

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

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 50 (1996)

Heft: 4: Jubiläumsausgabe zum fünfzigjährigen Bestehen der Asiatischen Studien = En l'honneur du cinquantenaire des Études Asiatiques

Artikel: Ein Weingedicht des arabischen Dichters Ab Nuws (ca. 757-815 n. Chr.)

Autor: Schoeler, Gregor

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-147277>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

EIN WEINGEDICHT DES ARABISCHEN DICHTERS ABŪ NUWĀS (CA. 757- 815 N.CHR.)

Gregor Schoeler, Universität Basel

I.1

“Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande gehen”, sagt Goethe mit Bezug auf die orientalische Dichtung in den “Noten und Abhandlungen zum *West-östlichen Divan*”². Für keine nah-östliche dichterische Tradition gilt dies Wort in dem Masse wie für die klassisch-arabische. Sie ist, wie der französische Arabist Régis Blachère sie einmal genannt hat, “un jardin secret”³, ein geheimer Garten, zu dem der Zugang nicht leicht ist und der vielen verborgen bleibt. Um einen Blick in diesen geheimen Garten werfen zu können und vielleicht von seinen Schönheiten einen Eindruck zu bekommen, müssen wir uns im Folgenden zunächst auf die arabische Halbinsel des 6. Jh.n.Chr. begeben, wo die klassische arabische Dichtung entstanden ist, und dann ins Bagdad des 8. und 9. Jh., wo jener Dichter gelebt hat, mit dessen Gedicht wir uns dann eingehend beschäftigen wollen.

Um 500 n.Chr. tritt bei den damals noch heidnischen Beduinenstämmen der arabischen Halbinsel – scheinbar ganz unvermittelt und aus dem Nichts – eine hochentwickelte Poesie auf. Ohne die Hilfe der Schrift schaffen Dichter eine Dichtung, die in einer allen Stämmen Arabiens verständ-

- 1 Eine erste Fassung dieses Aufsatzes wurde im Rahmen der interdisziplinären Ringvorlesung «Lyrik der Welt» am 5. Dezember 1995 an der Universität Basel vorgetragen. Von dieser Fassung habe ich den ersten Teil, der eine für ein breiteres Publikum bestimmte Einführung in die klassisch-arabische Dichtung enthält, in die vorliegende Fassung in gekürzter, aber sonst fast unveränderter Form übernommen. Er soll nicht-fachkundigen Lesern dieser Jubiläumsnummer das Verständnis des vorgestellten Gedichts erleichtern. Dem Fachmann wird er nicht viel Neues bringen; Kenner der arabischen Dichtung mögen deshalb diese Partie einfach überschlagen. – Dagegen erhebt der zweite Teil der Arbeit, der die Gedichtinterpretation enthält, Anspruch auf Originalität. Er ist für den Druck stark überarbeitet worden.
- 2 Es sind die zwei letzten Verse des Mottos, das Goethe den «Noten und Abhandlungen» vorangestellt hat.
- 3 Blachère (1975).

lichen, äusserst reichen und ausdrucksfähigen Hochsprache (Koinē) abgefasst ist.⁴ Die Gedichte haben – wie die griechischen und römischen – eine streng quantifizierende Metrik und weisen einen durch das ganze Gedicht sich ziehenden Endreim auf. Die Themen, die behandelt werden, sind solche, die die Stammesgesellschaft bewegen: In der Liebespoesie z.B. klagen die Dichter über den Abschied von der Geliebten, die fortgezogen ist, weil ihr Stamm das gemeinsame Frühlingslager verlassen hat.

Mit einer Liebesklage beginnen in stereotyper Weise zahlreiche lange, mehrteilige Gedichte, sog. Qaṣīden. Im Anschluss an dieses «Vorspiel» beschreiben die Dichter in der Qaṣīde oft ihr Reittier, fast immer eine Kamelin, und vergleichen sie wegen ihrer Schnelligkeit mit Wüstentieren, Onagern (Wildesel), Antilopen oder Straussen, die dann ebenso eingehend beschrieben werden. Den Schluss der Qaṣīden bildet meist ein zweckgerichtetes Thema: z.B. eine – freundschaftliche oder feindliche – Botschaft an einen anderen Stamm (in diesem Fall spricht man von Botschaftsqaṣīden). Oft mit der Botschaft an den fremden Stamm Hand in Hand geht der Preis des eigenen Stammes. Selbstpreis – Stammeslob und persönlicher Selbstpreis – kann aber auch Hauptthema einer Qaṣīde sein. Ist das Schlussthema des Gedichts ein Preislied auf den Stammesführer, so haben wir es mit einer Lob- oder Preisqaṣīde zu tun. Der Ruhm, der besungen und durch die Dichtung im Gedächtnis späterer Generationen bleiben soll, kann sich auf erfolgreiche Feldzüge gegen feindliche Stämme beziehen, aber auch auf Werke des Friedens und der Versöhnung, auf Armenspeisungen und auf Einladungen grossen Stils zu Festen und Weingelagen. Es gibt auch Qaṣīden, die keinen zweckgerichteten Schluss haben; das Gedicht reiht in diesem Fall – nach der fast nie fehlenden Liebesklage als Vorspiel – meist mehrere Erinnerungsbilder aneinander (sog. Erinnerungsqaṣīde). – Die Qaṣīde ist die wichtigste und am meisten entwickelte Form der altarabischen Dichtung; neben ihr gibt es auch kurze, einteilige Gedichte mit den verschiedensten Themen.

Diese Dichtung, die von den Stämmen der arabischen Halbinsel mit gewissen Modifikationen bis in unser Jahrhundert hinein gepflegt worden ist, wurde zur «Klassik» der arabischen Literatur; Klassik in dem Sinne,

4 Hierzu und zum Folgenden können mehrere neuere einleitende Werke in die klassische arabische Dichtung zu Rate gezogen werden; etwa Wagner (1987) oder Jacobi (1987) und Jacobi (1990).

dass sie lange Zeit allen Dichtern als unerreichbares Vorbild galt und dass Topoi aus ihr – wie die Klage über die entschwundene Geliebte – noch verwendet wurden, als sich die gesellschaftlichen, politischen und religiösen Verhältnisse geändert hatten.

Diese Änderungen traten in der ersten Hälfte des 7. Jh. auf, u. zw. als Folge der Entstehung des Islams und der anschliessenden grossen Eroberungen. Angehörige arabischer Stämme, die den Hauptteil der islamischen Armeen bildeten, verliessen nun Wüsten und Steppen und liessen sich im angrenzenden Kulturland nieder. Zwei Provinzen des oströmischen Reiches, Syrien und Ägypten, und ganz Iran, waren unter ihre Herrschaft gefallen. Aus Beduinen wurden Sesshafte, die sich bald an das Leben in den Städten gewöhnten und die von den alten Kulturvölkern, mit denen sie sich jetzt vermischten, eine verfeinerte Lebensart übernahmen⁵.

Eine andere wichtige Veränderung war, dass die reinen Araber, die Nachkommen der Beduinen, nun – wir sind inzwischen im 8. Jh. – in ihrer ureigensten Domäne, der Dichtung, Konkurrenz von nicht-arabischen Neumuslimen, besonders von Persern, bekamen. Diese beherrschten die arabische Sprache bald ebenso gut und wussten sie eben so virtuos zu gestalten wie die Araber.

Dass Nicht-Araber in dieser Masse in die arabischsprachige Kultur eindringen konnten, wäre ohne eine einschneidende politische Veränderung unmöglich gewesen. Bei dieser Veränderung handelt es sich um die Revolution der von den Persern unterstützten Abbasidendynastie, die ihre Vorgänger, die rein-arabischen Umayyaden, im Jahre 750 in einem blutigen Umsturz beseitigten. Die Folge dieser von Persern mitgetragenen Revolution war, dass es mit der beherrschenden Stellung des Arabertums als des Trägers des islamischen Reiches und der islamischen Kultur nun schlagartig vorbei war. Die Abbasidenherrscher – der bekannteste ist der durch die Märchen von 1001 Nacht in aller Welt berühmt gewordene Hārūn ar-Rašīd (reg. 786-809) – verlegten ihre Hauptstadt nach Bagdad, also ganz in die Nähe der einstigen Metropole des persischen Sasanidenreiches, Ktesiphon. Dies hatte nicht nur symbolische Bedeutung: Von nun an drang iranischer Geist in die islamische Kultur ein, und der ganze

5 Dagegen blieb in den Wüsten und Steppen die alte Stammesdichtung bis in unser Jahrhundert hinein lebendig.

Lebenszuschnitt gestaltete sich mehr und mehr nach altorientalisch-persischem Vorbild.

