

Wein, Weib und Gesang – Ein etwas anderes Bild des Islams

Dr. Yasemin Gökpınar
Ruhr-Universität Bochum

ABSTRACT

Der Islam besitzt eine reiche Kultur, die sich in Kunst, Architektur, Kalligraphie, Literatur und Musik ausdrückt. In diesem Beitrag soll eine kulturelle »Institution« vorgestellt werden, die eher in Fachkreisen bekannt ist: die Sängersklavin an muslimischen Höfen ab der Abbasidenzeit. Die hier beschriebene Quelle aus dem 14. Jahrhundert weist die Existenz der *qiyān* (Sg. *qāina*) oder *ġawārī* (Sg. *ġāriya*) genannten Musikerinnen noch bis in die Mamlukenzeit nach. Diese erstaunlich gut ausgebildeten Sklavinnen traten auch mit ihren männlichen freien Musikkollegen in einen gleichberechtigten Wettstreit und eiferten um die Gunst von Kalifen und hohen Hofbeamten. Manche von ihnen unterhielten gar eigene Literaten- und Musikerzirkel und zeichnen so ein ganz anderes Bild vom Islam, als das, welches heute verbreitet ist.

Einleitung

Der Islam ist in den Schlagzeilen! Und oft genug sind diese negativ: Terroranschläge in Europa und der islamischen Welt selbst, Kriege, Despoten, kriminelle Flüchtlinge sind ein paar der Stichworte, aber immer auch: Kopftuch, Unterdrückung der Frau, islamistische oder radikale Auslegungen des Korans und anderer islamischer Quellen. Aus dem Blickfeld geraten hierbei nicht nur die Muslime als Menschen, die einen Alltag, Familie und Arbeit haben und nicht mit diesen negativen Konnotationen besetzt werden möchten. Aus dem Blickfeld gerät auch die überaus reiche Kultur, die der Islam über die Jahrhunderte hervorgebracht hat: in Literatur, Musik und Kunst. Besonders faszinierend wirkt hierbei die höfische Institution der Sängerin ab der Abbasidenzeit, die – obwohl eine Sklavin – hochgebildet und kunstvoll Kalifen und Fürsten unterhielt und oft genug Mutter des nächsten Kalifen wurde. Diese Frauen stehen im Zentrum der hier vorgestellten interdisziplinären Arbeit, die Orientalisten, Musikhistorikern und interessierten Laien eine wichtige arabische Quelle des 8./14. Jahrhunderts erschließt.¹

Der zehnte Band von Ibn Faḍlallāh al-ʿUmarī (gest. 749/1349) umfangreicher Enzyklopädie über die Länder

und Völker der Erde, *Masālik al-abṣār fī mamālik al-amṣār*, behandelt Biographien von Musikern und Musikerinnen vom Osten der arabischen Welt, dem heutigen Irak, über Nordafrika bis zum Westen, dem damaligen islamischen Andalusien, und erstreckt sich zeitlich vom dritten bis zum siebten bzw. neunten bis zum 13. Jahrhundert.² Der zeitliche Aspekt ist dabei besonders spannend, denn bisher wird hauptsächlich von Sängern zur sogenannten Blütezeit des Islams, nämlich unter den Abbasiden (132/750–656/1258), und hier besonders die Zeit bis ins zehnte Jahrhundert, berichtet.³ Man denke an die Zeit berühmter Kalifen, wie Hārūn ar-Rašīd (gest. 193/809), bekannt aus *1001 Nacht*, oder al-Mutawakkil (gest. 247/861) im dritten bzw. neunten Jahrhundert, wobei letzterer selbst Sohn einer Sklavin war. Doch vier Jahrhunderte später hatte selbst der Mamluken-Sultan Baibars I.⁴ (gest. 676/1277) eine Sängersklavin namens al-Karakīya, von der Liedtexte mit eindeutig erotischen Anspielungen überliefert sind. Dabei war Baibars dafür bekannt, sein Image als tugendhafter muslimischer Krieger und Herrscher zu

¹ Dieser Beitrag basiert auf der Dissertation der Autorin: Yasemin Gökpınar, *Höfische Musikkultur im klassischen Islam. Ibn Faḍlallāh al-ʿUmarī (gest. 749/1349) über die dichterische und musikalische Kunst der Sängersklavinnen. Islamic History and Civilization*, Bd. 173 (Leiden: Brill, 2020). Dort wird auch eine umfassende Bibliographie zum Thema gegeben.

² Für eine ausführliche Inhaltsangabe der gesamten Enzyklopädie s. Gökpınar, *Höfische Musikkultur*, 16–31.

³ M. Stigelbauer, »Die Sängerninnen am Abbasidenhof um die Zeit des Kalifen al-Mutawakkil. Nach dem Kitāb al-Aġānī des Abu-l-Faraġ al Iṣbahānī und anderen Quellen dargestellt« (Diss., Univ. Wien, 1975); Fuad M. Caswell, *The Slave Girls of Baghdad. The Qiyān in the Early Abbasid Era* (London, New York: Tauris Academic Studies, 2011).

⁴ Vgl. P. Thorau, *The Lion of Egypt. Sultan Baybars I and the Near East in the thirteenth Century* (London, New York: Longman, 1992).

pflegen. Zu diesem Zwecke schüchtern er Kellermeister ein, indem er ihnen mit der Todesstrafe drohte; einer seiner Soldaten soll sogar für Weingenuss mit dem Tode bestraft worden sein. Darüber hinaus erließ er Regelungen gegen Prostitution.⁵ Umso erstaunlicher scheint da der Besitz al-Karakīyas, die hier als äußerst versiert dargestellt wird. Aus der Auswahl der Gedichte, die sie vertont hat, ist ersichtlich, dass sich diese Sängerin nicht gerade durch fromme Keuschheit ausgezeichnet haben muss. Zwar stammen die poetischen Zeilen nicht von al-Karakīya selbst, sondern von einem damals bekannten Dichter,⁶ doch sie selbst trug die Verantwortung der Auswahl, wenn nicht die Vertonung eines bestimmten Gedichts vom Besitzer der Sklavin gewünscht wurde.

