



WORKING

PAPERS IN

MODERN

SOUTH ASIAN

LANGUAGES

AND

LITERATURES

No. 1

Metrik und Poetik

der Josephsgeschichte Muhammad Sagirs

von

Max Stille

Edited by

Hans Harder

Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg
Philosophische Fakultät

Seminar für Sprachen und Kulturen des Vorderen Orients
Islamwissenschaft
Albert-Ueberle-Str. 3-5
69117 Heidelberg

Südasiens-Institut
Neusprachliche Südasiensstudien
Im Neuenheimer Feld 330
69120 Heidelberg

Metrik und Poetik der Josephsgeschichte Muhammad Sagirs

Wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung
des akademischen Grades eines Magister Artium (M. A.)

Eingereicht im Wintersemester 2011/12
am 21.10.2011

Prof. Susanne Enderwitz (Erstgutachterin)
Prof. Hans Harder (Zweitgutachter)

von Max Stille

Überhaupt sprach und klagte er viel Gemünztes oder Halbgemünztes in seiner Verzweiflung. Besonders der immer wieder ausgestoßene Jammerruf: „Ein reißend Tier hat Joseph gefressen! Zerrissen, zerrissen ist Joseph!“ trug leichtgemünzten Charakter, auch wenn niemand glauben darf, daß dadurch seine Unmittelbarkeit im geringsten vermindert worden wäre. Ach, an dieser fehlte es nicht, trotz der Gemünztheit.

Thomas Mann, Joseph und seine Brüder

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
1. Reisen der Josephsgeschichte.....	8
1.1 Koranische Adaption.....	8
1.2 Arabische Kommentare und Legenden.....	11
1.3 Persische und Sufische Lesarten.....	15
1.4 Die klassische Fassung ‘Abd ar-Raḥmān Ğāmīs.....	19
1.5 Südasiatische Kontexte.....	20
1.5.1 Geteilte Gottesliebe: Sufis und Bhaktas.....	22
1.5.2 Die liebenden Frauen: Rādhā und Zulaikha.....	25
1.6 Verortungen des Iusuph-Jalikhā Sagīrs.....	27
2. Wechsel des Metrums und des Erzählmodus.....	37
2.1 Wechsel des Metrums im Iusuph-Jalikhā.....	37
2.2 Metrik und Erwartung.....	39
2.3 Metrik und Erzählung.....	43
2.4 Einzeluntersuchungen der metrisch hervorgehobenen Passagen im Iusuph-Jalikhā.....	45
2.4.1 Intimer Monolog und Dialog: Zulaikhas Reaktion auf ihren zweiten Traum.....	47
2.4.2 Dialog und Bild: Zulaikhas Aufbruch nach Ägypten.....	55
2.4.3 Dialogisches Lied und Monolog: Zulaikhas Täuschung.....	61
2.4.4 Klagelied der Frauen: Zulaikhas Bāromāsī.....	66
2.4.5 Monologische Klage und Dialog: Jakobs Sehnen nach dem Sohne.....	77
2.4.6 Intimer Dialog: Zulaikhas Erkennen Josephs.....	79
2.4.7 Bild und Dialog: Verführungsversuche Zulaikhas.....	81
2.4.8 Dialog: Josephs Entfliehen.....	84
2.4.9 Monolog: Der Gang ins Gefängnis.....	87
2.4.10 Bild und Klimax: Die Vermählung Josephs und Zulaikhas.....	90
2.5 Metrum und Poetik im Iusuph-Jalikhā.....	93
3. Ein neues Ende.....	99
3.1 Die Welteroberung.....	101
3.2 Die Jagd.....	104
3.3 Benjamin und Bidhuprabhā.....	107
Ausblick.....	114
Literaturverzeichnis.....	118

Einleitung

Die hier vorgelegte Mikrostudie zu literarischen Aspekten einer frühen bengalischen Josephsgeschichte¹ versteht sich als Beitrag zur Forschung über vorkoloniale ‚muslimische‘ Literatur auf Bengalisch. Dieser Forschungsbereich entwickelte sich in etwa zeitgleich mit den südasiatischen Nationenbildungsprozessen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, mit denen er noch immer eng verwoben bleibt. Auf dieses vergleichsweise geringe Alter und die politischen Rahmenbedingungen geht zumindest teilweise der noch immer äußerst lückenhafte Forschungsstand zurück, für den exemplarisch ist, dass die Erhaltung eines großen Teils des heutigen Corpus mittelbengalischer muslimischer Literatur vor allem den Anstrengungen des passionierten Hobbysammlers Abdul Karim² und seines Neffen Ahmed Sharif zu verdanken ist³ und sich unter den wenigen gedruckten Editionen⁴ der gesammelten Manuskripte noch immer keine textkritische Ausgabe findet. Auch detaillierte Einzeluntersuchungen sind Mangelware: Selbst das (in der Druckausgabe 1442 Seiten starke) *nabībamaśa* Saiyad Sultān, welches als das besterforschte Werk des Genres gelten kann und zur Untermauerung wichtiger Thesen zur bengalischen (Religions)Geschichte diente,⁵ wurde bisher in nur einer Doktorarbeit näher behandelt.⁶ An dieser auffälligen Situation ändert auch die Aufmerk-

- 1 Um den Lesefluss durch das Vermeiden von Diakritika und leichte Zuordbarkeit zu erhöhen, wird über die gesamte Arbeit die im Deutschen übliche ‚biblische‘ Benennung der wesentlichen Charaktere der Josephsgeschichte (wie es also anstatt ‚Yūsuf-Zulayhā‘ heißen muss) beibehalten: ‚Joseph‘ statt ‚Yūsuf‘ oder ‚Ichuph‘, ‚Benjamin‘ statt ‚Binyāmīn‘ / ‚Ibn Amīn‘ / ‚Ibin Āmin‘, ‚Jakob‘ statt ‚Iyākub‘ / ‚Ya‘qūb‘ etc. Ähnlich (wenn natürlich auch nicht biblisch) ‚Zulaikha‘ statt ‚Zulayhā‘ / ‚Zalīhā‘ / ‚Jolekhā‘ / ‚Jalikhā‘ etc. Dies gilt jedoch nicht für bengalische Begriffe und Namen im Allgemeinen, die, außer in begründeten Ausnahmefällen, nicht auf ihre sanskritischen, arabischen oder persischen Wurzeln zurückgeführt werden. Die Umschrift folgt sonst bei der Transkription aus dem Arabischen und Persischen den Konventionen der DMG für die Arabisch-Umschrift, im Bengali und Sanskrit der Transkription nach Rahul Peter Das und, ihm folgend, Hans Harder, cf. Hans Harder (2011): *Sufism and Saint Veneration in Contemporary Bangladesh, The Majjbandaris of Chittagong*, New York: Routledge, pp. xii sq. Einzig abweichend hier ʀ für das retroflexe r und ɽ für „ri“.
- 2 Aus ähnlichen Gründen wie den unter Fußnote eins für innerfiktionale Charaktere angeführten wird auch bei der Namensschreibung von Autoren wissenschaftlicher Werke im Fließtext die lateinische (meist anglisierende) Standardumschrift verwendet, sofern sich eine solche aufgrund der Publikationen des jeweiligen Autors etabliert hat. Die korrekte Umschrift wird in diesen Fällen einzig bei Literaturangaben anderssprachiger Beiträge angeführt.
- 3 Für eine Übersicht über die Privatsammlung Abdul Karims v. idem, Ahmed Sharif (1960): *A Descriptive Catalogue of Bengali Manuscripts in Munshi Abdul Karim’s Collection*, ed. et transl. Syed Sajjad Husain, Dacca: Asiatic Society of Pakistan. Für eine kritische Diskussion derselben und Karims Methode und politischer Ausrichtung v. Gautam Bhadra (2007): *Bāmlā puthi tālikā nirmāṇ o ātmasattār rāj’nīti*, mun’si Ābdul Karim sāhityabīśārad, in Gautam Bhadra (Ed.): *Mun’sī Āb’dul Karim sāhityabīśārad o atmasattār rāj’nīti*, Dhākā: Saṃhati Prakāśan, pp. 11–80.
- 4 Erschienen sind e.g. Muhammad Kabīr (1960): *Madhumālatī*, Sampādak Āh’mad Śarīph, Dhākā: Bāmlā Ekādemī; Ālāol (1982): *Padmābatī*, Āb’dul Karim sampādita, Caṭṭagrām: Bāmlā Sāhitya Samiti; Daulat Ujir Bāh’rām Khā (1998): *Lāy’lī-Maj’nu*, Āh’mad Śarīph sampādita, Dhākā: Māolā Brādārs; Daulat Kājī (1980): *Satī May’nā o Lor-Candrānī*, Sampādanā Maj’hārul Is’lām, Kalkātā: Haraph Prakāśanī und Saiyad Sultān (1978): *Nabībamaśa*, ed. Āh’mad Śarīph, Dhākā: Bāmlā Ekādemī.
- 5 Es sind dies Richard M. Eaton (1996): *The Rise of Islam and the Bengal Frontier, 1204–1760*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press (Comparative studies on Muslim societies, 17) und Asim Roy (1983): *The Islamic Syncretistic Tradition in Bengal*, Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press.
- 6 Cf. Āh’mad Śarīph (2006): *Saiyad Sultān, tār granthābalī o tār yug*, Dhākā: Āgāmī Prakāśanī. Für Diskussionen rund um den Autor cf. Mazharul Islam (1999): *Saiyad Sul’tān, His Birthplace and Time*, in Rahul Peter Das (Ed.):

samkeit wenig, die durch die Bemühungen Karims und seiner Nachfolger Dichtern der regionalen Höfe Arakans und Gauṛs (insbesondere Ālāol⁷ und Daulat Kājī⁸) gezoilt wurde.

Eine der thematischen Lücken ist die eingehendere Beschäftigung mit bengalischen Josephsgeschichten, obgleich allein bis zum 18. Jh. mindestens drei Fassungen dieser vorliegen⁹ und zumindest eine davon im 19. Jh. sogar den Sprung in die Druckwelt schaffte,¹⁰ die Geschichte kurzum also bei weitem zu populär war „to be ignored in even a preliminary account of the literature.“¹¹ Die wahrscheinlich älteste dieser Geschichten, das ‚*Iusuph Jalikhā*‘ (auch: ‚*Jchuph Jolekhā*‘, arab. ‚*Yūsuf-Zulayhā*‘) Muhammad Sagīrs (im Folgenden abgekürzt mit *IJ*), das im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit steht, wird häufig auch als ältester Vertreter des gesamten Genres angesehen und dementsprechend in vielen bengalischen Anthologien und Literaturgeschichten aufgeführt. Doch über eine Nennung gehen nur wenige Beiträge hinaus; und ist dies der Fall, wie zuerst in einem 1952 erschienenen Artikel Karims¹² und einigen Artikeln des Herausgebers der Druckausgabe des *IJ*, Enamul Haq,¹³ sowie in einer 1970 erschienenen Forschungsarbeit zu bengalischen Liebesgeschichten,¹⁴ so beschränkt sich die Darstellung meist auf

Essays on Middle Bengali Literature, Studies by David L. Curley, Rahul Peter Das, Mazharul Islam, Amzad Hossain Mian, Asim Roy and William L. Smith, Calcutta: Firma KLM Private Limited, pp. 130–156. Mit Spannung wird die Veröffentlichung der Promotionsarbeit Ayesha Iranis erwartet, von der wesentliche Impulse ausgehen werden. Der voraussichtliche Titel ist „The Nabīvamśa of Saiyad Sultān: An Islamic Epic on the Bengal Frontier“.

- 7 Karim nennt in seinen beiden ersten Artikeln zu Ālāol, die 1914 bzw. 1920 u. Z. erschienen (cf. Karim (1997), pp. 179 et 185), fünf Werke des Dichters: *Padmābatī*, *Say'fal muluk o badiyujjāmāl*, *Sekāndar nāma*, *Saptapay'kar* und *Toh'fā*. Ali Chowdhury fügt dieser Liste noch das *Satī May'nā o Lor-Candrānī* hinzu, cf. idem (2004): Bengal-Arakan relations, 1430–1666 A.D. Kolkata: Firma K.L.M., p. 169. Die Mehrheit dieser Werke liegt mittlerweile als Druckausgabe vor, v. s. notationem 4.
- 8 Die enge Verbindung der Dichter am Hof Mrohaungs zueinander wird u. a. daraus ersichtlich, dass Ālāol das *Satī May'nā o Lor-Candrānī* Daulat Kājīs forstetzte, cf. Chowdhury (2004), pp. 162 sq, 174.
- 9 Neben der in dieser Arbeit untersuchten Fassung Sagīrs (v. i. notationem 13) sind noch die Fassungen Śāh Garībullāhs und Āb'dul Hākims bekannt und veröffentlicht. Dem Autor gelang es allerdings erst nach Fertigstellung dieser Arbeit, der Fassung Āb'dul Hākims in der British Library habhaft zu werden, da diese von dort nicht verliehen wird. Eine sich noch in den Anfängen befindliche Beschäftigung mit diesem Werk deutet allerdings darauf hin, dass auch hier ein ähnlicher Moduswechsel vorliegt wie bei Sagīr. Cf. Śāh Garībullāh (1988): *Jchuph jolāy'khā bā Mohābbāt nāmā*, Samkalan Aśok Kuṇḍu, Kalkātā: Bāmlābhāshā Sāhitya o Saṃskṛti Gabeṣaṇā Saṃsthā et Rājīyā Sultānā (Ed.) (1989): Āb'dul Hākīm racanābalī, Dhākā: Dhākā Biśvabidyālay.
- 10 Anindita Ghosh berichtet etwa, dass „3500 copies of Garibullah's version of Yusuf-Zulaikha were issued from a Chitpur road press in 1867.“ Cf. Eadem (2006): *Power in print, Popular publishing and the politics of language and culture in a colonial society, 1778 – 1905*, New Delhi: Oxford University Press, p. 268.
- 11 Christopher Shackle (1995): *Between Scripture and Romance, The Yusuf-Zulaikha Story in Panjabi*, in *South Asia Research* 15, pp. 153–188, hic p. 163 sq. Dass diese Formulierung zur Josephsgeschichte im Panjabi auch für die bengalischen Fassungen so treffend ist, zeigt nicht zuletzt das Potential übergreifender Studien.
- 12 Āb'dul Karim (1997): *Iusuph-Jolekhā kāhinī*, in: Ābul Āh'sān Caudhurī (Ed.): Āb'dul Karim sāhityabiśārad racanābalī. Dhākā: Bāmlā Ekādemī, pp. 364–375.
- 13 Wie bei anderen Namen wird auch hier im Folgenden die anglierte Schreibweise übernommen, sofern sie für die Autoren geläufig ist; die bengalische Schreibweise wäre in diesem Fall ‚Enāmul Hak‘. Die Hauptquelle dieser Arbeit ist Śāh Muhammad Sagīr (1993): *Iusuph-Jolekhā*, Sampādak daktar Muhammad Enāmul Hak, in: Man'sur Musā (ed.): *Muhammad Enāmul Hak*, racanābalī, II volumina, Dhākā: Bāmlā Ekādemī (2), pp. 495–886. Im Folgenden wird als Kurztitel *IJ* gefolgt von der nur durch eine Leerstelle abgetrennten Seitenzahl verwendet.
- 14 Cf. Oyākil Āh'mad (1995): *Bāmlā romāṅṅik praṇayopākhyan*, Dhaka: Khan Brothers and Company [khān brādārs eṅṅṅ kompāni], pp. 106–137.

eine Zusammenfassung der Handlung und eine Vorstellung arabischer und persischer Fassungen der Josephsgeschichte. Auch die detaillierter auf das *IJ* eingehende Promotionsarbeit Arif Billahs konzentriert sich darauf, potentielle Quellen für einzelne Handlungsstücke des *IJ* herauszuarbeiten um somit die Einflüsse der persischen auf die bengalische Literatur zu messen.¹⁵ Eine Arbeit wie Christopher Shackles Interpretation panjabischer Josephsgeschichten, der diese als Quelle für „dynamic shifts“ zwischen „powerful symbolic determinants of Islamic religious and cultural identity“ nutzt, bleibt für Bengalen also noch unerreicht; und selbst diese versteht sich ja keineswegs als umfassende Analyse.¹⁶ Ein erster verheißungsvoller Ansatz zur Erforschung bengalischer Josephsgeschichten ist Thibaut d’Huberts Präsentation der Josephsgeschichte Āb’dul Hākims,¹⁷ die trotz ihrer Kürze überzeugend darlegt, dass die Rezeption der persischen ‚Erfolgsgeschichte‘ „moins l’imposition d’un modèle prestigieux sur la tradition locale, que son instrumentalisation dans le cadre d’un débat propre au contexte régional“ illustriert.¹⁸

Mit dieser Aussage versucht d’Hubert implizit, eine methodische Lücke zu schließen und eine Alternative zur häufigen Einordnung mittelbengalischer Literatur in dichotomische Gegenüberstellungen wie regional/bengalisch vs. universal/islamisch zu etablieren, die wiederum eng mit der eingangs erwähnten Tatsache zusammen hängt, dass auch das Genre der mittelbengalischen muslimischen Literatur wie die anderer vormoderner bengalischer Genres von Beginn an durch den „nationalist context of its discovery“ geformt wurde, „and by the way that discovery looked at the past.“¹⁹ Diese Forschungsgeschichte wirkt immer noch nach und wird stets wieder aktualisiert: Nicht nur an älteren Wissenschaftlern wie dem berühmten Literaturhistoriker und Autor einer „monumentalen Volksgeschichte“²⁰ Dinesh Chandra Sen kann eine „almost exclusive identification of Bengali literature with the Hindu heritage“ und ein „search for a pure Bengali

15 Cf. Abu Musa Mohammad Arif Billah (2008): Influence of Persian Literature on Shah Muhammad Sagir’s *Yūsuf Zulaikhā* and Alaol’s *Padmāvatī*, Dissertation submitted in the fulfilment of the requirements for the degree of PhD, University of London, School of Oriental and African Studies [unveröffentlicht].

16 Cf. Shackle (1995), hic pp. 188, 153.

17 Cf. Thibaut d’Hubert (2006): La réception d’un succès littéraire persan dans les campagnes du Bengale, une traduction de Jami par le poète Ābdul Hākim, in *Bulletin d’études indiennes* 24–25, pp. 121–138.

18 D’Hubert 2006, p. 135. Zum Zeitpunkt der Verfassung dieser Arbeit nicht bekannt war dem Autor die unveröffentlichte Dissertation d’Huberts, »Histoire culturelle et poétique de la traduction Ālāol et la tradition littéraire Bengali aux XCI^e siècle à Mrauk-U, capitale du royaume d’Arakan«. Die wertvollen Ergebnisse dieser Arbeit werden in einem bald erscheinenden Artikel des Autors dieser Arbeit ausführlicher diskutiert. Insbesondere zu überarbeiten wären Abschnitte zur Abwesenheit poetischer Schriften sowie zur Performanzsituation. Da das Ziel dieser Publikation jedoch ist, den Zwischenstand einer Prüfungsschrift widerzugeben, wurde von umfassenden Veränderungen Abstand genommen.

19 Diese Bemerkung entstammt der Charakterisierung eines weiteren wichtigen Genres vormoderner bengalischer Literatur, der *maṅgal-kābyas*, in David L. Curley (2008): Poetry and History, Bengali Maṅgal-kābya and Social Change in Precolonial Bengal, New Delhi: Chronicle Books, pp. 7 sq.

20 Cf. Michael Mann (2009): Sinnvolle Geschichte, Historische Repräsentationen im neuzeitlichen Südasien, Heidelberg: Draupadi-Verlag, p. 233.

essence bereft of all foreign influence“²¹ kritisiert werden, noch ist allein Abdul Karims Status als nationales „icon“²² Bangladeschs hinterfragenswert. Ein besonders interessantes Beispiel dafür, wie ein altes Konzept zu einer positiven Identitätskategorie umgeformt werden und die Ausrichtung wissenschaftlicher Arbeiten dominieren kann, ist der Synkretismusbegriff Asim Roys. Dieser setzt einer diagnostizierten Spaltung der bengalischen Gesellschaft durch islamische Fundamentalisten die Verbindungskraft eines indigenen, bengalischen Islam entgegen, den er in den mittelbengalischen literarischen Zeugnissen ‚kultureller Mediatoren‘ findet.²³

Ein besonders auffälliges Versäumnis bisheriger Untersuchungen muslimischer mittelbengalischer Literatur im Allgemeinen wie der Josephsgeschichte im Speziellen ist, dass Fragen der literarischen Komposition der Werke und ihrer Anziehungskraft auf die Rezipienten kaum behandelt werden. Anders als im Fall der nordindischen Sufi-Werke, die schon länger wissenschaftliches Interesse auf sich ziehen und deren Poetik differenziert beleuchtet wird,²⁴ führt das übergeordnete Paradigma des Zusammentreffens zwischen ‚Islam‘ und ‚Bengalen‘ hier meist zu der Annahme, dass den Bengalen – etwas überspitzt gesagt – alle ‚bengalischen‘ (im Gegensatz zu ‚islamischen‘) Motive gefielen. Gerade Übersetzungen aus ‚islamischen‘ Literaturen, die einen großen Teil der muslimischen bengalischen Literatur dieser Zeit ausmachten – so ist beispielsweise das mit Abstand berühmteste Werk, das *Padmābatī* Ālāols, eine Adaption des *Padmāvati* Jāyasīs – erscheinen somit immer als eine Kopie der Vorlage, die durch ‚bengalische‘ Elemente ergänzt wird.²⁵ Selbst in hervorragenden Studien scheinen die Autoren mittelbengalischer muslimischer Werke hauptsächlich bemüht, die

21 Dipesh Chakrabarty (2004): Romantic Archives, Literature and Politics of Identity in Bengal, in *Critical Inquiry* 30 (3), pp. 654–682, hic p. 657.

22 „*āikan bā pratīkī*“, Bhadra (2007), p. 14.

23 Cf. Asim Roy (1983); besonders pointiert formuliert er den zugrundeliegenden Ansatz auch in idem (1993): The Interface of Islamization, Regionalization and Syncretization: The Bengal Paradigm, in Anna Liberia Dallapiccola, Stephanie Zingel-Avé Lallement (Eds.): *Islam and Indian Regions*, Stuttgart: Steiner, pp. 95–128.

24 Die ausführlichste Diskussion ist diejenige Thomas de Bruijns zum *Padmāvati*, cf. idem (1996a): *The Ruby Hidden in the Dust, A Study of the Poetics of Malik Muḥammad Jāyasī's Padmāvati*, Proefschrift ter verkrijging van de graad van Doctor, Leiden: Rijksuniversiteit. Simon Weightman gelingt es für das *Madhumālātī* sogar, eine Beziehung zwischen Erzählung und Zeichen im wörtlichsten Sinne zu etablieren, v. idem (1992): *Symmetry and Symbolism in Shaikh Manjhan's Madhumalati*, in Christopher Shackle (Ed.): *The Indian Narrative, Perspectives and Patterns*. Wiesbaden: Harrassowitz (Khoj, 4), pp. 195–226. Schließlich müssen die Arbeiten Aditya Behls erwähnt werden, e.g. eadem (2003): *The Magic Doe, Desire and Narrative in a Hindavi Sufi Romance, circa 1503*, in Richard Maxwell Eaton (Ed.): *India's Islamic traditions, 711–1750*, New Delhi: Oxford University Press, pp. 180–208; cf. auch Madhu Trivedi (2008): *Popular Culture as Represented in the Sufi Premakhyanas, Fourteenth to Sixteenth Centuries*, in: Surinder Singh und I. D. Gaur (Ed.): *Popular Literature and Pre-Modern Societies in South Asia*, Delhi: Published by Dorling Kindersley (India), licensees of Pearson Education in South Asia, p. 315–333.

25 So schreibt beispielsweise Enamul Haq über das *IJ* (Übersetzung M.S.): „Joseph und Zulaikha sind Held und Heldin dieses poetischen Werkes. Ihre grundlegenden Charakteristika sind nicht die Erfindungen des Dichters. In Bibel und Koran sind die Stärken und Schwächen dieser Charaktere bereits sehr schön gemalt. Der Dichter färbte sie, um sie in die bengalische Sprache zu übertragen – das ist der einzige Akt des Dichters.“ Cf. Hāk (1993), p. 863.

Mission einer fremden Idee nach Bengalen voranzutreiben.²⁶ Wie fruchtbar es hingegen sein kann, den Autoren auch eine ‚literarische‘ Intention zuzugestehen, zeigt d’Huberts Versuch, das Einfügen neuer deskriptiver Passagen in die bengalische Josephsgeschichte Hākims damit zu begründen, dass „l’accent mis sur la description des festivités vient aussi renforcer le contraste entre la douleur ressentie par Jalikhā qui demeure séparée de son bien-aimé et l’atmosphère joyeuse qui entoure les préparatifs du mariage.“²⁷ Wie dieses Beispiel gut veranschaulicht, vermögen es solche ‚poetologischen‘ Überlegungen, den Schaffensprozess des Dichters wie die Erwartungen der Rezipienten zu beleuchten; ihre Analyse bietet dem Beobachter folglich die Möglichkeit, den Blick auf die komplexen Interaktionen zwischen Literatur und ihren Produzenten wie Rezipienten zu richten.

Das Aufblitzen dieses Ansatzes bei d’Hubert weist zudem auf die besonders interessante und wenig verstandene Rolle hin, die hierbei der Lenkung der Emotionen der Rezipienten zukommt. Denn die Betonung gerade der Emotionalität wird zwar häufig als ein Charakteristikum ‚romantischer‘ mittelbengalischer Werke wie der Josephsgeschichte genannt, vor allem aber als Indiz für einen vermeintlichen säkularen Charakter des Genres aufgefasst. Beispielhaft spricht Badiujjāmān in einer Studie zur Josephsgeschichte Āb’dul Hākims davon, dass die „warme Berührung des menschlichen Herzens das hauptsächliche Charakteristikum dieser romantischen fiktionalen Kompositionen“ sei und es der Verdienst muslimischer Dichter, „im profanen menschlichen Leben verwurzelte schlichte Liebesliteratur [*ras-sāhitya*]“ eingeführt zu haben.²⁸ Zu solchen und ähnlichen Analysen trägt neben dem Wunsch, eine vorkoloniale säkulare Literatur zu entdecken, sicherlich auch bei, dass sich ältere Literaturen wie die mittelbengalische häufig „herkömmlichen Vorstellungen einer ‚spannenden‘ Lektüre entziehen“²⁹ und sich hiermit ein Problem potenziert, das Frances Pritchett in ihrer Studie zur „Folk Romance in Urdu and Hindi“ als „so simple, even naive, yet [...] maddeningly difficult to define and analyze“ beschreibt: zu verstehen, was genau die literarischen Wirkungen sind, die auf den Leser offensichtlich einen „charm“ oder „spell“ ausüben.³⁰

26 Wenn sie auch wesentlich differenzierter sind als Roy (1983) und gerade bei d’Hubert, wie oben beschrieben, eine Abkehr von dessen Paradigma gesucht wird, so scheint diese Idee selbst in den Aufsätzen Iranis und d’Huberts durch, cf. eadem (2010): *Mystical Love, Prophetic Compassion, and Ethics, An Ascension Narrative in the Medieval Bengali Nabīvaṃśa of Saiyad Sultān*, in Christiane Jacqueline Gruber (ed.): *The Prophet’s ascension, Cross-Cultural Encounters with the Islamic Mi’rāj Tales*, Bloomington, Ind.: Indiana University Press, pp. 225–251 et idem (2006).

27 D’Huber (2006), p. 132.

28 Cf. Badiujjāmān (1964): *Kabi Āb’dul Hākim o Iusuph Jolekhā kābya*, in *Bāmlā Ekādemī patrikā* (1), pp. 1–37, p. 10 [Übersetzung M.S.].

29 Und die somit, folgert Eming weiter, dem nahe kommen, was Barthes „als Erfahrung der jouissance [wörtl. ‚Wollust‘, M. S.] an einem Text beschreibt (Unbehagen, Langeweile, Bruch mit kulturellen und psychologischen Gewohnheiten).“ Cf. Jutta Eming (2006): *Emotion und Expression, Untersuchungen zu deutschen und französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12. bis 16. Jahrhunderts*, Berlin: Walter de Gruyter, p. 73.

30 Cf. Frances W. Pritchett (1985): *Marvelous Encounters, Folk Romance in Urdu and Hindi*, New Delhi: Manohar,

Hiermit soll die Bedeutung, die außerliterarische Faktoren für die Verbreitung und Rezeption literarischer Werke spielen, keinesfalls negiert werden; im Fall des hier behandelten Genres ist etwa davon auszugehen, dass die historischen Rahmenbedingungen darüber entschieden, ob den Texten überhaupt der ‚Aufstieg‘ aus dem oralen ins schriftliche Milieu gelang.³¹ Doch ob oral oder schriftlich, handgeschrieben oder gedruckt, die Popularität der Werke ist unbestreitbar und muss auch innerhalb ihrer selbst gesucht werden.³²

Der sich aus solchen Überlegungen für die hiesige Arbeit ergebende literaturwissenschaftliche Fokus ist auch bei einer Quellenlage umsetzbar, die eine historische Herangehensweise beinahe unmöglich machen muss. Bis heute erfolgte beispielsweise keine überzeugende Datierung des *IJ*. Obgleich dies für die frühere mittelbengalische Literatur nicht untypisch ist, nennt Asim Roy das *IJ* wohl zu Recht „[t]he most glaring illustration of this problem.“³³ (v. i. 1.6) Auch sein Autor, hier konventionsgemäß als Muhammad Sagīr bezeichnet, ist historisch kaum zu rekonstruieren; „as for many other pre-modern South Asian literatures, biographical details of the poets are not always easy to come by [...] and are often similarly unreliable.“³⁴ Ob es sich überhaupt um nur einen Autor handelte, ist sehr zu bezweifeln; denn auch wenn man nicht viel über den Schaffensprozess mittelbengalischer Literatur weiß, so war dieser wahrscheinlich in wesentlichen Schritten ebenso kollektiv organisiert³⁵ wie der spätere Übermittlungsweg durch die Memorisierung des Laienpublikums und handschriftliche Manuskripte, „[which] had to be copied frequently in order to preserve them from the perils of the climatic cycle and from (in Anjaninandan Sharan’s words) ‘his majesty the white ant.’“³⁶ So wünschenswert nähere historische Kenntnisse über den Autor nun wären, scheint somit beim momentanen Forschungsstand eine genauere Untersuchung textinterner Instanzen produktiver. Während Sagīr als historische Person kaum belegbar ist, gilt das Gegenteil für ‚sein‘ Auftauchen innerhalb des Textes, das als ein wichtiger Teil der Erzählstrategie verstanden werden und somit für Untersuchungen wie die hier angestrebte fruchtbar gemacht werden kann.

Die vorliegende Arbeit teilt sich in drei Bereiche. Zunächst soll in die lange ‚Geschichte der Geschichte‘ von Joseph und Zulaikha eingeführt werden. Auf dieser Grundlage werden spezifische

p. xiii.

31 Cf. Hans Harder (2011): *Sufism and Saint Veneration in Contemporary Bangladesh*, The Majibhandaris of Chittagong, New York: Routledge, p. 325.

32 Die Nähe dieses Arguments zu dem von Navid Kermani in Bezug auf den Koran vorgebrachten ist unübersehbar; cf. Navid Kermani (2003): *Gott ist schön, Das ästhetische Erleben des Koran*, München: C.H. Beck.

33 Roy (1983), p.13.

34 Shackle (1995), p. 164.

35 Neben dem Dichter ist mindestens noch einer oder mehrere Schreiber anzunehmen, was auch die Stilunterschiede innerhalb des *IJ* erklären könnte. Der endgültige Text entstand wohl erst in der Kommunikationssituation seines Vortrags.

36 Cf. Philip Lutgendorf (1994): *The Life of a Text, Performing the Rāmcaritmānas of Tulsidas*, Delhi [etc.]: Oxford University Press, p. 57.

Merkmale deutlich, die vielleicht Voraussetzung für ihre Rezeption in Bengalen waren und für religionshistorische Interpretationen unerlässlich sind; auch kann sich hierdurch der Frage der Datierung des Werks genähert werden. Die Teile zwei und drei behandeln auffällige Charakteristika, die das *IJ* vor anderen Josephsgeschichten auszeichnen. Das zweite und längste Kapitel erläutert, ausgehend von der formalen Auffälligkeit der Metrumwechsel im *IJ*, Fragen der poetischen Komposition des Werks, die auch als Ausgangspunkt für grundsätzliche Überlegungen zur Rolle der Metrik in mittelbengalischer Literatur verstanden werden können. Das dritte Kapitel weist auf das ‚neue‘ Ende des *IJ* hin, welches außerhalb bengalischer Wissenschaftskreise noch kaum bekannt sein dürfte, und versucht eine erste Interpretation. Der trotz dieser Ausrichtungen zeitweise kommentarhafte Charakter der Arbeit liegt darin begründet, dass sie wesentlich auch eine Übersetzungsarbeit ist. Die Übertragungen ins Deutsche betonen, soweit bei der teilweise obskuren Sprachform möglich, philologische Korrektheit,³⁷ sind aber gleichzeitig doch relativ frei dem Lesefluss verpflichtet.³⁸ Auch hier bewahrt Brownes dictum zu Übersetzungen persischer Literatur („only beauties of thought can be preserved in translation, while beauties of form almost necessarily disappear“³⁹) seine Gültigkeit, ist aber aufgrund des Fokusses auf ‚strukturelle‘ Fragen der Erzählung nicht allzu beunruhigend. Sollte die Übersetzung doch einmal auch die Formschönheit des Originals wiedergeben können, ist dies auf das poetische Genie Dr. Alokaranjan Dasguptas zurückzuführen, ohne dessen Unterstützung als steter Ansprechpartner, Gastgeber und Diskussionspartner die vorliegende Arbeit so nicht hätte entstehen können.

37 Die Transkription wird jeweils in Fußnoten angegeben; bei besonders starken Abweichungen von der heutigen Orthographie wird in eckigen Klammern die heutige Schreibweise wiedergegeben, die bei der Übersetzung angenommen wurde. Aufgrund der Häufigkeit mancher Formen werden diese jedoch nicht in allen Fällen kommentiert.

38 So werden beispielsweise Satzzeichen ergänzt und, wo nötig, Zeilensprünge zugelassen. Zudem werden in runden Klammern einzelne Worte und Satzteile ergänzt, um auch im Deutschen vollständige Sätze zu erhalten.

39 Edward G. Browne (1928): *A Literary History of Persia, From Firdawsí to Sa’dí*, Cambridge: Cambridge University Press (2), p. 84.

1. Reisen der Josephsgeschichte

1.1 Koranische Adaption

Die Josephsgeschichte ist eine der am weitesten verbreiteten Geschichten der Weltliteratur. Um den Leser bei der Einführung nicht unnötig zu langweilen, werden hier also Nacherzählungen möglichst vermieden und der Fokus weniger auf die Kontinuitäten einzelner Motive, Passagen oder Charaktere gelegt denn auf häufig diskontinuierliche Aspekte der Erzählkunst. Hierdurch soll ein erster Eindruck von der langen ‚Geschichte der Geschichte‘ vermittelt und der Einfluss ihrer Adaption in immer neue Genres verdeutlicht werden.⁴⁰

Die in Genesis 37 und 39–50 wiedergegebene Fassung der Josephsgeschichte, deren Fokus „Joseph und der Vater“ ist, besteht „im Unterschied zu den Erzväterüberlieferungen nicht aus einzelnen Sagen oder Sagenkränzen, sondern ist schon in ihrem ältesten Bestand ein sorgfältig komponiertes Werk.“⁴¹ Diese sorgfältige Komposition ermöglicht denn auch die für ihren Stil charakteristische ‚Zerdehnung‘ der Handlung: so wird beispielsweise Josephs Aufstieg durch seinen Wurf ins Gefängnis oder das Wiedersehen durch die Begegnung zwischen dem Hausverwalter und den Brüdern⁴² verzögert; beides zusammen führte dazu, dass der Geschichte häufig ein ‚Novellencharakter‘ zugesprochen wurde.

Die ‚Komponiertheit‘ der Josephsgeschichte ist wohl auch für ihre Adaption im Koran nicht ohne Auswirkungen geblieben, wo sie bis auf eine weitere Referenz vollständig in den 111 āyāt der ungewöhnlich treffend mit *sūra yūsuf* betitelten spätmekkanischen Sure zwölf enthalten ist – ein Umstand, der sie von den sonst meist verstreuten Verweisen auf andere Propheten deutlich abhebt. Auch die Ankündigung Allāhs zu Beginn der Sure, nun die schönste aller Geschichten zu erzählen („*naḥmu naquṣṣu ‘alayka ‘aḥsana l-qaṣaṣi*“, Q12:3), könnte als Referenz auf den besonderen Charakter der sich anschließenden längsten koranischen Erzählung gedeutet werden.⁴³

40 Bis auf die Ausrichtung auf den ‚gender‘-Aspekt entspricht dieser Ansatz weitestgehend dem Vorschlag von Gayane Karen Merguerian und Afsaneh Najmabadi (1997): Zulaykha and Yusuf: Whose „Best Story“? In *International Journal of Middle East Studies* 29 (4), pp. 485–508: „The issue of intertextuality, however, points to a different argument [als die Suche nach dem gemeinsamen Ursprung, M. S.]: that the pervasive and multiple lives of the Yusuf and Zulaykha story in so many genres of Islamic literature (in the broadest meaning of that term) do not simply arise from its religious sanction and its Qur’anic power. On the contrary, the story draws its attraction in part from its ability to travel between genres, and, in its travels, move from being a story of a prophet, to a story about the guile of women, to a love story, to a moral tale. Through its citation in the Qur’an; in the books of commentary, history, mythohistory, and ethics; in the mirrors of princes; in love poetry; and in popular tales, it has come to saturate the cultural construction of gender in Islamic societies.“ Cf. *ibid.*, p. 487.

41 Ludwig Schmidt (1993): Josephnovelle, in Gerhard Krause (ed.): *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 17. Berlin: W. de Gruyter, p. 255–258, hic p. 255.

42 *Ibid.* (Schmidt), p. 256.

