

Der Traumdeuter

Absurdes Theater aus dem Ägypten des 15. Jahrhunderts

Ein Übersetzungsversuch

Thomas Bauer

Sortieren, edieren, kreieren: Dass sich die Verdienste des Jubilars mit den drei Verben des Titels dieser Festgabe charakterisieren lassen, wird jeder vollauf bestätigen, der Stephen Emmel kennt. Doch diese Kombination ist rar geworden. Zwar wird heute in der Wissenschaft vielleicht mehr denn je *sortiert*, aber schon das *Edieren*, auf welchem Gebiet sich Stephen Emmel sein *monumentum aere perennius* errichtet hat, ist eine Tätigkeit, deren grundlegende Bedeutung in unserer geschäftigen Zeit, die *output* von größtmöglichem direktem ökonomischem Nutzen erwartet, nicht mehr so selbstverständlich anerkannt wird. *Kreativität* aber, die nicht zielgerichtet ist, jene Kreativität also, an der Stephen Emmel auch uns Nicht-Koptologen zumindest als Musiker hat teilhaben lassen, findet immer weniger Raum an der heutigen Universität. Nach einer Begegnung mit Künstlern fragt auch die Medizinethikerin Nikola Biller-Andorno, „warum wir uns in den Wissenschaften bereitwillig in ein zunehmend enger geschnürtes Korsett unterschiedlichster Vorgaben (...) zwängen lassen, statt energisch mehr Raum für Kreativität (...) einzufordern“, also „mehr Muße und Freiheit für Wissenschaft als kreativen Prozess – und nicht als Fließbandarbeit – in Anspruch zu nehmen.“¹

In den Philologien litt darunter besonders die *literarische Übersetzung*. Die Gründe sind vielfältig. Als Qualifikationsschrift wird eine literarische Übersetzung nirgends akzeptiert, und dass sie im akademischen Lebenslauf weiterhilft, ist zu bezweifeln. Gefragt sind eher „harte Fakten“, die zumindest den (wenn auch oft trügerischen) Anschein von Eindeutigkeit erwecken sollen. In Zeiten einer „Ver-eindeutigung der Welt“ scheinen literarische Übersetzungen zunehmend rechenschaftspflichtig zu werden. Die Frage, wieviel Freiheit man sich beim Übersetzen nehmen darf, wie viel *traditore* der *traduttore* sein darf, ist eine alte und schließlich

¹ Biller-Andorno, „Mehr Spielraum,“ 433.

nie lösbar. Doch neue Herausforderungen sind hinzugekommen. Neu ist der Anspruch, der Übersetzer müsse auch in seiner Person hinreichend „authentisch“ sein, um einen literarischen Text übersetzen zu dürfen.² Wissenschaftler schließlich, denen die Öffentlichkeit immer weniger zugestehen will, dass auch ihre wissenschaftlichen Ergebnisse fast stets nur Wahrscheinlichkeiten, nicht aber eindeutige Gewissheiten zu bieten haben, begeben sich mit Übersetzungen auf ein noch viel unebeneres Feld. Eine Übersetzung ist schließlich immer eine Neuschöpfung, also eine künstlerische ebenso sehr wie eine wissenschaftliche Leistung. Wie viel Wissenschaftler aber muss ein Künstler sein, um einen alten Text aus einer anderen Kultur (*nota bene*: alle vormodernen Texte, egal woher, stammen aus einer anderen Kultur) hinreichend verstehen zu können? Und wie viel Künstler muss ein Wissenschaftler sein, um den Text seinem zeitgenössischen Publikum als künstlerisch befriedigend erscheinen zu lassen? Das Dilemma ist unlösbar. Es gibt nur zwei Auswege. Entweder man übersetzt gar nicht – oder trotzdem. Ersteres hat zur Folge, dass großartige Text vieler Epochen und Kulturen weithin unzugänglich bleiben, weil sich professionelle Übersetzer als Spezialisten für Zeitgenössisches und Rezentes selten an alte Texte herantrauen. Letzteres bedeutet für Wissenschaftler, die zwar die Text verstehen können, von denen aber erwartet wird, keine Künstler zu sein, dass sie es niemandem werden recht machen können, ja sich gar der Gefahr aussetzen, ihren Ruf als solide Wissenschaftler aufs Spiel zu setzen.

Statt weiter zu theoretisieren, sei es hier gewagt. Die letztendliche Rechtfertigung für die hier vorgestellte Übersetzung bietet der Text selbst, den nicht übersetzt zu sehen sicherlich der größere Schaden wäre. Dieser Text nämlich:

- stammt von einem Ägypter und spielt in Ägypten und passt deshalb in ein Stephen Emmel gewidmetes Buch;
- ist gut;
- wird wahrscheinlich auch von vielen heutigen Lesern als unterhaltsam empfunden;
- zeigt uns eine im Westen weitgehend unbekannte Seite der Kultur der Mamlukenzeit;
- ist in der arabischen Literaturgeschichte ziemlich singulär und deshalb interessant;

² Verwiesen sei auf die Debatte über die niederländische Übersetzung des Gedichts *The Hill we Climb* von Amanda Gorman, die im März 2021 Wellen schlug. Zu einer Kritik des Authentizitätsbegriffs vgl. Bauer, *Vereindeutigung*, 62–70.

- ist, anders als etwa stark intertextuell vernetzte Lobgedichte dieser Zeit, auch ohne genauere Kenntnis der klassisch-arabischen Literaturrestition verständlich;
- lässt sich, als das vielleicht älteste Beispiel des *absurden Theaters*, weltliterarisch an die Theaterstücke von Eugene Ionesco und anderer anschließen und kann somit der vergleichenden Literaturwissenschaft Anregungen zum Nachdenken über das Wesen des Absurden geben.

Er stammt von ‘Alī ibn Südūn al-Bašbugāwī, der um 810/1407 in Ägypten als Sohn eines Mamluken geboren wurde, ein wenig in den religiösen Wissenschaften herumstudierte und entsprechende niedere Ämter übernahm, sich daneben auch handwerklich und als Kopist verdingen musste, um den Unterhalt für seine Familie zu erwerben.³ Seine poetische Begabung zeigte er auch als ernster Dichter, doch mehr lagen ihm Scherz, Satire und Zoten, was auch besser zu seinem Lebenswandel zu passen scheint und ihm schließlich auch seinen Platz in der Literaturgeschichte sicherte. Im Werk eines Zeitgenossen wird er „portrayed as performing a masquerade or sketch before a high Mamluk officer in a state of intoxication after having taken several hashish pills“ (geraucht hat man damals ja noch nicht).⁴ Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er in Damaskus, wo er 868/1464 starb.

Jenes Werk, das ihn berühmt, ja, wie die 38 erhaltenen Manuskripte bezeugen, sehr berühmt gemacht hat, ist eine Sammlung von literarischen Texten mit dem Titel *Nuzhat an-nufūs wa-muḍhik al-‘abūs*, was Arnould Vrolijk (der für Ibn Südūn das ist, was Stephen Emmel für Schenute ist) als „The pastime of souls, bringing a laugh to a scowling face“ übersetzt.⁵ Das Buch enthält im ersten Teil ernste Texte, im längeren zweiten Teil scherzhafte Texte der schwer zu umreißenden Gattungen *muğūn* und *suhf*, also Zoten, Scherze, Obszönies, Skatologisches, Peinlichkeiten und Parodien.⁶ Unser Text findet sich im zweiten Teil. Doch welcher Gattung gehört er seiner Form nach an?

In Frage käme zunächst die Maqame, also ein primär in Prosa – vorwiegend oder ausschließlich Reimprosa – verfasster, zumeist (aber nicht immer) erzählender Text mit Einschüben von Gedichten. Man könnte auch an das arabische Schattenspiel (*hayāl aż-żill*) denken, das heute vor allem durch Stücke des Augenarztes Ibn Dānyāl (gest. 710/1310) bezeugt ist, die zwar manche Ähnlichkeiten zu Ibn Südūns „Traumdeuter“-Stück aufweisen, aber doch deutlich obszöner und dialektaler sind, was wohl auch erklärt, warum so wenige Schattenspieltexte erhalten sind (und warum dessen türkischer Nachfolger, das Karagöz, so viel „gemäßiger“ ist). Auch

³ Zu Ibn Südūn vgl. die Arbeiten von Arnould Vrolijk sowie Özkan, *zağal*, Index, 574.

⁴ Vrolijk, „Ibn Südun“, 224.

⁵ Vrolijk, „Ibn Südun“, 59.

⁶ Einen guten Überblick bietet Talib et al., *The Rude, the Bad and the Bawdy*.

die Vielgestaltigkeit der im „Traumdeuter“ Ibn Südūns beschriebenen Kostüme und Requisiten, die in einem Schattenspiel nicht zur Geltung kommen würde, spricht gegen die Zuordnung dieses Stücks zum Schattenspiel. Dass es aber auch keine Maqame sein kann, zeigt folgende Überlegung: Ibn Südūns *Nuzhat an-nufūs* enthält zwei Texte, die er selbst als *maqāma* bezeichnet, *al-maqāma al-ğisriyya* (Ed. Vrolijk, S. 142-146) und *al-maqāma al-ğīziyya* (S. 146-147).⁷ Diese beiden von Ibn Südūn ausdrücklich als Maqamen bezeichneten Texte weisen alle Kennzeichen der klassischen Maqame auf und sind, wie es sich gehört, ausschließlich (von wenigen ein- und überleitenden Phrasen abgesehen) in Reimprosa und Poesie abgefasst. Die folgende Statistik zeigt, dass Ibn Südūn selbst seinen Traumdeuter-Text nicht als Maqame betrachtet haben kann. Die erste Tabelle listet die *dramatis personae* auf, die Text haben, und gibt an, wie viele Wörter davon Teil einer Passage in ungereimter gewöhnlicher Prosa, Bestandteil eines Reimprosakolons oder Bestandteil eines Gedichts sind:

	<i>gesamt</i>	<i>ungereimt</i>	<i>Reimprosa</i>	<i>Poesie</i>
Erzähler	442	360 (82%)	50 (11%)	32 (7%)
Traumdeuter	452	57 (13%)	312 (69%)	83 (18%)
fünf Träumer	91	38 (42%)	53 (58%)	–
Sohn	65	–	–	65 (100%)
gesamt	1050	451 (43%)	419 (40%)	180 (17%)