Sklavinnen, Poeten und Geschichtsschreiber

Wer waren diese Sängersklavinnen? Die ersten Berichte über sie reichen bis in das vorislamische Arabien der sogenannten *ǧāhiliyya*. Zu jener Zeit kristallisierten sich zwei Arten von Sängerinnen, *qiyān*, heraus: Die höhergestellten, nämlich diejenigen der noblen Araber, seien es Beduinen oder Städter, und diejenigen der Tavernen und Weinhändler, die neben dem Gesang auch ihre Dienste als Prostituierte anboten. Eine größere Rolle noch als ein schönes Aussehen und eine liebliche Stimme spielte dabei mehr und mehr die Ausbildung. Je besser versiert die Sängerinnen in Poesie, Gesang und Instrumentenspiel waren, einen desto höheren Preis erzielten sie auf dem Sklavenmarkt. So investierten Händler hohe Summen, schickten vielversprechende Sklavinnen zum Unterricht in Gesang und Instrumentenkunde und zur Repertoireerweiterung zu berühmten Sängern und Sängerinnen, bildeten sie aber auch in den Disziplinen der arabischen Sprache — Grammatik, Lexikographie und umfassender Allgemeinbildung in Form von Poesie, Geschichte und biographischen Kenntnissen neben grundlegendem theologischem Wissen — aus. Manch eine Sängerin trieb ihren Käufer durch ihren horrenden Preis sogar in den Ruin oder brachte ihn um sein Erbe. Aus der Literatur wissen wir, dass es neben den Sängersklavinnen auch freie Sängerinnen schon in der vorislamischen und auch noch in islamischen Zeiten gegeben hat. Zu Beginn der Abbasiden-Zeit gab es neben Prinzen auch Prinzessinnen, die sich der Musik widmeten. Die Beschränkungen, die den Frauen damals auferlegt wurden, minimierten die Zahl der freien Sängerinnen jedoch drastisch, verbannten sie zumindest hinter die Mauern des Harems.⁷

Mit der Zeit erblühten Gesangsschulen zuerst in Medina und später in Mekka, die auch männliche Sänger anzogen. Diese waren im Gegensatz zu den Sängersklavinnen zwar frei, standen aber meist unter dem Schutz eines Stammes oder eines Noblen. Der glücklose Abbasiden-Kalif Ibrāhīm ibn al-Mahdī (reg. 201/817–203/819) ist die bekannte Ausnahme. Er war Poet und Sänger und begründete eine Musikerschule, die die alte, konventionelle Schule der beiden al-Mauṣilīs, Vater und Sohn, erneuerte und mit ihr konkurrierte. Erst seit der Abbasidenzeit kann man überhaupt von höfischer Musikkultur sprechen.⁸ Nach der Gründung Bagdads 145/762 durch den Kalifen al-Manṣūr und der Verlegung des Regierungssitzes von Syrien nach Irak wurde Baṣra das bedeutendste Zentrum der Musik. Die Übersetzung griechischer Literatur und damit einhergehend die Auseinandersetzung mit der Philosophie und den Wissenschaften der Griechen boten zusammen mit der Etablierung eines indigenen Systems arabischer Gelehrsamkeit, wie sie sich im normativen Regelsystem der Rechtswissenschaft und der Grammatik manifestierten, einen fruchtbaren Boden für Poesie und Musik. Der Perser Ibrāhīm al-Mauṣilī (gest. 188/804) lernte den persischen Gesangsstil in Raiy (Tabaristan) und sang für die Kalifen al-Mahdī (gest. 169/785), al-Hādī (reg. 169/785–170/786) und Hārūn ar-Rašīd (reg. 170/786–193/809). Für Hārūn ar-Rašīd sammelten Ibrāhīm al-Mauṣilī und zwei weitere Musiker die hundert besten Lieder ihrer Zeit. Diese bildeten die Grundlage für Abu l-Faraǧ al-Iṣfahānīs (gest. 356/967) *Kitāb al-Aǧānī*, dem großen ‚Buch der Lieder‘. Ibrāhīms Sohn Iṣḥāq al-Mauṣilī (gest. 235/850) verfeinerte den Stil seines Vaters und wurde mit seiner umfassenden Bildung in den Wissenschaften der arabischen Sprache (Poesie, Lexikographie), im *ḥadīṭ* und der Koranhermeneutik der Hofmusiker *par excellence*. Wie bereits erwähnt, begründeten die Mauṣilīs die klassizistische Gesangsschule, die Iṣḥāq gegen den neuen Stil al-Mahdīs zu verteidigen wusste. Es ist bekannt, dass die Mauṣilīs Sängerinnen ausbildeten, aber auch Ibrāhīm ibn al-Mahdī hatte Gesangsschülerinnen. Dies war auch die Zeit der großen Diven bei Hofe, wie zum Beispiel der ‘Arīb, die am Hof unter mehreren Kalifen sang.

Was nun die hiesige Quelle von der bekanntesten und größten ihrer Art, dem oben genannten Liederbuch des Abu l-Faraǧ al-Iṣfahānīs, unterscheidet, ist vor allem ihre zeitliche und örtliche Fortführung desselben. Tatsächlich beginnt al-‘Umarī zu Beginn des zehnten Bandes über Musiker und Musikerinnen, aus diesem Liederbuch zu zitieren. Allerdings führt al-‘Umarī ab der Hälfte des Buches andere, teilweise sonst nirgendwo auftauchende Quellen an. Das heißt, die Originale sind uns unbekannt und nur hier überliefert. Neben einem Auszug aus Ibn Nāqīyās (gest. 485/1092)

⁵ P. B. Lewicka, *Food and foodways of Medieval Cairenes. Aspects of life in an Islamic metropolis of the eastern Mediterranean* (Leiden, Boston: Brill, 2011), 523.

⁶ Der Dichter heißt at-Taǧ Abū Naṣr Muṣaffar b. Maḥāsīn b. ‘Alī b. Naṣrallāh ad-Dimašqī al-Muzawwiq ad-Dahabī. Er konnte in den bekannten biographischen Lexika nicht nachgewiesen werden.

⁷ Vgl. J. Ch. Bürgel, *Allmacht und Mächtigkeit. Religion und Welt im Islam* (München: Beck, 1991), 285f., siehe auch 90–92.

⁸ Vgl. E. Neubauer, „Musiker am Hof der frühen ‘Abbāsiden“ (Diss., Univ. Frankfurt am Main, 1965).