43 Siehe hierzu auch Erika Glassen (1989): Die Josephsgeschichte im Koran und in der persischen und türkischen

Um diese Schönheit aber wirklich genießen zu können, mussten die Zuhörer des koranischen Vortrags sicherlich auf vorhandenes Wissen über Joseph und seine Brüder zurückgreifen.⁴⁴ Andernfalls hätte der elliptische Stil, ein ganz wesentliches Merkmal des koranischen Vortrags insgesamt wie der Josephssure, vielleicht dazu geführt, dass es ihnen ähnlich ergangen wäre wie einem späteren Commentator, der die Sure als „eine Erzählung aus dem Stegreif, gleichsam stehend erzählt, hastig, rhapsodisch, fragmentarisch, ohne Wärme für die Sache, ohne Interesse für die Personen“⁴⁵ charakterisierte. Ohne Vorwissen offensichtlich unverständlich ist beispielsweise die Determination von *as-siqāyata* („das Trinkgefäß“) in Vers 70, da der Becher, den Joseph bei seinem Bruder verstecken lässt, hier erstmalig genannt wird, es sich also, denkt man nicht an *den* Becher aus Gen. 44,1ff, um (irgend)einen Becher handeln müsste. Ein ähnlicher Rezeptionsprozess dürfte auch dazu geführt haben, dass es ausreichte, Joseph namentlich zu nennen und Benjamin und Potiphars Weib (die spätere Zulaikha) als „seinen Bruder“ sowie „Frau des hochmögenden Herrn“ (*imra'atu l-'azīzi*) zu bezeichnen. Es ist auch hier davon auszugehen, dass die Figuren bekannt waren und deshalb die Rezipienten gerade nicht, ‚kalt‘ ließen, wie es oben befürchtet wurde.

Ein weiterer Grund für eine „leichtfertig“⁴⁶ abwertende Haltung gegenüber der Josephssure könnte in ihrem eher dramatischen denn erzählten Charakter liegen: „if the modern analogue for the Genesis version of the story is the novel, that for the Qur'anic, is drama.“⁴⁷ Hierzu tragen ganz wesentlich die in spätmekkanischer Zeit häufigen⁴⁸ und kaum eingeleiteten Dialoge bei, die vielleicht nur im mündlichen Vortrag des Korans und der entsprechenden Stimmmodulation nachvollziehbar sind. Die dialogischen Passagen in Josephs Unterhaltung mit den Gefängnisinsassen (Q12:36–42); unter den neidischen Brüdern (Q12:8–10) sowie beim Aufeinandertreffen zwischen dem *'azīz*⁴⁹ (im Folgenden Aziz), seiner Frau und Joseph, der gerade letzterer entflohen

Literatur, in Franz Link (ed.): *Paradeigmata, Literarische Typologie des Alten Testaments*, Berlin: Duncker und Humblot, pp. 169–180, hic pp. 169 sq., die allerdings etwas überschwenglich spätere Interpretationen des Ausdrucks *aḥsanu 'l-qasāṣi* übernimmt.

44 Cf. e.g. Claude Gilliot (2001): *Narratives*, in Jane McAuliffe et al. (eds.): *Encyclopaedia of the Qur'ān*, vol. 3, Leiden: Brill, pp. 516–528, der das Vorhandensein geteilten Wissens im spätantiken Umfeld der Verkündigung Muḥammads konstatiert, und sogar darauf hinweist, dass dies bei einigen Forschern zu dem Schluss führte, „that Muḥammad, his informants and Companions probably, in several cases, had Aramaic books and oral traditions at their disposal; Luxenberg, *Die syro-aramaische Lesart*, passim“, cf. *ibid.*, p. 525.

45 Cf. Max Grünbaum (1889): Zu „Jussuf und Suleicha“, in *ZDMG* xliii, pp. 1–29, hic p. 1.

46 So schätzt Anthony H. Johns die Bemerkungen Charles Cutler Torreys ein zur koranischen Josephssure ein; cf. *ibid.* (1981): *Joseph in the Qur'ān, Dramatic Dialogue, Human Emotion and Prophetic Wisdom*, in: *Islamochristiana* 7, pp. 29–55, p. 30.

47 Cf. *ibid.*, p. 32.

48 Cf. Mustansir Mir (2001): *Dialogues*, in Jane McAuliffe et al. (ed.): *Encyclopaedia of the Qur'ān*, vol. 1, Leiden: Brill, pp. 531–535.

49 Als Anmerkung hierzu diene die von Rosenzweig: „Wie die egyptischen Könige Faraone, so hießen die egyptischen Grofsvesire allgemein عزير Asis (der Hochgeehrte), das Wort dessen sich hier das Original bedient, und das, nach Julian, des Apostaten Hymne an die Sonne, auch ein Beynahme des Gottes Mars zu Edessa war“ – Cf. *YZ* 403.

war (Q12:23–29), weisen nach Sprecher und Situation differenzierte Sprachregister auf.⁵⁰ Die Rolle, die Dialoge im Koran spielen, ist bisher insgesamt kaum untersucht.⁵¹ Auch für die Josephssure gilt, dass sie zwar erwähnt,⁵² aber bis auf eine analytische Arbeit und einen pädagogischen Vorschlag⁵³ nicht weiter ausgeführt wurden. Zur Erzählstruktur der Sure bleibt auch festzuhalten, dass neben der oben zitierten Hinführung in Vers drei und einigen Kommentaren im Verlauf der Sure die Erzähler der Sure besonders am Ende nochmals in Erscheinung treten. Die dort zum Ausdruck kommende objektivierende Außensicht, die sicherlich eine interpretatorische Klimax darstellt, wird stilistisch durch ein vom vorangestellten *qad* hervorgehobenes koranisches Perfekt unterstrichen. Es ist eine Überbetonung des hier enthaltenen ‚Fazits‘ und eine gleichzeitige Nichtschätzung des dramatischen Präsentationsmodus, die Max Grünbaum zu seiner Wahrnehmung bringt, die Sure sei einzig auf das Ende ausgerichtet: „Wie ein Franzose von der Eisenbahn sagte: *On ne voyage plus, on arrive*, so kann man von der zwölften Sure sagen: Sie will nicht erzählen, sie will an’s Ende der Erzählung gelangen, sie hält sich nirgends auf, sie eilt dem Schlusse zu [...]“⁵⁴ Um die Betrachtungen zum Koran mit dem in Frage stehenden letzten Vers der Josephssure zu beschließen, könnte also in dieser Interpretation ein „Warnungsbeispiel [...] für die Sinnbegabten“⁵⁵ (Q12:111) sein.

Bezüglich ihrer inhaltlichen Aussagen ist, ähnlich wie bei der Übernahme anderer biblischer Personen in den Koran, auch die Neuausrichtung der Josephsnovelle am besten verständlich, setzt man Weltsicht und Biographie ihres Protagonisten in Beziehung zu der Muḥammads.⁵⁶ Die Welt der Josephsgeschichte ist absolut von Gott und seiner Vorsehung beherrscht. Dieser Situation am angemessensten verhält sich Jakob, der auf die Schreckensnachrichten vom Tod Josephs und der Geiselhaft Benjamins jeweils ‚schöne Geduld‘ (*ṣabrun ḡamīlun*, Q12:18/83) fordert. Während schon Jakobs Geduld etwas war, in dem sich auch Muḥammad angesichts von Hohn und Trauer üben musste,⁵⁷ so entspricht der Lebensweg Josephs in wesentlichen Zügen der Biographie

50 Cf. Johns (1981), p. 33.

51 Mustansir Mir (1992): *Dialogue in the Qur’an*, in: *Religion & Literature* 24 (1), pp. 1–22, p. 2. Idealerweise fände die Arbeit zum innerkoranischen Dialog auch mit Überlegungen zur dialogischen/kommunikativen Funktion des Korans, wie sie insbesondere Angelika Neuwirth anstellt, zusammen.

52 Glassen (1989) schreibt beispielsweise auf p. 170, die Sure sei „mit Dialogen gespickt.“

53 So schlägt James Morris die „collective dramatization of key episodes“ der koranischen Passage als „effective pedagogical tool for awakening that indispensable personal realization of the perennial manifestations of key Qur’anic themes and concepts“ vor; cf. idem (1994): *Dramatizing the Sura of Joseph, An Introduction to the Islamic Humanities*, in *Special issue of Journal of Turkish Studies (Harvard)*, vol. 18 (1994), pp. 201–224 18 (Annemarie Schimmel Festschrift), pp. 201–224, hic p. 201.

54 Max Grünbaum (1889), p. 1.

55 „*la-qad kāna fī qaṣaṣihim ‘ibratun li-’ulī l-’albābi*“, Rückert: „Ein Warnungsbeispiel ist in ihren Geschichten für die Sinnbegabten.“

56 So setzt bereits Fück voraus, dass es seit „Snouck Hrugronjes Nachweis“ (womit Fück wahrscheinlich „Heet Mekkaansche Feest“ meint) bekannt sei, „daß Abraham geradezu ein biblischer Mohammed ist“, cf. Johann Fück (1934): *Zum Problem der koranischen Erzählungen*, in *Orientalistische Literaturzeitung* (2), pp. 73–77, hic p. 77.

57 Für weitere Parallelen zwischen Jakob und Muḥammad cf. Johns (1981), p. 43 sq.

Muḥammads:⁵⁸ von den Eigenen, die seinen wahren Träumen nur Anfeindungen entgegenbringen, wird der Prophet ins Exil gezwungen; dort kommt er nach schwierigen Anfängen zu Ruhm, um schließlich machtvoll zurückzukehren. Auf seinem Weg ist er schweren Prüfungen ausgesetzt, im Falle Josephs etwa der Gewalt der Brüder oder den unmoralischen Aufforderungen der listig-lüsternen Frau des Hauses.

Das dritte entscheidende Element⁵⁹ der koranischen Erzählung sind die Träume (Josephs und des Königs, also Pharaos), die im Vergleich zur Bibel auf charakteristisch koranische Art und Weise komprimiert sind, ist doch nur von jeweils einem statt vormals zwei Träumen die Rede. Mit Hinblick auf die spätere Neuausrichtung der Geschichte ist hier besonders interessant, dass sich all die Verführungsversuche Josephs durch die Frau dessen, der ihn kaufte, zwischen den Träumen Josephs und des Pharaos abspielen. Sie enden mit Josephs ‚Schutzhaft‘ (vor den Nachstellungen der Frau); es ist die Deutung des königlichen Traumes, durch die Joseph, bewiesenermaßen unschuldig, endgültig allen Anzweiflungen enthoben wird. An diese Rehabilitation schließt sich dann die zweite Hälfte der Sure an, in welcher Joseph den zwischen ihm und Jakob hin- und herpendelnden Brüdern zu guter Letzt verzeiht und somit den Familienkonflikt löst.

1.2 Arabische Kommentare und Legenden

Um die Übermittlungen populärer koranischer Geschichten nachzuvollziehen, reicht ein Blick auf die koranische Geschichte sicherlich nicht aus. An erster Stelle ist darüber hinaus das dem koranischen Text nächstliegende Genre der Korankommentare einzubeziehen. Diese sind insbesondere insofern bedeutend, da sich aus dem oben erwähnten elliptischen Stil des Korans ein großer Interpretationsspielraum ergibt und Kommentare die Richtungen dieser Interpretationen prägten und abbildeten. Da die *sūra yūsuf*, ganz entsprechend der enormen Popularität ihres Stoffes, eine der meistkommentierten des gesamten Korans ist,⁶⁰ kann hier selbstverständlich nur auf einen verschwindend kleinen Teil der Kommentare eingegangen werden. Beispielhaft wird hier die Besprechung der Sure zwölf im *Anwār at-tanzīl wa-asrār at-ta`wīl*, dem Korankommentar Nāṣir ad-Dīn al-Bayḍāwī,⁶¹ vorgestellt, da die dortigen Ausführungen in den meisten Punkten denen im

58 Interessant ist natürlich, dass, geht man von Sure zwölf als einer spätmekkanischen aus, zur Zeit der ‚Herabsendung‘ der Josephssure gerade die positive Wendung noch Aspiration war.

59 Cf. S. Goldman (2001): Joseph, in Jane McAuliffe et al. (ed.): *Encyclopaedia of the Qur`ān*, vol. 3. Leiden: Brill, pp. 55 sqq.

60 Muhammad K. Ashraf meint gar, sie sei die meistkommentierte überhaupt, cf. Muhammad K. Ashraf (2000): *Aziz's Wife and Prophet Joseph (Yusuf)*, in: A. R. et al Agwan (ed.): *A – E*, Delhi: Global Vision Pub. House (Encyclopedia of the Holy Qur`ān), pp. 150–155, hic p. 150. Zumindest zweifelhaft scheint allerdings, dass die *fātiḥa* nicht häufiger kommentiert wurde.

61 Dieser wird zitiert nach dem Faksimile, das wiedergegeben ist in A. F. L. Beeston (1963): *Baiḍāwī's Commentary on Sūrah 12 of the Qur`ān*, Text, accompanied by an interpretative rendering and notes by A. F. L. Beeston, Oxford:

Ġāmi‘ al-bayān ‘an ta’wīl al-qur’ān at-Ṭabarīs und besonders im *Kaššāf az-Zamaḥṣarīs* so weit entsprechen, dass Bayḍāwīs Werk als kondensierte und korrigierte Fassung des letzteren eingestuft werden kann⁶² und somit, neben grundsätzlichen Überlegungen zum Genre, auch inhaltlich einen relativ weiten Bereich einflussreicher früher Kommentare zu repräsentieren vermag.

Zunächst nimmt sich der Kommentar grammatikalischer Fragestellungen wie etwa dem Wegfallen des Vokativpartikels *ayyuhā* (Q12:29) oder Lesarten mit bzw. ohne *hamza* (Q12:31) an. Eine wesentliche inhaltliche Erweiterung stellt die namentliche Bezeichnung nahezu aller auftauchenden Personen dar, die im Wesentlichen der der Bibel entsprechen. Die Kinder Leas (Liyā) wie Rahels (Rāḥīl) bekommen Namen,⁶³ Benjamin heißt „Binyāmīn“,⁶⁴ Potiphar wird wie bei at-Ṭabarī und at-Ṭā’labī (v. i.) Itfir (eine Korruption von Qitfir) genannt. Solche Übernahmen sollten nach der obigen Einführung zur Popularität, die die Josephsgeschichte in verschiedenen Traditionen genoss, ebenso wenig überraschen wie die von Grünbaum und Geiger en detail nachgewiesenen Parallelen zwischen den Korankomentaren al-Bayḍāwīs und az-Zamaḥṣarīs sowie dem *Midrasch* oder dem *Sefer ha-Jaschar*⁶⁵. Interessant ist hierbei jedoch, dass Grünbaum Geigers Annahme, dies impliziere stets eine Übernahme jüdischen Materials durch arabische Autoren, zurückweist, und gerade in Hinblick auf die im Korankommentar als Rā’īl bezeichnete Frau Potiphars das Gegenteil annimmt: „Das Sefer hajaschar hat aber [...] vieles aus arabischen Schriften aufgenommen, und das ist ganz entschieden bei der Erzählung von Zuleicha – oder זלִיכָה, wie sie hier heisst – der Fall. Die ganze lange Erzählung ist nicht jüdischen sondern arabischen Ursprungs – im Ganzen wie im Einzelnen.“⁶⁶

Doch trotz solchen Interesses für Rā’īl, das sich auch darin begründet, dass ‚ihr‘ Abschnitt – insbesondere die Passage um die versuchte Verführung – überproportional anwächst,⁶⁷ bleibt sie auch im Kommentar noch recht unpersönlich, ist eher eine Verkörperung der bestrickenden Frauen, wie sie auch in den älteren Genres der moralisierenden Geschichten *makr-i zanān* und *kayd an-nisā*⁶⁸ erscheinen. In diese Richtung interpretiert Bayḍāwī beispielsweise auch den Ausspruch des Aziz auf die entlarvende Entdeckung hin, dass das Hemd Josephs von hinten zerrissen war, seine Frau also ganz entgegen ihrer Aussage die Lüsterne und nicht das Lustobjekt: dieser hätte nach

Oxford University Press.

62 J. Robson (1960): Al-Bayḍāwī, in H.A.R. Gibb et al. (ed.): *Encyclopaedia of Islam, New Edition*, I, Leiden: Brill, p. 1129.

63 Beeston (1963), p. 403.

64 Ibid.

65 V. prime Max Grünbaum (1889).

66 Ibid., p. 8.

67 Cf. Merguerian (1997), pp. 490 sq.

68 Wörtlich beides in etwa Arglist der Frauen; cf. auch Merguerian (1997), p. 486.

Bayḍāwī deswegen *inna kaydakunna 'azīmun* (Rückert: „Die Weiberlist ist groß“, Q12:28) gesagt, „weil die Listen der Frauen höchstraffiniert sind, etwas, wozu das Herz sehr neigt und was äußerst stark auf die Seele wirkt; und weil sie (die Frauen) die Männer damit konfrontieren sowie (auch) der Satan heimlich mit ihrer Hilfe (der der List) flüstert.“⁶⁹ Doch auch eines der häufigsten Bilder der späteren Liebesgeschichte taucht schon bei Bayḍāwī auf, und das sogar in der autoritativen Form eines Ausspruchs Muḥammads, der da sagte: „Ich sah Yūsuf in der Nacht der mi‘rāḡ wie den Mond in einer Vollmondnacht.“⁷⁰

Es ergibt sich aus der Struktur des Kommentars, dessen Erläuterungen üblicherweise Wort(gefüge) für Wort(gefüge) vorgehen, dass keine größeren Abweichungen in der Narrative möglich sind. Wesentliche Impulse für diese sind denn auch vor allem von stärker ‚erzählenden‘ Genres wie islamischen Universalgeschichten und besonders den „Geschichten der Propheten“ (*qiṣaṣ al-anbīyā’*, im Folgenden *qiṣaṣ*) zu erwarten. Diese unterschieden sich leicht. Bei Geschichten wie dem *ta’rīḡ ar-rusul wa l-mulūk* Abū Ğafar aṭ-Ṭabarī (gest. 923) spielen die detaillierten Nachweise der Quelle (d.h. des Gewährsmanns) beinahe jeder Episode durch eine vorangestellte Überliefererkette (*isnād*) eine prominentere Rolle denn in den *qiṣaṣ*; sie gleichen eher ihrer Verwendung in Kommentar und *ḥadīṭ*. Auch in Hinblick auf die in den Text eingebauten Koranpassagen nimmt die Universalgeschichte gewissermaßen eine Mittelstellung zwischen Korankommentaren und *qiṣaṣ* ein, sind diese in den Universalgeschichten doch weniger dominant als bei den ersteren, tauchen aber wesentlich häufiger als bei den letzteren auf. Insgesamt überwiegen aber letztlich die Gemeinsamkeiten: Universalgeschichte wie *qiṣaṣ* lassen, im Gegensatz zum späteren, auf aṭ-Ṭabarī aufbauenden Kommentar Ibn al-Aṭīrs, sich widersprechende Aussagen zum gleichen Ereignis nebeneinander stehen ohne eine Zusammenführung anzustreben.⁷¹

Der vielleicht wichtigste Unterschied, der die wichtige Rolle der *qiṣaṣ* und ihre Eigenheiten zum Teil mitbegründet, liegt darin, dass diese von Geschichtenerzählern (*naqqāl*⁷² / *quṣṣāṣ*⁷³) aufgegriffen wurden, die der jungen Gemeinde moralische Ratgeber auf dem Schlachtfeld wie beim Gebet waren, also wesentlich ein mündliches Genre waren. Der ‚gleitende‘ Charakter mündlichen Materials war wohl auch mitverantwortlich dafür, dass die *quṣṣāṣ* wie ihre Geschichten in

69 Beeston (1963), p. 459, Übersetzung M. S.

70 Ibid., p. 458.

71 Aṭ-Ṭabarī lässt unterschiedliche Aussagen selbst dann nebeneinander stehen, wenn die Differenz zwischen den Berichten nur marginal ist. So in Bezug auf die Josephssure beispielsweise bei Q12:19, „Sie bargen ihn als Waare“, wo es bei beiden von Ṭabarī angeführten Berichten darum geht, dass ein Teil der Karavane ihn vor den Mitziehenden versteckt, um ihn für sich zu bewahren.

72 Cf. Merguerian (1997), p. 493.

73 Cf. Roberto Tottoli (2002): *Biblical Prophets in the Qur’ān and Muslim Literature*, Richmond: Curzon, p. 86; vide ibid. für die folgenden Ausführungen zu ihrer Rolle.

klassischer Zeit für ihre Übernahme nicht-kanonischen Materials kritisiert wurden. Jedenfalls trugen sie wesentlich dazu bei, dass Geschichten über ‚biblische‘ Propheten populär blieben,⁷⁴ und sind „sources of great value for scholars who want to carry out further investigations of the popular religious life of the Islamic world.“⁷⁵ Dass dies auch für die Geschichte des Propheten Joseph gilt, unterstreicht beispielsweise ein arabisches Gedicht aus dem beginnenden 12. Jh. u. Z., dessen Material weitgehende Übereinstimmungen mit dem der *qiṣaṣ* aufweist.⁷⁶

Infolge solcher und anderer Wechselwirkungen⁷⁷ mit den oben genannten Gattungen und mündlichem Material erfuhr die Josephsgeschichte mit den *qiṣaṣ* auch thematische Weiterentwicklungen, und das nicht zuletzt hinsichtlich der Begegnungen im Hause Potiphars. In einer der populärsten Niederschriften der *qiṣaṣ*, dem *‘arā’is al-mağālis* des Aḥmad ibn Muḥammad aṭ-Ta‘labī (gest. 1035), werden beispielsweise die schon bei Bayḍāwī auftauchenden Attribute der Schönheit Josephs noch ausgebaut: zu Vergleichen mit dem Vollmond tritt die Beschreibung seines ‚lichten‘ Lachens sowie die Feststellung der Unmöglichkeit, solche Schönheit überhaupt zu beschreiben. Größer als der Wandel, den die Darstellung Josephs in den *qiṣaṣ* erfährt, ist jedoch der in der Darstellung Rā‘ils. Diese behält zunächst ihre Rolle als Verführerin bei und tritt dabei sogar selbst noch direkter und aktiver in Erscheinung als zuvor, wie es sich beispielsweise in einem langen Dialog zwischen ihr und Joseph zeigt, in dem sie ihn immer wieder auffordert, ihr Verlangen zu stillen, und er standhaft seine Loyalität gegenüber Gott und Potiphar betont.⁷⁸ Doch vor allem zeugen die *qiṣaṣ* von der endgültigen Etablierung einer schon im Korankommentar⁷⁹ auftauchenden Auflösung der Passage zu ihren Gunsten. Denn nachdem Joseph die Träume des Pharaos erfolgreich gedeutet hat, gibt ihm dieser nicht nur die Macht über die Vorrathäuser, sondern setzt wenig später Potiphar ab und ernennt Joseph „an dessen Stelle.“⁸⁰ Nur ein *tumma*⁸¹ später wird der Tod Potiphars und als selbstverständlich erscheinende Konsequenz die Vermählung Josephs mit der nun

74 Ibid., p. 89.

75 T. Nagel (1986): *al-Kisā’ī, Ṣāhib Qiṣaṣ al-Anbiyā’*, in C.E Bosworth, et al. (eds.): *Encyclopaedia of Islam*, New Edition, V, Leiden: Brill, p. 176.

76 R. Y. Ebied und M. J. L. Young (1974): *An Unknown Arabic Poem on Joseph and His Brethren*, in: *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* (1), pp. 2–7.

77 Weitere Gemeinsamkeiten und Abgrenzungen gibt es viele: Beispielsweise bleibt auch in den *qiṣaṣ* das ‚Logischmachen‘ der verschiedenen Prüfungen Josephs, Jakobs etc. durch Verweise auf vorherige Sünden wichtig, die für die Prüfungen verantwortlich zeichnen. Ebenso setzt sich die Kohärenzherstellung durch Namensgebung fort, ganz entsprechend aṭ-Ṭabarīs Benennung desjenigen, der Joseph aus der Quelle holt, als „*Buṣrā*“ („frohe Botschaft“).

78 Cf. Aḥmad ibn Muḥammad aṭ-Ta‘labī (2006): *Islamische Erzählungen von Propheten und Gottesmännern, Qiṣaṣ al-anbiyā’* oder *‘Arā’is al-mağālis*, Transl. Heribert Busse, Wiesbaden: Harrassowitz, p. 157 sq.

79 Cf. Grünbaum, p. 10, für Verweise auf die Kommentare aṭ-Ṭabarīs, Ibn al-Aṭīr, und az-Zamahṣārīs.

80 Aṭ-Ta‘labī (2006), p. 168.

81 Zitiert nach Abū Iṣḥāq Aḥmad ibn Muḥammad ibn Ibrāhīm aṭ-Ta‘labī: *Qiṣaṣ al-anbiyā’ al-musammī bi-l-‘arā’is al-mağālis*. Kairo: Matba‘a al-Taqaddum, p. 80.

verwitweten „Rā‘īl, Frau des Potiphar“⁸² angeführt. Zum ersten Mal ist somit der Weg geebnet für die Begründung ihres Verhaltens durch die Betroffene selbst, wiedergegeben im Dialog während der Hochzeitsnacht. Auf Josephs pädagogisches: „Ist dies nicht besser als das, was du von mir wolltest?“⁸³ erwidert sie stolz, er solle sie nicht tadeln, denn wie hätte sie, schön und sorglos wie sie war, seiner Schönheit widerstehen können. Am schwerwiegendsten scheint jedoch ihr Ausspruch „mein Herr war einer, der nicht zu den Frauen ging.“⁸⁴ Diese Erklärung, anschließend vom Erzähler⁸⁵ nochmals gestützt, scheint zu genügen, sie unmittelbar zu rehabilitieren,⁸⁶ denn die Ehe wird vollzogen und sie gebiert Joseph zwei Söhne.⁸⁷ Passend hierzu wird von den *qiṣaṣ* – allerdings nicht dem ‘*arā’is al-mağālis*, sondern dem al-Kisā’ī zugesprochenen Kompendium – auch noch ein weiterer später gerne aufgegriffener Topos eingeführt, nämlich die Wiederherstellung der Jugend und Schönheit Rā‘īls.⁸⁸ Auch der Epilogcharakter, der sich bei aṭ-Ṭā‘labī an die Erwähnung der produktiven Ehe anschließenden Sätze, die nochmals konstatieren, wie gerecht und glücklich die Herrschaft des Königs Joseph über Ägypten war, scheinen wesentlich die spätere Zäsursetzung der Geschichte geprägt zu haben, die bei ‘Abd ar-Raḥmān Ğāmī im Gegensatz zu anderen Fassungen tatsächlich hier endet.

1.3 Persische und Sufische Lesarten

Doch bevor diese ‚klassische‘ Ausformung der Josephsgeschichte direkt in den Blick genommen werden kann, bedarf es noch einiger Worte zu ihren mystischen Dimensionen. Liebe, das Lieblingsthema auch der islamischen Mystiker, taucht in der Josephssure selbst nur indirekt auf, nämlich in der Nachrede der Frauen der Stadt, die da (Q12:30) sagen: „Das Weib des Edlen geht um Lieb’ an

82 Ibid., Übersetzung M. S., da Busse hier auf die Mehrfachnennung des Namens verzichtete.

83 Ibid., p. 168.

84 Ibid., p. 80.

85 Durch Josephs Feststellung ihrer Jungfräulichkeit.

86 Das soll natürlich nicht bedeuten, dass Zulaikha als Verkörperung der listigen Frauen aufgehört hätte zu existieren. Für eine anerkannte Autorität guter Manieren des beginnenden 10. Jhs., Ibn al-Waššā’, ist beispielsweise „Zulaiḥa [...] die Frau schlechthin. Sie wollte Joseph verführen, Ehebruch mit ihm begehen, ihn zum Schluß noch verleumden: ‚Die Geschichte von Zulaiḥa und Joseph führt Männern mit Geist und Verstand eindringlich vor Augen, wie mächtig die List dieser Frauen sein kann, wie heimlich zugleich sie zu Werke gehen, so daß nur der geübte und erfahrene Weltmann hinter ihre Schliche kommt. Der kluge Mann jedoch, wenn er weiß, wie es um sie bestellt ist, versteht es, sie zu meiden und sich auf kein Liebesabenteuer mit ihnen einzulassen. Er läßt sich nicht von ihrer Liebe betören und verliert nicht sein Herz an sie. Niemals läßt er sich von ihnen leiten!“ Cf. Susanne Enderwitz (1995): Enderwitz, Susanne (1995): *Liebe als Beruf, Al-‘Abbās Ibn al-Aḥnaf und das Ğazal*, Stuttgart: Steiner (Beiruter Texte und Studien, 55), p. 223 sq.

87 Die nach biblischem Bericht, in dem Joseph nicht mit ihr, sondern mit ihrer Tochter Asepath verheiratet wird, ihre (Stief?)enkel wären – Welch folgenschwere Zusammenführung!

88 Cf. Muḥammad Ibn-‘Abdallāh al-Kisā’ī (1978): *The tales of the prophets of al-Kisā’ī*, Translated from the Arabic With Notes by W. M. Thackston, 1. print. Boston: Twayne Publ, p. 179 sq. Auch Zulaikhas Erscheinen vor Joseph wird hier mit Hunger begründet.

ihren Knaben.“⁸⁹ Wie oben geschildert steigt zwar im Folgenden das Interesse an der entsprechenden Passage und es kommt sogar zur moralischen Rehabilitation der Verführerin, doch bis zur Behandlung ihrer Liebe blieb es ein weiter Weg.

Auch persische Interpretationen setzten zunächst ähnliche Schwerpunkte wie Korankommentar und *qiṣaṣ*. Dies zeigt auch das früheste noch erhaltene *maṭnawī* (im Paarreim⁹⁰ gehaltenes, ‚episches Gedicht‘⁹¹) zu dem Thema, das aufgrund stilistischer Gemeinsamkeiten mit dem *šāhnāma* lange dessen Autor Firdawsī von Tūs zugesprochenen wurde,⁹² ein Umstand, der zwar mittlerweile abgelehnt wird, aber auch noch nicht abschließend geklärt ist.⁹³ In jedem Fall bleibt es auch in diesem Werk dabei, dass „the story of Yusuf alone“⁹⁴ erzählt wird, „framed by the life of Yūsuf’s father, the prophet Ya‘qūb, and [...] told on the lines of traditional prophetic legend.“ Dies bedeutet in Bezug auf die Form, dass Berichte berühmter Übermittler der Prophetenlegenden wie Wahb ibn Munabbih zitiert werden und inhaltlich, dass, ganz entsprechend der didaktischen Grundausrichtung der meisten *maṭnawīs*,⁹⁵ „[t]he religious significance of the subject“ betont wird, „but no mystical meanings“ impliziert sind.⁹⁶

Nicht nur müssen persische Versionen der Geschichte also nicht sufisch sein; auch sufische Deutungen sind noch keineswegs mit der Geschichte der Zulaikha gleichzusetzen. Beispielsweise kommentierte Ibn al-‘Arabī (1165–1240) in seinem *fuṣūṣ al-ḥikam* beinahe ausschließlich den

89 „*wa-qāla niswatuṅ fi l-madīnati mra`atu l-‘azīzi turāwidu fatāhā ‘an nafsihī qad ṣaḡafahā ḥubban*“, Rückert: „Das sprach in der Stadt die Frauen: Das Weib des Edlen geht um Lieb’ an ihren Knaben: Er hat ihr Herz mit Lust verwundet.“

90 Daher die Herleitung von der ‚zwei‘ implizierenden Wurzel *ṭ-n-y*. Ein wichtiger Grund für die Bevorzugung gegenüber dem im Arabischen weit verbreiteten Monoreim war, dass letzterer im Persischen bei längeren Texten bedeutend schwieriger ‚durchzuhalten‘ ist.

91 Während aufgrund der Übertragung der Unterscheidung zwischen Lyrik und Epik auf die persische Literatur das *maṭnawī* gerne auch als episch bezeichnet wird, meint ist die Unterscheidung korrekterweise zwischen ‚kürzerer‘ bzw. ‚längerer‘ Dichtung. Cf. hierzu Thomas de Bruijn (1996b): *Persian Sufi Poetry, An Introduction to the Mystical Use of Classical Persian Poems*, Richmond: Curzon, p. 84.

92 Es ist klar, dass es vorherige Versionen gab: „[...] nor was Firdawsī (as Dr. Ethé has pointed out) the first to handle it [die Josephlegende], Abu’l-Mu’ayyad of Balkh and Bakhtiyārī or Ahwāz having both, according to one manuscript authority, already made it the subject of a poem.“ Cf. Browne (1928), p. 146. Auch Glassen verweist auf eine persische Dissertation von 1945, die „acht erhaltene und zwanzig aus der Sekundärliteratur bekannte persische Epen mit dem Titel Yūsuf-ū Zulaiḥā behandelt, sowie neun erhaltene und zwanzig dem Titel nach bekannte osmanisch-türkische Versionen“, cf. eadem p. 173. Leider fehlt für die Letztgenannten jedoch die Jahresangabe, weshalb im Zweifel davon ausgegangen werden muss, dass sie lange nach Ḡāmī verfasst wurden.

93 Zum *status quaestionis* v. die bibliographischen Angaben in J.T.P de Bruijn (2002): *Yūsuf and Zulaykhā*, in P.J Bearman (ed.): *Encyclopaedia of Islam, New Edition*, XI, Leiden: Brill, pp. 360–362; sowie in Glassen (1989), p. 173, notatio 11. Für die vorliegende Arbeit wird die deutsche Erstübersetzung verwendet, cf. Firdussi [Firdawsī] (1889): *Jussuf und Suleicha, Romantisches Heldengedicht von Firdussi*, Aus dem Persischen zum ersten Male übertragen von Ottokar Schlechta-Wssehrd, Wien: Gerold.

94 Gibb, zitiert nach John D. Yohannan (1968): *Joseph and Potiphar’s Wife in World Literature, An Anthology of the Story of the Chaste Youth and the Lustful Stepmother*, New York: New Directions Books, p. 160.

95 So schreib e.g. de Bruijn (1996b), p. 85: „[I]n later *maṣnavīs*, the epic genre – in the sense of narrative poetry – is nearly always linked to the didactical. To many poets the moral advice hidden in their stories embodied the ultimate meaning of the poem, as did the explicit words of wisdom added to them.“

96 Cf. Bruijn (2002), p. 361.

Traum Josephs und das sich daraus entspinnde Familiendrama.⁹⁷ Auch die Deutungen persischer Mystiker brachten nicht automatisch eine andere Wendung der Geschichte.⁹⁸ Die Deutung der ‚schönsten Geschichte‘ als einer umfassenden Illustration des Weges Gottes (*rāh-i ḥudā*),⁹⁹ wie ‚Ain al-Quḍḍāt al-Hamaḍānī (1097–1131) sie vornimmt, zeigt zunächst die Anlehnung auch sufischer Deutungen an Techniken und Themen der Kommentartradition. Die Interpretation erfolgt entlang einzelner koranischer Verse, die hauptsächlich die Familiengeschichte betreffen und die dann für Sufi-Belange fruchtbar gemacht werden, wie etwa die Lehren aus dem Gespräch Jakobs und Josephs (Q:12:4) für den Austausch zwischen *pīr* und *murīd*.¹⁰⁰ Erst eine im gleichen Werk viel später auftauchende Stelle¹⁰¹ zeigt, dass Zulaikha als Liebende für al-Hamaḍānī ein selbstverständlicher Begriff ist, jedoch wirkt sich dies eben nicht auf die Interpretation der Geschichte Josephs aus. Diese Tendenz, die Liebesgeschichte vor allem als Bestandteil einzelner Bilder aufzugreifen, scheint ein allgemeineres Charakteristikum der frühen sufischen Behandlungen. Šihāb ad-Dīn Yaḥyā as-Suhrawardī (1145–1234) beschrieb die Schönheit Josephs als Reflektion göttlicher Schönheit (*ḡamāl*) auf Erden.¹⁰² In seiner poetischen Ausgestaltung von Muḥammad oder Aḥmad Ḡazzālīs *risāla aṭ-ṭayr*, dem *manṭiq aṭ-ṭayr*, schildert Farīd ad-Dīn ‚Aṭṭār den harten Weg der unterwürdig Suchenden – die in seiner Fabel durch die Vögel symbolisiert werden – nach ihrem ihrer nicht bedürftigen Herrn – in der Fabel dem „Sīmurgh“. Diese Parabel wird nun wiederum unter Zuhilfenahme anderer Bilder ausgedrückt, unter denen sich solche aus Laylī-Maḡnūn wie der Josephsgeschichte finden: Zunächst wird Maḡnūn, der an der Straße Erde siebt, gefragt, was er suche; er antwortet: „Ich suche Lailā darin.“¹⁰³ Später wird die Härte des Weges anhand der Leiden Jakobs ob seines verlorenen Sohnes geschildert: „Alles was ist, so weit das Auge reicht, jedes Atom besteht aus einem Jakob, der nach seinem verlorenen Joseph fragt.– Schmerz ist nötig auf diesem Wege und langes warten.“¹⁰⁴ Derselbe Topos wird auch im *Ilāhīnāme* aufgegriffen, in dem Askese

97 Cf. John S. J. Renard (1986): The Prophet Yusuf in the Writings of Jalal ad-Din Rumi, in *Hamdard Islamicus (Lahore)* 9 (1), pp. 11–22, hic notatio 2, p. 19.

98 Besonders ältere Autoren greifen hier immer noch implizit oder explizit auf das Becker'sche Paradigma der Hellenisierung zurück, so schreibt z.B. John D. Yohannan: „The Hellenization was to occur later and largely at the hands of the Persian poets, who were inheritors not only of the Prophet's message, but also of Iranian, Greek, and Byzantine humanism.“ Cf. Yohannan (1968), p. 159.

99 Cf. ‚Ayn al-Quḍḍāt al-Hamaḍānī (1998): *Nāmahā-yi ‚Ayn al-Quḍḍāt Hamadānī*, eds. Munzavī ‚Alī Naqī, ‚Usayrān ‚Afīf, Čāp-i 1 Asāṭīr (3), Beirut, Tehran: Intišārāt-i Asāṭīr.

100 Cf. Ibid.

101 Der Zuhörer der sufischen Geschichten solle demnach die Natur der Zulaikha haben, cf. Bruijn (2002), p. 361, der den zweiten, bibliothekarisch nicht erhältlichen, Band des *Nāmahā*, p. 130, zitiert.

102 Cf. Bruijn (2002), p. 361. Leider kann dieser kurzen Beschreibung nichts hinzugefügt werden, da das „*Mu`nis al-ahrār*“ in der angegebenen Edition Corbins nicht enthalten ist.

103 Hellmut Ritter (1955): *Das Meer der Seele, Mensch, Welt und Gott in den Geschichten des Farīduddīn ‚Aṭṭār*, Leiden: E. J. Brill, p. 345.

104 Cf. Ibid.

(*zuhd*), das Loslösen von den Fesseln dieser Welt, das vorherrschende Motiv ist. In einem Streitgespräch zum Thema ‚Kinderhaben‘ werden die schweren Prüfungen des Vaters (bezeichnenderweise angeführt vom Vater, gerichtet an seinen Sohn!) unter anderem anhand der Geschichte von Jakob und Joseph veranschaulicht.