Die Dichter, die nun hervortraten und überwiegend nicht-arabischer, meist persischer Abstammung waren, machten mit der Zugehörigkeit zur neuen Zeit ernst. Sie nannten sich selbst «Moderne» (*muh̄datūn*) und grenzten sich damit bewusst von den «Alten», den Grossen der vorislami-schen Stammesdichtung und ihren Nachahmern, ab. Sie revolutionierten die arabische Dichtung: Diesen Nachkommen alter Kulturvölker und Stadtmenschen kamen die beduinischen Topoi, die sie in der Nachfolge der Klassiker zunächst selbst noch behandelten, sehr bald obsolet und lächerlich vor. Sie suchten nach neuen Themen, die dem städtischen Milieu entsprachen; sie beschrieben nicht mehr Wüsten, sondern prächtige Gärten und Schlösser, nicht mehr fortziehende Beduinenmädchen, sondern Sklavinnen, die ausgebildet waren in Gesang und im Spielen von Lauten und anderen Instrumenten. Sie schufen eine neue, oft extrem bilder- und figurenreiche poetische Sprache. Diese wurde später insbesondere auch von den persischen Dichtern übernommen und weitergebildet. Um hier nur zwei Beispiele zu bringen: Abū Nuwās, also der Dichter, mit dem wir uns im Folgenden eingehender beschäftigen werden, besang ein die Totenklage haltendes Mädchen wie folgt⁶: “Sie weinte und liess dabei Perlen aus Narzissen fliessen und schlug die Rosen mit Jujuben”. Die Perlen sind die Tränen, die Narzissen die Augen, die Rosen die Wangen, die Jujuben (indischen Brustbeeren) die mit Henna rot gefärbten Fingerspitzen⁷. – Und Ibn ar-Rūmī, ein grosser Dichter der zweiten Hälfte des 9. Jh. sagt über die rote Rose⁸: “Vor Scham erglühten die Wangen der Rose; als ihr der Vorrang [vor der Narzisse] zugeschrieben wurde; ihre rosenrote Farbe bezeugt ihre Scham.” Die (tatsächliche) rote Farbe der Rose wird hier durch

6 *Dīwān* IV: 15, Nr. 19.

7 Das Stilmittel, das hier vorliegt (Umdeutung von Elementen des Thema-Bereichs in Metaphern, die derselben Bildsphäre angehören), bezeichnet man in Anlehnung an die einheimische Rhetorik als «harmonische Bildwahl». – Weitere typisch «orientalische» Stilmittel sind die «phantastische Ätiologie» (s. übernächste Anm.) und die «naturalisierte Metapher» (s. Anm. 44).

8 *Dīwān* II: 643f., Nr. 470.

eine vom Dichter erfundene Scheinursache begründet.⁹ – An diese Bildersprache, durch die “eine phantastische Sphäre über der Wirklichkeit aufgebaut wird”¹⁰, denkt der literarisch Gebildete in besonderem Masse, wenn von «orientalischer Lyrik» die Rede ist.¹¹

Mit der Verlagerung des schöpferischen Schwerpunktes von den Steppen in die Städte ging eine Wandlung auch der Funktion des Dichters einher: Der «moderne Dichter» des 8. und 9. Jh. war nicht mehr, wie sein Vorgänger, Exponent seines Stammes; er wurde zu einem Funktionär des Hofes¹². Bei den grossen Empfängen, die die Kalifen und Wesire in Bagdad in altpersisch-orientalischer Tradition abhielten, bei denen sie Bittsteller öffentlich anhörten, Angelegenheiten allgemeinen Interesses zur Sprache brachten, Recht sprachen, belohnten und strafte: Bei diesen Empfängen gehörte es zum Zeremoniell, dass auch Dichter vortraten und Preisgedichte auf die Kalifen, Wesire oder andere Grosse vortrugen. Für ein gelungenes Gedicht war eine reiche Belohnung zu gewärtigen.

Aber der grosse Empfang war nicht die einzige Bühne, wo die Produktion der modernen Dichter in Szene ging; mindestens ebenso wichtig waren die kleineren Zirkel. Dort pflegten nicht nur die Grossen, sondern auch andere bemittelte oder einflussreiche Männer je nach Gelegenheit Intellektuelle und Gelehrte, Musiker, Spassmacher und Akrobaten, und eben auch Dichter zu versammeln. Diese *mağālis*, «Sitzungen», wie man

9 Dieses Stilmittel wird in den rhetorischen Handbüchern als «schöne Begründung» (*husn at-taʿlil*) bezeichnet. Im Deutschen hat sich die von H. Ritter geprägte Bezeichnung «phantastische Ätiologie» oder «phantastische Umdeutung» durchgesetzt. Das Stilmittel gehört – wie die «harmonische Bildwahl» (s. Anm. 7) und die «naturalisierte Metapher» (s. Anm. 44) – zu den für die «orientalische» Dichtersprache typischen bildhaften Mitteln.

10 So von Grunebaum 1955: 49.

11 Goethe hat sich im *West-östlichen Divan* dem Zauber der «orientalischen» Bildersprache nicht entziehen können und sich ihrer bedient. So, wenn er in den Gedichten *Die Sonne kommt, ein Prachterscheinen* bzw. *Sag du hast wohl viel gedichtet* die Geliebte, die den Liebenden umarmt, einen Sichelmond sein lässt, der die Sonne umklammert, oder wenn er ihre Locken Schlangen, ihre Wimpern Pfeile nennt. – Unmittelbare Quelle Goethes für diese Metaphern war natürlich nicht ein arabischer Dichter, sondern der Perser Hāfiz, der ja überhaupt Goethes Hauptinspirationsquelle für den *Divan* war.

12 Hierzu und zum Folgenden vgl. G. E. von Grunebaum (1955): bes. 65ff.

sie nannte, konnten in einem Salon im Privathaus des Gastgebers stattfinden. Ebenso beliebt waren Gärten in der Stadt und am Stadtrand. Die Diskussionen in diesen Versammlungen – einige sind erhalten geblieben, weil sie regelrecht protokolliert wurden – konnten sich auf die verschiedensten Gebiete beziehen; sie mochten die arabische Grammatik oder das Wesen der Liebe betreffen; sie konnten von philosophischen und literarischen Themen bis zum Stadtklatsch gehen. “Worauf der Erfolg in einer Versammlung dieses Typus in erster Linie beruhte, war selbstverständlich *esprit*. Ein gewisses Funkeln des Geistes, die Gabe, einen Gedanken rasch und in wirksamer Form vorzubringen, ... waren kaum zu entbehren, wollte der Besucher einen wirksamen Beitrag zum Gelingen des *mağlis* leisten”¹³. Dies gilt auch für die Gedichte, die dort vorgetragen wurden; oft waren sie improvisiert, und die Dichter mussten in der Lage sein, in kurzer Zeit einen beliebigen Gegenstand zu bedichten: den Federhalter, der vor ihnen lag ebenso wie den Palast oder Garten, in dem man sich befand, die schöne Sängerin, die die Laute spielte ebenso wie die untergehende Sonne.

Bei diesen Sitzungen wurde oft auch Wein getrunken; literarische *mağlis* und Weingelage waren nicht immer scharf geschieden. Umgekehrt wurde bei sonstigen Weingelagen, die natürlich nicht nur in vornehmen Salons, sondern z.B. auch in Werkstätten von Künstlern, Kopisten und Buchhändlern, in öffentlichen und privaten Gärten und selbstverständlich auch in Weinkneipen stattfinden konnten, häufig geeignete Dichtung, also vor allem Gelagepoesie, vorgetragen. Bekanntermassen verbietet der Islam den Weingenuss, und strenggläubige Muslime haben sich auch stets an das Weinverbot gehalten¹⁴. In der Geschichte hat es auch immer wieder «fundamentalistische» Herrscher gegeben, die den Weingenuss streng verboten und Fehlbare die Härte des islamischen Gesetzes spüren liessen, das Alkoholgenuss mit Auspeitschung ahndet. Auch Hārūn ar-Rašīd war dem Weintrinken abhold. Aber es gab auch liberale Herrscher und Zeiten, wo man es nicht so genau mit dem Weinverbot nahm. Jedenfalls ist das Abhalten von Weingelagen im gesamten Mittelalter bei allen Schichten der Bevölkerung durch literarische und ikonographische Quellen reichlich

13 Ebd.: 66.

14 Zum Wein in der islamischen Kultur des Mittelalters s. die Monographie von P. Heine (1982).

bezeugt. Und in zahlreichen Werken der islamischen Fürstenspiegelliteratur finden sich Kapitel über die Etikette der Gastmähler. Bei ihnen war der Genuss von Wein eine Selbstverständlichkeit.

Freilich war die Weinproduktion den Muslimen untersagt. Aber es gab im islamischen Staat ja die geschützten Minderheiten, Christen, Juden und Zoroastrier, die Wein für den eigenen Gebrauch herstellen durften und bei denen nicht-fromme Muslime – in guten Zeiten in aller Öffentlichkeit, wenn es nötig war eben heimlich – das ihnen eigentlich verbotene Getränk konsumieren oder sich beschaffen konnten. Namentlich die Klöster christlicher Mönche und die Kneipen jüdischer und zoroastrischer Weinwirte in der Nähe Bagdads waren im 8.-10. Jh. und darüber hinaus beliebte Ausflugsorte muslimischer Zecher und Freigeister.