Wie man sieht, sind 43% des Texts in gewöhnlicher, ungereimter Prosa verfasst (451 von 1050 Wörtern). Reimprosa kommt mit 419 Wörtern (40 % des Gesamttextes) knapp dahinter. Während ein Gedichtanteil von 17% gut zur Form der Maqame passt, kann ein Text, der mehr ungereimte Prosa als Reimprosa enthält, kaum dazu gerechnet werden (und offensichtlich hat Ibn Südūn dies auch nicht getan). Der überwiegende Anteil (fast 80%) der ungereimten Prosa entfällt auf den Erzähler. Die Träume 2 und 3 werden ebenfalls in ungereimter Prosa erzählt, nicht jedoch die Träume 1, 4 und 5. Der Traumdeuter wiederum leitet seine erste Deutung in gewöhnlicher Prosa ein, fährt dann aber in Reimprosa fort. Die Träumer, die ja nichts als einen Traum abzuliefern haben, dichten nicht, während der Sohn des Traumdeuters ausschließlich als Rezitator eines Gedichts, des ersten Finales sozusagen, in Erscheinung tritt. Während sich also die Äußerungen der Träumer, des Traumdeuters

⁷ Vgl. dazu auch Hämeen-Anttila, *Maqama*, 338–339.

und seines Sohns in die Form der Maqame fügen, steht die lange Prosa des Erzählers dazu im Widerspruch. Auffällig ist aber, dass 345 der 442 Wörter, also mehr als drei Viertel, die dem Erzähler zukommen, in der Einleitung oder in der Schlusspassage stehen:

ERZÄHLER	<i>gesamt</i>	<i>ungereimt</i>	<i>Reimprosa</i>	<i>Poesie</i>
§ 1-2:	64	54 (84%)	10 (16%)	–
Traumdeutungen	97	97 (100%)	–	–
§ 21-25	212	196 (92%)	8 (8%)	–
§ 26-Ende	69	13 (19%)	24 (35%)	32 (46%)
insgesamt	442	360 (82%)	50 (11%)	32 (7%)

In der Einleitungspassage verwendet der Erzähler nur ganz am Anfang Reimprosa, wohl um anzulegen, dass es sich um einen literarischen Text handelt, in dem noch mit mehr Reimprosa zu rechnen ist. Der Rest ist ungereimt. Sein Text in den Traumdeutungen beschränkt sich auf die prosaische Mitteilung dessen, was der Traumdeuter jetzt macht. Im Theaterjargon würde man von Regieanweisungen sprechen. Reimprosa kommt gar nicht vor. In der Schlusspassage kommt Reimprosa wiederum in Überleitungspassagen vor, sonst nicht. Die lange Schilderung des Endes des Traumdeuters und des Auftritts seiner Familie macht fast die Hälfte (48%) des Texts des Erzählers aus. Zu einem richtigen Auftritt des Erzählers kommt es aber erst zum Schluss. Diesen Auftritt leitet er selbst in § 26 in Reimprosa ein, ehe er in § 27 sein eigenes Trauergedicht vorträgt und damit seinen einzigen poetischen Beitrag liefert.

Dieser Befund passt zur Maqame nun gar nicht. Viel eher muss es sich beim „Traumdeuter Ibn Ġu'yā“ um ein *Theaterstück* handeln, um *live theater*, dessen Existenz in der Vormoderne für die arabische Welt lange nicht in Betracht gezogen wurde. Shmuel Moreh konnte aber nachweisen, dass allerlei Arten von Spektakeln, Gaukeleien und Maskeraden weit verbreitet waren und von einer arabischen vormodernen Theatertradition durchaus die Rede sein kann.⁸ Die nächstliegende Bezeichnung für solche Schauspiele ist *hayāl*. Auch wenn sich Ibn Südūn um die Genreberechnung seines Werks keine Gedanken gemacht haben wird, wird man seine Geschichte des Traumdeuters als *Schauspiel* bezeichnen können. Aufgeführt wurde dergleichen nicht in Theatern, sondern auf Marktplätzen oder großen Plätzen,

⁸ Vgl. Moreh, *Live Theatre*.

wie es sie unterhalb einer Zitadelle in einigen Städten gibt. Ob der Text von einer Person vorgetragen wurde, die die verschiedenen Rollen mit unterschiedlichen Stimmen sprach, oder von mehreren Spielern, eventuell gar in Kostümen, mit verteilten Rollen gespielt wurde, lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Wie aber das Stück aufgeführt wurde, ist für seine Rezeption gar nicht entscheidend. Wichtig ist, dass es in der Vorstellung der Zuschauer (und auch der Leser) tatsächlich ein Theaterstück war, in dem verschiedene Personen in verschiedenen Rollen und Kostümen miteinander agierten. Die Einwürfe und Beschreibungen des Erzählers in schmuckloser Prosa können mithin als Regieanweisungen aufgefasst werden, die nur dann laut mitgesprochen werden müssen, wenn sie nicht durch Aktion dargestellt werden. In diesem Sinne ist die Geschichte von Ibn Ġu'yā im vollen Sinn des Wortes ein Theaterstück und damit das bislang älteste bekannte Beispiel des *absurden Theaters*. Natürlich war Ibn Südūn kein Vorläufer von Eugène Ionesco, aber ein gemeinsames Anliegen, das metaphysische Infragestellen einer restlos rationalen Erklärbarkeit der Welt, verbindet beide und gibt Anlass, tiefer über das Wesen des Absurden in der Literatur verschiedener Kulturen nachzudenken.

Hier aber soll die Übersetzung des Stükkes im Mittelpunkt stehen. Vorangestellt ist der arabische Text nach der Edition von Vrolijk, S. 158-162. Ich übernehme im Wesentlichen auch die Vokalisierung (die auf einem Autograph basiert), ergänze sie nur gelegentlich leicht. Vrolijk übernimmt auch die Hamza-Schreibung der Vorlage. Da es sich hier aber um keine Neuedition handelt, gleiche ich die Schreibung heutigen Gepflogenheiten an. Abschnittsnummerierung, Kolatrenner und gelegentlich Satzzeichen wurden von mir hinzugefügt. Die Abweichungen des Textes in der Edition Mahmūd Sālim (Sigle: ψω) gebe ich als Anmerkungen. Dabei ist zu beachten, dass es sich um Varianten aus späteren Manuskripten handelt, die lediglich für die spätere Rezeption des Textes interessant sind, hier aber dennoch nicht übergangen werden, weil sie die Lebendigkeit des Textes und sein Nachleben veranschaulichen. Es folgt die literarische Übersetzung, die in einem Kommentar Abschnitt für Abschnitt erläutert wird, zuerst im Hinblick auf literarische Eigenarten (eingeleitet durch LIT). Dann werden Schwierigkeiten des Textes, etwa die Bedeutung einzelner Wörter erklärt (TXT) und anschließend das Vorgehen bei der Übersetzung erläutert (ÜBS).

Arabischer Text

حَدِيثُ ابْنِ جُوَيَا مُعَبِّرُ الرُّؤْيَا^٩

[١] قَالَ ابْنُ أَئِلَّةَ السَّكَنَدَرِيَّ:

خَرَجَتِ يَوْمًا إِلَى الْمَيْنَاءِ^{١٠} فَرَأَيْتُ رَجُلًا طَوِيلَ الْقَامَةَ * كَبِيرَ الْعَمَّامَةَ * وَاسِعَ الْأَكْمَامَ * عَرِيفَ الْكَلَامَ * [٢] قَدْ جَاسَ عَلَىْ كُرْسِيِّ
بِشَاطِئِ الْبَحْرِ وَبَيْنِ يَدَيْهِ سَيِّدَةٌ مِّنَ النَّحَاسِ الْمُجَوَّفِ قَدْ عَلَقَ فِي رَأْسِهَا أَسْطُرَلَابًا وَتَحْتَهَا آنِيَّةٌ مِّنَ الزَّجاجِ مَمْلُوَّةٌ مَاءً فِيهَا سَمَّكَةٌ
مِّنَ الْعَاجِ الْخَرَمِ رَأْسَهَا كَأْسُ الْأَدْمِيِّ فَهَا مِنَ الْمَغَاطِيسِ ذَبَّهَا مِنَ الْمَرْجَانِ وَهِيَ تَعْوُمُ^{١١} وَتَضَطَّرُبُ كَائِنَّا حَيَّوْنَ وَإِلَى جَانِبِهِ تَخْتَثُ
رَمْلٌ يَحْسُبُ فِيهِ وَهُوَ يَقُولُ :

[٣] أَيْنَ مَنْ رَأَىٰ فِي مَنَامِهِ * أَنَّ يَدَيْهِ فِي أَكْمَامِهِ * أَيْنَ مَنْ رَأَىٰ الْجَبَلَ يَنْزَلُ مِنْهُ السَّيْلَ * أَيْنَ مَنْ رَأَىٰ الْقَمَحَ يُبَاعُ بِالْكِيلِ * أَيْنَ
مِنْ يَنْسَى الْمَنَامَ * إِذَا نَامَ * أَنَا الْمَكَّلُ عَلَى الْطَّالِعِ * أَنَا صَاحِبُ الْبَرَهَانِ^{١٢} السَّاطِعِ * أَنَا الْمَنْجَمُ الْحَيْشُوبُ * أَنَا الْحَكِيمُ الْمَسْوُبُ
* أَنَا مُعَبِّرُ الرُّؤْيَا * أَنَا الرَّئِيسُ ابْنُ جُوَيَا *

[٤] فَنَقَدَّمَ إِلَيْهِ رَجُلٌ وَقَالَ: رَأَيْتُ الْلَّيْلَةَ كَأَنِّي لَابْسَنْ خَلَّةً مِنَ الدِّيَاجِ الْأَصْفَرِ * فِيهَا شَرَارِيبُ مِنَ الْخَرِيرِ الْأَخْضَرِ * وَأَزْرَارُ كَالْفَضَّةِ
تَظَاهَرُ * فَمَا تَعْبِيرُهَا أَهْمَى الْحَكِيمِ؟

[٥] فَأَخْذَ السَّمَّكَةَ وَوَضَعَهَا عَلَى رَاحِتِهِ وَصَارَ يُحَدِّثُهَا بِكَلَامٍ لَا أَغْرِفُهُ وَهِيَ تَضَطَّرُبُ فِي يَدِهِ ثُمَّ زَدَهَا إِلَى مَكَانِهَا وَقَالَ: تَعْبِيرُ هَذِهِ
الرُّؤْيَا أَنَّ صَاحِبَهَا يَقُوْنُ فِي دَسْتِ بِسْلَلَةٍ فَالِبِسْلَلَةُ هِيَ الدِّيَاجُ الْأَصْفَرُ * وَالشَّرَارِيبُ وَرَقُ السَّلْقُ الْأَخْضَرُ * وَالْأَزْرَارُ الْفَضَّةُ مَا فِيهَا
مِنَ الْبَصْلِ الْمَقْشَرِ * وَفِي ذَلِكَ يَقُولُ الشَّاعِرُ :

