

Einleitung

Tarab ist eines der vielen mehrdeutigen Wörter der arabischen Sprache. Es kann einfach mit „Musik“ übersetzt werden, bedeutet aber mehr als das. Es ist der musikalische Genuss, ein Gefühl von Freude oder auch Trauer, durch Musikgenuss herbeigeführte Emotionen und zuweilen auch Extase.¹ Ein *muṭrib* ist dann jemand, der diese Emotionen hervorruft, also ein Musiker oder eine Musikerin, jemand der ein Instrument spielt oder singt. Im vorliegenden Text geht es hauptsächlich um die Frauen unter diesen Tonkünstlern, nämlich um Sängersklavinnen (*qiyān*, Sg. *qaina*),² hier meist *ḡawārī* (Sg. *ḡāriya*) genannt, was „Sklavin, Dienerin“ bedeutet.³ Trotz der gängigen Übersetzung von *qiyān* als „Sängersklavin“ muss man diese allgemeiner als Musikerinnen bezeichnen, weil sie zumeist nicht nur sangen, sondern sich dabei auch auf einem Instrument begleiteten. Als das häufigste Begleitinstrument wird der *‘ūd*, die arabische Knickhalslaute, genannt. Manche Sängerinnen spielten aber auch andere Instrumente; und einige der *ḡawārī* waren überhaupt „nur“ für ihre Dichtkunst berühmt und überließen die Vertonung anderen. Viele beherrschten jedoch alle drei: Stegreifdichtung, Vertonung im Gesang und instrumentale Begleitung. Hinzu kam ein enormes Repertoire, nicht nur an überlieferten Melodien, sondern vor allem an Gedichten. Die Auswahl der Gedichte unterlag hierbei situationsgebunden eigenem Ermessen der *qaina* oder auch dem Wunsch oder der Stimmung ihres Besitzers.

Denn die Sängersklavinnen gehörten Kalifen, Fürsten, Sultanen sowie hohen Beamten, die sie sich zur Unterhaltung und als Statussymbol gönnnten. Um diese Herren zu unterhalten, mussten die *qiyān* sehr gut ausgebildet sein, viel besser beispielsweise als die übrigen Bewohnerinnen eines Harems. Zu den bereits genannten musikalischen und dichterischen Fähigkeiten kamen noch Kenntnisse der Biographien von Dichtern sowie berühmter Figuren der Vergangenheit, darunter auch über die *aiyām al-‘arab*, die altarabischen „Kampftage“, über kleinere und größere kämpferische Auseinandersetzungen zwischen den arabischen Stämmen in der Zeit vor dem Islam.⁴ Darüberhinaus besaßen einige *qiyān* eine religiöse Grundausbildung. Sie alle waren mehr oder weniger schlagfertig und kokett und wussten ihre Reize und ihr Können in den privaten und halbprivaten Sitzungen (*mağālis*, Sg. *mağlis*)⁵ einzusetzen.

¹ Vgl. Lambert, „Tarab,“ 211.

² Vgl. Pellat, „Kayna,“ 820–824. Zu den Sängerinnen unter dem Kalifen al-Mutawakkil s. Stigelbauer, *Die Sängerinnen am Abbasidenhof*.

³ Zu Sängersklavinnen s. Stigelbauer, *Die Sängerinnen am Abbasidenhof*; Caswell, *The Slave Girls of Baghdad*; Gökpınar, *Höfische Musikkultur*.

Nach den offiziellen politischen Sitzungen, Besprechungen und Audienzen erholten sich die Kalifen mit ihrem Zechgenossen und Unterhalter (*nadīm*) sowie den Vertrauten bei der Darbietung der neuesten wissenschaftlichen Erkenntnisse, beim poetischen Schlagabtausch unterschiedlicher Dichter und im engsten Kreise beim Musikgenuss, dem *tarab* der Sängerinnen und/oder Sänger, Wein und gutem Essen.

Über Jahrhunderte und in ganz unterschiedlichen Regionen der islamischen Welt hielten sich die Sängersklavinnen in der höfischen Kultur. Sie vertonten ganz unterschiedliche Poesie, verfassten des öfteren Gelegenheitsdichtung im besten Sinne, unterhielten Kalifen, Fürsten und Beamte und lieferten sich Dichterwettbewerbe, in denen sie sich oft gegen ihre männliche, freie (!) Konkurrenz durchsetzten. Diese war zwar unversklavt, stand aber dennoch oft in einem Abhängigkeitsverhältnis zu ihrem Mäzen. So buhlten sowohl Musiker als auch Musikerinnen um die Gunst des Kalifen, Fürsten oder eines hochrangigen Beamten. Beide mussten dessen Zorn fürchten, falls dessen Geschmack nicht getroffen wurde und der Vortrag nicht dessen Zustimmung fand.¹