Der Dichter, der in dem sogleich zu behandelnden Gedicht einen solchen Ausflug zu einer Weinkneipe beschreibt, ist al-Ḥasan ibn Ḥānī¹⁵, mit dem Beinamen Abū Nuwās («Vater der Haarlocke»)¹⁵. Er ist zweifellos der bedeutendste und vielseitigste jener Gruppe von Dichtern, die sich selbst als «Moderne» bezeichneten. Geboren wurde er um 757 n.Chr. in Südwestiran, seine Mutter war Perserin. Nach dem frühen Tod des Vaters zog seine Mutter mit ihm in den Irak, zunächst nach Basra, wo er die traditionelle Ausbildung in Koran und religiösen Wissenschaften sowie in arabischer Grammatik erhielt. Sein wichtigster poetischer Lehrer war ein Bohemien und Freigeist namens Wālība ibn al-Ḥubāb. Dieser trug entscheidend dazu bei, dass Abū Nuwās sich schon in seiner Jugend dem Wein und der Liebe zum eigenen Geschlecht zuwandte, also jenen Dingen, die dann im Mittelpunkt seines poetischen Werkes stehen sollten. Im Jahre 786 siedelte unser Dichter nach Bagdad über, die neugegründete Hauptstadt des Abbasidenreiches, wo gerade Ḥārūn ar-Rašīd auf den Thron gekommen war. Bei ihm oder wenigstens bei seinen Wesiren, den Barmakiden, wollte er sich eine Position als Hofdichter erobern. Eine Audienz beim Kalifen brachte aber keinen Durchbruch. Der Durchbruch bei Hofe kam erst unter Ḥārūns Sohn und Nachfolger al-Amīn, der seinem Vater 809 auf dem Thron folgte und der im Gegensatz zu seinem Vater dem Wein und den Freuden des Lebens sehr zugetan war. Abū Nuwās wurde nun dauerhaft Hofdichter, vor allem aber Zechgenosse und, man kann ge-

15 Ihm hat E. Wagner (1964) eine umfangreiche Monographie gewidmet. – Siehe auch Schoeler (1990): 290ff.

radezu sagen, persönlicher Freund, des Kalifen. Kurz nach dessen Tod starb auch Abū Nuwās um 815 n.Chr.

Die arabische Literaturkritik des Mittelalters betrachtet Abū Nuwās als den führenden Repräsentanten der «modernen» Dichterschule der frühen Abbasidenzeit, und die arabistische Literaturwissenschaft ist ihr darin gefolgt. Schon die mittelalterlichen Gelehrten haben bemerkt, dass unser Dichter zwar alle damals bekannten lyrischen Gattungen gepflegt hat: also die zeremoniale höfische Lob- und Trauerdichtung (Totenklage), die politische und persönliche Satire, die religiöse Weltentsagungsdichtung usw., dass in seinem Schaffen aber jene Gattungen im Mittelpunkt stehen, die den Freuden des Lebens und zumal des Hoflebens gewidmet sind: also Jagd-, Liebes- und insbesondere Wein- und Gelagedichtung. Abū Nuwās ist für die Araber der Weindichter schlechthin; und das Kapitel «Weingedichte» (arabisch *ḥamrīyāt*) macht einen besonders umfangreichen Band seines Gesamtwerks aus. Freilich ist Abū Nuwās nicht der erste Weindichter der arabischen Literatur; und in den meisten Themen und Motiven, die er gestaltet, folgt er Vorgängern. Im vor-Abū Nuwās'schen Weingedicht steht die Beschreibung des Getränks ganz im Mittelpunkt, es ist also überwiegend deskriptiv. Geschildert werden das Aussehen des Weines, sein Duft, sein Verhalten bei der Mischung mit Wasser, seine Wirkung auf die Zecher, aber auch das Gefäß, in denen er kredenzt wird, der Schenke, der ihn anbietet und die Sängerin, die zum Gelage singt. Abū Nuwās hat all das auch besungen, und zwar meist noch virtuoser als seine Vorgänger. Gerade die eigentümliche Mischung von Tradition und Innovation ist es, die das Abū Nuwās'sche Weingedicht auszeichnet.

Originell ist Abū Nuwās in einer Gruppe von Gedichten, in denen er weniger beschreibt als erzählt; erzählt, wie er mit Kumpanen nächstens aufbricht, um eine der von einem Juden, Christen oder Zoroastrier geführten Weinschenken in der Nähe Bagdads aufzusuchen. Eines dieser «narrativen» Weingedichte¹⁶ soll im Mittelpunkt der folgenden Betrachtung stehen.

16 Das Gedicht wird in zwei (von insgesamt drei) Rezensionen des *Dīwāns* überliefert (Ḥamza al-Isfahānī und Tūzūn); Bedenken gegen seine Echtheit bestehen nicht. – Wörtliche Übersetzungen finden sich bei Wagner (1964): 299f. und Mattock (1987-88): 528f.; eine poetische Übersetzung ins Französische bietet Monteil (1979): 66ff. – Mattock gibt auch eine kurze Interpretation des Gedichts, der die vorliegende in manchen Punkten verpflichtet ist.

II.

Dīwān III, S. 46ff. Nr. 26

1. Lass das Frühlingslager! Mit dem Frühlingslager habe ich nichts zu tun. Zainab und La[°]ūb haben mich nicht gefangen genommen.
2. Aber [der Wein:] die babylonische¹⁷ hat mich gefangen genommen. Sie ist für einen wie mich das ganze Leben lang ein grosser Räuber.
3. Beim Mischen meidet das Wasser sie, weil sie (nur noch) ein Phantom ist. Sie kriecht zwischen den Knochen.
4. Wenn jemand sie kostet, so lässt sie ihn in den Lüften schweben. Er hat dann keinen klugen Verstand mehr, auf den man zählen kann¹⁸. –
5. (Ich denke an) eine finstere Nacht¹⁹, in der ich auszog mit Jünglingen, während die Herzen uns [zum Wein:] zum alten²⁰ hinzogen,
6. zum Hause eines Weinwirtes. Zwischen dessen Schenke und uns lagen hochragende Schlösser und Strassen.
7. Durch unsere nächtliche Reise wurde der Weinwirt nach einem kurzen Schlummer aufgeschreckt (oder erschreckt)²¹, obwohl kein Beobachter da war ausser dem Erhabenen.
8. Er stellte sich schlafend aus Furcht vor einer Verleumdung²², und es überkam ihn nach dem Schlaf Herzklopfen.
9. Doch als wir ihn beim Namen riefen, verflog sein Schreck, und er war sicher, dass seine Herberge «fruchtbar» sein würde.
10. Er eilte rasch und dienstbeflissen zur Tür. Über die Besucher war er freudig überrascht.
11. Er lächelte²³ und machte eine tiefe Verbeugung vor uns. Er hatte bei dem, was er wohl dachte, das richtige getroffen.

17 Der Wein bleibt ungenannt; s. die folgende Interpretation. – Die verschiedenen Wörter für Wein werden im Arabischen oft *feminini generis* konstruiert.

18 *°aqlun yu° addu arībū*. – Var.: *adībū*, “wohlerzogen, feingebildet”.

19 *wa-lailati daġnin*. – Das sog. «*wāw rubba*» ist hier, wie sich aus dem Sinn des Folgenden ergibt, singularisch aufzufassen; vgl. Wright II: 217f., Para. 85 *Rem*.

20 *mudām*; wörtlich “einen, den man dauernd gemacht hat/hat dauern lassen” (etwa wegen seines Alters; es gibt aber auch andere Deutungen; s. Lane, *Arabic-English Lexicon* III, S. 938; s. v, *dwm* bzw. *mudām*.). – Die Bedeutung “Wein” ist freilich schon lexikalisiert.

21 Var.: *fa-lammā qara°nā bābahū ba°da had°atin*, “Als wir an seine Türe nach [einer Zeit] der Ruhe klopfen”.

22 Gemeint ist: einer Denunziation.

23 *fa-aṭlaqa °an nābaihi*; wörtlich: “er zeigte seine Eckzähne”.

12. Er sprach: Tretet ein! Seid gegrüsst, ihr Leute! Ihr seid mir willkommene Gäste!²⁴
13. Er holte eine seiner Lampen und zündete sie an. Alles, was man bei ihm gern mag, war zur Hand.
14. Wir sagten: Mach es uns gemütlich! Her damit, wenn du [eine gewisse Sache] verkaufst, denn die Finsternis wird bald aus ihrem Reich entschwinden.
15. Da zeigte er uns [einen Wein:] eine rötliche (oder blonde)²⁵, deren Jugend dahin war, die eine preiswürdige, Bewunderung erregende Schönheit besass und hüpfte²⁶.
16. Als er sie (wie eine Braut) zur Hochzeit²⁷ enthüllte, verbreitete sich von ihr der Duft einer Zephyrbrise und ein heller Schein.
17. Er brachte sie (uns), während eine wohl erzogene (oder: gut ausgebildete) Lautenspielerin, nach der sich die Betrachter sehnen, sie (den Wein, bzw. dessen Herannahen) (mit ihrem Spiel) «antrieb»²⁸,
18. (ihr Körper war) ein Sandberg, über den sich der Zweig eines Moringa-Baumes erhebt; wenn er schreitet, dann erniedrigen sich²⁹ seinetwegen beinahe sogar die harten³⁰ Berge.
19. Dann näherte sich [ein Jüngling:] ein beneidenswert schöner, mit einer Tunika bekleideter, ungewöhnlich kluger, makelloser, gewandter.
20. Die Zecher rochen die Rosen aus seinen Wangen. Ausser der Schönheit war kein Parfüm an ihnen.

24 *fa-manzilukum sahlun ladaiya raḥībū*; wörtlich.: “eure Wohnung ist bequem und geräumig bei mir!”

25 *ṣaḥbā°*. – Der – auch hier nicht genannte – Wein (s. Interpretation) wird wieder *feminini generis* konstruiert. Auf den Wein bezogen bedeutet *ṣaḥbā°* “aus weissen [!] Trauben gepresst”, auf das Haar bezogen “rötlich, blond”; vgl. Lane, *Arabic-English Lexicon* IV; S. 1736f., s. v. *ṣhb*.

26 *lahā rauʿatun maḥmūdātun wa-wuṭūbū*. – Variante: *lahā faraḥun fī ka°sihā wa-wuṭūbū*; “die in ihrem Becher fröhlich war und hüpfte”.