خُضْرُ الشَّرَارِيبِ أَزْرَارًا مِنَ الْوَرْقِ	يَا لَابْسَا خَلَّةً صَفَرَاءَ تُظَاهِرُ مَعَ	[٦]
بِالسَّلْقِ وَالْبَصْلِ الْعَارِيِّ مِنَ الْوَرْقِ	دَسْتِ الِبِسْلَلَةِ ثَرَقِيِّ فِيهِ إِنْ عُمِلَثُ	

[٧] ثُمَّ نَظَرَ فِي الْأَصْطَرَلَابِ وَحَسَبَ فِي الرَّمْلِ وَقَالَ: دَلَّ النَّجْمُ الْغَارِبُ * وَالسَّعْدُ الْغَائِبُ^{١٣} * عَلَى مَضِيقِ يَحْصُلُ فِيهِ وَيُحْبَسُ
* وَيَصِيرُ كَلَمًا جَاعَ^{١٤} يَخْرِي وَيَلْحَسُ * يَأْخُذُ مِنْ خَرَاءِ بَيْهِ * وَيَاكِلُ مِنْهُ مَا يَكْفِيهِ * قَدْ بَشَّرَهُ الْحَسَابُ بِمَا يَرَىِ * وَأَشْبَعَهُ مِنْ
الْخَرَا^{١٥} * فَلَا يَئْتِشُ مِنْ تَبَاشِيرِهِ * لَأَنَّ الْخَرَا خَيْرِهِ *

^٩ س: بَابٌ مَا نَقْلَلَ مِنْ تَعْبِيرِ الرُّؤْيَا عَنِ الْحَكِيمِ ابْنِ جُوَيَا

^{١٠} س: الْمَيْنَاءُ

^{١١} س: تَعْوُمُ فِي ذَلِكَ الْمَاءِ

^{١٢} س: الْأَتْيَ بِالْبَرَهَانِ

^{١٣} س: الْعَابِدُ

^{١٤} س: جَاءَ

^{١٥} س: لَقِدْ أَخْبَرَهُ الْحَسَابُ بِمَا يَرَىِ وَبَشَّرَهُ بِالْخَرَا

[٨] ثُمَّ تَقْدَمَ إِلَيْهِ آخْرُ وَقَالَ: رَأَيْتَ كَأْنِي أَمْشِي عَلَى جُوْخِ أَيْضِ غَزِيرِ الْوَبَرِ وَكَأْنَ^{١٦} شَخْصًا يَقْبَلُ رِحْلَى فَأَنَا^{١٧} أَفْرَعُ مِنْهُ فَمَا تَعْبِيرُهَا؟

[٩] فَأَخْذَ السَّمْكَةَ وَفَعَلَ بِهَا مَا تَقْدَمَ ثُمَّ قَالَ: تَعْبِيرُ هَذِهِ الرُّؤْيَا أَنَّ صَاحِبَهَا يَخُوضُ فِي النَّيلِ فِي خَطْفِهِ التَّسَاحِ بِرِجْلِيهِ فَالْجُوْخُ الأَيْضُ بِحَرْ عَمَاجَ * وَالْوَبَرُ الغَزِيرُ مَا فِيهِ مِنْ أَمْوَاجَ * وَالشَّخْصُ الَّذِي قُتِلَ رِجْلَهُ وَصَارَ يَفْرَغُ مِنْهُ تَسَاحٌ قَدْ هَاجَ * وَفِي ذَلِكَ يَقُولُ الشَّاعِرُ^{١٨}:

<p style="text-align: center;">شَخْصًا يَقْبَلُ رِحْلَى يَهِ سَتَّنْجَاهُ^{١٩}</p> <p style="text-align: center;">لِلْبَحْرِ مَوْجٌ وَذَاكَ الشَّخْصُ تَسَاخٌ</p>	<p style="text-align: right;">[١٠] يَا مِنْ مَشِي فَوْقَ جُوْخِ أَيْضِ وَرَأَى فَالْجُوْخُ بَحْرٌ وَمَا فِي الْجُوْخِ مِنْ وَرَى</p>
---	--

[١١] ثُمَّ نَظَرَ فِي الأَصْطَرَلَابِ وَحَسَبَ فِي الرَّمْلِ وَقَالَ: دَلَّ الْعِلْمُ الْقَيْمِ * وَالْحَسَابُ الْمُسْتَقِيمُ * عَلَى أَنَّ السَّمَمَاتَ^{٢٠} الْبَحْرِيَّةَ * لَا تَوَافِقُ شَهَائِلَهُ الْفَشِيرِيَّةَ * فَإِيَّاهُ * بَعْدَ رُؤْيَاهُ * لِشَاطِئِ النَّيلِ * يَبِيلُ * وَلِيَبْعَدُ عَنْهُ بِمَقْدَارِ^{٢١} فَرْسَخٍ أَوْ مِيلٍ * وَإِنْ وَجَدَ قَلْبَهُ إِلَى رُؤْيَا الْأَهْمَارِ^{٢٢} قَدْ هَامَ * فَلِيَذْهَبْ إِلَى بَلَادِ الشَّامِ * وَلِيَقْصِدْ بِوَحْمِهِ^{٢٣} نَهَرَ قَلْيَطِ يَاكِلُ مِنْ قَلَالِيَّهِ * وَيَشْرَبُ مِنْ تَخَالِيَّهِ * يَغْنِيهُ عَنِ الْمَالِكِ وَالْمَشَارِبِ * وَيُعِينُهُ عَلَى سَقَاعَةِ الشَّوَارِبِ *

[١٢] ثُمَّ تَقْدَمَ إِلَيْهِ آخْرُ وَقَالَ: رَأَيْتَ كَأْنِي قَاعِدٌ عَلَى تُخْيِلَةِ تَحْمَاهَا تَجَيِّلٌ وَقَدْ تَنَاثَرَتْ مُثُرَاهَا فِيهِ فَمَا تَعْبِيرُهَا؟ [١٣] فَأَخْذَ السَّمْكَةَ وَحَدَّهَا^{٢٤} ثُمَّ رَدَّهَا وَقَالَ: تَعْبِيرُ هَذِهِ الرُّؤْيَا أَنَّ صَاحِبَهَا يَقْعُدُ عَلَى ذَكْرِ رَجُلٍ فِي شِعْرِهِ دَمَامَلُ فَالْتَّخَيَّلَةُ هِيَ الذَّكْرُ * وَالْتَّجَيِّلُ هُوَ الشَّعْرُ * وَالْدَّمَامَلُ هِيَ الْثَّرِ * وَفِي ذَلِكَ يَقُولُ الشَّاعِرُ:

<p style="text-align: center;">بَيْنَ التَّجَيِّلِ وَثُرَاهَا فِيهِ اِنْتَشَرَ</p> <p style="text-align: center;">مِشَطَّاحٌ شَغْرِتَهِ دَمَامَلُ فَالْتَّحَذَّرُ</p>	<p style="text-align: right;">[١٤] يَا قَاعِدًا فِي النَّوْمِ فَوْقَ تُخْيِلَةِ تَعْبِيرُهَا^{٢٥} ذَكْرٌ تَحْكُمُ عَلَيْهِ فِي</p>
---	--

^{١٦} س: وَرَأَيْتَ

^{١٧} س: وَأَنَا

^{١٨} س. وَقَالَ الشَّاعِرُ

^{١٩} س: وَتَنَجَّاهُ

^{٢٠} س: الْتَّسَيِّياتُ

^{٢١} س: يَأْتِي لِشَاطِئِ النَّيلِ * وَلِيَبْعَدُ عَنْهُ بِقَدْرِ

^{٢٢} س: إِلَى الْأَهْمَارِ

^{٢٣} س: وَلِيَسْوِجَهُ

^{٢٤} س: وَفَعَلَ بِهَا مَا تَقْدَمَ

^{٢٥} س: نَفَسِيرُهَا

[١٥] ثُمَّ نظر في الأصطرباب وحسب في الرمل وقال: قد قامت الأدلة^{*} من الطوالع المستهلهة^{*} على^{٢٦} أن صاحب هذه الرؤيا يحب أن يباً^{*} ولو خشن الشتا^{*} لأن من أحب شيئاً ويه هام^{*} صار كما يراه في اليقظة يراه في المنام^{*} ولو لا اعتياده بذلك في صغره^{*} ما تولع به^{٢٧} في كبره^{*} وصار كلما نفمث قعره^{٢٨} المعموت^{*} واشتاق إلى تسكينه بالرتوت^{*} طاف به على الناس وهم هاجعون^{*} فلأا الله فانا إليه زاججون^{*}

[١٦] ثُمَّ تقدم إليه آخر وقال: رأيت كأني في شباك من الحيزران^{*} وأنا قابض على خيط^{٢٩} من الكتان^{*} وعلى خلة ذات ألوان^{*} فما تعيرها؟

[١٧] فأخذ السمسكة وفعل بها ما تقدم ثم قال: تعير هذه الرؤيا^{٣٠} أن صاحبها يصير علاقة فالشباك قالها من أسايط^{٣١} أو جريد^{*} والخيط الكتان^{٣٢} حبلها المديد^{*} والخلة الملونة ما فيها من العقيد^{*} وفي ذلك يقول الشاعر^{٣٣}:

[١٨]

يتبية في خلةٍ فاقت بتلوين لنحوها شهوات القلب تلويني	يا قابض الخبل في الشباك حين غفا تصير علاقه ألوانها اختفت
--	---

[١٩] ثُمَّ نظر في الأصطرباب وحسب في الرمل وقال: كادت الأدلة الصادقة^{*} أن تكون ناطقة^{٣٥} بأنه لا يصير علاقة لما فيه من خلاوة^{*} ولا لما عليه من طلاوة^{*} بل لأنّه^{٣٦} يصلب بالحبل^{*} ويصير ملعنة للأطفال^{*} وهو غير مهاب^{*} تعق عليه الذباب^{*} لا تزال تسعى إليه^{*} تأكل منه وتخرى عليه^{*} فلا بورك فيه^{*} ولا بوكر غداء^{٣٧} بفيه

[٢٠] ثُمَّ تقدم إليه آخر وقال: رأيت كأن جسدي صار^{٣٨} ذا رؤية بهية^{*} وريافة جلية^{*} وأنا لا أنتقل من مكان إلى مكان^{*} إلا على أيدي الجوار والغلمان^{*} فما تعيرها؟