Das Frontispiz des 17. Bandes des *Kitāb al-Ağānī* des Abu l-Farağ al-Isfahānī zeigt einen Herrscher in charakteristischer Pose, wie er umgeben von zwei Dschinnen hinten und acht Dienern vorne, einen Bogen spannt (ca. 1218–19). Der Name »Lūlū« auf seiner *tirāz* deutet wohl auf den letzten Zengiden Mossuls Badr ad-Din hin. Nur sechs Bände mit solchen Frontispizen sind heute noch vorhanden.

Muḥdāt fi l-Ağānī (»Aktualisierung der *Ağānī*») sind dies Quellen über den Maghreb, Ägypten und Syrien, die Sängersklavinnen bis an den Hof Ṣalāḥ ad-Dīns (gest. 589/1193) und der Mamluken nachweisen. Was für eine Art Quelle ist das Liederbuch? Es bildet als solches eine eigene Kategorie der *adab*-, also der belehrenden, dabei schöngeistigen und unterhaltenden Literatur. Im Gegensatz zu *1001 Nacht* oder auch den Bettlergeschichten in Reimprosa eines al-Ḥarīrī (gest. 516/1122) haben wir es bei dem Liederbuch nicht mit (rein) fiktionalen Texten zu tun. Es hat zwar auch unterhaltenden Charakter, weil die Entstehung der genannten Lieder bzw. vertonten Gedichte in biographischen Anekdoten (*tarāğim*) geschildert werden, aber vor allem ist es eine historiographische, kulturgeschichtliche und musiksoziologische Quelle.

Was sich im 20. Jahrhundert als eine zentrale Frage an die arabisch-islamischen Quellen darstellte, war diejenige nach dem Aussage- und dem Wahrheitsgehalt. Den arabischen Historikern hatte sich diese Frage gar nicht gestellt. Sowohl die *ahbār* als auch die *tarāğim* gehörten eindeutig zur historischen Wissenschaft. Um die Authentizität vornehmlich der Prophetentradition, aber auch eben dieser historiographischen Texte zu gewährleisten, entwickelte sich die Wissenschaft der Überlieferungsketten und damit der Überprüfung der Glaubwürdigkeit der einzelnen Tradenten. Dass es bei der zunächst mündlichen Tradierung von Texten zu manchmal nicht unerheblichen Abweichungen nicht nur im Wortlaut, sondern auch in der Bedeutung oder zeitlichen Abfolge von Ereignissen kommen konnte, wurde dabei billigend in Kauf genommen. Der berühmte Historiker aṭ-Ṭabarī (gest. 310/923), gibt in seinem Geschichtswerk einfach denselben Kurzbericht, also dasselbe *ḥabar*, nach einer anderen Überlieferung und lässt am Ende dem Leser die Entscheidung darüber, welcher Bericht glaubwürdiger ist. Thomas Bauer hat dieses Nebeneinanderstellen verschiedener Realitäten im Rahmen seiner Theorie über die kulturelle Ambiguität im Islam gedeutet. Er definiert kulturelle Ambiguität so:

»Ein Phänomen kultureller Ambiguität liegt vor, wenn über einen längeren Zeitraum hinweg einem Begriff, einer Handlungsweise oder einem Objekt gleichzeitig zwei gegensätzliche oder mindestens zwei konkurrierende, deutlich voneinander abweichende Bedeutungen zugeordnet sind, wenn eine soziale Gruppe Normen und Sinnzuweisungen für einzelne Lebensbereiche gleichzeitig aus gegensätzlichen oder stark voneinander abweichenden Diskursen bezieht oder wenn gleichzeitig innerhalb einer Gruppe unterschiedliche Deutungen eines Phänomens akzeptiert werden, wobei keine dieser Deutungen ausschließliche Geltung beanspruchen kann.«⁹

Ein weiterer zentraler Begriff bei Bauer ist der der Ambiguitätstoleranz. Dieser impliziert Aufgeschlossenheit gegenüber länger andauernder kultureller Ambiguität, wobei Bauer dem Islam bis zirka Ende des 19. Jahrhunderts eine besonders hohe Ambiguitätstoleranz zuweist, dem aufgeklärten Westen dagegen eine relativ geringe. Andererseits pendelte sich auch bei hoher Ambiguitätstoleranz ein gewisses, wenn auch flexibles Höchstmaß an Ambiguität ein.

Als Beispiele für kulturelle Ambiguität im Islam führt er vier große Bereiche an: 1. *Akzeptanz einer Pluralität von Diskursen*, 2. *Akzeptanz unterschiedlicher Deutungen*, 3. *Ambige Texte, Handlungen und Orte*, 4. *Ambiguitätsreflexion und Ambiguitätstraining*. An dieser Stelle widmen wir uns dem zweiten Punkt; dazu erläutert Bauer: Die Fülle der Koraninterpretationen einerseits zeige ein Bemühen, »das gesamte Interpretationsspektrum einer Textstelle zu erfassen, anstatt sich auf eine einzige Interpretation als allein gültige festzulegen.« Andererseits sei die Fülle der überlieferten Prophetentraditionen nur durch eine »Art Wahrscheinlichkeitstheorie« eingedämmt worden, »die es erlaubte, Ḥadīthe in ein ausgefeiltes und offenes Schema mehr oder weniger zutreffender Echtheit einzuordnen.«¹⁰ Anhand dieser Facette kultureller Ambiguität im Islam nach Bauer lässt sich ein ganz anderes Verständnis für die arabisch-islamischen historischen Quellen generieren als jenes, welches der aufgeklärte Wissenschaftler des 20. Jahrhunderts für sie aufbrachte. Für ihn gab es die Fragen nach der Wahrheit, nach der Rekonstruktion von Geschichte und nach augenscheinlich falschen und richtigen Quellen. Vor dem Hintergrund einer großen Ambiguitätstoleranz im Islam lässt sich die Vielfalt an Quellen und Traditionen als Bereicherung der Sichtweise auf ein Ereignis, eine Person oder einen Text verstehen. So ist auch die Verwendung von Gedichten in den *ahbār*, kein Widerspruch zum historiographischen Anspruch dieser Literatur. Ganz im Gegenteil: Durch die poetischen Bestandteile wird nicht nur ein hohes Maß an Memorabilität gewährleistet, sondern sie ergänzen und erweitern die Perspektive auf das erzählte

⁹ Thomas Bauer, *Kultur der Ambiguität. Eine andere Geschichte des Islam* (Berlin: Suhrkamp, 2011), 27.