27 Variante: *lin-nadāmā*, “für die Zechgenossen”.

28 *fa-ḡā°a bihā taḥdu bihā dātu mizharin ... rabībū*. – Ich beziehe *fa-ḡā°a bihā*, “er brachte” auf den (in den vorausgehenden Versen bereits genannten) Wirt; *rabībū*, “wohl erzogen” auf die Lautenspielerin. (Verbaladjektive der Form *fa°il* mit passivischer Bedeutung nehmen keine Femininendung an; vgl. Wright I: 186, Para. 297 [b]). – Mattock (1987-88: 529 und 536) will *fa-ḡā°a ... rabībū* sowie die gesamte Aussage des folgenden Verses 18 auf den (doch wohl erst in Vers 18 eingeführten) Jüngling beziehen. Ich halte diese Interpretation für unwahrscheinlich.

29 *tunībū* [mit Ellipse von *ilā l-lāhi*], wörtlich: “bekehren sich reuig zu Gott”.

30 oder: “tauben Berge”; *ṣummu l-ḡibālī*.

21. Er gab uns immerfort einen fleissigen Becher zu trinken, der wegging, während nach ihm schon wieder ein anderer kam.
22. Er sang uns eine Melodie mit schönem Kehrreim³¹: “Der Blitz zuckte nachts im Westen (*ġarbīyan*), da sehnte sich ein Fremder (*ġarībū*) (nach seiner Heimat)”.
23. Wer von uns verliebt war, dessen Tränen strömten, und nach der Freude überkam ihn Klagen.
24. So gab es da Erfreute und Weinende vor Liebe, als aus dem Gewand der Dunkelheit heraus verborgene Dinge sichtbar geworden waren.
25. Da war der Sirius verschwunden, und das Gestirn der Plejaden hatte den Morgen zurückgebracht.

Zunächst ein Wort zum Versmass, das Abū Nuwās hier verwendet. Es heisst *Ṭawīl* (*aṭ-ṭawīl*, «das lange») und zerfällt, wie fast alle arabischen Metren, in zwei (fast) gleiche Halbverse. Sein Grundmuster ist:

0 — — 0 — — —, 0 — — 0 — 0 — // 0 — — 0 — — —, 0 — — 0 — 0 —
 (kurz — lang — lang — kurz — lang — lang, — lang, kurz — lang — lang — kurz — lang
 — kurz — lang; 2 x).

Das *Ṭawīl* mit seinem schweren, feierlichen Rhythmus ist jenes Versmass, in welchem gerade die berühmtesten klassischen Gedichte abgefasst sind. Abū Nuwās benutzt es vor allem für die ernstesten zeremonialen Gattungen, Lob- und Trauerdichtung; dagegen tritt es in den «leichten» Gattungen, Wein- und Liebesdichtung, zurück³². Wenn er es hier dennoch in einem Weingedicht verwendet, so kann das bedeuten, dass er mit dem Gedicht vielleicht den Werken der «Klassiker» etwas Ebenbürtiges zur Seite stellen wollte.

Der Reim, der sich hier wie in den meisten klassisch-arabischen Gedichten durch das ganze Gedicht zieht, geht auf *-ī/ūbū* aus. Er weist keine Besonderheiten auf.

Hauptthema des Gedichts ist die nächtliche Reise des Dichters und seiner Kumpanen zu einer Weinschenke ausserhalb Bagdads. Damit beginnt das Gedicht aber nicht gleich. Es beginnt vielmehr mit einer Absage an die Lebensweise der Beduinen und — was fast gleichbedeutend damit ist — mit einer Ablehnung ihrer poetischen Tradition, also der altarabischen

31 Variante: *wa-tilka tuġannīnā bi-ḥusni taraġġū'in*, “Dabei sang jene mit schönem Kehrreim”. Nach dieser Variante singt also nicht der Jüngling, sondern die zuvor erwähnte Lautenspielerin.

32 Siehe Wagner (1964): 218.

«Klassik». Denn die Klassiker begannen ja unzählige ihrer *Qaṣīden* mit einem Liebeslied, in dem sie der vergangenen Zeiten gedachten, wo ihr eigener Stamm mit dem der Geliebten das gemeinsame Frühlingslager hielt. *Zainab* und *Laʿūb* sind typische Namen von Beduinenmädchen, die die Stammesdichter in diesem Zusammenhang besangen. Indem *Abū Nuwās* all das erwähnt, sich aber sofort davon lossagt, erweist er sich zum einen entschieden als Städter, der mit den unzivilisierten Beduinen nichts mehr zu tun haben will. Zum anderen verwendet er aber einen der häufigsten und beliebtesten Eröffnungstopoi der klassischen Stammespoesie – Schilderung des Frühlingslagers –, aber nur, um ihn im gleichen Atemzug von sich zu weisen. In anderen Gedichten, wo er ähnlich vorgeht, bleibt er noch für einige Verse bei dem Thema und giesst seinen ätzenden Spott auf die primitive Lebensweise der Beduinen³³.

Dieser erste Vers zeigt auch eine klangliche Auffälligkeit, die die vorgetragene Interpretation vielleicht noch bestätigen kann: Er enthält in ungewöhnlicher Häufung – viermal! – den pharyngalen Laut ʿAin; zweimal in dem wiederholten Wort *rabʿ*, «Frühlingslager» (rhetorische Figur der Anapher, arabisch *takrīr*), einmal in dem dazu eine unvollständige Paronomasie bildenden (Beduinen-)Namen *Laʿūb*, und einmal in dem dies alles abweisenden Imperativ *daʿ*, «lass!» Möglicherweise assoziiert der Dichter hier den harten Laut ʿAin mit der rauhen Redeweise der Beduinen, die er wie deren Lebensweise verachtet und ablehnt.

Bereits im zweiten Vers sagt *Abū Nuwās*, was er an die Stelle der Beduinenmädchen und all dessen setzen will, was die Klassiker fasziniert hat: Es ist die «babylonische». Man beachte, dass der Dichter nicht das Wort «Wein» hinzufügt. Die Metonymie, oder genauer gesagt: das stellvertretende Beiwort (Epitheton), das er stattdessen benutzt, ist ein hervorragendes Stilmittel der altarabischen Poesie und in der Dichtung der «Modernen» seltener. Wenn *Abū Nuwās* hier (und durchweg in diesem Gedicht) für den Wein ein stellvertretendes Epitheton verwendet, so «zitiert» er wiederum – hier auf der stilistischen Ebene – die Dichtung der alten Klassiker, so wie er sie auch durch die Wahl des Versmasses «zitiert» hatte.

Das stellvertretende Beiwort hat hier aber noch eine andere Funktion. Dadurch, dass das Gemeinte, der Wein, nicht unmittelbar genannt ist,

33 Zahlreiche Beispiele ebd. : 246ff., bes. 295f.

können die Hörer einen Augenblick im Zweifel darüber belassen werden, worum es sich eigentlich handelt. Da «babylonisch» und «Gefangennehmen» zusammenkommt, mag der Hörer ganz kurz an die babylonische Gefangenschaft (*as-saby al-bābilī*) der Juden denken (von der ein gebildeter Muslim im Bagdad des 8. und 9. Jh. selbstverständlich Kenntnis hatte). Oder er mag auch an eine babylonische Zauberin denken, denn «babylonisch» ist oft ein Synonym für «zauberisch» (weil Babylon als der Sitz der Magie gilt³⁴). Hat also eine «Babylonierin» (*bābiliya*) Abū Nuwās gefangen genommen? – Jawohl, und zwar eine solche, die selbst eine «Gefangene» ist. Es ist nämlich der im Krug eingeschlossene, von Land zu Land transportierte³⁵ *Wein aus Babylon*.³⁶ Dass es sich so verhält, kann man fast schon aus dem folgenden Halbvers erschliessen. Denn dort wird die (verbale) Metapher «gefangennehmen» aufgenommen, interpretiert und zugleich hyperbolisch gesteigert durch die (substantivische) Metapher «(lebenslanger) grosser Räuber», die in diesem Zusammenhang eigentlich auf nichts anderes passen kann als auf den Wein, der ja den Verstand der Zecher raubt. Indessen wird dies explizit erst zu Abschluss der einleitenden Weinbeschreibung in Vers 4 gesagt.

Spätestens im dritten Vers wird aber ganz klar, dass die «Babylonierin» der *Wein* aus Babylon ist. Babylonischer Wein ist übrigens für den Muslim eng mit einer bestimmten alttestamentlichen Figur verknüpft: mit Noah. Denn Noah gilt als Erfinder des Weines, und in Babylon hat er zuerst Wein angebaut. Da guter Wein nicht alt genug sein kann, stellen die Dichter, um einen Wein zu loben, häufig hyperbolisch fest, bereits Noah habe ihn gekeltert³⁷.

34 Vgl. Lane: *Arabic-English Lexicon* I, S. 145, s. v. *bābiliyun*. – Nach Sure 2, 102 unterwiesen die beiden gefallenen Engel Hārūt und Mārūt in Babel die Menschen in der Magie.

35 *sabā l-ḥamra* heisst “he conveyed wine from one town, or country, to another”; cf. Lane: *Arabic-English Lexicon*, s. v. *sabā*.

36 Bisweilen nennt Abū Nuwās ihn explizit «babylonische Gefangene»; vgl. *Dīwān* III, Nr. 214, S. 246, Vers 4: *zaliltu w’āṭīhi sulāfata qarqafin muḥaddiratin °adrā°a min sabyi bābilī* “ich gab ihm andauernd die Auslese [eines Weines:] einer zitternerregenden, betäubenden, jungfräulichen *von den Gefangenen Babylons*”.