Es ist bereits hier klar, dass sich die Sufis des 11.–13. Jhs. nicht auf die Liebe zwischen Joseph und Zulaikha beschränkten, sondern die zwischen Joseph und Jakob mindestens ebenso wichtig blieb. Rūzbihān Baqlī (1128–1209) nutzt zwar einerseits in seiner ‚Autobiographie‘ *kaṣf al-asrār* mutig den Vergleich zu Zulaikha, um seine eigene Immersion in einer Theophanie göttlicher Schönheit zu beschreiben.¹⁰⁵ Andererseits führt er bei der Diskussion des Verhältnisses der sufischen und der menschlichen Liebe die keusche Liebe (*‘iṣq-e ‘aḥīf*) an, die er in der Josephsurre gleich doppelt bewiesen sieht, nämlich sowohl in der Geschichte von Joseph und Zulaikha als auch in der Liebe Josephs und Jakobs.¹⁰⁶ ‘Aṭṭār widmet in seinem *Ilāhināme* zudem der Beziehung zwischen Benjamin und Joseph eine längere Passage¹⁰⁷ (v. i. 2.4.10). Auch der berühmte Mystiker Ġalāl ad-Dīn Rūmī folgt der koranischen Erzählung, deren wesentliche Passagen in seinem *maṭnawī* enthalten sind.¹⁰⁸ Beschrieben wird also weiter die – vom Neid der Brüder, des Wolfs und anderer bedrohte – Reise Josephs hin zu Gott.¹⁰⁹ Erwähnenswert ist aber, dass die Begegnungen mit Zulaikha zwar nur eine Episode in Rūmīs Erzählung von Joseph darstellen, sie in diesen jedoch bereits als Liebende interpretiert wird. Sufische Vorstellungen der Reflektion göttlicher Schönheit durch Joseph und der Gottesliebe Zulaikhas kommen besonders deutlich in einer langen Passage zum Ausdruck, in der beschrieben wird, dass alle Worte Zulaikhas sich allein auf Joseph richteten. In einer offensichtlichen Parallele zum sufischen *dīkr* beschreibt der Autor weiter, dass allein die Nennung des Namens Josephs reiche, Zulaikhas Schmerzen zu lindern, eine Verbindung, die auch im beschließenden Fazit der Passage nochmals bekräftigt wird: „That (miracle) which Jesus had

105 Wobei es, verneint man nicht a priori übermenschliche Akteure, die Rūzbihān in seiner Vision aufführt, eigentlich Gott ist, der warnend von diesem Vergleich Gebrauch macht. Cf. Carl W. Ernst (1996): *Rūzbihān Baqlī, Mysticism and the Rhetoric of Sainthood in Persian Sufism*, Richmond: Curzon Press, pp. 42sq.

106 In der Übersetzung des 19. Paragraphen durch Schimmel (in eadem (1995b): *Meine Seele ist eine Frau, Das Weibliche im Islam*, München: Kösel, p. 423), taucht die Dimension der väterlichen Liebe bezeichnenderweise nicht auf; genauer ist hier Corbin, der die Passage des Lehrgesprächs folgendermaßen überträgt: „*Moi*: Le Livre révélé à notre Prophète (*shar‘-e Ahmad*) rend lui-même témoignage à l’amour chaste (*‘iṣq-e ‘aḥīf*). – *Elle*: Et quel est ce témoignage? – *Moi*: Cette parole divine: ‚Nous allons raconter la plus belle des histoires‘ (12:3), c’est-à-dire nous allons te raconter l’histoire de l’Amant et de l’Aimée, celle de Joseph et de Zolaykhā [...] ainsi que l’amour de Jacob et de Joseph [...] car l’histoire de l’amour est la plus belle des histoires pour ceux qui ont l’expérience de l’eros (*‘iṣq*) et de l’amour (*mahabbat*).“ Cf. Rūzbihān Baqlī Šrāzī (1991), p. 50.

107 Cf. Ritter (1955), p. 362.

108 Cf. Schimmel, Annemarie (1988): *Mystical Poetry in Islam: The Case of Maulana Jalaladdin Rumi*, in: *Religion & Literature* 20 (1), pp. 67–80, p. 77 et Renard (1986), p. 11.

109 Cf. Renard (1986), p. 12.

wrought by (pronouncing) the Name of Hu (God) was manifested to her through the name of him (Joseph).¹¹⁰

1.4 Die klassische Fassung ‘*Abd ar-Raḥmān Ġāmīs*

Um häufige Missverständnisse in der Rückbeziehung späterer Josephsgeschichten zu vermeiden, soll hier so deutlich wie möglich hervorgehoben werden, dass Jāmīs *maṭnawī* nicht nur eine besonders kunstreiche und berühmte Fassung der Josephsgeschichte ist, die seit ihrer Verfassung 1483 in allen Himmelsrichtungen¹¹¹ Aufsehen erregte, sondern eine radikale Neuausrichtung darstellt.¹¹² Denn auch wenn, wie oben beschrieben, das Intermezzo zwischen Joseph und seiner ‚lüsternen Stiefmutter‘ schon zuvor die Aufmerksamkeit der Kommentatoren und Geschichtenerzähler auf sich gezogen und sogar den Status einer auch sufisch interpretierbaren Liebesgeschichte erhalten hatte, war es doch erst Nūr ad-Dīn ‘Abd ar-Raḥmān Ġāmī, der mit seinem 1483 u. Z. fertiggestellten *maṭnawī* „*Yūsuf wa Zalīḥā*“¹¹³ eine konsequente Allegorie¹¹⁴ mystischer Liebe (*‘išq*) schuf. Zulaikha ist wie die menschliche Seele anfangs eine „Treiberin zum Bösen“ (Q12:53), wobei ihr Fehler jedoch vor allem darin besteht, die Reflektion der Schönheit Gottes, Joseph, für diese selbst zu halten, ein Irrtum, von dem sie durch ihr Leiden gereinigt wird.¹¹⁵ Ihr Weg ist somit der des Liebenden (*‘āšiq*), und Joseph bleibt nicht mehr hauptsächlich der geprüfte Prophet, sondern wird zum Geliebten (*ma ‘šūq*) par excellence.

110 Zitiert nach Ibid., p. 16; die Übersetzung folgt Buch 6, Verse 4021–4039 in Reynold A. Nicholson's Ausgabe von 1933.

111 Während die Rezeption im fernen Orient das Thema dieser Arbeit ist, darf selbstverständlich keinesfalls ein Verweis auf das Buch Suleika in Goethes West-Östlichem Divan fehlen.

112 De Bruijn kommt zu einem ähnlichen Schluss und zieht eine klare Trennung zwischen der Version des Pseudo-Firdawsī und der Ġāmīs (Cf. De Bruijn (1996b), p. 123). Cf. ebenso Yohannan (1968), p. 160.

113 *Yūsuf wa Zalīḥā* ist eines von sieben *maṭnawīs* aus der Feder Ġāmīs, die kollektiv *sab‘a* ("Septett") bzw. *haft awrang* ("Sieben Throne / Sternbild des großen Bären"). Die anderen sind: (1) *Silsilat ad-dahab* ("Die Goldkette"); (2) *Salāmān wa Absāl*; (3) *Tuḥfat al-Ahrār* ("Das Geschenk des Freien"); (4) *Subḥat al-Abrār* ("Die Gebetskette der Frommen"); (5) *Laylā wa Majnūn*; (6) *Hirad nāma-i Sikandarī* ("Das Buch der Weisheit Alexanders"). Vide Edward G. Browne (1920): *History of Persian Literature, Under Tartar Dominion, A.D. 1265–1502*, Cambridge: Cambridge University Press, hic pp. 515 sq. Die vorliegende Arbeit verwendet vor allem die Übersetzung Vincenz Edlem von Rosenzweigs, Nūr ad-Dīn ‘Abd ar-Raḥmān Ġāmī (1824): *Joseph und Suleīcha, historisch-romantisches Gedicht aus dem Persischen des Mawlana Abdurrahman Dschami, Übersetzt und durch Anmerkungen erläutert von Vincenz Edlem von Rosenzweig*, Wien: Anton Schmidt, im Folgenden mit dem Kürzel *YZ* und darauffolgender Seitenzahl zitiert. Für persische Referenzen wird auf die Ausgabe des *haft awrang* durch Ġābilqā Dād ‘Alīšāh et al. zurückgegriffen (Nūr ad-Dīn ‘Abd ar-Raḥmān Ibn Aḥmad Ġāmī (1999): *Matnawī-i haft awrang*, Tihārān: Markaz-i Muṭalā‘at-i Īrānī, Daftar-i Našr-i Mīrāt-i Maktūb (2)).

114 Es wäre allerdings zu überlegen, ob sich die enorme Popularität dieser speziellen Allegorie nicht gerade dadurch erklärt, dass sie im Vergleich weniger eindeutig übersetzbar und formalisiert ist. Wie weit die Entsprechungen in anderen Fällen gehen können, zeigt Fattāḥīs *dastūr al-‘uššāq*, bei dem sogar Eigennamen und geographische Bezeichnungen der mystischen Liebesauffassung entnommen sind: Prince Dil, Sohn des das Schloss Badan bewohnenden Königs ‘Aql will Ḥusn, die Tochter des Königs ‘Išq gewinnen, cf. Bruijn (1996b), pp. 121 sq.

115 Zur Gleichsetzung Zulaikhas mit der menschlichen Seele cf. Schimmel (1995b), p. 66.

Wie Sufis häufig mehr Gewicht auf die Beschreibung des Wegs hin zur göttlichen Schönheit denn auf diese selbst legen, so gilt auch Ğāmīs Hauptaugenmerk Zulaikha und nicht Joseph; und folglich wurde die gesamte Geschichte auf ihre neue Hauptdarstellerin ausgerichtet.¹¹⁶ Wie oben geschildert, wurden die Annäherungsversuche der Frau des Aziz im Koran auf der einen Seite von dem Traum Josephs, auf der anderen von dem des Königs begrenzt; sie tritt kurz in Josephs Leben und verschwindet wieder. Ganz anders bei Ğāmī: Zwar wird eingangs kurz geschildert, wie Joseph schon als Kind die Liebe aller ihn betreuenden Personen auf sich zog, doch ist dies eher noch zu den langen Vorreden denn der eigentlichen Geschichte gehörig. Innere wie äußere Handlung nehmen vielmehr ihren Ausgangspunkt in drei sukzessiven Träumen¹¹⁷ Zulaikhas, in denen ihr Joseph erscheint, ihre Liebe erregt und sich ihr als Aziz Ägyptens vorstellt. Im Folgenden ist es ihre Reise ins fremde Ägypten und ihre Enttäuschung, die geschildert wird, als sie entdeckt, dass der Aziz nicht ihr Joseph ist; der sich hieran anschließende erste Teil der Geschichte Josephs ist gleichsam eine Schilderung seiner Reise hin zu ihr. Nachdem später ihr Mann, der Aziz, auf ihr Drängen hin Joseph ersteigert, jedoch alle ihre Versuche, sich Josephs zu bemächtigen, trotz immer größerer Raffinesse fehlschlagen und auch ihr letztes Mittel – Josephs Wurf ins Gefängnis – daran nichts zu ändern vermochte, da ändert sich schließlich Zulaikha selbst. Ihre Lust geht langsam in Fürsorge über und sie bereut ihre vorherigen Versuche. „This is where the poem might have ended, but the poet carries the repentance of Zulaikha one step further to bring about her regeneration. Purified in the fire of her consuming passion, she at last wins her way to a true love of Yusuf. [...] [S]he has become a prototype of the Sufi mystic enthusiast whose worship of beauty and love must pass from the realm of the senses to a sort of Platonic realm of essences.“¹¹⁸

1.5 Südasiatische Kontexte

Um nachvollziehen zu können, wie dieser „succès littéraire persan,“ wie d’Hubert das Werk Ğāmīs treffend bezeichnet, im frühneuzeitlichen Bengalen aufgenommen wurde, muss die obige ‚diachrone‘ Skizze durch den Versuch ergänzt werden, ‚synchron‘ den dortigen religiösen und literarischen Kontext zu schildern.

Den historischen Rahmen bildet hierbei die von der neueren Forschung an Stelle des zuvor vorherrschenden Paradigmas eines zerfallenden Mogul-Reiches gesetzte Regionalisierung und

¹¹⁶ Auf diese Neuausrichtung weisen auch Christopher Shackle (1995), p. 158, sowie Glassen (1989), p. 175, hin.

¹¹⁷ Darauf, dass die Zahl der Träume variabel ist, wurde bei der Beschreibung des Übergangs von der biblischen zur koranischen Version bereits hingewiesen. Auch in den persischen Versionen verschiebt sie sich (beim pseudo-Firdausi ist es beispielsweise Joseph, der mehrere Träume hat); Ğāmīs Heldin erreicht mit drei Träumen schließlich im doppelten Sinne die muslimische Traumzahl (cf. Annemarie Schimmel (1998): Die Träume des Kalifen, Träume und ihre Deutung in der islamischen Kultur, München: C.H. Beck, p. 107).

¹¹⁸ Yohannan (1968), p. 161.

Intensivierung der Herrschaft im frühneuzeitlichen Südasien mit der Herausbildung islamischer Regionalkulturen als „necessary corollary.“¹¹⁹ Diese Entwicklungen führten zu einer ähnlichen Konfiguration auch des populären Islam „in the whole of Northern India.“¹²⁰ Die mittelbengalische muslimische Literatur war also kein Sonderfall, sondern Teil einer bestehenden literarischen Kultur, die persische und teilweise sogar sanskritische Werke ebenso einschloss wie solche auf Awadhī und anderen Regionalsprachen und in der ein reger Austausch zwischen (teils oraler) populärer Literatur und Hofdichtung stattfand.¹²¹ Hierzu kamen natürlich auch rege Interaktionen mit nicht-islamischen indischen Literaturen: wenn Intertexte in letzter Konsequenz nie enden, so mit Sicherheit nicht an wenig klaren regionalen oder religionsgruppenspezifischen Grenzen. Jedes Werk, nicht zuletzt das Sagīrs, schwimmt somit in einer wahren „Sea of Stories, [...] where it connects with both the Persian mystical romances and other Indian literary material.“¹²²

Zur sicheren Navigation auf diesem Meer der Geschichten bedarf es eines kenntnisreicheren Schiffers als des hiesigen Interpreten, der für die folgende Analyse vor allem einen Vergleich zu Ġāmī bemühen wird, auf Intertexte zu anderen Werken – wie nordindischen Sufi-Romanzen, dem bengalischen *śrīkṛṣṇakīrtana*, anderen viṣṇuitischen Gedichten oder die *maṅgal-kābyas* – höchstens in einigen Fällen hinweisen kann. Der Fokus des in Teil zwei vorgestellten Ansatzes liegt denn auch weniger auf solch einer ‚paradigmatischen‘ denn auf der ‚syntagmatischen‘ Achse. Dennoch soll einleitend auf einige grundsätzliche Konfigurationen hingewiesen werden, die Intertexte befördern bzw. in ihrer Art prägen. Es geht hierbei nicht um die Klärung der religionshistorischen Verhältnisse (für dieses viel behandelte Thema sei auf den aktuellen Forschungsstand verwiesen).¹²³ Vielleicht gelingt es der folgenden Skizze jedoch, häufig getroffene Einordnungen südasiatischer (und damit auch bengalischer) Sufi-Literatur in Dichotomien wie weltlich vs. spirituell oder Islam vs. Hinduismus zu problematisieren und somit von vornherein Fragen zu vermeiden, die auch an das *IJ* allzu häufig gestellt werden.¹²⁴

119 Cf. Aditya Behl (2003), p. 185.

120 Cf. de Bruijn (1996a), p. 30 sq, der mit diesem Argument die Perspektive Roys als provinziell entlarvt.

121 Cf. de Bruijn (1996a), p. 114.

122 Cf. de Bruijn (1996a), p. 128.

123 Für ein frühes Beispiel für die äußerst häufig diskutierte Frage nach den Beziehungen zwischen Sufismus und Bhakti v. Schimmel (1995b), p. 503 sqq. Für eine aktuelle Auswahl der weit verzweigten Literatur v. notationem 441 in Harder (2011), p. 234. Wichtige Zusammenfassungen des jeweils aktuellen Forschungsstandes sind die regelmäßig unter wechselnder Herausgeberschaft erscheinenden Tagungsbände der „Conference on Devotional Literature in New Indo-Aryan Languages.“

124 Beinahe alle bengalischen Autoren knüpfen an diese Fragen an. Āj'hār Is'lām meint beispielsweise, dass „die bengalische Fassung von Iusuph Jolekhā ein zuvor nicht dagewesenes weltliches Aroma“ enthielte. Cf. Āj'hār Is'lām (1992): *Madhyayuger Bāmlā sāhitye mus'lim kabi*, Dhākā: Bāmlā Ekādemī, p. 18. Die gleiche Gegenüberstellung verwendet Tarafdar schon für die *premākhyāns*: „In den poetischen Werken in Hindi ist Liebe wohl etabliert, allerdings nicht wie die Liebe, die in Nizamī Layli-Majnu und Jamī Yusuf-Zulaikha zum Ausdruck kommt, rein platonisch und jenseits des Sinnlichen“, cf. Momtājūr Rah'mān Taraph'dār (1971): *Bāmlā romāṅṅik kābyer āoyādihī-*

1.5.1 Geteilte Gottesliebe: Sufis und Bhaktas

Als seine devotionale Dimension ist *bhakti*, die verehrende Hingabe des Gläubigen, grundsätzlich ebenso alt wie der Hinduismus selbst. Hier soll jedoch ein Blick auf neue Entwicklungen seit ca. dem 9. Jahrhundert u. Z. genügen, also ab der Zeit, zu der sich *bhakti*-Bewegungen zu formieren begannen und mit dem *Bhāgavatapurāṇa* ein maßgeblicher Text entstand, der in Nord- wie Südindien rezipiert wurde und die emotional-hingebungsvolle Ausrichtung auf Kṛṣṇa vorantrieb. Für diese neuen, etwas verwirrend als ‚viṣṇuitisch‘ bezeichneten *bhakti*-Strömungen, waren diejenigen Episoden des *Bhāgavatapurāṇa* von herausragender Bedeutung, die von den Liebesspielen (*līlā*) des jugendlichen Kṛṣṇa¹²⁵ mit den Kuhhirtinnen (*gopīs*) in Vṛndāvana, einer Waldgegend im heutigen Uttar Pradesh, handelten. Es sind die Betonungen und Ausgestaltungen dieser Passagen wie beispielsweise im *Gītagovinda*¹²⁶ des 12. Jhs., die wesentlich dazu beitrugen, in Kṛṣṇa weniger den kriegerischen und pflichtbewussten Wagenlenker Arjuna zu sehen denn den dunkelhäutigen Geliebten der Hirtinnen.¹²⁷ Ganz ähnlich wie im Sufismus verwies die Selbsthin- und aufgabe der *gopīs* neben ihrer religiösen Grundhaltung auch auf soziale Ideale. Eine weitere strukturelle Gemeinsamkeit dieser beiden Dimensionen in Hinduismus und Islam war ihre Hinwendung zu Regionalsprachen bzw. ihre Ablehnung überregionaler Elitesprachen zugunsten der Muttersprache der Anhänger der Bewegungen, einer wichtigen Veränderung während des „vernacular millenium“,¹²⁸ ohne die wohl auch keine bengalische Josephsgeschichte entstanden wäre.

Selbst in Bezug auf ganz Südasien nicht zu unterschätzen, für die Religionsgeschichte Bengalens allerdings grundlegend, waren Wirken und Wirkung des 1485 im heutigen Westbengalen geborenen Brahmanen und späteren Asketen Caitanya, der auf Grundlage des *Bhāgavatapurāṇa* die Verehrung Kṛṣṇas mit oft trancehaftem religiösem Erleben verband.¹²⁹ Mit ihm und der Kanonisierung seines Wirkens in hagiographischen und theologischen Werken rückte im bengalischen Viṣṇuismus endgültig die Liebesbeziehung zwischen *bhakta* (‚Verehrer‘) und Gottheit in den Vordergrund. Der

hindī paṭbhūmi, Dhākā: Dhākā Bīśvabidyālay, Bāmlā O Samskr̥ta Bibhāg, p. 280 [Übersetzung M.S.]. Zu Badiujjāmān (1964), v. i. 1.6.

125 Die Namensgebung ‚viṣṇuitisch‘ oder ‚vaiṣṇava‘ für eine auf Kṛṣṇa gerichtete Religiösität mag etwas verwirrend erscheinen, entspricht aber dem wissenschaftlichen Usus.

126 Cf. Edward C. Dimock JR (1973): Faith and Love in Bengali Poetry, in Edwin Gerow, Margery D. Lang (eds.): Studies in the Language and Culture of South Asia, Seattle, London: University of Washington Press, pp. 63–74, hic pp. 65 sq.

127 Cf. Scott Alan Kugle (2009): From Baghdad to Vrindavan, Erotic and Spiritual Love in Qawwali, in Pallabi Chakraborty, Scott Alan Kugle (eds.): Performing Ecstasy, The Poetics and Politics of Religion in India, New Delhi: Manohar, pp. 137–164, hic pp. 153 sq.

128 Cf. Sudipta Kavirajs Einleitung zu Jayadeva (2009): Gītagovinda, Love Songs of Rādhā and Kṛṣṇa, Translated by Lee Siegel, New York: New York University Press; JJC Foundation, p. xxii.

129 Edward C. Dimock Jr. (1963): Doctrine and Practice among the Vaiṣṇavas of Bengal, in *History of Religions* 3 (1), pp. 106–127, hic , p. 108.

bhakta ist dabei selbstlos, demütig und geduldig; er erinnert, besingt und verehrt den Gott. Alle gottesdienstlichen Akte ohne *bhakti* führten demnach nicht zur Erlösung;¹³⁰ überhaupt bleibt diese durch gezielte Versuche unerreichbar, ist doch Hingabe mit Hintergedanken keine wirkliche Hingabe.

Die hier beschriebenen theologischen und gottesdienstlichen Parallelen zwischen Vorstellungen der Sufis und *bhaktas* rühren wahrscheinlich sowohl aus substantiellen Ähnlichkeiten der Konfiguration der Religiösität wie auch aus der oberflächlichen Betrachtung. Bei einer stärkeren Differenzierung wäre zumindest zu klären, ob Ähnlichkeiten zwischen religiösen Gruppen eher eine Mischung religiöser Ansichten darstellen oder eine Parallelentwicklung distinkter und parallel existierender Religionen.¹³¹ Zudem müsste sie, wie die gegenwärtige Forschung zur Genüge gezeigt hat, der Bedeutung auch anderer ‚Traditionen‘ als Hinduismus und Islam gerecht werden, die aufgrund ihrer Anreicherung als umfassende Identitätskategorien in den letzten zwei Jahrhunderten hier dominant sind.¹³² All dies kann hier nicht geleistet werden, doch wird wohl nicht zuviel gesagt, wenn für das Umfeld Sagīrs eine thematische und ästhetische Nähe verschiedener devotionaler und mystischer Religionsformen konstatiert wird, die ihren *locus classicus* in der dichterischen Ausgestaltung der Liebesbeziehung zu Gott fand. So nennt Dimock neben der theologischen Annahme, Kṛṣṇa selbst sei die höchste Gottheit und nicht nur eine Inkarnation Viṣṇus, als Besonderheiten des bengalischen Viṣṇuismus die Beschreibung religiösen Erlebens „in terms of knowledge of the beautiful, as in aesthetics“¹³³ und „a formalized sublimation of human sexual and emotional erotic experience as a means to the experience of the divine“.¹³⁴ Nicht nur der Asket Caitanya und die ‚fiktiven‘ Hirtenmädchen gleichen sich in ihrer Faszination für Kṛṣṇas Schönheit und ihrer Verzweiflung ob seiner Abwesenheit;¹³⁵ die Topoi der göttlichen Schönheit und der verzweifelten Suche nach dem göttlichen Geliebten finden sich auch in sufischen Beschreibungen.¹³⁶ Das Bedürfnis, dieser Grundkonfiguration devotionaler Religiösität¹³⁷ Ausdruck

130 Cf. e.g. *ibid.*, p. 114 und Haberman (2003): *The Bhaktirasāmṛtasindhu of Rūpa Gosvāmin*, New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, p. li, für die zugrundeliegende theologische Interpretation Rūpa Gosvāmins.

131 In Bezug auf mittelbengalische (esoterische) Literatur argumentiert Roy (1983) für Ersteres und für David Cashin für Letzteres, cf. *idem* (1995): *The ocean of love, Middle Bengali Sufi Literature and the Fakirs of Bengal*, Univ. Diss., Stockholm, 1995, Stockholm, (Skrifter utgivna av Föreningen för Orientaliska Studier, 27).

132 Dies zeigt beispielsweise die Übernahme des Symbolismus aus dem *Nāth'panthī yoga* im *Madhumālatī* (cf. hierzu Weightman (1992), p. 207) oder die Möglichkeit, distinkte Einflüsse von Sahajiyā- und Nāth-Vorstellungen in mittelbengalischen Sufi-Texten nachzuweisen, wie es Cashin (1995) gelingt.

133 Dimock (1963), p. 108.

134 *Ibid.*

135 Cf. Friedhelm Hardy (1983): *Viraha-Bhakti, The Early History of Kṛṣṇa Devotion in South India*, New Delhi: Oxford University Press, pp. 8 sq.

136 Cf. Kugle (2009), p. 139.

137 Cf. Edward C. Dimock Jr. (1974): *The Religious Lyric in Bengali, An Analysis of Imagery*, in Edward C. Dimock, JR., et al. (eds.): *The Literatures of India, An Introduction*, Chicago: University of Chicago, pp. 157–164, *hic*

zu verleihen, führte Sufis wie Bhaktas gleichermaßen zu Interaktionen mit weltlicher Liebeslyrik. In beiden Fällen lag es nahe, religiöses Erleben ‚weltlich‘ zu beschreiben, im viṣṇuitischen Bereich bis hin zum Bild sexueller Vereinigung. Die hierbei stattfindende Entlehnung von Metaphern aus der „luxuriant erotic tradition of classical Sanskrit, which was entirely secular and doctrinally indifferent“¹³⁸ weist eindeutige Parallelen zur sufischen Behandlung arabischer und persischer romantischer Genres auf.¹³⁹ Sufis und *bhaktas* in Südasien griffen also gleichermaßen auf „classical sources“ der „Sanskrit, Persian and Arabic erotologies“ zurück,¹⁴⁰ Anleihen, die dann auch eine ähnliche Eigendynamik entwickelten. So kämpften Sufis wie *bhaktas* in natürlich historisch unterschiedlichen Konfigurationen immer wieder damit, sich verselbstständigende Metaphern theologisch rückzubinden: „There exists a philosophical discourse for the Urdu ġazal, as well as for bhakti poetry, to rationalize the manifest eroticism and sensuality of both bodies of literature with devotional interpretations.“¹⁴¹

Auf der anderen Seite gestanden Sufis wie *bhaktas* ihren Metaphern durchaus einen beträchtlichen Wahrheitsgehalt zu. Die sufische Klassifikation ‚weltlicher‘ als ‚metaphorische‘ Liebe (*‘išq-e mağāzī*) und damit auf eine wahre Liebe (*‘išq-e ḥaqīqī*) verweisend, ist zunächst typisch neuplatonisch und betont das Primat der Idee.¹⁴² Doch schon wenn Ğāmī schreibt, die Metapher sei die Brücke zur Wahrheit („*al-mağāz qanṭarat al-ḥaqīqa*“¹⁴³), so beschreibt er auch die Fähigkeit der Liebesmetapher, „to bring the experience from the stage of heroes to the quotidian potential of everyday life.“¹⁴⁴ Diese Rückbindung der Metapher an den Erfahrungshorizont des (weltlichen) Rezipienten wird also durch ihre stete Doppeldeutigkeit¹⁴⁵ ermöglicht. Oder anders gesagt, ist der ‚Träger‘ auch in den sufischen Parabeln (wie vielleicht immer) nicht einzig und allein auf seine Trägerrolle beschränkt. Vielleicht liegt hierin sogar ein Schlüssel dafür, dass der ‚Sufismus‘ seinen so unterschiedlichen Rollen als mystische Philosophie und Volksreligion gleichermaßen gerecht werden kann. Jedenfalls gehen Fragen, die sufische wie *bhakti*-Texte auf nur eine ihrer Dimensionen reduzieren wollen, immer an der Sache vorbei.

p. 159.

138 Kaviraj (2007), p. 508

139 Cf. e.g. Shackle (2006): *The Shifting Sands of Love*, in Francesca Orsini (ed.): *Love in South Asia, A Cultural History*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 87–108, p. 89, sowie die von ihm unter Fußnote sechs angegebene Literatur für Südasien.

140 Cf. Mīr Sayyid Shaṭṭārī Rājgīrī Manjhan (2000): *Madhumālātī, An Indian Sufi Romance*, Translated with an Introduction and Notes by Aditya Behl and Simon Weightman, Oxford: Oxford University Press, p. 271.

141 Carla Petievich (1993): *The Feminine and Cultural Syncretism in Early Dakani Poetry*, in *Annual of Urdu Studies* 8, p. 112.

142 Für eine diesbezügliche Skizze der „Sufi ideology of love“ cf. Shackle (2006), p. 88.

143 Cf. Ğāmī (1980), p. 170.

144 Kugle (2009), p. 141.

145 Vide e.g. D. J. Matthews et Christopher Shackle (1972): *An Anthology of Classical Urdu Love Lyrics*, London: Oxford University Press, p. 2.

1.5.2 Die liebenden Frauen: Rādhā und Zulaikha

Innerhalb dieser allgemeinen Konfiguration der Gottesliebe und ihrer Ausdrucksformen in Südasien ist für den Fall der Josephsgeschichte insbesondere ein Intertext entscheidend, der auf einem wesentlichen Aspekt besonders der *bhakti*-, aber zumindest in Südasien auch sufischer Religiosität, gründet: der spezifisch weiblichen Konfiguration des Gottesliebenden. Diese ist zunächst nicht ungewöhnlich, überlässt doch ein männlicher Gott dem mystischen Gottsuchenden grundsätzlich eine eher weibliche Rolle. Einer solchen entsprach auch von Anfang an der häufig beschriebene Trennungsschmerz (*viraha*) der *bhaktas*.¹⁴⁶ In der südasiatischen ‚Frühmoderne‘ ab dem 14. Jh. gewann dann insbesondere in mystischen Dichtungen die Deutung dieses Schmerzes als dem der Braut, Ehefrau oder Geliebten an Bedeutung. Gleiches galt auch für seine Trägerin, die im *viṣṇuitischen* Bereich bald den Namen Rādhā trug und zum Symbol der menschlichen Seele¹⁴⁷ und Inbegriff des *bhakta* schlechthin avancierte. Auch ihre Liebe war, wie die des Mystikers – und man könnte im hiesigen Falle hinzufügen: Zulaikhas – weniger von Erfüllung geprägt denn von Trennung. Denn ihre Geschichte berichtet, wie sich Kṛṣṇa, nachdem er sich auf jede denkbare und undenkbare Art und Weise (und letztlich erfolgreich) bemüht hatte, sie zu gewinnen, aus Vṛndāvana zurückzieht und Rādhā wie die anderen Mädchen verwirrt und verrückt vor Sehnsucht zurücklässt. Mit der zunehmenden Betonung der Episode der Trennung gegenüber den vorherigen der Liebe verändert sich auch die Darstellung Rādhās, die immer weniger das natürliche, auf kompromisslose Sexualität gerichtete Leben verkörperte.¹⁴⁸ Entsprechend der Erfordernisse einer nun auch symbolisch gedachten Liebe¹⁴⁹ wies sie zunehmend eine weniger bestimmte Form der Weiblichkeit auf, sondern war vielmehr „weak, constrained, caged, simply bewailing her fate and enlarging on her own vulnerability and misfortunes in love.“¹⁵⁰

Es war also für die Beschreibung dieser weiblichen Liebe, dass die oben angeführten literarischen Anleihen stattfanden und es war auch eine weibliche Liebe, der die außerliterarische Imitation (*anusṛtā*) galt, die zum Ideal auch männlicher *bhaktas* wurde, die nicht selten Frauenkleidung trugen oder typisch weibliche Sprachstile übernahmen.¹⁵¹ Nicht zuletzt das Verhalten Caitanyas selbst führte dies eindrucksvoll vor Augen, ähnelte es doch dem seines Vorbilds Rādhā bis ins Detail.¹⁵² Die Bedeutung dieser Konfiguration der mystischen Liebe nach einem weiblichen Ideal ist

146 Cf. Hardy (1983), p. 9 sq.

147 Cf. Dimock (1973), p. 65 sq.

148 Cf. Kaviraj (2007), p. 522.

149 Cf. Petievich (1993), p. 112.

150 Kaviraj (2007), p. 523.

151 Cf. Kugle (2009), p. 154.

152 Cf. e.g. Dimock (1963), p. 116: „There are many lyrics written by Caitanya’s companions and followers which give us such a picture [of Caitanya becoming Rādhā, M.S.]. A lyric by Jñāna-dāsa runs: *The limbs of Gaurā* [‘the

pan-südasiatisch im geographischen wie religiösen Sinne: Sie wurde ganz selbstverständlich auch von Sufis aufgegriffen und findet sich in allen indischen Sprachen, in denen Sufi-Dichter schrieben.¹⁵³ Im *dakkanī*-Urdu wie in sufischen Adaptionen der Geschichten der „tragischen Heldinnen der Sindhi- und Panjabi-Erzählungen“ wurden „jene Gefühle von Liebe, Sehnsucht, Furcht und Hoffnung, die die Hauptthematik der klassischen Sufi-Dichtung bilden [...] in einer schlichten Frauensprache“¹⁵⁴ dargestellt und auch in bengalischen Sufi-Gedichten und Liedern bleibt die *viraha*-Position des lyrischen Ich bis zum heutigen Tag populär.¹⁵⁵

Zu solcher Darstellung weiblicher Liebe eignet sich die Josephsgeschichte besonders gut. Denn natürlich können, wie oben geschildert, auch Männer Frauenrollen annehmen, doch bleibt eine weibliche Protagonistin das Ideal der Brautmystik.¹⁵⁶ Hier ist die Konfiguration der Josephsgeschichte einmalig: bei den anderen Liebespaaren in Ġāmīs *haft awrang*, Salāmān und Absāl bzw. Laylā und Maġnūn, liegt der Fokus ja auf dem Streben des männlichen Liebenden nach der göttlichen Schönheit seiner Angebeteten. Auch das Genre der nordindischen *premākhyān* (als „theological romance“¹⁵⁷ bzw. „Sufi Hindavī Šūfī romance“¹⁵⁸ charakterisierte „Liebesgeschichten,“ dem Werke wie Maulānā Dā’ūds *Cāndāyan* (ca. 1379), Quṭbans *Mygāvātī* (ca. 1503), Jāyasīs

golden one’ – Caitanya] are supported by the limbs of his companions. He cannot walk-from time to time he slips to the ground, fainting, his body so weak that he cannot hold it up. Fallen to the earth, he gazes up at the faces of his companions, sobbing, ‘O Lord of my life, where are you ...’. In the fever of his former viraha [i.e., the separation of Rādhā from Kṛṣṇa as related in the Bhāgavata] he has no peace ...’ The Vaiṣṇava devotee or poet often sees himself as a woman, a Gopī, so complete is his transformation in bhāva.“

153 Wiederum kann nur auf die vielfältige Forschungsliteratur verwiesen werden; cf. hierzu insbesondere Harder (2011), p. 235 sq. und Denis Matringe (1992): *Kṛṣṇaite and Nāth Elements in the Poetry of the Eighteenth-Century Panjabi Sūfī Bullhe Śāh*, in: Ronald Stuart McGregor (ed.): *Devotional Literature in South Asia, current research, 1985 – 1988; papers of the Fourth Conference on Devotional Literature in New Indo-Aryan Languages; held at Wolfson College, Cambridge, 1 – 4 September 1988*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 190–208.

154 Cf. Schimmel (1995a): *Mystische Dimensionen des Islam, Die Geschichte des Sufismus*, 1. Aufl., 5. Dr. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, p. 619.

155 Cf. hierzu Harder (2011), pp. 235 sqq und die dort in notationses 449, 450 und 466 angegebene Literatur.

156 Hier sei nochmals betont, dass es hier um die Konfiguration mystischer Deutungen geht und nicht darum, dass allein aus dem Umstand, dass „[d]ie Verführerin [...] eine Frau“ ist, eine erotische Anziehungskraft erwächst, wie Powels-Niami meint, die schreibt: „Unabhängig von der allegorischen Auslegung der Geschichte war dies Möglicherweise der Hauptgrund für ihre Aufnahme in den Koran, ein unerhörtes Motiv in einer Gesellschaft, in der legale Sexualität nur innerhalb der Ehe stattfinden darf und ansonsten eine strikte Trennung zwischen Männern und Frauen vorgeschrieben ist.“ Zu dieser und anderen etwas weitgegriffenen Interpretationen cf. Sylvia Powels-Niami (2003): *Fremdes Begehren im Koran, Die Josephssure als Spiegel des Stellenwertes von Schönheit, Liebe und Begehren in der arabisch-islamischen Kultur*, in: Inge Stephan und Sigrid Weigel (ed.): *Fremdes Begehren, Transkulturelle Beziehungen in Literatur, Kunst und Medien*, Köln: Böhlau (Literatur – Kultur – Geschlecht, 22), p. 171–184, hier pp. 174 sq. Ein weiteres corrigendum ihrer Arbeit ist die wiederholte Datierung der Rosenzweig’schen Übersetzung auf 1724 anstatt 1824 – und das bei einer vollständigen wörtlichen Übernahme immerhin zweier Seiten aus dem entsprechenden Werk! (Cf. *ibid.*, p. 181 sqq.)

157 Cf. Sheldon Pollock (2003): *Introduction*, in *idem* (ed.): *Literary Cultures in History, Reconstructions from South Asia*. Berkeley: Univ. of California Press, pp. 1–58, hic p. 25.

158 Der Ausdruck und wie dessen andere Schreibweisen als Bezeichnung für dieses Genre tauchen in den zitierten Werken Aditya Behls auf, cf. e.g. *eadem* (2003) sowie *eadem* (2007): *Presence and Absence in Bhakti: An Afterword*, in *International Journal of Hindu Studies* 11 (3), pp. 319–324, p. 321; ebenso ihr Vorwort zu Manjhan (2000).

Padmāvātī (1540) oder das *Madhumālatī* Manjhans (1545) zugeordnet werden, und dem auch das *IJ* in vielerlei Hinsicht zugehörig ist) bietet kaum Raum für eine Frauenperspektive. Die einzige Ausnahme sind die Schlusspassagen, die das leidvolle Zusammenleben der ehemaligen Angebeteten mit der für sie verlassenen Erstfrau (symbolisch für Jenseits und Diesseits) schildern. Sonst gilt wie für die *dāstān*-Literatur, dass „[w]omen have a less active role [...] and are often only the focus for the adventures of the male characters. They are the princesses who make the hero go to faraway lands to capture them.“¹⁵⁹ Seit der Fassung *Ġāmīs* gilt, wie oben dargelegt, für die Josephsgeschichte das Gegenteil: es ist Zulaikha, die auf der Suche nach Joseph ist.

