Das Gedicht ist aus unterschiedlichen Quellen bekannt³⁶, aber ich nehme hier die längste Version aus dem Kitāb al-'Iktiyārayn³⁷:

1. *yā ʿAmru mā bī ʿanka min sabri yā ʿAmru yā ʿasafā ʿalā ʿAmri*
2. *li-ʿllāhi mā ʿAmru wa-ʿayya fatan kaffantu tumma wadaʿtu fī l-qabri*
3. *ʾahtū l-turāba ʿalā mafāriqihī wa-ʿalā ǧarārati wajhihī l-nadri*
4. *hīna ʾstawā wa-ʿalā l-šabābu bihī wa-badā munīra l-wajhi ka-l-badri*
5. *wa-ʾaqāma mantiqahu fa-ʾahkamahu wa-rawā wa-jālasa kulla dī hījri*
6. *wa-raǧā ʾaqāribuhu manāffahu wa-raʾaw šamāʾila mājidin ǧamri*
7. *wa-ʾahammahu hammī fa-sāwarahu wa-ǧadā maʿa l-ǧādīna fī l-safri*
8. *taǧdū bihī šaqqāʿu salhabatun maratā l-jirāʾi šadīdatu l-ʾasri*
9. *tatibu l-kubāra bihī wa-yuqdimuhā faljun yuqallibu muqlatay saqri*

³² In Ḥuṣrī, Zahr II, II, 460.

³³ 'Akfaš, 'Iktiyārayn, 287.

³⁴ Dieser Halbvers wird ebenfalls der Dichterin al-Kirniq zugeschrieben: Kirniq, Diwān, 32.

³⁵ So z.B. Lisān, IV, 2796, 1; Wellhausen, Reste, 118: die ʿatīra ist ein vorislamisches Opfer im Monat Rajab.

³⁶ Siehe Ḥuṣrī, Zahr II, I, 460-1; Cheikho, 'Anīs, 197-8.

³⁷ 'Akfaš, 'Iktiyārayn, 287-93. Es können Zweifel daran aufkommen, ob diese Marthiya wirklich von einer Frau gedichtet wurde, weil in den Vss. 27, 30, 31 und 35 nur maskuline Formen auftreten, aber ich glaube, dass die Handlungen, die in den Vss. 11-14 und 16 beschrieben werden, doch eher von einer Frau zu erwarten sind. Ausserdem ist in keiner der Ausgaben von einem Mann die Rede, sondern immer wird das Gedicht einer anonymen Frau zugeschrieben bzw. der Barra bint al-Ḥārīt.

- 10 *kayfa l-taʿazzī ʿanka yā ʿAmru ʿam kayfa li yā ʿAmru bi-l-sabri*
 11 *rabbaytuhu ʿasran ʿufanniquhu fi l-yusri ʿaḡḡūhu wa-fi l-ʿusri*
 12 *hattā ʿidā l-taʿmīlu ʿamkananī fihi qubayla talāhuqi l-taḡri*
 13 *ʿaddabtuhu taʿdība wālidīhi Saʿdin ʿabīhi ʿabī ʿabī Nasri*
 14 *wa-jeʿaltu min šafaqī ʿunaqqiluhu fi l-ʿardi bayna tanāʿifin ḡubri*
 15 *ʿadʿu l-mazārfa wa-l-huṣūna bihi wa-ʿuhilluhu fi l-mahmahi l-qafri*
 16 *ʿabnī l-riwāqa ʿalā ʿarīkatīhi li-yaqīla dūna l-šamsi fi sitri*
 17 *mā zilṭu ʿuṣīduhu wa-ʿuhdiruhu min qutri mawmātin ʿilā qutri*
 18 *haraban bihi wa-l-mawtu yatlubuhu*
 ḡayṭu ʿntawaytu bihi wa-lā ʿadri
 19 *hattā dafʿtu bihi li-maḡjaʿihi sawqa l-ʿatīri yusāqu li-l-ʿitri*
 20 *mā kāna ʿillā ʿan ḡalaltu bihi wa-danā fa-ʿaḡfā maṭlaʿa l-fajri*
 21 *wa-ramā l-karā raʿsī fa-māla bihi*
 wasanun yusāwiru minhu ka-l-sukri
 22 *wa-l-qawmu šarfa bayna ʿarḡulihim*
 la-ka-annamā ṭamilū mina l-kamri
 23 *ʿid rāʿanī sawṭun nabihtu lahu wa-duʿirtu minhu ʿayyamā duʿri*
 24 *fa-ʿidā maniyatuhu tusāwiruhu qad kaddaḡat fi l-wajhi wa-l-naḡri*
 25 *wa-ʿidā lahu ʿalaḡun wa-ḡašrajatun mim mā yajīšu bihi mina l-ṣadri*
 26 *wa-l-mawtu yaḡbiduhu wa-yabsutuhu*
 ka-l-tawbi ʿinda l-tayyi wa-l-našri
 27 *fa-dəʿā li-ʿansurahu wa-kuntu lahu min qabli dālika ḡādira l-našri*
 28 *fa-ʿajaztu ʿanhu wa-hya rākibatun bayna l-warīdi wa-madfaʿi l-saḡri*
 29 *fa-madā fa-ʿayyu fatan fuḡftu bihi jallat mušibatuhu ʿani l-qadri*
 30 *law ḡila tafḡīhi baḡaltu lahu naṣfī wa-mā jammaʿtu min waṣri*
 31 *ʿaw kuntu muḡṭadīran ʿalā ʿumrī ʿatartuhu bi-l-šatri min ʿumrī*
 32 *ʿahnā ʿalayhi l-daḡru kalkalahu man dā yaḡūmu li-kalkali l-daḡri*
 33 *qad kunta li-ʿaḡḡudan ʿilā ʿaḡḡudī wa-yadan wa-zaḡran li ʿilā zaḡrī*
 34 *qad kunta li ḡukran ʿusarru bihi fa-ʿarā l-zamāna ʿadā ʿalā ḡukrī*
 35 *qad kuntu dā faḡrin ʿilayka fa-ʿazzanī*
 rabbī ʿalayka wa-qad raʿā faḡrī
 36 *law šāʿa rabbī kāna matṭaʿanī bi-bnī wa-šadda bi-ʿazrihi ʿazrī*
 37 *bunīyat ʿalayka bunayya ʿaḡwaja mā kunnā ʿilayka šafaʿīhu l-sakri*
 38 *lā yuḡḡidanka llāhu yā ʿAmru ʿimmā maḡayta fa-nahnu bi-l-ʿitri*
 39 *ḡādī sabīlu l-nāsi kullihim lā budda sālikuhā ʿalā suḡri³⁸*
 40 *ʿa-wa-lā tarāhum fi diyārihimī yatawaḡḡaʿūna wa-ḡum ʿalā duʿri*
 41 *wa-l-mawtu yūriduhum mawāridahu qašran fa-qad dallū ʿalā l-qašri*

1. Oh ʿAmr, ich schaffe es nicht, meine Fassung in bezug auf dich zu bewahren, Oh ʿAmr, ach wie ein Kummer um ʿAmr;
2. Um Gottes Willen, ʿAmr was für einen Helden habe ich in Hüllen

³⁸ Ich lese hier mit u.A. Cheikho, 'Anīs, 198, *safri* statt *suḡri*.

- gewickelt und dann ins Grab gelegt;
3. Ich streue den Sand auf seinen Kopf und seine Haare und auf die Blässe seines frischen Gesichts;
 4. (Von der Zeit) da er herangewachsen war und die Jugend ihn emporhob(?) und er strahlte mit einem Gesicht, leuchtend wie der Mond;
 5. Als er begann zu sprechen und seine Sprache beherrschte und Geschichten erzählte und sich zu jedem setzte, der Erfahrung hatte;
 6. Seine Verwandten erhofften sich Nützlichendes von ihm, weil sie (in ihm) die Eigenschaften eines ruhmreichen, freigebigen *sayyids* sahen;
 7. Er kümmerte sich um meine Sorgen und sprang auf, sie zu lindern und er ritt morgens aus mit den anderen in ihrer Spur³⁹;
 8. Ein grosses Pferd trabt morgens mit ihm los mit langen Beinen, schnell (trabend), festgesattelt;
 9. Es springt mit ihm auf den sandigen Boden, während es geführt wird von einem erfahrenen Mann(?), der seine Augen wie ein Falke umherschweifen lässt;
 10. Wie werde ich es aushalten, nicht an dich zu denken, O °Amr oder wie, °Amr, kann ich die Fassung wahren?
 11. Ich habe ihn eine Zeitlang erzogen, indem ich ihm ein glückliches Leben gab, in guten und in schlechten Zeiten habe ich ihm zu essen gegeben
 12. bis ich auf ihn (d.h. sein Überleben) hoffen konnte, kurz bevor er die Zähne wechselte;
 13. Ich gab ihm eine Erziehung nach dem Beispiel seines Vaters, Sa'd [und?] dessen Vater [und?] nach dem Beispiel meines Vaters, 'Abū Naṣṣ/*dr*⁴⁰
 14. In meiner (ständigen) Sorge um ihn liess ich ihn umherreisen im Lande zwischen sandigen Wüsten;
 15. Ich liess zusammen mit ihm die Acker und Befestigungen (links liegen) und liess ihn wohnen in der verödeten Wüste;
 16. Ich baute ihm ein Schutzdach (aus Stoff) über seine Wiege, damit er mittags unter einer Decke schlafen konnte, die ihn vor der Sonne schützte;
 17. Ich liess ihn ständig nach oben und nach unten gehen von der einen Seite der Wüste zur anderen
 18. auf der Flucht mit ihm, denn der Tod war nach ihm auf der Suche

³⁹ Oder: "in ihrer (Reise-)Gesellschaft".

⁴⁰ Die Übersetzung ist schwierig: eine Möglichkeit, wenigstens eine asyndetische Verbindung zu vermeiden, wäre *wālid* als "Erzeuger" zu verstehen, also: "seines Erzeugers, Sa'd, seines Vaters".

- 19 wo immer ich mit ihm hinzog, ohne dass ich es wusste
 bis ich mit ihm zu seiner Ruhestätte vorgestossen war
 wie ein Opfertier geschleppt wird zum Opfer;
- 20 Ich konnte mich nur mit ihm (da) niederlassen und er (d.h. der
 Tod) näherte sich, während er (Amr) schlief beim Anbruch des
 Tages;
- 21 Ein Schlummer traf meinen Kopf und ein leichter Schlaf liess
 meinen Kopf neigen, ein Schlaf, der aus dem Kopf hervorsprang wie
 eine Betrunkenheit;
- 22 Und die Leute des Stammes lagen ausgestreckt zwischen ihren
 Satteln als ob sie betrunken seien vom Wein;
- 23 Plötzlich erschreckte mich ein Geräusch, das meine Aufmerk-
 samkeit auf sich zog und es jagte mir einen Schrecken ein;
- 24 Da sprang ihn sein Todesgeschick an:
 es hatte sein Gesicht und seine Brust schon aufgekratzt;
- 25 Und da fing er an, Blut zu spucken und zu husten,
 (Blut) das in seiner Brust schäumte;
- 26 Und der Tod krümmte ihn zusammen und streckte ihn aus
 wie ein Kleid, wenn es gefaltet und (wieder) ausgelegt wird;
- 27 Er rief mich, ihm zu helfen: früher war ich immer sofort
 bereit, ihm zu helfen;
- 28 Aber diesmal scheiterte ich, während sein Todesgeschick (ihn) traf
 ("bestieg") zwischen der Schlagader an seinem Hals und der
 Schlagader seiner Lungen;
- 29 Dann starb er dahin: durch den Tod von Welch einem Helden bin
 ich getroffen, sein Geschick übersteigt meine Kraft;
- 30 Wenn jemand sagen würde: "Komm und kauf ihn doch frei", dann
 würde ich für ihn mich selbst und was ich an Eigentum gesammelt
 habe, hergeben;
- 31 oder, wenn ich Macht hätte über mein Leben,
 dann hätte ich ihn lieber mit der Hälfte meines Lebens beschenkt;
- 32 Das Schicksal hat sich mit seiner vollen Brust über ihn geneigt:
 wer könnte dem vollen Gewicht des Schicksals widerstehen?
- 33 Du warst für mich ein Oberarm zu meinem Oberarm
 und eine Hand, ein Rücken für mich neben meinem;
- 34 Du warst für mich ein aufgehobener Schatz, über den ich mich
 freuen konnte, aber jetzt sehe ich, wie die zerstörerische Zeit
 meinen Schatz misshandelt hat;
- 35 Ich sehnte mich nach dir und mein Herr erprobte mich mit deinem
 Tode(?) obwohl er mein Bedürfnis gesehen hatte;
- 36 Wenn mein Herr es gewollt hätte, hätte er mich länger von
 meinem Sohn geniessen lassen und mein Sohn hätte mich länger
 unterstützt;
- 37 Über dir, mein Söhnlein - wie sehr brauchen wir dich - sind jetzt

- Felsplatten gelegt (sc. als Grabbedeckung);
- 38 Möge Gott dich nicht verwesen lassen, o 'Amr, auch wenn du jetzt gegangen bist, sind wir (alle) auf deiner Spur;
- 39 Dies ist der Weg aller Menschen:
wer diesem Weg folgt, ist sicherlich auf einer Spur (der anderen);
- 40 Siehst du sie in ihren Wohnstätten denn nicht
warten in schrecklicher Angst?
- 41 Der Tod wird sie gewaltsam zu seinen Trinkstellen führen:
diesem Zwang sind sie (immer) unterworfen gewesen.

Man kann mit einigem Grund behaupten, dass dieses Gedicht zu den Höhepunkten der arabischen Literatur gehört. Ich glaube, dass wenigstens zwei Merkmale dieses Textes doch relativ auffällig sind: die Weise, wie die unmittelbare Verbundenheit einer Mutter zu ihrem Kind dargestellt wird, und die realistischen Szenen aus dem Alltagsleben, die hier beschrieben werden (Vss. 4-9; 11-17) sowie die realistische Beschreibung der letzten Phase der tödlichen Krankheit des 'Amr (Vss. 24-8). Sogar der moderne Leser braucht wenig Einbildungskraft, sich ein Bild der gebotenen Darstellung zu erschaffen, obwohl die Übersetzung einiges verletzen mag.

Was bei einer näheren Betrachtung auffällt, ist die sorgfältige Strukturierung des Gedichts:

Vss. 1-3: Die Brechung des *sabr* und der geschmeidige Übergang zu der Bestattungsszene in 2 und von da zu der Beschreibung des verstorbenen Jungen;

Vss. 4-9: Die Beschreibung wird in der Vergangenheit fortgesetzt, und betrifft sein Aussehen, wie er sprechen lernt, seine guten Eigenschaften (zu dieser Zeit schon) und sein erstes Ausreiten zu Pferde. Was auffällt ist, dass die beschriebene Bewegung im Laufe dieses Abschnitts ständig zunimmt;

Vs. 10: Als grausame Erinnerung ein jäher Übergang zum eigentlichen Grund des Gedichts: Das Unvermögen, die Fassung zu wahren;

Vss. 11-17: Von neuem wird hier seine Jugend beschrieben, aber jetzt liegt der Nachdruck viel mehr als in Vss. 4-9 auf dem Verhältnis zwischen Mutter und Kind. Auch in diesem Abschnitt ist eine ständige Zunahme der beschriebenen Bewegung zu verzeichnen, die sich hier auf das Reisen bezieht, aber zur Abwechslung in 16 unterbrochen wird von der fast rührend wirkenden Szene des Mittagsschlafes;

Vss. 18-19: Wie ein Blitz trifft das *haraban*: "aber in Wirklichkeit auf der Flucht vor dem Tod, ohne es zu wissen";

Vss. 20-22: eine entgegengesetzte Bewegung, immer mehr Ruhe und Schlaf;

Vss. 23-29: Die Beschreibung der letzten Krankheitsphase; von 23-26 immer mehr Bewegung bis zu den Fieberkonvulsionen, die das Ende einleiten und im tragischen Gegensatz dazu die Ohnmacht der Mutter,

ihm zu helfen (27-28);

Vss. 30-32: Nochmals ihre Ohnmacht, dem Schicksal zu widerstehen;

Vss. 33-34: Seine guten Eigenschaften werden nochmals gepriesen;

Vss. 35-36: Sie ergibt sich dem Willen Gottes;

Vss. 37-38: Beschreibung des Grabes und letzter Gruss;

Vss. 39-41: Sie richtet sich an ihr Publikum mit der Feststellung, dass der Tod alle treffen wird.

Eine solch durchdachte und durchgehaltene Komposition, versehen mit dichterischen Verfahren, die das Tempo der Erzählung verlangsamten bzw. beschleunigen, scheint mir in der altarabischen Literatur eher selten; das gilt wenigstens für die Frauenmarāthī. Der Gehalt an Realismus und an unmittelbarer, gefühlvoller Bezogenheit dieser Frau scheint mir ebenfalls ziemlich ungewöhnlich. Bemerkenswert ist, dass eben diese Merkmale, die die Qualität dieses Gedichts ausmachen, die Authentizitätsfrage in diesem Falle zu rechtfertigen scheinen.

Ich meine, dass die hier vorgestellten Texte die Möglichkeiten verdeutlichen die die vor- und frühislamische Frau hatte, ihre Trauergedichte lyrisch, d.h. persönlich oder "ichbezogen", zu gestalten. Dass das lyrische Element sich auf Marāthī auf junge Kinder beschränkt, ist logisch in dem Sinne, dass in Marāthī auf Erwachsene doch der panegyrische Charakter bestimmend ist: zu einer "Ichbezogenheit" kommt es da nur dann, wenn die Dichterin sich über ihre neu entstandene Lage ausspricht oder beklagt.

Es mag sein, dass auch in den seltenen Marāthī von Männern auf ihre Frauen lyrische Elemente vorhanden sind, aber diese Gedichte fallen ausserhalb des hier angesprochenen Korpus.

III: Die geschichtsbezogene Marthiya

Als Dichterin stellt al-Kansā' einen Sonderfall dar: es werden ihr ziemlich viele Trauergedichte zugeschrieben, zwischen 100 und 110 Stück: mehr, als bei jeder anderen Dichterin der Fall ist. Andere Dichterinnen, wie al-Kirniq, Laylā al-'Aqyaliya, Daktanūs oder Mulayka al-Šaybāniya bringen es nicht auf mehr als jeweils ungefähr 13, 14, 8 und 5. Ein solcher zahlenmässiger Ausnahmefall braucht eine Erklärung.

Zuerst könnte man argumentieren, dass nicht alle Marāthī, die al-Kansā' zugeschrieben werden, auch tatsächlich von ihr gedichtet worden sind: einen solchen Zweifelsfall bildet z.B. das Gedicht, das im ersten Kapitel angesprochen wurde⁴¹. Das Problem bei diesem Gedicht ist, dass es dazu noch eine parallele Version gibt, die einer anonymen Frau aus

⁴¹ Siehe S. 40-5.

Basra zugeschrieben wird. Man könnte sich fragen, was genau passiert ist: hat etwa diese unbekannte Frau das Gedicht der al-Kansā' in seiner heutigen oder in einer anderen Form gekannt und dann paraphrasiert oder wiederholt, oder ist ein ursprüngliches Gedicht einer solchen Frau, wie wir es jetzt noch mehr oder weniger gut kennen, vielleicht nach einer leichten Umdichtung in den Dīwān der al-Kansā' gelangt, gegebenenfalls als Teil einer Marthiya, die da schon vorhanden war? Hat al-Kansā' selber das ihr bekannte Gedicht einer unbekannten Frau erweitert, verbessert und/oder neu gestaltet? Oder gehen beide Versionen auf eine ältere zurück, die jetzt unbekannt ist?

Es ist kaum noch möglich, diese und ähnliche Fragen zu beantworten. Es kann auch passiert sein, dass einige Gedichte heute al-Kansā' zugeschrieben werden, die sie nicht verfasst hat, die ihr aber bequemlichkeitshalber zugeschrieben werden, entweder weil die Urheberin unbekannt war oder aus reinem Zufall. Dennoch bleibt die Anzahl ihrer Gedichte beachtlich, vor allem wenn man annimmt, dass einige ihrer Gedichte vielleicht auch verloren gegangen sind.⁴²

Ausserdem soll al-Kansā' über längere Zeit ihres Lebens Gedichte verfasst haben: als frühestes Datum für ihre ersten Marāthī kommt das Todesdatum des Mu'āwiya in Betracht, d.h. um 612, und als letztes ihr eigenes Todesdatum, das aber sehr unsicher ist (schätzungsweise zwischen 646 und 660)⁴³. Man darf also annehmen, dass die Dichterin über einige Jahrzehnte ihre Gedichte verfasst hat.

Ziemlich gut argumentiert ist der Versuch der 'Ā'īša 'Abd al-Rahmān (= Bint al-Šātī'), die Marāthī der al-Kansā' in eine chronologische Reihenfolge zu bringen⁴⁴. Zuerst teilt sie das Leben der Dichterin in drei Phasen ein:

- vom Anfang ihrer dichterischen Tätigkeit bis zum Tode Mu'āwiya's (d.h. bis 612)
- vom Tode Mu'āwiya's bis zum Tode Šakr's (von 612 bis 615 oder kurz danach)
- nach dem Tode des Šakr.

Dann versucht die Autorin innerhalb jeder dieser drei Phasen Zyklen zu unterscheiden. Nur in der letzten Phase, also der nach dem Tode von Šakr, geht sie allerdings wirklich systematisch vor. Die Zyklen, die sie darin unterscheidet, sind:

- a) die unmittelbare Reaktion der Dichterin auf die Mitteilung von Šakr's

⁴² Wie z.B. die *hamzīya* aus dem letzten Kapitel die in keiner der Dīwānfassungen vorkommt.

⁴³ Für eine Zusammenfassung der Diskussion über ihr Todesdatum siehe: Bint al-Šātī', *Kansā'*, 54-6.

⁴⁴ Bint al-Šātī', *Kansā'*, 85-114.

Tod bis zur Trauersitzung (*ma'tam*) und Bestattung der Leiche; anschliessend soll die Dichterin einige Kurzgedichte (*maqṭū'āt qisār*) verfasst haben, die die Stille nach dem Sturm repräsentieren sollen. Die Marāthī dieses Zyklus sollen durch Metrum und Reim die passendsten für die (spontane) Trauerklage gewesen sein (*humā min 'aktar al-'awzān wa-ṭ-qawāfi mulā'amatan li-ṭ-nuwāh*), womit diese Gedichte fast zur (spontanen) Trauerklage (*nadb wa-'awīl*) werden. Dann setzen sich in kürzeren Gedichten die Metren *tawīl* und *wāfir* durch: ein Indiz für eine Periode der traurigen Ruhe (*al-hudū' al-hazīn*). Bezeichnend für diese Kurzgedichte ist eine betrachtende Haltung (*naẓ'a ta'ammulīya*).

b) im zweiten Zyklus dieser Trauergedichte erinnert al-Kansā' sich an den Tod ihres anderen Bruders, Mu'āwiya. Sie richtet sich auch an ihren Stamm, indem sie auf den Verlust der Besten der Sulaym hinweist. Sie thematisiert in ihren Trauerklagen ihre eigene glückliche Vergangenheit und die Ruhmestaten ihres Stammes, die jetzt in die Vergangenheit gehören.

c) zum dritten Zyklus gehören die Gedichte, in denen sie Abstand nimmt vom gemeinsamen Lob ihrer beiden Brüder und sich wieder dem Lob ihres Favoriten zuwendet: Sakr. Aber mehr als im ersten Zyklus sind ihre Gedichte hier kunstvoll gestaltet: sie wendet sich mehr der Form zu, wiederholt aber die alten Themen. Sie hat die Phase des Schocks hinter sich gelassen und lernt mit der Zeit, ihren Kummer zu verarbeiten.