^{٢٦} ناقص في س

^{٢٧} س: ما لازمه

^{٢٨} س: زرّه

^{٢٩} س: حل

^{٣٠} س: فأخذ السمسكة على عاده ثم قال: تعيرها

^{٣١} س: فالشباك قالها من أسايط

^{٣٢} ناقص في س

^{٣٣} س: وبالخلة الملونة هي العقيد قال الشاعر

^{٣٤} س: يصير

^{٣٥} س: اللآن ناطقة

^{٣٦} س: إته

^{٣٧} س: ولا بورك في والديه

^{٣٨} ناقص في س

[٢١] فأخذ السمسكة ووضعها على راحته^{٣٩} على العادة بجاءت حداً^{٤٠} واحتطفتها تحسّبها من سمك البحر ووثب الحكم ليمسّكها فسقط في البحر ففرق واشتباع^{٤١} خبره في المدينة * خرج الناس إلى المدينة^{٤٢} * واجتمعوا عند موضعه يتذكرون أخباره [٢٢] فيما هم كذلك إذ أقبل^{٤٣} شاب أشبة الناس بالحكم عليه قيس إلى ركبته^{٤٤} قد خطّله بالوان مختلفة بدائر ذئبه خيوط في كلّ خيط منها ريشة معلقة له قلادة من البشرين على يمينه وأخرى على يساره على^{٤٥} رأسه طاقية من الورق المصطنع في وسطها شخص من الشمع على صورة النعامة وعلى صدره حبل قد ربط طرفيه في سالفيه وعلق في وسطها عنقوداً من الخيط في إحدى رجليه حُفَّ أليس وقباب أصفر وفي الأخرى تassوّمة بلا حُفَّ وهو يتعارج في مشيته ومعه زبابة يضرب بها والخشيشة قد غلت على عقله [٢٣] وعن^{٤٦} يمينه عجوز قد لقت رأسها^{٤٧} بشبكة في عنقها جرس^{٤٨} وهي راكبة على جريدة بيدها ذبْب بقرة تضرب الجريدة بها كأنّها تسوقها وعن شمائله^{٤٩} بنيّة عارية الجسد بيدها اليمني^{٥٠} حبل فيه قطع صدف وعظام سمك مجوفة وفي شمائلها^{٥١} شمعة مودودة وفي فها قصبة تصقر بها [٢٤] فأقبل الثلاثة يمشون حتى انتهوا إلى الموضع الذي غرق فيه الحكم خلّعوا فاجتمع الناس^{٥٢} يتعجبون من أشكالهم الغريبة * وهبّتهم^{٥٣} العجيبة * ونشوا ما كان من أمر الحكم ثم إن العجوز صفت بيديها وصفرت البنية بقصبتها وضرب الشاب برباته ساعه^{٥٤} ثم أنسد:

أنا عايشه آبنك حيّث وأحّتي عايشه
[٢٥]
نعاك غراب البين من فوق دارنه^{٥٥}
ودي أمّنا جيـناك والعقل طـايـش
وخبـرـأـنـكـ بـعـدـ أـنـسـكـ وـاحـش

^{٣٩} س: راحته ليكلّمها

^{٤٠} س: حداً

^{٤١} س: وشاء

^{٤٢} "إلى المدينة" ناقص في س

^{٤٣} س: أقبل عليهم

^{٤٤} س: ركبته

^{٤٥} س: وعلى

^{٤٦} س: وعلى

^{٤٧} س: شعرها

^{٤٨} في عنقها جرس" ناقص في س

^{٤٩} س: وعلى يساره

^{٥٠} س: في إحدى يديها

^{٥١} س: بيدها الأخرى

^{٥٢} س: فأقبل الثلاثة حتى أتوا إلى المكان الذي كان فيه الحكم فاجتمع الناس عليهم

^{٥٣} س: هبّتهم

^{٥٤} زيادة في س: ساعة ثم رفع صوته وأنشأ يقول من قيس

^{٥٥} س: دارنا

يَعْشُّشْ فِيهَا الْبَوْمُ يَابِي⁵⁶ عَشَايِشْ
 وَأَمْيَ بِتِيَّةَ⁵⁷ مَا لَهَا مَنْ يُهَاوِشْ
 أَذَاكَ حَقِيقَةَ أَمْ حُرَافَ⁵⁹ حَشَايِشْ
 وَلَا عَيْشَةَ عَاشَتْ وَلَا عَاشَ عَيْشَ⁶⁰

وَأَنَّكَ مَغْرُوقَ وَدَارِكَ خَارِبَه
 وَأَتَيَ وَأَخْتِي سَوْفَ نَبْقَى أَزَامَلَ
 فِي الْلَّيْتَ يَابِي⁵⁸ لَوْ تَرَدَ جَوَابِنَه
 فَلَانَ صَدَقَ النَّاعِي فَلَا عَاشَتْ أَمَنَهَ

ثُمَّ صَاحُوا وَلَقُوا أَنفُسَهُمْ فِي الْبَحْرِ فَغَرَقُوا

[٢٦] فَانْصَرَفَ⁶¹ النَّاسُ زُمَرَا * وَاتَّخَذُوا حَدِيثَمْ سَمَرَا * فَرَجَمُتْ مِنْ حِثَ أَتَيْتَ * وَأَنَا مَتَعْجِبٌ مَا رَأَيْتَ * وَكَلَّا أَبْكَانِي حَزْنِي
 عَلَى مَوْتِهِمْ * أَضْحَكَنِي مَا أَدَكَهُ مِنْ هَيَّتِهِمْ * فَقَلَّتْ أَرْثِيَمْ بَهَذِهِ الْأَيَّاتِ:⁶²

أَمْسَتْ عَلَيْكُمْ حَزَانَى أَنْفُسِ النَّاسِ
 فِي الظَّهَرِ وَالظَّهَرِ وَالْعَشَيْنِ وَالسَّعْدِ
 سَاعِدٌ عَلَيْهِ وَقُلْ الْفَقِينَ آمِنَا

يَا مُمْغَصِي⁶³ النَّاسِ مِنْ ضَحْكٍ كَفْلَاقِسْ
 دَامَتْ عَلَيْكُمْ مِنَ الْمُؤْلِى مَرَاحِمَه
 هَذَا دُعَائِي وَبِا مَنْ سَوْفَ يَسْمَعُهُ

وَهَذَا آخِرُ مَا انتَهَى
 إِلَيْنَا مِنْ أَخْبَارِهِمْ وَوَقْتَنَا⁶⁴

⁵⁶ س: يابي

⁵⁷ س: بنتية

⁵⁸ س: يابي

⁵⁹ س: خراق

⁶⁰ س: أمانا

⁶¹ س: فرج

⁶² س: زيادة في الهاشم: "قال الراوي: فرجت من حيث أتيت ... من هيئتهم" ثم في النص: "فقلت هذه الآيات أرثيم بها"

⁶³ س: مغمض

⁶⁴ س: وهذا آخر ما وقعنا عليه من أخبارهم والله أعلم

Übersetzung

Auftritt des Traumdeuters

[1] Ibn Ayla aus Alexandria erzählt: Als ich eines Tages zum Hafen ging, sah ich einen Mann von gewaltiger Größe aufragen. * Er hatte einen Mantel mit weiten Ärmeln, wie ihn die Gelehrten tragen. * Er hatte einen riesigen Turban auf, * und seine Rede nahm ununterbrochen ihren Lauf. * [2] Er saß auf einem Hocker am Ufer des Meeres. Vor ihm stand ein aus hohlen Kupferrohren zusammengelöteter Dreifuß, an dem er oben ein Astrolab aufgehängt und unten ein mit Wasser gefülltes Glasgefäß aufgestellt hatte. Drinnen schwamm ein aus Elfenbein geschnitzter Fisch, dessen Kopf dem Kopf eines Menschen glich. Ein Magnet bildete sein Maul und Korallen seinen Schwanz. Dieser Fisch schwamm und bewegte sich als wäre er lebendig. Neben dem Traumdeuter lag ein Sandbrett, um darin geomantische Kalkulationen anzustellen. Während er nun so saß, rief er aus:

[3] „Wenn einer geträumt hat, bevor man ihn aufgeweckt hat, * dass er die Hand in den Ärmel gesteckt hat, * wenn einer im Traum einen Berg erblickt, * der einen Bergbach zu Tale schickt, * falls jemandem träumend Mehl erschienen, * an dem die Verkäufer verdienen, * oder wenn sich ein Mann * seine Träume nicht merken kann, * dann hört mich an: * Ich kann über den Aszendenten reden, * und von den klaren Beweisen kenne ich jeden. * Ich bin Astrologus calculatorissimus, * bin Doctor doctorissimus! * Den Deuter aller Träume siehst du da, * den Meister Ibn Dschu'yā!“

Der erste Traum

[4] Da trat ein Mann auf ihn zu und sagte: „Ich habe heute Nacht geträumt, ich würde einen Mantel aus goldfarbenem Brokat anzieh'n. * Der hatte Quasten aus Seide, grün, * und Knöpfe aus Silber, wie es schien. * Wie, verehrter Gelehrter, lässt sich dieser Traum deuten?“

[5] Da nahm der Traumdeuter den Fisch aus dem Glas, legte ihn sich auf die Handfläche und redete in einer mir unverständlichen Sprache auf ihn ein, während der Fisch in der Hand zappelte. Dann tat er den Fisch wieder zurück und sprach: „Die Deutung dieses Traumes ist, dass der Träumende in einen Kessel mit Erbseneintopf fallen wird. Denn der goldfarbene Brokat deutet auf Erbsen hin, * die Quasten bedeuten Mangoldblätter grün, * und die silbernen Knöpfe deuten auf die geschälten Zwiebeln, die sind im Eintopf drin. * Hierüber spricht der Dichter:

[6] Oh du, den goldbrokat'ne Stoffe schürzen,
mit grünen Quasten und mit Silberfibeln:

In einen Topf mit Erbsen wirst du stürzen,
gekocht mit Mangold und geschälten Zwiebeln!“

[7] Dann zog er das Astrolab zu Rate und stellte Kalkulationen auf dem Sandbrett an, worauf er sprach: „Gen Westen ziehen die Sterne, * und der Glücksstern ist ferne. * Dies deutet auf Enge im Kessel, in dem der Träumende gefangen sein wird. * Und wenn er dort Hunger verspürt, * wird er scheißen * und gierig in die Scheiße beißen, * von der er so viel isst, * bis er gesättigt ist. * Doch die Figur im Sand bringt die gute Nachricht, dass sein Kot * ihn satt macht und befreit von aller Not. * Es gibt keinen Grund zur Verzweiflung angesichts dieser frohen Botschaft, * denn die Scheiße ist eine Gabe der Natur, die ihm das Ende seiner Not schafft!“