¹⁰ Ebd., 45.

Geschehen und tragen so, ebenso wie die Anführung desselben Geschehens nach einer anderen Traditionslinie, zu einer größeren Anzahl an Interpretationsmöglichkeiten bei.

Ahnlich steht es mit den Liedtexten in dem größten Liederbuch, dem al-İşfahānīs. Auch wenn es nicht als historiographisches Werk, sondern als *adab* eingestuft wird, so ist es einerseits eine wichtige Quelle für die vorislamischen alten Heldengeschichten der Araber, die *Aiyām al-‘Arab*,¹¹ und somit für historisch verankerte Literatur. Andererseits zeigt die intensive wissenschaftliche Beschäftigung mit al-İşfahānīs *Kitāb al-Aġānī* auch dessen kultur- beziehungsweise musikwissenschaftliche und soziokulturelle Relevanz außerhalb der Betrachtung als reine Literatur. Die Liedtexte sind hier nicht nur zweckfreie Illustrationen der Dichtkunst innerhalb von Musiker- und Musikerinnenbiographien. Sie tragen darüber hinaus oft genug die Handlung mit, erweitern sie oder treiben sie auch erst voran. Insofern bereichern sie den Text an Ambiguität und stützen Bauers These der hohen Ambiguitätstoleranz im Islam vor dem späten 19. Jahrhundert. Damit gehört die fehlende Eindeutigkeit auch solch nonfiktionaler Literatur wie der historischen und historisch-biographischen zum Wesen islamischer Wissenschaft dazu.

Privilegien, Macht und Rechtlosigkeit

Inhaltlich ist der zehnte Band der *Masālik al-abṣār* eine kulturgeschichtliche Schatztruhe zum Musikleben ab al-İşfahānīs Zeit. Die allermeisten der hier vorgestellten Sängerinnen waren zu Beginn ihrer Karriere Sklavinnen. Manche hatten allerdings ihrem Herrn ein Kind geboren und waren deshalb laut islamischem Recht als *umm walad* (›Mutter eines Kindes‹) frei.¹² Andere wurden als illegitime Töchter aus edlem Geschlecht von den Ihren direkt oder über Zwischenhändler an Kalifen verkauft. Zwei wiederum waren und blieben frei, Mutaiyam al-Hāṣimīya war eine freie Sängerin aus Baṣra und ‘Ulaiya war die musikalisch ausgebildete und begabte Tochter des Kalifen Ibrāhīm ibn al-Mahdī, der bekanntlich selbst Musiker war und sogar eine Schule begründete. Über die Herkunft der andalusischen Sängerinnen ist nichts bekannt, nur ihr damaliger Herr



Safawidischer Freskoausschnitt aus dem Tschehel Sotun, Isfahan: Auf einem Bankett Shah Abbas II. für Nadir Muhammad Khan, schenkt eine Frau Musikanten Wein ein (ca. 1611).

wird genannt. Von der Sängersklavin Tamīm wird berichtet, dass sie in Bagdad für den Zīriden Tamīm ibn Abī Tamīm¹³ gekauft wurde und so nach Kairuan kam. Auch die Sängerinnen Ägyptens waren Sklavinnen, Qabiḥ sogar zunächst die einer Frau in Kairo, die ihre erste Ausbildung im Schreiben, in Koranzitation und den philologischen Disziplinen Grammatik, Lexikographie und *adab*-Literatur besorgte, bevor sie an Ṣalāḥ ad-Dīn Sohn

‘Azīz weiterverkauft wurde. Futūn, die Sklavin des Bruders von Ṣalāḥ ad-Dīn, stammt von den Byzantinern und war ein Geschenk an ihn.

Die höchste Stellung, die diese Frauen einnehmen konnten, war die als Sängerin am Kalifenhof, die Ansehen und Wohlhaben versprach. So waren die Sängerinnen der Abbasiden am Hof in Bagdad, die späteren Sängerinnen am Hof von Córdoba angesiedelt oder bei den Herrschern der Zīriden in Kairuan (361/972–543/1148), Aiyūbiden in Kairo und Damaskus (6./12.–7./13. Jh.) und der Mamlūken in Kairo (648/1250–922/1517). Trotz der Wertschätzung, derer sie sich bei ihren Herren erfreuten, darf nicht übersehen werden, dass es sich bei ihnen um Sklavinnen handelte. So sollte der General, der an der Ermordung des Kalifen al-Mutawakkil beteiligt gewesen war, seine Sängerin Maḥbūba, die vormals al-Mutawakkil gehörte und dem sie die Treue hielt, indem sie seiner aufrichtig in Trauer gesängen gedachte, dermaßen leid gewesen sein, dass er sie hat töten lassen wollen. Ein zufällig anwesender Heerführer konnte ihn davon nur abhalten, indem er sie von ihm zum Geschenk erbat.¹⁴ Aber auch Surūr, die Sängerin des Aiyūbiden ‘Azīz, musste zumindest um ihr Auskommen bangen. Denn beinahe wäre sie von ihrem Herrn weggeschickt worden, weil sie ihn aus Eifersucht gemieden hatte. Fernerhin hatten die Sängersklavinnen auch als Konkubinen bereitzustehen, weshalb in den Anekdoten nicht vernachlässigt wird, zu berichten, die Betreffende sei »schön« und könne »gut singen«, meist in der Reihenfolge. Wurde eine Sängerin für die Nacht angefordert, hatte sie keine Möglichkeit, sich dem zu entziehen.

Dennoch genossen gute Sängerinnen gewisse Freiheiten, die den freien Frauen im Harem versagt blieben. Sie hatten eine außerordentlich gute Ausbildung erhal-

¹¹ Vgl. E. Meyer, *Der historische Gehalt der Ayyām al-‘Arab* (Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1970).

¹² Vgl. J. Schacht, „Umm al-Walad,“ in *Encyclopaedia of Islam* 2, Bd. 10, 857–859.

¹³ Das war der Sohn des zīridischen Herrschers über Kairuan, Abū Tamīm al-Mu‘izz b. Bādīs (reg. 406/1016–454/1062), vgl. C. E. Bosworth, *The New Islamic Dynasties. A Chronological and Genealogical Manual* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996), 35.