Diese Diachronie der Trauerklagen von al-Kansā' ist bestechend, nicht zuletzt wegen der von 'Ā'īša 'Abd al-Rahmān getroffenen Auswahl der Beispiele.

Auch Gabrieli versucht, die Gedichte von al-Kansā' chronologisch zu ordnen und stützt sich dabei auf einige bekannte Daten aus ihrem Leben. Diese Daten haben aber mit ihren Trauergedichten wenig zu tun und beziehen sich eher auf Streitgedichte, die sie mit Hind bint 'Utba und mit Salmā bint 'Umayy gewechselt haben soll. Seine Einteilung in "vorislamische" und "islamische" Trauerklagen der al-Kansā' ist kaum untermauert.⁴⁵

Obwohl die Periodisierung von 'Ā'īša 'Abd al-Rahmān überzeugend wirkt, hat sie doch wenigstens einen Mangel aufzuweisen: die von ihr zitierten Beispiele sind Fragmente einzelner Gedichte und nicht ganze Gedichte. Fraglich ist auch, ob man zuerst Phasen in einem Leben unterscheiden sollte, um dann die passenden Gedichtfragmente dazu zu suchen: hier droht die Gefahr von Zirkelschlüssen.

Ohne noch die einzelnen Beispiele der 'Abd al-Rahmān zu kennen, habe ich eine willkürlich zusammengesetzte Stichprobe von vier

⁴⁵ Gabrieli, al-Kansā', 239-42.

Gedichten der al-Kansā' darauf zu befragen versucht, ob man sie in Zusammenhang miteinander datieren könnte. Erst später stellte sich heraus, dass aus zwei dieser Gedichte Fragmente von °Abd al-Rahmān benutzt wurden: ohne ihre Einteilung in Zweifel ziehen zu wollen, musste ich feststellen, dass meine relative Datierung von derjenigen der °Abd al-Rahmān abweicht: mein Gedicht 1 wird von ihr dem spätesten Zyklus in der letzten Lebensphase der Dichterin zugeschrieben, während mein Gedicht 4 zum zweiten Zyklus der letzten Phase gerechnet wird. Ich werde die vier Gedichte vollständig zitieren, übersetze aber nur die relevanten Zitate. Die Reihenfolge ist chronologisch: das erste Gedicht halte ich für das älteste.

Gedicht 1⁴⁶

1. *yā bna l-Šarīdi wa-kayra Qaysin kullihā
kallaftanī fī hasratīn wa-taballudī*
2. *fa-la-'abkiyannaka mā samftu hamāmatan
tafū hadīlan fī furūfī l-ġarqadi*
3. *'anta l-muhannadu min Sulaymin fī l-'ulā
wa-l-far'ū lam yasbi l-kirāmu bi-mašhadi*
4. *qad kunta hisnan li-l-'asīrati kullihā
wa-kaṭībahā 'inda l-humāmi l-'asjadi*
5. *fa-'dhab wa-lā taḫad wa-kullu muḫammarin
sa-yadūqu ka'sa manīyatin bi-tanakkudī*
6. *li-l-lāhi darru⁴⁷ banī nahāsira 'innahum
hadamū l-'amūda wa-'adrakū bi-l-'aswadi*
7. *ḏakma l-daṣṣati mājīdan 'aṣṣaḡu
ka-l-badri 'aw fī taḫatin ka-l-'As'udi*

1. Oh Sohn des Šarīd und bester des ganzen Stammes Qays, du hast mich zurückgelassen in Kummer und Apathie;
2. Ich werde dich sicherlich beweinen, solange ich eine Taube höre, die ihr Junges ruft in den *ġarqad*-Zweigen;
3. Du [warst] das Schwert von Sulaym, auf den Gipfeln und der herausragende Zweig (= *sayyid*), der sich nicht von den Edlen einkreisen liess beim Schauspiel [des Kampfes];
4. Du warst ein fester Burg für die ganze Familie und ihr Wortführer beim höchsten *sayyid*;
5. Geh' fort und mögest du nicht verwesen: jeder Langlebende wird den Becher des Schicksals mit Erbitterung schmecken;
6. Was für "vortreffliche" Leute sind doch diese Schakalensöhne: sie haben die Stütze [des Stammes] zerstört und den Ranghöchsten

⁴⁶ Dīwān 1895, 65-6.

⁴⁷ Dīwān (ed. °Awadayn), 367, liest hier *raddu*.

ergriffen;

7. Freigebig, von ruhmvoller Herkunft wie der strahlende Vollmond oder in seinem Aussehen wie die *Sa'd*-Sterne.

Gedicht 2⁴⁸

1. 'abkī 'alā l-baṭali l-ladī jallaltumū ṣakran tiqālā
2. mutahazziman bi-l-sayfi yarkabu rumḥahu ḥālan fa-ḥālā
3. yā Ṣakru man li-l-kayli 'id ruddat fawārisuhā 'ijālā
4. mutasarbilī ḥalaqi l-ḥadīdi takāluhum fihī jimālā
5. waylī 'alayka 'idā tahubbu l-rīḥu bāridatan šamālā
6. wa-l-haydabu l-surrādu lam yaku ḡaymuhā 'illā tilāla
7. li-yurawwfa l-qawma⁴⁹ l-ladīna na'udduhum fnā 'iyālā
8. kayru l-barīyati fī qiran Ṣakrun wa-'akramuhum fa'ālā
9. wa-hwa l-mu'ammalu wa-'lladī yurjā wa-'afḍaluhā nawālā

1. Ich weine um den Helden, auf den ihr schwere Felsplatten gelegt habt;
2. Mit dem Schwerte gegürtet griff er immer wieder zu seiner Lanze;
3. Oh Ṣakr, wen gibt es für die Reiterei, wenn die Reiter eilig zurückgetrieben werden,
4. gekleidet in ihren eisernen Kettenhemden; du würdest denken, sie wären darin (stark wie) Kamele.
5. Meine Klage gilt dir, wenn der Wind kalt aus dem Norden weht,
6. und die wasserarmen kalten Wolken, deren Regen nur Sprühregen ist
7. um so die Leute zu beunruhigen, die wir unter uns zu den Abhängigen zählen;
8. Der beste der Kreaturen beim Bewirten, Ṣakr, und der edelste von ihnen in seinen Ruhmestaten;
9. Er ist derjenige, auf den die Hoffnung gesetzt ist, und von dem etwas erwartet wird und der beste im Geben von Geschenken.

Gedicht 3⁵⁰

1. 'aynayya jūdā bi-damfīn ḡayri manzūri
wa-'awilā 'inna Ṣakran kayru maqbūri
2. lā takdulānī fa-'innī ḡayru nāsiyatīn
li-dikri Ṣakrin ḥalīfī l-majdi wa-l-kīri
3. yā Ṣakru man li-tirādi l-kayli 'id wuzfat
wa-li-l-matāyā 'idā yuṣḍadna bi-l-kūri

⁴⁸ Dīwān 1895, 223-4.

⁴⁹ Oder vielleicht *la-yurawwafu l-qawmu?*

⁵⁰ Dīwān 1895, 125-7.

4. *wa-li-ʾl-yatāmā wa-li-ʾl-ʾadyāfi ʾin taraqū*
ʾabyātānā li-faʾālin minka makbūri
5. *wa-man li-kurbati ʿānin fi ʾl-waṭāqi wa-man*
yufī ʾl-jazīla ʿalā ʿusrin wa-maysūri
6. *wa-man li-taʾnati kalsin ʾaw li-hātifatin*
yawma ʾl-ṣuyāhi bi-fursānin maḡāwīri
7. *farra ʾl-ʾaqāribu ʿanhā baʿdamā ḡuribū*
bi-ʾl-maṣrafiyati ḡarban ḡayra taʾzīri
8. *wa-ʾaslamat baʿda naqfi ʾl-bayḍ⁵¹ wa-ʿtusifat*
min baʿdi laddati ʿayšin ḡayri maḡtūri
9. *yā Sakru kunta lanā ḡaytan naʾīsu bihi*
law ʾamhalatka mulimmātu ʾl-maḡādīri
10. *yā fārīsa ʾl-ḡayli ʾin ṣaddū fa-lam yahinū*
wa-fārīsa ʾl-ḡawmi ʾin hammū bi-taḡṣīri
11. *yā laḡfa naḡsī ʿalā Sakrin ʾidā rakibat*
ḡaylun li-ḡaylin ka-ʾamtāli ʾl-yaʾāffīri
12. *wa-ʾalḡaha ʾl-ḡawmu ḡarban laysa yulḡihuhā*
ʾillā ʾl-maṣāʾīru ʾabnāʾu ʾl-maṣāʾīri
13. *yā Sakru māḡā yuwārī ʾl-ḡabru min karamin*
wa-min ḡalāʾiḡa ʿaffātin maṡāhīri

1. Meine beiden Augen, seid gütig mit Tränen, die nicht in geringer Zahl sind, und klagt, denn Sakr ist der beste, der bestattet ist;
2. Lasst mich nicht im Stich, denn ich vergesse die Erinnerung an Sakr nicht, den Eidgenossen des Ruhmes und der Freigebigkeit;
3. Oh Sakr, wen gibt es für die aufgejagten Reiter, wenn sie sich verteilen und für die Reittiere, wenn sie [zum Kampf] gesattelt werden,
4. und für die Waisen Kinder und die Gäste, wenn sie nachts zu unseren Zelten kommen, wegen einer Gütigkeit, die man von dir [immer] empfand;
5. Wen gibt es für den Kummer eines Gefangenen in Ketten und wer gibt reichlich, ob es ihm gut geht oder schlecht;
6. Und wen gibt es für den schnell versetzten Lanzenstich, oder für eine Frau, die um Hilfe ruft am Tage des Kriegsgeschreies von seiten der im Angriff erfahrenen Reiter;
7. Ihre Verwandten sind von ihr weggeflüchtet, nachdem sie mit den Schwertern nicht leicht getroffen wurden;
8. Sie ergab sich nach dem Brechen der Helme(?) und irrte umher nach einem angenehmen Leben, in dem sie genug zu essen hatte;
9. Oh Sakr, du warst für uns eine reichlich spendende Regenwolke, mit der wir lebten:

⁵¹ Oder: ʾl-bīḍ?

- hätten die Schicksalsschläge dir nur Aufschub gewährt;
10. Oh Reiter der Reiterei, wenn sie angriffen und nicht schwach waren, und Reiter [Ritter] des Stammes wenn sie sich um ihren Fehlschlag sorgten;
 11. Ach um Sakr, wenn die Reiter sich gegenseitig angreifen, schnell wie Gazellen;
 12. wenn der Stamm einen Krieg angefacht hat, der nur von erfahrenen "Anfächern", Söhnen von "Anfächern", angefacht werden [sollte];
 13. Oh Sakr, was verbirgt das Grab an Freigebigkeit und an reinen aufrichtigen Eigenschaften.

Gedicht 4⁵²

1. *ta'arraqaṇī ṭ-dahru nahsan wa-hazzā*
wa-'awja'anī ṭ-dahru qar'an wa-ḡamzā
 2. *wa-'afnā rijālī fa-bādū ma'an fa-'asbaha qalbī lahum mustafazzā*
 3. *li-dikri ṭlaḏīna humū fī ṭ-hiyāji li-ṭ-mustadīfi 'idā kāfa 'izza*
 4. *ka-'an lam yakūnū himan yuttaqā 'idi ṭ-nāsu 'id dāka man 'azza bazzā*
 5. *wa-kānū sarāta banī Mālikin wa-zayna ṭ-ʿašīrati majdan wa-ʿazza*
 6. *humū fī ṭ-qaḏīmi sarātu ṭ-'aḏīm⁵³*
wa-ṭ-kā'inūna mina ṭ-kawfi hirzā
 7. *humū manā'ū jārahum wa-ṭ-nisā'u yahfizu 'ahšā'ahā ṭ-mawtu⁵⁴ hafzā*
 8. *ḡadāta laḡūhum bi-malmūmatin taḡūnin yuḡādirna fī ṭ-'ardi wakzā*
 9. *bi-bīdi ṭ-sifāhi wa-sumri ṭ-rimāhi*
fa-bi-ṭ-bīdi darban wa-bi-ṭ-sumri wakzā
 10. *wa-kaylin takaddasu bi-ṭ-dārfīna wa-tahta ṭ-ʿajājati yajmizna jamzā*
 11. *jazanzā nawāsiya fursānihā wa-kānū yazunnūna 'an lan tujazzā*
 12. *fa-man zanna mimman yulāqī ṭ-hurūba*
bi-'an lan yusāba fa-ḡad zanna 'ajzā
 13. *fa-ballun 'alā Sakra sakri ṭ-nadā*
wa-mā 'nfatara ṭ-qalbu hattā ta'azzā
 14. *na'iffu wa-na'rifu haqqa ṭ-qirā*
wa-nattakīdu ṭ-hamda majdan wa-kanzā
 15. *wa-nalbasu fī ṭ-harbi nasja ṭ-ḡadīdi*
wa-nalbasu fī ṭ-'amni kazzan wa-ḡazzā
1. Das Schicksal hat mich abgenagt, abnagend und einschneidend und es hat mich geschunden, schlagend und zerdrückend;
 2. Es hat meine Männer vernichtet, denn sie sind allesamt

⁵² Dīwān 1895, 134-7.

⁵³ Eine bessere Variante finde ich: *'usātu ṭ-ʿaḏīmi*.

⁵⁴ Eine bessere Variante finde ich: *ṭ-kawfu*.

- umgekommen, und mein Herz ist ihretwegen aufgehetzt geworden
3. wegen der Erinnerung an diejenigen, die beim Wüten der Elemente (oder: in der Unruhe) da waren für den, der um Hilfe bat, wenn er etwas unbesiegbares fürchtete;
 4. Als ob sie nicht ein verlässlicher Schutz waren als die Leute damals so waren: "wer stark ist, siegt";
 5. Sie waren die höchsten der Banū Mālik, die Schönheit der Familie in Ruhm und Kraft;
 6. Sie waren damals die höchsten des Tages(?)/der Erdoberfläche und ein Zufluchtsort gegen die Angst;
 7. Sie verteidigten ihren Nachbarn während der Tod die Eingeweide der Frauen durchbohrte
 8. am Morgen als sie sie trafen inmitten einer alles zermahlenden Schlachtordnung; die Pferde liessen ihre Hufschläge am Boden hinter sich
 9. mit weissen flachen Schwertern und rotbraunen Lanzen; mit den Schwertern wurde geschlagen und mit den Lanzen gestochen
 10. und mit Pferden, die traben unter den gepanzerten Leuten, und unter einer Staubwolke rennen sie [weiter];
 11. Wir schnitten ihren Reitern die Stirnlocken ab (als Siegeszeichen), und sie glaubten, dass sie ihnen nicht abgeschnitten würden;
 12. Wer, von denen die auf Kriege stössen, meint, dass er nicht getroffen werden wird, der irrt sich;
 13. Es komme Wasser über **Šakr**, den "Felsen" der Freigebigkeit und möge das Herz nicht gebrochen werden, bis es sich getröstet hat;
 14. Wir sind rein und kennen das Recht auf Gastfreundschaft und wir halten den Lob für etwas ruhmvolles und kostbares;
 15. Im Krieg kleiden wir uns im Gewand aus Eisen und in Frieden kleiden wir uns in Seide.

Diese relative Datierung ist zustande gekommen mittels der Suche nach Schlüsselwörtern, die einen Anhaltspunkt liefern können für die Periode, in der das Gedicht geschaffen worden sein kann und mittels - meist subjektiver - Beurteilungen des Stils dieser Gedichte.

Schlüsselwörter für das älteste Gedicht sind Vs. 1b: "du (**Šakr**) hast mich zurückgelassen in Kummer und Verwirrung", die ersten Reaktionen auf einen Sterbefall. Ein zweites Schlüsselwort ist der Ausdruck in 6a: "Bravo ihr Söhne der Hyänenjungen: sie haben die Stütze (des Stammes) vernichtet". Diese zynische Anrede der Mörder des **Šakr** ist ein Indiz für die Aktualität der Situation, in der das Gedicht geschaffen wurde. Diese Aktualität geht auch hervor aus der Nennung der Stelle, an der **Šakr** erschlagen wurde: al-'Aswad ist ein Hügel zwischen dem Najd und dem Hijāz.

Typisch am Stil dieses Textes ist die Gedrängtheit und Knappheit

der Aussage: die meisten essentiellen Teile einer Marthiya sind vorhanden:

- die Bezogenheit der Dichterin auf ihre eigene Situation infolge des Sterbefalls (1-2)
- das Lob (3-4)
- Hingabe und Sentenz (5)
- Anrede an die Mörder und Lob (6-7)

Auffallend ist schliesslich das Enjambement in 6-7, das in den Marāthī der al-Kansā sehr selten vorkommt und das vielleicht ihre frühere Unbeholfenheit in der Dichtkunst widerspiegelt.

Der Schlüssel zur Datierung des zweiten Gedichts ist einerseits, dass es sich auf das (kürzlich geschlossene) Grab bezieht (*jallaltumū Sakran tiqālā*, "Sakr, den ihr mit schweren (Steinplatten) abgedeckt habt", andererseits, dass es sich detailliert auf die Umstände bezieht, unter denen der verstorbene Held fehlt: im Kampf (2), wenn die Reiter zurückgeschlagen werden (3) und wenn ein kalter Norwind weht, der wenig Wasser bringt (als Ankündigung der Hungersnot) (5-7). Vielleicht kann man daraus schliessen, dass die Dichterin diese negativen Umstände schon kennengelernt hat.

Ein weiterer Indiz ist, dass ihr Stamm offenbar noch einen genügend hohen Status hat, um gewisse Leute als Abhängige zu bezeichnen: "... die wir unter uns als (für Essen und Trinken) Abhängige betrachten", 7b.

Der Stil des Gedichts ist noch immer knapp wie der des vorigen, aber die Umstände, unter denen der Held fehlt, werden verhältnismässig breit ausgemessen.

Das dritte Gedicht ist zu datieren anhand der folgenden Schlüsselwörter: *fa-'innī ḡayru nāsiyatīn li-dikri ḡalīfi 'l-majdi wa-'l-kīri* (2) "denn ich höre nicht auf zu denken an den Eidgenossen des Ruhmes und der Freigebigkeit": diese Aussage setzt voraus, dass Sakr schon einige Zeit tot ist. Ein weiterer Hinweis ist zu finden in 7-8: der Stamm hat seine Macht verloren und hat sich ergeben (an wen ist nicht klar): *farra 'l-'aqāribu 'anhā ba'damā durībū bi-'l-mašraffiyati darban ḡayra ta'zīri; wa-'aslamat ba'da naqfi 'l-bīdi wa-'tusifat min ba'di laddati 'aysin ḡayri maqtūri*, "die Verwandten sind von ihr (einer klagenden Frau, 6) weg geflüchtet, nachdem sie mit den Schwertern aus Mašraf ungestraft geschlagen wurden; sie haben sich nach dem Schlagen der Schwerter⁵⁵ ergeben und irren herum nach einem angenehmen Leben, das nicht karg war". Wahrscheinlich haben sie sich auch etwas übernommen in der Kriegsführung: (12) *wa-'alqaha 'l-qawmu ḡarban laysa yulqihuhā 'illā 'l-masā'iru 'abnā'u 'l-masā'iri*, "der Stamm hat

⁵⁵ Ich halte es auf die Variante *naqfi 'l-bīdi*.

einen Krieg angefacht (einen solchen) wie er nur von (richtigen) "Anfachern", Söhnen von "Anfachern" angefacht wird". Es kann sogar sein, dass mit dem Vergleich in Vs. 11 eine negative Aussage über die Pferde des eigenen Stammes gemeint ist: Pferde wie Gazellen. Stilistische Indizien für eine relativ späte Datierung sind der recht traditionelle Anfang des Gedichts (die Anrede an die beiden Augen) und die strikt parallele Strukturierung des zweiten Teils: *man li-* ... usw. (3-6).

Schlüssel für die Datierung des letzten - und damit jüngsten - Gedichts bieten die folgenden Passagen:

1. "Die zerstörerische Zeit hat mich abgenagt mit einem Abnagen und einem Einschneiden

und die Zeit hat mich gepieigt mit ihrem Schlagen und Drücken"

2. Sie hat meine Männer vernichtet, denn sie sind alle zusammen (oder: insgesamt) umgekommen ..."

Aus diesem Vers geht hervor, dass ihr Leiden schon lange gedauert hat. Ausserdem ist bekannt, dass sie in einer späten Phase ihres Lebens mit "Männern" auch ihre vier Söhne meinen kann, die alle in den *ridda*-Kriegen gefallen sind.⁵⁶

4b. "... da die Leute damals so waren: wer gewinnt, nimmt die Beute", eine Verweisung auf frühere Zeiten und Sitten.

6a. "Sie waren damals ..."

14. "Wir benehmen uns noch anständig, und wir kennen noch das Recht der Gastfreundschaft, und wir halten das Lob noch für etwas Ruhm- und Wertvolles" und

15. "Im Kriege tragen/trugen wir noch ein Gewebe aus Eisen, und in Friedenszeiten (ein Kleid) aus Wolle und Seide"⁵⁷

Meint sie damit: "Dies alles im Gegensatz zu euch in der modernen Zeit"?

Was die formalen Aspekte betrifft, so will ich mich auf eine Beobachtung zum Reim beschränken. In diesem Gedicht hat al-Kansā' es sich schwer gemacht, indem sie als Reim das relativ seltene "-zā" gewählt hat⁵⁸. Sie ist an einer Stelle gezwungen, die Grammatik ein wenig zu biegen: in Vs. 9 kann es sicherlich eine Erklärung geben für die Akkusative *darban* und *wakzā*, aber man würde unter normalen Umständen doch eher einen Nominativ erwarten als unbestimmtes

⁵⁶ Bint al-Šātī', Kansā', 48-53.

⁵⁷ Eine Variante könnte die Bedeutung des letzten Halbverses erläutern: *nashabu* statt *nalbasu* in 15b: es kann sein, dass damit auf Freigebigkeit hingedeutet wird, denn man schleppte das Kleid hinter sich her, um seine Spuren zu verwischen, d.h. man tat Gutes, ohne es den Leuten zeigen zu wollen.

⁵⁸ Siehe Bauer, Onagerepisode, 156.