Der zweite Traum

[8] Dann trat ein anderer Mann auf ihn zu und sagte: „Ich träumte, ich würde auf weißem Flanell mit dichtem Flor einherschreiten, und mir schien, eine Person wollte mir die Füße küssen, aber sie jagte mir Angst ein. Wie lässt sich dieser Traum deuten?“

[9] Der Traumdeuter holte wieder den Fisch hervor, vollführte dieselbe Prozedur wie vorher, und sagte dann: „Die Deutung dieses Traumes ist, dass der Träumende in den Nil hineinwatet, wo ihn ein Krokodil an den Füßen packt. Der weiße Flanell nämlich deutet auf den wogenden Nil, * der dichte Flor auf dessen Wellenspiel, * und die angsteinjagende Person, die ihm die Füße küsst, deutet auf ein aufgeschrecktes Krokodil. * Hierüber spricht der Dichter:

[10] Du wandeltest im Traume auf Flanelle
mit langem Flor; man küsstet dir die Füße:
Flanell heißt Fluss, und Flor bedeutet Welle.
Ein Krokodil ist's, das dir gibt die Küsse!“

[11] Dann zog er das Astrolab zu Rate und stellte Kalkulationen auf dem Sandbrett an, worauf er sprach: „Aus altüberliefertem Wissen * in Verbindung mit geomantischen Prämissen * ergibt sich, dass die sanfte Brise, die vom Fluss her weht, * nicht mit einem solchen Wichtigtuer zusammengeht. * Hat nun jemand einen solchen Traum geträumt, * wird's Zeit, dass er die Gegend räumt, * und sich eine ganze Stange * vom Ufer entfernt hält, mindestens eine Parasange, * ja, dass er besser mehr als eine Meile * vom Nil entfernt weile! * Sollte ihn dennoch der Wunsch überkommen, wieder einmal einen Fluss zu sehen, * dann soll er halt nach Syrien gehen, * und zum Fluss Qulayt hin laufen. * Dort kann er dessen Drecksbrühe saufen, * und als Nahrung diene ihm der vom Fluss angeschwemmte Abfallhaufen! * Dann braucht

er sonst nichts mehr zum Naschen, * und er kann im Wasser in aller Ruhe den Pinsel seiner Einfalt auswaschen!

Der dritte Traum

[12] Dann trat ein anderer Mann auf ihn zu und sagte: „Ich träumte, ich säße auf einer kleinen Palme, unter der Hundsgras wächst, und inmitten des Grases liegen verstreute Datteln, die von den Palmen herabgefallen waren. Wie lässt sich dieser Traum deuten?“

[13] Der Traumdeuter holte ein weiteres Mal den Fisch hervor, redete auf ihn ein, legte ihn wieder zurück, und sprach: „Die Deutung dieses Traumes ist, dass der Träumende auf dem Penis eines Mannes sitzt, der Nissen an den Haaren hat. Die kleine Palme deutet nämlich auf den Penis, das Hundsgras auf das Haar, und die Früchte der Palme deuten auf die Nissen. Hierüber sagt der Dichter:

[14] Du warst im Traum auf einer Palmenspitze,
und Früchte weit verstreut im Hundsgras lagen:
Der Penis eines Manns dient dir zum Sitze.
In seinem Haar sind Nissen, die ihn plagen!“

[15] Dann zog er das Astrolab zu Rate und stellte Kalkulationen auf dem Sandbrett an, worauf er sprach: Es erkennen alle Kompetenten * aus der Konstellation der Aszendenten, * dass es den Träumer dieses Traumes beglückt, * wenn man ihn – sagen wir: – entzückt, * auch wenn es sich nicht schickt * es auszusprechen. Aber wer eine Sache aus vollem Herzen erstrebt, * der sieht sie nun einmal im Traum genauso, wie er sie wachend erlebt. * Und den, der als Erwachsener einer Sache so leidenschaftlich frönt, * hat man sicher schon von Kind auf daran gewöhnt. * Wenn ihn nun sein Hintern kitzelt, ohne Ruhe zu geben, * dann macht er eben * in aller Stille die Runde * zur Schlafensstunde. * Gott allein gibt und nimmt uns das Leben!

Der vierte Traum

[16] Dann trat ein anderer Mann auf ihn zu und sagte: „Ich träumte, ich säße hinter einem Fenstergitter, das aus Bambus bestand, * hielte eine Baumwollschnur fest in der Hand, * und trüge ein buntes Gewand. * Wie lässt sich dieser Traum deuten?

[17] Der Traumdeuter holte wieder den Fisch hervor, vollführte die übliche Prozedur, und sagte dann: „Die Deutung dieses Traumes ist, dass der Träumende ein Lutscher werden wird. Denn das Bambusgitterfenster deutet auf einen Model aus Gras und Palme, der dem Lutscher die rechte Form diktiert, * die Schnur auf einen leinernen Faden, an dem der Zucker kristallisiert, * und das bunte Gewand auf die Sirupstreifen, mit denen man den Lutscher koloriert. * Hierüber spricht der Dichter:

[18] Im Fenster hielst du eine Schnur in Händen,
 im Prachtgewand, das Streifen farbig tönen:
 Du wirst als buntgefärbter Lutscher enden,
 wie ich ihn lobe in den höchsten Tönen!“

[19] Dann zog er das Astrolab zu Rate und stellte Kalkulationen auf dem Sandbrett an, worauf er sprach: Unwiderlegliche Hinweise * dienen zum Beweise, * dass er nicht deswegen Lutscher wird, * weil er süß ist und ihn ein schönes Äußeres ziert, * sondern weil man ihn an einer Schnur aufhängt * und ihn jedes Kind bedrängt, * und weil sich die Fliegen in ihn verbeißen * und haufenweise auf ihn scheißen. * Und früh am Morgen gibt's kein Frühstück * in diesem Zustand ohne Segen, ohne Glück!“

Der fünfte Traum

[20] Da trat ein Mann auf ihn zu und sagte: „Ich träumte, mein Körper wäre die reinste Augenweide * und bekäme die Schönheit selbst zum Kleide, * und es trügen mich von einer Stadt zum nächsten Städtchen * die Hände hübscher Jünglinge und Mädchen. * Wie lässt sich dieser Traum deuten?“

[21] Da nahm der Traumdeuter wieder den Fisch aus dem Glas und legte ihn sich wie gewohnt auf die Handfläche. Plötzlich stieß ein Milan vom Himmel herab und schnappte sich den Fisch, den er für einen richtigen Meeresfisch hielt. Der Doktor stürzte ihm nach, den Fisch zurückzuholen, fiel dabei ins Meer und ertrank. Diese Nachricht verbreitete sich in der Stadt, * und alles, was Beine hat, * lief zum Hafen, * wo sich alle an einem Ort trafen, * um über ihre Erlebnisse mit dem Traumdeuter zu reden.

Schluss: Die Familie des Traumdeuters und ihr Ende

[22] Während sie so standen, kam ein junger Mann hinzu, der dem Doktor wie aus dem Gesicht geschnitten war. Er hatte ein buntgestreiftes Hemd an, das ihm bis zu den Knien reichte. An dessen Saum hingen ringsum Fäden herab, und an jedem dieser Fäden war eine Feder befestigt. Am linken wie am rechten Handgelenk trug er ein Armband von Lotosblüten, und auf dem Kopf ein Käppi aus farbigen Blättern. In der Mitte des Käppis ragte eine Wachsfigur in Gestalt eines Straußens auf. Über seiner Brust hing eine Schnur, deren Enden er an seine Schläfenlocken angebunden hatte und in deren Mitte er eine Traube aus Sebestenpflaumen befestigt hatte. An dem einen Fuß trug er einen weißen Innenschuh in einem gelben Holzschuh, am anderen einen Pantoffel ohne Innenschuh, und es schien, er hinke. Er hatte auch eine Rabab dabei, um auf ihr zu spielen, während sein Verstand schon von Haschisch umnebelt war.

[23] Ein altes Weib ging ihm zur Rechten, die ihren Kopf mit einem Netz umwickelt hatte und ein Glöckchen um den Hals trug. Sie ritt auf einer Palmgerte und hielt einen Kuhschwanz in der Hand, mit dem sie auf die Palmgerte einschlug, so, als wollte sie sie antreiben. Ihm zur Linken ging ein nacktes Mädchen, das in ihrer rechten Hand Muschelstücke und ausgehöhlte Fischgräten an einer Schnur hielt und in ihrer linken Hand eine brennende Kerze. In den Mund hatte sie sich ein Rohr gesteckt, auf dem sie pfeifen konnte.

[24] Die drei kamen näher und erreichten schließlich die Stelle, an der der Doktor ertrunken war. Nachdem sie sich dort hingesetzt hatten, scharften sich die Leute um sie, verwundert über die seltsamen Gestalten * und ihr erstaunliches Verhalten, * und an die Sache mit dem ertrunkenen Doktor dachten sie gar nicht mehr. Jetzt klatschte die Alte in die Hände, das Mädchen pfiff auf der Rohrpfeife, und der junge Mann spielte eine Weile auf seiner Rabab und fing an zu singen:

[25] Dein Sohn ist hier, die Mutter und die Schwester,
denn du hast uns den Sinn verwirrt, mein Bester!

Von Einsamkeit statt Nähe kräht der Rabe,
von Tod und Trennung kündet laut und fest er:

Ertrunken du; dein Haus: es ist Ruine,
in der, o Vater, Eulen bauen ihre Nester.

Zwei Waisenkinder wir, die Mutter Witwe,
die keiner mehr mit Streit plagt, mit Geläster.

Ist all dies wahr? Ist's Wahn von Haschischbrüdern?
Wer gibt uns Antwort? Wer ist Wahrheitstester?

Wenn's wahr ist, stirbt die Mutter, stirbt die Tochter,
und auch der Sohn lebt nicht: Sein Leben lässt er!

Dann schrien sie auf, stürzten sich in die Fluten und ertranken.

[26] Als sich die Umstehenden nun zerstreuten, * und die nächtlichen Gespräche anfingen unter den Leuten, * da ging ich zurück, woher ich gekommen war, * wobei ich von dem, was ich gesehen hatte, noch ganz benommen war. * Und jedesmal, wenn mich die Trauer über den Tod der Ertrunkenen zum Weinen brachte, * brachte es mich zum Lachen, wenn ich an ihr Aussehen dachte. * So dichtete ich folgende Verse, um ihren Tod zu beklagen:

[27] Der Bauch schmerzt uns durch euch vor lauter Lachen
mit Schmerzen, wie sie Kolokasien machen.