¹⁴ Vgl. Stügelbauer, „Sängerinnen am Abbasidenhof,“ 38, 64 f.

ten, die sich nicht auf die Gesangkunst und das Lautenspiel beschränkte, sondern sich auch auf die Dichtkunst und die *adab*-Literatur, manchmal auch auf die Koranrezitation erstreckte. Schließlich sollten die Sängerinnen für die oft sehr hohen Preise, für die sie erstanden wurden, die Männer in den *mağālis* genannten Sitzungen hervorragend unterhalten, was sie nur vermochten, wenn sie deren Bildungsniveau teilten. Je höher die Qualitäten der Sängerinnen waren, desto höher standen auch ihre Chancen, nicht nur an den Kalifenhof verkauft, sondern als besondere Auszeichnung sogar freigelassen zu werden. Eine andere Möglichkeit, die Freiheit zu erlangen, war, dem Besitzer ein Kind zu gebären und so den rechtlichen Status einer *umm walad* zu erhalten. Aus diesem Grund waren die meisten Sängerinnen nicht abgeneigt, wenn sie ins Bett ihres Herrn gerufen wurden. Im Gegenteil: Falls dieser durch übermäßigen Weingenuß bereits eingeschlafen war, fand er des Morgens ein Gedicht in seiner Hand, das ihn neckte und die ihm entgangenen Freuden andeutete.¹⁵ Die Primadonnen des Kalifen, aber auch der Staatssekretäre und anderer Persönlichkeiten standen in hoher Gunst und traten teilweise dementsprechend selbstbewusst auf. Faḍl zum Beispiel durfte den *mağālis* auf einem Thron beiwohnen. Außerdem hatte sie ihren eigenen Dichterkreis, der gut besucht war, zum Teil auch, weil die Teilnehmer sich erhoffen durften, von ihr protegiert zu werden. Sukūn beharrte gar auf ihrem Recht, als Ṭāhir ibn al-Ḥusain (gest. 230/844) sie um ihre gemeinsame Liebesnacht bringen wollte;¹⁶ und ʿArim hat für den betrunkenen al-Ḥārikī, der sie mit eindeutigen Versen angeht, eine passende, sarkastische Antwort parat.¹⁷ Auch in Haremsintrigen waren Sängerinnen wie ʿArīb oder auch Surūr regelmäßig involviert.

Das Bild, das sich aus Ibn Faḍlallāhs *Masālik al-abṣār* ergibt, zeichnet Sängerinnen als relativ mächtige Frauen, die sich aufgrund ihrer Bildung, ihrer Schönheit und ihres Status selbstbewusst am Hof behaupten. Dafür stehen ihnen mehrere Hilfsmittel beziehungsweise Aspekte zur Verfügung, die sie – als Sklavin auch selbst Objekt – zu einer Art Gesamtkunstwerk machen. In erster Linie gehört zu diesem Kunstwerk natürlich die körperliche Schönheit, die die Sängerinnen durch den mehrfachen Auswahlprozess bis zur ›Karriere‹ am Kalifenhof zwangsläufig besaßen. Der berühmte Theologe al-Ġazālī (gest. 505/1111) beleuchtet Schönheit aus islamischer Sicht und weiß nicht nur von äußerer, sondern auch von innerer Schönheit zu berichten. Er bemerkt scharfsinnig – und fast modern –, dass Schönheit nutzbar ist, weil zum Beispiel schönen Menschen

eher vertraut würde als hässlichen.¹⁸ Die Sängerinnen sind aber nicht nur schön anzusehen, sie besitzen auch eine schöne Stimme und sind von schönen Düften umweht. Zudem steigert ihre umfassende musikalische und literarische Bildung ihre sexuelle Anziehungskraft und lässt sie in den Augen ihrer Besitzer und deren Gäste schön erscheinen. Die übrigen Aspekte des ›Kunstwerks‹ Sängersklavin beziehen sich auf ihr Instrumentenspiel und ihren Gesang als Werkzeuge. Vor allem über die arabische Sprache, die sie meisterhaft beherrschten, transportierten sie ihre Wünsche und Botschaften. Kunstvoll in Verse gekleidet und musikalisch vorgetragen, verfehlten sie selten ihre Intention. Dazu kommt als vierter Aspekt neben Schönheit, Instrument und Sprache das Spiel, das Spiel nämlich mit der Sprache, aber auch mit dem Körper und Symbolen. Die Kunst hierbei liegt darin, sich mit dem Besitzer der Sklavinnen auf unausgesprochene Regeln zu einigen, bis zu welchem Grad Ironie, erotische Andeutungen und leichter Spott geduldet würden, und vor allem wann. Denn in einer privaten Musikvorführung wurde sicher mehr geduldet bzw. gewünscht, als in einer semioffiziellen, wo es galt, die Würde des Besitzers als religiös integer zu bewahren. Die Starsängerinnen am Kalifenhof kombinierten ihre Reize und ihr Können auf diese Art, um sich kleinere und größere Freiheiten herausnehmen zu können oder auch, um die persönliche Freiheit zu erlangen.¹⁹

So entsprach der Lebenswandel der Sängerinnen insgesamt den Umständen der Einrichtung an sich. Zwar gab es einige treue Sklavinnen wie Maḥbūba, aber das *Gros* war eher offenherzig veranlagt. Hatte man sie doch von Beginn ihrer Ausbildung an ein Benehmen und eine Ausdrucksweise gelehrt, die es geradezu darauf anlegte, neben ihrem Part als Sängerin und Gesellschafterin den einer Geliebten zu übernehmen. Selbst nichtige Gelegenheiten mussten von ihnen in unterhaltensamer Art kommentiert werden, um ihren Wortwitz zu beweisen, um zu kokettieren und zu gefallen. Manchmal hinterließen sie eine derartige Wirkung, dass Männer ganze Landgüter verkauften, um in ihren Besitz zu gelangen, wie dies bei der Sklavin der Schwester eines gewissen Raṣīd²⁰ der Fall war. Sogar Trinkfestigkeit wurde bis zu einem relativ hohen Grad von ihnen erwartet, wie am Beispiel der ʿInān deutlich wird, die ihrem Besitzer allerdings Vorwürfe machte, er habe sie zuviel trinken lassen.²¹ Qabīḥa dagegen bietet al-Muta-

¹⁸ R. Gramlich, *Muḥammad al-Ġazzālīs Lehre von den Stufen zur Gottesliebe. Die Bücher 31–36 seines Hauptwerkes eingeleitet, übersetzt und kommentiert* (Wiesbaden: Steiner, 1984), B. 176, 226.