37 Beispiele bei Bencheikh (1963-64): 17. – Sogar mit Adam wird der Wein in Verbindung gebracht.

Um die behauptete Faszination und Wirkung des Getränks zu erläutern, hält sich der Dichter nun über zwei Verse (3-4) bei der Beschreibung des Weines auf. Die beiden Verse haben aber auch eine Funktion im Gesamtzusammenhang des Gedichts: Sie sollen den Beginn der Erzählung noch herauszögern, um den Übergang vom Eröffnungstopos, der Absage an die beduinische Lebensweise, und seinem eigentlichen Thema, dem nächtlichen Abenteuer in der Weinkneipe, weniger abrupt zu machen³⁸.

Es sind zwei durchaus konventionelle Motive, die Abū Nuwās hier gestaltet: das Verhalten des Weins beim Mischen mit Wasser und seine Wirkung auf den Zecher. Dass der Wein sich (angeblich) nicht sofort mit dem Wasser mischt, wird mit einer Pseudo-Ursache erklärt³⁹, die auf zwei Hyperbeln beruht: Das Wasser ist – verglichen mit dem Wein – eine grobe, dichte Substanz (das ist die eine, unausgesprochene Hyperbel); der Wein andererseits hat wegen seines Alters seinen materiellen Körper verloren; er ist nur noch «Geist» oder «Phantom» (das ist die andere, ausgedrückte Hyperbel, die gleichzeitig eine Metapher ist). Wenn wir diese hyperbolische Metapher – der Wein ein Phantom – wörtlich nehmen, wird die Pseudo-Ursache zu einer einleuchtenden Begründung; denn wenn der Wein wirklich keine Materie mehr hat, müssen wir auch einsehen, dass er sich nicht mit dem viel zu materiellen Wasser mischt, weiterhin auch, dass er «zwischen den Knochen kriechen», d. h. den ganzen Körper durchdringen kann.

Die Wirkung des Weingenusses wird in Vers 4 durch eine (auch uns verständliche) hyperbolische Metapher veranschaulicht: Der Wein lässt den, der ihn nur kostet, «in den Lüften schweben». Die damit in Zusammenhang gebrachte Feststellung, dass der Zecher dann keinen rechten Verstand mehr hat, erklärt – zum Abschluss dieser einleitenden Weinbeschreibung – die zu Anfang (Vers 2) getroffene Behauptung, dass der Wein ein «Räuber» ist. – Wörtlich-Nehmen von Metaphern, Anführung von Pseudo-Ursachen und Steigerung durch hyperbolische Schilderungen der

38 So auch Mattock (1987-88): 536.

39 Das hier verwendete Stilmittel kommt jenem Stilmittel nahe, das in den rhetorischen Handbüchern als «schöne Begründung» (*ḥusn at-taʿlīl*), in der deutschsprachigen Arabistik als «phantastische Ätiologie» bezeichnet wird (s. Anm. 9).

Wirkung sind also die wichtigsten Mittel, die Abū Nuwās hier zur Beschreibung des Weines und seiner Wirkung verwendet.

Mit Vers 4 ist die kurze Weinbeschreibung und damit der einleitende (deskriptive) Teil des Gedichts abgeschlossen, und der Dichter kann zum (narrativen) Hauptteil übergehen. In diesem wird er allerdings das Thema der Weinbeschreibung am geeigneten Ort noch einmal aufnehmen und so eine sinngemässe Verbindung zwischen den beiden Teilen herstellen.

Die Wendung «(ich denke an) ein X» (bzw. «gar manche X»)⁴⁰, mit dem der Hauptteil (Vers 5ff.) beginnt, ist genau jene Formel, mit der die altarabischen Stammesdichter die Schilderung ihrer eigenen Heldentaten einleiten. Durch den intertextuellen Bezug ist klar, dass das Folgende als eine Ruhmesrede aufgefasst werden soll. Aber während in einem altarabischen Gedicht auf die Formel «Ich denke an eine finstere Nacht/Gar manche finstere Nacht» vielleicht die Schilderung eines gefährlichen Wüstenrittes oder die Beschreibung einer Razzia folgen würde⁴¹, lässt uns Abū Nuwās noch im selben Vers wissen, welcher «Heldentat» *er* sich im Folgenden rühmen will: nämlich seiner nächtlichen, in Begleitung von Zechkumpanen unternommenen Reise zu einer Weinschenke ausserhalb der Hauptstadt. Als Beweggrund für die Reise erscheint ein irrationaler Drang, den die Kumpanen in ihren Herzen verspüren und der sie zum Wein regelrecht hinzieht. So wird dem Wein – der auch hier nicht direkt genannt wird – geradezu eine magische Anziehungskraft zugeschrieben. Dieses Motiv ist mit dem in Vers 2 auftretenden Motiv vom «gefangennehmenden» Wein eng verwandt und nimmt jenes hier – im Hauptteil des Gedichts – noch einmal auf. (Dies ist ein weiteres Mittel, wodurch der Dichter die Einleitung und den Hauptteil mit einander verknüpft hat; eines ist, wie schon angedeutet die Wiederaufnahme der Weinbeschreibung in Vers 15-16.)

Im folgenden Vers 6 wird die Distanz zwischen Ausgangspunkt und Ziel der Reise durch die Erwähnung markanter Gebäude (der Schlösser, an denen man vorbeikommt und die wohl noch in der Stadt oder deren Nähe liegen) und der Strassen oder Wege (die danach bis hin zur Weinschenke zu beschreiten sind) höchst anschaulich ausgedrückt.

40 Siehe Anm. 19.

41 Vgl. Mattock (1987-88): 531f., bes. 533; auch Hamori (1974): 67, Am. 70.

Während die deskriptiven Partien des Gedichtes, wie wir schon an der einleitenden Weinbeschreibung sahen, bildhaft und hyperbolisch sind, ist die Sprache der narrativen Partie (Vers 7ff.) bildarm, der Stil ist fast durchweg geradezu nüchtern-realistisch. Erzählt wird, wie der Weinwirt durch Klopfen an seine Tür aufgeweckt und aus dem Bett aufgeschreckt wird, wie er Angst bekommt und zunächst nicht reagiert, weil er eine Denunziation fürchtet (Vers 7-8). Er darf nämlich eigentlich nur Nicht-Muslimen Wein verkaufen; und wenn die Wache eine Razzia durchführt und ihn dabei erwischt, dass er Muslime mit dem verbotenen Getränk versorgt, hat er eine empfindliche Strafe zu gewärtigen. Erst sein Name, von den Besuchern ausgesprochen, ist das Schibboleth, das ihm zeigt, mit wem er es in den folgenden Stunden zu tun haben wird. Sein erster Schreck verwandelt sich alsbald in Freude, denn er weiss jetzt, dass seine «Herberge fruchtbar sein wird», d.h., dass er ein gutes Geschäft machen wird – diese Redensart ist übrigens eine der seltenen übertragenen Wendungen in der erzählenden Partie des Gedichts (von der im selben Vers verwendeten verblassten Metapher «verfliegen» [vom Schreck] können wir hier absehen).

Ganz wirklichkeitsnah wird im Folgenden das Verhalten des Wirtes seinen Gästen gegenüber geschildert: sein Eilen zur Tür, die freudige Begrüssung mit einer tiefen Verbeugung, die Aufforderung einzutreten, das Anzünden der Lampe, deren Licht die folgende Szene beleuchtet und das Ganze in eine fast romantische Stimmung taucht (Vers 10-13). In einem Halbvers (11b) wird der Fluss der Erzählung durch eine Reflexion unterbrochen. Bildhafte Sprache enthält auch diese Partie nicht; dafür wird die Erzählung durch den periphrastischen (oder metonymischen) Ausdruck des Lächelns (“zeigte seine Eckzähne”) farbiger gemacht (Vers 11a); vor allem aber durch einen Dialog belebt (Vers 12 und 14).

Je ein Vers ist durch Rede und Gegenrede ausgefüllt: die Grussworte des Wirtes und die «Bestellung», die die Gäste bei ihm aufgeben. Diese nennen das, was sie wollen, übrigens nicht beim Namen, und der Wein wird auch noch im nächsten Vers (15) nicht direkt genannt – der Vorsicht, die der Wirt zu Anfang walten liess, entspricht hier die Zurückhaltung der Gäste bei der Nennung jener Sache, um derentwillen sie eigentlich gekommen sind. Die nächtlichen Besucher mahnen den Wirt zur Eile, denn «die Finsternis», also die Nacht, – die personifiziert erscheint und dadurch gleichsam als ein mythisches Wesen aufgefasst wird – wird bald «aus ihrem Reich verschwinden», d. h. zu Ende sein (Vers 14).

Mit der Einführung des (nur metonymisch bezeichneten) Weines in Vers 15 ist die erzählende Partie dann im wesentlichen beendet, und es schliesst sich wieder eine deskriptive Partie an. Die äusserst bilderreichen Beschreibungen, die nun folgen, betreffen den Wein, eine Lautenspielerin und einen Jüngling, den eigentlichen Weinschenken, der aber auch als Sänger auftritt.