Doch heute sind wir alle voller Trauer.

Der Herr mag euch Barmherzigkeit erweisen,
des Mittags, abends, nachts und auch am Morgen!

Und du, der dieses mein Gebet einst hörest:

Sprich zur Bekräftigung zweitausend „Amen“!

Dies ist alles, was die Leute über sie berichten * und die letzte ihrer Geschichten.

Kommentar

[1] **LIT:** Zwei Doppelkola Reimprosa leiten den Text ein. Sie sind wohl vom Erzähler, der in der Ichform spricht, laut zu rezitieren. **ÜBS:** Dass sich der Name Ibn Ḥu'yā mit *mu 'abbir ar-ru 'yā* „der Traumdeuter“ reimt, lässt sich in der Übersetzung nicht nachahmen. Das dritte Kolon ist im Original das zweite, doch ergibt sich ohne Veränderung des Sinns auf diese Weise ein zwangloser Reim; „wie ihn die Gelehrten tragen“ ist Ergänzung des Übersetzers.

[2] **LIT:** Eine Regieanweisung in reimloser Prosa erklärt den Schauplatz und die kuriosen Gerätschaften, die der Traumdeuter bei seinem Geschäft verwendet. Übrigens hält sich das Stück an die aristotelische Einheit von Ort, Zeit und Handlung, ja mehr noch: Es lässt sich nach den Regeln des klassischen fünfaktigen Dramas lesen, wobei der „Auftritt des Traumdeuters“ die Exposition (1. Akt) darstellt, der erste Traum die „Komplikation“ (2. Akt: ein unglückverheißender Traum, dessen schreckliches Ende aber immerhin als „Ende der Not“ beschönigt werden kann). Der zweite Traum, bei dem dem Träumer nur die Flucht bleibt, bildet die Peripetie (3. Akt). Der dritte Traum ist offensichtlich die Retardation (4. Akt), ehe der vierte Traum, der dem Träumer noch weniger Hoffnung lässt als die anderen, zielstrebig zur Katastrophe des fünften Traums (5. Akt) führt. Natürlich wusste Ibn Südūn nichts von diesen Theorien, es könnte aber sein, dass hier kulturübergreifende Muster wirksam sind. – **TXT:** Zu *sība* „Dreifuß“ vgl. Dozy 1:710b–711a. Das Wort existiert in Ägypten noch heute in den Formen *sēba* und *sibya*, vgl. Hinds/Badawi 444b und 398a, wo eine Entlehnung aus persisch *sih-pây* vorgeschlagen wird. – **ÜBS:** Die Hinzufügung des Adjektivs „geomantisch“ ergibt sich aus dem Sinn.

[3] **LIT:** Der Traumdeuter bekommt das Wort und preist in sechs wortreichen Doppelkola sein Handwerk an. Die Beispielträume, die er erwähnt, handeln über eher alltägliche Dinge und sind längst nicht so interessant wie die fünf Träume seiner Kunden. Interessant wäre allerdings, was der Traumdeuter mit jemandem macht, der sich seine Träume nicht merken kann. Die großspurige Selbstvorstellung (die an den freilich viel längeren Monolog des Barbiers in der Oper „Der Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius erinnert) gipfelt geschickt in der Nennung seines Namens Ibn Ḥu'yā. – **ÜBS:** Aus dem sehr langen zweiten Kolonpaar wurden im Deutschen zwei Kolonpaare gemacht. Die Sätze „bevor … aufgeweckt hat“ und „dann hört mich an“ sind Hinzufügungen des Übersetzers. „an dem … verdienen“ wörtlicher: „das nach (der Maßeinheit) *kayl* verkauft wird“. Statt *munağğim haysüb* (auch im Arabischen eine befremdlich wirkende ad-hoc Bildung) und *hakīm mansūb* wurden Ausdrücke in scherhaftem Latein gewählt, ein diskutabler Versuch, der mir aber wirksam zu sein scheint, um die aufgeblasene Scheingelehrsamkeit des Traumdeuters zu veranschaulichen.

[4] **LIT:** Auftritt des ersten Kunden, der seinen Traum in aller Kürze berichtet. Die Träume eins, vier und fünf werden in Reimprosa, die Träume zwei und drei in

gewöhnlicher Prosa berichtet. Wie auch die anderen Träume, so wirkt auch dieser zunächst recht alltäglich, was die verblüffende Wirkung der absurd Deutung noch verstärkt. – **TXT:** Zu *šarārīb*, sg. *šurrāba* „Quaste,“ vgl. Dozy 1:741a und Hinds/Badawi 457b. – **ÜBS:** Das Tripelkolon, in dem der Traum berichtet wird, konnte in der Übersetzung beibehalten werden.

[5] **LIT:** Die Deutung der Träume verläuft immer in zwei Schritten. Zunächst wird der elfenbeinerne Fisch aus dem Wasser geholt und auf der Hand zappeln gelassen, während der Traumdeuter unverständliche Worte einer fremden Sprache spricht. Daraus ergeben sich die Entsprechungen zwischen den Elementen des Traums und denjenigen der realen Welt. – **TXT:** *bisilla* (bei Ibn Südūn *bisalla* vokalisiert) „grüne Erbsen,“ aus ital. *pisilla*.

[6] **LIT:** Die primäre Deutung des Traums erfolgt stets in einem kurzen zusammenfassenden Satz in einfacher Prosa, worauf in einem Tripelkolon die Entsprechungen zwischen den Elementen des Traums und denen der realen Welt benannt werden. Darauf folgt immer ein Epigramm, das die Deutung in Gedichtform wiederholt und dabei in der Regel auch über die Prosadeutung etwas hinausgeht. – **ÜBS:** Formal handelt es sich bei den Verseinlagen um Epigramme von zwei Versen Länge in den Metren Basīṭ (erster, zweiter und vierter Traum) oder Kāmil (dritter Traum), wobei die beiden Verse wie üblich reimen. Wenn man nicht die Verse, sondern die Halbverse rechnet, ergibt sich so das Reimschema x-a-x-a. Wegen der Länge arabischer Verse würde der Reim bei der Nachahmung dieses Schemas ganz an Wirkung verlieren. Da wiederum das Metrum im Deutschen nicht sinnvollerweise nachgeahmt werden kann, schien folgende Lösung am wirkungsvollsten zu sein: Die vier Halbverse des Arabischen werden in vier selbständige, in Kreuzform (a-b-a-b) reimende, Verse umgewandelt. Zur metrischen Umsetzung wurde ein fünfhebiger Jambus, formal also ein Blankvers (allerdings mit Reim), gewählt, wie er im deutschen Drama oft verwendet worden ist.

[7] **LIT:** Wie sich die Dinge weiterentwickeln werden, wird sodann mit konventionelleren Methoden der Astrologie und Geomantik erkundet. Das Resultat wird stets in Reimprosa verkündet. Von Traum Drei abgesehen, ist es stets ein harmloser Traum, der, „wörtlich“ genommen, auf etwas eher Positives hinzudeuten scheint (hier: Einherschreiten in prächtiger Kleidung). Durch die Fisch-Deutung erweist sich der Traum als Omen des Schreckens (hier: Sturz in einen Kochkessel), das durch die astrologisch-geomantische Deutung eine noch katastrophalere Steigerung erfährt (hier: ein koprophagisches Inferno). Lediglich dieser erste Traum deutet dieses Ende dann noch zynisch als Glückszustand um. – **ÜBS:** Aus den fünf Doppelkola des Originals wurden in der Übersetzung sechs, um dem deutschen Sprachrhythmus besser gerecht zu werden. Einige kleinere, im Falle von Reimprosa naheliegendere Freiheiten müssen nicht erläutert werden.

[8] **LIT:** Auftritt des zweiten Kunden, der wieder einen Traum schildert, der auf angenehme Dinge hinzudeuten scheint, aber doch angstbehaftet ist. – **TXT:** Bezeichnungen für Stoffe und Kleidungsstücke stellen oft ein lexikographisches Problem dar, ändert sich doch mit der Mode und der Herstellungsweise oft auch die Bedeutung (man vergleiche deutsch „Rock“). Der Artikel *ğūh* in Dozy 1:230b veranschaulicht dies. Das Wort ist ein Lehnwort aus dem Persischen (چوخا); die „Tschocha“ ist Teil der georgischen Nationaltracht. Laut Hinds/Badawi 180a bezeichnet das Wort im heutigen Ägypten „baize“, also „Flaus.“ Die Übersetzung mit „Flanell“ erweckt vielleicht im deutschen Hörer ähnliche Assoziationen wie *ğūh* beim damaligen arabischen und dürfte auch nicht weit von der von Ibn Südūn gemeinten Realie entfernt sein.

[9] **LIT:** Die Angst des Fragestellers erweist sich als berechtigt, denn wiederum deutet der Traum auf schreckliche Geschehnisse. Der für das Kolontripel dieser Traumdeutung gewählte Reim auf *āğ* ist markanter als die Reime bei den anderen Träumen.

[10] **LIT:** Wieder fasst ein Epigramm die Traumdeutung zusammen. Lediglich das (in der Übersetzung übergangene) Verb *sa-tanğāh* lässt noch Schlimmeres ahnen. **TXT:** Das Verbum *ingāha* findet sich nicht in den Lexika. Als Passivstamm von *ğ-w-h* muss es etwa „ins Verderben gestürzt werden“ heißen, also, am Ende des ersten Verses: „Und du wirst ins Verderben gestürzt.“ Ibn Südūn kommt es aber vor allem darauf an, ein originelles Reimwort zu *timsāh* „Krokodil“ zu finden, was ihm sicherlich gelungen ist.