Diese Situation befördert das, was Scott Kugle anhand eines der am häufigsten vorgetragenen *qawls* in der sufischen Gesangstradition Südasiens, *man kuntu mawla*, gezeigt hat¹⁶⁰ und Ayesha Irani für den Propheten im *nabībaṃśa*, dem bengalisch-muslimischen ‚Epos‘ Sayyid Sultans, konstatiert: die mystische Kraft des jeweiligen Helden wird durch Metaphorik und Epitheta aus verschiedenen Traditionen angereichert und der Held somit „much more glorious.“¹⁶¹ *Rādhā* ‚zu sein‘ gelingt nun der Heldin¹⁶² Zulaikha besser als es irgendein Held zustande brächte. Folgt man Tony Stewarts Vorschlag der Übernahme übersetzungswissenschaftlicher Terminologie, könnte man sagen, dass die ähnliche Konfiguration der beiden Liebenden das Auffinden von „dynamic equivalence[s]“ in ihrer Beschreibung erleichtert.¹⁶³

1.6 Verortungen des *Iusuph-Jalikhā Sagīrs*

Schon aus solch allgemeinen Überlegungen wird deutlich, dass ein großer Teil der Potentiale der Josephsgeschichte für eine Rezeption im häufig sufisch geprägten südasiatischen Kontext spezifisch aus den Charakteristika resultieren, die der Josephsgeschichte seit ihrer Transformation durch *Ġāmī* eigen sind. Es überrascht insofern wenig, dass bisher nichts über südasiatische Fassungen bekannt ist, die vor dem Werk *Ġāmīs* entstanden wären¹⁶⁴ – sieht man einmal von den eingangs erwähnten

159 De Bruijn (1996a), p. 113.

160 Cf. Kugle (2009), p. 159.

161 Irani (2010), p. 235.

162 Aufgrund der missverständlichen Nähe dieser Beobachtung zur These der ‚Verweiblichung‘ („*Effeminacy*“) der muslimischen Kultur durch ‚indische‘ Einflüsse, die sich in der Kolonialzeit als ein Erklärungsmuster für den Verlust ‚muslimischer‘ politischer Macht etablierte, soll hier nochmals explizit darauf hingewiesen werden, dass die hiesige Beobachtung zu literarischen Parallelen ohnehin nicht auf die gesamte ‚Kultur‘ übertragbar ist noch die hinzugefügten Aspekte den Charakter der Zulaikha irgendwie ‚weiblicher‘ oder ‚weichlicher‘ machen. Cf. Petievich (2007): *When Men Speak as Women, Vocal Masquerade in Indo-Muslim Poetry*, New Delhi; New York: Oxford Univ. Press, p. 3 sq.

163 Cf. Tony Stewart (2001): *In Search of Equivalence: Conceiving Muslim-Hindu Encounter Through Translation Theory*, in *Social Scientist* 40 (3), pp. 260–287, p. 280.

164 Es kann hier nicht einmal ansatzweise auf alle Versionen der Josephsgeschichte hingewiesen werden, die natürlich besonders seit der Einführung des Druckwesens überall in Südasiens auftauchen. Einzig auf die Ausgabe und teilweise Übersetzung aus dem Kaschmiri (ins Lateinische) durch Karl Friedrich Burckhardt sei hingewiesen, cf. id.

frühen Datierungen für Sagīrs Werk selbst ab. Aḥmad Sharīf Gujarātī, der Autor der wahrscheinlich frühesten, grob um 1600 entstandenen, *dakkanī*-Urdu Version, nennt Ḥusraw, Niẓāmī und Ğāmī als Vorbilder,¹⁶⁵ wobei die Herausgeberin Sayyida Ğa‘far Ğāmīs Rolle hervorhebt.¹⁶⁶ Auch Śrīvara, Autor der im Kaschmir des 16. Jahrhunderts¹⁶⁷ angefertigten Sanskrit-Übertragung *Kathākautukam*, folgt Ğāmī weitgehend. Neu ist allerdings das śivaitische Vokabular insbesondere im letzten der XV cantos, wobei d’Hubert wahrscheinlich zu Recht annimmt, dass es sich hierbei nicht um eine Neu- ausrichtung handelt, sondern um die Einpassung der *waḥdat al-wuġūd* „qu’il exprime en des termes śivaītes.“¹⁶⁸ Ebenso abweichend von Ğāmī spinnt Śrīvara die Familiengeschichte noch zu Ende, lässt also Jakob und die Brüder nach Ägypten kommen: eine häufige Wendung der Geschichte, die sich auch in der ersten Adaption der Geschichte auf Panjabi findet, die Ḥāfiẓ Barkurdār etwa 1680 verfasste.¹⁶⁹ Diesen beiden Versionen ist zudem ihre relative Kürze von 1312 *ślokas* bzw. 1200 Paarreimen und die relative Schlichtheit ihrer Sprache gemein, die (wie könnte es im Vergleich zu Ğāmī anders sein!) „leicht recht prosaisch aussehen lernt“¹⁷⁰ und Schmidt gar dazu verleitet, Śrīvara einzig das „ut desint vires, tamen est laudanda voluntas“ zuzubilligen.¹⁷¹

Die bengalische Fassung Muhammad Sagīrs teilt wesentliche Charakteristika dieser Werke. Zwar findet sich kein expliziter Verweis auf Ğāmī, doch gibt es zu viele Übereinstimmungen zu dessen Version, als dass diese vom Zufall bedingt sein könnten. Abgesehen vom Ende der Geschichte, an dem sich, ebenso wie bei den anderen südasiatischen Rezeptionen, die stärksten Abweichungen vom Werk Ğāmīs finden, wird dessen Narrative sonst weitgehend entsprochen. Dies gilt schon für die Ausrichtung des Anfangs. An die in mittelbengalischer Literatur üblichen und größtenteils den

(1895): Maḥmūd Gāmī’s Jūsuf Zulaikhā, romantisches Gedicht in Kashmīrī-Sprache, in: *ZDMG* 49, pp. 422–469 sowie id. (1899): Maḥmūd Gāmī’s Jūsuf Zulaikhā, romantisches Gedicht in Kashmīrī-Sprache, in: *ZDMG* 53, pp. 551–592. Auch sei der Hinweis gestattet, dass das Motiv von ‚Potiphars Weib‘ nicht auf islamische Literaturen begrenzt ist; für eine Auflistung von Werken, in denen die bekannte Konstellation auftaucht, cf. Maurice Bloomfield (1923): Joseph and Potiphar in Hindu Fiction, in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 54, pp. 141–167.

165 Cf. Aḥmad Sharīf Gujarātī (1983): Yūsuf Zulayḥa, dabistān-i Golkunḍa kī pahlī maṭnawī, ed. Sayyida Ğa‘far, Ḥaydarābād: H. I. H. The Nizam’s Urdu Rest Ḥaydarābād, p. 236.

166 Cf. *Ibid.*, p. 196; diese These scheint gerechtfertigt, auch wenn sie von dem Zitat, das die Autorin auf p. 182 anführt, nicht gestützt wird.

167 Trotz Schmidts eindeutigem Hinweis, dass die Arbeit nicht vom Herrscher Zain al-‘Ābidīn in Auftrag gegeben werden konnte, da dieser „bei dem Erscheinen von Dschāmī’s Gedicht etwa siebzehn Jahre todt gewesen!“, findet sich diese Angabe noch in der heutigen Literatur. Cf. Richard Schmidt (1898): Śrīvara’s *Kathākautukam* [sic obgleich langes ā der dritten Silbe inkorrekt], *Die Geschichte von Joseph in Persisch-Indischem Gewande*, Sanskrit und Deutsch, Kiel: C. F. Haeseler, p. IX und Carl W. Ernst (2003): *Muslim Studies of Hinduism? A Reconsideration of Arabic and Persian Translations from Indian Languages*, in: *Iranian Studies* 36 (2), pp. 173–195, p.178. Dennoch ist beachtenswert, in welch kurzem Zeitraum die Geschichte von Herat nach Kaschmir gelangte.

168 D’Hubert (2006), p. 127.

169 Cf. Christopher Shackleton (1995), p. 165.

170 Richard Schmidt (1893): *Das Kathākautukam des Ğrīvara, Verglichen mit Dschāmī’s Jusuf und Zuleikha*, Nebst Textproben, Kiel: C. F. Haeseler, p. 5

171 *Ibid.*

maṭnawī-Konventionen entsprechenden Lobpreisungen Gottes, des Propheten sowie des Königs und Ausführungen zur Intention des Werkes sowie eine ebenso konventionalisierte Beschreibung der Schönheit¹⁷² Zulaikhas folgen bei Sagīr wie bei Ġāmī die drei Träume Zulaikhas. Joseph wird nicht mehr gesondert eingeführt und taucht erstmals in Zulaikhas erstem Traum auf, der wie bei Ġāmī hauptsächlich der Beschreibung seiner Schönheit gewidmet ist. Wirklich rücken er und seine Geschichte erst in den Vordergrund, nachdem Zulaikha bereits in Ägypten verheiratet ist. Es ist diese Grundausrichtung, die mehr als Übereinstimmungen einzelner narrativer Elemente oder die problematische Identifikation konventionalisierter Ausdrücke der Vorrede mit vermeintlichen anderen Vorlagen¹⁷³ zeigt, dass Sagīrs Fassung entgegen der Meinung einiger bengalischer Wissenschaftler¹⁷⁴ auf derjenigen Ġāmīs aufbaut (was selbstverständlich nicht bedeutet, dass bei der Erstellung der bengalischen Fassung die persische zwingend als direkte Vorlage diente; um den genauen Übermittlungsweg zu erschließen, muss noch einige Grundlagenarbeit für südasiatische Josephsgeschichten geleistet werden).

Ob direkt oder nicht, die offensichtliche Beeinflussung der Josephsgeschichte Sagīrs durch die Ġāmīs liefert ein gewichtiges Argument gegen ihre sehr frühe Verortung im ausgehenden 14. oder beginnenden 15. Jh. u.Z., wie sie Enamul Haq, der Herausgeber auch der in dieser Arbeit verwendeten Druckausgabe des *IJ*, bereits 1937 in einem im Baṅgīya Sāhitya Pariṣat erschienenen Artikel vorgeschlagen hatte, in dem er Sagīr zu den ältesten bengalischen Dichtern überhaupt

172 Die entsprechenden Vorbilder heißen *nakha-śikha-varṇana* („Zeh-bis-Kopf-Beschreibung“) im Sanskrit und *sarāpā* („Kopf-bis-Fuß-Beschreibung“) im Persischen.

173 Beides unternimmt Wakil Ahmad, der meint, „*kitāba*“ bei Sagīr bezöge sich konkret auf den *tafsīr Ġazzālīs*, was er damit begründet, dass, sähe man von der Gesamtkomposition mit Jolekhā als Ausgangspunkt der Geschichte bei Sagīr einmal ab, die meisten in Sagīrs Version geschilderten Ereignisse auch bei Ġazzālī auftauchten (Cf. Āh'mad (1995), p. 123). Problematisch hieran ist zunächst, dass die Authentizität dieses Kommentars mehr als zweifelhaft ist, woran auch der mehr als kuriose Rettungsversuch Arif Billahs nichts ändert (cf. Billah (2008), p. 135sq). Zu dem Thema cf. e.g. W. Montgomery Watt (1952): *The Authenticity of the Works Attributed to al-Ghazālī*, in: *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* (1/2), pp. 24–45. Abgesehen davon liegt auch hier wieder die Vorstellung zugrunde, dass das Auftauchen einzelner Elemente einer Erzählung ausschlaggebender für ihren Gehalt sei denn ihre Zusammensetzung. Ebenso irreführend scheint die hier selbstverständliche Annahme zu sein, dass die von mittelbengalischen Autoren in ihren Prologen so häufig genannten „*kitāba*“ oder „*sāstrā*“ konkrete, und dazu auch noch heute bekannte, Werke bezeichneten. Es ist im hiesigen Rahmen nicht nachzuweisen, doch scheint es erst einmal plausibler, in diesen Nennungen vor allem die Konvention eines Kunstverständnisses zu erkennen, für welches das Ziel nicht unbedingt darin liegt, Neues zu schaffen, sondern darin, Altes möglichst angemessen wiederzugeben und für welches es eine Ehre und keine Schande ist, konventionell auf dazu noch religiös erhabene Vorbilder zu rekurrieren. Letzteres stützt auch Indrani Chatterjees Bemerkung, dass zur Teilhabe an türkisch-persischen Literaturkonventionen auch gehört, dass das „narrator-self as a humble and lowly third person (Miskin)“ spricht und seinen eigenen Beitrag an der Dichtung herabwürdigt, um die der Vorstellung eines schaffenden Genius inherente Blasphemie zu vermeiden. Eine dahingehende Untersuchung des hiermit in Zusammenhang stehenden Problematisierens der eigenen lokalsprachlichen Dichtung im Vergleich zur Vorlage durch viele bengalische Dichter könnte vor einseitigen Übertragungen auf eine lokal-universal-Dichotomie bewahren, wie sie gerne von Roy und auch Eaton vorgenommen werden.

174 Neben den oben zitierten Kommentaren Oyākil Āh'mads und seines Schülers Arif Billah ist hier auch Āj'hār Islām zu nennen, der meint, dass Sagīr hauptsächlich von arabischen Geschichten inspiriert sei und über seine Beeinflussung durch persische Dichter „nichts Sicheres zu sagen“ [Übersetzung M.S.] sei, cf. Is'lām (1992), p. 17.

zählte.¹⁷⁵ Als erstes wichtiges Argument diente ihm hierbei eine Analyse der Lexik und Grammatik. Dass diese auf relativ dünnen linguistischen Annahmen beruhten – es etwa bei den herausgearbeiteten sprachlichen Charakteristika nicht deutlich wird, ob sie ‚historischer‘ oder dialektaler Natur sind – zeigt schon der Umstand, dass spätere Forscher auf ähnlicher Grundlage zu entgegengesetzten Ergebnissen kamen. So betont beispielsweise Wakil Ahmad nach einem Vergleich der Sprache des *IJ* mit der des *Srīkṛṣṇakīrtan* ebenso wie Haq die Unterschiede beider Werke, zieht daraus aber die gegenteilige Konsequenz: „In Bezug auf den Sprachstil beider Werke überwiegen die Unterschiede die Gemeinsamkeiten. Es gibt viele Hinweise darauf, dass das *IJ* jünger ist. Insbesondere werden dort mehr Worte aus dem Sanskrit [*tatsama*] verwendet und die grammatischen Regeln sind deutlicher.“¹⁷⁶ Das zweite wichtige Argument Haqs ist, dass er „the poet’s patron, introduced as the great ruler (*Mahā narapati*) ‚Gyechh,‘ with Ghiyāth al-Din Azam Shāh (A.D. 1389–1410)“¹⁷⁷ identifiziert. Hierbei ergeben sich jedoch vielfältige Probleme: denn, wie Wakil Ahmad treffend zusammenfasst, kann dieses (eine!) Wort auf verschiedene Herrscher mit ähnlichem Namen gemünzt werden. Doch nicht nur das: einige Forscher schlagen auf Grundlage anderer Manuskripte vor, das Wort anders zu lesen (*Śrīsukhamay* Mukhopādhyāy plädiert für ‚yenha‘ und Ahmad Bhuiyā für ‚jena‘).¹⁷⁸ Und schließlich schreibt schon Haq selbst bei der Vorstellung seiner zweitwichtigsten Quelle, dass der „*bandanār aṃśa*“ (in dem das Wort auftaucht), in dieser fehlt;¹⁷⁹ selbiges stellt Roy in den von ihm genutzten Manuskripten fest.¹⁸⁰ Nichtsdestotrotz wurde die Auffassung, dass „*Śāh Muhammad Sagīrs Iusuph Jolekhā* das älteste Werk“ mittelbengalischer muslimischer Literatur sei und dieser „am Hof von Sultan Giyāsuddīn Ājam Śāh“ dichtete, im Folgenden immer wieder aufgegriffen¹⁸¹ und nicht zuletzt durch Anthologien, insbesondere Ahmad Sharifs,¹⁸² aber auch anderer Autoren,¹⁸³ perpetuiert, in denen Auszüge aus dem *IJ* stets ganz zu Beginn, im 15. Jh., verortet sind. Nimmt man, wie hier dargelegt, eine spezifische Beeinflussung durch *Ġāmīs* 1483 fertiggestelltes Werk an, so ist für das *IJ* nur eine Datierung möglich, die einige Zeit nach diesem Datum liegt. Asim Roys Vorschlag eines Entstehungszeitraums im ausgehenden

175 Cf. Hak (1993), p. 847 sqq.

176 Āh'mad (1995), p. 120.

177 Roy (1983), p. 13.

178 Āh'mad (1995), pp. 118sq [Übersetzung M.S.].

179 Cf. Hak (1993), p. 842.

180 Roy (1983), p. 13.

181 Hier bei Badiujjāmān (1964), p. 11, wobei derselbe Autor etwas später (p. 17) Sagīr in die Aufzählung bengalischer Autoren, deren Geschichten „auf Jāmi basieren“, aufnimmt und somit einen inneren Widerspruch erzeugt. Für das jüngste Beispiel cf. Billah (2008), pp. 104–118. Für das prominenteste, wenn auch nicht belegte, Aufgreifen der frühen Datierung in die internationale wissenschaftliche Literatur cf. Schimmel (1995b), p. 59.

182 Cf. e.g. Āh'mad Śarīph (1963): *Madhyayuger kābya-saṃgraha*. Dhākā: Bāmla Ekādēmī.

183 Cf. e.g. Is'lām (1992), pp. 15–21.

16. bzw. beginnenden 17. Jahrhundert scheint plausibel.¹⁸⁴

Doch auch über die allgemeine Ausrichtung hinaus teilt das *IJ* viele Eigenschaften der anderen südasiatischen Ğāmī-Rezeptionen. Oben wurde bereits erwähnt, dass die Fassungen Gujarātīs und Śrīvaras wesentlich kürzer denn die ihrer Vorlage waren. Während d’Hubert für die bengalische Fassung Hākims eine etwa Ğāmī entsprechende Länge konstatiert (allerdings bezeichnenderweise nur für die ‚Kerngeschichte‘, die langen Prologe und Epiloge Ğāmīs bleiben hierbei außen vor), liegt im Fall des *IJ* ebenso eine Raffung gegenüber Ğāmī vor, wenn diese auch nicht ganz so stark ausgeprägt ist wie in den Fassungen auf Urdu und Sanskrit, was insbesondere der Hinzufügung der nun schon mehrmals erwähnten und in dieser Arbeit unter 3. besprochenen Endpassage geschuldet ist. Gute Beispiele dafür, wie die Kürzungen des übrigen Werks funktionieren, liefert schon die Anfangspassage bis zu Zulaikhas drittem Traum. Nach der Beschreibung des (zugegebenermaßen in der bengalischen Fassung nicht ganz so „stillen“¹⁸⁵) Schmerzes der durch ihren ersten Traum liebesentbrannten Zulaikha folgt hier bei Ğāmī eine der resümierenden Passagen, die das zuvor Geschilderte auf das Thema der mystischen Liebe rückbeziehen¹⁸⁶ und die von Sagīr wie zumeist nicht aufgegriffen wird. Ein weiteres Mittel der Kürzung dieses Abschnitts ist eine Umstellung in der bengalischen Fassung, in der das Zwiegespräch Zulaikhas mit den Zofen und der Amme nach dem zweiten Traum stattfindet. Tiefer liegende Gründe hierfür werden im zweiten Kapitel dieser Arbeit diskutiert. Ein Effekt ist aber sicherlich, dass so die Informationen für den Zuhörer einfacher zu ordnen sind, ist doch nun mit jedem Traum ein wichtiges Ereignis assoziiert: der Anblick der Schönheit Josephs im ersten Traum entzündet Zulaikhas Liebe; im zweiten kommt es zum ersten gemeinsamen Austausch; und der dritte Traum schließlich dient als Auslöser für ihre Reise ins ferne Ägypten.

Dieser passageweisen Vereinfachung der Handlung entspricht nun auch ihre sprachliche Darstellung, die, ganz wie die Fassungen Śrīvaras und Barkhurdār’s und typisch für populäres Erzählgut, auch bei Sagīr im Vergleich zu Ğāmī wesentlich weniger „Ueberladung und Wortgeklingel“¹⁸⁷ aufweist und in deren grundlegende Charakteristika hier kurz eingeführt werden soll. Ein gutes Beispiel ist, immer noch zu Beginn des Werks, der zweite Traum, in dem sich Zulaikha

184 Cf. Roy (1983), p. 13 sq.

185 Während bei Ğāmī physische Zustände einzig im Potentiellen geschildert werden („und will, im Gram, den die Zipress ihr schafft, das Kleid vom Leib sich reißen, Rosen gleich; Allein die Scham hält ihr die Hand zurück“, *YZ* 56), tauchen bei Sagīr schon hier die wesentlichen Charakteristika der vom Trennungsschmerz Geplagten auf.

186 „Und ewig kleben wir am Bildlichen, zeigt in dem Bilde sich kein höh’rer Sinn, fröhnt dann ein Herz dem Bildner mit Gewinn?“ Cf. *YZ* 55.

187 Cf. Schmidt (1893), p.5.

bei Ğāmī wie Sagīr eingangs vor Joseph niederwirft und dann ihre Fragen an ihn stellt. Während bei Sagīr jedoch eine Zeile genügt, diese einzuleiten („Mit Sorgfalt und bescheidener Hingebung spricht sie“¹⁸⁸) umfasst ihre *captatio benevolentiae* bei Ğāmī ganze acht Paarreime.¹⁸⁹ Die Frage selbst wird dann allerdings in der bengalischen Fassung ausführlicher formuliert, was vor allem ihrer Rückbeziehung auf Zulaikha geschuldet ist, die Joseph mahnt:

Den Geist jenes Tieres, das du bei der Rehjagd getötet: / den solltest du mit dir nehmen. // Ich weiß nicht, was dein Name ist, (noch deine) Kaste und Clan. / Sag zuallererst in welchem Königreich du weilst! // Zu welchem Nutzen hast du mein Leben gestohlen? / Welchem Gott dientest du, als du mit einem Pfeil (meine) Bestimmung tötetest? // Deinen wahren Namen und Dorf nenne mir, Großherziger!¹⁹⁰

Während die Zulaikha des Hofdichters in Herat den Unbekannten als Edelstein anspricht und nach fürstlicher Macht fragt,¹⁹¹ so greift die Zulaikha im ‚wilden Osten‘ die bei Ğāmī flüchtig erwähnte¹⁹² Metapher Josephs als Jäger auf und möchte diesen in die wichtigsten Identitätskategorien ihres Umfelds – Kaste, Familie und Dorf – einordnen. Den Fragen entsprechend gestaltet sich auch Josephs Antwort, die bei Ğāmī und Sagīr ausdrückt, dass er bloß ein Mensch sei und sie ebenso liebe wie sie ihn. Um Zulaikha aufzufordern, ihm die Treue zu bewahren, wendet sich Ğāmīs Joseph folgendermaßen an sie: „Wenn Wahrheit denn in deinen Worten wohnt / O so bewahre deine Treue mir / Bewahre, Holde, dich mir unvermählt! / Kein Zahn berühre deinen Zucker je / Kein Demant stoße deine Perle durch!“¹⁹³ Solch freche und dazu evtl. unverständliche Metaphorik, die beispielsweise die Kenntnis der schon beinahe lexikalisierten Metapher des Zuckers für den Mund voraussetzt, wird bei Sagīr braver und zugleich unmissverständlicher:

Den Reichtum, den du in deinem Inneren hast, / bewahre bei dir mit großer Sorgfalt. // Wenn du diesen Reichtum vor bösen Räufern beschützt hältst, / dann werden du und ich Geliebte. // Wenn jemand anderes diesen deinen Schatz stiehlt, / (so) wisse sicher: (dann) bekommst du mich nicht!¹⁹⁴

188 IJ 620: *biṣeṣa bulilā bāṇī binaya bhakati.*

189 YZ 68.

190 IJ 620: *badhilā mṛgayā kari yei jantu cita / āpanāra saṅge tāka nibāre ucita // ki nāma tohmāra na jāni jāti kula / baisaha kemana rājya kaha ādya mūla // mora prāṇa hariyā sādhilā kona karma / ārādhilā kona deba tīri badhi dharmā // nija nāma grāma bākya kaha mahāśaya.*

191 YZ 68.

192 Wieder einmal ein komplexer Fall der Bewertung von Rezeption. Denn die Jägermetapher wird auch von Ğāmī verwendet; cf. YZ 232 sq: „Denn Mann und Weib stimmt darin überein, es liebe brünstig meine Seele ihn; Ich sey die Beute die sein Pfeil erlegt, Ich sey das Wild das er in Blut getaucht; Er schoss so häuf'ge pfeile mir in's Herz, Dass ihrer Spitzen Unzahl sich berührt.“

193 YZ 68.

194 IJ 620: *tomāra antaragata āche jehi dhana / bahu jatna kari tāhā rākhibā āpana // duṣṭa dasyu hante dhana sambari rākhibā / tabe se āhmāra tuhmi priyajana haibā // jadi ye tohmāra dhana anya jane hare / niścaya jānibā tuhmi na pāibā ahmāre.* Natürlich könnte *dhana* auch hier mystischer denn als ‚Unschuld‘ gedeutet werden. Doch scheint es nicht nötig, eine mystische Allegorie schon auf dieser Ebene anzunehmen; wie unter 1.5.1. ausgeführt, schwingt eine solche Deutung ohnehin stets mit. Zu einer ähnlichen Verwendung von *dhana* als Teil des Kompositums *yauban'dhan* v. Harder (2011), p. 238 sq.

Wie in Bezug auf die Reflektion des ersten Traumes erwähnt, ist eine weitere wesentliche Verschiebung des *IJ* gegenüber Ğāmī, dass hier abstraktere mystische Reflektionen ausgespart werden. Doch fehlen explizite religiöse Deutungen des Autors nicht vollständig, wie es insbesondere zwei Abschnitte zeigen, auf die hier noch kurz eingegangen sein soll, da sie zum einen religionshistorisch besonders interessant sind, andererseits aber auch nochmals veranschaulichen, wie eng das *IJ* dem *Yūsuf-Zulayḥā* Ğāmīs folgt, erscheinen sie doch beide an Stellen, die durch das persische Werk hierfür geradezu prädestiniert erscheinen.

Deren erste findet sich genau am Übergang zwischen Ägypten und Kanaan, der ja, wie oben beschrieben, bei Ğāmī und seinen Nachfolgern auch der Übergang zur Geschichte Josephs ist. Sowohl Ğāmī als auch Sagīr betonen hier nochmals ihre Grundausrichtung auf die Heldin der Geschichte, indem sie das, was Joseph im Folgenden zustößt, explizit durch das Verlangen Zulaikhas motivieren.¹⁹⁵ Während Ğāmī aber den Orts- und Personenwechsel in nur sechs Zeilen vollzieht, um *in medias res* der Josephsgeschichte im engeren Sinne zu springen, gehen einem ähnlichen Eingriff des Erzählers bei Sagīr längere auktoriale Kommentare voraus. Diese beschreiben das Liebesleiden Zulaikhas als unumgänglichen Teil des Schicksals der Liebenden, das Gott ebenso unmerklich lenke wie der Marionettenspieler das Marionettenspiel – ein bekannter Vergleich, der sich schon bei ‘Atṭār findet¹⁹⁶ und sich in Bengalen wahrscheinlich auch wegen der langen Puppenspieltradition besonders anbietet.¹⁹⁷

Gleichwie der Gaukler sich versteckt inmitten des Zauberspiels / (und) die Puppen tanzen lässt, indem er Schnüre bewegt: // (so) sind (versteckt) unter der Handfläche (Gottes) die Fingerfäden (an)gebunden, / und (Er) lässt den Mensch, zur Puppe gemacht, hin- und her- tanzen.¹⁹⁸

Das Gegenstück zu diesem ‚Ausleiten‘ der Geschichte der hingebungsvollen Liebenden ist, auf der anderen Seite der Zäsur zwischen Ägypten und Kanaan, die Hinleitung zu Joseph – die wiederum nur dadurch notwendig wird, dass Joseph bisher nur mit Zulaikhas Augen gesehen und durch ihre Worte eingeführt wurde. Einleitend nennt der Erzähler im *IJ* hier nochmals kurz den Ort („*Kanaān*“, das „beste der Erde“¹⁹⁹), betont die Weisheit, die edle Abstammung sowie die Pietät Jakobs und führt kurz in die Familienkonstellation ein.²⁰⁰

195 Cf. *YZ* 108 et *IJ* 662.

196 Cf. Kermani (2003), p. 380.

197 Und damit gewissermaßen das Pendant des arabischen Schattentheaters, wie es schon bei Ibn al-‘Arabī auftaucht, bildet. Für ein Beispiel des gegenwärtigen Gebrauchs dieses Bildes in bengalischen Sufi-Liedern cf. Harder (2011), p. 247.

198 *IJ* 661: *bādiyā lukāe jena bājira mājhāra / potalā nācae kṛta sūtera sañcāra // karatale karera aṅgulisūtra gāthā / manuṣya potali kṛta nācae jathā tathā*. *Kṛta* wurde als Partizip interpretiert und *nācae* als Kausativ.

199 *IJ* 662: *jagata pradhāna*

200 Er [Jakob] hatte stets zwei Ehefrauen, / aus bester Familie, gut und fürsorglich, treu und keusch [*satī*]. // Ein Schoß gebar ihm zehn Söhne; / ein anderer das Leben einer Tochter und zweier Söhne.“ *IJ* 662: *dui patnī tāhāna āchila*

In der anschließenden Einführung des wichtigsten Merkmals Josephs, seiner Schönheit, werden zwei etablierte Topoi miteinander verbunden. Deren erster ist die ‚islamische‘ Vorstellung, dass Joseph einen überproportionalen Anteil der Schönheit der Welt auf sich vereine (in verschiedenen *ahādīṭ* ist es etwa die Hälfte aller Schönheit,²⁰¹ bei aṭ-Taraḥṭī²⁰² und Ğāmī sind es zwei Drittel,²⁰³ bei aṭ-Ta‘labī neun Zehntel; Sagīr übernimmt die letztere Angabe).²⁰⁴ Dieser Verteilung der Schönheit wird bei Sagīr nun noch ihre Erschaffung vorangestellt, die eindeutig vom ‚Quirlen des Milch-ozeans‘ zur Schaffung des Unsterblichkeitselixirs (*amṛta-manthana*), einem der populärsten Topoi hinduistischer Literatur,²⁰⁵ inspiriert ist. Ebenso wird die in verschiedensten bengalischen Kosmogonien vorhandene Vorstellung der *svarūpa rūpa*, der „true divine essence“²⁰⁶ im Sinne der Schönheit Josephs mit eingebracht:

Der Edelmütige Joseph (ward geboren) aus dem Schoß der zweiten Frau (Jakobs): / ein (alles in) Himmel, Erde und Unterwelt überstrahlender Schönheitsglanz! // Der Herr erschuf ihn inmitten der Welt, / versammelte (dort) die Schönheit [*rūpa*] aller Menschen. // Es gibt einen Ozean [*sindhu*] der Schönheit von der Eigengestalt des dharma. / Diesen rührte [*mathiyā*] Er und machte (ihn zu) einem Tropfen [*bindu*] Essenz. // In zehn Teile teilte Er die gesamte Schönheitssenz. / Einen Teil davon gab Er allen Menschen. // Neun Teile der Schönheit gab er Joseph. / Aus diesem Grund enthält Joseph endlose Schönheit.²⁰⁷

Als zweites Beispiel dafür, wie auch explizitere Deutungen innerhalb des bengalischen Werks mit denen des persischen verwoben sind und gleichzeitig allgemeinbengalische kosmogonische Vorstellungen mit einbeziehen, sei auf eine Figur verwiesen, die erst mit Ğāmī Eingang in die Josephsgeschichte fand. Diese, bei Ğāmī Bāziḡa²⁰⁸ und bei Sagīr Tochter des Bārehā genannt, ist insofern eine Präfiguration Zulaikhas,²⁰⁹ da sie die Hinwendung zur Gottesliebe als der einzig wahren Form der Liebe schon zur Zeit der Versteigerung Josephs vollzieht – zu einem Zeitpunkt also, zu dem Zulaikha noch einen langen Weg vor sich hat. Auslöser dafür, dass sie später Joseph

sarbakāla / mahā kulabatī satī patibratā bhāla // eka garbhe daśa putra janmila tāhāna / āra garbhe eka kanyā dui putra jāna //

201 Cf. Tottoli (2002), p. 120.

202 Ibid. (Tott), 156.

203 Cf. Glassen (1989), p. 176.

204 Und nimmt damit wahrscheinlich die gleiche Entlehnung aus der jüdischen Tradition vor, die Jerusalem neun Zehntel der Schönheit aller Städte zuspricht.

205 J. Bruce Long (1976): *Life Out of Death, A Structural Analysis of the ‘Churning of the Ocean of Milk’*, in: B.L. Smith (ed.): *Hinduism: New Essays in the History of Religions*: E. J. Brill, pp. 171–207, p. 173.

206 *svarūp*, cf. Cashin (1995), p. 102.

207 *IJ* 662sq: *dviṭīya patnīra garbhe ichupha sumati / svarga martya pātāla jiniyā rūpa kānti // syjilenta prabhu tāka jagata mājhāra / sakala manuṣyarūpa karila sañcāra // dharmera svarūpa rūpa āche eka sindhu / tāhāka mathiyā sāra kaila eka bindu // daśa bhāga karileka sarba rūpa sāra / saba loka tare dila eka bhāga tāra // naba bhāga rūpa dilā ichuphera tare / te kāraṇe ichuphe ananta rūpa dhare.*

208 Cf. Ğāmī (1999), pp. 100–104 / YZ 141–148.

209 Cf. Glassen (1989), p. 176 sq.

als ihren *guru* annimmt, ist die folgende ‚Predigt‘, die Joseph an sie richtet, und die nochmals an die oben beschriebenen kosmogonischen Vorstellungen anknüpft:

‘Hör’, junge Frau, ich sage dir wahre Worte [*tatta katha*]: / Es gibt einen letzten Gott, den Macher der drei Welten. // Die sieben Himmel zusammengenommen sind Sein kosmischer Kreis. / Eine einzige Silbe von Ihm ist die Sammlung der Welt. // Die Bedeutung der Form seiner wahren göttlichen Essenz²¹⁰ war verborgen. // Brahma verglich die letzte Wahrheit im Spiegel. / Seine eigene Erscheinung sah er im eigenen Spiegel. // Daraus wurde das Licht aller Schönheit geboren. / Dieses Licht quirlend behielt er die Wahrheitsessenz: // Da wurden Mensch, Gottheit und *avatār*. / Daraufhin rührte Er und machte die Familie der drei Welten, // Mond, Sonne, Sterne etc. gab er (als) Augen. // Nochmals rührte Er und bekam Energie und Lebensfluss [*rasa dhāra*]. / In der Unterwelt erschuf er die Schlange in dämonischer Gestalt. // Alles, was in Welt und Himmel schön und wohlgebaut ist: / Den Aufgang des Herrn wisse, (also) dieses Brahmawissen. // Du und ich, wir sind beide Früchte und Blumen dieses Urbaumes [*tarumūla*], / dessen jeder Zweig und Ranke die vielgestaltige Schöpfung sind. // Unter den Früchten suche den Urbaum; / unter den Tropfen tritt in den Ozean ein!²¹¹

In diesem zweiten Fall liegt eine noch stärkere Verbindung zum Werk Ğāmīs vor denn im ersteren. Denn auch bei Ğāmī „streut“ Joseph an dieser Stelle der Bāzīga „Seelennahrung aus dem süßen Born“²¹². In beiden Fällen geht es darum, die Entflammte davon zu überzeugen, ihre Liebe der zugrundeliegenden Idee zuzuwenden und nicht deren weltlichem Schein (v. s. 1.5.1); gerade der „Urbaum“ (*tarumūla*) ist Ğāmīs Bild vom „Urlicht“ sehr nahe. Das gleiche gilt für die anfängliche Beschreibung der Größe Gottes, die in etwa derjenigen Ğāmīs entspricht, bei welchem Joseph sagt: „Der Himmel ist ein Pünctchen seines Rohrs, Die Welt ein Knöspchen seiner Schönheitsflur, Die Sonn’ ein Funke seines Weisheitslicht’s, Dieß Rund ein Bläschen seines Allmachtsmeer’s.“²¹³ Bei Ğāmī wie Sagīr ist nun im Anschluss von einem Spiegel die Rede, allerdings in einer unterschiedlichen Funktion. Bei Ğāmī erzeugt er die Reflektion der göttlichen Schönheit, die die Menschen wahrnehmen. Bei Sagīr wird er zum Anlass genommen, eine Kosmogonie anklingen zu lassen, wie sie immer wieder in muslimischer mittelbengalischer Literatur belegt ist.²¹⁴ Der Spiegel ist hier ein Werkzeug für „Gods [sic] own self perception“,²¹⁵ aus der wiederum das Licht (*juti*, eigentlich *jyoti*) erschaffen wird, das dem Rest der Schöpfung als Ausgangspunkt dient. So heißt es

210 Für die Übersetzung von *svarūp* als true divine essence cf. Cashin (1995), p. 102.

211 IJ 689sq: *śuna kanyā tohmāta kahie tatta kathā / parama īśvara āche tribhubana kartā // sapta svarga mili tāra e mahī maṇḍala / ekhi akṣara tāra jagata kuṇḍala // tāhāra svarūpa rūpa gupta chila marma / paramārtha mukura tulanā kaila brahma // āpanā darśana āpa darpaṇe dekhila / tathā honte jatha rūpa juti upajila // sei juti mathiyā rākhila tattvasāra / sei haila manuṣya debatā abatāra // tāra pāche mathi kaila trijaga saṁsāra / candra sūrya tārā ādi dila cakṣu tāra // paścāte mathiyā pāila teja rasa dhāra / pātāle sṛjila nāga dānaba ākāra // bhubana svargera jatha surūpa suthāma / prabhura udāya jāna ehi brahmajñāna // āhmi tuhmi phalaphula sei tarumūla / tāra jatha dāla latā sṛjana bahula // phala madhye tarumūla karaha uddeśa / bindu madhya samudrera karaha prabeśa.*

212 YZ 145.

213 Ibid.

214 Cashin (1995), p.59 sq.

215 Cashin (1995), p. 67.

etwa in dem typischen Werk für bengalische Sufi-Kosmogonien, dem *Nūr Nāmā* Śekh Parāns, ganz ähnlich: „In a moment Nirañjana began looking, from that day the light began giving birth.“²¹⁶ Auch bei der Beschreibung der anfänglichen Formlosigkeit Gottes oder der Silbe, in der die Welt gesammelt ist, klingen kosmogonische Konzepte wie *acintya bhedābheda*, die „simultaneous distinction and nondistinction between the ultimate and the created world that is cognitively unresolvable, that is a mystery,“²¹⁷ oder der heiligen Silbe *auṃ* mit. Doch taucht bei Sagīr nun nicht die tantrische Teilung des formlosen Gottes in männliche und weibliche Teile auf, wie sie bei Parān und anderen Sufi-Autoren üblich ist. Auch wird Muḥammad zwar als *abatāra*²¹⁸ bezeichnet, doch da hierauf nicht weiter eingegangen wird, dient diese Bezeichnung wohl schlichtweg der Beschreibung dessen, dass der im Himmel geschaffene Prophet auf die Erde ‚herabkommt‘ und macht ihn noch nicht zum Gott. Dies wird auch dadurch bestätigt, dass, obgleich Muḥammad als erstes geschaffen wird, er nicht – wie es sonst in bengalischen Sufi-Kosmogonien häufig der Fall ist – als Gegenüber Gottes an dem Schöpfungsprozess beteiligt ist.²¹⁹ Obgleich Sagīr seinem Joseph also Worte in den Mund legt, die in diesem Zusammenhang in Bengalen zum religionsgruppenübergreifenden Repertoire gehören, bleibt seine Konzeption diejenige Ğāmīs, die er, wieder in der Terminologie Stewarts, mit ‚äquivalenten‘ Begrifflichkeiten ausdrückt. Für beide Kosmogonien kann also, ganz im Sinne Cashins, eine spezifische „source of influence“²²⁰ ausgemacht werden. Doch ist diese weder der „*Nāth cult*“ noch derjenige der „*Vaiṣṇava Sahajiyā*,“ sondern die literarische Vorlage.