In der Weinbeschreibung, die das Thema der Verse 3 und 4 des Gedichts wiederaufnimmt, ist die über die beiden Verse sich erstreckende Personifizierung des Getränks am bemerkenswertesten. Eingeführt wird der Wein wieder durch ein stellvertretendes Beiwort; hier als «eine rötliche» bzw. «blonde» (Vers 15). Schon diese erste Bezeichnung passt ausser auf den Wein auch auf ein menschliches Wesen und bereitet die folgende Personifizierung vor, durch die der Wein – wie bei Abū Nuwās häufig⁴² – als eine Braut erscheint. Obwohl der Dichter diese «Braut» nicht mehr die jüngste sein lassen kann (nur alter Wein ist gut!), ist sie von erstaunenerregender Schönheit und hüpfte wie ein junges Mädchen (so wird die Bewegung im Becher metaphorisch gedeutet). In Vers 16 wird das Ausgiessen (aus einem Krug) und Mischen des Weines mit Wasser als Entschleierung der Braut und Hochzeit metaphorisiert. Das Bouquet des Getränks – oder, um im Bild zu bleiben, das Parfum der «Braut» – wird in eine sich verbreitende duftende Brise umgedeutet; weiterhin wird der Glanz des Weines, der (angeblich) ganz besonders beim Mischen wahrnehmbar ist – im Bild: das Leuchten des Gesichtes der «Braut» – zu einem Lichtschein metaphorisiert und zugleich hyperbolisch gesteigert (das arabische Wort, *lahīb*, kann sogar Flamme, Lohe bedeuten). Wenn wir uns die Szene vorstellen, so erscheint die Schenke nun geradezu in bengalische Beleuchtung getaucht: durch den (realen) hellen Schein der Lampe und durch den (durch metaphorische Umdeutung entstandenen) rötlichen «Lichtschein», der vom Wein ausgeht.

In anderen Weinbeschreibungen geht Abū Nuwās in der hyperbolischen Steigerung der Lichtmetapher noch weiter⁴³. Einmal sagt er z.B. – die Metapher wörtlich nehmend («naturalisierend»)⁴⁴, dass der Licht-

42 Beispiele bei Bencheikh: 38ff.

43 Zahlreiche Beispiele bei Bencheikh (1963-64): 28, 46f.

44 Es handelt sich um ein Stilmittel, das die einheimische Theorie als «Vergessenlassen des [der Entwicklung zugrunde liegenden] Vergleichs» auffasst

schein, der vom Wein ausgeht, die Finsternis taghell werden lässt (III, Nr.87, S. 114, Vers 9); oder er gibt gar vor zu glauben, der Morgen sei angebrochen, wo es doch in Wirklichkeit «nur» das Licht des Weines ist, das die Umgebung erhellt (III, Nr. 105, S. 137, Vers 4-5). Eine besonders originelle Ausgestaltung erhält die «Naturalisierung» der Metapher im folgenden Vierzeiler (III, Nr. 264, S. 301), in dem der Dichter beschreibt, wie eine verirrte Karawane durch das Leuchten des Weines ihren Weg wiederfindet:

1. (Ich weiss von) eine(r) Karawane, die vom richtigen Weg abgeirrt war, nachdem der finstere Horizont der Nacht sie eingeholt hatte.
2. Da hörten sie (die Reisenden) eine Stimme; wir waren nämlich eine Schar mit einem Jüngling unter uns, der in Trunkenheit sang.
3. Da leuchtete ihnen aus der Ferne von uns her ein Wein, als ob sein Glanz das Licht eines brennenden Feuers wäre.
4. Wenn immer wir ihn tranken, verweilten sie an ihrem Platz; wenn er aber gemischt wurde [wobei er besonders leuchtet], spornten sie ihre Reittiere an und ritten weiter.

Man hat zurecht festgestellt, dass der Wein in derartigen Entwicklungen schon dem mystischen Wein der späteren Šūfī-Dichtung nahe kommt⁴⁵.

Aber zurück zu unserem Gedicht! In der (rühmenden) Beschreibung der beiden Personen, denen der Dichter nun je zwei Zeilen (Vers 17-20) widmet, geht er so vor, dass er im jeweils ersten Vers mehrere, meist bildlose Feststellungen (in der Form von Attributen und Appositionen) über die (in beiden Fällen nicht direkt genannte) Person aneinander reiht (in dem «Preis» des Jünglings fällt die zweimalige Verwendung von uneigentlicher Genitivverbindung auf). Tropisch ist hier nur, dass es von dem Mädchen heisst, sie «treibe» durch ihr Spiel das Herannahen des Weines «an» (gemeint ist natürlich: sie begleitet es); das verwendete Verb, *ḥadā*, bedeutet eigentlich «Kamele mit Gesang antreiben». Durch die Verbalmetapher wird das tatsächliche «Nebeneinander» der beiden Aktionen – Kredenzt-Werden des Weines und das dieses begleitende Lautenspiel – in ein «Wegeneinander» umgedeutet.

(und so nennt) und das europäische Untersuchungen als «naturalisierte Metapher» bezeichnen.

45 A. Hamori (1974): 67, im Gefolge Ḥāwīs (1970): 258.

Im jeweils folgenden Vers schliesst beidemale eine extrem bildhafte Beschreibung an. Beim Mädchen erscheint der Körper, die Figur, in metaphorischer Umdeutung (Vers 18). Der «Sandberg» ist gängige Metapher für das Gesäss, das nach dem orientalischen Schönheitsideal nicht gross und schwer genug sein kann. (Man denke an entsprechende Schönheitsschilderungen in 1001 Nacht!) Der auf dem Sandberg sich erhebende Zweig eines Moringa-Baumes ist Metapher für die Taille, die nach diesem Schönheitsideal schlank wie eine Wespentaille sein muss. Da die den Metaphern zugrunde liegenden realen Dinge (also die Körperteile: Gesäss und Taille) gar nicht genannt sind, da vielmehr nur von dem «Sandberg», auf dem sich ein «Moringa-Baum-Zweig» erhebt, die Rede ist, erscheint der Körper des Mädchens in eine Landschaft verwandelt. Es stellt sich aber alsbald heraus, dass es sich bei jenem Sandberg um einen ganz besonderen, in der Wirklichkeit nicht existierenden Sandberg handelt, nämlich einen solchen, der schreiten kann. Der Dichter hat also durch sein Metaphernspiel die reale Wirklichkeit in eine phantastische Wirklichkeit verwandelt. Der irrealer Charakter, den dieses Phänomen nachträglich noch zugeschrieben bekommt (Moringa-Baum-Zweig über Sandhügel, aber ein solcher, *der schreitet*), erhöht den poetischen Zauber des Bildes noch. Diese Irrealität wird noch durch die folgende Hyperbel gesteigert: Die wirklichen Berge erniedrigen sich (wörtlich: «wenden sich reuig zu Gott») «fast» angesichts jenes schreitenden Hügels; wohl deshalb, weil sie selbst sich nicht vom Fleck bewegen können, oder ganz allgemein, weil sie es mit jenem Sandhügel in keiner Hinsicht aufnehmen können.

Beim Jüngling sind es zunächst die Wangen, die der metaphorischen Umdeutung unterworfen werden (Vers 20). Wegen zweier Eigenschaften: ihrer Farbe und ihres Duftes, wird die Wange in der Dichtung der «Modernen» üblicherweise mit roten Rosen verglichen. In Abū Nuwās' Fassung wird die Metapher von den Rosen der Wangen wörtlich genommen, «naturalisiert»: Die Wangen (oder das Rot, das diese überzieht) sind so sehr zu Rosen geworden, dass der Dichter die Zecher an ihnen riechen lassen kann. Diese komplizierte bildhafte Entwicklung ist natürlich zugleich Periphrase (oder metonymische Umdeutung) des einfachen Sachverhalts, dass die Zecher die Wangen des Jünglings *küssen*. – Eine Art Synästhesie entsteht schliesslich noch dadurch, dass festgestellt wird, die (natürliche) Schönheit der Wangen sei ihr einziges Parfum. In Alltagsspra-

che übersetzt, bedeutet das: Die Wangen sind schön und haben einen natürlichen (Rosen-)Duft; sie bedürfen keines Parfums.

Die Tätigkeit des Jünglings als eines fleissigen Weinschenken wird in Vers 21 kurz erwähnt, aber alsbald so umgedeutet, dass die – personifiziert vorgestellten – Becher die eigentlich fleissigen sind, weil sie so oft gehen und kommen.

In den letzten 4 Versen des Gedichts ändert der Dichter seine «Schreibweise» noch einmal. Nach den deskriptiven und narrativen Partien schliesst eine überwiegend lyrische das Gedicht ab. Was ihn nun fasziniert, sind nicht mehr so sehr optisch auffällige Dinge, die aufgrund ihrer Eigenschaften oder Tätigkeiten in etwas anderes umgedeutet, «verwandelt» werden, sondern der gefühlsgeladene Gesang des Jünglings und dessen Wirkung auf die Zecherrunde. Der sentimentale, dabei aber sprachlich kunstvolle Kehrreim, den der Jüngling singt (man beachte das schöne Wortspiel *ġarbīyan* – *ġarībū!*) (Vers 22), könnte ein Liedzitat⁴⁶ sein und aus einer altarabischen *Qaṣīde* stammen.

Die Verliebten unter den Zechgenossen beginnen nun zu weinen. Der plötzliche Stimmungsumschwung wird durch die Vers 23 abschliessende und sofort danach im ersten Halbvers von Vers 24 noch einmal aufgenommene Antithese «[nach der] Freude – Klagen» bzw. «Erfreute – Weinende vor Liebe» wirkungsvoll akzentuiert. Der Stimmungswechsel erklärt sich dadurch, dass die Verliebten, in innerer Erregung durch den Gesang des Jünglings (und sicher auch durch die Wirkung des Weines), nun die Geheimnisse ihres Herzens offenbaren. Der Dichter sieht dies – in einer Umdeutung – so, dass die sonst vom «Gewand» der Finsternis bedeckten Dinge nun aus diesem heraus zum Vorschein kommen. Mit der «Finsternis», die durch die Gewandmetapher als ein lebendes Wesen erscheint (Wiederaufnahme der Personifizierung in Vers 14!), kann hier ebensowohl die reale kosmische Finsternis gemeint sein wie jene «Dunkelheit» (im übertragenen Sinn), die gemäss Sprachgebrauch die im Inneren der Menschen verborgenen Dinge umgibt.