Subjekt eines Nominalsatzes. Auch das relativ seltsame *kā'inūna* in 6b scheint hauptsächlich auf den Prädikatsakkusativ *hirzā* zu zielen. Kann es sein, dass die Dichterin gegen Ende ihres Lebens entdeckt hat, dass sie noch keine Marthiya auf den Reim *-zā* geschaffen hatte, und wollte sie mit diesem Gedicht diese schwierige Lücke füllen? Diese Frage ist kaum zu beantworten; es sei aber darauf hingewiesen, dass diese Marthiya das einzige Gedicht der al-Kansā' mit diesem Reim ist, das uns geblieben ist.

Keiner dieser Versuche eine chronologische Einteilung der Trauerklagen von al-Kansā' herzustellen, vermag aber zu erklären warum al-Kansā' eine so grosse Anzahl von Trauerklagen, vor allem auf ihren Bruder *Sakr*, im Vergleich zu anderen Dichterinnen gedichtet hat und wieso sie noch lange Zeit nach dem eigentlichen Anlass solche Marāthī verfasst hat.

Die Gründe für diese hohe Anzahl müssen vielleicht sonstwo gesucht werden. In seinem Dichterporträt von al-Kansā' stellt Gabrieli diese Dichterin mit Nachdruck als eine echte Beduinenfrau dar. Seine Charakterschilderung dieser Dichterin wimmelt förmlich von solchen Verweisen. Ich glaube, dass er damit völlig recht hat: al-Kansā' gehörte offenbar zu der Elite der vorislamischen Gesellschaft, und sie beharrt zeitlebens auf diesem Lebensstil. Das geht zum Beispiel aus einer Geschichte hervor, in der erzählt wird, wie sie von 'Ā'īsa, der Frau des Propheten, gerügt wird, weil sie im Islam noch immer den vorislamischen *sidār* trägt, ein Kleid, das Kopf und Schultern bedeckt, meist von trauernden Frauen getragen wird und offensichtlich im Islam verboten wurde (*nuhiya 'anhu*)⁵⁹.

Einen Hauch von dem was typisch für die vorislamische Zeit ist, liefert noch diese Geschichte, die mit ihrer Abweisung des Dichters Durayd bn al-Šimma zu tun hat, der sich um ihre Hand beworben hatte:⁶⁰

"Abū 'Ubayda und Muhammad bn Sallām (al-Jumahī) sagten: als Durayd sich um ihre Hand bewarb, schickte sie eine Dienerin (hinter ihm her) und sagte: schau ihm zu, wenn er uriniert, und wenn sein Urin den Sand durchbohrt (*'in kāna bawluh yakriq al-'ard*) und darin eine Furche zieht (*yakuddu fihā*), dann ist in ihm noch ein Rest (an Vitalität) übrig (*fa-fihī baqīyatun*), und wenn sein Urin über den Sand fliesst (*yasīhu 'ala al-'ard*), dann ist in ihm kein Rest (an Vitalität) mehr übrig (*fa-lā baqīyatun fihī*). Die Dienerin kehrte zu ihr zurück und erzählte

⁵⁹ Siehe u.A. Cheikho, 'Anīs, 11.

⁶⁰ Diese Geschichte fehlt in Gabrieli, al-Kansā', 106-12. Sie ist zu finden in: 'Abbāsī, Ma'āhid, 156; al-'Isfahānī, al-'Agānī, XV, 76, und in Kurzform in Ibn Qutayba, 'Uyūn, IV, 46.

ihr, dass sein Urin über die Erdoberfläche geflossen sei, und sie sagte darauf: in diesem steckt kein Rest (an Vitalität) mehr. Sie schickte ihm (darauf eine Nachricht, in der sie sagte): ich werde meine Neffen nicht hinterlassen, wo sie doch wie die Lanzenspitzen sind, indem ich einen alten Mann heirate (*mā kuntu la-'ada'u banī 'ammī wa-hum miṭlu 'awālī al-rimāh wa-'atazawwaja šaykan*)."

Offensichtlich war al-Kansā' eine richtige Beduinenfrau, die an ihre Umgebung mit ganz konkreten Ansichten heranging⁶¹. Zugleich aber zählt sie zu der vorislamischen Elite, was aus dem Status ihres Bruders hervorgeht: Šakr wurde schon ziemlich jung *sayyid* der Banū Sulaym. Wir können annehmen, dass der Tod ihrer beiden Brüder die Dichterin fast ohne Schutz und auch ziemlich mittellos hinterliess: darüber beklagt sie sich auch gelegentlich, so z.B.:⁶²

taqūlu nisā'un šibtī min ḡayri kabratin
wa-'aysaru mim mā qad laqītu yuṣību
'aqūlu 'Abā Hassāna lā ṭ-'ayšu tayyibun
wa-kayfa wa-qad 'ufridtu minka yatību

"Frauen sagen: "du bist grauhaarig geworden, ohne alt zu sein", aber schon etwas Leichteres, als was ich mitgemacht habe, macht einen grau;

Ich sage dann: "Abū Hassān, das Leben ist nicht mehr gut, und wie könnte es, da ich von dir getrennt bin, wieder gut werden".

oder:⁶³

wa-kunta lanā ḡayṭan (Var.: 'ayṣan) wa-zilla rabābatin
'idā nahnu šī'nā bi-l-nawāli 'stahallati

"Du warst für uns ein Regen (Var.: Leben) und der Schatten einer Regenwolke: wenn wir wollten, ergoss sie sich mit Geschenken"

Es könnte also sein, dass sie über längere Zeit ihre Trauergedichte auf Šakr verfasste und mit der Vorführung dieser Gedichte - z.B. auf dem Markt von 'Ukāz - ihren Lebensunterhalt bestritt. Sie soll bei diesen Gelegenheiten viel Erfolg gehabt haben und gern angehört worden sein. So soll sie z.B. einen Vers, den Ḥassān bn Ṭābit von sich deklamierte, an acht Stellen verbessert haben mit dem Argument, dass

⁶¹ Solche Geschichten über konkrete Einsichten von Frauen in Qualitäten von Sachen und Menschen findet man z.B. in den Dialogen von Hind und Jum'ā in: Ṭayfūr, Balāḡāt, 58-64.

⁶² Dīwān 1895, 15-6.

⁶³ Dīwān 1895, 22.

er das *'iftikār*-Element zu schwach dargestellt hätte⁶⁴.

Eine andere Erklärung könnte aber sein, dass sie anhand ihrer Gedichte auf *Šakr* die wechselnden Umstände in ihrer Umgebung kommentierte: wir können uns al-*Kansā'* als eine beduinische Frau vorstellen, die, eben weil sie zur Elite gehörte, ihre Existenz bedroht sah von einer Gesellschaft die sich immer mehr von den Idealen der *murū'a* entfernte, eine Gesellschaft, die ihr persönlich Schutz gewährt hätte, die aber allmählich die neuen moralischen Überzeugungen des Islam übernahm.

Wie tiefgreifend diese neuen moralischen Überzeugungen am Anfang gewesen sein mögen, ist schwer festzustellen, aber man darf annehmen, dass sie zu einem gewissen Grade mitgetragen wurden von den nüchternen Kaufmannsansichten des Stammes Qurayš, Ansichten, die sich gegen die idealistischen Auffassungen der *murū'a* durchsetzten: die extreme Freigebigkeit bis hin zur selbstgewählten Verausgabung, die dem wahren Helden oblag, kann von einem Kaufmann eigentlich fast nur als sinnlose Verschwendung, als Vernichtung von Kapital empfunden worden sein. Von der Sicht dieser Dichterin aus muss die neue Moral selbst nicht unbedingt als bedrohlich empfunden worden sein, aber man kann sich vorstellen, dass mit dem Auftreten der neuen Religion anfangs doch ein gewisses Mass an gesellschaftlicher Unsicherheit den alten Werten gegenüber geschaffen wurde.

In diesem Sinne können wir in den zahlreichen Marāthī dieser Dichterin einen Versuch sehen, das Bild des vorislamischen Helden weiterleben zu lassen, einen Versuch, den nachgetrauten Helden *Šakr* als das idealisierte Bild des verschwindenden Prototyps des *murū'a*-Mannes par excellence darzustellen. Damit wären diese Gedichte mit ihren ständig wiederholten Katalogen der *murū'a*-Tugenden zu verstehen als indirekter Kommentar zu den sich schwunghaft durchsetzenden, gesellschaftlichen Änderungen, die die neue Zeit mit sich brachte.

Die Haltung der al-*Kansā'* dem Islam gegenüber ist wohl bestenfalls zwiespältig gewesen, wie aus dem Folgenden hervorgehen mag.⁶⁵

"Als sie schon eine sehr alte Frau war (*'ajūz kabīra*), brachten ihre Neffen sie zu 'Umar bn al-*Kattāb* und sagten: Kalif! Dies ist al-*Kansā'*. Ihre Augenwinkel sind mit Geschwüren bedeckt vom Weinen (*qad qarihat 'amāquhā min al-bukā*) in der Jāhiliya und im Islam. Wenn du

⁶⁴ Cheikho, 'Anīs, 9-10.

⁶⁵ Husrī, Zahr I, II, 930. Zu einer ähnlichen Geschichte siehe Ibn Qutayba, Ši'r, 263, wo al-*Kansā'* sagt (Umschrift wie in Poesie): *kuntu 'abkī li-Šakrin mina l-qatli fa-'anā 'abkī lahu l-yawma mina l-nār*. "Ich habe um *Šakr* geweint weil er getötet wurde, aber heute weine ich um ihn wegen des Höllenfeuers".

es ihr verbieten würdest (zu weinen), dann würden wir sie bitten, aufzuhören. Dann sagte 'Umar zu ihr: Vertraue auf Gott und sei des Sterbens sicher. Sie sagte: Ich weine um meinen Vater und um den Besten der Mudar, Sakr, und um Mu'āwīya, und ich bin mir sicher dass ich sterbe (*mūqinatun bi-l-mawt*). Er sagte: Du weinst um sie, obwohl sie glühende Kohle im Höllenfeuer geworden sind? (*wa-qad sārū jamratan fī l-nār*). Sie erwiderte: Das macht mein Weinen um sie noch stärker (*dālīka 'asaddu li-bukā'ī 'alayhim*). Darauf fasste 'Umar Sympathie für sie auf und sagte: Lasst doch gefälligst euere alte Frau in Ruhe. Denn jeder Mann weint um seinen Kummer, und nur wer frei ist vom Weinen aus Kummer, kann schlafen."

Es mag die Dichterin unangenehm getroffen haben, dass die Männer, die sie so sehr vor allen anderen geschätzt hat, mit dem Aufkommen neuer moralischer und gesellschaftlicher Werte im Nachhinein dazu verurteilt waren, auf ewig in der Hölle zu brennen. Sie sagt dann auch in einer ihrer Trauerklagen:⁶⁶

'idhab harīban jazāka llāhu jannatahu

'annā wa-kullidta fī l-firdawsī taklīdā

"Geh' dann auch ausgeplündert (sc. weil er alles vergeben hat) von uns weg; möge Gott dir seinen Garten gönnen; mögest du für immer in seinem Paradies wohnen"

In diesem Kapitel ist versucht worden zu zeigen, dass die Gattung der Marthiya sich nicht notwendigerweise auf die Totenklage in engem Sinne beschränkt: die im Zusammenhang mit der Totenklage und mit dem Nachruf auf einen Verstorbenen gebotenen Themata und Verfahren, die in Kapitel III vorgestellt wurden, reichen sehr wohl aus, um die Marthiya nicht nur als Klage zu gestalten, sondern um sie auch für andere Zwecke einzusetzen, obwohl diese Zwecke oft mit dem Anlass der eigentlichen Klage verbunden sind. Die Marthiya als Aussage kann sich auf einiges mehr als nur auf den Nachruf des verstorbenen Helden beziehen: sie kann als Mittel verwendet werden, das der Frau die Möglichkeit gibt, ihre Meinung in bezug auf Ereignisse in ihrem Leben, die mit einem Sterbefall zusammenhängen, hervorzuheben. Sie kann auch dazu verwendet werden, das einzigartige und äusserst persönliche Mutter-Kind Verhältnis darzustellen, und zwar auf eine Weise, die heutzutage noch anzusprechen vermag. Dies illustriert, dass von einer Frau in erster Linie nach dem Ableben eines (potentiellen) Helden eine Trauerklage erwartet wurde, dass sie aber von ihrer Sicht aus durchaus das Bedürfnis hatte und sich auch die Freiheit nahm, sich zu gewissen gesellschaftlichen Entwicklungen zu äussern oder auch ihr Publikum an ihren ganz persönlichen Gefühlen teilhaben zu lassen.

⁶⁶ Dīwān 1895, 65.

Schluss

I: Die Stellung der Marthiya in der vorislamischen Literatur

Goldziher's Beschreibung der Entwicklung der Trauerklage klingt überzeugend: "Sehr früh nimmt die Todtenklage auch entwickeltere poetische Formen an. (...) Aus den *Sagf*-Rufen werden zunächst kurze metrische Sprüche von wenigen Zeilen, zuweilen auch längere Regez-Lieder, aus denen sich dann stufenweise die ausgebildete Marthiya in der metrischen Mannigfaltigkeit und Kunstform der *Kasīden*-Gedichte entwickelt"¹. Der Sachverhalt im Korpus der Frauenmarāthī entspricht dieser Beschreibung aber nicht: Aus der ganzen frühen Periode, aus der Trauerklagen von arabischen Frauen überliefert sind, sind die voll-entwickelte Marthiya und die *Niyāha* nebeneinander zu belegen. Es kann sein, dass Goldziher's "Entwicklung" sich vor der Periode, aus der uns Klagen überliefert sind, abgespielt hat, aber in bezug auf das vorliegende Material scheint es eher so zu sein, dass die arabische Frau in dieser Periode die Wahl hatte zwischen unterschiedlichen Formen, wenn sie sich dazu entschlossen hatte, eine Trauerklage zu verfassen.

Auch die Entwicklungsstufen, die von Goldziher beschrieben werden - nämlich *sagf* --> *rajaz* --> *qarīd* -, sind einigermaßen fragwürdig, weil ja verhältnismässig wenige Trauerklagen im Metrum *rajaz* verfasst sind.

Bellamy schildert eine historische und geographische Entwicklung der Marthiya, sowohl von Frauen als von Männern: Sie sei nicht vor der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts zu belegen, und ihr Ursprung läge beim Stamm *Mudar* in Zentralarabien und im *Hijāz*². Das Phänomen der Marthiya hätte Nordarabien von diesem Gebiet aus erst in islamischer Zeit wieder erreicht, was Bellamy aus dem Fehlen von Marāthī auf *gassanidische* und *lakmidische* Fürsten schliesst³. Um zu dieser Schlussfolgerung zu gelangen, ist der Autor gezwungen, einige Marāthī von frühen Dichtern als Fälschungen zu deuten, was kaum zur Haltbarkeit seiner Ansichten beiträgt. Vor allem die Dichterin *al-Kirniq* würde da ein Problem bilden, das von Bellamy nicht angesprochen wird: Sie gehörte zum Stamm *Bakr bn*

¹ Goldziher, Bemerkungen, 308; Wörtlich übernommen in Bellamy, Observations, 45.

² Bellamy, Observations, 53.

³ Bellamy, Observations, 52.

Wā'il, die praktisch Nachbarn der Lakmididen waren⁴. Ihr Geburtsdatum wird zwischen 520 und 530 A.D. angesetzt.

Man kann vielleicht am ehesten annehmen, dass eine Dichterin, die in dieser frühen Periode eine Trauerklage verfassen wollte, dabei die Wahl zwischen mehreren Metren hatte: *saf*, vielleicht *rajaz*, ein *majzū*-Metrum wie *kāmil* Dimeter, oder *qarīd*. Abgesehen davon konnte sie sich dazu entschliessen, Elemente aus dem *saf* in die *qarīd*-Dichtung aufzunehmen, da es zwischen diesen beiden Formen der Klage eine gewisse Interdependenz gibt.

Wenn von einer Entwicklung der Klage die Rede ist, dann beschränkt sie sich wohl darauf, dass die Frauen zahlenmässig immer mehr *qarīd*-Metren benutzten, obwohl die *Niyāha* aus der frühen Tradition niemals verschwand. Dass es eine stilistische Entwicklung der Marthiya gegeben hat, ist kaum festzustellen, kann aber in diesem Stadium ebensowenig geleugnet werden.

Eine wichtige, aber schwer zu beantwortende Frage ist, warum Frauen in der *Jāhiliya* dazu übergingen, sich manchmal der Form der *qarīd*-Dichtung zu bedienen, und warum sie sich nicht auf die einfache *Niyāha* in *saf* beschränkten. Was hat sie dazu veranlasst, gelegentlich die Sprechenebene der *Niyāha* zu verlassen, um zur literarischen Sprechenebene überzuwechseln? Es ist vielleicht nicht ganz richtig von literarischen Ebenen zu sprechen, da aus dieser Frühzeit der arabischen Literatur kaum Urteile vorliegen über das, was zur "gehobenen" oder zur "niedrigeren" Literatur gehört, aber man darf annehmen, dass die Dichtung in den etablierten Metren (*qarīd*) höher bewertet wurde als das *saf*, das *rajaz* oder sogar die Dimeter.

Wenn man sich die Entstehungsgeschichte der Marthiya nach dem von Goldziher vorgeschlagenen Modell vorstellt, dann würde sie vielleicht zum Entstehen der *qarīd*-Dichtung überhaupt eine Parallele bilden. Ein solche Parallele würde zwar verlockende Perspektiven bieten - zumal in einigen der in Kapitel III behandelten *Marāthī* erkennbar wird, dass eine *qasīda*-ähnliche Themenentwicklung angestrebt wurde⁵ -, aber eine Lösung der Frage bietet sie kaum: Einerseits erklärt sie weder das Entstehen der einheitlichen arabischen Metren, noch die Themenentwicklung, die auch schon für die älteste *Qasīda* gattungsspezifisch ist, andererseits bietet sie keinen Auf-

⁴ Es ist nicht unwahrscheinlich, dass sie im folgenden Vers auf die Lakmidischen Fürsten verweist:

nadāmā li-ʾl-mulūki ʾidā laqūhum

hubū wa-suqū bi-kaʾsihimu ʾl-rahīqi/a (?): *Kirniq, Dīwān*, 28.

⁵ Siehe S. 205-7.

chluss für die Motivierung dieser Frauen, sich nicht mit der Form der Niyāha zu begnügen.

Falls von einer getrennten aber gleichzeitigen Entstehungsgeschichte der Qasīde und der Marthiya keine Rede sein kann, müsste man schliessen, dass es sich in diesem Fall um einen Aneignungsprozess handelt: Die klagenden Frauen hätten sich die *qarīd*-Form als die für sie angebrachte Form zu eigen gemacht, aber weshalb?

Obwohl eine endgültige Antwort auf diese Frage wohl kaum zu geben ist, möchte ich doch den Versuch unternehmen, die Wahl für die *qarīd*-Marthiya anhand zweier Bedürfnisse zu begründen:

1. Es wurde schon auf das höhere Prestige der *qarīd*-Dichtung hingewiesen. Sich dieses Prestige anzueignen, dürfte einerseits dem Bestreben entsprochen haben, ein sprachliches Monument für den Verstorbenen herzustellen, andererseits aber auch aus dem Bedürfnis erwachsen sein, mittels einer eindrucksvollen Gestaltung der Aussage sowohl den oft gewalttätigen Tod des Verwandten, der verständlicherweise tief in die Familien- und Stammesverhältnisse eingriff, als auch die dadurch entstandene eigene Not eindrucksvoll darzustellen. Dies bot die Möglichkeit, die neu entstandenen Verhältnisse und die eigenen Verletzungen auf eine Ebene zu heben, die es den Frauen ermöglichen sollte, einen entscheidenden Einfluss auf den Gang der Dinge auszuüben, indem sie mit grösstmöglichem Nachdruck die Blutrache forderten. Zwar ist die Blutrache nur in einigen Marāthī ein Thema, aber der Aufruf zur Blutrache mag der Grund gewesen sein, sich der *qarīd*-Form bei der Komposition einer Marthiya als wirksames Mittel der Verständigung in einer "Männergesellschaft" zu bedienen.

2. Die desintegrierende Stammesgesellschaft, in der z.B. Blutrache offensichtlich nicht mehr als so selbstverständlich empfunden wurde, dass sie eine Aufforderung dazu hätte entbehren können, dürfte von diesen Frauen als in mancher Hinsicht bedrohlich empfunden worden sein, indem gewisse Normen unsicher geworden waren. Die anspruchsvolle Form der Marthiya konnte in diesem Zusammenhang unter Umständen bezwecken, die Stammesverhältnisse und somit die Pflicht der Blutrache als Norm neu zu bestätigen, indem den Angehörigen ein Idealbild des Helden vorgeführt wurde, mit dem man sich, aus der Sicht der Frauen, identifizieren sollte, damit die Verhältnisse im wesentlichen instand gehalten werden konnten. Als "Argument" für die Erhaltung der gesellschaftlichen Struktur würde die wenig anspruchsvolle Form der Niyāha wohl nicht reichen.

Mit der kunstvoll gestalteten Marthiya, in deren Perspektive der Aufruf zur Rache (*tahrīd*) steht, stellt die betroffene Frau sich der Öffentlichkeit, indem sie sich die von den Männern geübte Form aneignet. Nur an Hand dieser angesehenen Form ist sie imstande die

Öffentlichkeit aufzufordern oder gar herauszufordern, sich um ihre persönlichen Interessen zu kümmern.

Gleichzeitig kann in einem mehr allgemeinen Sinne die Marthiya als eine der wenigen literarischen Gattungen verstanden werden, in der sich die Frau legitimiert der Öffentlichkeit zuwenden konnte, zumal von ihr bei einer solchen Gelegenheit eine solche schöpferische Leistung erwartet wurde.

Vielleicht sind spontanere Formen der Klage eher als unmittelbare Reaktion auf Schmerz zu verstehen, und dient die "literarisierte" Klage etwa einem weitergehenden Zweck: das Sprechen als Handlung steigert sich, damit die Gesellschaft zum Handeln gezwungen wird.

II: Die Gattung "Marthiya"

Mit was für einer Gattung haben wir es im Falle der frühen, arabischen Frauenmarāthī zu tun? Diese Dichtung scheint als Gattung in der Weltliteratur ziemlich einzig darzustehen: mit der nötigen Vorsicht kann man sagen, dass es zumindest seltsam scheint, dass Trauerklagen, die wohl an vielen Stellen und öfters zur Domäne der Frau gehörten, von der Ebene der "niedrigeren" Literatur in die Ebene der gehobenen Sprache und der anspruchsvollen Literatur vordringen konnten⁶. Die Frauen verschafften sich Zugang zur Sprache, den Stilmitteln und der Technik der gehobenen Dichtung; sie erzwangen sich damit ein Gehör in der Öffentlichkeit, das in der vorislamischen Periode sonst nur von Männern in Anspruch genommen wurde. Zwar beschränkt sich die Poesie dieser Frauen nicht nur auf die Trauerklage, weil es ja bekanntlich auch Spottgedichte von Frauen gibt und Gedichte, die den Männern im Kampf Mut machen sollen, aber man kann feststellen, dass die vorislamischen Frauen die Möglichkeiten, die ihnen von der Trauerdichtung gegeben wurden, sich in der Öffentlichkeit zu äussern, vollends erschöpften, indem sie sich nicht nur auf den Einsatz solcher Dichtung als Nachruf auf den Verstorbenen beschränkten, sondern ausserdem als vollständige Mitglieder der beduinischen Gesellschaft mit dem Ereignis des Ablebens des Helden verwandte Themen uneingeschränkt ansprachen.