¹⁹ Vgl. Gökpınar, *Höfische Musikkultur*, 96–105.

²⁰ Raṣīd b. Iṣḥāq al-Kūfī al-Kātib (gest. 240/854): Dichter, Literat (Caswell, *The Slave Girls*, 276; Aḥmad b. Yahyā Ibn Faḍlallāh al-Umarī, *Masālik al-abṣār fī mamālik al-amṣār*, ed. Kāmil Salmān al-Gubūrī und Maḥdī an-Nağm, 27 in 15 Bde. [Beirut, 2010], 340).

²¹ Zu ʿInān siehe unter anderem Abu l-Farağ ʿAlī b. al-Ḥusain al-Iṣfahānī, *K. al-Ağānī*, Bd. 11:286–287; A. al-K. al-Heitry, *The Role of the Poetess at the ʿAbbāsīd Court (132–247 A. H. / 750–861 A. D.): A Critical Study of the Contribution to Literature of Free Women and Slave-Girls under the Early*

¹⁵ Gökpınar, *Höfische Musikkultur*, 52–54.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Zu Obszönitäten und Libertinismus in der arabischen Literatur s. A. Talib et al. (Hrsg.), *The Rude, the Bad and the Bawdy. Essays in Honour of Professor Geert Jan van Gelder* (Warminster: E. J. Gibb Memorial Trust, 2014); Z. Szombathy, *Mujūn. Libertinism in Mediaeval Muslim Society and Literature* (Havertown: E. J. Gibb Memorial Trust, 2014).

wakkil Wein aus einem Kristallbecher als Geschenk an.²² Bei solchen Erwartungshaltungen den Sängerinnen gegenüber scheint es nicht verwunderlich, wenn der Konkurrenzkampf groß war. Ausgeprägt zeigte sich dieser in den Spottversen der Ḥansā' al-Barmakīya und der Faḍl, die jeweils noch männliche (!) Dichter für ihre Sache mobilisierten.²³

So gilt einiges, was hier für die Sängerinnen dargelegt wurde, auch für die männlichen Musiker. Auch sie standen unter Wettbewerbszwang, mussten bei jedem Auftritt vor dem Mäzen ihr Können zeigen, obwohl sie nicht allen Zwängen ihrer unfreien Kolleginnen ausgesetzt waren. Das Beispiel des Ibn al-'Allāf zeigt allerdings, dass die Kunst des Musikers auch zu ungewöhnlichen Tageszeiten eingefordert wurde: Der Kalif al-Mu'taḍid (reg. 279/892–289/902) wünscht mitten in der Nacht einen Vers von Ibn al-'Allāf, weil er nicht schlafen kann. Nachdem Ibn al-'Allāf dem Wunsch entsprochen und der Vers Gefallen gefunden hat, soll der Sänger ihn noch vertonen und singen. Ein interessantes Detail liegt darin, dass Ibn al-'Allāf ein wenig aufgeregt war, weil er nicht wusste, ob der Vers auf das Wohlwollen des Kalifen stoßen würde.²⁴ Denn wollte der Musiker seine Stellung bei Hofe nicht leichtsinnig verlieren, so musste er *nolens volens* nicht nur dem Wunsch des Mäzens nachkommen, sondern darin möglichst auch dessen Geschmack und Laune treffen. Ökonomische Abhängigkeit zeigt sich auch in dem Schicksal des Dichters as-Sarī ibn Aḥmad, der wegen der Verleumdung durch zwei gehässige Kollegen den erhofften Mäzen und būyidischen Wesir, al-Muhallabī (gest. 352/963), nicht von sich überzeugen konnte und als Kopist von Büchern sein Brot verdienen musste. So stehen auch die reinen Dichter zwischen öffentlichem und privatem Handeln. Moralische oder religiöse Vergehen und Trinkfreudigkeit werden bei entsprechendem öffentlichem Benehmen toleriert beziehungsweise nur geringfügig bestraft. Dabei zählt Dichtung in erster Linie als Wortkunst, als Demonstration der Schönheit der Sprache des Korans, auch wenn der Inhalt wenig fromm war. Musiker und Musikerinnen hatten zusätzlich mit der negativen Konnotation ihrer Kunst als dekadentes Vergnügen umzugehen, wobei gerade die Anforderungen an Sängersklavinnen und ihr damit einhergehender Lebenswandel genau dieses Bild von hyperbolischem Genuss transportierten.

Ein religiös-kulturelles Spannungsfeld

Wie kann man die ausgelassene Stimmung eines sprichwörtlichen mittelalterlichen »Wein, Weib und Gesang«

Abbasid Caliphate, their Biographies and Surviving Works (Beirut, 1426/2005), 113–128, 256–273; Caswell, *The Slave Girls*, 56–81.

²² Vgl. al-Isfahānī, *al-Aḡāmī* 19:310.

²³ Vgl. al-Heitty, *The Role of the Poetess*, 275; Stigelbauer, »Sängerinnen am Abbasidenhof«, 141–143.

²⁴ Vgl. Gökpinar, *Höfische Musikkultur*, 49, 51–52.



Komplettes Fresko aus dem Tschehel Sotun. Im Hintergrund Shah Abbas II. (links) und Nadir Muhammad Khan (rechts), mit ausgebreiteten Weinkaraffen und Obstschalen. Im Vordergrund tanzende und musizierende Frauen.

mit dem Amt des Kalifen (oder sonstigen Herrscher) in Einklang bringen, das doch Vorbildfunktion als fromm-religiöses Beispiel für die Menschen hat? Hier möchte ich noch einmal auf Bauers Ambiguitätstheorie rekurrieren. Die folgenden, oben noch nicht erläuterten Punkte helfen, das fragwürdig erscheinende Verhalten der höfischen Gesellschaft zu entschlüsseln, als da wären: *erstens*, die Akzeptanz einer Pluralität von Diskursen; *zweitens*, ambige Texte, Handlungen und Orte; und *viertens*, Ambiguitätsreflexion und Ambiguitätstraining.