[11] **LIT:** In der „wissenschaftlichen“ Deutung wird die skatologische Thematik des ersten Traums in einem konkreten Ratschlag weitergeführt: Der Träumer soll dem sanften Ägypten den Rücken kehren und sich ins schmutzige Damaskus begeben, das seinem übeln Charakter besser entspräche. Ob diese eher ungewöhnliche Schmähung Syriens (das ansonsten seiner paradiesischen Natur wegen zumeist gepriesen wird) einen biographischen Hintergrund bei Ibn Südūn hat, der ja von Ägypten nach Syrien übersiedelt ist? – **TXT:** Die Wörter *qulayt* und *qallūt* bezeichnen einen Dreckshaufen, genauer wohl einen Haufen menschlichen Kots, vgl. Dozy 2:404 (فَلَيْطَ amas d'ordures), Hinds/Badawi 714a, dort zu *qallūt*: „large firm turd (produced by a human).“ Der Nahr Qulayt, also der „Drecksfluss“ oder „Scheißfluss,“ ist keine Erfindung Ibn Südūns, sondern ein tatsächlich existierender Name des durch Damaskus fließenden Nahr Bāniyās (nicht identisch mit dem gleichnamigen Zufluss des Jordan auf dem Golan) oder eines seiner Nebenflüsschen. Immerhin erwähnt an-Nu‘aymī zwei Madrasas, die an seinem Ufer lagen, vgl. aš-Šihābī: *Mu‘gam* 2:329, ausführlicher noch al-Ībiš/aš-Šihābī: *Ma‘ālim Dimašq*, S. 522–523. Das kleine Flüsschen war für seine Schmutzigkeit bekannt. – Der unklassische Ausdruck *saqā ‘at aš-šawārib* bedeutet wörtlich etwa so viel wie „mit kaltem Schnauzbart;“ Ableitungen der Wurzel *s-q-* in der Bedeutung „kalt, kühl“

sind im Ägyptischen verbreitet, vgl. Hinds/Badawi 417b–418a. In der Zusammensetzung mit Wörtern für „Bart“ (*saqī’ al-lihya, sāqi’ ad-daqn*) ergibt sich eine Bezeichnung für Dummheit, vgl. ausführlich Dozy 1:662b (سقاعة *bassesse* ... ذقنه *sottise, stupidité*). – **ÜBS:** Ein Ortsname wie Nahr Qulayt sollte so stehen bleiben, weil eine Übersetzung als „Drecksfluss“ oder ähnlich nicht erkennen lässt, dass es ein Ortsname und nicht nur eine Eigenschaftsbezeichnung ist. Man könnte allerdings den Ortsnamen glossieren, also „zum Fluss Qulayt, dem Scheißfluss, hin.“ – Für den im Deutschen in dieser Bedeutung nicht bekannten bildhaften Ausdruck der „Kaltbärtigkeit“ musste ein anderer bildhafter Ausdruck gefunden werden.

[12] **LIT:** Dass der dritte, sehr konkret bildhafte Traum eine sexuelle Deutung zulässt, wird auch einem populärpsychologisch geschulten heutigen Leser unmittelbar einleuchten. **TXT:** In Ägypten und Syrien bezeichnet *nağıl* das Hundszahngras, *Cynodon dactylon*, vgl. *Flora of Iraq* 9:454–456.

[13] **LIT:** Andere Autoren des *muğūn* zur Mamlukenzeit finden ihre Pointen häufig im Sexuellen, seltener im Skatologischen. Ibn Südūn ist hier eine Ausnahme, weshalb auch dieser Traum die Ausnahme unter den Träumen ist. Immerhin sorgen die Nissen für den hier offensichtlich unentbehrlichen Ekeleffekt.

[14] **LIT:** Nicht nur thematisch ist dieser mittlere Traum anders als die anderen. Auch das Epigramm steht nicht im Metrum Basīṭ, sondern im Kāmil. – **TXT:** Das Wort *mistāh* ist eine Nebenform zu *maṣṭah/mistah*, eine Fläche, auf der man Datteln zum Trocken ausbreitet (vgl. Lane 1:1357b). – **ÜBS:** Das Wort *mistāh* ließ sich in der Nachdichtung nicht unterbringen.

[15] **LIT:** Auch in dem ihm bevorstehenden Schicksal unterscheidet sich dieser Träumer von den anderen, weil ihm keine Katastrophe bevorsteht, sondern lediglich die Fortsetzung seines bisherigen Lebenswandels. In der klassischen Dramentheorie wäre dieser dritte Traum also das retardierende Moment, ehe es nach der Steigerung des vierten Traums (bzw. Akts) zur Katastrophe des fünften kommt. – Einen sprachlichen Reiz bezieht diese Traumdeutung aus der andeutungsreichen, euphemistischen Ausdrucksweise, die sich deutlich von der skatologischen Direktheit der anderen Träume abhebt und gar mit koranischen Anklängen endet. – **TXT:** Das Stilmittel des *iktifā’* „Beschneidung“ liegt vor in *yunā*, das leicht zum obszönen *yunāk* ergänzt werden kann. – Zu *naǵmaša* „kitzeln“ vgl. Dozy 2:701b und Hinds/Badawi 874a. – Wahrscheinlich ist *ma’tūt* zur ursprünglichen Wurzel *tt* zu stellen, vgl. ‘*atta* „(einen Stoff) zerfressen (von Motten),“ daher allgemein „bedrängen, belästigen;“ *ma’tūt* hier also etwa „von Motten geplagt/gekitzelt.“ – Man muss wohl Insider sein, um zu verstehen, was genau mit *rutūt* gemeint ist. Es ist wohl Plural zu *ratt*, einem seltenen Ausdruck für „Wildschwein, Eber,“ vgl. Lane 1:1024c. – **ÜBS:** Für den *iktifā’* und den mutmaßlichen „Eber“ mussten andere Lösungen gefunden werden.

[16] **LIT:** Wie Traum eins wird auch Traum vier wieder in Form eines Tripelkolons erzählt.

[17] **LIT:** Nach der Vorbereitung durch den vorhergehenden Traum, der gewissermaßen als retardierendes Element die am wenigsten skurrile Deutung erfuhr, wird es hier nun völlig surreal. Während in einen Eintopf zu fallen und von einem Krokodil gebissen zu werden, immerhin noch real möglich ist, ist dies eine Transformation in einen Lutscher nicht mehr. Danach ist nur noch eine Steigerung möglich, die Katastrophe nämlich, die im fünften Traum (und gewissermaßen im fünften Akt) stattfinden wird. **TXT:** Auch wenn die Lexika uns bei *'ullāqa* (Wurzel *'lq* „aufhängen“) im Stich lassen, wird aus dem Kontext doch deutlich, dass ein Lutscher gemeint ist, der durch wiederholtes Eintauchen eines Leinenfadens in Zuckersirup hergestellt wird. Mahmūd Sālim kommentiert zur Stelle also wohl zutreffend: „*'ullāqa* ist eine Süßigkeit, die man aufhängt und die verschieden geformt ist.“ – Eine Krux ist *asābūt*. Das Wort *sabaṭ* bezeichnet diverse Gräser, vgl. *Flora of Iraq* 9, Index S. 582, wo auch verwiesen wird auf S. 372, die Beschreibung des Pfahlrohrs (wo das Wort *sabaṭ* aber nicht vorkommt). Analog zu *ğarīd* „Palmlatrispe“ wird es sich also um Pflanzenteile (wohl Gräser) handeln, die als Model zum Formen des Lutschers geeignet sind. – **ÜBS:** Nicht im Original steht die Phrase „an dem der Zucker kristallisiert“, die aber sowohl den heute kaum allgemein bekannten Sachverhalt veranschaulicht als auch für die Nachahmung des Tripelkolons den passenden Reim liefert.

[18] **LIT:** Im Gedicht des ersten Träumers unterschieden sich die Reimwörter nur durch einen Kurzvokal (*wariq* / *waraq*). Hier, im letzten Traumdeutegedicht, liegt sogar ein *ğinās tāmm*, also eine vollständige lautliche und graphische Übereinstimmung bei unterschiedlicher Bedeutung vor: *talwīnī* = 1. „der Färbung,“ Wurzel *lwn*, 2. „wenden sich (die Herzensgelüste) mir zu“, Wurzel *lwy*. – **ÜBS:** Eine leichte Änderung des Sinns des letzten Halbverses ermöglichte die Nachahmung des *ğinās tāmm* im Reim.

[19] **LIT:** Das Motiv der Koprophagie des ersten Traums wird aufgenommen und zu einem noch schrecklicheren Ende geführt: Der Lutscher ist zwar ebenfalls von Kot umgeben, der aber, anders als derjenige im Eintopf, nicht als Nahrung taugt. Da die Schrecken des ersten Traums jetzt zu einer unüberbietbaren Katastrophe gesteigert sind, wundert es nicht, dass es zum fünften Traum keine Deutung mehr geben wird. – **TXT:** Zu *'affa* vgl. Hinds/Badawi 587a: *'aff(i) to gather (of flies etc.). 'id-dibbaan 'aff 'ala l- 'akl the flies settled on the food.*“

[20] **LIT:** Der fünfte Traum beginnt nicht anders als die übrigen, ja scheint sogar ein besonders angenehmer Traum gewesen zu sein. Der Hörer wird gespannt sein, welche unglückverheißende Deutung Ibn Ĝu'yā finden wird.

[21] **LIT:** Eine Traumdeutung wird es nicht mehr geben. Das skurrile Ende des Oneirologen wird ohne Ausschmückung in rasendem Tempo erzählt, was den

Überraschungseffekt noch verstärken dürfte. – **TXT:** Bei dem Milan, klassisch *hida'a*, aber schon alt in der Form *hidāya* bezeugt (vgl. Lane 1:526), ägyptisch umgangssprachlich *hiddāya* (vgl. Hinds/Badawi 196a), handelt es sich in Ägypten in der Regel um den Schwarzmilan, *Milvus migrans*, vgl. *Birds of Egypt*, S. 171–173.

– **ÜBS:** Da das einzige Doppelkolon des ganzen Abschnitts leicht untergehen könnte, wurde es durch ein zweites vorbereitet.

[22] **LIT:** Auftritt des Traumdeutersohns in denkbar skurriler Aufmachung. **TXT:** Der abschließende Satz über die Haschisch-Verwirrung (*wa-l-hašīšatu qad ḡalabat alā 'aqlihi*) steht in der Ed. Vrolijk nur im Apparat, stammt aber ebenfalls aus einer autographen Handschrift und gehört unbedingt zum Text. Haschisch ist ein zentrales Thema Ibn Südūns und wird auch in diesem Text aufgenommen, vgl. Vers 5 des Gedichts § 25. – „Sebeste,“ „Sebestenpflaume“ und „schwarze Brustbeere“ sind deutsche Trivialnamen für *Cordia myxa*, arabisch (schon bei Ibn Bayṭār) *muhayyat*, vgl. Flora of Iraq 4/2, S. 644–646; Dozy 2:580b. – Zu *tāsūma* vgl. Dozy 1:138b–139a. **ÜBS:** Hier folgt der Übersetzer den Worten Friedrich Rückerts (*Die Weisheit des Brahmanen*, Vierte Stufe, Nr. 100): „Der Übersetzung Kunst, die höchste, dahin geht, / Zu übersetzen recht, was man nicht recht versteht.“ Fußbekleidungen und ihre Bezeichnungen unterscheiden sich lokal und zeitlich stark voneinander und haben oft kein befriedigendes Äquivalent in der modernen Zielsprache. Hier muss man sich mit dem Ungefährnen begnügen.