Auch im Folgenden sollen Aspekte der Literarizität im Vordergrund stehen, die erst in einem letzten Schritt wieder auf den religiösen Kontext rückbezogen werden. Aufbauend auf den bisherigen Beobachtungen zur Entwicklung der Josephsgeschichte sowie ihrer Verortung im Kontext indischer Ğāmī-Rezeptionen und dem religiösen Umfeld Bengalens wird nach einem auffälligen Charakteristikum der literarischen Komposition gefragt, das schon beim ersten Blick auf das Werk ins Auge springt, aber im Falle des *IJ* wie in Bezug auf Werke der mittelbengalischen Literatur insgesamt bisher nicht systematisch erfasst wurde.

216 Cashin (1995), p. 61.

217 Stewart (2001), p. 284.

218 Skt. *avatāra*; „usually translated as ‘incarnation,’ but literally meaning ‘descent,’ as a deity to earth.“ Cf. Dimock et Stewart (1999), p. 1011.

219 Cashin (1995), p. 67.

220 Cashin (1995), p. 109.

2. Wechsel des Metrums und des Erzählmodus

2.1 Wechsel des Metrums im Iusuph-Jalikhā

Dass Thomas de Bruijn in der vielleicht bisher ausführlichsten Analyse der Poetik indischer Sufi-Literatur „the strictly maintained metrical format of the *caupāī-dohā*“ das „most prominent structural feature“²²¹ des *Padmāvat* Jāyasīs nennt, sollte genügen, der Frage der Metrik auch in der Analyse des *IJ* einige Aufmerksamkeit zu widmen. Hierbei stößt man schnell auf eine metrische Eigenschaft, die das *IJ* vor allen bisher diskutierten Fassungen der Josephsgeschichte wie auch den *premākhyāns* auszeichnet: das Metrum,²²² in dem der Großteil (ca. 64%²²³) des Werkes verfasst ist, wird in unregelmäßigen Abständen von Passagen unterbrochen, die anderen metrischen Strukturen folgen. Es ist hervorzuheben, dass es beinahe ausschließlich diese metrische Struktur ist, die das *IJ* in Untereinheiten unterteilt und die somit an die Stelle der Kapiteleinteilungen *Ġāmīs* tritt, die im *IJ* so nicht übernommen wurden. Enamul Haq gibt zwar einzelnen Abschnitten Kapitelüberschriften, doch werden diese nicht transparent aus dem Werk heraus begründet und sind höchstwahrscheinlich eine Hinzufügung des Autors.²²⁴ Die einzigen weiteren Angaben, die eine Struktur vorgeben könnten, sind die zu Tonskala (*rāga*) und Rhythmus (*tāla*), die häufig für einzelne Abschnitte angegeben sind.²²⁵ Deren Untersuchung erscheint allerdings gegenüber der Unterscheidung zwischen *payār* und *tripadī* sekundär und kann auf Grundlage der in der Druckausgabe Haqs zur Verfügung stehenden Informationen kaum befriedigend geleistet werden. Gelänge sie, könnten die hiesigen Überlegungen äußerst gewinnbringend ergänzt werden.

Bevor die mit dem Metrumswechsel verbundenen Fragen genauer formuliert werden können, ist eine kurze Bestandsaufnahme des metrischen Systems des *IJ* vonnöten. Dieses beruht auf der Silbenanzahl pro Vers²²⁶ und ähnelt damit weitgehend dem sanskritischen *akṣarabytta*. Denn auch,

221 Cf. Bruijn (1996a), p. 119.

222 Der Grund dafür, dass die metrischen Konventionen (*chandaḥśāstra*) des frühmodernen Bengalens in den Vordergrund gerückt werden, liegt in seiner Bedeutung für die Erzählstruktur, soll aber keineswegs heißen, dass das *IJ* nicht ebenso den Konventionen der metaphorischen Ausschmückung (*alaṅkāraśāstra*), der Alliteration (*chandaḥśāstra*), oder der Unterscheidung von *upamā* and *utprekṣā* folgt, die Sudipta Kaviraj wohl zurecht als traditionsübergreifend bezeichnet, cf. Kaviraj (2007), p. 508.

223 Eine Rechnung, die von der Vers-, nicht der Strophenanzahl, ausgeht (also für jede Strophe des *payār* zwei und für jede des *tripadī* drei Verse zählt).

224 Hierfür gibt es verschiedene Argumente; eines ist mit Sicherheit, dass häufig Ausdrücke zur Beschreibung des Folgenden verwendet werden, die sich im Text sonst nicht finden.

225 Für eine Auflistung dieser cf. Oyākil Āh'mad (1994): *Madhyayuge bāmlā kābyer rūp o bhāṣā*, Dhākā: Bāmlā Ekādemī, pp. 23sq; leider führt die Diskussion nicht besonders weit, da wieder eine detailliertere Untersuchung der Verbindung zu Form und Inhalt des *IJ* fehlen.

226 Cf. Hakim Arif, Lemma Prosody der online-Edition der Banglapedia (http://www.banglapedia.org/httpdocs/HT/P_0292.HTM), zuletzt aufgerufen am 28.07.2010.

wenn für letzteres streng genommen die Buchstabenanzahl ausschlaggebend ist, ergibt dies meist keinen Unterschied, da im Bengalischen außer bei Ligaturen jeder Konsonant einen Vokal (mindestens den inhärenten) trägt. Akzente (Hebungen und Senkungen) spielen im metrischen System des *IJ* ebenso wenig eine Rolle wie die Unterscheidung zwischen Kurz- und Langvokalen, die im Bengalischen phonetisch ohnehin zusammenfallen. Das Standardmetrum des *IJ* ist der sogenannte *payār*, das am häufigsten verwandte Metrum der älteren bengalischen Literatur überhaupt²²⁷ und das treffendste formale Äquivalent zur Form des *matnawī*.²²⁸

Die metrische Struktur des *payār* zeichnet sich zunächst dadurch aus, dass ein Vers 14 Silben umfasst. Hinzu treten eine Zäsur nach der achten Silbe sowie Regeln für die Wortlängen am Anfang einer Zeile (nach einem dreisilbigen Wort sollte ein ebensolches folgen, nach einem zwei- bzw. viersilbigen nach Möglichkeit nicht).²²⁹ Doch werden, bei ca. 2500 Reimpaaren vielleicht wenig verwunderlich, im *IJ* gerade die etwas schwierigeren Regeln wie die Wortlänge am Zeilenanfang häufig nicht beachtet.²³⁰ Andere Mittel der Dichtenden, sich das Leben zu erleichtern, sind etwa das Hinzufügen einer neuen Silbe durch das Aufbrechen von Ligaturen zur Längung, bzw. das Weglassen von Kasus- oder Personalsuffixen zur Kürzung des Worts, wozu die grammatikalisch wenig fixierte Sprache des *IJ* einigen Spielraum lässt. Auch der mündliche Vortrag spielt hierbei eine wichtige Rolle.²³¹ Ähnliches gilt für den Endreim, der im *payār* immer zwei Verse zu einem Paar zusammenbindet. Es gibt natürlich unterschiedlich gelungene Reime. Meistens wird durchaus darauf geachtet, dass sich reimende Worte eine ähnliche Länge und vokalische Abfolge haben; es genügt jedoch auch eine Übereinstimmung nur des Endkonsonanten des letzten Wortes im Vers. Wie in Bezug auf die Nichtunterscheidung von Lang- und Kurzvokalen tritt im Vergleich zum Sanskrit erleichternd hinzu, dass noch in der Orthographie unterschiedene Laute (z.B. *s/ś/ṣ* und *kh/kṣ*) als phonetisch gleich und somit reimend akzeptiert werden.

An insgesamt dreizehn Stellen des *IJ* wird das Metrum (und damit auch das Reimschema) nun variiert, bis auf zwei Ausnahmen durch ein ‚Aufbrechen‘ der Zwei- in sogenannte ‚Dreizeiler‘ (*tripadī*), die wiederum jeweils in Paaren zusammengebunden sind. Je nach Perspektive liegen also entweder Reimpaare mit sehr langen Versen und internen Reimen vor, oder Strophen von sechs

227 Cf. Dinesh Chandra Sen (1911): *History of Bengali Language and Literature, A Series of Lectures Delivered as Reader to the Calcutta University, Calcutta*, p. 811.

228 Cf. d'Hubert (2006), p. 131.

229 Scheinbar sind persische Bestandteile von Komposita wie *‚bād‘* in *‚bādsāh‘* oder *‚dar‘* in *‚darbār‘* als eine Silbe anzusehen. cf. Muhammad Āb'dul Jalil (1999): *Śāh Garībullāh o jaṅganāmā*, Dhākā: Bāmlā Ekādemī, p. 89.

230 Dass ein durchgängig stimmiges Metrum wahrscheinlich sogar ein Hinweis auf die mangelnde Authentizität des Werks sei schreibt Smith (1980), p. 29.

231 Hierzu zählen beispielsweise die Verlängerung (প্রসারিত) oder Kontraktion (সংকোচিত) einzelner Silben, cf. Jalil (1999), p. 88.

Versen, wobei deren Reimschema dem uns bekannten Schweif- oder Zwischenreim vergleichbar wäre (a–a–b–c–c–b). Die letztere Perspektive, also die Annahme von Strophen von je sechs Versen, ist wahrscheinlich näher an der Wirkung eines mündlichen Vortrags, da dort der Unterschied zwischen internem Reim und Endreim nicht graphisch markiert ist, und bietet zudem den Vorteil, die Silbenanzahl pro Vers differenzierter darstellen zu können. Hierbei sind jedoch die Verse drei und sechs meist länger als die übrigen; die häufigsten Silbenzahlen sind 8–8–10–8–8–10 im ‚langsamen‘ (*dīrgha*) bzw. 6–6–8–6–6–8 im ‚leichten‘ (*laghu*) *tripadī*.²³²

2.2 Metrik und Erwartung

Änderungen des Metrums waren zur Entstehungszeit des *IJ* noch relativ neu, mussten hierfür doch überhaupt erst verschiedene Metren zur Verfügung stehen, was in den alten bengalischen Epen nicht der Fall war. Varianten wie der *tripadī* etablierten sich wahrscheinlich erst im Umkreis der viṣṇuitischen Dichtung,²³³ die denn auch später von Rabindranath Tagore dafür gelobt wurde, das Monopol des *payār* gebrochen zu haben.²³⁴ Doch nicht nur ex post schien das Einführen neuer metrischer Varianten erfrischend; eine ähnliche Wahrnehmung galt wohl bereits für Vortragssituationen des 15. Jahrhunderts. So thematisiert der Dichter Bijay Gupta – einer der beiden Dichter von *manasā-maṅgals*, welche überhaupt diese Ausdrücke für die beiden Metren verwendeten²³⁵ – Ende des 15. Jhs die Vermeidung des *payārs* zugunsten der *tripadī*-Variante²³⁶ des *lācārī*: „Bijay Gupta sagt: ‚Sänger gib‘ Acht! / Vermeide den *payār* und sage ein *lācārī*-Lied.“²³⁷ Zunächst zeigt dieses Zitat, dass es einen Metrumswechsel innerhalb längerer Dichtungen gab und dieser als attraktiv für die Zuhörer wahrgenommen wurde. Dass sich der Erzähler an den Sänger richtet, lässt zudem die komplexe Kommunikationssituation des Vortrags mittelbengalischer Literatur erahnen, die auf jeden Fall mündlich vorgetragen und mindestens teilweise gesungen wurde. Hierauf weist schon die Tatsache hin, dass, wie oben erwähnt und in mittelbengalischer Literatur üblich, auch im *IJ* wichtige musikalische Parameter angegeben sind. Besonders interessant

232 In der vorliegenden Arbeit wird relativ wenig auf die Differenzierung zwischen *dīrgha* und *laghu tripadī* eingegangen. Es wäre durchaus wünschenswert, dies zu tun, doch galt es hier zunächst, überhaupt eine Verbindung zwischen Metrum und Bedeutung einzuführen. Eine Binnendifferenzierung über die Grundunterscheidung von *payār* und *tripadī* hinaus bleibt zu erarbeiten.

233 Cf. Dušan Zbavitel (1976): *Bengali literature*, Wiesbaden: Harassowitz, p. 153.

234 Cf. Alokranjan Dasgupta (1962): *The Lyric in Indian Poetry, A Comparative Study in the Evolution of Bengali Lyric forms up to the Seventeenth Century*, Calcutta: Firma K. L. Mukhopdhyay, p. 84.

235 Cf. Smith (1980), p. 28.

236 Idem, *ibid.*, bezeichnet beide Bezeichnungen als synonym; Dinesh Chandra Sen (1911), p. 812, gibt *lācārī* als Variante von *lāhārī* (Welle) und beides als eine Alternativbezeichnung für *tripadī* an.

237 „*vijay gupta bale gāyen hao sābahit / payār eḍiyā bala lācāḍīr gū* //“ Cf. Dasgupta (1962), p. 4 [Transkription beibehalten].

für die hiesige Untersuchung ist daran, dass diese Musikalität, wie auch das obige Zitat bereits vermuten lässt, noch einmal differenziert und dem *lācārī* bzw. *tripadī* ein ‚gesteigerter‘ Liedcharakter eigen ist, womit er sich zum *payār* in etwa so verhielte wie Gesang zu Rezitation. Dieser Unterschied ist historisch wohl kaum rekonstruierbar;²³⁸ auch heutige ethnologische Aufnahmen des Vortrags alter bengalischer Metren, in denen ebendieser Charakter des *tripadī* zu Tage tritt, können höchstens als Indiz hierfür gelten.²³⁹ An Plausibilität gewinnt diese Überlegung allerdings dadurch, dass *lācārī* wörtlich ‚Lied im Tanzrhythmus, Gesangvortrag mit Tanz‘²⁴⁰ bedeutet, was in einem Kontext, in dem für den Vortrag allerlei theaterhafte Unterstützung wahrscheinlich ist,²⁴¹ durchaus wörtlich zu verstehen ist. Jedenfalls soll hier wenigstens in groben Zügen Asim Roy gefolgt werden, der davon ausgeht, dass es bei der Aufführung mittelbengalischer Werke eine Rollenverteilung zwischen dem Hauptsänger („*mūl-gāyan*“ oder „*bayāti*“) und den ihn begleitenden Sängern („*dohār*“ oder „*pāli*“) gab, wobei ersterem eben die Rezitation der *payār*-Passagen oblag und letzteren der Vortrag von „songs in tripadī and also in payār, known as nācādi or dance-style.“²⁴² Wenn hier nun aufgrund der Mehrfachnennung des *payār* die Trennung nach verschiedenen Metren nicht ganz klar formuliert ist, so genügen die Hinweise, um von einer Performanzstruktur auszugehen, in der durch ihr besonderes Metrum hervorgehobene Teile²⁴³ von anderen Personen und auf andere Art und Weise vorgetragen wurden.

Doch die Feststellung, dass der Wechsel des Metrums mit wichtigen Merkmalen des Vortrags mittelbengalischer Literatur verbunden waren, bereitet die Frage nach ihrer Funktion erst vor. Denn

238 Historische Informationen über Liedtraditionen in Bengalen sind rar. Schon die Rekonstruktion der verschiedenen *rāgas* oder *chandās*, die in vielen Werken mittelbengalischer Literatur (so auch in *IJ*) angegeben sind, stellt einem vor größte Probleme. Abgrenzungen zu benachbarten Performanzsituationen des *kīrtan*, *qawwālī* oder *bāul gān* sind ebenso sehr schwierig, auch wenn dort nicht von einem grundlegenden Unterschied zwischen textübermittelndem Rezitativ und vergleichsweise viel kürzerem und noch elliptischeren Lied ausgegangen werden kann oder davon, dass einzelne Passagen von den begleitenden Sängern wiederholt wurden. Dass es definitiv keine „definite data“ über Performanz in Bengalen vor dem 18. Jahrhundert gibt, schreibt auch Jesse Knutson in Bezug auf die Performanz des *śrīkṛṣṇakīrtan*, cf. Jesse Knutson (2009): *The Consolidation of Literary Registers in the World of the Senas and the Beginning of its Afterlife: Sanskrit and Bengali Social Poetics, 12th–14th century*. Illinois, USA: The University of Chicago.

239 Cf. das Audioarchiv „Old Bengali Metre“ der School of Foreign Studies der Osaka University, insbesondere die letzten beiden Beispiele für „*purātan payār*“ und „*tripadī*“. Cf. <http://hin.minoh.osaka-u.ac.jp/oldbengali/bengalimetre.html>, zuletzt abgerufen 24.03.2013.

240 Āh'mad (1994), p. 26.

241 Dass diese sogar noch mehr theaterhafte Elemente als die hier erwähnte musikalische Begleitung einschließen könnte, beschreibt David Curley in Bezug auf die *maṅgal-kābya* folgendermaßen: „They were recited to musical accompaniment, and sometimes even with staging, characters and costumes, or at least with puppets or narrative scrolls. They usually were quite long, being recited for several hours at a time, over the course of several consecutive days and nights.“ Cf. Curley (2008), p. 5 sq.

242 Cf. Roy 1983, p. 87sq, dessen Umschriftkonventionen in den Rollenbezeichnungen beibehalten wurden.

243 Ähnliches gilt auch für die Unterscheidung der Dichtung von der übrigen, auch in Versen verfassten, Literatur des Sanskrit, Cf. Edwin Gerow (1974): *Indian Poetics, The Poetics of Stanzaic Poetry: the alaṅkāra-śāstra*, in Edward C. Dimock, JR., et al. (eds.): *The Literatures of India, An Introduction*, Chicago: University of Chicago, p. 125.

es ist vor allem die „relation of meter to poem“²⁴⁴, nach der hier gefragt werden muss, d.h. ohne eine Verbindung zum ‚Innen‘ des Werkes muss solch eine gleichsam ‚äußere‘ Betrachtung hohl bleiben. Dass solche Fragen der semantischen Metrik bisher kaum hergestellt wurden, scheint zum Teil auf der Annahme zu beruhen, dass Metrumswechsel per se die wünschenswerte Abwechslung brächten: „Occasional changes in rhythm and verse structure break the monotony of the composition“ schreibt etwa Zbavitel in einem der wenigen Kommentare, die er der Metrik in seinem Standardwerk zur bengalischen Literatur überhaupt widmet.²⁴⁵ Eine solche Sicht, die impliziert, dass Metrumswechsel eigentlich losgelöst vom Inhalt erfolgen könnten, weist sehr große Ähnlichkeiten zur lange auch in Europa verbreiteten Ansicht auf, Metrum sei „adventitious to composition.“²⁴⁶ Auf die theoretische Revision dieser Position seit Coleridge kann hier nicht eingegangen werden; es soll genügen, zu erwähnen, dass sie schon insofern unplausibel ist, als dass jeder Wechsel des Metrums immer Auswirkungen auf die Form des Gedichts, bzw. im hiesigen Fall der Erzählung, hat, also auf „die Sache [...], um die es geht;“²⁴⁷ einzig die Vorstellung eines von dieser Form losgelösten Inhalts könnte dazu führen, dem Metrum Beliebigkeit zu unterstellen.

Da der Unterschied zwischen *payār* und *tripadī* wahrgenommen und beide Metren im *IJ* eingesetzt werden, ist vielmehr davon auszugehen, dass den Abweichungen von der metrischen Norm, wie der *tripadī* sie darstellt, ein ähnlich zeichenhafter Charakter zukommt wie musikalischen Motiven. Das heißt, dass die metrischen Unterbrechungen durch ihren wiederholten Einsatz für ein erfahrenes Publikum mit einer Figur oder einer Situation verknüpft sind und allein ihr Auftauchen schon bestimmte Erwartungen weckt.²⁴⁸ Diese Überlegung formulierte Kenneth Burke schon sehr früh²⁴⁹ sowohl als allgemeine Überlegung der Lesererwartung („By a varying number of details, the reader is led to feel more or less consciously the principle underlying them – he then requires that this principle be observed in the giving of further details.“²⁵⁰) als auch in Bezug auf das Metrum; letzteres „very distinctly sets up and gratifies a constancy of expectations; the reader ‚comes to rely‘ upon the rhythmic design after sufficient ‚coördinates [sic] of direction‘ have been received by him [...]“²⁵¹ Schon die terminologischen Ähnlichkeiten zur Rezeptionsästhetik der Konstanzer Schule

244 Cf. Seymour Chatman (1965): *A Theory of Meter*, The Hague: Mouton & Co. (Janua Linguarum), p. 192.

245 Dušan Zbavitel (1976): *Bengali literature*, Wiesbaden: Harassowitz, p. 153,

246 Wordsworth, zitiert nach Chatman (1965), p. 206.

247 Cf. Anderegg (1973), p. 96.

248 Für eine Diskussion der Analogie des musikalischen Motivs in der Betrachtung (homerischer) Epen cf. Ahuvia Kahane (1994): *The Interpretation of Order, A Study in the Poetics of Homeric Repetition*, Oxford: Clarendon Press, besonders p. 43.

249 Die Erstausgabe der Aufsatzsammlung *Counter-Statement*, der die nachfolgenden Zitate entnommen sind und die seinen Ruhm als Literaturkritiker begründete, erschien 1931.

250 Kenneth Burke (1997): *Counter-Statement*, Berkeley: Univ. of California Press, p. 125.

251 *Ibid.*, pp. 130.

drängen geradezu, davon zu sprechen, dass der Metrumswechsel einen Teil des „Erwartungshorizonts“ der Zuhörer bildet, und anschließend zu fragen, welche anderen Veränderungen an den entsprechenden Stellen noch erwartet werden.

Eine mögliche Erwartung wäre, dass eine Veränderung des Metrums mit bestimmten Inhalten einhergeht. Dieser Gedanke drängt sich schon alleine aufgrund des oben geschilderten liedhaften Charakters des *tripadī* auf und entspricht diesem auch tatsächlich. Denn, wie die Beschreibung eines „Kṛṣṇa-festivals“ durch Jīva Gosvāmin aus dem 16. Jh. zeigt, korrelieren auch im vor-modernen Bengalen gesungene Passagen mit emotionalen Inhalten²⁵² und es ist nur folgerichtig, wenn der ‚gesangshafte‘ *tripadī* für besonders ‚emotionale‘ Inhalte eingesetzt wird. Genau diese Erwartung konstatiert denn auch Dinesh Chandra Sen:

In all the earlier works we find Tripadi adopted in Bengali verses for the purpose of conveying sentiments of grief; it was considered to be the fit metre by the poets of old school for giving expression to feelings of mourning or of any dire loss and it was called লাচড়ী which is no doubt a corrupt form of the word লহরী.²⁵³

Die trotz ihrer Kürze bisher weitreichendste Aussage zum Verhältnis und der spezifischen Funktion der beiden Metren *payār* und *tripadī* ist William Smiths folgende Beobachtung in Bezug auf das *manasā-maṅgal*. Sie geht weit über die Annahme einer ‚inhaltlichen‘ Bindung des Metrums hinaus und weist diesem eine bestimmte Funktion zu: „Usually, after a short episode has been narrated in *payār*, *lācāri* verses follow in which the actors give voice to the emotions the incident has aroused in them. For example, Jagajīban, having described the death of Dhanvantari in *payār*, goes on to Cāndo's lament in *dirghatripadī*.“²⁵⁴ Leider führt Smith seine Beobachtung nicht weiter aus; sein illustrierendes Beispiel umfasst nur zwei Strophen (einen Doppelreim im *payār* und eine Strophe im *tripadī*).

Für weiterführende Überlegungen zur Funktion beider Metren eignet sich das *IJ* auch gerade deswegen, da die Josephsgeschichte von Sagīr in ihrer etablierten, klassischen Form vorgefunden wurde und die spezifische Einführung eines zweiten Metrums eine wesentliche und gut herauszustellende kreative Leistung des Dichters war. Um die Überlegungen, die diesen hierbei leiteten, herauszuarbeiten, sollen im Folgenden – negativer Erfahrungen kenntnisreicherer Forscher auf dem

252 Alokerañjan Dasgupta stellt genau diesen Aspekt heraus: „Moreover, we should observe that there it is given the description of a romantic strain which is being *sung* and in that it differs from the preceding passages where heroic pieces are described to be *read out*. The passage apparently depicts in a verse a kind of theme metamorphosis, shifting from ballad to lyric form but retaining its original content intact.“, cf. Dasgupta (1962), p. 81 [Hervorhebungen im Original].

253 Dinesh Chandra Sen (1911), p. 815.

254 William L. Smith (1980): *The One-Eyed Goddess, A study of the Manasā maṅgal*, Stockholm: Almqvist & Wiksell International, p. 28.

Gebiet zum Trotz – einige „suitable tools“ moderner Literaturwissenschaft²⁵⁵ herangezogen werden, in deren grundlegende Begrifflichkeiten kurz eingeführt werden soll.

2.3 Metrik und Erzählung

Metrik und Erzählung des *IJ* können auf vielerlei Ebenen zueinander in Beziehung gesetzt werden. Zunächst könnten sich die metrisch herausgehobenen Stellen auf eine bestimmte Art und Weise zu dem verhalten, was erzählt wird, also etwa zur *story* Chatmans,²⁵⁶ der *histoire* Genettes, oder zum *mythos* des Aristoteles (im Folgenden entsprechend der gängigen deutschen Übersetzung der Terminologie Genettes als Geschichte bezeichnet und zur Hervorhebung des technischen Aspekts gelegentlich kursiv gesetzt). Auf dieser Ebene sind etwa die oben zitierten Vermutungen einer Bindung des *tripadī* an besonders traurige Situationen, bestimmte Charaktere oder Inhalte angesiedelt. Sie wird in der folgenden Textanalyse insofern mit einbezogen, als dass die jeweiligen Passagen in der Gesamterzählung verortet und inhaltlich vorgestellt werden. Differenzierungen wie die von Chatman vorgeschlagene Unterscheidung zwischen *process* und *stasis*²⁵⁷ werden am Rande aufgegriffen, sind allerdings nur schwer auf das Bengalische zu übertragen.

Ebenso wie sich die Kunstfertigkeit des Tragödienschreibers, wie Schiller in *Ueber die tragische Kunst* konstatiert, weniger im Stoff denn in der Form seiner Tragödie offenbart, scheint für die hier geäußerten Vermutungen zu einer impliziten Poetik der Formsprache des *IJ* eine Untersuchung des Verhältnisses der Metrik zu dem ‚wie‘ der Erzählung besonders vielversprechend, also zu dem, was Chatman und Genette unter „*discours(e)*“ zusammenfassen. Die hiermit verbundenen Fragen sind so komplex, dass an dieser Stelle nicht einmal die Prolegomena zusammengefasst werden können, die Chatman als unerlässlich für eine Analyse der Erzählerstimme erachtet, welche für ihn wiederum grundlegend für jede Analyse des *discourse* der Erzählung ist.²⁵⁸ Zudem fragt sich, ob die verfeinerte Systematik der Erzähltheorie sich für die Analyse eines Werkes eignet, bei dem noch nicht einmal alle philologischen Grundsatzfragen geklärt sind. Diese Schwierigkeiten rechtfertigen eine gewisse Vereinfachung, vorausgesetzt, dass durch diese die Grundfrage aller Erzähltheorie – der nach der ‚Mittelbarkeit‘ der Erzählung – nicht aus dem Blick verloren wird.

Die erstmals bei Platon auftauchende Unterscheidung zwischen *mimesis* und *diegesis*²⁵⁹, welche für

255 Weniger hilfreich als erwartet fand diese Thomas de Bruijn, cf. Bruijn (1996a), p. 3.

256 Cf. e.g. Kapitel 2 und 3 in Seymour Chatman (1978): *Story and Discourse*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

257 Chatman (1978), p. 32; Hervorhebungen im Original.

258 Cf. Chatman (1978), p.147.

259 Gerade der Begriff der Mimesis muss deutlich von ihrer aristotelischen und in dessen Folge allgemeinen Verwendung geschieden werden: „In seiner *Poetik* dehnte Aristoteles den Begriff der Mimesis auch auf die Nachahmung von Handlungen aus, und nachdem diese natürlich in der indirekten Rede wiedergegeben werden konnten, wurde damit Platons doch sehr klare Unterscheidung sehr abgeschwächt.“ Cf. Jeremy Hawthorn (1994):

die folgende Untersuchung maßgeblich ist, löst diese Anforderung hoffentlich ein. Zunächst erlaubt sie zudem, Narration nicht „als eine Textsorte, sondern vielmehr als eine ‚Organisationsform‘ sprachlicher Diskurse“ zu verstehen, „die in Texten verschiedener Art in mehr oder minder hohem Maße vorhanden sein kann“²⁶⁰ – einer *conditio sine qua non* der hier angestrebten Analyse unterschiedlicher Passagen eines Textes. Zudem könnte es sein, dass aus der Not der (zugegebenermaßen vereinfachenden) dichotomischen Gegenüberstellung zweier grundlegender Modi eine Tugend gemacht werden kann, entspricht dieser doch die hier vorgestellte Dichotomie zweier Metren.

Es kann hier nicht darum gehen, dem Begriffssystem Platons gerecht zu werden, dem es „überhaupt nicht um eine Literatursystematik, sondern um die moralische Zulässigkeit verschiedener Ausdrucksformen“²⁶¹ ging. Doch wurde das, was bei ihm noch keineswegs eine „fully integrated theory of narrative“²⁶² war, in der zweiten Hälfte des 20. Jhs. insbesondere durch Gérard Genette in bestehende Diskussionen der modernen Erzähltheorie eingebracht und zu bestehenden Unterscheidungen in Beziehung gesetzt.²⁶³ Nach Genette unterscheidet Platon im 3. Buch der *Politeia*

zwei narrative Modi, je nachdem, ob der Dichter ‚selbst redet und auch gar nicht den Eindruck erwecken will, ein anderer als er sei der Redende‘ (was er [Platon, M.S.] die reine Erzählung [*haplê diêgêsis*] nennt), oder ob er im Gegenteil ‚versucht, die Illusion zu erzeugen, nicht er sei es, der redet‘, sondern diese oder jene Figur, wenn es sich um gesprochene Worte handelt: und genau das nennt Platon die Nachahmung oder *mimêsis*.²⁶⁴

Wie schon die Einschränkung, „wenn es sich um gesprochene Worte handelt“, zeigt (und u.a. von Stanzel wie Genette nochmals betont wird),²⁶⁵ ist *mimesis* in Erzählungen im Gegensatz zur Theatervorführung im strengen Sinne nur dann möglich, wenn sprachliche Handlungen nachgeahmt werden, also in der direkten Rede, während der die sprachliche Äußerung der fiktiven Person gleichzeitig die der von ihr ‚nachgeahmten‘ ist (Genette spricht hier von ‚zitieren‘). Doch gibt es neben dieser ‚reinen‘ Form (die Stanzel nicht mehr zur Erzählung rechnet, sondern als dramatisches

Grundbegriffe moderner Literaturtheorie, Ein Handbuch, Tübingen: Francke.

260 Cf. den Verweis in Holger Korthals (2003): *Zwischen Drama und Erzählung*, Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur, Berlin: Erich Schmidt, p. 354 auf John K. Adams (1996): *Narrative explanation, A pragmatic theory of discourse*, Frankfurt am Main, New York: Peter Lang, p. 89.

261 Cf. Klaus W. Hempfer (1973): *Gattungstheorie*, München: Wilhelm Fink, p. 157.

262 Cf. Stephen Halliwell (2009): *The Theory and Practice of Narrative in Plato*, in: Jonas Grethlein et Antonios Rengakos (ed.): *Narratology and interpretation*, Berlin, New York: W. de Gruyter, pp. 15–42, p. 41.

263 Eine theoretische Diskussion und Abgrenzung ist leider auch hier nicht möglich; es sei einzig auf verwandte Begriffspaare wie Otto Ludwigs „*eigentliche*“ und „*szenische*“ Erzählung oder Stanzels „*berichtende Erzählung*“ und „*szenische Darstellung*“ sowie „*telling*“ und „*showing*“ bzw. „*simple narration*“ und „*scene*“ verwiesen; für eine Übersicht cf. Franz K. Stanzel (1979): *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht (UTB, 904), p. 190.

264 Genette (2010), p. 104, Hervorhebungen im Original.

265 *Ibid.*; ähnliches auch bei Stanzel (1979), p. 93, der Chatmans grundlegenden Aufsatz zur „narrative transmission“, p. 237 zitiert.

„*corpus alienum*“²⁶⁶ bezeichnet) noch Zwischenformen, wie etwa Dialoge, die durch Inquitformeln narrativ eingefasst sind, Formen des lebendigen Erzählens oder unkommentierte Beschreibungen von ‚äußerlich‘ sichtbaren Beschreibungen,²⁶⁷ die zumindest eine *Mimesis-Illusion* erzeugen.²⁶⁸

In seiner ersten Dimension, der der Distanz, fasst das Begriffspaar vor allem Fragen der Mittelbarkeit der Erzählung zusammen, die sich vor allem im Grad der Anwesenheit der vornehmlichen Mittlerinstanz, des Erzählers, bemessen.²⁶⁹ Es ist dieser Aspekt, dem im Folgenden die größte Aufmerksamkeit gewidmet wird; Fragen der Informationsregulierung (von Genette als ‚Fokalisierung‘ bezeichnet) werden eher am Rande angesprochen. Vielversprechend, wenn auch terminologisch teils gewagt,²⁷⁰ sind für die hiesige Untersuchung zudem mögliche Querverbindungen zu anderen Grundsatzfragen des Erzählens, insbesondere zu Fragen der *Geschwindigkeit* und der *Distanz*. Die beiden Merkmale der *diegesis* sind demnach Mittelbarkeit und Raffung; die der *mimesis* Unmittelbarkeit und Ausführlichkeit, i.e. ‚diegetische‘²⁷¹ (narrative) Teile fassen stärker zusammen, mimetische (dramatische) enthalten mehr Details. Aus ihrer geringeren Ausführlichkeit folgt eine höhere Erzählgeschwindigkeit der narrativen Passagen in dem Sinne, dass ein längerer Zeitraum bzw. mehr Handlungselemente behandelt werden können als in einer vergleichbar langen dramatischen Passage. Die relative Detailfülle und das Zurücktreten des Erzählers im mimetischen Modus führt zu einer geringeren Distanz zur Erzählung. Genau aus dieser Fähigkeit, eine hohe „Authentizitätsillusion“²⁷² hervorzurufen, rühren gleichzeitig Platons Befürchtungen und die herausragende Bedeutung, die mimetischen Passagen für die Interpretation zukommt.

266 Cf. Stanzel (1979), p. 192.

267 Chatman (1978), p. 168.

268 Genette (2010), p. 104. Man beachte besonders hier, dass Genette der Auffassung, eines erzählerlosen *showing* dezidiert und wiederholt widerspricht. V. i., notatio 270 zur allgemeinen Problematik.

269 Es sei bei dieser Zuspitzung nochmals darauf hingewiesen, dass es hier nie um reine Gegensätze handelt; dies muss umso mehr betont werden, da missverständliche Formulierungen von einer „völligen Abwesenheit des Erzählers“ schon bis zur nachträglichen Verfluchung der eigenen Schreibfähigkeit führten, cf. Genette (2010), p. 234.

270 In der vorliegenden Arbeit werden mit Hilfe von Terminologien, die wesentlich auch anhand moderner europäischer Texte gebildet wurden, grundlegende Strukturen eines literarischen Werkes aus einem anderen zeiträumlichen Kontext herausgearbeitet. Bei solch einer ersten Annäherung können nicht alle Differenzierungen verschiedener theoretischer Ansätze aufgenommen werden. Während sich die Ansätze Chatmans, Stanzels und Genettes auf theoretischer Ebene grundlegend und explizit unterscheiden, so rücken in Bezug auf die hier herausgearbeitete, recht grobe Unterscheidung zweier Erzählmodi eher die Gemeinsamkeiten denn die Unterschiede in den Vordergrund.

271 Die Ableitung des Adjektivs diegetisch von *diêgêsis* ist nicht im Sinne Genettes, wie er in der Einleitung zum neuen Diskurs der Erzählung nochmals explizit betont: er möchte es von Diegese abgeleitet verstanden wissen. Da hier aber der Bezug zur *diêgêsis* eindeutig ist, möge eine von Genette abweichende Adjektivbildung zu verzeihen sein. Zur Klärung der Genetteschen Terminologie wurde zudem die Polysemie von Diegese vermindert, indem Bezüge zur Handlung durchgängig mit ‚Geschichte‘ bezeichnet werden und die bei Genette sich von den Figures III über die Palimpseste bis zur Neuen Erzählung unet verwendetete Abgrenzung zwischen Geschichte und Diegese nicht aufgegriffen.