⁶ Oder, wie G. Holst-Warhaft sagt: "Women lamenters were ... folk poets, composers, actors." Dass diese Trauerklagen von Frauen überhaupt noch existieren, haben wir der Bewunderung zu verdanken, die einige von diesen Klagen in der Gesellschaft erregten, sonst wären sie vergessen: Holst-Warhaft, *Voices*, 6, 8-9.

Mit ihrer Aktivität erwarben sich diese Frauen einen gesellschaftlichen Status, der wenigstens in bezug auf die Trauerpoesie dem Status des vorislamischen Dichters nicht unterlegen war.

Ist die Frauenmarthiya eine eigenständige Gattung?

Das ist eine sinnleere Frage, wenn nicht zugleich die Umrisse des Begriffs "Gattung" definiert werden. Oder wenn die Konstituenten dieser oder irgendeiner Gattung nicht definiert bzw. wenn nicht deren Grössenordnung und gegenseitiger Zusammenhang umschrieben werden. Obwohl diese Frage also schwer zu beantworten ist, kann man dennoch, und sei es auch nur in groben Zügen, versuchen festzustellen, was die Frauenmarthiya von den sie umgebenden Texten unterscheidet. Die ersten beiden Unterschiede sind offensichtlich:

1. Es geht um ein Gedicht, das von einer Frau verfasst wurde (zu Zweifeln am Geschlecht des Urhebers des Textes geben die arabischen Frauenmarāthī kaum Anlass: nur in zwei oder drei Fällen ist die Überlieferung nicht sicher);
2. Die Marthiya ist ihrer Natur nach ein Gelegenheitsgedicht, das aus einem bestimmten Anlass verfasst wurde (auch wenn die Marthiya zu anderen, aber verwandten Zwecken eingesetzt werden kann wie in Kapitel IV gezeigt wurde). Das sie ein Gelegenheitsgedicht war, gilt für die Frauenmarthiya umso mehr, weil sie Teil des Trauerrituals war⁷.

In Kapitel III ist gezeigt worden, welchen Platz die mittelalterlichen arabischen Literaturkritiker der Marthiya in Zusammenhang mit den sonstigen "Gattungen", die sie unterscheiden zuweisen. Diese Einteilung ist schwankend, tendiert aber im Lauf der Zeit dazu, die Marthiya mehr und mehr als panegyrisches Gedicht darzustellen. Wir müssen wohl annehmen, dass die mittelalterliche arabische Literaturkritik und -theorie, die an sich durchaus zu subtilen Überlegungen im Stande war, sich nicht dazu gezwungen sah, eine Gattungseinteilung zu konstituieren, die den heutigen Anforderungen entsprechen würde. Hinsichtlich der Marthiya entspricht diese Lage tatsächlich der Entwicklung der Gattung aus der vorislamischen Zeit zu der panegyrischen Ode auf angesehene Verstorbene, zu der sie in den späteren Epochen wurde. Auf der anderen Seite glaube ich, dass die Literaturkritiker mehr mit dem Einzelvers in der arabischen Dichtung beschäftigt waren, als dass sie versuchten, Gattungskriterien anhand ganzer Gedichte zu entwickeln: siehe die problematische Stellung der Gattung "*wasf*" (= "Beschreibung").

Auch innerhalb der moderneren Arabistik ist versucht worden, zu einer Gattungseinteilung der alten arabischen Poesie zu gelangen.

⁷ Grütter, Bestattungsbräuche II, 100-1.

Die Diskussion in der Arabistik über die Gattungen in der altarabischen Literatur wird weitgehend von dem Phänomen der *Qasīda* geprägt: dieses polythematische Gedicht dominierte die ganze frühe poetische Tätigkeit der Araber so sehr, dass es fast unmöglich war, eine einschlägige Gattungseinteilung hervorzubringen, ohne der *Qasīda* ihren eigenständigen Platz zuzuteilen.

Im hiesigen Kontext würde es zu weit führen, die ganze Diskussion über den Begriff "*qasīda*", wie sie in der Arabistik geführt wurde, wiederzugeben, und es scheint daher angebracht, auf die Arbeiten von Bloch⁸ und Jacobi⁹ zu verweisen sowie auf die zusammenfassende Arbeit von Wagner¹⁰.

Blochs Einteilung der altarabischen Gattungen wurde von Jacobi¹¹ und Wagner¹² zögernd und nur teilweise übernommen. Er unterscheidet:

1. "Handlungsbegleitende Rağazgesätze, ... Arbeitslieder im weitesten Sinne". Wagner (S. 63) zählt dazu auch Reigenlieder und nennt Beispiele für Lieder, die wirkliche Arbeitsvorgänge begleiten.

Ein Problem bezüglich dieser Gruppe von Gedichten ist, dass es angeblich einige Mühe kostet, solche Lieder mit Beispielen zu belegen. Methodisch ist aber einzuwenden, dass hier Form (*rağaz*) und Funktion (handlungsbegleitend) dieser Dichtung sich überlagern: wenn die Kriterien für die Zusammensetzung dieser Gruppe klar gehandhabt werden können, würde das bedeuten, dass in den anderen Gruppen das Auftreten des *rağaz*-Metrum ausgeschlossen ist. Dieses Metrum wird aber zu einer grösseren Anzahl von Gedichten eingesetzt als nur zu Arbeitsliedern. Ausserdem ist es schwer den Begriff "handlungsbegleitend" abzugrenzen: Wenn es sich dabei nur um Arbeitslieder oder Reigenlieder handelt, haben wir es mit Folklore zu tun. Aber der Aufruf zum Kampf oder zur Rache kann gewissermassen ebenfalls als "handlungsbegleitend" verstanden werden. Auch der Vortrag einer *Marthiya*, oder ggf. einer *Niyāha*, kann als handlungsbegleitend dargestellt werden, wenn man sich vorstellt, dass der Vortrag solcher Texte eine Funktion innerhalb des Trauerrituals hatte.

⁸ Bloch, *Qasīda*.

⁹ Jacobi, *Studien*.

¹⁰ Wagner, *Grundzüge*, besonders der Kapitel "*Qit'a* und *Qasīda*", 61-82.

¹¹ Jacobi, *Studien*, 6.

¹² Wagner, *Grundzüge*, 62-71.

2. "Kundgebungs- und Botschaftsgesätze, mit denen der Verfasser zu beliebigen ihn oder seinen Stamm berührenden Situationen und Geschehnissen des Lebens Stellung nimmt". Nach Wagner (S. 64) enthalten solche Gedichte Vorschläge, Danksagungen, Warnungen, Rechtfertigungen, Abweisungen von Drohungen, Triumph, Rügen usw., man könnte sagen Poesie kommunikativer Art, die nach Jacobi (S. 6) oft dem Schlussteil einer Qasīde entspricht.

Diese Kategorie kommt also nur nach ihrer Funktion (Mitteilung, Stellungnahme) zustande, und ein Unterschied nach Form (Metrum, Länge) spielt hier keine Rolle, ebensowenig der Umstand, dass sie anscheinend als Teil eines grösseren Gedichts vorkommen kann oder auch selbständig.

3. "Elegien. ... meist ziemlich lange Gedichte, in denen der Dichter nicht zu einem bestimmten Ereignis Stellung nimmt, sondern etwa vergangener Jugendfreuden und -taten gedenkt, sich oder seinen Stamm ohne Bezug auf eine bestimmte Tat preist, Sentenzen über die Vergänglichkeit des Lebens und allerlei sonstige Lebensweisheit vorbringt usf. Auch die meisten Preislieder sind hier einzureihen, weil sie im allgemeinen nicht durch ein bestimmtes Ereignis veranlasst sind. Dagegen die Totenklage, obwohl mit dem Preislied sonst aufs engste verwandt, gehört wenigstens ursprünglich zu den Kundgebungs-gesätzen, indem sie die Reaktion des Dichters auf eine Todesbotschaft darstellt". Zwar hält Jacobi (S. 6) die Unterscheidung von Elegie und Qasīde sachlich für gerechtfertigt, aber sie bezeichnet dann doch die Elegie als Qasīde, "da der Ausdruck "Elegie" an die Marthiya ... denken lässt".

Es ist wohl nicht so, dass Jacobi damit die dritte Kategorie förmlich aufheben und die Marthiya als Qasīde ansehen möchte¹³. Problematisch ist aber der Begriff "Elegie" der für viele Arten von Gedichten eingesetzt wird, u. a. für die Trauerklage.

Wagner (S. 67-8) beschränkt sich hier auf einige Beispiele für diese "Elegien" die, wie er meint, in dem Blochschen Modell als "anlasslose" Poesie zu bewerten sind, weil sie sich darin, dass sie nicht aus einem Anlass verfasst wurden, von der zweiten Kategorie unterscheiden.

Auch hier fehlt wieder die Form als Kriterium. Ansonsten scheint für Wagner diese Kategorie ein Ableger der zweiten Kategorie zu sein, weil er - in einer subtilen Verschiebung - "Mitteilung" (aus Kategorie 2 bei Bloch) zu "Anlass" werden lässt und damit ein neues Tor öffnet: das der Gelegenheitsdichtung. Unklar ist, ob er eine dieser

¹³ Siehe Jacobi, in Gätje, Grundriss, 17, 24.

beiden Kategorien als Gelegenheitsdichtung darstellen will oder nur eine der beiden.

Weiterhin ist gegen diese Kategorisierung einzubringen, dass nicht immer klar ist, was noch "Mitteilung" bzw. "Stellungnahme" ist und was nicht, was man mit Preisliedern anfangen soll, die einen Teil einer Qasīde bilden, und schliesslich, dass die Marthiya mit dem Preislied nicht "aufs engste verwandt" ist, ein Standpunkt, der zwar von den arabischen Theoretikern geteilt wurde, aber den ich in Kapitel III und IV versucht habe zu entkräften. Die Weise, in der Bloch hier die Marthiya unterbringt, lässt vermuten, dass er in den Marāthī eine historische Entwicklung sieht, die sie von der zweiten zur dritten Kategorie geführt hat. Eine solche Entwicklung ist in dem uns zur Verfügung stehenden Material schwer festzustellen, einerseits weil "früh" und "spät" schwer zu handhabende Begriffe sind innerhalb eines Korpus, dessen Authentizität kaum überprüfbar ist, andererseits, weil das vorhandene Material eine solche Entwicklung nicht aufzeigt.

4. Die Qasīde.

Die Diskussion, was im engeren Sinne eine Qasīde ist, wozu sie diene, welche formalen Eigenschaften sie hat usw. ist für die Einteilung der Marthiya weniger produktiv und wird hier vorläufig nicht beachtet. Es genügt zu sagen, dass in diesem Zusammenhang für mich eine Qasīde der Beschreibung entspricht, die Jacobi vornimmt: kurz gesagt ein polythematisches Gedicht, das im Prinzip aus drei Teilen besteht, einem einleitenden Teil, der sich auf die Trennung von der Geliebten und auf Liebeserinnerungen bezieht, einem Mittelteil, der eine Reise- oder Kamelschilderung bildet, und schliesslich einem Schlussteil, der unterschiedlichen Themen gewidmet sein kann, wie Lob, Selbstlob oder auch einer Botschaft.

Wagner (S. 68) stellt fest, dass man, abgesehen von Blochs Einteilung, noch nach dem Inhalt der Gedichte einteilen könnte, ohne sich die Frage zu stellen, ob es nicht genau das ist, was Bloch bezweckte. Wagner merkt an, dass dann zwar ein beliebtes Thema wie das Selbstlob nicht mehr über verschiedene Dichtformen verteilt sei, dass aber bei der verhältnismässig freien Themenwahl, die dem Dichter bei monothematischen Gedichten erlaubt war, dies zu kaum konventionalisierten Kleinstgattungen führen würde. Deshalb nimmt er keine weitere Klassifikation vor.

Die Einteilung der Gattungen, wie Bloch sie vorgeschlagen hat, scheint einige Vorteile zu bieten: erstens wird damit eine ursprünglich mittelalterliche Ansicht über die Länge der Gedichte als Kriterium miteingeschlossen (*qif'a* gegenüber *qasīda*); zweitens bildet auch die Form des Gedichts gewissermassen ein Kriterium, indem

rajaz-Poesie von *qarīd*-Poesie (Poesie in den üblichen Metren) unterschieden wird¹⁴.

Die Nachteile dieser Einteilung sind aber ebenfalls klar: wenn eine *qif'a* ein kurzes und eine *qasīda* ein langes Gedicht sind, was heisst dann "kurz" und was "lang"? Ist die *qif'a* ein monothematisches Gedicht und die *qasīda* ein polythematisches? Was ist in diesem Falle dann ein "Thema"? Es ist klar, dass die *Qasīde*, wie sie von Jacobi definiert wird, ein Gedicht mit mehreren Abschnitten ist, aber sind "Abschnitte" hier mit "Themen" gleichzusetzen? Was immer man mit "Thema" meinen kann, es ist klar, dass ein Gedicht wie die *Marthiya* sich nicht auf das Thema des Trauerrufs beschränkt. Dennoch ist die *Marthiya* keine *Qasīde* im Jacobi'schen Sinne.

Es scheint, dass diese ersten Unklarheiten zusammenhängen mit drei sehr unterschiedlichen Fragen:

- sollte man die altarabische Terminologie ganz oder gar nur zum Teil übernehmen? In diesem Fall wird sich wahrscheinlich herausstellen, dass diese Terminologie unstet ist und von unterschiedlichen Autoren immer wieder anders benutzt wurde; wenn man diese Terminologie mit all seinen Unklarheiten übernehmen würde, könnte das heissen, dass die Arabistik sich verfängt in der Säuberung einer Terminologie die gar nicht die ihre ist. Andererseits kommt man um Benennungen wie *Qasīde* und *Marthiya* auch nicht herum.
- aus der Richtung der Literaturwissenschaft droht die Gefahr, dass eine scheinbar klare, moderne Benennung folgendermassen in Frage gestellt werden kann: wenn man eine *Qasīde* ein polythematisches Gedicht nennt, kommt die oben genannte Frage auf, wie man denn ein Thema definieren würde, z.T. auch im Zusammenhang mit den Begriffen "Motiv" und "Topos".
- es stellt sich die Frage, ob Bloch's Einteilung überhaupt als Gattungseinteilung brauchbar ist: Eher scheint es, dass er Gedichttypen unterschiedlichen und steigenden, künstlerischen Bestrebens unterscheidet: die einfachste Form (die folkloristischen "Lieder"), eine etwas mehr etablierte Kunstform im weniger angesehenen Metrum *Rajaz*, monothematische Gedichte in einer der angesehenen Metren und, als Höhepunkt des dichterischen Schaffens, die *Qasīde*¹⁵.

¹⁴ Auch schon in der frühesten Periode waren die Araber sich des Unterschieds zwischen *rajaz* und *qarīd* bewusst. Siehe dazu Ullmann, Untersuchungen, 1-3. Es scheint aber, dass sich diese Differenzierung hauptsächlich auf unterschiedliche Bewertung dieser Metren stützt.

¹⁵ Das Auftauchen einer längeren, polythematischen *'urjūza* würde die ganze Einteilung sprengen. Solche Gedichte sind m.W. aber aus der ältesten arabischen Literatur nicht bekannt, sonst hätten die arabi-

- die nächste Frage in dieser Diskussion ist, ob es überhaupt erstrebenswert wäre, eine klare Einteilung der vorislamischen Gattungen herzustellen, oder ob nicht dynamische und damit "offene" Modelle vorzuziehen sind, die nicht bloss eine rigide Einteilung beabsichtigen, sondern zu unserem Verständnis der Dichtung beitragen können. Die vorrangige Position der Qasīde innerhalb der vorislamischen Dichtung und das nicht völlig geklärte Verhältniss zwischen "Form" und "Thematik" in dieser Poesie würde für ein dynamisches Modell sprechen.

Ein dynamisches und somit offenes Modell wäre vielleicht gleichfalls imstande, die altarabische Terminologie bzw. die Kategorien unterschiedlicher Grössenordnung, die mit dieser Terminologie zusammenhängen, zu berücksichtigen.

So ein Modell bietet die Gattungstheorie von Hempfer: ausführlich beschreibt er die historischen Gattungstheorien bzw. Gattungsgenesen, löst sie von ihrer Umnebelung unpräziser Begriffe und Kriterien los und weist auf die Inkonsequenzen in den jeweiligen Gattungsbezeichnungen bzw. -einteilungen hin.¹⁶

Notwendigerweise auf Ansätze beschränkt sind seine eigenen Ansichten zur Problematik der Gattungstheorie, aber eben in ihrer Allgemeinheit zugleich nützlich für eine Randerscheinung der wie die arabische Frauenmarthiya und vielleicht auch für die Theoriebildung über einen Gattungsbereich wie den der ältesten arabischen Poesie.

Nach Hempfer¹⁷ benötigen wir für terminologische Differenzierungen zuerst "normierte Prädikatoren ... um eine eindeutige Verständigung zu ermöglichen". Er unterscheidet einerseits Sprechsituation, Schreibweise, Typus, Gattung und Untergattung, andererseits Sammelbegriffe, deren Funktion später erläutert werden soll. Inhaltlich werden diese Begriffe folgendermassen definiert:

Sprechsituation: die durch bestimmte Faktoren charakterisierten Beziehungen zwischen einem Sprecher und einem Hörer. In seinen Ausführungen beschränkt sich Hempfer auf eine Differenzierung von einer performativen und einer berichtenden Sprechsituation¹⁸.

Schreibweise: damit werden ahistorische Konstanten wie das Narrative, das Dramatische, das Satirische angedeutet. Diese Schreibweisen sind "in verschiedenster Art in den jeweiligen historischen Gattungen konkretisiert"; Sie sind nicht "über die verwendeten Elemente selbst,

schen Literaturkritiker auf sie hingewiesen.

¹⁶ Hempfer, Gattungstheorie.

¹⁷ Hempfer, Gattungstheorie, 26-8.

¹⁸ Hempfer, Gattungstheorie, 224-5.

sondern nur über die abstrakten Relationen zwischen diesen Elementen zu definieren". Es sind primäre (wie das Narrative, das Dramatische) und sekundäre (das Komische, das Satirische) Schreibweisen zu unterscheiden¹⁹.

Gattung: eine historisch konkrete Realisation einer allgemeinen Schreibweise wie z.B. Verssatire, Roman, Epos usw.

Untergattung: die ganz spezifische Realisation einer Gattung, wie z.B. die pathetische Verssatire, der pikareske Roman u.ä. (Bemerkung: in erster Linie scheint diese Kategorie für die Frauenmarthiya weniger interessant, aber sie öffnet eine Möglichkeit, Hempfers Einteilung auf ein Gebiet auszudehnen, auf das ich später zurückkomme).

Typen: verschiedene, grundsätzlich mögliche, d.h. überzeitliche Ausprägungen bestimmter Schreibweisen.

(Bemerkung: diese Kategorie droht die Klarheit Hempfers Einteilung zu beeinträchtigen und scheint ausserdem, weil sie als überzeitliches Abstraktum dargestellt wird, für die konkrete arabische Frauenmarthiya von geringer Bedeutung).

Von diesen Begriffen ist der Begriff "Schreibweise" wohl am schwersten zu deuten. Im Nachfolgenden werde ich "Schreibweise" auffassen als eine Kategorie, die die Kategorien "Thema", "Motiv" und "Topos" ihrer Abstraktionsebene nach übersteigt: ohne mich allzu nachdrücklich festlegen zu wollen, fasse ich sie auf als den Bereich, in dem der Dichter seine unterschiedlichen Intentionen, die sich ihm innerhalb des gewählten Sujets darbieten, ansprechen kann, die Haltung bzw. die Perspektive, in die er sein Publikum zwingen oder nötigen möchte und die zu den Möglichkeiten des Sujets gehören. Mit dieser Umschreibung sind wir nicht weit entfernt vom arabischen terminus technicus *maʿnā* im Sinne von "intended sense", oder, wie Heinrichs es nennt, "gedanklicher Gegenstand" im Gegensatz zum "sprachlichen Ausdruck" (*lafz*).²⁰ Man käme m. E. dem Begriff

¹⁹ Hempfer, Gattungstheorie, 224-5.

²⁰ Heinrichs bedient sich dieser Umschreibungen am Anfang einer Auseinandersetzung mit einer Theorie des ʿAbd al-Qāhir al-Jurjānī in seinem *Dalā'il al-Iʿjāz*. In dieser Auseinandersetzung entwickelt Heinrichs *maʿnā* weiter zu "Gedanke in einem weiten Sinne gefasst, es kann sich um eine beschreibende Aussage, einen Vergleich, eine Sentenz etc. handeln". Die Diskussion ist insofern interessant, als al-Jurjānī, ganz im Gegensatz zum allgemeinen Empfinden bei "Laien", dem *maʿnā* kaum einen Wert beimisst, während für ihn nur der *lafz*, also der sprachliche Ausdruck, von Bedeutung ist. Dies, meint al-Jurjānī, rührt daher, weil die *maʿānī* unzählbar sind, während die

"Schreibweise", wie ich ihn hier verwende auch näher, wenn man es als "Register" deuten würde²¹.

Eine noch deutlichere Erklärung ist zu finden bei Qudāma bn Ja'far²² in der Übersetzung von Schoeler, wobei zu bedenken ist, dass es hier um die genaue Definition des Begriffspaares *ma'nā* und *ḡaraḍ* geht²³:

"Die Qualitäten der (dichterischen) Gedanken (*ma'ānī*), die die Dichtung ausdrückt: In summa ist dazu zu sagen, dass der (dichterische) Gedanke (*ma'nā*) auf das erstrebte Anliegen (*ḡaraḍ*) ausgerichtet sein soll und nicht von dem beabsichtigten Zweck (*'amr*) abweichen darf. Da nun die Arten (*'aqsām*) der (dichterischen) Gedanken, bei denen man dieser Charakterisierung bedarf, unzählig sind und es unmöglich wäre, sie alle aufzuzählen und dabei zum Ende zu kommen, habe ich es für gut befunden, davon (nur) das Hauptsächliche (*ṣadran*) zu erwähnen, welches von sich selbst Kunde gibt und für das andere, das ich nicht erwähne, Beispiel und Kriterium ist; (ferner habe ich es für gut befunden,) dies (nur) bei den Hauptanliegen (*'a'lām min 'aḡrād ...*) der Dichter ... zu tun und bei dem, was sie am

'alfāz ihrer Zahl nach beschränkt sind. Heinrichs stellt diese Auffassung als durchaus akzeptabel dar, indem er, anhand neuer technischer Termini, die von al-Jurjānī entwickelt wurden, zeigt, wie der Dualismus *lafz / ma'nā* von diesem Kritiker förmlich aufgehoben wurde. Zugleich aber stellt Heinrichs fest, dass die Anzahl der *ma'ānī* nicht ohne weiteres als unbegrenzt gelten kann, schränken doch die dichterische Konvention und Tradition diese *ma'ānī* bedeutend ein: Heinrichs, Dichtung, 69-79.