Das Ende des Gelages ist gekommen, als der Sirius, der Stern, der die Nacht beherrscht, verschwindet, und die Plejaden, die erst kurz vor Sonnenaufgang aufgehen, den Morgen – wie der Dichter es in einer letzten Umdeutung ausdrückt – «zurückbringen». – Durch die Einführung der

46 Rhetorische Figur *taḍmīn* («Einfügung»).

Gestirne, die mythisch belebt erscheinen, im letzten Vers wird in dem Gedicht ganz zum Schluss noch eine vertikale Bewegung vollzogen; die Beschreibung verlässt unerwartet den Mikrokosmos – die Welt der Zecher in der Weinschenke – und wendet sich dem Makrokosmos zu. Die Veränderungen, die sich dort abspielen, wirken sich auf die Menschen in der Weise aus, dass sie ihr nächtliches Tun beenden. Damit ist auch das Gedicht zu Ende.

Ein – nach den einheimischen Kriterien – sehr gelungenes Gedicht! Für den zeitgenössischen Rezipienten müssen die zahlreichen intertextuellen Bezüge eine sehr starke Wirkung gehabt haben. Dadurch, dass Abū Nuwās für das Gedicht das Versmass der berühmtesten klassischen Gedichte, das *Ṭawīl*, wählt, dass er es «fast» so wie eine Stammesqaṣīde eröffnet, nämlich mit der Erwähnung des Frühlingslagers, sich aber sofort von dem Topos und dessen «Sitz im Leben», der beduinischen Lebensweise, ironisch lossagt; dadurch, dass er den Hauptteil ebenso beginnt wie die alten Dichter den Selbstpreis-Teil ihrer Qaṣīden, nämlich mit der Formel «Ich kenne einen.../gar manche...», einer Formel, die die Schilderung einer Heldentat erwarten lässt, dann aber eine Heldentat à la Abū Nuwās, nämlich eine nächtliche Reise zu einer Weinschenke schildert – durch all das schafft er so etwas wie eine Kontrafaktur, ein Gegenstück (*mu‘ārāḍa*) zu den grossen klassischen Mustergedichten. Unserem Gedicht liegt die Qaṣīdenstruktur (Liebesverse als Einleitung – zweckgerichteter Schlussteil) unübersehbar zugrunde; es handelt sich bei ihm in gewisser Hinsicht sogar um eine «Selbstruhm-Qaṣīde», nur eben nicht eine solche, wie sie die alten Dichter verfassten und wie sie der Hörer oder Leser erwarten mag. Als «mock-heroic», etwa: «burlesk-komisch», hat Mattock dieses Vorgehen bezeichnet⁴⁷.

Für uns – und sicher auch schon für den zeitgenössischen Rezipienten – ist die Sequenz von deskriptiven, narrativen und einer lyrischen Partie äusserst reizvoll, zumal da der Dichter die in diesen «Schreibweisen» gegebenen poetischen Möglichkeiten voll ausschöpft: In den Beschreibungen wendet er reich die «orientalische» Bildersprache an, die es ermöglicht, über der realen Wirklichkeit eine phantastische Sphäre aufzubauen; in den

47 Mattock (1987-88): 535.

erzählenden Partien schreibt er einen ganz wirklichkeitsnahen, nüchternen Stil, obwohl die bengalisch beleuchtete nächtliche Szene in der Kneipe einem wiederum fast unwirklich vorkommen kann; in der lyrischen Schlusspartie schliesslich schwingt er sich zum Ausdruck tieferer Emotionen und Gefühle auf. Diese Schlusspartie, die mit der Schilderung einer Erscheinung des Makrokosmos, des mythisch belebt vorgestellten morgendlichen Sternhimmels, beendet wird, mag dem europäischen Rezipienten besonders zusagen. – Aber ist mit dieser künstlerischen Vielseitigkeit und Qualität, dieser «Artistik», der Gehalt des Gedichts erschöpft? Oder gibt es etwa noch eine weitere Schicht der Bedeutung?

Bevor wir eine abschliessende Deutung versuchen, soll hier auf die Frage des Realitätsgehalts des in ihm geschilderten «Abenteuers» eingegangen werden. Im Vorangegangenen wurde die Schilderung der nächtlichen Reise mehrfach als «wirklichkeitsnah» bezeichnet; und auch der grosse Kenner des Dichters, Ewald Wagner⁴⁸, spricht in seiner abschliessenden Beurteilung einem erheblichen Teil der Abū Nuwās'schen Poesie «Wirklichkeitsnähe» zu. Diese trete besonders stark in den «epischen» Entwicklungen zutage, namentlich in den nächtlichen Schenkenbesuchen und erotischen Szenen, die teilweise mit «drastischem Realismus» geschildert seien. – Dieser Sichtweise ist nun von J. Mattock in seiner Interpretation⁴⁹ widersprochen worden. Unter Hinweis auf den stereotypen Charakter dieser erzählenden Entwicklungen (samt der sie begleitenden Dialoge) – sie sind von Abū Nuwās in der Tat ja nicht nur einmal gestaltet worden – sowie auf einige Unwahrscheinlichkeiten in den Beschreibungen (namentlich auch des Weines) bezweifelt Mattock deren Realitätsgehalt. Sie enthielten vielmehr eine Menge Phantasie und Wunschdenken. – Auch die Deutung A. Hamoris geht in diese Richtung; so wenn er die nächtliche Reise als den «zentralen Mythos (oder Mimus) der *hamrīya*» bezeichnet oder wenn er sie (sowie die Weinszene im engeren Sinne) «ritualisierte Handlung» nennt⁵⁰.

Der Widerspruch zwischen diesen Auffassungen lässt sich aber m. E. weitgehend auflösen. Hilfreich kann hierfür die Einführung eines Begriffes

48 Wagner (1964): 468.

49 Siehe Anm. 16.

50 Hamori (1974): 67 und 76.

sein, den die einheimische arabische Kritik entwickelt und in diesem Zusammenhang auch schon verwendet hat: Es ist der von dem bedeutenden Dichtungstheoretiker Ḥāzīm al-Qarṭāğannī (1211-1285) geprägte Begriff der «Möglichkeits-Erfindung» (d. h. Erfindung im Rahmen des Möglichen; *iḥtilāq imkānī*)⁵¹. Denn Ḥāzīm wendet ihn gerade auf stereotyp auftretende Themen wie die Liebesklage im Vorspiel der Qaṣīde an. Er definiert: “Ich meine mit [Möglichkeits-]Erfindung, dass jemand behauptet, er sei ein Liebender und ein geliebtes Wesen nennt, das ihn versklavt habe, und eine (verlassene) Wohnstätte, die ihn bekümmert gemacht habe, obwohl dem nicht so ist.” – Entsprechend ist es auch im vorliegenden Fall keineswegs zwingend anzunehmen, dass Abū Nuwās bei den zahlreichen von ihm beschriebenen nächtlichen Reisen jedesmal ein wahres Erlebnis gestaltet hat; dies ist vielmehr eher unwahrscheinlich und auch von niemand je behauptet worden. Dennoch ist es unbestreitbar, dass Abū Nuwās etwas Mögliches schildert; dass es Kneipen dieser Art gab, dass man – aus Vorsicht oder aus Neigung – gelegentlich in der Nacht kam und deshalb den Wirt zuerst aus dem Schlaf klopfen musste usw.; und höchstwahrscheinlich ist auch, dass er selbst – Abū Nuwās – solche Kneipen aufzusuchen pflegte. Schliesslich hat er seine Liebe zum Wein ja einmal mit einem Gefängnis-aufenthalt büssen müssen⁵². – Unbestritten ist freilich, dass die entsprechenden Szenen stark stilisiert sind und auch z. T. – besonders in den Weinschilderungen – konventionellen Motiven verpflichtet sind und sich mit diesen auseinandersetzen. Aber gerade das ist ja auch bei den von Ḥāzīm als Musterbeispiel für Möglichkeitserfindung angeführten Liebesszenen in Qaṣīden der Fall. – Zusammenfassend: Wenn die «nächtliche Reise», die Abū Nuwās in diesen Weingedichten gestaltet, ein Topos ist, so hat dieser Topos einen «Sitz im Leben» gehabt.

Versuchen wir zum Schluss eine Deutung des Gedichts. Wir können dabei ausgehen von bereits vorliegenden Deutungen der Weindichtung des Abū Nuwās.

Es ist nicht zu übersehen, dass die gesamte Abū Nuwās'sche Weindichtung mit ihrer unfrohen Thematik und ihren häufigen Angriffen gegen die Dichtung der Klassiker Ausdruck eines «Protestes gegen die über-

51 *Minhāğ al-bulağā*, 76f.; Übersetzung bei Heinrichs (1969): 192f.

52 Zu den Gefängnisaufenthalten des Abū Nuwās s. Wagner (1964): 80-92.

kommenen Normen in Ästhetik und Moral» ist und dass das dabei sich zeigende Streben nach Veränderung dieser Normen eine «aggressive Note» hat⁵³. Bei mehreren Forschern fällt in diesem Zusammenhang der Begriff der «Rebellion»⁵⁴. – Die aufgezählten Charakteristika treffen alle auch auf unser Gedicht zu.