272 Stanzel (1979), p. 74.

2.4 Einzeluntersuchungen der metrisch hervorgehobenen Passagen im Iusuph-Jalikhā

Indem bei der folgenden Betrachtungen der im *tripadī* stehenden Passagen des *IJ* immer wieder auf diese Parameter zurückgekommen wird, soll ihr spezifischer „discours“ herausgearbeitet werden. Hierbei stehen naturgemäß die Unterschiede zu den vorhergehenden bzw. nachfolgenden Passagen im *payār* sowie Gemeinsamkeiten zu den anderen Stellen des selben Metrums im Vordergrund. Gerade, da der Text mündlich vorgetragen wurde, stünde zu erwarten, dass sich bestimmte Merkmale wiederholen, seien dies ‚formulaische‘ Einleitungen, Ausrufe, oder ganze Erzählsituationen.²⁷³ Das konsequenteste Vorgehen wäre, die Darstellung nach den oben angeführten Merkmalen der Erzähltechnik zu ordnen und für diese jeweils Beispiele anzuführen. Um jedoch dem übergeordneten Ziel der vorliegenden Arbeit gerecht zu werden, eine bisher noch wenig untersuchte Josephsgeschichte zu übersetzen und vorzustellen und die inhaltliche Einordnung der Passagen und ihrer Figuren innerhalb der Erzählung zu erleichtern, wird hier ein anderer Weg gegangen: die einzelnen Passagen werden entlang des Verlaufs der Geschichte vorgestellt. Dies hat auch weitere Vorteile. Geht es der vorliegenden Arbeit wesentlich darum, die im Text verankerten Wirkungspotentiale des Textes zu erschließen, so heißt das auch, die Geschichte seiner Lektüre zu erzählen. Und diese neue, wirkungsästhetische Geschichte ist nur schwerlich unabhängig von der alten: vielleicht eine weitere Einlösung der Forderung, Literaturkritik müsse gleich Literatur sein²⁷⁴ und eine Umkehrung der wissenschaftlichen Erkenntnis in Form eines Romans, wie Thomas Mann ihn zum vorliegenden Stoff vorlegte. Zuguterletzt finden in der hier gewählten Anordnung der metrisch hervorgehobenen Passagen²⁷⁵ auch Inkohärenzen ihren Platz, sodass der Leser eingeladen ist, eigene Schlussfolgerungen zu entwickeln.

Mindestens eine weitere Dimension des *IJ*, die zu allen vorher genannten in einer Art Querschnittsbeziehung steht, wird immer wieder auftauchen: das Verhältnis der bengalischen Erzählung zu Ğāmī. Der Vergleich wird vor allem auf zweierlei Art und Weise nutzbar gemacht. Erstens ist die

273 Die Bedeutung der Formelhaftigkeit mündlicher Dichtung geht selbstverständlich auf die Thesen Lords und Parrys zur mündlichen Dichtung zurück; detailliertere Ausführung hierzu bleiben allerdings späteren Arbeiten vorbehalten bleiben.

274 ...sonst wäre sie „null“ [„nothing“], schreibt zuletzt Leslie Fiedler in seinem 1969 in der Dezember-Ausgabe des *Playboy* erschienenen Aufsatz „*Cross the Border – Close the Gap!*“, der für die (post)moderne Literaturtheorie kanonischen Charakter beanspruchen darf.

275 Insgesamt werden nur zehn der dreizehn metrisch abweichenden Passagen einzeln analysiert, da die verbleibenden drei wesentlich kürzer als die übrigen sind (es sind dies der ‚dritte Traum‘ (*IJ* 630sq), ‚die Erinnerung an Benjamin‘ (*IJ* 794sq) und ‚die Expedition Josephs zu Jakob‘ (*IJ* 803), die alle nur sechs oder weniger Strophen umfassen) und somit einen wesentlich weniger deutlichen Wechsel markieren; sie werden allerdings am Ende dieses Teils kurz erwähnt (v. i. 2.4.10).

Rezeption des persischen Werkes wesentlich für den Kompositionsprozess des bengalischen, d.h. viele erzähltechnische Aspekte des letzteren sind maßgeblich durch ersteres motiviert und können nur durch dessen Kenntnis nachvollzogen werden. Zweitens, und das scheint ein wesentlicher Punkt, können Kontraste zu bzw. Übereinstimmungen mit dieser Vorlage dabei helfen, Regeln herauszuarbeiten, die bei der Dichtung des Werkes befolgt bzw. in Betracht gezogen wurden: denn geht man, wie hier, davon aus, dass die Unterbrechungen des *payār* ein wichtiges Element der Poetik des Werkes sind, das mit anderen Parametern der Erzählung in Beziehung steht, müsste diese Poetik sich nicht zuletzt auch darauf auswirken, wie der Dichter mit dem Vorbild umging.

2.4.1 Intimer Monolog und Dialog: Zulaikhas Reaktion auf ihren zweiten Traum

Der erste Metrumswechsel vom *payār* zum *tripadī* erfolgt nach der Schilderung von Zulaikhas zweitem Traum. Schon auf den ersten Blick fällt auf, dass die metrisch gekennzeichnete Passage vom zuvor Geschilderten auch in Bezug auf die Erzählung deutlich abgehoben ist. Direkt vor dem Metrumswechsel wird beschrieben, dass die weiblichen Begleiterinnen Zulaikhas („*sakhī*“), als sie ihren jammervollen Zustand nach dem zweiten Traum bemerken,

alle kommen und nach ihrem Zustand fragen: / ‚was dir Linderung verschafft, sag‘ uns schnell. // Was (sind) die Gründe für (deine) so große Anspannung und (dein) sorgenvolles Gemüt? / Sag‘, junge Frau, (uns) all die inneren Beweggründe: warum solch‘ Betragen?²⁷⁶

Etwas schematisch könnte die Einleitung des neuen Metrums also dahingehend zusammengefasst werden, dass auf die vorherige äußere Beschreibung der Niedergeschlagenen die Frage der *sakhīs* nach den inneren Entsprechungen folgt. Die Kommunikationssituation, die sich aus solch einer Frage ergibt, ist eine der typischsten für die Gesänge Rādhās in viṣṇuitischer Dichtung und ihr Auslöser im *IJ* eindeutig eine Innovation Sagīrs gegenüber Ğāmī. Denn die *sakhīs* gleichen zwar den Zofen Ğāmīs (*parastārān*²⁷⁷) in vielerlei Hinsicht, haben z.B. wie sie „no characteristics, no story of [their] own, [...] and act solely as a receptacle and listener within the text, though [they] might be asked questions and requested to do things for the lover.“²⁷⁸ Doch bei Ğāmī können die Zofen Zulaikha zwar umringen, Befehle ausführen und manchmal gar Vermutungen anstellen, aber nie können sie das Wort an Zulaikha richten. Letzteres kann nur die Amme, die aber im Gegensatz zu den Zofen auch ein eigenständiger und wichtiger Charakter ist, im allegorischen Sinne gar der spirituelle Führer Zulaikhas (v. i.). Anders bei Sagīr, bei dem durch die Frage der *sakhīs* direkt vor

276 *IJ* 621: *sākhī sabe āsiyā pūchanti tāne bāta / kibā tora soyāsti kahata sahasāta // ki kāraṇe hākali bikali [= ākuli bikuli] cintā mati / kaha kanyā saba marma kehne [= kena] hena gati.*

277 Sing. *parastār*; evtl. abweichende Benennungen sind nicht auszuschließen, aber unwahrscheinlich.

278 Harder (2011), p. 242.

dem ersten *tripadī* gleich drei Übergänge markiert werden: derjenige des Metrums von *payār* zu *tripadī*; der inhaltliche von äußerer zu innerer Begründung und der der „Stimme“ (Genette), von der des Erzählers hin zu der Zulaikhas.

Der letzte Wechsel, der der Stimme, wird nochmals durch die *bhaṇitā* („Kolophon“²⁷⁹) im letzten Verspaar des *payār* vor Beginn des *tripadī* hervorgehoben, die gleichzeitig die erste *bhaṇitā* innerhalb der Erzählung im engeren Sinne ist. Die einzigen beiden *bhaṇitās*, die schon zuvor auftauchten, standen noch gewissermaßen ‚außen‘ und hatten eine Funktion inne, die vergleichbar auch aus anderen nordindischen Sufi-Romanzen bekannt ist, i.e. sie richteten sich an das implizite Publikum. Die erste folgte auf die Rechtfertigung des Werkes als redliche und wahre Nachdichtung („Hört ihr Bhaktas, das Ohrgefäß auffüllend! / Verzeiht (meine) Fehler, nehmt die Qualitäten, oh ihr guten Kenner! / Muhammad Sagīr erzählt eine Liebesgeschichte“²⁸⁰); die zweite signalisierte, dass „the story starts and the poet steps back to make room for the events in this narrative.“²⁸¹ „Hört voll Hingabe zu, ihr guten Kenner: / Muhammad Sagīr erzählt eine unsterbliche Geschichte.“²⁸² Dass nun hier, vor dem ersten *tripadī*, eine *bhaṇitā* ‚innerhalb‘ des Werks auftaucht, ist hingegen ein Charakteristikum, das sich in den nordindischen Varianten nicht findet, und somit ebenso wie der spezifisch bengalische Metrumswechsel eine Hinzufügung Sagīrs zu sein scheint. Eher denn an das implizite Publikum zu appellieren, parallelisiert die hier vorliegende *bhaṇitā* den Erzählakt des Erzählers mit demjenigen Zulaikhas: „Zu den *sakhīs* spricht die traurige Asketin Zulaikha / Muhammad Sagīr erzählt eine Geschichte der Trennung [*biraha kāhinī*]“²⁸³ Diese Parallelsetzung hat nun, so könnte man argumentieren, Auswirkungen auf das Verhältnis von Erzähler- und Figurenstimme. Es mag weiterhin die *biraha kāhinī* Sagīrs sein, die den Rahmen bereitstellt. Doch scheint der Erzähler zurückzutreten: in diesem Fall weniger, um den Ereignissen der *Geschichte* Raum zu geben denn dafür, dem Zuhörer die Stimme Zulaikhas direkt zu Ohr kommen zu lassen. Noch bevor also die Verse im neuen Metrum vernommen werden, ist der Übergang zur Figurenrede deutlich markiert und stellt somit mehr als einen einfachen Übergang zu ihrer direkten Rede dar. Dies muss insbesondere deswegen hervorgehoben werden, da die direkte Rede Zulaikhas an anderer Stelle durchaus auch im *payār* wiedergegeben wird. Um genauer herauszuarbeiten, inwiefern sich *payār* und *tripadī* in Hinblick auf die Wiedergabe der direkten Rede unterscheiden, soll zum

279 Entweder von Skt. Nom. von *bhaṇitṛ*, „Sprecher“; oder Feminin von beng. *bhaṇita*, „Gesprochenes, Erzähltes“, cf. Harder (2011), p. 190.

280 IJ 609 sq.: *śunaha bhakata jana śruti-ghaṭa bhari // doṣa khema guṇa dhara rasika sujana / mohāmmada chagira bhane premaka bacana.*

281 Brujin (1996a), p. 122.

282 IJ 615: *śunaha bhakati bhare rasika sujana / mohāmmada chagira bhane amiṣā bacana.*

283 IJ 621: *sakhika kahanti duḥkha jalikhā yoginī / mohāmmada chagira bhane biraha kāhinī.*

Vergleich in einem kurzen Rückgriff auf die im *payār* stehende Beschreibung der Reaktion Zulaikhas auf ihren ersten Traum eingegangen werden,²⁸⁴ die dem zu Schildernden des ersten *tripadī* also weitgehend entspricht.

Hierbei fällt schnell auf, dass sich die Stellung der direkten Rede innerhalb der Erzählung in beiden Fällen deutlich unterscheidet. Zunächst stehen beide Stellen in einer unterschiedlichen Beziehung zu Ğāmī: dort, wo im *payār* geklagt wird, klagt Zulaikha auch bei Ğāmī, während die Klage im *tripadī* an dieser Stelle keine Entsprechung findet. Während also nahe liegt, dass die direkte Rede im ersteren Fall durch die Vorlage motiviert ist, muss sie im letzteren anders begründet werden – im Sinne der hiesigen These also durch an den Metrumswechsel gebundene Erzählkonventionen. Ein weiterer wichtiger Unterschied ist, dass die direkte Rede im *payār* ein relativ kurzer Teil einer längeren Beschreibung der äußeren Anzeichen des emotionalen Zustands Zulaikhas ist.²⁸⁵ Die oben beschriebene ‚äußere‘ Hervorhebung der direkten Rede vor dem *tripadī* fehlt im *payār*. Die direkte Rede erscheint dort vielmehr als Teil des Berichts des Erzählers, was mit Sicherheit auch an ihrer verhältnismäßigen Kürze liegt.

Doch nun endlich zum ersten *tripadī* selbst. Schon dessen erster Vers bekräftigt nochmals die vorherigen Signale, betont doch die dort auftauchende Anrede Zulaikhas an die *sakhīs* die direkte Figurenrede (v. i. 2.4.3). Sie ist mit dem *tripadī* unauflöslich verbunden und tritt, wie wir sehen werden, regelmäßig zu dessen Beginn auf. Zudem schafft sie eine Intimität, die zu dem zurückgezogenen Erzähler ebenso passt wie zur anschließenden Klage:

Hört, ihr *sakhīs*, / meine Rede, / die zu erzählen mir viel Trauer auflädt! // (Schon) das bisschen, was ich sah, / mit den (eigenen) Augen erblickte, / (war) von Gestalt einer wunderschönen Puppe. // Im Kosmos der Schönste, / der selbst Madana [indischer Liebesgott, M.S.] Bezaubernde,²⁸⁶ / (dessen Zauber) einen perfekten Zauberer übertrifft! // Der Anblick seiner Gestalt / stahl mein Leben; / im Nu wurde ich bewusstlos. // Das Verlangensfeuer / verbrennt mein Inneres: / Medizin bedeutet hier nichts mehr. // Zum Rückzug (bleibt mir) kein Ort, / Linderung [wie von den *sakhīs* angeboten, v. s.] bekomme ich nicht: / auf welche Weise kann ich mein Leben erhalten? // (Seine) Augen sind scharfe Pfeile / die mit genauem Richtungssinn / ins Herzensinnere stechen // Dieses Mondantlitz / zu sehen vergrößert das Glück / – denkt man (nur) daran, zerstört es (hingegen) den Körper!²⁸⁷

284 IJ 618.

285 So etwa, dass sie gebeugten Hauptes verweilt, Essen und Kleidung aufgibt, und einen wahren Wasserstrom weint.

286 Ebenso ein Epithet Kṛṣṇas.

287 IJ 621: *śuna sakhīgaṇa / mohora bacana / kahite bahu duḥkha bhāra // je kichu dekhilū / nayane lakhilū [lakhilū = 1. p. Sing. Imp. des Denominativums vom Verbalnomen *lakṣā = lakṣaṇ karā] / bicitra putali ākāra // bhubana śohana / madana mohana / siddha bidyādhara jita // heri rūpa tāna / hare mora prāṇa / nimekhe [= nimeṣe] hailū muhūścita // kāmānale mora / dahae antara / aukhada [Wie so häufig ist das ऋ als ॠ wiedergegeben. Die Gründe hierfür sind unklar, auch wenn über die ähnliche graphische Form spekuliert werden kann] nā māne āna [ān statt ār wegen des Reims zu prāṇa] // jāite nāhi thāi / soyāsti na pāi / ki buddhi rākhimu prāṇa // ākhi sāna bāṇa / sudhīra sandhāna / hṛdaya antare ghāta // sehi cānda mukha / heri bāre sukha / cintite hae deha pāta.*

Nach diesem einleitenden Monolog, der ebenso wie die ihn auslösende Frage der *sakhīs* im Werk Āmīs nicht auftaucht, scheint sich der mittlere Teil des *tripadī* wieder stärker an Āmī zu orientieren. Hierbei werden, wie oben bereits angesprochen (v. s. 1.6), verschiedene Teile der Erzählung Āmīs zusammengeführt, die alle einen besonders hohen Anteil an Dialogen aufweisen. Dennoch kann hier nicht mehr gänzlich auf einen Erzähler verzichtet werden, der insbesondere für den Übergang vom Monolog Zulaikhas zu ihren Dialogen mit ihrer Amme und ihren Eltern vonnöten ist. Es ist dieser allwissende Erzähler, der sowohl die Gefühle der *sakhīs* als auch die der Amme kennt, der die obige Episode beschließt und die Amme einführt:

Als die Gespielinnen / die Rede der jungen Frau hörten, / wurden sie ausgedörrt und traurig. // Die (junge Frau) (hat) eine Amme, / die dort zugegen ist: / zu ihr gingen sie und sagten Bescheid. // Sehr weise, / an allen Tugenden reich, / ein Ratgeber wie Bṛhaspati,²⁸⁸ // von äußerst gutem Wandel, / mit allen Tugenden ausgestattet, / die Schriften aufs Genaueste befolgend. // Schnell kam sie herbei / und fragte die Prinzessin; / brennende Sorge stand ihr²⁸⁹ im Gesicht.²⁹⁰

Inhaltlich ist hier zu bemerken, dass sich die Amme von einer im Liebesspiel erfahrenen Kupplerin bei Āmī²⁹¹ zu einer tugendreichen und religionshörigen Ratgeberin wandelt: ein Rollenwechsel, der wahrscheinlich auf das Vorbild der eingangs erwähnten *hindawī*-Sufi-Romanzen zurückgeht, in denen die Amme häufig der spirituelle Führer ist.²⁹² Dieser Charakterisierung entsprechen auch die Vorschläge, die die Amme im Folgenden äußert, beruft sie sich doch nicht wie bei Āmī auf Zauberkraft, sondern auf spirituelle Praktiken und Allianzen („zu den Füßen des Gurus werden alle Wünsche erfüllt“²⁹³), um Zulaikha bringen zu können, was immer sich diese wünsche. Mit der (natürlich unwilligen) Antwort Zulaikhas auf diese Vorschläge der Amme ist der Dialog etabliert und der Erzähler wieder nur für ‚Regieanweisungen‘ (die eine Figur geht zu jener etc.) und Inquitformeln zuständig. Ihrer neuen Rolle entsprechend attestiert die Amme nun Zulaikha, was bei Āmī die Zofen vermuten, nämlich einer Täuschung aufgesessen zu sein; eine Vermutung, von der sie sich auch vom ersten Dementi Zulaikhas nicht abbringen lässt:

Die Amme sagt nochmals: / ‚du bist eine naive²⁹⁴ Frau, / voll blühender²⁹⁵ Jugend. // Verschiedene Geister, so denke ich, / um deinen Geist zu verstricken, / zeigen sie dir (ihre) schöne Gestalt.‘ // Die Prinzessin sagte nochmals: / ‚ich

288 Indischer Gott, dessen hervorstechendes Merkmal seine Weisheit ist.

289 Es ist nicht ganz klar, ob damit das Gesicht der Amme oder Zulaikhas gemeint ist.

290 *IJ* 622: *śuni sakhīgaṇa / kanyāra bacana / rūksika [rūkṣa= rukṣa] dukṣika haiyā // tāna eka dhāñi / achae tathāi / tāka jānāila giyā // mahā buddhi manta / sarba guṇa banta / mantrī yena bṛhaspati // ati sucaritā / sarbaguṇa jutā / śāstre abadhāna ati // śīghra gati āila / kanyāta puchila / biṣaṇṇa badana tāpe.*

291 *YZ* 61 sq.

292 Cf. Aditya Behl (2003), p. 190.

293 *IJ* 622.

294 auch ‚lustvoll‘.

295 wrtl. ‚neuer‘.

weiß, dass diese Geister / vor Menschengen // nicht bestehen können / und (schöne) Gestalt annehmen. / Ihnen wird nicht so viel Kraft zuteil. // Dies ist kein Träumen: / als hätte ich sie vor Augen, / (als wäre diese) unglaublich schöne Gestalt an diesem Ort.²⁹⁶

Nachdem Zulaikha der Amme als Beweis noch einmal die Schönheit Josephs schildert, dienen wieder die verstörten *sakhīs* als Vermittler. Sie gehen zur Königin.²⁹⁷ Empfindend, was Zulaikha empfindet, erzählen sie das, was ihnen Zulaikha erzählt hatte.²⁹⁸

„Dies zu erzählen schmerzt (unseren) Geist, / (doch) wisse alle Worte der Prinzessin / (und) den Bericht von dem Traum! // Auf welche Weise sie sah / und in (ihr) Herz einschrieb // einen Mann (von der) Schönheit eines Avatāras: // die Welt erleuchtend, / von ergreifender Schönheit: / Madana ist sehr verzaubert. // In Zulaikhas Bewusstsein / ist dieser die einzige Meditation: / als stünde er ihr vor Augen. // Nichts anderes außer ihm / kennt sie im Geiste, / (ihn) ununterbrochen (mit) den Augen schauend.“²⁹⁹

Nach Zulaikhas Monolog an die Zofen, der vor allem die emotionalen Auswirkungen auf sie beschrieb und ihren Ausführungen an die Amme, die besonders die Echtheit und Schönheit des Traumbilds in den Blick nahmen, wird der Traum – dieses Mal in geraffter Form zusammengefasst durch ihre Begleiterinnen – hiermit schon zum dritten Mal aufgegriffen. Noch ein letztes Mal wird Zulaikhas Zustand daraufhin von außen beschrieben, und zwar diesmal durch den König, der herbeieilt und seine Tochter wie von Schlangen vergiftet vorfindet. Allerdings bleiben alle Heilungsversuche durch das Sprechen heiliger Worte (*mantra*) erfolglos und ein auf Entgiftung spezialisierter Arzt wird nicht gefunden, weshalb alle Hoffnung für die Königstochter aufgegeben wird.³⁰⁰

Am Ende dieses stark von *Ĝāmī* geprägten und insgesamt am ehesten dialogischen ‚zweiten‘ Teils des *tripadī* entspinnt sich eine ganz ähnliche Situation, wie sie oben für den Beginn der Passage geschildert wurde. Wieder fragen die *sakhīs* nach dem Grund für den Zustand Zulaikhas, und wieder löst diese Frage einen Monolog aus, der mit einer Anrede an ihre Begleiterinnen ansetzt

296 IJ 623: *dhāñi bole puni / tuhmita kāmīnī / nabīna jaubana banta // preta jakṣagaṇa [= yakṣa] / chalite tohmā mana / surūpa rūpa dekhāyanta // kanyā bole puni / jakṣa preta jāni / manuṣya nayana age // rāhite na pāre / churati [= surata, cf. Ur. ṣūrat] na dhare / śakati [= śakti] nāhi tāra bhāge // svapne nahi dekhā / jena paratekhā [= pratyakṣa] / aparūpa rūpa thāne [= sthāne].*

297 Interessanterweise als „großen Göttin“ (*mahādebī*) bezeichnet.

298 Auch dies ist eine eindeutige Neuerung gegenüber *Ĝāmī*, bei dem die Mutter Zulaikhas hier nicht auftaucht und es dementsprechend auch keinen Bericht der Zofen gibt.

299 IJ 623sq: *kahite mana byathā / kanyāra jatha kathā / svapnera bṛttānta jāna // jemata dekhila / citteta lekhila / purukha rūpa abatāra // jagata ujhara [= ujvala] / rūpa manuhara [= manohara] / madana mohita bhāra [= bhārī?] // jalikhāra jñāna / sei mūla dhyāna / herae jehna paratekhe // sei binu [= binā] āna [= anyā] / mane nāhi jāna / abirata ākhi dekhe.*

300 IJ 624.

(„Oh *sakhīs*, hört achtsam zu!“³⁰¹). Auch das Metrum verändert sich wieder, diesmal allerdings nur vom *laghu tripadī* zum *dīrgha tripadī*. Der Erzähler, der zuvor wenigstens die Rahmenhandlung des Dialogs schilderte, tritt gänzlich zurück. Der Übergang selbst, also die Anreden der *sakhīs* an Zulaikha und Zulaikas an sie, wird metrisch insofern mitvollzogen, als dass das Metrum in den ersten zwei Strophen des neuen Abschnitts noch nicht festgelegt ist, sogar eingangs kurz eine ganz andere Form, der Refrain (*dhrubapada*,³⁰² v. i. 2.4.3), aufblitzt.³⁰³ Ebenso wie sein Auslöser ähnelt auch der Inhalt des folgenden Monologs Zulaikhas dem ihres ersten Monologs: Die unvergleichbare Schönheit ihres Traumbildes wird ebenso nochmals aufgegriffen wie die Auswirkungen, die dessen Anblick auf sie, die unheilbar im Feuer des Liebesgottes Verbrennende und körperlich zugrunde Gerichtete, hat. Einzig ist zwischendurch eine weitere Wiedergabe (also bereits die vierte dieses Abschnitts) des Traums eingefügt:

Als (er) nochmals mein Antlitz sah, / sprach er unsterbliche Worte. / Wenn ich daran denke, bricht es mir das Herz! // Er ermutigte mich, / dann versteckte er sich, / (wie) sich ein Blitz im Nu versteckt.³⁰⁴

Wie der Monolog zu Beginn des *tripadī* taucht auch diese Passage so nicht bei Āmī auf. In Bezug auf die gesamte Unterbrechung könnte dies insofern bedeutend sein, als dass gerade Anfang und Ende der Passage maßgeblich für die Orientierung des Zuhörers sein dürften,³⁰⁵ der Dichter also gerade dort wichtige Signale setzen kann und setzt. Hat dieses Signal, zu dem der Wechsel des Metrums und damit des Vortrags wesentlich gehört, erst einmal den Zuhörer erreicht und dieser gleichsam eine „Lesehaltung mit der ihr zugehörigen zeit-räumlichen Orientierungslage“ eingenommen, so wird er sie „solange beibehalten, bis ein im Erzähltext auffällig gesetztes Signal eine Änderung notwendig macht.“³⁰⁶

Die leichte Verschiebung des Mittelteils ist nun kein allzu auffälliges Signal; ein solches erfolgt erst wieder bei der Überleitung vom *tripadī* zum *payār* am Ende des Abschnitts. Schon die letzte Zeile des *tripadī* deutet auf diesen Wechsel hin. Sie steht in einem auffälligen Gegensatz zur vorhergehenden Zeile, in der es eindeutig Zulaikha ist, die ihr Grundproblem zusammenfasst, wie sich insbesondere an der zweifachen Nennung des Possessivpronomens der ersten Person Singular (*mora*) und der Verbform zeigt: „Es ging der Geliebte *meines* Lebens. / Auf welche Weise kann *ich*

301 IJ 625: *sakhī la śunaha jatana*.

302 Für die Übersetzung als Refrain cf. Knutson (2009), p. 143.

303 „an Schönheit den Herrn der Sonne [i.e. Indra] übertreffend“, IJ 625: *rūpeta jiniyā surapati*.

304 IJ 625sq: *mora mukha cāhi puni / kahila amṛta bānī / smarite se hṛdaya bidāra [denominativ von bidāraṇa] // āhmāre bharasā diyā / antare rahilā giyā / nimekheta [v. s. notationem 287] bijuli lukita //*

305 Eine interessante Parallele ergibt sich hier zur Erkenntnis, dass beim Lesen einzelner Wörter für deren Erfassung die Anfangs- und Endbuchstaben ausschlaggebend sind. Doch soll hier nicht in gestalttheoretische Spekulationen verfallen werden.

306 Cf. Stanzel (1979), pp. 93 sq.

mich am Leben halten? / *Meine* traurige Lage ward schwer.³⁰⁷ In der letzten Zeile hingegen stehen Gerundia statt finiten Verben und *āpanā* statt *mora*, was zusammen mit dem fehlenden Objekt in der finalen Zeile dazu führt, dass sie eher als Betrachtung Zulaikhas durch einen Dritten erscheint denn ihre eigene Rede: „Die Zerstörung des eigenen Körpers / das Treiben auf dem Meer des Trennungsschmerzes: / niemand vermag es, (*sie?*) zu retten.“³⁰⁸ Die eindeutige Änderung der Erzählhaltung erfolgt dann mit dem Beginn des *payār*. Hier ist es nicht mehr Zulaikha, die redet; ihre Misere wird wieder vom Erzähler berichtet und ist auch wieder enger an Ğāmī orientiert, dessen Metapher von den sie umringenden Zofen³⁰⁹ aufgegriffen wird:

Hundertfach neigte die Frau zu erotischer Stimmung. / Ratio und Klarheit verlor sie, jenseits von Gut und Böse war sie. // Die *sakhīs* bildeten um sie herum einen Ring // gleichwie der Mond von einem Sternkreis umgeben ist.³¹⁰

Während somit für den ersten *tripadī*-Abschnitt die Vermutung bestätigt werden konnte, dass der Metrumswechsel den Wechsel auch anderer Aspekte der Erzählung anzeigt, soll in diesem ersten Fall noch kurz auf einige Bezüge der Rede Zulaikhas zu derjenigen Rādhās (v. s. 1.5.2) eingegangen werden, ist es doch gerade die Fokussierung auf die Heldin, welche die Passage inhaltlich auszeichnet: Sie ist es, der es gelingt, ihre „Scham abzulegen“³¹¹ und den Raum, den der Erzähler durch sein Zurücktreten freilässt, mit ihrer Reflektion des vorher ‚Erzählten‘ zu füllen. Dass hierbei neben passenden Passagen aus dem *YZ Ğāmīs* auch bekannte Topoi der Gesänge Rādhās verwendet werden, ist kein spezifisches Charakteristikum des *tripadī* und taucht ebenso im *payār* auf. Doch wie Zulaikha im *tripadī* mehr Raum gegeben wird, so auch den Anklängen an Rādhā, die gerade in den Monologen zu Anfang und Ende des *tripadī*-Abschnitts besonders häufig sind. Diese fallen meist in das, was Stewart unter Berufung auf Lefevre’sche Terminologie als *mirroring* beschreibt.³¹² Sie sind also passende Analogien der Zielsprache, die zwar durch den neuen Kontext auch eine *refraction* erfahren, aber keinesfalls als Einführung neuer theologischer Konzepte oder als gar politische Aussage verstanden werden sollten. Hierzu zählen etwa die konkreten Bezugnahmen auf die Schönheit Indras, die Pietät Bṛhaspatis sowie auf Epitheta Rādhās und Kṛṣṇas zur (Selbst)beschreibung Zulaikhas und Josephs. Ebenso die Bezeichnung Josephs als „*abatāra*“, die noch weniger als in der oben eingeführten Kosmogonie (v. s. 1.6) eine theologische Aussage impliziert, sondern vielmehr eine treffende Benennung desjenigen ist, der bei Ğāmī als

307 *IJ* 626: *gela mora prāṇ piu / kemate dharāimu jiu / haila mora duḥkha daśā bhāra.*

308 *Ibid.*: *āpanā śarīra nāśā / biraha sāgare bhāsā / keha nāhi karite uddhāra.*

309 Cf. *YZ* 69; das persische „*hāla*“ entspricht dem lateinischen ‚halo‘.

310 *IJ* 626: *kāma rasa mati satī haila śatagaṇa / buddhi śuddhi hārāila āra pāpa puṇya // sakhīgaṇe cāri pāse karila kuṇḍalī* [eigentlich diejenige, die solch eine Verzierung, wie etwa einen Ohrring, trägt] / *candrimā beṣṭita jehna nakṣatra maṇḍalī.*

311 *IJ* 622: *lajjā parihari* [= *ppa* von *pariharā*, *denominativ* von *parihār*]

312 Cf. Stewart (2001), pp. 279 sq.

„übermenschlich“³¹³ (*az ḥadd-i bašar dūr*³¹⁴) bezeichnet wird, und über den schon die Frauen beim Gastmahl in Q12:31 sagen: „*mā hādā bašaran in hādā illā malakun karīmun*“ („das ist kein Mensch, das ist ein werther Engel nur“).³¹⁵ Besonders günstig sind selbstverständlich Fälle, in denen von einer „shared metaphoric world“³¹⁶ ausgegangen werden kann, wie es besonders bei den Bildern der Fall ist, die mit dem Meer zusammenhängen. Diese tauchen häufig sehr ähnlich auch bei Ğāmī auf³¹⁷ und entsprechen gleichzeitig der viṣṇuitischen „language of love [...] [which] overflows with liquid metaphors.“³¹⁸ Ähnliches gilt für das Bild, dass Josephs Augen Pfeile in Zulaikhas Herz schießen, das sowohl bei Ğāmī³¹⁹ als auch in viṣṇuitischer Dichtung auftaucht.

Für den hiesigen Zusammenhang besonders interessant sind aber Fälle, in denen sich die Anleihen an Rādhā auf die Erzählung auswirken. Darauf, dass die Einsetzung der *sakhīs* an die Stelle der Zofen Ğāmīs nicht nur eine Übersetzung des Wortes darstellt, sondern – um die obige Metapher vom Raum, den sie betritt, aufzugreifen – den Türöffner zu diesem, wurde bereits hingewiesen. Ein weiterer besonders interessanter Fall ist dabei die oben zitierte Selbstbezeichnung Zulaikhas als „Verrufene“ (*kalānkini*). Diese ist zu diesem Punkt der Geschichte ohne Vorgriff auf spätere Ereignisse oder Quergriff auf das gleichlautende Epithet Rādhās nicht erklärbar, denn Zulaikha ist hier ja noch gar nicht verrufen, sondern eine unschuldige Prinzessin. Wichtig ist in Bezug auf diese erste Passage zudem, dass die Übernahme situationsunspezifischer Bilder aus dem Leiden Rādhās auch dazu beiträgt, den Charakter Zulaikhas stärker zu schematisieren und ihre Reflektion noch weiter von der restlichen Geschichte loszulösen. Anders als bei Ğāmī geht es hier nicht um eine möglichst varianten- und facettenreiche Beschreibung, sondern um eine Fokussierung auf ausgewählte Aspekte. Thema dieser ersten *tripadī*-Passage ist dabei das erste der drei „central narrative themes“ der indischen Sufi-Romanzen, die Entstehung des Verlangens (*kāma*),³²⁰ das genau wie bei diesen üblich auch im *IJ* durch ein traumhaftes Treffen der beiden Liebenden zu

313 YZ 54, 166.

314 wörtlich „von weit über die Grenze des Menschen (hinaus).“

315 Rückerts Übersetzung.

316 Stewart (2001), p. 282.

317 Beispielsweise sagt die Amme zu Zulaikha, dass sie gerne wüsste, was „dein Herz ins Meer der Trauer taucht“ (YZ 153); Zulaikha sagt zu Joseph, ein Blutstropfen aus ihrem Herzen sei „in deiner Liebe tiefes Meer getaucht“ (YZ 169); oder der Erzähler bemerkt, dass selbst die Flut eines „Sorgenmeer[s]“ nicht an die Trauer Zulaikhas heranreiche (YZ 268).

318 Für eine umfassende Analyse dieser Metaphorik auf Ebene der *rasa*-Theorie wie der populären Repräsentationen v. Cynthia Packert (2009): *Bathing Beauties, Cooling Krishna and Radha, Igniting Devotional Desire*, in Pallabi Chakraborty, Scott Alan Kugle (eds.): *Performing Ecstasy, The Poetics and Politics of Religion in India*, New Delhi: Manohar, pp. 25–48, maxime pp. 25 et 29 sq.

319 YZ 53.

320 Cf. Manjhan (2000), p. xxxii.

Beginn der Geschichte ausgelöst wird³²¹ und das nach dem Ende des Traums schnell in Trennungsschmerz, *viraha*, umschlägt.³²²

2.4.2 Dialog und Bild: Zulaikhas Aufbruch nach Ägypten

Der zweite *tripadī*, der hier behandelt werden soll, stellt den Übergang zwischen dem ersten und dem zweiten Schauplatz der Geschichte dar, zwischen dem Königreich von Zulaikhas Vater Taimus³²³ und Ägypten. Nachdem Zulaikha offensichtlich einzig durch die Erfüllung ihres Wunsches zu heilen ist, den Aziz Ägyptens (als der Joseph sich im dritten Traum bezeichnet hatte) zu heiraten, sendet ihr Vater Boten nach Ägypten, um die Hochzeit zu arrangieren. Während dieser das Einverständnis des Aziz bei Ğāmī als „frohe Kunde“³²⁴ aufnimmt und umgehend dazu übergeht, die Brautgabe vorzubereiten, fällt es den Eltern bei Sagīr nicht so leicht, ihre Tochter ziehen zu lassen. Es entspinnt sich eine für den Abschied der Braut aus dem väterlichen Hause in Südasien typische Situation:

Zusammen mit der Königin weint der König. // Zusammen mit dem König nimmt die Königin (ihre) Tochter auf den Schoß. / Liebevoll weint, ihnen folgend, (auch) die Tochter. // Die lieben Freunde und Höflinge weinen (mit). / Mit tränengefüllten Augen nehmen sie Zulaikha auf den Schoß.³²⁵

Nun wendet sich die Mutter Zulaikhas, die bei Ğāmī überhaupt nicht in Erscheinung tritt, an ihre Tochter. Wieder also entsteht eine vertrauliche Gesprächssituation, in der eine klagende Frau zu einem Monolog ansetzt. Wieder enthalten auch die ersten Zeilen des nun ansetzenden *tripadī* die Anrede an den Gesprächspartner: „Die Königin, traurigen Gemüts / über Zulaikhas (Fort)gehen, (sagt:) / hör’, Tochter, meine Rede!“³²⁶ In ihrer Rede listet die Mutter nun all ihre elterlichen Verdienste auf und endet mit der Wirkung, die der einsetzende Trennungsschmerz auf sie selbst hat:

.(Auf) viele Gaben, Meditation, Rituale / (und) Anbeten der Götter (hin) / (erfolgte) diese deine Geburt. // Die Erfüllung vieler Gottesdienste, / das Ergebnis vieler Fürsorge: / (so) zog ich dich auf, mein Töchterchen! // Mein Herz machtest du stolz, / einen Neumond zog ich groß, / wie ein Sohn wurdest du mir beinah’! // Du machst mich zu

321 Obgleich der Frage hier nicht vertiefter nachgegangen werden kann, gibt es Anlass zur Vermutung, dass die Traumsequenzen zu Beginn in einer relativ engen Beziehung zueinander stehen. So erinnert etwa die Beschreibung der Begegnung der Liebenden im *Madhumālatī* äußerst stark derjenigen zwischen Joseph und Zulaikha: „The lovely maiden opened her matchless lips / to speak words as sweet as nectar. / In pleasant and delightful tones she asked: / ‘Who are you, O god-like Prince? / Tell me your name, my lord. / Through what power did you come here? / For where the maiden dwells / even the wind is not allowed to enter. / I adjure you speak the truth about yourself.“, cf. Manjhan (2000), p. 43.