Zum ersten Punkt: Hiermit ist insbesondere gemeint, dass die verschiedenen Diskurse innerhalb der Gesellschaft »gleichzeitig innerhalb des Subsystems normsetzende Kraft haben, wobei die jeweiligen Normen oft nicht miteinander vereinbar sind.« Zwar hätten sich immer wieder Kompromisse zwischen den einzelnen Diskursen herausgebildet, jedoch ohne die ursprünglichen Diskurse zu verwerfen; die Kompromisse hätten lediglich als »Mittelpunkt der Orientierung«²⁵ gedient. Als Beispiele für die Felder solcher Diskurse nennt der Autor das »islamische Recht«, die »Politik« oder auch den »Bereich des Sex«.²⁶ So konkurrierte gerade auf dem zuletzt genannten Feld z. B. das »Ideal eines frommen, gottergebenen Gelehrten [...] mit] dem Ideal eines eleganten, geistreichen Intellektuellen.«²⁷

²⁵ Bauer, *Kultur der Ambiguität*, 43.

²⁶ Ebd., 43–44.

²⁷ Ebd., 44.



Unter drittens stellt Bauer als Beispiel eines ambigen Textes den Koran mit seinen Varianten in den Vordergrund, aber auch mystische Texte oder weltliche Poesie könnten durch ihre Ambiguität verschiedenen Interpretationen gegenüber offen sein. Handlungen könnten in verschiedenen Kontexten gelesen werden, und Orte hätten für verschiedene religiöse Gruppen unterschiedliche Bedeutungen. Zum vierten Punkt: Schon früh befassten sich die Araber mit der Vieldeutigkeit und den bildhaften Ausdrucksmöglichkeiten ihrer eigenen Sprache. Bauer nennt einige Verfasser der zahlreichen Lehrwerke über Metaphern, Vergleiche und Wörter mit gegensätzlicher Bedeutung, die davon Zeugnis gäben. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts hätte es Rhetorikunterricht in den Schulen gegeben, der sich mit bildgewaltiger und mehrdeutiger Sprache auseinandersetzte und sie übte.²⁸

Gerade das Paradox des gelehrten Imams, der der Poesie lauscht und selbst einen Vers dichtet oder rezitiert, oder als Paradebeispiel: das wandelnde Oxymoron des frommen Kalifen, der sich Hunderte Sängersklavinnen hält, mit ihnen bis zum Morgengrauen Wein trinkt und sich bei Poesie und Musik vergnügt, lassen sich innerhalb dieser Toleranz deuten. Ebenso ist zu begreifen, wie Gedichte, die mit sexuellen Andeutungen gespickt sind, als literarische Glanzstücke geschätzt werden. Der Inhalt spielt bei der literarisch-ästhetischen Wertschätzung des Gedichtes eine geringere Rolle als die Form, der künstlerische Ausdruck und die meisterhafte Beherrschung von Bildern und Sprache; im

religiösen Zusammenhang ist die Bedeutung des Inhalts dagegen sehr wohl höher zu bewerten. Die höfischen Zusammenkünfte von Dichtern, Musikern und Sängersklavinnen dienten in diesem Kontext nicht nur dazu, sich vor den Mitstreitern zu profilieren und in den höfischen Rängen sozial und finanziell aufzusteigen. Sondern gleichzeitig fand Bauers »Ambiguitätstraining« statt: Der Kalif und seine unterschiedlichen Gäste übten sich in offizielleren Sitzungen in Textkritik und fachsimpelten über musikalischen Geschmack, während dann jedoch der Lebenswandel und der kokette Schalk der Sängersklavinnen kritisiert wurden. In intimerem Rahmen gab man sich ganz im Gegenteil diesen Freuden gerne hin, zelebrierte die Musik, die Poesie und den Genuss von Wein und dem Zusammensein mit schönen Frauen. Eine große Rolle für das Funktionieren von Ambiguitätsausübung spielt die Unterscheidung von öffentlichem versus privatem Raum. In offiziellen Sitzungen, in denen es um Politik oder Rechtsprechung geht, wäre ein Auftritt von Musikern oder auch Dichtern undenkbar. Und auch semi-offizielle Sitzungen, wo der Wettbewerb zwischen Philologen oder anderen Wissenschaftlern gepflegt wurde, eigneten sich nicht für intime Gesangeinlagen verführerischer Sängersklavinnen und übermäßigem Weingenuss. Hierzu mussten die offiziellen Würdenträger aus dem Raum geschickt werden, nur die engsten Vertrauten des Herrschers allein kamen in diesen Genuss. Solange also die private Sphäre von der öffentlichen weitestgehend getrennt war, solange besaß weltlicher Genuss Legitimität.

Zusammenfassung

Was für ein Frauenbild ergibt sich in Bezug auf die Sängersklavin? Einerseits wurde hier eindeutig der niedrige Status als Sklavin dargestellt. Allerdings überwiegt doch der Eindruck, dass diese Frauen, die eine höhere Bildung genossen haben als jede rechtmäßige Ehefrau eines Kalifen oder andere Frauen aus dem Harem, es durch ihr Können, ihren Witz und ihren Verstand geschafft haben, das Beste aus ihrer Lage zu machen. Ja, manche traten selbstbewusst als Mäzeninnen und Lehrerinnen für andere Sängerinnen und Sänger (!) auf, genossen große Freiheiten am Hof und erlangten oft genug die persönliche Freiheit.

Die Ambiguitätstheorie konnte zur Beilegung auftretender Paradoxien während der Textanalyse erfolgreich eingebracht und angewandt werden. Sie erklärt einerseits die Vieldeutigkeit von als wahr vorausgesetzten Texten, wie dies in historiographischen Werken der Fall ist, und das Annehmen mehrerer Wahrheiten, wenn diese Texte im Einzelnen voneinander abweichen oder wenn Prosa und Poesie gemischt werden. Andererseits erklärt sie auch, wieso es möglich ist, dass sogar Theologen Sängersklavinnen besaßen oder zumindest ihren Gesang, ihre Musik und ihre

²⁸ Ebd., 42-51.