²¹ Es spricht z.B. für sich, dass das Humoristische oder das Komische innerhalb einer "Gattung" wie die Marthiya keinen Platz haben, wohl aber z.B. das Didaktische.

²² Qudāma, Naqd, 23 (arabischer Text). Der Passus lautet:
"nu'ūt al-ma'ānī l-dālī 'alayhā l-šfr jimā' al-waṣf li-dālika 'an yakūna l-ma'nā muwāḡiban li-l-ḡaraḍ al-maqsūd ḡayr 'ādil 'an al-'amr al-matlūb, wa-lammā kānat 'aqsām al-ma'ānī llatī yuhtāju fihā 'ilā 'an takūna 'alā ḡādihī l-šifa mim mā lā nihāya li-'adadihi wa-lam yumkin 'an yu'tā 'alā tādīd jamf dālika kay yublaḡa 'ākiruh, ra'aytu 'an 'adkura minhu ṣadran yunbi'u 'an nafsīhi wa-yakūna miṭālan li-ḡayrihi wa-'iyāran li-mā lam 'adkurhu wa-'an 'af'al dālika fi l-'a'lām min 'aḡrād al-šuf'arā' wa-mā hum lahu 'aktar dawṣan wa-'alayh 'ašadd dawman, wa-huwa l-madih wa-l-hijā' wa-l-marāfi wa-l-tašbih wa-l-waṣf wa-l-nasīb".

²³ Schoeler, Einteilung, 12-3.

meisten bearbeiten und was die grösste Dauer hat: Das ist das Lob, der Spott, die Klagen ..." usw.

Dann sagt Qudāma einige Seiten weiter²⁴, erneut in Schoelers Übersetzung: "Da ich nun vorausgestellt habe, was ich vorausstellen wollte, lasst uns nun zurückkehren zur Erwähnung jedes einzelnen der sechs (dichterischen) Gedanken (*maʿānī*), von denen ich gesagt habe, sie seien die Hauptanliegen der Dichter bei den (dichterischen) Gedanken ..."

Aus diesen Passagen schliesst Schoeler: "Sie [d.h. die *maʿānī*] sind die einzelnen - zuerst nur gedachten, dann auch formulierten - Gedanken, die das "Anliegen" des Dichters ausdrücken, es recht eigentlich konstituieren. - Aus dem zweiten zitierten Absatz wird aber deutlich, dass die *ʿagrād* selbst *maʿānī* sind. Der Begriff [d.h. *maʿnā*] hat also eine engere und eine weitere Bedeutung. Im engeren Sinne meint er (Qudāma): *maʿnā* = Gedanke bzw. Ausdruck, der einen *ḡarad* mitkonstituiert; im umfassenderen Sinne: *maʿnā* (= *ḡarad*) = Summe dieser Gedanken bzw. Ausdrücke. In praxi treten aber keine terminologischen Schwierigkeiten auf: Qudāma verwendet im folgenden im umfassenderen Sinn stets *ḡarad*'.

Soweit Qudāma und Schoeler. Ich glaube, dass der Begriff "*maʿnā*" in diesen Passagen aber doch noch zu präzisieren wäre, und zwar auf eine Weise, die Hempfers Begriff "Schreibweise" verdeutlichen könnte.

Auffallend ist, dass am Anfang des ersten Qudāma-Zitats die *maʿānī* zu der Dichtung zu gehören scheinen und die *ʿagrād* zu den Dichtern: "*al-maʿānī al-dāll ʿalayhā al-šfr*" ... und der *ḡarad* der (vom Dichter) "*maqsūd*" wird bzw. der dem vom Dichter nachgestrebten Ziel entspricht (*al-ʿamr al-matlūb*). Qudāma meint, dass die Teile (*ʿaqsām*) der *maʿānī* unzählbar sind und entschliesst sich nur die wichtigsten, die für sich sprechen, und die beispielhaften zu nennen und zwar innerhalb der Hauptanliegen der Dichter.

Aus dem zweiten Fragment geht hervor, dass die *maʿānī* die mit den Hauptanliegen der Dichter zu verbinden sind, tatsächlich Haupt-*maʿānī* sind, denn es sind sechs, während die Teile der *maʿānī* doch unzählbar waren.

Man könnte daraus schliessen, dass mit den *maʿānī* bei Qudāma das "in-der-Poesie-Verfügbare", das "in-der-Poesie-Verwendbare" gemeint wird, d.h. die von alters her benutzten Themata, Motive

²⁴ Qudāma, Naqd, 28. Der Text: "*wa-ʿid qaddamtu mā ʿaradtu taqdīmahu fal-narjīf ʿilā dīkr wāhid wāhid min al-maʿānī ʿl-sitta ʿllatī qultu ʿannahā ʿl-ʿlām min ʿagrād al-šfarāʿ fī ʿl-maʿānī [fa-ʿabdaʿu ʿawwalan bi-dīkr al-madīh].*"

und Topoi, die - falls aufgeteilt - tatsächlich unerschöpflich sind, und die dem Dichter bei der Verfolgung seiner Anliegen (*'aḡraḍ*) zur Verfügung standen.

Nachdem Qudāma dann für eine Charakterisierung seine Bewunderung ausgesprochen hat, in der ein Mann "nur gelobt wird in dem, was dem Manne (auch tatsächlich) zukam", und er nachdem bestätigt hat, dass es im allgemeinen "nötig ist, die Männer nur in dem zu loben, was ihnen (tatsächlich auch) zukommt und was (wirklich) in ihnen liegt"²⁵, stellt er fest, dass damit bestätigt wird, "was wir zu Beginn unserer Ausführung über die (dichterischen) Gedanken (*maʿānī*) gesagt haben, und zwar, dass sie (die *maʿānī*) auf das erstrebte Anliegen (*al-ḡaraḍ al-matlūb*) in einer diesem (Anliegen) entsprechenden Weise (*ʿalā haqqihi*) zielen, und ein Abweichen von ihm zu dem hin, was ihm nicht gleicht, unterlassen sollen"²⁶.

Nach meiner Auffassung würde diese Passage meiner Interpretation des Begriffes *maʿnā* nicht widersprechen: der Dichter soll das-in-der-Dichtung Verfügbare, das-der-Tradition-nach-Geeignete, d.h. die Themen, Motive, Konventionen usw., benutzen, die mit seinem Anliegen, nämlich z.B. einen Mann zu loben, im Einklang sind. Nach dieser Auffassung wäre der Dichter viel mehr ein Mittelsmann, der das dichterisch Konventionelle in seiner vollen Vielfalt für die eigene Zielsetzung einsetzt und benutzt. Ein ähnlicher Gedanke ist zu finden in Kouloughli's Interpretation von einem Passus in Hāzim al-Qartajannī's *Minhāj*: die *maʿānī* seien aufzufassen als die "mouvements premiers de l'âme", die "motifs (*al-'umūr al-muharrika*) qui vont pousser le poète à composer de la poésie", die "grands thèmes", die dichterischen Gattungen zusammen mit ihren sozialen Funktionen²⁷. In diesem Punkt stimme ich also nicht mit Schoeler überein, insofern er *maʿnā* nur als "(dichterischer) Gedanke" interpretiert: damit wird m.E. dem Umstand, dass die altarabische Dichtung - und im Einklang damit die altarabische Literaturkritik - der Instandhaltung des "Konventionalisierten" einen hohen Wert beimisst, zu wenig Rechnung getragen.

Ich glaube, dass Hempfers Begriff "Schreibweise" verstanden werden kann als die Kombination aus *maʿnā* und *ḡaraḍ*: die Schreibweisen sind fast unzählbar in der Literatur vorhanden (das Komische, das Didaktische, das Tragische, das Epische usw.) und müssen auch nicht getrennt erscheinen (das Tragikomische, das Satirische). Diese Schreibweisen werden von den Dichtern ständig eingesetzt, um ihre

²⁵ Qudāma, *Naqd*, 28; Schoelers Übersetzung: Einteilung, 13.

²⁶ Schoeler, Einteilung, 14.

²⁷ Kouloughli, *Lafz et Maʿnā*, 50.

Ziele zu gestalten und neuer Dichtung Form zu geben: sie sind die Themen, Motive, Konventionen und Topoi, die das dichterische Material darstellen, indem sie befolgt, neu gestaltet, paraphrasiert oder auch lächerlich gemacht werden.

Andererseits hat Hempfer **Sammelbegriffe** unterschieden: sie bilden eine Schlüsselkategorie zum Verständnis seiner Beschreibung der herkömmlichen Gattungstheorien. Sammelbegriffe dienen dazu, bestimmte Gruppen von Texten anhand eines bestimmten Kriteriums von anderen Gruppen zu unterscheiden. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass die einteilende Instanz relevante Kriterien einsetzt, um zu diesem Unterschied zu gelangen. So kann als Kriterium dienen: die Länge der Texte, ihre Form (d.h. Poesie oder Prosa), das Vorhandensein oder das Fehlen eines Erzählers, Fiktionalität oder Nichtfiktionalität usw. "Diese Sammelbegriffe sind ... nichts weiter als grobe Klassifizierungen von Texten aufgrund verschiedener Kriterien, sie enthalten kaum Aussagen über die Spezifität des solchermassen Klassifizierten und sollten im wesentlichen nur der Sprachökonomie dienen".

Mit diesem Einteilungsmuster ist eine geschichtete Vorlage geschaffen, die es ermöglicht festzustellen, dass einzelne Texte oder Gruppen von Texten an verschiedenen Schichten zugleich und auf unterschiedliche Weise teilhaben können: damit ist m.E. Hempfers Gattungseinteilung als ein dynamischer Prozess zu verstehen, der ein grosses Mass an Vielfältigkeit erträgt, im Gegensatz zu dem Bestreben der meisten Gattungstheoretiker, eine beschränkte Anzahl an rigiden Kategorien zu etablieren und zu handhaben. Damit begeben sie sich in die Gefahr, einzuteilen "um der Einteilung willen". Diese Dynamik dagegen ermöglicht es, Textgruppen, Texte und Textteile ihrer Vielfältigkeit und Vitalität nach einzuteilen, eine Einteilung, die nicht sich selber dient, sondern zu einem genaueren Verständnis des Textes beitragen kann.

Bevor wir versuchen, unser Textmaterial in dieses geschichtete Modell einzuordnen, sollte es zuerst einmal abgegrenzt werden: diese Abgrenzung ist notwendig, weil wir uns darüber sicher sein müssen um welches Textmaterial es genau geht. Andererseits sollte aber auch festgestellt werden, dass mit diesem Anliegen wenigstens drei Sammelbegriffe verwendbar werden: "Zeit", "Autor(in)" und "Thema". Sehr oberflächlich gesehen lässt sich unser Textmaterial etwa folgendermassen von anderen Materialien abgrenzen: es kann definiert werden als "arabische Gedichte zu dem Thema bzw. anlässlich eines Sterbefalles, wie sie in der Zeit zwischen ungefähr 500 und 700 n. Chr. von Frauen gedichtet wurden". Manches an dieser Definition ist fragwürdig: stimmt die Zeit? Stimmt es, dass es um Frauen als Autorinnen geht? Diese Fragen hängen mit der Authentizitätsfra-

ge zusammen, sind aber nicht die Authentizitätsfrage selber, weil diese sich auf den Wortlaut der Texte selbst beschränkt. In diesem Sinne genügt es, dass unsere Definition, die aus oberflächlichen Sammelbegriffen, also aus Kriterien, die mit dem Wortlaut der Texte wenig zu tun haben, zusammengesetzt ist, mit der Empfindung anderer in Einklang ist: Es gab und gibt offenbar eine grosse Gruppe von Menschen, die diese Texte als kongruent mit der vorliegenden Definition empfinden. Damit sei nicht gesagt, dass nicht einzelne Sammelbegriffe in Zweifel gezogen wurden oder noch werden, aber diese Zweifel gelten dann nur einzelnen Sammelbegriffen und haben mit der Gattungszugehörigkeit des Textmaterials kaum etwas zu tun.

III: Die Sprechsituation der Marthiya

Die Sprechsituation der Marthiya ist eine ausgesprochen performative gewesen: man darf annehmen, dass diese Gedichte - abgesehen von der Zeitspanne, in der sie gedanklich konzipiert wurden - immer in der Öffentlichkeit vorgetragen oder in einigen Fällen sogar auf den öffentlichen Vortrag hin komponiert wurden: die Konfrontation, die die Dichterin zwischen dem Publikum und dem Gesagten anstrebt, kann manchmal durchaus als die Hauptmotivation für die Schaffung des Textes aufgefasst werden. Sogar ein mehr oder weniger intimer Text wie die Niyāha einer Mutter auf ihren jung verstorbenen Sohn aus Kap. IV²⁸ wird in seinem Kontext durchaus noch als handlungsbegleitend dargestellt²⁹: die Frau stellt sich am Grab hin und sagt "...", sie sammelt ihr Gepäck für die Weiterreise, stellt sich am Grab hin und sagt "...".

Ob die Marthiya als solche ein handlungsbegleitendes Gedicht als Teil des unmittelbaren Rituals um Sterben und Tod war, sollte eher bezweifelt werden: wegen ihrer komplexen Struktur ist sie doch weniger vorstellbar als ein improvisierter, z.B. am Rande des Grabes aufgeführter Text. Zur Improvisation eignen sich eher die Niyāha und das *ṭanā'*, "das laute Rühmen der Tugenden des Verstorbenen"³⁰.

In ihrer Sprechsituation ähnelt die Marthiya der sonstigen vor- und frühislamischen Poesie: diese Dichtung wurde vorgetragen,

²⁸ Siehe S. 223-5.

²⁹ Siehe S. 248, Anm. 6: die klagende Frau wird auch "actor" genannt. Ich verstehe unter diesem Begriff nicht, dass die klagende Frau ihre Klage "aufführt", sondern dass Handlung und Sprechen zusammengehören.

³⁰ Grütter, Bestattungsbräuche, I, 153. Ich halte beide Arten von Texten, die Niyāha und das *ṭanā'*, für verwandt.

wie aus einigen Fragmenten hervorgeht, die in Kapitel III und IV behandelt worden sind, indem die Dichterin sich an ihr Publikum wendet, was aber wiederum nicht gang und gäbe ist. Solche direkte Anreden beschränken sich doch meist auf den Aufruf zur Rache. Der Adressat ist also nicht unbedingt das umherstehende Publikum, sondern eine unbestimmtere Gruppe, die mit einem allgemeineren Begriff wie "Öffentlichkeit" bezeichnet werden kann.

Die von Goldziher und Rhodokanakis als typisch für die Marthiya beschriebenen Stilmittel, wie die wörtliche Wiederholung³¹ (repetitio) und die Konkatenation³² (anadiplosis), d.h. Wiederholung in einem neuen Vers der letzten Aussage des vorhergehenden), sollten als ein Beitrag zur mündlichen Realisierung, zur Überzeugungskraft, und in diesem Sinne als rhetorische Mittel verstanden werden.

IV: Die "Schreibweisen" der Marthiya

Es spricht für sich, dass im Prinzip die Schreibweisen der Marthiya mannigfaltig sind und nicht lückenlos aufgezählt werden können: eben dieser Umstand macht die Kreativität des Dichters aus. Deshalb müssen wir uns hier auf die wichtigsten Schreibweisen beschränken. Dabei ist zu bedenken, dass die "Schreibweisen", wie sie oben begrifflich eingeschränkt wurden, das "Konventionalisierte" der Marāthī ausmachen, und dass sie daher zu einem gewissen Grade vorhersagbarer Natur sind.

Die Marthiya hat einige "Schreibweisen" in dem Sinne, wie sie oben umschrieben wurden, aufzuweisen: es war bei Hempfer die Rede von dem Narrativen, dem Dramatischen (primäre Schreibweisen), sowie vom Satirischen oder vom Komischen (sekundäre Schreibweisen). Bei den Schreibweisen, wie sie in der Marthiya anzutreffen sind, ist nicht immer ein deutlicher Unterschied zu machen zwischen primären und sekundären Schreibweisen, aber vorläufig genügt es, in diesem Kontext die sekundären Schreibweisen als Nebenschreibweisen, die sich von den primären abzweigen, zu unterscheiden.³³

³¹ Goldziher, Bemerkungen, 314-6; Rhodokanakis, Trauerlieder, 45-7.

³² Rhodokanakis, Trauerlieder, 47-8.

³³ Ich halte mich an Hempfers Terminologie, "das Tragische", "das Komische" usw. und werde zu den unterschiedlichen Schreibweisen keine Beispiele nennen, weil wir uns auf dieser Ebene der Gattungseinteilung auf mittlerer Distanz zum Objekt, der Marthiya, befinden: die bezweckte Abstrahierung hängt damit zusammen, dass der Begriff "Schreibweise" von mir aufgefasst wird als etwas Intentionelles, als eine aus mehreren möglichen Absichten, die eine Dichterin innerhalb

Die primären Schreibweisen:

- das Lamentative/Gedenkende
- das Preisende: Beschreibungen des Helden
- das Elegische: z.B. das Gedenken vergangenen Glückes oder früherer Unversehrtheit der Verhältnisse
- das Ich-bezogene (das man vielleicht in beschränktem Sinn "lyrisch" nennen kann)
- das Öffentlichkeitsbezogene (das vielleicht in beschränktem Sinne als "dramatisch" gelten kann)

Die sekundären Schreibweisen

- das Didaktische (z.B. das Vermitteln der Einsicht, dass jeder stirbt)
- das Satirische (z.B. die provozierende Herausforderung an den Stamm, den Toten zu rächen)
- das Didaktische II (z.B. die Beschreibung der Ruhmestaten des Helden als beispielhaftes Muster gesellschaftlichen Verhaltens).

Die primären Schreibweisen

An erster Stelle ist die Marthiya ein lamentatives, beklagendes Gedicht, in dem um einen verstorbenen Helden getrauert wird. Es fordert die Öffentlichkeit auf, bei dem Ableben des Helden innezuhalten, seiner zu gedenken. Zugleich aber verweist es auf das Unverständliche, das der Tod für jeden Menschen immer wieder ist: Es ist ein Ausdruck der Erschütterung und des existentiellen Schmerzes. In diesem Sinne ist es ein Gedicht, das nach innen gerichtet ist, die innerliche Gefühlswelt versucht darzustellen, aber zugleich diesen Gefühlen eine Form verschafft, die sie nach aussen mitteilt. In diesem Sinne ist die Brechung des *sabr* ein Hauptmoment auf der Grenze zwischen dem Individuum und der Öffentlichkeit, der sich das Individuum präsentiert.

Mit dem Gedenken, das als Hauptmotivation für die Brechung des *sabr* verstanden werden kann, setzt die preisende Schreibweise ein: Es ist nicht irgendwer, dem hier nachgetrauert wird, sondern ein vorzüglicher Mensch. Dieser vorzügliche Mensch muss dann aber auch beschrieben werden. Je überzeugender diese Beschreibung ist, desto verständlicher wird der Schritt, sich der Öffentlichkeit zu stellen.

der Gattung "Marāthī" realisieren kann. Als einen ähnlichen Versuch auf mittlere Distanz zu gehen, betrachte ich Jacobis Vorschlag in Studien, 208-9, statt der Gattungsbegriffe "Epik", "Lyrik", "Dramatik" die Terminologie der Attribute "episch", "lyrisch", "dramatisch" zu bevorzugen.

Damit kann sich zugleich das Anliegen durchsetzen, das Leben, wie es zu Lebzeiten des Helden noch war, als ein besseres darzustellen: Die Verhältnisse waren noch unversehrt, der Schwache wurde geschützt und der Tyrann bekämpft. Mit der zerbrochenen Verlässlichkeit der Verhältnisse ist das Elegische der Marthiya anzusetzen, die Erinnerung an den sicheren Alltag, der jetzt für immer verloren ist.

Mit dieser Erinnerung zieht die Dichterin sich in sich selbst zurück und betrachtet die Gebrochenheit in den sozialen Verhältnissen als ihre eigene Gebrochenheit: Sie hat nichts mehr zu erhoffen, und sie erkennt keine andere Wirklichkeit mehr, als dass sie ihrem Schmerz und ihrer vollkommenen Abhängigkeit vom Schicksal ausgesetzt ist. Sie ist dem Schrecken restlos ausgeliefert und ist sich bewusst, ganz alleine darzustehen. Das Durchsetzen des Bewusstseins ihrer hinfälligen Lage ist äusserst "ich-bezogen", weit entfernt von der Mitteilung ihrer selbst an die Öffentlichkeit, und somit auf das Lyrische, das zum äussersten Subjektive, orientiert.

In einer Gegenbewegung aber muss sie sich aufraffen und der neuen schmerzlichen Wirklichkeit ins Auge sehen. Die entstandene Lage wird von neuem skizziert; die Dichterin stellt sich erneut der Öffentlichkeit, verletzlicher als zuvor, weil sie ihren Kummer offenbart hat. In dieser Situation kann sie sich bisweilen auf die Solidarität des Stammes berufen, eine Solidarität, die durch das Ableben des Helden fragwürdig geworden sein mag, aber dann doch wieder hergestellt werden soll, eben weil sie in materieller Hinsicht von dieser Solidarität abhängig ist. Jetzt entsteht eine bemerkenswerte Parallele: die Versöhnung der Dichterin mit dem Missgeschick soll die Versöhnung des Stammes mit dem Vermissen des Helden unterstützen: Alles ist noch nicht verloren, die Wirklichkeit, wie sie war, soll eine Fortsetzung finden, indem man sich wieder dem Heldenmut widmet und zur Vollziehung der Rache übergeht, oder indem man versucht, die zerstörten Verhältnisse wiederherzustellen (beides mag manchmal das gleiche sein). Hier ist die Marthiya auf Wirkung orientiert: es soll etwas geschehen. Dieser Aufruf zum Handeln im Sinne des verstorbenen Helden zielt auf grosse Taten ab und appelliert damit an eine heroische Haltung: jeder soll seine Rolle wieder auffassen, eine Rolle, wie der soziale Status sie vorschreibt.

Die sekundären Schreibweisen

Das Didaktische ist in den Marāthī zu belegen, indem man die Schilderung der Tugenden des verstorbenen Helden auffasst als die Idealnorm, die für die Mitglieder der Gesellschaft noch immer gültig ist: so wie dieser Held war, ist er das Musterbeispiel des korrekten Benehmens.

Dem Satirischen verwandt ist die Schmähung, die von Zeit zu Zeit im Kontext des *tahrīd*, der Forderung der Blutrache auftaucht. Zwar hängt diese Aufforderung engstens mit dem Thema der Marthiya zusammen, aber auf der anderen Seite ist diese Aufforderung auch Anlass gewesen zu eigenständigen Gedichten. Sie muss also nicht notwendigerweise in jeder Marthiya zu belegen sein - z.B. wenn der Held eines natürlichen, gewaltlosen Todes gestorben ist - und beschränkt sich als Thema nicht notwendigerweise auf die Marthiya.