Doch erschöpft sich darin seine Faszination keineswegs. “The combination of rebellion with the movement from melancholy to utter absorption of pleasure sets the Nuwāsian *khamriya* apart [from usual *ergo bibamus* poetry]. It is a peculiar combination of the heart’s folly, the heart’s boldness and the heart’s ambivalent knowledge of itself as flesh”, sagt A. Hamori treffend in einer Charakterisierung der Abū Nuwās’schen Weindichtung insgesamt⁵⁵. Das besondere an unserem Gedicht liegt darin, dass sich in ihm sämtliche von Hamori genannten Komponenten beisammen finden und dass in ihm selbst eine «Bewegung» beschrieben wird: Sie führt von der «Rebellion» in den Eröffnungsversen zur Beschreibung erlebter sinnlicher, aber auch ästhetischer Genüsse in der Gelageszene und endet in der melancholischen Stimmung der Schlussverse. So gilt für dieses Gedicht im besonderen, was Hamori für die Abū Nuwās’sche Weindichtung ganz allgemein festgestellt hat: “There result from it [sc. this peculiar combination] a seriousness and an esthetic dignity that none of the components [rebellion, utter absorption in pleasure, melancholy] would attain by itself.”

BIBLIOGRAPHIE

Abū Nuwās, al-Ḥasan b. Ḥāni: *Dīwān*. Teil I-III. Hg. von Ewald Wagner. Kairo und Wiesbaden 1958-1972. Stuttgart 1988. – Teil IV. Hg. von Gregor Schoeler. Wiesbaden 1982. (Bibliotheca Islamica Bd. 20a-d.)

BENCHEIKH, Jamel (1978): “Khamriyya”. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New Ed. Vol IV. Leiden 1978. s.v.

— (1963-64): “Poésies bachiques d’Abū Nuwās. Thèmes et personnages.” In: *Bulletin d’Etudes Orientales de Damas* 18 (1963-64): 7-83.

53 Jacobi (1990): 228 und Jacobi (1987): 47.

54 Bencheikh (1978): 1003b und Hamori (1974): 60, 71 u. ö.

55 Hamori (1974): 60f.

BLACHÈRE, Régis (1975): "Un jardin secret: La poésie arabe". In: ders.: *Analecta*. Damaskus 1975. S. 223-230.

VON GRUNEBaum, Gustave E (1955): *Kritik und Dichtkunst. Studien zur arabischen Literaturgeschichte*. Wiesbaden 1955. S.52-69.

HAMORI, Andras (1974): *On the Art of Medieval Arabic Literature*. Princeton 1974.

ḤĀWĪ, Īlīyā (1970): *Fann aš-šiʿr al-ḥamrī wa-taṭauwuruhū ʿinda l-ʿarab*. Beirut 1970.

Ḥāzim al-Qarṭāğannī: *Minhāğ al-bulağāʾ wa-sirāğ al-udabāʾ*. [Hg.:] M. al-Ḥabīb Ibn al-Ḥōga. Tunis 1966.

HEINE, Peter (1982): *Weinstudien. Untersuchungen zu Anbau, Produktion und Konsum des Weins im arabisch-islamischen Mittelalter*. Wiesbaden 1982.

Heinrichs, Wolfhart (1969): *Arabische Dichtung und griechische Poetik. Ḥāzim al-Qarṭāğannīs Grundlegung der Poetik mit Hilfe aristotelischer Begriffe*. Beirut 1969 (Beiruter Texte und Studien. Bd. 8.)

Ibn ar-Rūmī, Abū l-Ḥasan ʿAlī b. al-ʿAbbās, *Dīwān*. Teil I-VI. Ed. Ḥusain Naṣṣār. Kairo 1973-81.

JACOBI, Renate (1987): "Allgemeine Charakteristik der arabischen Dichtung", "Omajjadische Dichtung" und "Abbasidische Dichtung". In: *Grundriss der Arabischen Philologie*. Bd. II: Literaturwissenschaft. Hg. von Helmut Gätje. Wiesbaden 1987. S. 7-77.

— (1990): "Die arabische Qaṣīde". In: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Orientalisches Mittelalter*. Hg. von Wolfhart Heinrichs. Wiesbaden 1990. S. 216-241.

LANE, Edward W.: *Arabic-English Lexicon*. Book I. Part 1-8. London 1863-93.

MATTOCK, John N. (1987-88): "Description and Genre in Abū Nuwās". In: *Quaderni di Studi Arabi* 5-6 (1987-88): 528-540.

MONTEIL, Vincent M. (1979): *Abū-Nuwās. Le vin, le vent, la vie. Poèmes traduits de l'arabe et présentés*. 3me éd. Paris 1979.

SCHOELER, Gregor (1990): "Bashshār b. Burd, Abū 'l-ʿAtāhiya, Abū Nuwās". In: *The Cambridge History of Arabic Literature. ʿAbbasid Belles-Lettres*. Ed. by Julia Ashtiany et al. Cambridge, New York etc. 1990. P. 275-299.

WAGNER, Ewald (1987-88): *Grundzüge der klassischen arabischen Dichtung*. Bd. I-II. Darmstadt 1987-88. (Grundzüge Bd. 68, 70.)

— (1964): *Abū Nuwās. Eine Studie zur arabischen Literatur der frühen ʿAbbāsidenzeit*. Wiesbaden 1964.

Wright, William: *A Grammar of the Arabic Language*. Third Edition. Vol. I-II. Cambridge UP 1964.

Anhang

Abū Nuwās: *Dīwān* III, S. 46ff., Nr. 26

وقال [من الطويل ؛ ت] :

دَعِ الرَّبْعَ مَا لِلرَّبْعِ فِي نَصِيبُ
ولكن سبني البابليةُ إنَّها
جفا الماءُ عنها في المزاجِ لأنَّها
إذا ذاقها من ذاقها حلقتُ به
وليلةٌ دَجْنٍ قد سریتُ بفتيةِ
إلى بيتِ خمَّارٍ ودونَ محلِّه
ففرعُ في إدلاجنا بعد هَجْعةِ
تناوم خَوْفًا أن يكون سِعايةُ
فلما دعونا بأسمه طار دُعْرُهُ
وبادر نحو البابِ سَعِيًّا ملبِّيًّا
فأطلق عن نايته وأنكبَّ ساجدًا
وقال: أَدْخُلُوا! حَيْثُمُ من عِصابةِ!
/ وقام بمِصباحٍ له فأناره
وقلنا: أَرِحْنَا هَاتِ إن كنتِ بائعًا
فأبدى لنا صَهْبَاءَ تَمَّ شَبَابُهَا
فلما آجتلاها للنِكَاحِ بدا لها
فجاء بها تحدو بها ذاتُ مِزْهَرِ
كثيبُ علاه عُصْنُ بانٍ إذا مشى

وما إن سبني زَيْبُ ولَعوبُ
لمثلي في طولِ الحِياةِ سلوبُ
خيالُ لها بين العِظامِ دَيْبُ
فليس له عَقْلُ يُعَدُّ أَرِيبُ
تنازعنا نحو المُدَامِ قُلوبُ
قُصورُ مُنِيفاتٍ لنا ودُروبُ
وليس سِوى ذي الكِبرياءِ رَقِيبُ
وعاوده بعد الرُقَادِ وَجِيبُ
وأيقن أن الرِّحْلَ منه خَصِيبُ
له طَرَبُ بالزائرين عَجِيبُ
لنا وهو فيما قد يظنُّ مُصِيبُ
فمَنزِلُكم سَهْلٌ لدي رَحِيبُ
وكلُّ الذي يُهوى لديه قَرِيبُ
فإن الدُّجى عن مُلكه سَيَّغِيبُ!
لها رَوْعةٌ محمودَةٌ ووُثوبُ
عَبِيرُ نَسِيمِ ساطِعُ ولَهيبُ
يتوق إليها الناظرون رَيْبُ
تكاد له صُمُّ الجِبالِ تُنِيبُ

وأقبل محسودُ الجمالِ مقرطقُ
يشمُّ الندامى الورْدَ من وجناته
فما زال يسقينا بكأسٍ مُجدِّةٍ
وعنّى لنا صوتًا بحسنِ ترجُّعٍ :
فمن كان منّا عاشقًا فاض دمعُه
فمن بين مسرورٍ وبالكٍ من الهوى
وقد غابت الشِعْرى العبورُ وأقبلتُ
عَرِيبُ النُهَى لا عَيْبَ فيه أَرِيبُ
فليس به غيرُ المَلّاحة طِيبُ
تُوَلِّي وأُخْرَى بعد ذاك تَووبُ
سرى البرقُ عَرَبِيًّا فحنَّ عَرِيبُ
وعاوده بعد السُرورِ نَحِيبُ
وقد لاح من ثوبِ الظلامِ عُيوبُ
نجومُ الثُرَيَّا بالصباحِ تثوبُ

Abū Nuwās: *Dīwān* III, S. 301, Nr. 264

وقال [من الطويل ؛ ت] :
وسيارَةٍ ضلّتْ عن القصدِ بعدما
فأصغروا إلى صوتِ ونحنِ عِصابةُ
فلاحتْ لهم منّا على النَّأيِ قهوةُ
إذا ما حسّوناها أقاموا مكانهم
ترادفهم أُنْفَقُ من اللَّيْلِ مُظْلِمُ
وفينا فتى من سُكره يترنّمُ
كأنّ سناها ضوءُ نارٍ تَصْرَمُ
وإنّ مُزجتْ حثوا الرِّكابَ ويمموا