Poesie zu schätzen wussten. Losgelöst vom Inhalt, der sich oft auf Wein oder schöne Frauen (oder Männer) bezog, konnten sie die kunstvolle Beherrschung der arabischen Sprache und ihrer Bilder und die geschmackvolle Ausdeutung in der Musik goutieren, weil sie ambiguitätstolerant waren, eine Eigenschaft, von der Thomas Bauer sagt, sie sei erst mit der Auseinandersetzung mit dem Westen ab dem 19. Jahrhundert allmählich verschwunden, weil der Okzident mehr Eindeutigkeit gefordert habe.

Doch gerade diese Eindeutigkeit führte auch zum Fanatismus, indem die Ideen, die politische oder religiöse muslimische Erneuerer generierten, instrumentalisiert und zur einzig geltenden Wahrheit erklärt wurden. Auch wenn sich sogenannte Salafisten auf die ältesten Texte zu den Aussagen und Taten des Propheten beziehen – von denen die meisten erst mindestens Jahrzehnte, wenn nicht 100 bis 150 Jahre nach Muḥammads Tod aufgeschrieben wurden – dann vereinfachen sie die Quellenlage, indem sie eben nicht abweichende Überlieferungen nebeneinanderstellen, wenn sich nicht herausfinden lässt, welche wohl die zuverlässigste sein könnte, sondern sich eine aussuchen, die ihnen inhaltlich passt, und sie zur einzig wahren Überlieferung erklären. Aus dem Blickfeld gerät hierbei völlig, dass der Islam jahrhundertlang in kultureller Blüte stand, in einer Zeit führende wissenschaftliche Erkenntnisse hervorbrachte, die lange Zeit von westlichen Historikern als ›dunkles Mittelalter‹ bezeichnet wurde.²⁹ Diese Blüte wurde von den Osmanen fortgeführt und äußerte sich unter anderem in beeindruckender Architektur und kunstvoller Kalligraphie und Miniaturmalerei (entgegen dem viel beschworenen Bilderverbot im Islam). Die gewollte Mehrdeutigkeit islamischer religiöser wie auch historischer Quellen erlaubte ein Nebeneinander und Miteinander von Wissenschaft, Politik, Religion und Kultur im Islam. Das Wissen um den Schatz dieser Vielfalt, um die reiche Kultur kann auch heute und gerade heute als Argument gegen die einseitige Deutungshoheit des Islamismus und islamischen Radikalismus verwandt werden, gerade weil diese Toleranz der Mehrdeutigkeit ein genuin islamischer Wesenszug ist.

Bibliographie

- Bauer, Thomas. *Kultur der Ambiguität*. Berlin: Suhrkamp, 2011.
- . *Warum es kein islamisches Mittelalter gab. Das Erbe der Antike und der Orient*. München: Beck, 2018.
- Bosworth, C. E. *The New Islamic Dynasties. A Chronological and Genealogical Manual* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996).

- Bürgel, J. Ch. *Allmacht und Mächtigkeit. Religion und Welt im Islam*. München: Beck, 1991.
- Caswell, Fuad Matthew. *The Slave Girls of Baghdad. The Qiyān in the Early Abbasid Era*. London, New York: I. B. Tauris, 2011.
- Gökpınar, Yasemin. *Höfische Musikkultur im klassischen Islam. Ibn Faḍlallāh al-ʿUmarī (gest. 749/1349) über die dichterische und musikalische Kunst der Sängersklavinnen*. Islamic History and Civilization, Band 173. Leiden: Brill, 2020.
- Gramlich, R. *Muḥammad al-Ġazzālīs Lehre von den Stufen zur Gottesliebe: Die Bücher 31–36 seines Hauptwerkes eingeleitet, übersetzt und kommentiert*. Wiesbaden: Steiner, 1984.
- al-Heitty, A. al-K. *The Role of the Poetess at the ʿAbbāsīd Court (132–247 A. H. / 750–861 A. D.): A Critical Study of the Contribution to Literature of Free Women and Slave-Girls under the Early Abbasid Caliphate, their Biographies and Surviving Works*. Beirut 1426/2005.
- Ibn Faḍlallāh al-ʿUmarī, Aḥmad b. Yaḥyā. *Masālik al-abṣār fī mamālik al-amṣār*, editiert von Kāmil Salmān al-Ġubūrī und Maḥdī an-Naḡm, 27 in 15 Bände. Beirut 2010.
- al-Iṣfahānī, Abū l-Faraġ ʿAlī b. al-Ḥusain. *Kitāb al-Aḡāmī*, 24 Bde.: i–xvi, Kairo 1927–1961; xvii–xviii, Kairo 1970; xix, Kairo 1972; xx–xxiv, Kairo 1972–1974.
- Lewicka, P. B. *Food and foodways of Medieval Cairenes. Aspects of life in an Islamic metro-polis of the eastern Mediterranean*. Leiden, Boston: Brill, 2011.
- Meyer, E. *Der historische Gehalt der Ayyām al-ʿArab*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1970.
- Neubauer, E. „Musiker am Hof der frühen ʿAbbāsiden.“ Dissertation, Universität Frankfurt am Main, 1965.
- Schacht, J. „Umm al-Walad.“ In *Encyclopaedia of Islam* 2, Bd. 10, 857–859.
- Szombathy, Z. Mujūn. *Libertinism in Mediaeval Muslim Society and Literature*. Havertown: E. J. Gibb Memorial Trust, 2014.
- Stigelbauer, M. „Die Sängerinnen am Abbasidenhof um die Zeit des Kalifen al-Mutawakkil. Nach dem Kitāb al-Aḡāmī des Abu-l-Faraġ al-Iṣbahānī und anderen Quellen dargestellt.“ Dissertation, Universität Wien, 1975.
- Talib, A., M. Hammond, A. Schippers und G. J. van Gelder (Hrsg.). *The Rude, the Bad and the Bawdy. Essays in Honour of Professor Geert Jan van Gelder*. Warminster: E. J. Gibb Memorial Trust, 2014.
- Thorau, P. *The Lion of Egypt. Sultan Baybars I and the Near East in the thirteenth Century*. London, New York: Longman, 1992.

²⁹ Zu einer Kritik am Begriff des ›islamischen Mittelalters‹ s. Thomas Bauer, *Warum es kein islamisches Mittelalter gab. Das Erbe der Antike und der Orient* (München: Beck, 2018).