322 Ibid., p. xxxi.

323 Bengali *taimuch*, in *IJ* 641 und *IJ* 769 jeweils in der Zulaikha denotierenden Verbindung *taimuch nandinī*.

324 YZ 85.

325 *IJ* 637: *mahādebī saṅge rājā karae rodana // mahādebī rājā saṅge kanyā kole kari / karuṇā kariyā kānde sutā anusari // iṣṭa mitra pauraṅgane karae kāndana / jalikhāre kole kari sajala nayana.*

326 *IJ* 637: *rāja patnī dukṣamati / jalikhā sambodha gati / śuna sutā mohora bacana.*

einem Waisen(kind). / Du gehst, an das Ausland denkend. / Wie viel Not kann ich in (meinem) Herz fassen? // Der Schmerz der Trennung [*bicchēd*] von dir / verbrennt im Inneren (meine) Brust. / Nur einen Augenblick setz' dich zu mir!³²⁷

Ähnlich der Vater:

„Du bist meines Sohnes statt. / Eines Armen Reichtums gleich / (war es, als) ich (dein) mondgleiches Antlitz sah. // All mein Reichtum und meine Gefolgsleute, / das Königreich, alles werde ich (zur) Brautgabe [*paṇa*] machen. / Dies ist meines Herzens innerster Wunsch [*manaskāma*]. // Zur Königin machte ich dich, / viele leise Gebete befolgend. / Dann linkte mich das Schicksal. // Oh Erbarmungslose, (deines) Herzens Grund / gleicht einem Stein. / (Dies erkenne ich,) sehe ich dein Herzensinneres.“³²⁸

Die Klage, die beide Eltern in direkter Rede vorbringen, hat als unmittelbaren Anlass das Scheiden ihrer Tochter, worauf gerade die ersten Worte der Mutter und die Erwähnung der (auch bei Ğāmī prominenten) Mitgift durch den Vater konkret gemünzt sind. Darüber hinaus ist jedoch auffällig, dass es die antizipierte Trennung von ihrer geliebten Tochter ist, welche die Eltern beklagen, und dass sie ihre Gefühle in ähnlichen Worten beschreiben wie Zulaikha sie in Bezug auf Joseph nutzt. Dies könnte selbstverständlich vor allem einem konventionalisierten Ausdruck von Gefühlen geschuldet sein; ein solcher ist mit Sicherheit beispielsweise das Brennen, das die Mutter empfindet. Doch dass der Vater in den oben zitierten eineinhalb Strophen zunächst davon redet, dass er das mondgleiche Antlitz der Tochter sah; dann eine prächtige Aussteuer als seinen Herzenswunsch bezeichnet; auf seine Gebete hin zwar etwas erreichte, aber das Schicksal sich dann gegen ihn wandte; und er schließlich das harte Herz der Tochter anklagt: all das ist, wie wir sehen werden, sowohl in Bezug auf die jeweiligen Schlüsselworte als auch in der Abfolge sehr nah an dem, wie sich Zulaikha bald über ihre Situation äußern wird. Gerade die durch den in ostbengalischer Dichtung häufigen Vergleich des kalten Herzens mit einem Stein³²⁹ (*pāṣāṇa*) beklagte Härte des töchterlichen Herzens ist ein typischer Vorwurf, der dem Geliebten in indischer *bhakti*- wie Sufi-Liebesdichtung gemacht wird. Diese Vision von Zulaikha als der kalten Geliebten wird später in der Passage durch die Erwähnung ihrer Seitenblicke ergänzt, die zwar ein ubiquitäres Bild indischer

327 IJ 638: *bahu dāna dhyāna karma / ārādhiyā debadharma / tabe se tohmāra utapana [= utpanna] // aneka sādhana siddhi / bahula pālana buddhi / pālilū tuhmi kanyā bālā // marama gauraba kailā / bāṛhāilū candrakalā / putra hena tuhmi mātra hailā // āhmāka anātha kari / jāa paradeśa smari / katha [= kata] citta dharāimu saṅkaṭa // tohmāra biccheda dukha / antare porae buka / tila mātra baisaha nikāṭa.*

328 IJ 638: *tuhmi mora putrabat-[a] / nidhanīra dhana mata / candra tulya dekhilū badana // mora jatha dhana jana / rājya paṭa karō paṇa / mora mane ehi manaskāma // rajeśvarī tohmā kari / japatapa anusmari / tāte bidhi moke haila bāma // nidayā hṛidaṅga mūla / jehena pāṣāṇa tula / tohmāra antara mana lakhi.* Bei der Übersetzung der feststehenden Wendung des abgeneigten Schicksals (*bidhi bāma*) wurde aufgrund ähnlicher Konnotationen der linken Seite der ursprünglich räumliche Bezug auch im Deutschen beibehalten.

329 Cf. Dušan Zbavitel (1961): The Development of the Baromasi in the Bengali Literature, in *Archiv orientální* 29, pp. 582–619, p. 603.

Dichtung sind, aber auch eines, das seine Wirkungsmacht vor allem deswegen entfaltet, da der Geliebte sich außer diesen Blicken zu keinem Wort hinreißen lässt.³³⁰ Dies könnte implizieren, dass in diesem *tripadī* zunächst der physische Übergang Zulaikhas vom Reich des Taimus nach Ägypten in einer typischen brautmystischen Emphase als Übergang der Braut in die Familie des Bräutigams geschildert und hiermit genau die emotionale Lage Zulaikhas in Ägypten präfiguriert wird. Das Thema des Trennungsschmerzes wird dabei anhand der Liebe dargestellt, die Zulaikhas Eltern ihr, die nun die Rolle der Geliebten innehat, entgegenbringen.

Ganz unabhängig von solch einer Interpretation, die auf spätere Passagen vorgreift, ist festzuhalten, dass die zweite durch das Metrum herausgehobene Passage der ersten nicht nur darin ähnelt, dass sie, wie geschildert, durch einen formelhaft eingeleiteten Wechsel zur intimen Rede einer einzelnen Person eingeleitet wird. Folgt man der Passage weiter, so stellt man auch hier, wie im vorherigen Fall, einen Wechsel der Erzählerstimme fest, bzw. der Erzähler taucht nach der Abwesenheit im Anfangsteil nun wieder auf, um zu einem distinkten zweiten Teil überzuleiten:

All dieses Wortgeflecht / (war einzig) ein Stachel in Zulaikhas Ohr. / Niemandes Worte ließ sie in ihr Herz // und gedachte (eher) der Redensart: / ‚Wie oft die Leute es auch sagen, / in einem löchrigen Krug bleibt (doch) kein Wasser!‘ // Der König wusste genau, / was zuletzt zu tun ist. / Einzig ein Gedanke (war) in seinem Geist, // Verschiedene Schätze, allen Reichtum / ihr mitzugeben, befahl er: / ‚sucht, was sie schmückt!‘³³¹

Während sich allerdings im ersten *tripadī*, wie oben beschrieben, an diesen Übergang eine dialogische Passage anschloss, folgt nun eine ausführliche Beschreibung der prächtigen Karawane, mit der Zulaikha nach Ägypten zieht. Dieser offensichtliche Unterschied verweist jedoch auf tiefer liegende Übereinstimmungen. Deren erste ist das Verhältnis zu Ğāmī. Nachdem in beiden Fällen die direkte Rede keine Ğāmī'sche Entsprechung findet, gilt das Gegenteil für den folgenden Abschnitt. Während schon oben eine wieder zunehmende Orientierung an der Vorlage festgestellt wurde, so gilt auch für die hier behandelte Passage, dass der nun geschilderte Hochzeitszug Zulaikhas in der bengalischen Version die gleichen Merkmale aufweist wie in der persischen: Schnelle Pferde und wilde Kamele tragen wunderschöne Sklaven und Sklavinnen sowie wertvollstes Tuch und andere Schätze, deren größter, Zulaikha, die Mitte des Prunks bildet. Ganz im Gegensatz zur sonst stark gerafften Darstellung Sagīrs gegenüber Ğāmī gleichen sich beide Schilderungen auch in Hinblick auf ihre Ausführlichkeit, wobei Sagīr die rhetorischen Verzierungen und Doppeldeutigkeiten Ğāmīs

330 Zur dieser Konfiguration der Liebenden in *gaza*-Dichtung cf. Petievich (2007), p. 5.

331 *IJ* 638sq: *etha saba bākya jāla / jolekhāra karṇe śāla [= śūla; eine Übersetzung als Shorea robusta würde wenig Sinn ergeben] / kāra bola mane na mānila // bacana racanā guṇi / sarba loke kahe puni / cheda [= chidra] ghaṭe jala na rahila // niścaya jānila rāja / bhela pariśeṣa kāja / tāna mane ahi se dheyāna [= dhyāna] // nānā ratna dhana jatha / tāra saṅge dilā katha / tāra sajja karaha sandhāna.*

durch standardisierte, relativ unspezifische Adjektive wie „golden“ oder „voller Edelsteine“ ersetzt. Doch unabhängig davon, durch welche Ausdrücke die Ausführlichkeit erreicht wird, sie führt in jedem Fall dazu, dass dem Vortrag dieser Passage relativ viel Zeit gewidmet wird, oder, anders ausgedrückt, ihre Erzählgeschwindigkeit gering gehalten ist. Obgleich ein moderner Leser gerade dieses Erzähltempo als Zumutung empfinden mag, soll Sagīrs Beschreibung des Hochzeitszugs hier etwas länger zitiert werden, wobei – erschwert dies die Lesbarkeit auch noch zusätzlich – bei der Übersetzung grammatikalische Unvollständigkeiten bewusst in Kauf genommen werden. Nur auf diese Weise kann ein Erzählmodus herausgearbeitet werden, der – so viel schon vorneweg – nach der monologischen Klage und dem Dialog als dritter wesentlicher Darstellungsmodus des *tripadī* im *IJ* erscheint. Bei der Lektüre darf keinesfalls vergessen werden, dass Pracht und Glitzer des entworfenen ‚Bildes‘ in einer vormodernen, kaum von graphischen Darstellungen geprägten, Vorstellungswelt sicherlich ganz anders rezipiert wurden als im heutigen Bilderzeitalter. Vergleichbare Beschreibungen werden denn auch als „a common element in the performance of story-tellers“ in Nordindien genannt, „where the audience highly appreciates the explicit and complete description of courts, banquets, jewellery, warfare and other items that tickles its curiosity and imagination.“³³² Ebendies tut auch Zulaikhas Hochzeitszug, dessen unermessliche Größe durch das sich wiederholende Zahlwort „*sahasra*“ (‚tausend‘) zu Beginn jeder der ersten fünf Strophen hervorgehoben wird:

Tausende der besten Pferde, / schnellläufig, superflink, / ihre Sättel Edelsteinschätze, // Um sich schnell wie der Wind fortzubewegen, / hin zum Ende des Horizonts, / mit dem Hochmut derer, die nicht die Erde berühren. // Zehntausend besessene Kamele, / (ihr) Gang jugendleicht, / jeder Schritt stiebend schnell. // (Vom) Schmuck der Edelsteinreihen / schwer angefüllte Wagen, / schöne Sättel in jeder Gruppe. // Tausende schöne Sklaven, / saftige, reizende Körper, / (ihre) Kleider und Schmuck voller Edelsteine. // Schönwandelnde Nymphen / bewegten sich vielfältig leuchtend, / wohlriechend und duftend ihr Haar. // Tausende göttliche Sklavinnen, / ihre hinreißenden Gesichter mondesgleich, / voller Edelsteinschmuck. // Die Pfeile ihrer Seitenblicke / stehlen selbst Hermiten das Leben, / (auch) Götter und Dämonen sind im Nu verzaubert. // Tausend gefüllte Truhen, / voller Kleider und Dekor, / (sowie) verschiedentlich gefärbtem Muslin und Jute. // Viele verschiedene Kleider: / Seide, Jute und Saris (für) den Körper, / hervorragender Stoff (für) wohlgebaute Glieder // aus Gold jede Schüssel, / viele Krüge und Gefäße, / verschiedenartigste Besen und Fässer. // Der Glanz der Edelsteinlampen, / tausende Sterne übertreffend, / einem leuchtenden Edelsteinhimmel gleich. // Mit dem Reichtum der Schatzkammern gefüllt, / voll mit Edelsteinen und Gold, / juwelene Schmuckverzierung. // Edelsteine, Korallen und Perlen, / der Glanz verschiedener Diamanten, / auf der Erde (gibt es) nichts von solchem Wert!³³³

332 Cf. Brujin (1996), p. 235.

333 *IJ* 639: *sahasreka aśvabara / śīghragāmī kharatara / tāra jina ratnamaya maṇi // calite pabana gati / dik-[a] digantara ati / ghṛṇāya je na chōe medinī // daśa sahasra uṭamatta / taruṇa samāna barta / caṭaka phaṭaka prati cāla // ābharana ratnasāra / śakata pūrṇita bhāra / śobhana āmbāri [= āmāri] prati pāla // sahasra sundara dāsa / surasa lābanya lāsa / ratnamaya ābharana beśa // apacharā [= apsarā] rūpagati / calilā bibidha bhāti / sugandhi*

Ähnlich wie oben (v. s. 2.4.1) der Vergleich zur im *payār* wiedergegebenen Rede Zulaikhas half, die Spezifika ihrer Rede im *tripadī* herauszuarbeiten, soll auch diese zweite Passage mit einer thematisch ähnlichen Stelle verglichen werden, die wenig später im *payār* erzählt wird. Es ist dies die ‚Entgegenreise‘ des Aziz, der sich nun seinerseits der Anreisenden präsentiert.

Der Klang der Kriegstrompete füllte alle Himmelsrichtungen, / Tamtam und Trommeln, Schlegel und Becken ertönen im Wohlklang. // Alle Heerführer, die es in Ägypten gibt, / schmückten sich dementsprechend sehr. // Alle Pferde (sind) kräftige und energetische Stuten, / Gold, Silber und Sättel füllen ihre Rücken gut aus. // Die Pferde besteigen sie [die Heerführer] (in) verschiedener schöner Kleidung, / verschiedenen Dekor tragend, wohlduftenden Haares. // Verschiedene Waffen, den Köcher gefüllt, den Bogen surren lassend, / gehen die Fußsoldaten (vorwärts), schildtragend. // Alle Wagenführer bewegten sich, vielfältig reizvoll, / es gingen die Helden, die schönsten der drei Welten. // Alle Ochsen zogen schöne Wagen / auf denen goldene und geschmackvolle Sättel (waren). // Die Frauen des Harems, alle von der Art der Nymphen, / tragen Edelsteinschmuck (auf ihren) wunderschönen Gliedern. // Die Welt verzaubernde Dutte, wohlriechendes Haar, / Schmuck und Verzierung tragen alle (auf) ihren verschiedenen Kleidern. // Alle Tänzerinnen, die es schön wie die Musen [*bidyādhari*] gibt, / (sie) alle kleideten sich schön und gingen los.³³⁴

Vergleicht man beide Beschreibungen, so stellt man, ganz wie im Falle der Charakterisierung Zulaikhas im vorherigen Abschnitt, zunächst eine hohe Übereinstimmung der Motivik fest. Es geht im *tripadī* wie im *payār* um kräftige Pferde, deren wertvolle Sättel duftverströmende und nymphenhafte Wesen tragen und mit allerlei Schätzen angefüllt sind. Auch die Wortgruppen und sogar die Reime ähneln sich. So ist z.B. das Haar, *keśa*, in beiden Fällen durch seinen Duft ausgezeichnet und durch einen Reim mit schön geschmückter Kleidung, *beśa*, verbunden. Vor allem ein bedeutender Unterschied springt allerdings ins Auge, nämlich die relative Abwesenheit von Verben im Fall des *tripadī* im Gegensatz zum *payār*, wo beinahe in jedem Reimpaar ein Verb auftaucht. Eine einfache Erklärung hierfür könnte in den faktischen Zwängen des Metrums gesucht werden. Die höhere Reimfrequenz und damit häufigeren Unterbrechungen des *tripadī* würden das Bilden vollständiger Sätze vor der Zäsur erschweren bzw. zur häufigen Verwendung von Ellipsen

āmōda tāra keśa // sahasreka dāsī diba / candra mukha abhinaba / maṇimuktā alaṅkāra pura // tāhāna kaṭākṣa śare / munigana mana hare / nimekhe mohita surāsura // sahasra sanduka bhari / bahana bhūṣaṇa pūri / neta pāṭa bicitra raṅgita // bahula bibidha bāsa / nāṭi pāṭa śārī lāsa / cāru cira [= cīra] aṅga suracita // kanakera bātā bāṭi / bahu bhāṅḍa ghaṭa ghaṭi / subicitra jhāru gāru barga // ratana pradīpa juti / sahasra nakṣatra jiti / jehena ujhala maṇi svarga // bhāṅḍārera dhana bhari / ratana kāñcana pūri / maṇimayā ābharāṇa sāja // māṅikya prabāla moti / hīrā maṇi nānā bhāṭi / mūlya nāhi bhubanera mājha.

334 IJ 641sq: *dundubhira śabade [= śabda] pūriḷa digāntara / dhāka dhola daṅḍi kāśi bājāe susvara // jata senāpati āche sei miśra deśa / āpanāra anurūpe sājila biśeṣa // aśva saba balabanta tejabanta ghuṛi / rajata kāñcana jina bhāla pṛṣṭha pūri // asva ārohaṇa se bicitra rūpa beśa / nānā alaṅkāra paṛi [= paṛi, hier als 3. Pers.] subāsita keśa // nānā astra ṭona bhari dhanuka ṭaṅkāri / padarathigaṇa cale khar-ga carma dhārī // rathī saba calila bicitra manuhara / calileka bīra saba triloka sundara // bṛṣa saba subalita gārī cale nīta / tāra pare āmbārī subarṇa suracita // antaṣpura [= antaḥpura] nārī saba apacharā [v. s. notationem 333] raṅga / ratna ābharāṇa paṛhi suśobhana aṅga // bhubana mohana khopā subāsita keśa / basana bhūṣaṇa saba paṛhi nānā beśa // jatheka nṛtyaka āche rūpe bidyādhari / subeśa kariyā saba calila sundarī.*

drängen. Dass Sätze im *tripadī* nicht durchweg so gebaut sind, läge dann an der Notwendigkeit, dem dargestellten Überfluss auch dadurch gerecht zu werden, dass stets überfließende Synonyme verwendet werden, was anderswo nicht vonnöten wäre.

Gewinnbringender scheint es jedoch, die relative Abwesenheit von Verben als Teil der Erzähltechnik zu begreifen. Tut man dies, so fällt zunächst auf, dass sich hierdurch eine gewisse Atemlosigkeit ergibt, die vielleicht dem des ob dieses Reichtums Staunenden entspricht. Vor allem aber verlagert sich hierdurch der Fokus weg von dem, was Verben bezeichnen, also den Handlungen, und zwar hin zu den beschriebenen Objekten. Denn es ist durch das häufigste Verbum der *payār*-Passage, *calā*, (,gehen‘), dass die Passage einerseits zur Entwicklung der Gesamthandlung beiträgt und andererseits das Geschilderte immer wieder in Beziehung zum Kontext, der ,Entgegenreise‘ des Aziz, setzt. Auf der Ebene der Handlung könnte man, folgte man Chatmans Terminologie, die Passage im *payār* als etwas, das ,gemacht‘ wird (*process*) bezeichnen, während diejenige im *tripadī* der Zustandsbeschreibung (*stasis*) zuzuordnen wäre. Dass sich das beschriebene Objekt im *tripadī* nicht mehr bewegt, wäre auch ein ausschlaggebendes Merkmal, um die Passage (nach Bornheim) der „description“ zuzurechnen, für die gilt: „Generally the object is at rest, or at least not moving in a purposeful way or under its own volition.“³³⁵

Auch auf der Ebene des ,*discours*‘ wirkt sich die relative Abwesenheit der Verben aus. Denn mit ihnen entfällt auch das durch die Verbform angezeigte Tempus und somit die klare Verortung des Geschilderten in einer erzählten Vergangenheit; mit ihrem Aussparen verschwindet die jedem Verbum implizite Kommentierung³³⁶ des Erzählers. Wenn auch die Terminologie nicht ganz der hiesigen entspricht, so scheint genau dies durch die folgenden anschaulichen Worte Lämmerts eingefangen: „Hier hält der Erzähler im Zeitablauf inne, der gegenwärtige Augenblick wird in der Darbietung zeitlos, und naturgemäß tritt infolge der Nähe die stärkste Bildwirkung auf den Leser ein.“³³⁷ Oder, anders gesagt: die Objekte werden ,gezeigt‘ und nicht ,erzählt‘, der Zuhörer als steht gleich dem Betrachter eines Bildes still und ,betrachtet‘ Details, die ihm, gefangen in seiner Mimesis-Illusion, scheinbar unmittelbar dargeboten werden.

Nach diesem zweiten Drittel des *tripadī* nehmen die Verben wieder zu. Hier werden folglich alle Handlungen untergebracht, also die Reise selbst, der Abschied von den Eltern, die Ankunft in Ägypten und das Aussenden eines Boten. Dieser spricht in der letzten Strophe des *tripadī*-Abschnitts Aziz an, dessen Antwort hier allerdings nicht mehr eingeschlossen wird, sondern

335 Cf. Helmut Bornheim (1986): *The Narrative Modes*. Cambridge: Brewer, p. 24; zitiert nach Korthals (2003), p. 377.

336 Cf. Chatman (1978), p. 168.

337 Cf. Eberhard Lämmert (1993): *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, p. 88.

vielmehr, wieder im *payār*, seine Freude darüber geschildert wird, dass eine so schöne Braut zu ihm gekommen sei. Der Kontrast dieser Beschreibung zur vorherigen direkten Rede wird dadurch unterstrichen, dass in ihr die vorherigen Geschehnisse nochmals rekapituliert werden. Dieses résumé, eine weitere mit dem Metrumswechsel einhergehende erzähltechnische Neuerung Sagīrs gegenüber Ğāmī, mag dem Zuhörer dabei helfen, nach der ausführlichen vorherigen Passage wieder in den Gesamtkontext zurückzufinden.

2.4.3 Dialogisches Lied und Monolog: Zulaikhas Täuschung

Die nächste Unterbrechung des *payār* lässt nicht lange auf sich warten. Direkt nach der oben wiedergegebenen Schilderung der freudigen Vorbereitungen der Ägypter folgt zunächst ein Dialog zwischen Zulaikha und ihrer Amme, wobei erstere zunächst ihre Situation zusammenfasst, und dann die Amme bittet, ihr doch einen Blick auf den vermeintlichen Geliebten zu ermöglichen. Ganz im Sinne der oben bereits angesprochenen veränderten Rolle der Amme setzt diese den Wunsch jedoch nicht wie bei Ğāmī „voll Arglist“³³⁸ um, sondern weist Zulaikha zunächst darauf hin, dass sich so etwas vor der Hochzeit nicht gehöre. Aus Sorge um die junge Frau formt sie ihr jedoch schließlich ein Guckloch (*gabakṣa*), wodurch Zulaikha Aziz zu sehen bekommt. Doch „das göttlich strahlende Gesicht, das die Braut im Traum gesehen: / als sie sah, dass jene Gestalt nicht Ajij ist, bekam sie Schmerzen.“³³⁹ *Sakhīs* und Amme bemühen sich sofort um sie und fordern sie auf, ihnen zu sagen, was passiert ist – eine ganz ähnliche Situation also wie zu Beginn der beiden bisher analysierten *tripadī*-Passagen.

Doch folgt diesmal nicht direkt der Monolog Zulaikhas, sondern zunächst die ausführliche Frage der Amme und der *sakhīs*. Auch diese Passage ist zwar eine Unterbrechung des *payār*, jedoch nicht im jeweils drei Verse verbindenden *tripadī*, sondern im *caupadī*, in dem jeweils zwei Reimpaare, also vier Verse, eine Strophe bilden. Die Anzahl der Silben pro Vers ist hierbei relativ frei, wobei ein Vers der Rede der *sakhīs* meistens zehn und diejenigen der Antwort Zulaikhas etwa acht Silben umfassen. In beiden Fällen folgt nach jeder Strophe die sich stets wiederholende Anrede an die „Busenfreundin(nen) [*prāṇera sakhī*]“.

Auf die Bedeutung des formelhaften „Hört“, oh *sakhīs!*“ als einer häufigen Einleitung des *tripadī* wurde ebenso bereits hingewiesen wie gezeigt wurde, dass die explizite Betonung des Sprechakts eines innerfiktionalen Charakters gegenüber dem des Erzählers den Wechsel von einer erzählten zu einer dramatischen Passage anzeigt. Diese Wirkung wird an dieser Stelle durch das vokative

338 YZ 93.

339 IJ 646: *svapne dekhichilā kanyā dibya kānti mukha / se rūpa ājij nahe dekhi pāilā śoka.*

„*prāṇera sakhī*“ nochmals unterstrichen. Die anfängliche Kennzeichnung dieser Anrede als Refrain deutet darauf hin, dass sie im Vortrag hervorgehoben behandelt wurde. Dazu tritt ihre ständige Wiederholung. Drittens ist der Vokativpartikel „*la*“ der *sakhīs*/der Amme ein spezifisches Element bengalischer Frauenrede. Man könnte somit sagen, dass der immer wieder auftauchende Vokativ dazu dient, immer wieder die ‚besondere vorbereitende Bedingung‘ des Sprechakts zu erfüllen „that the hearer has a certain title or position.“³⁴⁰ Oder, anders herum ausgedrückt: wäre der Sprechakt nicht an die weibliche Vertraute gerichtet, könnte er seine illokutionäre Kraft nicht entfalten. Wenn der Dialog als solcher also schon das „Orientierungszentrum“ des Lesers (bzw. hier Zuhörers) vom Erzählvorgang abzieht und „in die ‚in actu‘ vor ihm ablaufende Szene“³⁴¹ hineinverlegt, so drängt dieser klar innerfiktionalen Personen geltende Sprechakt denjenigen des Erzählers noch weiter in den Hintergrund.

Doch zurück zum propositionalen Gehalt der Reden. In jeder der ersten drei Strophen stellt die Amme³⁴² die offensichtliche Frage, wie Zulaikha jetzt, nachdem sie doch den begehrten Mann gefunden hat, noch traurig sein könne und rät ihr, dessen lieber „pausenlos“³⁴³ zu gedenken. Entsprechend der Rolle der Amme als religiöser Ratgeberin ist hier eine religiöse Dimension naheliegend und wird durch ihre Verwendung von Wörtern wie *japā* (leise beten, cf. *dīkr*, Rosenkranz etc.) verstärkt. Für die hiesigen Betrachtungen wichtiger erscheint jedoch, dass ihre Fragen und Ratschläge den weiteren Handlungsverlauf schon erahnen lassen. So äußert die Amme etwa die Angst, Zulaikha könnte sich von ihrem Mann lossagen: „für den du in ein anderes Land kamst / von ihm weiche nicht ab! // Warum bist du in solch (missliche) Lage geraten? / Wenn ich dies sehe, brennt mein Herz!“³⁴⁴ Da der Umstand, dass Zulaikha sich in Aziz getäuscht hatte, wie oben zitiert, bereits direkt im Anschluss an den Bericht der Ohnmacht durch den Erzähler berichtet worden war, kann die Frage nicht auf die Tatsache als solche abzielen. Die in den Fragen impliziten Vorahnungen und die Rückgriffe auf Zulaikhas bisherige Geschichte untermauern nochmals, dass es hier vielmehr darum geht, die tragische Konstellation zu schildern, in der sich Zulaikha nun befindet.

Ebendiesem Ziel dient auch die Antwort Zulaikhas an die *sakhīs*, die standardmäßig mit „Hört, hört,

340 Vanderveken (1990): *Meaning and Speech Acts*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 116.

341 Stanzel (1979), p. 96.

342 Es ist nicht eindeutig zu klären, wessen Rede hier gemeint ist. Die Einleitung im *payār* spricht davon, dass Amme und *sakhīs* zusammen sprechen; in ihrer Rede verwenden sie aber durchgehend Personalpronomina in der 1. Pers. Sing. Auf den Punkt gebracht wird das Paradoxon in der Selbstbezeichnung der Sprechenden als „*ahmi saba*“, wörtl. „ich alle.“

343 *IJ* 647: *abirata*.

344 *IJ* 647: *jāra tare āilā deśāntara / āpane na haa satantara [= svatantra] // tohmāra ehena kehne gati / dekhiyā poṛae mora mati*.

*sakhīs!*³⁴⁵ ansetzt und in ebenso wohlbekanntem Worten von ihren drei Träumen und deren Wirkungen auf sie berichtet. Nach der abermalig ungünstigen Schicksalswendung verzweifelt sie, weiß nicht, wie es weiter gehen soll und an wen sie sich richten kann und fragt schließlich:

Wie soll ich eine Lösung finden? / Wer weiß, ob das recht ist? // Oh Busenfreundinnen! // Wo bekomme ich den Tugendschatz? / Wer wird mich retten?³⁴⁵

Diese Frage beantworten nun, zum Ende des *tripadī*, nicht die *sakhīs*, sondern der Erzähler:

Mohāmmad sagt die Essenz: / „Den Trennungsozean [*biraha samudra*] überquere, // oh Busenfreundin! // Mach ihn [Joseph] ausfindig, / nichts außer dem *pīra* im Geist.“³⁴⁶

Die Kommunikationsrichtung dieser *bhaṇitā* unterscheidet sich also von den bisher geschilderten, und bis auf einen einzigen weiteren Fall von allen anderen im *IJ* auftretenden. Die illokutionäre Kraft jener Aufforderung zur Aufmerksamkeit, die eingangs untersucht wurde, wirkte auf den impliziten Zuhörer und thematisierte, ganz wie Vergils „*arma virumque cano*“, den Akt des Erzählens selbst, war also „*ancillary to [the] narrator’s central speech act, namely narrating*.“³⁴⁷ Im hiesigen Fall wendet sich der Erzähler dagegen an eine innerfiktionale Figur, was impliziert, dass er, im Gegensatz zur sonst vollkommen heterodiegetischen³⁴⁸ Erzählweise, an dieser Stelle (auch) dem Seinsbereich der Geschichte zugehörig ist,³⁴⁹ da der Sprechakt der Warnung ja innerhalb der Fiktion wirksam ist. Vielleicht ist dies nur eine komplizierte Art, eine Dimension der *gopī-bhāva* des Dichters zu konzeptionalisieren, der in die Rolle der Amme bzw. einer der *sakhīs* geschlüpft ist, ein Verhältnis, das eine strikte Trennung der Seinsbereiche von Fiktion und außerfiktionaler Wirklichkeit sicherlich aufhebt: „By adept devotees, the *bhaṇitā* is used to insert the author into the action of the poem, which suggests that the poem is a new revelation of God’s activities (*līlā* [...]) in which the author has participated.“³⁵⁰ In eine ähnliche Richtung scheint auch der letzte der oben zitierten Verse zu deuten, kann doch das Auftauchen des spirituellen Führers (*pīra*) nicht aus Zulaikhas Welt heraus motiviert werden; der Ratschlag würde somit also eigentlich mehr Sinn ergeben, wäre er an die Zuhörer gerichtet. Und tatsächlich haben einige Kopisten die Stelle dementsprechend auch anderweitig interpretiert und *pīra* durch *piya*, den Geliebten, ersetzt, womit die Stelle wieder kohärent an Zulaikha gerichtet wäre. Solch eine Ableitung von

345 *IJ* 649: *karimu kemana buddhi / kebā jāne tāra śuddhi // prāṇera sakhi la // kathā [= kothāya] pāimu guṇanidhi / ke mora kariba pratikāra.*

346 *IJ* 649: *kahe mohāmmada sāra / biraha samudra pāra // prāṇera sakhi la // biraha uddeśa tāra / pīra bine mane nāhi āra.*

347 Cf. Chatman (1978), p. 165; Hervorhebung im Original.

348 Hier ist diegetisch, ganz wie von Genette gefordert, von Diegese, nicht von *diégésis* abgeleitet.

349 Mit Genette wäre hier wohl von einer „Metalepse“ zu sprechen.

350 Cf. das Glossar zum *caitanya caritāmṛta* in Kṛṣṇadāsa (1999), p. 1012.

Rezeptionshinweisen aus Manuskriptvarianten ist mit Sicherheit wackelig. Doch würde sie zeigen, dass die eben geäußerte Vermutung, die Anrede sei sowohl auf Zulaikha innerhalb der Geschichte als auch auf den Sufi-Adepten außerhalb dieser gerichtet, wobei die doppelte Referenz durch die morphologischen und konzeptionellen Überschneidungen zwischen dem spirituellen Meister und dem Geliebten, *pīra* und *piya*, befördert würde, auch für andere Leser relevant war. Eine solche Überlappung der vom Sprechakt des Erzählers betroffenen Seinsbereiche ist nun nicht nur der hiesigen *bhaṇitā* eigen, sondern ein Charakteristikum vieler *bhaṇitās*, wie sie gerade in Liedern der *bhakti*-Traditionen auftauchen.³⁵¹ Kolophone des berühmten Dichters Vidyāpati (ca. 1374–1460) enthielten beispielsweise ganz ähnliche Anreden an Rādhā wie etwa „Vidyāpati says, Cherish such love and keep it young, fortunate girl;“³⁵² „Vidyāpati says, O Radha, how will you pass this night without your Lord?“³⁵³ oder „Cupid himself will become the guide and will tell you everything, Vidyāpati says.“³⁵⁴ Betrachtet man diese formelle Eigenschaft nochmals gemeinsam mit der oben erwähnten Wiederholung der festgefügt und aus dem metrischen Schema ausbrechenden³⁵⁵ Anrede, dem *dhrubapada*, so enthält diese Passage des *IJ* alle drei formellen Einheiten (*pada*, *bhaṇitā* und *dhruvapada*), die auch die 24 Lieder des *Gītāgovinda* charakterisieren.³⁵⁶ Neben der wichtigen Rolle gemeinsamer literarischer Konventionen zeigt dies einmal mehr den formal abgeschlossenen Charakter, der diese dritte metrische Unterbrechung des *IJ* ausmacht. Einmal mehr wird hier nicht Neues präsentiert, sondern das, was vorher bereits erzählt wurde, nochmals aus der Warte Zulaikhas aufbereitet und fokussiert, wobei Form wie Inhalt denen viṣṇuitischer Lieder entsprechen.

Nach diesem klar abgegrenzten Einsprengsel folgt noch innerhalb der metrischen Unterbrechung zweierlei: ein kurzes Gebet im *payār* und ein weiterer Monolog Zulaikhas im *laghu tripadī*. Dass das Gebet nicht im *tripadī* steht, verwundert nach den bisherigen Überlegungen, weist es doch viele Charakteristika auf (1. Person, intime Rede, Fokussierung auf Zulaikha, Abwesenheit des Erzählers, etc.), die bisher als Spezifika des *tripadī* genannt wurden. Es liegt nahe, dies über den spezifischen

351 Cf. Dimock (1973): 66 sqq.

352 Ibid., p. 67.

353 Cf. Dimock (1963), p. 126.

354 Cf. David Kinsley (1972): Without Kṛṣṇa There Is No Song, in *History of Religions* 12 (2), pp. 149–180, p. 164.

355 Diese beiden Aspekte nennt Gerow als wesentliche Kennzeichen der *dhruvapadas*, cf. Gerow, Edwin (1989): Jayadeva’s Poetics and the Classical Style, in *Journal of the American Oriental Society* 109 (4), pp. 533–544, hic p. 543.

356 Cf. hierzu Barbara Stoler Miller (1975): Rādhā: Consort of Kṛṣṇa’s Vernal Passion, in *Journal of the American Oriental Society* 95 (4), pp. 655–671, hic pp. 655sq; Rückert entschloss sich leider, „den Dichter selbst aus seinem Gedicht“ hinauszudeuten, und die Kolophone am Ende der Lieder nicht wiederzugeben, wie er im Vorwort seiner Übersetzung anmerkt.

Charakter des Gebets zu begründen. Und tatsächlich stehen zumindest im *IJ* Gebete stets im *payār* und nicht im *tripadī*. Des weiteren wäre es missverständlich, die Lage des Gebets zwischen zwei *tripadī*-Passagen dahingehend zu interpretieren, dass hier eine *tripadī*-Passage plötzlich von einem Abschnitt im *payār* unterbrochen wird. Zieht man die oben erläuterte Abgeschlossenheit des ersten Teils der hier behandelten metrischen Unterbrechung in Betracht, scheint es hingegen richtiger, den Beginn des Gebets als Beginn eines neuen Abschnitts anzusehen. Folgt man dieser Perspektive, wäre es also der neue Abschnitt im *payār*, der gleich zu Anfang von einem *tripadī* unterbrochen wird, sich nach diesem aber weiter fortsetzt. Tatsächlich folgt auf den (zweiten) *tripadī* und den obligatorischen kurzen Übergang eine Fortführung des Gebets, das dann den nächsten wichtigen Schritt der *Geschichte*, die „Himmelsbotschaft“ (*ākāśa bāṇī*)³⁵⁷ Gabriels, auslöst.

Die Vermutung, dass sich die gesamte Passage somit in ein relativ in sich geschlossenes Lied und einen mit dem Gebet begonnenen und eingangs von einem weiteren *tripadī* unterbrochenen Abschnitt gliedert, bestätigt sich auch durch eine Betrachtung des Verhältnisses dessen, was im zweiten Teil und dem anschließend wieder ansetzenden *payār* geschildert wird, zu Ğāmī. Insgesamt weist dieser zweite Teil der hier geschilderten Unterbrechung auffällig viele Parallelen zur persischen Fassung auf. Zulaikha fasst zunächst das zusammen, was ihr bisher zugestoßen ist, um es anschließend in einer Metaphorik zu reflektieren, die häufig der entspricht, die auch bei Ğāmī verwendet wird. Etwa taucht das Bild des verzweifelten Seemanns hierbei ebenso auf („Das Schiff (ist) zerbrochen, / schicksalhaft der Reichtum zerstört. / Der Halt einer Planke der letzte Ausweg. // Es lässt (mich) zum Himmel aufsteigen, / zur Hölle herabfahren. / In den Wellen war mein Lebensende.“³⁵⁸) wie das des bedrohlichen Krokodils, als das sich der Geliebte aus Zulaikhas Sicht entpuppte,³⁵⁹ oder das berühmte Bild muslimischer Gottessuche als Wassersuche:³⁶⁰

Als wäre ich / ein trauriger Wandernder, / vor Durst erschöpft. // Die Wasserstelle / erreichte ich Verdurstende nicht. / Ich ging erschöpft weiter. // Die Augen trogen mich. / Im Inneren brennt es. / Als Wasser stellte ich es mir vor. // Ich ging näher / und geriet in eine Krise: / eine neue Sonnenflut.³⁶¹

Auch am Ende dieser Passage wendet sich Zulaikha nochmals in einem Gebet an den „Himmel.“³⁶²

Obgleich diese Worte Teil der gleichen direkten Rede Zulaikhas sind wie ihre metaphorische Klage

357 Cf. *IJ* 652.

358 *IJ* 651: *naukā bhagnagata / daibe dhana hata / pāṭ abalamba [= abalambana] gati // gagane uṭhae / pātāle paśae / dheue mora prāṇa śeṣe.*

359 Ibid.

360 Nach dem ja nicht zuletzt häufig *śarī'a* etymologisch hergeleitet wird.

361 *IJ* 651: *muṇi jehna eka / panthika dukṣika / ṭṛṣṇāya bikala haiyā // jalera uddeśa / na pāi prānaśeṣa / calilū bikala haiyā // diṭha bharamae [= bhramae; hier als kausatives denominativ von bhrama, ‚Fehler‘ bzw. ‚Illusion‘, interpretiert und nicht als Ableitung von bhramaṇa, ‚Reise‘.] / antare dahae / jalarūpa anumāna // gelū sannikaṭa / pāilū saṅkaṭa / nabīna raudrera bāna.*

362 YZ 95.

im *tripadī*, wechselt das Metrum vom *tripadī* in den *payār*, bevor dieses zweite Gebet ansetzt, sodass es in Gänze im *payār* steht. Die obige Vermutung, dass ein Gebet eher im *payār* wiedergegeben würde denn im *tripadī*, könnte hiermit sogar noch zugespitzt werden, scheint doch der Teil, der das Gebet betrifft, bewusst aus der restlichen Klage herausgelöst worden zu sein. Eher als ein Argument gegen die bisher vorgeschlagene Funktionsweise des *tripadī* wäre die Stelle somit als ein interessanter Hinweis auf die Performanz individueller Gebete zu lesen. Unter Rückbezug auf die obigen Überlegungen zum Gesangscharakter des *tripadī* könnte somit etwas vereinfachend gefolgert werden, dass muslimische Gebete im engeren Sinne offensichtlich gesprochen und nicht gesungen wurden.