Ebenfalls als didaktisch sind Sentenzen aufzufassen, die das Publikum auf die Sterblichkeit jedes Lebewesens hinweisen sollen. Zwar benennen sie Selbstverständlichkeiten, aber als Mittel, um sich entweder individuell oder kollektiv mit der neu entstandenen Lage zu versöhnen, ist diese Einsicht - und auch deren Vermittlung - effektiv.

V: Die Marthiya als Gattung in der Arabistik

Selbstverständlich sollte die Marthiya innerhalb der Auffassungen der Arabistik über die Gattungen beschrieben werden³⁴. Oben ist schon gezeigt worden, was die Nachteile der Gattungseinteilung von Bloch für die älteste arabische Poesie sind. Anhand der Auffassungen von Hempfer - wie unfertig sie auch zu sein scheinen - scheint es grundsätzlich möglich, eine dynamische Einteilung der Marthiya innerhalb einer Gattungssystematisierung herbeizuführen.

1. Nach meiner Meinung soll auf der Ebene der Versform ein strenger Unterschied beibehalten werden, wenn auch damit noch keine Gattungen bestimmt werden: Ein Dichter muss sich nicht notwendigerweise auf eine Gattung festlegen, wenn er die Wahl für die Versform getroffen hat, aber wenn es möglich ist, das eine vom anderen zu unterscheiden, auch wenn man sich noch nicht auf Gattungen festlegt, dann bieten die unterschiedlichen Formen wenigstens einen Anhaltspunkt. Es geht hier um Metrum und Reim. Ich würde drei Kategorien unterscheiden:

1. Reim, aber kein Metrum (d.h. *saʿf*): es ist mir grundsätzlich nicht klar, weshalb *saʿf* nicht zur Dichtung gezählt werden sollte, oder, mit anderen Worten: Dass der arabische Begriff *šifr* grundsätzlich das *saʿf* ausschliesst, ist eine von den Arabern vertretene Ansicht, die nicht notwendigerweise die unsere sein muss. Wenn wir versuchen, eine Einteilung nach der Form vorzunehmen, dann gibt es in einem geschichteten Modell, in dem eine bestimmte Gattung im Prinzip an

³⁴ Die Auffassungen der mittelalterlichen arabischen Literaturkritiker, wie sie auf S. 115-21 beschrieben wurden sind in diesem Kontext kaum von grosser Bedeutung.

allen Kategorien einer solchen Schicht Anteil haben kann, kaum Einwände gegen Vollständigkeit eines solchen Modells, sogar wenn sich herausstellen würde, dass eine Gattung oder ein Sammelbegriff an bestimmten Kategorien einer solchen Schicht nie teil hatte.

2. Poesie, die Reim und Metrum hat, aber nur, oder fast nur zäsurlose Verse aufzuweisen hat: Dazu gehören *rajaz* und die Dimeter, in denen es eher Zufall zu sein scheint, wenn Wortende und Zäsur zusammenreffen.

3. Poesie, die einen Reim aufweist und in einem der arabischen Metren ausser *Rajaz* gedichtet wurde und die ausserdem die Zäsur als Formprinzip kennt (kurz gesagt: die *qarīd*-Poesie).

2. Auf einer anderen Schicht sollte man die Absichten des Dichters in Erwägung ziehen, d.h. ob er sich dazu entschliesst, ein kurzes oder ein langes Gedicht zu schaffen. Die Begriffe "kurz" und "lang" sind selbstverständlich relativ. Man kann in einem fünfzeiligen Gedicht weniger von seinen Gedanken und Bildern fassen als z. B. in einem Gedicht von über fünfzig Zeilen. Auf einer abstrakteren Ebene aber kann man sich auf das Phänomen "Form" konzentrieren und versuchen, die Länge eines Gedichts zur gewählten poetischen Form, d.h. zu Metrum und Reim, in Beziehung zu setzen. Die relative Länge eines Gedichts bemisst sich also nach der Mühe, die es den Dichter kostet, sein Gedicht zu gestalten: wählt man eine schwierigere Form, so wird es schwieriger sein, über eine gewisse Anzahl von Versen diese Form zu handhaben. Im Bereich der Metren ist darüber nicht viel zu sagen: es kann sein, dass es schwierige und weniger schwierige Metren gab, aber es kann auch sein, dass es sich dabei um eine Geschmacksfrage handelt.

Bei etwas sprachlich Diktiertem, wie bei dem Reim, ist es m.E. aber anders: Ich glaube, dass man hier einfache und schwierige Reime unterscheiden kann³⁵. In diesem Sinne könnte man ein Gedicht auf *-ū/bu* von 7 Versen als relativ kurz bezeichnen, während ein Gedicht auf *-zā*, das mehr als 5 Verse zählt, als verhältnismässig lang angesehen werden kann, weil es den Dichter mehr Mühe gekostet hat, den "schwierigen" Reim zu handhaben.

Eine zweite Absicht, die der Dichter haben kann, zumindest in der altarabischen Literatur, ist, dass er sich entschliessen kann, konventionalisierte Formen zu benutzen wie z.B. eine bewusst vorge-

³⁵ Über die Frage, welcher Reim einfach, und welcher schwierig ist, kann nur eine genaue Zählung der vorhandenen Reime in bezug auf die Anzahl der darin verfassten Verse etwas aussagen: das muss nicht unbedingt ein Zirkelschluss sein, sondern eher eine Bestandsaufnahme.

nommene Polythematik des Gedichts. Wenn man die Qasīde als das eine Extrem auffasst - als Beispiel von einer gezielten Polythematik -, dann wäre z.B. das Epigramm das andere Extrem, weil die Kürze und die damit zusammenhängende Monothematik für diese Gattung mit konstituierend sind.

Eine dritte Absicht, die der Dichter auf diese Weise realisieren kann, ist, ob er sich dazu entschliesst, ein Gedicht aus einem Anlass zu verfassen oder einfach aus keinem besonderen Anlass, der sein eigenes Privatleben übersteigt.

3. Auf der dritten Ebene sind Sammelbegriffe zu unterscheiden: Gruppen von Gedichten, die sich nach einem oder nach mehreren produktiven Kriterien von anderen Gedichten unterscheiden lassen, deren Benennung aber anfangs nur aus sprachökonomischen Gründen vorzunehmen ist. Als ein solches aussergewöhnlich produktives Kriterium ist die Ibn Qutayba/Jacobi Beschreibung zu bewerten, nach der eine Gruppe von Gedichten, die als Qasīden bezeichnet wird, von anderen Gruppen unterschieden werden kann. Damit wäre die Qasīde zu betrachten als eine konventionalisierte Form, die sich erstens von anderen Formen unterscheidet, indem sie nur teilhat an der *qarīd*-Form auf der Schicht "Form".

Auf der zweiten Schicht ist sie ein "langes" Gedicht, das eine ausgesprochene und einigermaßen vorhersagbare Polythematik aufzuweisen hat. Dabei ist zu beachten, dass bei der Qasīde die Erwartungen des Publikums eine ausschlaggebende Rolle spielten: wenn ein Dichter sein Gedicht mit dem *'atīlā'* anfangen liess, waren damit die Erwartungen des Publikums genauestens vorprogrammiert.

Es ist kaum etwas dagegen einzuwenden, die nach diesen und anderen Kriterien abgespaltete Sammelgruppe als Gattung *qasīda* zu benennen. Man könnte sich sogar entschliessen, die unterschiedlichen Teile der Qasīde als Sondergruppen zu definieren, wenn man Stelle und Funktion dieser Teile als einen neuen Sammelbegriff definiert. Diese Entscheidung hängt nur davon ab, ob die Einführung dieses Sammelbegriffs sich als sinnvoll herausstellt.

Wie verhält sich die Marthiya in dieser Gliederung?

a. Die Ebene des Metrums und des Reims:

- wenn für die Marthiya kein Metrum, aber ein Reim gewählt ist, bekommt sie den Genusnamen "Niyāha". Da beide Formen demselben Zweck dienen, dem Nachruf eines Verstorbenen, kann man sich fragen, ob ein Unterschied zwischen beiden Formen produktiv ist. Die arabische Tradition macht aber diesen Unterschied, und diese wird hier gewürdigt.

- die Marthiya kann in zäsurlosem Rajaz verfasst sein, wenn aber andere zäsurlose Metren gewählt sind, dann sind es ausschliesslich die Dimeter, allen voran das *kāmīl majzū'*.

- die Vielzahl der Gedichte die sowohl von der Arabistik als auch in der arabischen Tradition als Marāthī bezeichnet werden, ist aber in *qarīd*.

b. Die Marthiya ist weder ein Kurz- noch ein Langgedicht, sondern sie wurde von den Dichterinnen nachdrücklich als mittellanges Gedicht verfasst, mittellang im Vergleich zu der *Qasīde* einerseits und zum Epigramm andererseits. Das geht hervor aus dem folgenden Schema (die Zählung ist kumulativ):

gezählte Gedichte / länger als / Durchschnittszahl der Verse

479	>0	6
436	>1	6 ³⁶
360	>2	7
286	>3	9
187	>5	11
116	>7	13
74	>9	16
38	>12	21
26	>15	24

Bei diesem Schema sollte man bedenken, dass die 43 Einzeiler und vielleicht auch einige der Marāthī mit 2, 3 oder 4 Versen als Fragmente verlorengegangener, längerer Marāthī betrachtet werden können.

c. Die Marthiya ist ein Gedicht, das in der Regel aus mehreren Themen besteht. Die Gattung unterscheidet sich aber von der *Qasīde*, indem keine feste Themenfolge entwickelt wird. Dabei ist zu bemerken, dass die Aufforderung an die Augen, mit Tränen freigebig zu sein, als Anfangsmotiv sehr beliebt war und daher vielleicht als Konvention betrachtet werden kann; es kann aber durchaus vorkommen, dass dieses Motiv im Gedicht an anderer Stelle auftritt³⁷ oder, wie öfters passiert, völlig ausgelassen wird.

Die Anzahl der angesprochenen Themen in der Marthiya ist beschränkt, und deren Reihenfolge scheint eher assoziativ zustande gekommen zu sein, obwohl Preiselemente fast immer vorhanden sind.

³⁶ Bruchzahlen sind hier nicht beachtet.

³⁷ So z.B. in einer Marthiya von Laylā al-^cAfffa: Cheikho, Riyād, 3, wo es im vorletzten Vers angesprochen wird.

VI: Die Marthiya als Gelegenheitsgedicht

Viel mehr als die vorherrschende Gattung der Jāhiliya, die Qasīde, ist die Marthiya ein Gelegenheitsgedicht, das seine Rechtfertigung im Gedenken des Verstorbenen findet. Mit dieser Bezeichnung der Marthiya stösst man auf die Frage, welche Funktion diese Gattung in der Wirklichkeit hatte.

1. Eine erste Funktion ist mit dieser Bemerkung schon gegeben: Die Marthiya dient dem Zweck der Würdigung des verstorbenen Helden. Sie ist ein sprachliches Monument, an dessen Stelle man in anderen Kulturbereichen und unter anderen Umständen ein greifbares Denkmal errichten würde, oder wie al-Kansā' sagt:³⁸

*wa-qāfiyatin miṭli haddi 'l-sinā-
ni tabqā wa-yahliku man qālahā*

"Wie viele Verse, ähnlich den Lanzenklingen,
überleben, während der, der sie sagte, zugrunde ging".

2. Das Verfassen und die Aufführung einer Marthiya bilden Teil des Trauerrituals³⁹. Es ist wenig wahrscheinlich, dass beim Erfahren des Unglücksfalles sofort eine solche Trauerklage angestimmt wurde: Dazu ist eine Marthiya eine viel zu anstrengende Komposition, die in den meisten Fällen wohl einiger Überlegung bedurfte. Als spontanere Reaktion, vielleicht auch solcher Frauen, die sich weniger im Bereich der gehobenen Poesie auskannten, ist die Niyāha anzusehen. Andererseits kann nicht ausgeschlossen werden, dass nicht lange nach der Bekanntmachung des Todes schon die ersten Überlegungen zur Komposition einer Marthiya gemacht wurden.

Aus diesem Umstand lassen sich die folgenden Funktionen ableiten:

- erstens bietet die Komposition einer Marthiya der betroffenen Frau die Möglichkeit, nicht nichts zu tun: Indem sie sich um diesen Teil des von ihr erwarteten Beitrags an dem Ritual kümmert, hat sie eine Ablenkung. Dieser Gedanke wird von al-Kansā' folgendermassen erfasst:⁴⁰

*fa-qad 'asbahtu ba'da fatā Sulaymin
'ufarriju hamma sadri bi-'l-qarīdi*

"Nach dem Tode des Helden von Sulaym habe ich angefangen

³⁸ Dīwān 1895, 216.

³⁹ Grütter, Bestattungsbräuche, I, 152-3.

⁴⁰ Dīwān 1895, 157.

den Kummer meines Herzens⁴¹ zu vertreiben mit (der Gestaltung von) Poesie"

- zweitens kann die Gestaltung einer Marthiya, genauso wie das Weinen an sich, eine kathartische Wirkung haben, wie al-Kansā' in einem Gedicht meint, das wiederum mit der Aufforderung an das Auge, zu weinen, anfängt.⁴²

'inna l-bukā'a huwa l-shifā-

'u mina l-jawā bayna l-jawānih

"Das Weinen ist die Heilung

für den glühenden Kummer in meinem Innern"

- drittens hat die Marthiya die Funktion in der Öffentlichkeit, den sogenannten Statusübergang zu bestätigen: Sie kann erklärt werden als öffentliche Mitteilung, dass der Status von einzelnen Individuen der Gesellschaft sich geändert hat von, z.B., Kind zu (Halb-)Waisenkind, von Gattin zu Witwe, von Mutter zu *ṭaklā* (d.h. eine Mutter, die ein Kind oder mehrere verloren hat).

- viertens bietet die Marthiya die Möglichkeit, die gesellschaftlichen Werte von neuem zu bestätigen, indem in der Person des verstorbenen Helden genau die Eigenschaften gepriesen werden, die von jedem sich selbst respektierenden Mann kultiviert werden sollten: die *murū'a*. Diese Wiederbestätigung der gesellschaftlichen Werte ist dem Bestreben nach einer Konstante im Erleben des alltäglichen Lebens gleichzusetzen, die eben von der erschütternden Erfahrung eines Todesfalles förmlich in Frage gestellt wird, weil eben diese existentielle Erfahrung die vertrauten Fundamente, sowohl des privaten als auch des öffentlichen Lebens, bedroht.

Man kann sich die Frage stellen, ob eine Gattung mit so unterschiedlichen und eingreifenden Funktionen noch als eine einfache "Gelegenheitsdichtung" gelten kann: Sie scheint weit mehr zu bezwecken als die schlichten Ausrufe einer Klagefrau, sei sie professionell oder nicht. Einen ganzen Schritt weiter hat die Dichterin al-Kansā' dennoch gemacht, indem sie die Gattung dazu benutzte, ihre Standpunkte in bezug auf die sich ändernden gesellschaftlichen Werte zu verfassen.

Man darf annehmen, dass Klageausrufe von Frauen anlässlich eines Todesfalles immer in der arabisch-islamischen Kultur existiert haben: Solche Ausrufe und das begleitende Geschrei sind noch heute

⁴¹ Wörtlich: "meiner Brust".

⁴² *Dīwān* 1895, 25.

in der arabischen Welt nachzuweisen und haben in unmissverständlicher Weise eine klare Funktion und Bedeutung. Man könnte sogar der Meinung sein, dass ihr heutiges Fehlen in der westlichen Welt Bewältigungsprobleme mit sich führt, die nur mit grosser Anstrengung, sowohl persönlicher als auch professioneller und damit finanzieller Art, gelöst werden können.

Es kann sein, dass die Gewohnheit anlässlich eines Todesfalles eine Niyāha zu dichten, noch einige Zeit beibehalten wurde, aber in späteren Sammlungen tauchen sie nicht mehr auf. Das mag daran liegen, dass sie, wenn sie auch weiter existierten, für die Sammler der späteren Zeit keinen literarischen oder historischen Wert mehr hatten⁴³.

Es sind aus späterer Zeit noch einige Frauenmarāthī bekannt, so z.B. von Zaynab bint al-Tatrīya⁴⁴, von al-Fāri'a bint Tarīf⁴⁵, Lubāna/Lubāba bint Rayta⁴⁶, Tazīf⁴⁷, Zubayda bint Ja'far⁴⁸ und von 'Ulayya bint al-Mahdi⁴⁹. Diese späteren Marāthī sind aber recht selten und sind zum Teil in die höchsten Kreisen des Hofes zu situieren. Im allgemeinen muss man aber feststellen, dass die Frauenmarāthī wie sie in vor- und frühislamischer Zeit verfasst wurden, mitsamt ihren Funktionen recht früh als Tradition verschwunden sind.

Eine Erklärung für dieses Verschwinden ist nicht leicht zu geben. Man kann aber feststellen, dass mit der Gründung des islami-

⁴³ Elizabeth Wickett machte mich auf einige Klagegedichte aufmerksam, die sie in 'Aswān, Ägypten, gesammelt hatte. Auf den ersten Blick konnte ich aber keine Ähnlichkeit zwischen diesen Texten und der vorislamischen Niyāha entdecken.

Noch einige Beispiele von - kurzen - Trauerklagen aus einer beduinischen Gesellschaft in Abu-Lughod, *Sentiments*, 202-4. Ein weiteres Studium dieses und ähnliches Materials wäre sicherlich nützlich, fällt aber ausserhalb des Rahmens dieser Arbeit.

⁴⁴ Auf ihren Bruder Yazīd der in 126 AH/744 AD starb: al-Qālī, *al-'Amālī*, II, 85-6; Cheikho, 'Anīs, 155-7; Wright, *Opuscula*, 110.

⁴⁵ Auf ihren Bruder der in 179 AH/ 795 AD starb: Ḥusrī, *Zahr* I, II, 966-8; Cheikho, 'Anīs, 173-4.

⁴⁶ Auf Muhammad, den Sohn des Kalifen Hārūn al-Rašīd: Ibn 'Abd Rabbih, *'Iqd* I, III, 231-2; Cheikho, 'Anīs, 179.

⁴⁷ Eine *jāriya* des al-Ma'mūn: Kahhāla, *Nisā'*, I, 172.

⁴⁸ Auf den Kalifen 'Amīn: Kahhāla, *Nisā'*, II, 20-1.

⁴⁹ Auf Hārūn al-Rašīd: Kahhāla, *Nisā'*, III, 340.

schen Reiches eine Entwicklung einsetzte, die dazu führte, dass die Frau immer mehr vom Bereich der Öffentlichkeit ferngehalten wurde. Es kann sein, dass die Frauen, deren Erlebnisse und Leistungen in der vorislamischen Zeit Abbott beschrieben hat⁵⁰, Extremfälle darstellen, aber dass die arabische Frau ihre Rolle in der Öffentlichkeit spielte, geht auch aus den ihr zugeschriebenen Texten hervor. Der Verlust ihrer öffentlichen Rolle mag mit der Durchsetzung neuerer Auffassungen über die Rolle der Frau in der Frühzeit des Islam zusammenhängen, wie sie von Leila Ahmed⁵¹ beschrieben wurden, aber die Annahme, dass diese Auffassungen nur in der neuen Religion begründet sind und nicht das Resultat wären einer grösseren sozialen Umwälzung, scheint mir unkorrekt: die initiierende und eigenständige Entwicklungen regulierende Rolle, die die neue Religion in dieser Umwälzung gespielt hat, ist kompliziert und verdient sicherlich ein genaues Studium.

Man darf sich fragen, wie es die arabischen Literaturkritiker, die Sammler und alle, die an der alten Literatur interessiert waren, empfunden haben, dass sie sich einerseits mit Gedichten von Frauen beschäftigten, die offensichtlich ihren Platz in der Öffentlichkeit behaupteten, dass sie aber andererseits keine solchen Frauen mehr in ihrer Umgebung wahrnehmen konnten.

⁵⁰ Abbott, *Women*, 259-84.

⁵¹ Ahmed, *Women*, Kapitel III und IV, 41-78.

Titel- und Abkürzungsverzeichnis

°Abbāsī, Ma°āhid = °Abd al-Rahīm bn °Abd al-Rahmān bn 'Aḥmad al-°Abbāsī, Ma°āhid al-Tansīs °alā Šawāhid al-Talkīs (ed. °A. 'Afandī Jūda / I. al-Dasūqī bn °Abd al-Ġaffār), Kairo, 1857

Abbott, Women = Abbott, N., Women and the State on the Eve of Islam in The American Journal of Semitic Languages and Literatures 58, 1941, 259-84

Abdeselem, Mort = Abdeselem, M., *Le thème de la mort dans la poésie arabe des origines à la fin du IIIe/IXe siècle*, Tunis, 1977

Abu-Lughod, Sentiments = Abu-Lughod, L., *Veiled Sentiments, Honor and Poetry in a Bedouin Society*, Kairo, 1987

'Abū Tammām, Wahšīyāt = 'Abū Tammām, Wahšīyāt (= al-Ḥamāsa al-Suġrā) (ed. °A. al-Rajkūṭī / M.M. Šākīr), Kairo, 1968

'Abū Tammām, Ḥamāsa I = 'Abū Tammām, Dīwān al-Ḥamāsa (ed. M.Š. al-Rāfi'), Kairo, 1913

'Abū Tammām, Ḥamāsa II = 'Abū Tammām, Dīwān al-Ḥamāsa (ed. M.°A. Sa'īd), Kairo, s.d.

Ahmed, Women = Ahmed, L., *Women and Gender in Islam*, New Haven - London, 1992

'Aḳfaš, 'Iḳtiyārayn = al-'Aḳfaš al-'Asġar, Kitāb al-'Iḳtiyārayn (ed. F. Qabāwa), Damaskus, 1974

al-'Asad, Masādir = al-'Asad, N., *Masādir al-Ši'r al-Jāhili wa-Qīmatuhā al-Tārīkiya*, Kairo, 1956 (Nachdruck: Beirut, 1988)

°Askarī, Sinā°atayn = al-°Askarī, Kitāb al-Sinā°atayn al-Kitāba wa-al-Ši'r (ed. °A.M. al-Bijāwī / M.A. 'Ibrāhīm), Sidon/Beirut, 1986

°Askarī, Ma°ānī = al-°Askarī, Dīwān al-Ma°ānī (ed. Dār al-Jīl), Beirut, s.d.

'Asma'ī, 'Asma'īyāt = al-'Asma'ī, al-'Asma'īyāt (ed. M.M. Šākīr / °A.M. Hārūn), Kairo, 1963

Baġdādī, Kizāna = al-Baġdādī, Kizānat al-'Adab (ed. °A.M. Hārūn), Kairo, 1979-1986

Bakrī, Muʿjam = al-Bakrī, Muʿjam mā 'staʿjam = Wüstenfeld, F., Das geographische Wörterbuch des el-Bekri (1876-7), Neuauflage: Osnabrück, 1976

Bauer, Einleitungsverse = Bauer, T., Wie fängt man eine Qasīda an? Formelhafte und nichtformelhafte Nasīb-Einleitungsverse in Zeitschrift für Arabische Linguistik 25, 1993, 50-75

Bauer, Intertextualität = Bauer, T., Intertextualität in der altarabischen Dichtung in JALit 24, 1993, 117-38

Bauer, Onagerepisode = Bauer, T., Altarabische Dichtkunst, Eine Untersuchung ihrer Struktur und Entwicklung am Beispiel der Onagerepisode, I-II, Wiesbaden, 1992.