[23] **LIT:** Der Sohn wird begleitet von Mutter und Schwester, wiederum in äußerster Skurrilität. Die Beschreibung der Drei in § 22–23 ist die längste Passage des Texts in gewöhnlicher Prosa. – Moreh, *Live Theatre* behandelt diese Szene mehrfach (S. 34–35, wo er sie irrtümlich der *maqāma ġīziyya* zuordnet, und S. 74). Ob sich aber tatsächlich, wie Moreh meint, in der skurrilen Aufmachung der Familie Spuren eines aus Zentralasien mitgebrachten schamanischen Fruchtbarkeitsritus finden lassen? – Moreh weist in seinem Buch mehrfach auf die Bedeutung des „Steckenpferds“ in Maskeraden und Gaukeleien hin.

[24] **LIT:** Die drei kommen näher und zur optischen Skurrilität gesellt sich eine wahrscheinlich ebenso skurrile akustische. – **TXT:** Der Schluss (*sā'atan tumma anšada*) aus dem jüngeren Autograph (vgl. den Apparat Vrolijks); das ältere hat nur *wa-qāla*.

[25] **LIT:** Vorgetragen wird ein Trauergedicht (*ritā*'), in dem alte Motive (etwa das schon vorislamisch bezeugte Motiv des „Trennungsraben“ oder das der Eule, die in Ruinen nistet) neben ironischen Verfremdungen stehen. Schon die Vorstellung der drei im ersten Vers ist ungewöhnlich. Der vierte Vers lässt ahnen, dass das Familienleben unter dem ertrunkenen Hausherrn auch nicht immer konfliktfrei war. Die Referenz auf die Verwirrung durch Haschisch (in einem Trauergedicht völlig fehl am Platz) weist auf das Ende von § 22 zurück. Die drei beschließen dann, auch nicht mehr weiterleben zu wollen, was wiederum extrem kurz und lakonisch in

einem Prosasätzchen mitgeteilt wird. – **TXT:** Das klassische Metrum Ṭawīl wird stets eingehalten, während die Sprache des Gedichts ein stark dialektal gefärbtes Arabisch ist. Hochsprachliche Formen stehen neben dialektalen, und viele Ausdrücke lassen beide Lesungen zu. Ich folge in der Orthographie weitgehend der Ed. Vrolijk. Die Ed. Sālim bietet hochsprachlichere Formen, etwa لـ - statt لـ für „unser(e).“ – **ÜBS:** Dialektale Ausdrucksweise kann in einer Übersetzung selten erfolgreich nachgeahmt werden. Man müsste sich in einem solchen Fall für einen bestimmten deutschen Regional- oder Milieukontext entscheiden, was dem Leser merkwürdig vorkommen wird. Es wurde also darauf verzichtet. Auf das wichtigste Wortspiel des Gedichts musste ebenfalls verzichtet werden. Die Schwester heißt nämlich ‘Ā’iša, was nicht nur ein gängiger Frauenname ist, sondern auch „lebendig“ bedeutet. Nun heißt aber analog dazu ihr Bruder ‘Ā’iš „lebendig,“ was aber kein üblicher Männername ist. Im letzten Vers heißt es dann: „es soll nicht leben (‘āšat) unsere Mutter, noch soll ‘Ā’iša leben (lā ‘Āyshah ‘āšit) und nicht soll leben ‘Ā’iš (lā ‘āša ‘Āyiš).“ Nachahmen ließ sich das nicht. Der Reim konnte hierfür jedoch einen gewissen Ausgleich bieten, denn zunächst ist der arabische Reim auf -āyiš zu markant, als dass man ihn mit einem deutschen Alltagsreim nachahmen könnte. Ein Reim wie derjenige auf „-ester“ erlaubt im Deutschen Modifikationen wie etwa die Aufteilung auf zwei Wörter, die einen scherhaften Effekt haben kann.

[26] **LIT:** Der Erzähler ergreift wieder das Wort und spricht in drei Doppelkola erstmals über sich selbst und seine Gefühle. Er ist gleichzeitig belustigt und traurig und hat darüber selbst ein Trauergedicht verfasst. Der Erzähler hat, nachdem er bislang vor allem als „Regieanweisung“ präsent war, nun endlich seinen wirklichen Auftritt, der im Vortrag eines feierlichen Gedichts kulminiert.

[27] **LIT:** Das angekündigte Trauergedicht sollte feierlich sein, aber diese Erwartung wird bereits durch die ersten Worte enttäuscht, die davon reden, dass die Ertrunkenen den Dichter zum Lachen bringen. Immerhin ist die Form angemessen: Ein Vers im Metrum Basīt leitet das in reinem, durchaus getragenen Hocharabisch verfasste Gedicht ein. Wie es sich gehört, reimt im ersten Vers schon der erste Halbvers mit dem Versende, und zwar durchaus markant auf -āsī. Doch das war's dann auch, denn während das Metrum streng durchgehalten wird, kommt kein Reim mehr vor. Die Wirkung auf den Hörer, der bis zuletzt auf einen Reim wartet, ist verstörend. Irritierend ist, neben der unpassenden Erwähnung von Lachen und Bauchschmerzen, die skurrile Aufzählung aller Tageszeiten, zu denen Gott dem Verstorbenen Barmherzigkeit erweisen soll. – **TXT:** Die Kolokasie, *Colocasia antiquorum*, arabisch *qulqās*, deutsch auch „Elefantenohr“ („Taro“ bezeichnet die eng verwandte oder vielleicht identische Art *Colocasia esculenta*), ist ein ursprünglich aus Südasien stammendes Aronstabgewächs, das wegen seiner essbaren Wurzel, aber auch als Zier- und Heilpflanze, schon seit langer Zeit auch im Vorderen Orient kultiviert wird, vgl. *Flora of Iraq* 8:188-189. Heute ist sie vielfach von der

Kartoffel verdrängt worden. Schon der 282/895 verstorbene Abū Ḥanīfa ad-Dīnawarī kennt sie (vgl. Lane 2560b), und auch er kennt schon eine gesundheitsgefährdende Wirkung der Pflanze. Ihr fortdauernder Genuss würde nämlich trübsinnig machen. Die in den Pflanzen enthaltenen Oxalatkristalle können bei rohem Verzehr Bauchschmerzen verursachen. – ÜBS: In der Übersetzung, die eng am Text ist, wurde versucht, den Effekt des erwarteten, aber ausbleibenden Reims so gut wie möglich nachzuahmen. Deshalb wurden die beiden Halbverse des ersten Verses zu zwei sich auffällig reimenden eigenen Versen, an die sich die übrigen Verse in strenger metrischer Korrektheit anschließen, so dass auch der deutsche Hörer durch das Ausbleiben weiterer Reime irritiert wird.

Bibliographie

- Bauer, Thomas, *Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt* (Ditzingen, 2018).
- Biller-Andorno, Nikola, „Mehr Spielraum für die Wissenschaft,“ in: Forschung und Lehre 6/21 (2021): 433.
- Goodman, Steven M. (Hrsg.), Meininger, Peter L. (Hrsg.), Birds of Egypt = *The Birds of Egypt*. (Oxford, 1989).
- Dozy, Reinhart, *Supplément aux dictionnaires arabes*. (2 Bde., Leiden, 1881, Reprint Beirut 1991).
- EI² = *The Encyclopaedia of Islam*. Second Edition (11 Bd. und ein Supplementband Leiden, 1954–2004).
- Townsend, C. C. (Hrsg.), Guest, Evan (Hrsg.), Flora of Iraq = *Flora of Iraq*, Volume 4, Part 2: *Bignoniaceae to Resedaceae* (Bagdad, 1980); Volume 8: *Monocotyledones excluding Graminae*. Volume 9: N.L. Bor: *Graminae* (Bagdad, 1968).
- Hämeen-Anttila, Jaakko, *Maqama. A History of a Genre* (Wiesbaden, 2002).
- Hinds/Badawi = Hinds, Martin, El-Said, Badawi, *A Dictionary of Egyptian Arabic. Arabic-English* (Beirut, 1986).
- al-Ībiš, Aḥmad, Qutayba aš-Šihābī, *Ma ‘ālim Dimašq at-ta’rīhiyya* (Damaskus, 1996).
- Vrolijk, Arnoud (Hrsg.), Ibn Sūdūn al-Bašbuḡāwī, ‘Alī, *Bringing a laugh to a scowling face. A study and critical edition of the “Nuzhat al-nufūs wa-mudhik al-‘abūs” by ‘Alī Ibn Sūdūn al-Bašbuḡāwī* (Leiden, 1998).
- Sālim, Maḥmūd (Hrsg.), Ibn Sūdūn al-Bašbuḡāwī, ‘Alī, *Nuzhat an-nufūs wa-mudhik an-nufūs*, (Dimašq, 1421/2001).

- Lane = Lane, Eduard William, *An Arabic-English Lexicon* (2 Bde., Cambridge, 2003, Nachdruck der Ausgabe 1863–1893).
- Moreh, Shmuel, *Live Theatre and Dramatic Literatur in the Medieval Arab World.* (Edinburgh, 1992).
- Özkan, Hakan, *Geschichte des östlichen zağal. Dialektale Strophendichtung aus dem Osten der arabischen Welt – von den Anfängen bis zum Ende der Mamlukenzeit* (Baden-Baden, 2020).
- Rückert, Friedrich: „Die Weisheit des Brahmanen,“ in: Elsa Hertzler, Edgar Groß (Hrsg.): *Rückerts Werke.* Achter Teil (Berlin 1910).
- aš-Šihābī, Qutayba, *Mu’gam Dimaṣq at-ta’rīḥī* (3 Bde., Damaskus, 1999).
- Talib, Adam (Hrsg.); Hammond, Marlé (Hrsg.); Schippers, Arie (Hrsg.), *The Rude, the Bad and the Bawdy. Essays in honour of Professor Geert Jan van Gelder* (Cambridge, 2014).
- Vrolijk, Arnoud, „Ibn Südūn,“ in: Joseph E. Lowry (Hrsg.), Devin Stewart (Hrsg.): *Essays in Arabic Literary Biography 1350–1850.* (Wiesbaden, 2009) 223–228.
- Vrolijk, Arnoud, „Ibn Südūn“, in: *The Encyclopaedia of Islam: Three* (Leiden, 2019): 58–60.
- Vrolijk, Arnoud, *Bringing a laugh to a scowling face: A study and critical edition of the Nuzhat al-nufūs wa-muḍhik al-‘abūs by ‘Alī Ibn Südūn al-Bašbuḡāwī* (Leiden, 1998).