Dabei darf der Sklavenstatus einer *qaina* nicht unterschätzt werden.² Sie war den Launen eines Kalifen völlig ausgeliefert und sang nicht selten um ihr Leben. Auch musste sie mit ihrem Herrn das Bett teilen, wann immer er es wollte. Die Freiheit konnte sie nur als Geschenk für ihre Dienste erlangen, wenn sie in besonders hoher Gunst ihres Besitzers stand; oder sie wurde per Gesetz frei, dann nämlich, wenn sie ihrem Herrn ein Kind gebar. In diesem Fall war das Kind frei, die Mutter (*umm al-walad*) aber erst nach dem Tode ihres Besitzers. Oft genug fand sich aber auch ein Rechtskniff, um dieser rechtlichen Regelung zu entkommen, wie z. B. der Verkauf der Sklavin, um die Schulden des Besitzers nach dessen Tod zu tilgen, oder das Kind wurde nicht anerkannt o. ä.³

Trotz ihres Sklavenstatus gelang es einigen wenigen, dafür hochberühmten Musikerinnen, an enormem Einfluss zu gewinnen. Durch die ihnen gewährte Belohnung zufriedenstellender musikalischer Vorträge in Form von wertvoller Kleidung und Geld waren diese Diven in der Lage, selbst als Mäzeninnen zu agieren, Dichter- und Musikerkreise zu protegieren, zu finanzieren und sowohl weitere *qiyān* als auch männliche Musiker auszubilden und bei Hofe einzuführen.

Die vorliegende Quelle ist der zehnte Band der *Masālik al-abṣār fī mamālik al-amṣār* von Ibn Faḍlallāh al-‘Umarī (gest. 749/1349).⁴ Das Gesamtwerk enthält in der gewöhnlichen Zählung 27 Bände und gehört zu den sogenannten

⁴ Vgl. Mittwoch, „Ayyām al-‘arab,“ 793–794; Meyer, *Der historische Gehalt*.

⁵ Vgl. Ed. der *EP*, „Madīlis. In Social and Cultural Life,“ 1031–1033.

¹ Zu Hofmusikern s. Neubauer, *Musiker*.

² Vgl. Brunsburg, „‘Abd,“ 24–40.

³ Vgl. Schacht, „Umm al-Walad,“ 857–859.

Masālik-Werken. Diese sind vielleicht am besten als geographische Enzyklopädien zu charakterisieren und behandeln die Regionen der Erde, die dortigen klimatischen Bedingungen und deren Auswirkungen auf das Leben und – vermeintlich – den Charakter der Menschen.¹ Das vorliegende Werk umfasst auch einzelne Bände, die sich mit einer bestimmten Berufsgruppe beschäftigen, wie z. B. Philosophen oder Poeten.²

Der zehnte Band beschäftigt sich ausschließlich mit Musik bzw. vornehmlich mit denen, die sie ausüben, also Musiker und Musikerinnen. Die Art und Weise, wie über sie berichtet wird, bildet ein eigenes Genre, das Liederbuch (*kitāb al-āgānī*). Das berühmteste seiner Art ist das *Kitāb al-Āgānī* von Abū l-Faraḡ al-Isbahānī (gest. 356/967), das in der heute gebräuchlichen Ausgabe 24 Bände zählt. Es versammelt Liedtexte und überliefert die Entstehung und den Kontext der Lieder von der Zeit der *gāhīya* (der vorislamischen Zeit) bis zu Lebzeiten des Autors, der selbst im ‘abbāsidischen Bagdad als Geschichtsschreiber, Literat und Poet arbeitete, aber auch am Ḥamdanidenhof in Aleppo unter Saif ad-Daula (gest. 356/967) ein gern gesehener Gast war.³ Sein Großwerk enthält ausführliche biographische und historische Informationen zu den Dichtern der Liedtexte, zu den Komponisten und ihren Wirkstätten. Zudem zitiert al-Isbahānī großzügig aus älteren Werken der genannten Personen, so dass uns teilweise verlorene Werke zumindest in Auszügen überliefert sind. Auch für die vorislamische Poesie der bereits genannten Kampftage (*aiyām*) stellen al-Isbahānīs *Āgānī* eine wertvolle Quelle dar.

Al-‘Umarī zitiert in der ersten Hälfte des zehnten Band seiner *Masālik al-absār* aus dem *Kitāb al-Āgānī*, danach jedoch setzt er es bis in seine eigene Zeit fort. Zwei kleinere Werke zitiert er darin anscheinend komplett, wonach einzelne Biographien von Musikern und Musikerinnen folgen. Die beiden zitierten Werke stammen von Ibn Nāqiyā, *al-Muḥdat fī l-Āgānī*, und al-Isbahānī, *al-Imā*’; sie werden hier im Ganzen ediert und übersetzt, die darauffolgenden Biographien beschränken sich auf die Frauen. Es ist jedoch geplant, die Biographien ihrer männlichen Kollegen zu gegebener Zeit nachzureichen.

Die Bezeichnungen Musiker/Musikerin und Sänger/Sängerin werden je nach Kontext beide benutzt. Die Umschrift arabischer Begriffe und Namen in lateinischer Schrift folgt den Regeln der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (DMG).

⁴ Zum Autor und seinen Werken s. auch Gökpınar, *Höfische Musikkultur*, 8–16.

¹ Vgl. Pellat, „al-Masālik wa-’l-mamālik,“ 639.

² Eine ausführliche Inhaltsangabe findet sich in Gökpınar, *Höfische Musikkultur*, 16–32.

³ Vgl. Nallino, „Abu ’l-Farādī al-Isbahānī.“