Bellamy, Observations = Bellamy, J.A., Some Observations on the Arabic Rithā' in the Jāhilīya and Islām in Jerusalem Studies in Arabic and Islam, 13, 1990, 44-61

Bint al-Šāti', Kansā' = °Ā'īša °Abd al-Rahmān (= Bint al-Šāti'), al-Kansā', Kairo, 1963 (Neuauflage 1970)

Blachère, Deuxième Contribution = Blachère, R., Deuxième contribution à l'histoire de la métrique arabe: Notes sur la terminologie primitive in Arabica 6, 1959, 225-36

Bloch, Qasīda = Bloch, A., Qasīda in Asiatische Studien 2, 1948, 106-32

Borg, Conflict = Borg, G., A Jāhilī Generation Conflict in JALit 25, 1994, 1-15.

Bräunlich, Betrachtungsweise = Bräunlich, E., Versuch einer literargeschichtlichen Betrachtungsweise altarabischer Poesien in Der Islam 24 (1937), 201-69

Brockelmann, Grammatik = Brockelmann, C., Arabische Grammatik (Neuauflage), Leipzig, 1987

Brockelmann, GAL = Brockelmann, C., Geschichte der Arabischen Litteratur, Leiden, 1943-1949; Suppl., Leiden, 1937-1942

Buḥturī, Ḥamāsa = al-Buḥturī, al-Ḥamāsa (ed. K. Mustafā), Kairo, 1929

Chatman, Theory = Chatman, S., A Theory of Meter, Den Haag, 1965

Cheikho, 'Anīs, = 'Anīs al-Julasā' fī Dīwān al-Kansā' (ed. "ahad al-'ābā' al-Yasū'iyyīn", wahrscheinlich Cheikho, L.), Beirut, 1888; neu aufgelegt als: Šarḥ Dīwān al-Kansā' bi-'l-'idāfatī 'ilā marāṭī sittīn sā'ira min šawā'ir al-°Arab, Beirut, 1968.

Cheikho, Riyād = Cheikho, L., Riyād al-'Adab fī Marāṭī Šawā'ir al-°Arab, I, Beirut, 1897

Cheikho, Majānī = Cheikho, L., Majānī 'l-'Adab fī Ḥadā'iq al-°Arab, Beirut, 1-3, 1911; 4-5, 1901, 6, 1885

Cheikho, Šu'arā' I = Cheikho, L., Šu'arā' al-Nasrānīya fī al-Jāhilīya (= Šu'arā' al-Nasrānīya qabla 'l-'Islām), Beirut, 1926

Cheikho, Šu'arā' II = Cheikho, L., Šu'arā' al-Nasrānīya ba'ḍa 'l-'Islām, (Neuaufgabe: Beirut, 1967)

Dayf, al-Ritā' = Dayf, Š., al-Ritā', Kairo, 1955

Dīwān(ed. I. al-Yūsuf)=Dīwān al-Kansā' (ed. I. al-Yūsuf), Damaskus, s.d.

Dīwān (ed. Fīkr) = Dīwān al-Kansā' (ed. Dār al-Fīkr), Beirut, s.d.

Dīwān 1895 = 'Anīs al-Julasā' fī Šarḥ Dīwān al-Kansā', (ed. L. Cheikho), Beirut, 1895

Dīwān (ed. 'Andalus)= Dīwān al-Kansā' (ed. Dār al-'Andalus), Beirut, s.d.

Dīwān (ed. al-Ḥūfī) = Dīwān al-Kansā' (ed. °A. al-Ḥūfī), Beirut, 1985

Dīwān (ed. al-Bustānī) = Dīwān al-Kansā' (ed. K. al-Bustānī), Beirut, 1963

Dīwān (ed. °Awadayn) = Dīwān al-Kansā' (ed. I. °Awadayn), Kairo / al-Mansūra(?), 1985

Dīwān (ed. 'Abū Suwaylim) = Dīwān al-Kansā' (ed. A. 'Abū Suwaylim), Amman, 1988

Dīwān 'Imra' 'l-Qays (ed. M.A. 'Ibrāhīm) = Dīwān 'Imra' al-Qays (ed. M.A. 'Ibrāhīm), Kairo, 1969

The Dīwāns (ed. C. Lyall) = The Dīwāns of °Abīd ibn al-'Abrās and °Amir ibn al-Ṭufayl (ed. and transl. by C. Lyall), Leiden/London, 1913

- Dīwān ʿAmr bn Qamīʿa (ed. al-Ṣayrafī) = Dīwān ʿAmr bn Qamīʿa (ed. al-Ṣayrafī), Kairo, 1970
- Dīwān al-ʿAʿšā Maymūn I = Dīwān al-ʿAʿšā Maymūn (ed. M.M. Nāṣir al-Dīn), Beirut, 1987
- Dīwān al-ʿAʿšā Maymūn II = Dīwān al-ʿAʿšā Maymūn (ed. K. Sulaymān u. a.), Beirut, s.d.
- Dīwān al-ʿAʿšā Maymūn III = Gedichte von Maimūn al-ʿAʿšā (ed. R. Geyer), London, 1928
- Dozy, Supplément = Dozy, R., Supplément aux dictionnaires arabes, Leiden, 1881 (Neuaufgabe: Beirut, 1981)
- El² = Encyclopaedia of Islam, New edition, Leiden, 1960 - ...
- Fīrūzābādī, Muḥīṭ = al-Fīrūzābādī, al-Qāmūs al-Muḥīṭ (ed. al-Šanqīṭī), Kairo, s.d.
- Fischer, Grammatik = Fischer, W., Grammatik des klassischen Arabisch, Wiesbaden, 1972
- Fleisch, Traité = Fleisch, H., Traité de philologie arabe I, Beirut, 1961
- Frolov, Stix = Frolov, D.V., Klassičeskij Arabskij Stix: Istorija i Teorija Aruda, Moskau, 1991
- Gabrieli, al-Kansāʿ = Gabrieli, G., I tempi, la vita e il canzoniere della poetessa araba al-Ḥansāʿ, Rom, 1944
- Gätje, Grundriss = Grundriss der arabischen Philologie II: Literaturwissenschaft (ed. H. Gätje), Wiesbaden, 1987
- Van Gelder, Abstracted Self = Gelder, G.J.H. van, The abstracted Self in Arabic Poetry in JALit 14, 1983, 22-30
- Van Gelder, Beyond the Line = Gelder, G.J.H. van, Beyond the Line, Classical Arabic Literary Critics on the Coherence and Unity of the Poem, Leiden 1982
- Goldziher, Abhandlungen = Goldziher, I., Abhandlungen zur arabischen Philologie I, Leiden, 1896

- Goldziher, Bemerkungen = Goldziher, I., Bemerkungen zur arabischen Trauerpoesie in WZKM 16 (1902), 307-39
- Grütter, Bestattungsbräuche I = Grütter, I., Arabische Bestattungsbräuche in Der Islam 31, 1954, 147-73
- Grütter, Bestattungsbräuche II = Grütter, I., Arabische Bestattungsbräuche in Der Islam 32, 1957, 79-104
- Grütter, Bestattungsbräuche III = Grütter, I., Arabische Bestattungsbräuche in Der Islam 32, 1957, 168-91
- Hajarī, Ta'liqāt = al-Hajarī, al-Ta'liqāt wa-l-Nawādir (ed. H.°A. al-Hammādī), Baghdad, 1980-1981
- Hempfer, Gattungstheorie = Hempfer, K., Gattungstheorie, München, 1973
- Heinrichs, Dichtung = Heinrichs, W., Arabische Dichtung und griechische Poetik, Beirut, 1969
- Holst-Warhaft, Voices = Holst-Warhaft, G., Dangerous Voices, Women's Laments and Greek Literature, London/New York, 1992
- Husrī, Zahr I = al-Husrī al-Qayrawānī, Zahr al-Ādāb wa-Tamar al-'Albāb (ed. °A. M. al-Bijāwī), Kairo, 1969
- Husrī, Zahr II = al-Husrī al-Qayrawānī, Zahr al-Ādāb wa-Tamar al-'Albāb (ed. Z. Mubārak / M.M. °Abd al-Hamīd), Beirut, s.d.
- Ibn °Abd Rabbih, °Iqd I = Ibn °Abd Rabbih, al-°Iqd al-Farīd (ed. M.M. Qamiḥa / °A. al-Tarḥīnī), Beirut, 1983
- Ibn °Abd Rabbih, °Iqd II = Ibn °Abd Rabbih, al-°Iqd al-Farīd (ed. M.S. al-°Aryān), Kairo, 1953
- Ibn al-'Atīr, Kāmil = Ibn al-'Atīr, al-Kāmil fī al-Ta'rīk (ed. Dār al-Kitāb al-°Arabī), Beirut, s.d.
- Ibn al-'Atīr, °Usd I = Ibn al-'Atīr, °Usd al-Ġāba (ed. Kairo), 1869
- Ibn al-'Atīr, °Usd II = Ibn al-'Atīr, °Usd al-Ġāba (ed. M. al-Bannā / M. °Ašūr), Kairo, 1970

Ibn Ḥajar, 'Isāba = Ibn Ḥajar al-°Asqalānī, al-'Isāba fī Tamyīz al-Sahāba (ed. °Ā. M. al-Bijāwī), Kairo 1970-1972

Ibn Hišām, Sīra = Ibn Hišām, al-Sīra al-Nabawīya (ed. M. al-Saqqā u.a.), Kairo, 1955

Ibn 'Ishāq, Bakr = Muhammad bn 'Ishāq, Kitāb Bakr wa-Taḡlib (ed. M.R. al-Sa°dī), Bombay, 1888

Ibn Qutayba, Ši'r = Ibn Qutayba, Kitāb al-Ši'r wa-'l-Šu'arā' (ed. Dār al-Taqāfa), Beirut, s.d.

Ibn Qutayba, °Uyūn = Ibn Qutayba, °Uyūn al-'Akbār (ed. al-Hay'a al-Misriya al-°Āmma li-'l-Kitāb), Kairo, s.d.

Ibn Rašīq, °Umda = Ibn Rašīq al-Qayrawānī, al-°Umda fī Maḥāsin al-Ši'r wa-'Adābih (ed. M.M. °Abd al-Ḥamīd), Kairo, 1934

Ibn Sa°d, Biographien = Ibn Sa°d, Biographien Mohammeds, Band III.2 (Biographien der Medinensichen Kämpfer Mohammeds in der Schlacht bei Bedr), (ed. J. Horovitz), Leiden, 1904

al-'Isfahānī, al-'Aḡānī = Abū al-Faraj al-'Isfahānī, Kitāb al-'Aḡānī (ed. Kairo), 1963

al-'Isfahānī, 'Imā' = al-'Isfahānī, al-'Imā' al-Šawā'ir (ed. N.H. al-Qaysī / Y.Ā. al-Sāmarrāṭ) Beirut, 1986

'Ishāq bn 'Ibrāhīm bn Wahb, Burhān = 'Ishāq bn 'Ibrāhīm bn Wahb, al-Burhān fī Wujūh al-Bayān (ed. A. Maṭlūb / K. al-Ḥadīṭī), Baghdad, 1967

Jacob, Beduinenleben = Jacob, G., Altarabisches Beduinenleben, Berlin 1897 (Neuaufgabe: Hildešeim, 1967)

Jacobi, Studien = Jacobi, R., Studien zur Poetik der altarabischen Qaside, Wiesbaden, 1971

Jād al-Mawlā, 'Ayyām = Jād al-Mawlā Bey, °A.M. al-Bijāwī, M.A. 'Ibrāhīm, 'Ayyām al-°Arab fī 'l-Jāhilīya, Kairo, 1942 (Neuaufgabe: 1962)

Jāhiz, Bayān = al-Jāhiz, al-Bayān wa-'l-Tabyīn (ed. Dār al-Kutub al-°Ilmiya), Beirut, s.d.

- Janssens, Stress = Janssens, G., *Stress in Arabic and Word Structure in the Modern Arabic Dialects* (= *Orientalia Gandensia* 5), Leuven, 1972
- Jones, Poetry = Jones, A., *Early Arabic Poetry, I: Marāthī and Šuʿlūk poems*, Oxford, 1992
- Jones, Šawāʿir = Jones, A., *The Šawāʿir al-Jāhilīya: Grammar Don't Matter Much in Proceedings of the Colloquium on Arabic Grammar* (ed. K. Dévényi und T. Iványi), Budapest, 1991, 217-22
- Jumahī, Ṭabaqāt = Muḥammad bn Sallām al-Jumahī, *Ṭabaqāt Fuḥūl al-Šuʿarāʾ* (ed. M.M. Šākir), Kairo, 1974
- Juynboll, Tradition = Juynboll, G.H.A., *Muslim Tradition*, Cambridge, 1985
- Kahhāla, Nisāʾ = Kahhāla ʿU. R., *'Aʿlām al-Nisāʾ fī ʿālamay al-ʿArab wa-al-ʿIslām*, Damaskus, 1959
- Kazzarah, Tamīm = Kazzarah, Š, *Die Dichtung der Tamīm in vorislamischer Zeit*, Erlangen, 1982
- Kirniq, Dīwān = Dīwān Šiʿr al-Kirniq (ed. H. Naṣṣār), Kairo, 1969
- Kouloughli, Lafz et Maʿnā = Kouloughli, D.E., *À propos de lafz et maʿnā in Bulletin d'études orientales*, 35, 1983, 43-63
- Lisān = Ibn Manẓūr, *Lisān al-ʿArab* (ed. Dār al-Maʿārif), Kairo, s.d.
- Marzubānī, 'Ašʿār = al-Marzubānī, *'Ašʿār al-Nisāʾ* (ed. S.M. al-ʿAnī / H. Nāǰī), Beirut, 1963
- Meier, Totenbeweinung = Meier, F., *Ein profetenwort gegen die totenbeweinung in Der Islam* 50, 1973, 207-29
- Monroe, Composition = Monroe, J.T., *Oral Composition in Pre-Islamic Poetry in JALit* 3, 1972, 1-53
- Mubarrad, Kāmil I = al-Mubarrad, *al-Kāmil fī ʿl-Luġa wa-ʿl-ʿAdab* (ed. Maṭbaʿat al-Taqaddum al-ʿIlmīya), Kairo, 1905/1906
- Mubarrad, Kāmil II = al-Mubarrad, *al-Kāmil fī ʿl-Luġa wa-ʿl-ʿAdab* (ed. Muʿassasat al-Maʿārif), Beirut, s.d.

- Mubarrad, Ta'āzī = al-Mubarrad, al-Ta'āzī wa-l-Marāṭī (ed. M. al-Dībāī), Damaskus, 1976
- Mufaddal, Mufaddaliyāt = al-Mufaddal al-Dabbī, Dīwān al-Mufaddaliyāt (ed. C. Lyall), Oxford, 1921
- Müller, Labīd = Müller, G., "Ich bin Labīd und das ist mein Ziel": Zum Problem der Selbstbehauptung in der altarabischen Qaside, Wiesbaden, 1981
- Müller, Untersuchungen = Müller, K., Kritische Untersuchungen zum Diwan des Kumait b. Zaid, Freiburg, 1979
- Neuwirth, Studien = Neuwirth, A., Studien zur Komposition der mekkanischen Suren, Berlin - New York, 1981
- al-Qāī, al-'Amālī = al-Qāī, al-'Amālī (ed. M.°A. al-'Asma'ī = ed. Dār al-Kutub al-'Ilmīya), Beirut, s.d.
- Qudāma, Naqd = Qudāma bn Ja'far, Naqd al-Ši'r (ed. S. Bonebakker), Leiden, 1956
- al-Rāgīb al-'Isfahānī, Muhādarāt = al-Rāgīb al-'Isfahānī, Muhādarāt al-'Udabā, (ed. al-Matba'at al-'Āmirat al-Šaraffiya), Kairo, 1908
- Reckendorf, Syntax = Reckendorf, H., Arabische Syntax, Heidelberg, 1921
- Rhodokanakis, Trauerlieder = Rhodokanakis, N., Al-Hansā' und ihre Trauerlieder, Ein literar-historischer Essay mit textkritischen Exkursen in Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften 147, 1904, 1-128
- Ringgren, Concept = Ringgren, H., The Concept of sabr in pre-Islamic Poetry and in the Qur'ān in Islamic Culture 26, 1952, 75-90
- Schippers, Authenticiteitsprobleem = Schippers, A., Het authenticiteitsprobleem van de pre-islamitische poëzie in het licht van recente onderzoekingen in Midden-Oosten en Islam publikatie (MOI) 6, 1981, 19-46
- Schippers, Tradition = Schippers, A., Arabic Tradition and Hebrew Innovation, Amsterdam, 1988

Schoeler, Einteilung = Schoeler, G., Die Einteilung der Dichtung bei den Arabern in Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft 123, 1973, 9-55

Schoeler, Überlieferung I = Schoeler, G., Die Frage der schriftlichen oder mündlichen Überlieferung der Wissenschaften im frühen Islam in Der Islam 62, 1985, 201-30

Schoeler, Überlieferung II = Schoeler, G., Weiteres zur Frage der schriftlichen oder mündlichen Überlieferung der Wissenschaften im Islam in Der Islam, 66, 1989, 38-67

Schoeler, Überlieferung III = Schoeler, G., Mündliche Thora und Hadīth: Überlieferung, Schreibverbot, Redaktion in Der Islam, 66, 1989, 213-51

Schoeler Überlieferung IV = Schoeler, G., Schreiben und Veröffentlichen -Zu Verwendung und Funktion der Schrift in den ersten islamischen Jahrhunderten in Der Islam, 69, 1992, 1-43

Schoeler, Anwendung = Schoeler, G., Die Anwendung der oral poetry-Theorie auf die arabische Literatur in Der Islam 58, 1981, 205-36

Sezgin, GAS = Sezgin, F., Geschichte des arabischen Schrifttums, II, Poesie bis ca. 430 H., Leiden, 1975

al-Šarīf al-Murtadā, al-'Amālī = al-Šarīf al-Murtadā, al-'Amālī (= Ġurar al-Fawā'id wa-Durar al-Qalā'id) (ed. M.A. 'Ibrāhīm), Kairo, 1954

al-Šūrā, Ritā' I = al-Šūrā, M.°A., Ši'r al-Ritā' fī 'l-°Asr al-Jāhili: Dirāsa Fanniya, Beirut, 1983

al-Šūrā, Ritā' II = al-Šūrā, M.°A., Ši'r al-Ritā' fī Šadr al-'Islām, Kairo, 1986

Stewart, Saj° = Stewart, D.J., Saj° in the Qur'an in JALit 21 (2), 1990, 101-39

Stoetzer, Observations = Stoetzer, W., Some Observations on Quantity in Arabic Metrics in JALit 13, 1982, 66-75

Stoetzer, Theory = Stoetzer, W., Theory and Practice of Arabic Metrics, Leiden, 1989

- Sukkarī, Šarḥ = al-Sukkarī, Šarḥ 'Aš'ār al-Hudalīyīn (ed. °A.'A. Farrāj / M.M. Šākir), Kairo, s.d.
- Suyūtī, Nuzha = al-Suyūtī, Nuzhat al-Julasā' fī 'Aš'ār al-Nisā' (ed. °A. °Āšūr), Kairo, s.d.
- Ṭabarī, Ta'rīk = al-Ṭabarī, Ta'rīk al-'Umam wa-'l-Mulūk (ed. Dār al-Kutub al-'Ilmīya), Beirut, 1988
- Tahānawī, Kaššāf = al-Tahānawī, Muḥammad 'A'lā bn °Alī, Kaššāf "Istīlāḥāt al-Funūn, Calcutta, 1862
- Ṭayfūr, Balāgāt = 'Aḥmad Ibn 'Abī Ṭāḥir Ṭayfūr, Balāgāt al-Nisā' (ed. 'A. al-'Alfī), Kairo, 1908
- Ta'lab, Qawā'id = Ta'lab, Qawā'id al-Šī'r (ed. R. °Abd al-Tawwāb), Kairo, 1966
- Tibrīzī, Šarḥ = al-Tibrīzī, Šarḥ Dīwān al-Ḥamāsa li-'Abī Tammām (ed. °Ālam al-Kutub), Beirut, s.d.
- Ullmann, Gespräch = Ullmann, M., Das Gespräch mit dem Wolf, München, 1981
- Ullmann, Untersuchungen = Ullmann, M., Untersuchungen zur Rağazpoesie, Wiesbaden, 1966
- Vadet, Contribution = Vadet, J., Contribution à l'histoire de la métrique arabe in Arabica 2, 1955, 313-21
- Wagner, Grundzüge = Wagner, E., Grundzüge der klassischen arabischen Dichtung, I, Darmstadt, 1987
- Waššā', Muwaššā = al-Waššā', Kitāb al-Muwaššā, (ed. R.E. Brünnow), Leiden, 1886
- Weipert, Studien = Weipert, R., Studien zum Diwan des Rā'ī, Freiburg, 1977
- Wellhausen, Reste = Wellhausen, J., Reste arabischen Heidentums, Berlin, 1897
- WKAS = Wörterbuch der klassischen arabischen Sprache (ed. M. Ullmann u.a.), Wiesbaden, 1970 - ...

Wright, Grammar = Wright, W., A Grammar of the Arabic Language (Neuaufgabe: Cambridge, 1975)

Wright, Opuscula = Wright, W., Opuscula arabica, Leiden / London / Edinburgh, 1859

Yāqūt, Muʿjam = Yāqūt, Muʿjam al-Buldān (ed. Dār Ṣādir), Beirut, 1977

Zabīdī, Tāj = al-Zabīdī, Tāj al-ʿArūs (ed. Dār Maktabat al-Ḥayāt), Beirut, s.d.

Zamaḵṣarī, 'Asās = al-Zamaḵṣarī, 'Asās al-Balāḡa (ed. Dār al-Kutub), Kairo, 1972

Zwettler, Tradition = Zwettler, M., The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry, Columbus, 1978

SAMENVATTING

Op het Arabisch schiereiland bestond voor de stichting van de Islam, d.w.z. in de 5e en 6e eeuw van onze jaartelling, een bloeiende literaire cultuur. Dichters componeerden mondeling gedichten, die ook door de Arabieren zelf tot in onze tijd gerekend worden tot de hoogtepunten van de Arabisch-Islamitische cultuur. Deze poetische produktie moet men zich niet voorstellen als een louter op de kunst gerichte activiteit: voor een deel gebruikten de dichters deze gedichten om hun eigen standpunten, of die van de stam waartoe ze behoorden, middels hun kunstig vormgegeven gedichten in de openbaarheid te brengen. In die zin vormden zij de "media" van die tijd. Toch was het zaak deze teksten zo fraai mogelijk vorm te geven, aangezien "de kracht van het woord" als een belangrijke factor gold om aanzien en macht te verwerven.

In deze dichterlijke produktie is alles terug te vinden, wat men kan verwachten in die tijd en in een woestijnachtige omgeving, waarin het moeilijk overleven was: indrukwekkende beschrijvingen van de welkome lenterogens die het land weer tijdelijk vruchtbaar maakten, van de dieren en de vijandige omgeving, die deze semi-nomaden voortdurend omringde, van lange woestijnreizen en liefdesgeschiedenissen, die meestal tot een snel einde kwamen, wanneer verschillende stammen naar ver uiteen liggende weidegronden trokken. Maar ook teksten die getuigen van duidelijke stellingnames in conflicten en ruzies: beschimpingen, soms bijna obscene, van vijanden, snoeverij op eigen moed en durf, lofprijzingen op heersers en stamhoofden van wie de dichter een materiële beloning verwachtte.

Dat er uit deze periode, waarin het schrift vrijwel onbekend was, nog teksten overgebleven zijn, is voornamelijk aan twee factoren te danken: in deze pre-Islamitische periode speelde het stambewustzijn een belangrijke rol en dat is nog enkele decennia in de Islamitische periode zo gebleven. Als gevolg daarvan begonnen leden van deze stammen al in de tweede helft van de 7e eeuw de poëzie van de stam, waartoe zij oorspronkelijk behoorden, op grote schaal te verzamelen. De tweede factor is van geheel andere, meer wetenschappelijke aard: de tekst van de Koran wordt door de Moslims beschouwd als het letterlijke woord van God, dat door de engel Gabriël aan de profeet Muhammad werd gedictieerd. Het was dan ook van het grootste belang, dat deze tekst correct werd begrepen. Men was zich ervan bewust, dat om die reden het Arabisch uit deze periode goed begrepen moest worden, wat alleen mogelijk was, indien men over teksten uit dezelfde en de voorgaande periode kon beschikken.

Het belangrijkste genre uit deze vroegste periode van de Arabische literatuur was de zgn. *qasīda*, een lang en vrij conventioneel gedicht, dat meestal uit drie delen bestond: een inleiding, die herinnerin-

gen aan een verloren geliefde beschreef, een middengedeelte, waarin de dichter zijn kameel en zijn lange reizen beschreef en een slotgedeelte, dat verschillende thema's kon hebben: een lofprijzing van een maecenas of van de dichter zelf, een stellingname t.a.v. een belangrijke kwestie of iets dergelijks. Dit genre is zowel door Middeleeuwse Arabische literatuurtheoretici, als door de moderne Arabistiek gedetailleerd beschreven.

Dat is veel minder het geval bij een ander genre, dat eveneens populair was, dat zich net als de *qasīda* vrij eenvoudig laat identificeren, maar dat veel minder belangstelling ten deel viel: het treurdicht (Arabisch: *martiya*)

De teksten, die in deze studie centraal staan, zijn treur- of rouwgedichten, zgn. *marāṭī* (enkelv. *martiya*) die zijn toegeschreven aan vrouwen uit de periode voor de Islam en kort daarna. De keuze voor deze periode lijkt misschien willekeurig, maar het gekozen corpus omvat vrijwel alle rouwgedichten van vrouwen die nog overgeleverd zijn: uit de latere periode van de Arabische literatuur zijn vrijwel geen *marāṭī* meer bekend. Het tekstcorpus is daarom een afgesloten geheel, dat bovendien in de vroegste periode van de Arabische literatuur gelocaliseerd kan worden.

Juist omdat het corpus een eenheid vormt, leent het zich ertoe te worden getoetst aan enkele vraagstellingen rond de oudste Arabische poëzie, die binnen het vak van de Arabistiek een rol spelen. Daaraan zijn de eerste twee hoofdstukken dan ook gewijd; de laatste twee hoofdstukken behandelen het rouwgedicht zelf.

Het eerste hoofdstuk is gewijd aan het probleem van de authenticiteit van deze teksten, m.a.w. aan de vraag of deze teksten wel als "oorspronkelijk" en "echt" mogen worden beschouwd. Er zijn twee aanleidingen om de "echtheid" van teksten uit de vroege Arabische literatuur in twijfel te trekken:

1. In Arabische verzamelwerken van literaire teksten is met enige regelmaat sprake van overleveraars van teksten, die ervan worden beschuldigd sommige teksten zelf verzonnen te hebben of te hebben toegeschreven aan de verkeerde dichters. Daarnaast zou er ook veel materiaal verloren zijn gegaan. Deze bevindingen en andere overwegingen waren binnen de Arabistiek aanleiding voor een discussie over de authenticiteit van vooral de oudste literaire teksten. Binnen deze discussie zijn extreme standpunten ingenomen, variërend van een gematigde scepsis tot een volledige ontkenning van deze authenticiteit.
2. Het tekstmateriaal zelf geeft eveneens aanleiding tot twijfel aan de echtheid ervan, omdat binnen de tekst van een gedicht meerdere varianten op tekstgedeelten zijn overgeleverd. Dit probleem meenden de

Arabisten Monroe en Zwettler in de jaren zeventig te kunnen oplossen aan de hand van de "oral-theory", een zienswijze die onder andere inhoudt, dat de onderhavige gedichten mondeling werden gecomponeerd en zowel door de dichter zelf als door zijn pupillen herhaaldelijk werd bewerkt: het grote aantal tekstvarianten zou te verklaren zijn uit het feit, dat een gedicht nooit een eenduidige "oorspronkelijke" versie gehad zou hebben. In brede kringen van de Arabistiek zijn deze opvattingen inmiddels heftig afgewezen, overigens zonder dat de tegenstanders van eerder genoemde opvatting met een eigen verklaring voor het grote aantal tekstvarianten zijn gekomen.

Hier wordt het probleem van de tekstvarianten aan de orde gesteld aan de hand van een concreet geval. Vervolgens wordt geprobeerd het transmissieproces te beschrijven als een dynamisch proces, en wel vanuit de volgende invalshoeken:

- a) de factoren die een rol spelen binnen het transmissieproces zijn in principe van communicatieve aard: spreken, verstaan, schrijven en lezen. Aan de hand van een concreet gedicht wordt toegelicht, wat er in een dynamisch proces mis kan gaan, wanneer binnen een van deze factoren een fout optreedt, en vooral, dat de verhouding tussen oorzaak en gevolgen dan volledig asymmetrisch kan zijn;
- b) opnieuw aan de hand van een concreet voorbeeld wordt gepoogd aan te tonen, dat het niet denkbeeldig is, dat in het transmissieproces soms de voorkeur werd gegeven aan handhaving van het correcte metrum boven weergave van een inhoudelijk betere tekst die in een metrische anomalie resulteerde;
- c) de eenvormigheid van het tekstmateriaal is twijfelachtig, omdat verschillende teksten om uiteenlopende redenen werden verzameld en daarom in verschillende soorten verzamelingen terecht zijn gekomen. Het transmissieproces van afzonderlijke teksten is dus niet identiek geweest, hetgeen tot vervormingen in de teksten kan leiden;
- d) de vraag naar de authenticiteit van teksten kan niet bevredigend worden beantwoord, als niet eerst duidelijk is, in welke orde van grootte deze vraag aan het tekstmateriaal gesteld wordt: het grote geheel van poëzie dat aan pre-Islamitische dichters wordt toegeschreven, weerspiegelt een gedachtenwereld, die men voor deze periode kan verwachten, maar juist op het niveau van tekstfragmenten, het andere uiteinde van de schaal, treden allerlei mogelijk vervormingen op.

Twee uitgangspunten spelen een belangrijke rol in dit hoofdstuk: - factoren, waarvan men geneigd is aan te nemen, dat ze een stabiliserende werking hebben gehad op het transmissieproces (het schrift, het metrum en het rijm), kunnen een diametraal tegenovergesteld effect hebben gehad, deels omdat ze ambigu zijn (dat geldt met name voor het Arabisch schrift), deels omdat ze kunnen leiden tot convergentie van het overgeleverde materiaal, waar dat divergent (en eventueel volgens de geldende regels incorrect) was (het metrum en rijm);

- een tekst inclusief zijn varianten is niet te beschouwen als tekst, maar als tekstgeschiedenis, d.w.z. als weergave van alle stabiliserende en des-stabiliserende factoren die in het transmissieproces een rol (kunnen) hebben gespeeld.

In hoofdstuk 2 wordt het probleem van de Arabische metra behandeld, m.n. het ontstaan van deze metra: het zou te ver voeren om te veronderstellen, dat dit probleem aan de hand van alleen dit corpus zou kunnen worden opgelost, maar het is om twee redenen interessant de vorm van het tekstmateriaal (metrum en rijm) aan een nadere analyse te onderwerpen:

- zoals gezegd vormt het corpus een eenvormig geheel, dat dateert van het midden van de 6e tot in de jaren 80 van de 7e eeuw A.D.
- de *martiya* was niet de enige vorm die vrouwen konden kiezen voor hun rouwklachten: in de gehele periode dat deze *marāfi* gecomponeerd zijn, werd er ook een andere, eenvoudiger vorm van rouwklacht gehanteerd, de zgn. *niyāha*, waarvoor geen metra werden gebruikt, maar wel rijm (men spreekt wel van "rijmproza").

Vooraf dit laatste was voor Arabisten als Goldziher en Rhodokanakis rond de eeuwwisseling aanleiding, om in de vorm van de rouw-poezie een ontwikkeling te zien, die zich langs de volgende lijnen zou hebben voltrokken:

niyāha ----> *martiya* in *rajaz* ----> *martiya* in *qarīd*

of, in metrische termen:

rijmproza --> kort metrum (*rajaz*) --> standaardmetra

Bij nader onderzoek blijkt de veronderstelling van een dergelijke ontwikkeling niet erg houdbaar, althans in de periode waaruit het behandelde textcorpus stamt:

- rouwklachten in rijmproza en in standaardmetra komen in de hele periode naast elkaar voor;
- er is een uiterst gering aantal rouwklachten in het metrum *rajaz* overgeleverd, dat bovendien aan slechts enkele vrouwen wordt toegeschreven.

Deze bevindingen waren aanleiding om het tekstcorpus grondig te analyseren op de daarin gebruikte metra en op eventuele afwijkingen. Omdat het voor de hand lag, dat rouwgedichten die in literaire verzamelingen aan te treffen zijn relatief weinig afwijkingen zouden vertonen, werden daarnaast teksten gezocht uit niet-literaire verzamelingen, in dit geval twee middeleeuwse geografische woordenboeken, en wel vanuit de overweging, dat plaatsnamen verbonden kunnen zijn met de mensen die er zijn overleden.

Een analyse van het beschikbare corpus levert de volgende conclusies op:

- er is een relatief groot aantal *marāfī* gedicht in ingekorte standaardmetra (zgn. *majzū'* metra);
- binnen deze groep gedichten neemt het metrum *kāmil* een prominente plaats in.

Deze conclusies zijn in zoverre opmerkelijk, dat in de vakliteratuur het optreden van deze ingekorte metra wordt beschouwd als een innovatie door de zgn. *muhdaṭūn*, de "moderne" dichters uit het begin van de Abbasidische periode, d.w.z. uit het midden van de 8e eeuw, terwijl de onderzochte rouwgedichten uit de 6e en 7e eeuw stammen.

Binnen het overigens geringe aantal afwijkende metra werd een gedicht ontdekt, dat een metrische structuur heeft die een mengvorm is van zowel *rajaz* als *kāmil*:

yā 'abatāh, taraktanā ka-ṭ-buhmi laysa lanā ruṭāt

yā 'abatāh, taraktanā ka-ṭ-zar'i lahsa lahā [suqāt]

~ ~ ~ - (*rajaz*) ~ ~ ~ - (*rajaz*) - - ~ ~ - (*rajaz/kāmil*) ~ ~ ~ ~ - (*kāmil*)

Deze bevindingen:

- vroege *majzū'* metra en de dominante rol van *kāmil* daarin;
- mengvormen van beide metra *rajaz* en *kāmil*;
- de gelijkenis van deze beide metra

$x \ x \ \underline{\sim} \ \sim = \text{rajaz}, \ - \ - \ \underline{\sim} \ \sim$ of $\sim \ \sim \ - \ \underline{\sim} \ \sim = \text{kāmil}$

leiden tot de veronderstelling, dat *kāmil majzū'* als een overgangsvorm tussen rijmproza (en *rajaz*) en de standaardmetra kan worden gezien. Wellicht hangt het gebruik van een ingekort *kāmil*-metrum samen met een betrekkelijk lage waardering die het *rajaz*-metrum genoot als metrum bij uitstek voor gelegenheidspoëzie.

Een andere brandende kwestie binnen de Arabistiek is geweest, of de Arabische metra gebaseerd waren op regelmatige heffingen of beklemtoonde lettergrepen, zoals in de meeste Europese talen het geval is, of dat het een kwantitatief metrum is, dat gebaseerd is op de lengte van lettergrepen.

De eerste stelling werd aanvankelijk verdedigd (men zou kunnen zeggen "uitgevonden") door Weil, maar is later, m.n. door Stoetzer, als niet houdbaar afgedaan.

Ook voor deze kwestie is het genre van de rouwklachten een interessant corpus, m.n. door de verbinding met de traditie van de *niyāha*, en omdat de rouwklacht als een gedicht moet worden gezien, waarbij de voordracht ("performance") een belangrijke rol speelde.

Zoals al gebleken was uit het onderzoek van Goldziher komen er in *marāfī* zgn. interne rijmgroepen voor (*tarsīf*) die vaak het volgende patroon hebben: *fa'ālu 'afilatīn*. Door de typische morfologie van het Arabisch is het mogelijk op dit patroon schier eindeloos te variëren. Als stijlmiddel werden deze interne rijmgroepen graag ingezet om de goede eigenschappen van de overledene te prijzen.

Er zijn aanwijzingen, dat dit binnenrijm oorspronkelijk afkomstig is uit de *niyāha* en derhalve door deze dichters werd ingezet om het realistische (want *niyāha*-achtige) karakter van het treurdicht te versterken. In bepaalde metra passen deze interne rijmstructuren beter dan in andere: soms was de dichteres zelfs gedwongen de juiste formulering van het Arabisch aan te passen, om deze rijmgroepen in de structuur van het metrum te dwingen.

Als het werkelijk zo is, dat deze structuren uit het rijmproza werden overgenomen, dan is er geen reden aan te nemen, dat ze hun oorspronkelijk klemtoonpatroon uit het proza zouden verliezen; anders zouden ze juist aan realisme inboeten. Hieruit zou men kunnen afleiden, dat het Arabische metrische systeem primair kwantitatief van aard is (georiënteerd op "korte" en "lange" lettergrepen), maar dat dit systeem heel goed regelmatige klemtoonpatronen (een kwalitatieve realisatie) verdraagt.

Tenslotte valt over het rijm op te merken dat

- sommige rouwklachten een voor het Arabisch "minimaal" rijm hebben op -ā, wat mogelijk eveneens als realistische "imitatie" van jammerklachten moet worden opgevat;
- men soms graag een rijm kiest, dat verwijst naar de naam van de overledene.

In hoofdstuk 3 komt de thematiek van de *martiya* aan de orde. Daartoe wordt eerst een inventaris opgemaakt van de genre-indelingen van Middeleeuwse Arabische literatuurtheoretici, om inzicht te krijgen in de plaats die zij de rouwklacht toedeelden.

Uit de namen die zij de verschillende genres gaven blijkt, dat ze rouwklachten als een zelfstandig genre beschouwden: voor deze categorie hanteerde men namelijk meestal het meervoud "*marāṭī*" in tegenstelling tot andere categorieën, die meestal met enkelvoudige woorden (een *masdar*) werden aangeduid zoals *madīh* (panegyriek) of *wasf* (beschrijving).

Bij de verschillende theoretici is in de loop van de tijd een verschuiving bemerkbaar: men kreeg steeds meer de neiging rouwklachten als een subcategorie van de panegyrische poezie te beschouwen. Dit wijst niet zozeer op een miskennis van de aard van de oorspronkelijk rouwpoezie, maar illustreert, dat deze theoretici met hun tijd meegingen: in latere periodes van de Arabische literatuur werd de rouwklacht steeds meer een "in memoriam", waarin een poeta laureatus een overleden vorst of een ander vooraanstaand lid van de maatschappij herdacht, dit in tegenstelling tot de vroegste periode, waarin een overledene door een familielid werd herdacht als onderdeel van het rouwritueel.

Zoals gezegd kent de *qasīda* een min of meer vaste thema-ontwikkeling, die kenmerkend is voor het genre: een liefdesgeschiedenis,

een reisepisode en een "boodschap"-gedeelte. De *martiya* kent zo'n vaste thema-ontwikkeling niet, hoewel de oproep aan het oog om vrijgevig te zijn met tranen graag gebruikt wordt als begintopos.

Omdat een vaste thema-ontwikkeling niet bestaat, is er hier voor gekozen, de thema's van de *martiya* als het ware naar een soort model-*martiya* in te delen. Daarbij zijn twee leidraden aangehouden:

- het moment waarop men een *martiya* voordraagt veronderstelt een breuk met een eigenschap die in de pre-Islamitische periode als essentieel werd ervaren: *sabr*. Dit begrip staat voor uithoudingsvermogen, zelfbeheersing en standvastigheid. Omdat de dichteres haar motivatie voor het voordragen van een rouwklacht aan haar eigen situatie ontleent, treedt de *martiya* in een spanningsveld van het maatschappelijk aanvaardbare of wenselijke, en het persoonlijke. De meeste thema's zijn tot het op deze manier gecreëerde spanningsveld te herleiden, zoals bijvoorbeeld het dominant aanwezige panegyrische element in de *martiya*, dat als legitimatie voor de breuk met de *sabr* kan worden beschouwd.

- hoewel de thema-ontwikkeling van de rouwklacht min of meer intuïtief werd opgezet - wat onvermijdelijk is indien deze thema's door de dichters zelf in een min of meer associatieve volgorde worden aangesproken - diende zich bijna als vanzelf een stramien aan, waarin in zekere zin een aantal malen een cirkelbeweging wordt voltrokken: een wisselwerking van zich-het-gebeurde-realiseren naar (gedeeltelijke) acceptatie en weer terug, bijvoorbeeld: de schok en het eerste verdriet - de realisatie van wat er gebeurd is - het rouwen om een held tegen de achtergrond van zijn gemis in stamverband - enumeratie van de goede kwaliteiten van de overledene - verdriet etc. Dat een rouwproces zich in een dergelijke cirkelbeweging voltrekt, is vrij algemeen terug te vinden in de literatuur over rouwverwerking, zoals in Spiegel, Y., *Der Prozess des Trauerns*, München, 1989.

Tegen het eind van dit hoofdstuk wordt één *martiya* van de dichteres Su'adā bint al-Shamardal al-Juhanīya als geheel behandeld om een beeld te geven van de manier waarop de behandelde thema's concreet in een tekst figureren.

Het laatste deel van hoofdstuk 3 is gewijd aan vormexperimenten: in een *martiya* van de dichteres Janūb, zuster van 'Amr Dū 'l-Kalb, is een poging te herkennen om dit gedicht volgens een vaste, *qasīda*-achtige thema-ontwikkeling te componeren.

Uitgangspunt voor hoofdstuk 4 is, dat deze vrouwen hun *marāfi* niet alleen hebben ingezet om een overleden familielid, meestal een broer, zoon of echtgenoot, te gedenken, maar dat deze gedichten ook voor andere doelstellingen konden worden ingezet:

- vrouwen konden hun *marāṭī* gebruiken om commentaar te leveren op de concrete situaties, waarin zich gevallen van moord en doodslag voordeden, zoals bijvoorbeeld een aantal *marāṭī* die werden gecomponeerd n.a.v. de tragische gebeurtenissen die de aanleiding vormden voor de Oorlog van Basūs (van ongeveer 495-535 A.D.)
- de dichteres kon een *martiya* gebruiken als kunstzinnig middel om uiting te geven aan haar zeer persoonlijke gevoelens, maar op een zodanige wijze, dat deze emoties onmiddellijk herkenbaar waren voor een breder publiek; dit laatste gebeurde met name bij *marāṭī* op jong gestorven kinderen.
- tenslotte konden *marāṭī* een reactie verwoorden van de dichteres op de veranderde, maatschappelijke verhoudingen; geprobeerd is, een aantal rouwklachten van de dichteres al-Kansā' te interpreteren tegen de achtergrond van de maatschappelijke veranderingen die het begin van de Islam markeren: het uiteenvallen van het stamverband en het verdwijnen van de plicht tot bloedwraak bijvoorbeeld.

In de conclusie wordt gepoogd, de *martiya* als genre te definiëren, en wel aan de hand van de genretheorie van Hempfer. Voor deze theorie is gekozen, omdat ze ervan uitgaat, dat een volgens externe criteria te definiëren tekstcorpus op verschillende niveaus aan verschillende eigenschappen kan participeren. Daarmee heeft dit model een enigszins dynamisch karakter, wat voor een, in het licht van de Europese literatuur, toch marginaal genre als de *martiya*, redelijk productief lijkt.

CURRICULUM VITAE

- 1953 Geboren te Enschede
- 1971 Eindexamen Gymnasium-A aan het Jacobuscollege te Enschede
- 1975 Kandidaatsexamen Semitische Taal- en Letterkunde aan de Katholieke Universiteit te Nijmegen met als hoofdvak Arabisch en als bijvakken Ugaritisch en Vergelijkende Semitische Taalwetenschap
- 1979 Doctoraalexamen Semitische Taal- en Letterkunde aan de Katholieke Universiteit Nijmegen met als hoofdvak Arabisch, met nadruk op de Arabische literatuur, en als bijvakken Ugaritisch en Algemene Literatuurwetenschap
- 1979-1981 Mede-uitvoerder van het Onderwijsstimuleringsproject "Arabische Vaktaal" aan de vakgroep Talen en Culturen van het Midden-Oosten van de Katholieke Universiteit Nijmegen.
- 1979-1989 Onderwijsmedewerker aan het Instituut Talen en Culturen van het Midden-Oosten van de Katholieke Universiteit Nijmegen voor het taalverwervingsonderwijs Arabisch.
- 1986-1990 Uitvoerder van het NWO-onderzoeksproject "Vroeg-arabische Rouwpoëzie"
- 1989-1991 Directeur van het Nederlands Instituut voor Archeologie en Arabische Studiën te Cairo
- 1989- .. Universitair Docent aan de Vakgroep Talen en Culturen van het Midden-Oosten aan de Katholieke Universiteit Nijmegen

Colofon

© 1994 G. J. A. Borg, Nijmegen

Mit Poesie vertreibe ich den Kummer meines Herzens

***Eine Studie zur altarabischen Trauerklage der Frau
een wetenschappelijke proeve op het gebied van de Letteren***

**Proefschrift ter verkrijging van de graad van doctor
aan de Katholieke Universiteit Nijmegen**

**Opmaak: Boekworm DTP, 's-Hertogenbosch, ☎ 073-132899
Lettertype: Century 10 punts**