2.4.4 Klagelied der Frauen: Zulaikhas Bāromāsī

Die nächste Unterbrechung des *payār* ist nur vor dem Hintergrund des Genres zu verstehen, dem sie entstammt und dessen Konventionen sie weiter gehorcht: den sogenannten „Zwölf-Monats-Liedern“ (*bārahmāsā* / beng. *bāromāsī*). Einst eine orale Tradition, die Arbeiten und Feste des Bauernlebens erinnern half, und bald in indischen Literaturen populär,³⁶³ zeichnen sich diese Lieder dadurch aus, dass sie die Beschreibung der zwölf Monate des Jahres mit einem anderen Anliegen verbinden. Deren häufigstes ist die Beschreibung der „hardships and longings of a woman whose husband (or beloved) leaves her for a whole year.“³⁶⁴ Ursache und Lösung des Trennungsschmerzes interessieren die nach dem in ihnen ausgedrückten Gefühl „*viraha-bārahmāsās*“ genannten Lieder weniger; wichtig ist vielmehr die Verbindung von Innen- und Außenwelt zu einem „inseparable whole“, d.h. „the objects or phenomena described as having a symbolic meaning or an affective resonance which is immediately comprehended by the peasant mind“.³⁶⁵ Wie genau der Austausch zwischen volkstümlichem und Kunst-*bāromāsī* verlief und welche Rolle dabei dem Viṣṇuismus zukam, kann hier nicht diskutiert werden, doch ist es wenig verwunderlich, dass in Bengalen *bāromāsī* der Leiden Rādhās über die Abwesenheit Kṛṣṇas seit dem 15. Jh. äußerst populär waren.³⁶⁶ Waren gerade diese meist eigenständige Lieder und seltener Teil längerer Erzählungen, wurden doch auch *bāromāsīs* in bengalischen *maṅgal-kābya*³⁶⁷ und *bārahmāsās* in allen vier oben

363 Diese Auffassung, erstmals für das bengalische Bāromāsī vertreten von Dušan Zbavitel (1961), bestätigte Charlotte Vaudeville in ihrer 1986 erschienen Monographie *Bārahmāsā in Indian literatures, Songs of the twelve months in Indo-Aryan literatures*, Delhi: Motilal Banarsidass, für andere Bereiche. Abweichend, aber zumindest an dieser Stelle nicht begründet, meint Annemarie Schimmel (1995a), p. 131, die Gattung sei „aus dem Sanskrit übernommen.“

364 Zbavitel (1961), p. 589.

365 Vaudeville (1986), pp. 15 sq.

366 Zbavitel (1961), p. 589.

367 Ibid., p. 607.

erwähnten (v. s. 1.5.2) ‚Sufi-Romanzen‘, dem *Cāndāyan* Dā’ūds, dem *Mṛgāvatī* Quṭbans, dem *Padmāvatī* Jāyasīs und dem *Madhumālatī* Manjhans, eingebunden. Da der in diesen Werken begleitete sehnsüchtig Liebende aber stets ein Mann ist, *bārahmāsās* hingegen bereits fest als Frauengesänge etabliert waren, wurde, wie Vaudeville feststellt, hier meist die verlassene Erstfrau zur Sängerin des *bārahmāsā*.³⁶⁸ Bezeichnenderweise lässt Vaudeville allerdings gerade den Fall *Madhumālatīs* außen vor,³⁶⁹ die ihren *bārahmāsā* als Brief an ihren Angebeteten Pemā schickt.³⁷⁰ Solch eine Bezugnahme hätte gezeigt, dass es durchaus die Klage der Protagonistin sein kann, die im *bārahmāsā* dargestellt wird. Außerdem wäre aufgrund des hohen Integrationsgrads dieses *bārahmāsā* in der Geschichte die Diskussion um sein Verhältnis zur Gesamtgeschichte neu belebt worden.

Weder Vaudeville noch Zbavitel erwähnen das *IJ*, was wahrscheinlich daher rührt, dass Zbavitel seinen Artikel über zwanzig Jahre vor der Erstausgabe der Edition Haqs veröffentlichte und Vaudeville sich für die bengalischen Texte wiederum auf ihn verließ. Obgleich es eine Teilübersetzung des *bāromāsī* Zulaikhas³⁷¹ enthält, konnte ihr auch Asim Roys Standardwerk zur mittelbengalischen muslimischen Literatur hierbei kaum weiterhelfen. Denn dieser kennzeichnete seine Übersetzung weder als eine solche, noch erwähnt er, dass sein Beispiel einem *baromāsī* entnommen ist. Im Gegensatz zu solchen Fragen des Genres interessiert wieder einmal einzig die Möglichkeit, die Aneignung des Fremden durch das Bengalische gegenüberzustellen; eine interpretatorische Verkürzung, auch wenn sie nicht falsch und stilistisch wunderbar ist:

The landscape of Egypt, recreated with the natural phenomena typical of the Bengali scene, contained blossoming ām (mango) and jām (blackberry) trees, exuding fragrance all around, and bhramar (bees), floating in the air in search of romance with flowers. [...] The Hindu calendar month of Agrahāyan brought with it the exotic aroma of the ripened sāli, a variety of rice plant, the myriad shades of the blossoming spikelets of all other varieties of rice plants, and the chirping of the parrots and other birds like khanjanā, doyel and pāpiyā, enlivening the landscape.³⁷²

368 Cf. Vaudeville (1986), p. 12: „The *viraha-bārahmāsā* is never put into the mouth of the main heroine, but given to her rival, the first, neglected wife: Mainā in Mullā Dāūd’s *Candāyan*, Rūpman in Sheikh Qutban’s *Mṛgavatī*, Nāgamatī in Muhammad Jāyasīs *Padmāvatī*“. Auch Momtazur Rahman Tarafdar erwähnt nur diese Konfiguration, cf. idem (1971), p. 124. Zu den Frauen v.i.; auch in Bezug auf das Geschlecht des Sängers des *bārahmāsā* scheinen die Kriterien allerdings ganz so eng nicht gewesen zu sein, wie der Gesang des Prinzen in *Mṛgāvatī* (Cf. Behl (2003), p. 190) und Maḡnūns im bengalischen Lāy’lī-Maj’nu des Bāh’rām Khā zeigen.

369 Das gleiche gilt für Momtazur Rahman Tarafdar (1999): Husain Shahi Bengal, 1494–1538 A. D., A Socio-Political Study, Dhākā: Asiatic Press, pp. 272 sq.

370 Cf. Manjhan (2000), pp. 168–175.

371 Cf. Roy (1983), p. 105.

372 Ibid.

Noch weniger ausführlich und ebenso vor allem auf die typisch ‚indischen‘ Charakteristika des *bāromāsī* hinweisend ist die Erwähnung, die Wakil Ahmad diesem angedeihen lässt.³⁷³ Um diese Lücke einer etwas ausführlicheren Vorstellung des *bāromāsī* Zulaikhas hier zu schließen, soll auf diese ganz besondere *tripadī*-Stelle auch jenseits des sonstigen Fokus auf die Erzähltechnik etwas näher eingegangen werden.

Zunächst ist wie immer nach dem Anschluss der metrischen Unterbrechung an die Erzählung zu fragen. Diese verweilte, anschließend an Zulaikhas Klage über ihre Täuschung, zunächst bei den Vorbereitungen für die Hochzeit mit dem Aziz und ihrem anschließenden Nichtvollzug. Dieser wird im Gegensatz zu Ğāmī³⁷⁴ nochmals betont und geschildert, dass der Aziz die Braut zwar ebenso anschaut wie „ein Geiziger ununterbrochen auf seinen angehäuften Reichtum blickt,“³⁷⁵ es jedoch, ganz wie vom Schicksal geplant und von Gabriel angekündigt, nicht zur Vereinigung kommt. Zulaikha wohnt hierauf „alleine in ihrem Haus,“³⁷⁶ kann sich aber trotz aller Versuche nicht ablenken und wandert rastlos und gepeinigt umher. Ebendiese Situation, die hier vor dem *bāromāsī* geschildert wird, steht auch, in teilweise denselben Worten, nach dessen Einschub. Es würde also auch bei einem Wegfallen des *bāromāsīs* keine Verständnisprobleme der *Geschichte* geben. Allein dieser Umstand ist, wie die Beschreibungen der anderen Einschübe im *tripadī* zeigten, nicht besonders ungewöhnlich. Im hiesigen Fall fehlen allerdings, wie wir unten sehen werden, nicht nur die Verweise der Erzählung auf den Einschub, sondern es finden sich ebenso – sieht man von der thematischen Nähe ab – innerhalb des Einschubs beinahe keine Referenzen auf die Erzählung. Hiermit korrespondiert, dass der *bāromāsī* stärker von Ğāmī losgelöst ist, als es bisher der Fall war. Fanden bis jetzt einzelne Teile, wie besonders häufig die konventionalisierten Einstiege der *tripadī*-Passagen, keine Entsprechung bei Ğāmī, trifft dies nun auf die gesamte Passage zu. Dies wird bereits in der Hinleitung ersichtlich: Während sich Zulaikha an der entsprechenden Stelle bei Ğāmī in längeren Reden an das Bild Josephs und den Morgenwind ergeht, wird bei Sagīr einzig zusammenfassend berichtet, dass sie sich an Himmel und Sterne wendet und mit ihnen ihre Sorgen teilt. Anstatt nun, wie so häufig, eine intime Sprechsituation herbeizuführen, in der Zulaikha dann doch noch zu Wort kommt, wird in Vorbereitung des *bāromāsī* das einmalige Ereignis in ein sich stets wiederholendes, „am Morgen“ in „jeden Morgen“ transformiert:

Als die Sonne aufgeht, kommt sie [Zulaikha] auf andere Gedanken. // Am Morgen wäscht sie ihr Gesicht vom Tränenwasser. / Jeden Morgen hat sie solch ein verweintes Gesicht, // jeden Monat betrachtet sie die Entfaltung des

373 Cf. Āh'mad (1994), pp. 19 sq.

374 Ğāmī schildert nur die äußere Hochzeitsfeier und keine Hochzeitsnacht.

375 IJ 656: *kṛpana sañcita dhana dekhe aharnīśa*.

376 IJ 656: *jalikhā ekelā thake āpanā mandira*.

Spiele der Jahreszeiten. / Passend zur (jeweiligen) (Jahres)zeit verweilen die Spiele Madans. // Das Wogen des Jahreszeitenspiels schaut sie, (während) ihr Körper schwindet / (aufgrund der von) Madan (zugefügten) Qualen, Trauer und sehr starken Schmerzen.³⁷⁷

Der hieran anschließende *bāromāsī* fügt dieser kurzen Einleitung nichts mehr hinzu. Er ist gleichmäßig anhand der Monate strukturiert, wobei jeweils zwei Strophen einem Monat gewidmet sind. Um wenigstens etwas in die Komplexität dieser erst einmal naiv erscheinenden Dichtung einzuführen, seien die folgenden ersten zwei Strophen etwas genauer beschrieben, weshalb ausnahmsweise auch die einzelnen Verse nummeriert werden:

(A)1(Der Monat) Māgh tritt in Erscheinung. / 2 Es lachen wilde Blumen und Gärten. / 3 Der glückbringende heilige *pañcamī* kommt auf. // 4 Ein blühender Blumenwald! / 5 Der den Liebesgott Bezaubernde [*madan mohan*] ist dicht (anwesend). / 6 Dieser Anblick verursacht mir Herzenspein! // (B)1 Mango- und Jämpflanzen zeigen sich. / 2 Die Biene betört den Liebesgott. / 3 Düfte rennen in alle Richtungen. // 4 Die langsame *Malayā*-Brise / 5 (verursacht) im Herzensinneren Schmerz. / 6 (So geht es den) Sehnsüchtigen [*birahiñjan*] Tag und Nacht.³⁷⁸

Ein früher Verweis auf den panindischen Charakter des Genres und dessen Einflüsse ist die Charakterisierung des Wintermonats Māgh als Frühlingsmonat (A1–3). Diese steht im Gegensatz zu den bengalischen Jahreszeiten und den meisten bengalischen *bāromāsīs*,³⁷⁹ findet aber enge Parallelen im *bārahmāsā* der rajasthanischen mystischen Dichterin Mīrābāī, wo es heißt: „In Māgh, comes the feast of Basant Panhamī.“³⁸⁰ An diesem Fest, dem *panhamī* („fünften Tag“), wird also die Ankunft des Frühlings, *basant*, gefeiert. Dessen allgemeine erotische Konnotationen sind durchaus wörtlich zu nehmen, wird er doch häufig als Verbündeter des Liebesgottes personifiziert³⁸¹ – der ja wiederum ausgerechnet fünf Pfeile auf seine Opfer abschießt. Im *Padmāvātī* Jāyasīs wird ausführlich beschrieben, wie die jungen Frauen, die das heiratsfähige Alter erreicht haben, am *basant pañcamī* singend zum Viśvanātha-Tempel ziehen, um dort Motivgaben abzulegen. Zwar erfährt Padmāvātī hier, dass der Gott des Tempels tot ist, doch trifft sie in dessen Nähe wenig später auf ihren Geliebten.³⁸² Die mnemotechnische Funktion des *bārahmāsā* mag also noch durchscheinen, dient jedoch ebenso wie die Beschreibung der üppig blühenden Natur in A4 dem Ziel, die

377 IJ 657: *aruṇa udaya haile hae [= haṃya] ānamana // prabhāte pākhāle mukha nayānera jale / rudita badana tāna prati uṣā kāle // prati māse ṛturaṅga dekhae prakāśa / samaye sañjoga bāsa madana bilāsa // ṛturaṅga taraṅga herite tanu śeṣa / madana bedana dukṣa barahi keleśa [= kleśa].*

378 IJ 657: *māgha haila parakāśa / kānana kusuma hāsa / śubha chiri pañcamī prakāśa // maiṇṇita puṣpabana / madana mohana ghana / tā dekhiā mora manodāsa [Entweder ein sandhi (Kompositum) von mana (Geist) und dāsa (Diener) oder von mana und udāsa (Schmerz)] // bikaśita āma jāma / bhramara bhramae kāma / saurabha dhābanti caturdiśa // malayā samīra dhīra / hṛdaya antare pīra / birahiñjana aharniśa.*

379 Cf. Zbavitel (1961), p. 595.

380 Cf. Vaudeville (1986), p. 54.

381 Cf. Vaudeville (1986), p. 125.

382 Cf. Bruijn (1996a), p. 286sq; Tarafdar (1999), p. 275.

in jeder Hinsicht fruchtbare Frühlingsstimmung zu beschreiben, die das Sehnen der Verlassenen umso schmerzhafter macht. Bevor es jedoch zu diesem Bezug zur ‚emotionalen‘ Seite des *bāromāsī* in A6 kommt, wird die in der Luft liegende Erotik noch weiter aufgeladen bzw. im wörtlichsten Sinne ‚verdichtet‘: zur aufladenden Wirkung von Naturbeschreibung und Feststimmung gesellt sich in A5 durch die Nennung des Epithets *Kṛṣṇas*, *madan mohan*, noch diejenige des erotischen Spielers par excellence. Damit allerdings nicht genug. Denn das im selben Vers auftauchende ‚verdichten‘ (*ghana*) bedeutet ebenso ‚Wolke‘. Diese, dunkel wie *Kṛṣṇa*,³⁸³ trägt wiederum all die erotischen Konnotationen des Monsuns mit sich, einer Zeit, die nicht nur für die Natur fruchtbar ist, sondern auch für die durch den Regen in ihrem Haus gefangenen Liebenden und damit auch „the season for distant lovers to pine all the more. The ‚thunder‘, in this view, is more than rumbling in the sky, it is also a sign of perturbation in the lover himself.“³⁸⁴

Die zweite Strophe (B) knüpft an Metaphorik und Struktur der vorhergehenden an. Blumen und Bienen als Sexualmetapher bedürfen als transkulturelles Phänomen keiner separaten Einführung. Festzuhalten ist jedoch die Häufigkeit und der Variantenreichtum dieses „minor conventional trope“³⁸⁵ mittelalterlicher indischer Dichtung³⁸⁶ sowie sein häufiges Auftauchen im *bāromāsī* Zulaikhas. Neben der zitierten werden Bienen an drei weiteren Stellen des *bāromāsī* verwendet, jedes Mal erotisch konnotiert. An dieser ersten Stelle (B2) ist die Biene offensichtlich der männliche Geliebte; die Rollenaufteilung entspricht also dem Vergleich, den auch Sita im *Rāmāyaṇa* zieht, als sie Rāmā zum Bleiben überreden will und sagt: „My body has been like the champak bud, and you had been enjoying it like a black bee.“³⁸⁷ Noch genauer könnte die betörende Biene hier als Neuauflage des vorherigen *madan mohan* verstanden werden. In der parallel zur ersten konstruierten zweiten Strophe tritt sie jedenfalls am gleichen Platz auf; *Kṛṣṇa* als Biene ist zudem aus dem wichtigen Genre der sogenannten *bhramar-gīts* wohlbekannt.³⁸⁸ Hierzu passen wiederum auch die anschließend erwähnten Düfte, die ähnlich wie die dunkle Regenwolke neben ihrer sinnlichen bzw. naturbezogenen Dimension auch eine Verbindung zu *Kṛṣṇa* aufweisen. Denn dieser verströmt einen geradezu unwiderstehlichen Duft, von dem, wie *Jīva Gosvāmin* im *Gopāla-*

383 Cf. Vaudeville (1986), pp 28sq, man denke auch an die wörtlichen Bedeutung seiner Namen wie *kṛṣṇa* und *śyāma*.

384 Cf. Gerow (1974), p. 127 sq.

385 Harder (2011), p. 241.

386 Für ein Auftauchen des Bildes in *hindawī*-Romanzen und seiner Verbindung zu anderen olfaktorischen Eindrücken cf. Behl (2003), p. 190: „The shimmering lake by which he sits is the purifier of sins and of those who drink from it, and many lush images are used to describe it: black bees hover over its white lotuses, drunk with love, and lovely fragrances pervade the atmosphere from its camphor and khus-scented water.“

387 Cf. Paniker Ayyappa (1997): *Medieval Indian Literature, An Anthology*, New Delhi: Sahitya Akademi (1), p. 603.

388 Diese drücken die Überzeugung der *gopīs* aus, *Kṛṣṇa* sei ein „qualified avatār“ und machen etwa ein Achtel der gesamten *Sūr-sāgar* aus, cf. Ronald Stuart McGregor (1984): *Hindi Literature from its Beginnings to the Nineteenth Century*, Wiesbaden: Harrassowitz (A history of Indian literature, 8), p. 78.

campū schreibt, die *gopīs* angezogen werden „like bees attracted by the fragrance of flowers.“³⁸⁹ Führt man diesen Vergleich mit der vorherigen Gleichsetzung von Kṛṣṇa und Biene zusammen, fungierte also die ‚Biene‘ als Blume, die von anderen Bienen angefliegen wird. Die Gleichsetzung von Liebenden und Bienen taucht nochmals in der Beschreibung des *Baiśākh* auf, in der das Summen und die amouröse Stimmung (*kelikalā rasa*) aller Bienen des „Bienenvolks“ (*ālikula*) beschrieben werden. Interessant ist hier zudem, dass das anschließende Zwitschern der Vögel durch das Adjektiv *madhura* qualifiziert wird, das zwar einen lieblichen Gesang denotiert, aber in seiner Bedeutung als „Honig“ sekundär auch mit den vorherigen Bienen verbunden ist. Es kann also die einzelne Biene sowohl mit dem Mann gleichgesetzt werden, als auch der Bienenschwarm mit dessen schwärmenden Verehrerinnen; die Lautäußerungen letzterer können drittens mit dem Summen des Bienenschwarms verglichen werden. Während sich also das tertium der Metapher verschiebt und Bezüge hergestellt werden, die ‚systemisch‘ gedacht widersprüchlich wären, akkumulieren und verstärken sich die Metaphern dadurch, dass die verschiedenen Bildspender (und teils Bildempfänger) häufig dem gleichen semantischen Feld entstammen.

Die somit in der Luft liegende erotische Frühlingsstimmung wird in B4 schon durch die Luft selbst evoziert. Denn nach Zbavitel ist das zum hier verwendeten „*malayā samīra*“ äquivalente „*malayā pabana*“ ein typisches Symbol bengalischer *bāromāsīs*³⁹⁰ und denotiert den „Wind aus Malaya“, der Gebirgskette der westlichen Ghats, dessen Konnotation eben nicht Kühle und Erfrischung ist, sondern das Anfachen des Feuers der vor Sehnsucht brennenden *virahinī*. Es ist diese Konnotation, die beispielsweise Rādhā in Baṛu Caṇḍīdās’ *Śrīkṛṣṇakīrtana* zu dem Ausruf veranlasst: „Southernly Malabar breezes are blowing. How they affect me! I can’t comprehend it.“³⁹¹ Auch in Strophe sechzehn des *bāromāsī* ist es wiederum ebendiese *dakṣiṇ malayā bāta*, deren Anblick Zulaikhas Herz „weit fliehen macht“³⁹². B5 und 6 beschließen die Beschreibung des Monats *Māgha* im typischen Rückbezug auf die Leidende, wobei hier ins Auge springt, dass Zulaikha nicht namentlich genannt, sondern (wie im gesamten *bāromāsī*) klar einem Typus zugeordnet wird: ein wichtiger Hinweis auf Äquivalenzen zu anderen Liebenden.

Es ist schon hier zu vermerken, dass die Rückbezüge auf die Liebende nicht in allen Strophen des *bāromāsī* so regelmäßig erfolgen wie in der bis hierhin näher vorgestellten Beschreibung des Monats *Māgha* und wie es innerhalb eines Genres zu erwarten wäre, in dem der inhaltlichen

389 Zitiert nach Kinsley (1972), p. 161.

390 Zbavitel (1961), p. 612.

391 Cf. Baṛu Caṇḍīdāsa (1984): *Singing the Glory of Lord Krishna, The Śrīkṛṣṇakīrtana*, Transl. M. H. Klaiman, Chico: Scholars Press, p. 267.

392 *IJ* 658: *tā heri dhābae mana dūra*.

Zweiteilung häufig eine formale entspricht, Natur- und Seelenbeschreibung also etwa gleiche Teile einnehmen.³⁹³ Im *baromāsī* Zulaikhas sind die Rückbezüge eher unregelmäßig gesät und auch die ausgedrückten Emotionen sind häufig nicht spezifisch auf die vorherige Beschreibung bezogen. Die Figur einer kontrastierenden Gegenüberstellung von Beschreibung und emotionalem Ausdruck, namentlich der Hitze der Liebenden, taucht, außer in Verbindung mit der Brise, noch einmal auf: in der Schilderung der Regenzeit, deren kühles Wasser keine Linderung herbeizuführen vermag. Häufiger ist jedoch eine schlichte Registrierung des zuvor Beschriebenen durch die Sehnsüchtige („als sie dies hört / sieht“) und ihre unspezifische Reaktion wie etwa das „Fliehen“ ihres Geistes, ihre Weggetretenheit oder Trauer.

Die Dynamik des *bāromāsī* geht also vielmehr von den unterschiedlichen Beschreibungen der Monate aus. Diese können hier nicht im Einzelnen aufgeführt werden, entsprechen jedoch insgesamt weitgehend den Genrekonventionen. Ein gutes Beispiel für deren Einfluss ist ein Vers in der Beschreibung des zweiten Monats, des *Phālgun*,³⁹⁴ der folgendermaßen heißt: „*yubajana phāgu bibhuṣita*“. Die Jugendlichen (*yubajana*) sind demnach offensichtlich geschmückt (*bibhuṣita*); *phāgu* jedoch findet sich in keinem bengalischen Wörterbuch. Man könnte dies auf eine ‚fließende‘ Orthographie des Monatsnamens zurückführen, wogegen allerdings spricht, dass Zbavitel dieselbe Schreibweise in vielen *bāromāsī* auffindet.³⁹⁵ Überzeugender ist hier die These Vaudevilles, die eine Entlehnung des Wortes aus dem Rājasthānī-Gujarātī vermutet, wo *phāgu* der Name für das „spring festival“ ist, „in which people throw red powder (Skt. phalguh ‘red’) at each other“³⁹⁶ – also für kein anderes als das Bengalische *phāga* oder *holi*.

Dass die kühle Brise im *Baiśākh* wie immer keine Kühlung brachte, wurde bereits angeführt. Diese Vorstellung wirkt besonders stark vor dem Hintergrund der ebenso genretypischen Charakterisierung des Sommermonats³⁹⁷ durch seine hohen Temperaturen: „Zur Zeit des Baiśākh (ist) das Land / im Sonnenstrahlengewand. / Die Hitze brennt pausenlos.“³⁹⁸ Während des *Baiśākh* dringen zudem das Brummen des Bienenschwarms, nun eindeutig die *gopīs*, und das Zwitschern der Vögel ans Ohr. Das Auge muss den Anblick der vollen Obstbäume ertragen, die nicht nur „*wunderschön*“ sind, sondern deren fruchtbeladene Äste „*pendeln*“ – ebenso wie die Schaukel der Liebenden Rādhā und Kṛṣṇa, könnte man hinzufügen. Dass hierbei bereits etwas verfrüht Mango-

393 Cf. Zbavitel (1961), p. 598.

394 Wird wahrscheinlich aufgrund des Gleichklangs mit dem folgenden *cauguna* als *fāguna* wiedergegeben (cf. *IJ* 657).

395 Cf. Zbavitel (1961), p. 597.

396 Cf. Vaudeville (1986), p. 35.

397 Cf. Zbavitel (1961), p. 594.

398 *IJ* 658: *baiśākha samaye deśa / rabira kirāṇa beśa / nidāgha dahae nirantare*.

bäume erwähnt wurden, verhindert keineswegs, dass der darauffolgende Monat, der Jyaiṣṭha, wiederum ganz entsprechend seiner stereotypen Beschreibung,³⁹⁹ ganz der Pracht der Mangos gewidmet ist.

Folgen die bisher genannten Beschreibungen auch den ‚natürlichen‘ Charakteristika der Monate, wie sie so häufig besungen werden, weisen sie ebenso ‚künstliche‘ Elemente wie literarische Anspielungen und festgefügte Wendungen auf, bei denen zumindest zweifelhaft ist, ob sie vom ‚peasant mind‘ tatsächlich so unmittelbar verstanden wurden, wie von Vaudeville im zu Beginn dieses Abschnitts stehenden Zitat angenommen. Dass sie verstanden wurden, soll hiermit nicht in Frage gestellt werden. Doch vielleicht wurden sie das weniger über Natur- denn über Kunst- erfahrung, wirken doch die häufig erwähnten Pflanzen und Tiere vor allem über ihre literarischen Bezüge. So wird die oben beschriebene Metaphorik der Blumen und Bienen wohl kaum durch den Anblick allein inspiriert sein. Dasselbe gilt für die Rufe der Nachtigall, des Wechselkuckucks (*cātaka*)⁴⁰⁰ und der Pfauen, die während des Regenmonats *Śrābaṇ* das Herz der Sehnsüchtigen noch mehr zum Brennen bringen. Gerade der Wechselkuckuck ist hierbei vielleicht exemplarisch. Sein Auftauchen in gerade diesem Monat ist keineswegs beliebig, sondern biologisch korrekt. Ebenso ist sein schriller Ruf während der Brutzeit mit seinem crescendo und der hohen Stimmlage sicherlich nicht zu überhören. Und für die Nachahmung seines Rufes als *piu piu* spielt die ‚natürliche‘, onomatopoetische Dimension offensichtlich eine ähnliche Rolle wie für die europäischen Bezeichnungen als *Kuckuck*, *cuckoo*, *coucou* etc. Doch die Festlegung auf *piu piu* resultiert ebenso sehr aus der interpretativen Deutung des Rufes als *Geliebter*, *Geliebter*. Spätestens die häufig angeführte Begründung, dass dieser Schrei auf das Sehnen des Vogels nach einem Tropfen des Wasser *Svātī*s zurückzuführen sei,⁴⁰¹ ist eindeutig nicht mehr naturentlehnt – doch ist es genau diese Interpretation des Rufes, die dem Vogel die synonyme Bezeichnung als *papīhā* einbrachte und ihn als literarisches Topos bis in das Simhala Padmāvātī führte.⁴⁰²

Eher denn ein direktes Widerspiegeln der Seele in der Natur sind es also, durch die Monate

399 Cf. Zbavitel (1961), p. 594.

400 *Hierococcyx / cucculus varius*; hierzu schreiben etwa Behl und Weightman: „the papīhā, the hawk cuckoo or brain-fever bird (*Cuculus varius*, also *cātaka* in Skt.) is a grey-brown, pigeon-sized bird which is supposed to live on rain-drops dripping from the sky when the constellation Svātī is overhead. It is silent in the winter, but with the approach of the hot season becomes increasingly noisy. Its distinctive call is a loud shriek repeated five to six times rising in crescendo, rendered in Hindi as pī-kahāṇ or ‘where is my love?’“ cf. Manjhan (2000), p. 269 oder noch früher Shirreff: „The Papīhā or Hawk-cuckoo, (*Hierococcyx varius*, Vahl) is not a sparrow-hawk as the dictionaries say. Its cry is *piu piu*, ‘beloved, beloved’. The ordinary native tradition is that it says pī kahāṇ ‘where is my beloved’. It is the ‘Brainfever bird’ of Anglo-Indians.“, cf. Malik Mohammad Jaisi (1944): *Padmāvātī*, translated by A. G. Shirreff, Calcutta: Inland Printing Works, p. 24, note 28. Cf. auch Harder (2011), p. 242.

401 Cf. Vaudeville (1986), p. 126.

402 Cf. Malik Mohammad Jaisi (1944): *Padmāvātī*, translated by A. G. Shirreff, Calcutta: Inland Printing Works, p. 24.

strukturierte, Anhäufungen konventionalisierter Metaphern, die einander gegenseitig verstärken: so wie in der eben zitierten Beschreibung des *Śrābaṅs* der Gesang der Nachtigall und des Pfaus (dem Symbol für Kṛṣṇa schlechthin) den Ruf des Wechselkuckucks betonen. Ebenso konventionalisiert wie die einzelnen Bilder sind hierbei ihre Kombinationen: Auf den eben geschilderten Pfauenruf folgt im *bāromāsī* ebenso wie in Vidyāpatis Gedicht „*viraha*“⁴⁰³ das Froschquaken. Die Zusammenstellung der angeführten Flora und Fauna erfolgt also nicht allein entlang von Naturanschauung, sondern ebenso anhand der Ähnlichkeit symbolischer Bedeutung und sinnlicher Verarbeitung (in diesem Fall einer auditiven). Auch scheinbar schlichte ‚Nennungen‘ von Pflanzen bilden hier keine Ausnahme. Wenn in der Beschreibung des Monats *Āśvina* von „Pandanusb Blüten“⁴⁰⁴ und Spanische[r] Kirsche“⁴⁰⁵ die Rede ist und „das Summen der Bienen“⁴⁰⁶ um diese beschrieben wird, so ist die Blütezeit zwar gut eingehalten, ebenso aber auch die Einheit der Symbole. Der für die metaphorische Darstellung des Schwärmens der *gopīs* um Kṛṣṇa besonderen Wichtigkeit der olfaktorischen Dimension entspricht hier der Pandanusbaum, dessen Duftwirkung schon seine botanische Bezeichnung *Pandanus Odoratissimus* würdigt.

Mit dieser starken literarischen Orientierung wäre das vorliegende *bāromāsī* in der Kategorisierung Zbavitel eher ein „classical“ denn ein „folk *bāromāsī*“. Doch bedeutet die zunehmende Ästhetisierung volkstümlicher Elemente wirklich, wie Zbavitel meint, eine Ablösung von ihren angenommenen Ursprüngen? Zumindest für den *bāromāsī* Zulaikhas scheint eine ‚volkstümliche‘ Lesart durch einen Verweis auch auf literarische Metaphern und Symbole nicht gefährdet, gerade da letztere sich weiterhin an den typischen Monatscharakteristika der Volks-*bāromāsī* orientieren. Ein auch in dieser Hinsicht interessanter Monat ist der *Agrahāyana*, den Zbavitel als wichtiges Beispiel für den Unterschied zwischen *folk* und *classical bāromāsīs* nennt. Während der Monat in ersteren „as the month of new paddy and new rice“ beschrieben würde, „even with the eloquent and highly realistic ‘*natun khānā*‘ (new food)“, würde in der Beschreibung letzterer Reis entweder gar nicht auftauchen, oder wenn, dann allein wegen der „poetic beauty of new paddy waving in the fields.“⁴⁰⁷ Diese Entwicklung begründet Zbavitel folgendermaßen: „The new harvest, so important for the village folk, has lost all importance in the eyes of the Court poets and townspeople.“⁴⁰⁸

Im *bāromāsī* Zulaikhas ist hiervon nichts zu spüren, die Ernte spielt eine herausragende Rolle für

403 Cf. Ayyappa (1997), p. 730.

404 *Pandanus Odoratissimus*.

405 *bakula*= *bahula*= *Mimusops Elengi*.

406 *IJ* 659: *ketakī bakula phula / tahate bhramarā rola*.

407 Cf. Zbavitel (1961), p. 612.

408 *Ibid*.

die Beschreibung des Monats. Die gesamte erste Hälfte der ersten Strophe ist zunächst dem Duft des neuen *śālī*-Reis gewidmet. Wieder stimmt also der Zeitpunkt der Beschreibung mit dem ‚natürlichen‘ Faktum der Erntezeit der kollektiv als *śālī* bezeichneten Winterreissorten überein. Dass ihr „wohlriechender Duft in die Ferne strömt“⁴⁰⁹ ist ebenso wie die „verschiedenfarbigen Reisährchen“⁴¹⁰ die sich in der zweiten Hälfte der Strophe „zeigen und die ganze Erde ausfüllen“⁴¹¹ sicherlich eine Ästhetisierung, die sich für die hiesige Beschreibung auch aufgrund ihrer Beziehungen z.B. zum Duft des Geliebten eignen. Doch spielen beide Verse auch auf pflanzliche Attribute an, wobei die auf den ersten Blick eher verwunderliche Erwähnung der Färbung der Reisähren auf die rote Farbe des aus der Heilkunst bekannten *raktaśālī* zurückzuführen sein könnte. Spätestens die ersten Verse der zweiten Strophe der Beschreibung des *Agrahāyana* machen deutlich, dass die Wichtigkeit der neuen Ernte für die ländliche Bevölkerung keineswegs verkannt wird, es sogar ganz im Gegenteil die Hochstimmung nach der Ernte ist, die durch die anschließende poetische Beschreibung untermalt wird: „In jedem Haus haufenweise Reisbündel. / Das Lachen von Mensch und Tier. / Am Himmel strahlendes Licht.“⁴¹² Dieser Vers zeigt nochmals, dass der Effekt des *bāromāsī* gerade nicht in eindeutiger Zuordnung besteht, sondern in der Herstellung verschiedenster Bezüge zu ‚Natur‘ wie ‚Kunst‘.

Während dieser kleine Exkurs in die Metaphorik und Interpretation des *baromāsī* Zulaikhas dessen Querverbindungen zum Genre immer wieder klar herausstellen konnte, tauchten bisher keine spezifischen Bezüge zur Geschichte Zulaikhas und Josephs auf. Als ein solcher könnte höchstens die zweite Hälfte der letzten Strophe der Beschreibung des *Agrahāyana* interpretiert werden, welche die zuletzt geschilderte Hochstimmung mit den Gefühlen der Protagonistin kontrastiert: „König und Untertanen hocherfreut / Das Exil, beraubt der Gebräuche / Es ist für mich gleich einem Leben im Wald.“⁴¹³ Dass Zulaikha Ägypten als Exil beschreibt, ist nicht ungewöhnlich, und gerade zu diesem Punkt der Geschichte, an dem sie noch nicht lange in Ägypten verweilt, drängt sich eine Verbindung auf. Doch scheint auch hier eine ‚intertextuelle‘ Deutung wahrscheinlicher. Denn im *bārahmāsā* Madhumālatīs setzt diese ebenso wie hier Zulaikha ihre Gefühle an zwei Stellen mit dem Exil gleich, um sie mit einer allgemein positiven Stimmung zu kontrastieren: zunächst von der des *navarātra* im Monat *Kuṃvār* („Everyone was celebrating the festive season, but I was alone,

409 IJ 660: *sugandhi saurabha jāya dūra*.

410 Ibid.: *nānā barṇa dhānya kula*.

411 Ibid.: *bikaśita saba kṣitipūra*.

412 IJ 660: *ghare ghare dhānya rāsi / nara paśugaṇa hāsi / gagana rucita parakaśa*. „Rucita“ wurde hier entsprechend *rucira* als Adjektiv zu *ruci* interpretiert.

413 Ibid.: *rājā prajā ullaṣita / prabāsa bañcita rīta / mora laikṣe jehna banabāsa*.

exiled to the forest“) und später vom *dīvālī* des Monats *Kārtik* („Everyone celebrated the festival of lights, and I was alone in the forest.“)⁴¹⁴

Abgeschlossen wird der *bāromāsī* durch die folgende *bhaṇitā*: „Muhammad sagt: du Unglückliche / wirst ganz bestimmt eine Glückliche. / Am Ende der Nacht (ist) ein Sonnenaufgang.“⁴¹⁵ Ihr Vergleich zu anderen *bhaṇitās* bengalischer *bāromāsī* ist schwierig, da Zbavitel nicht speziell auf diese eingeht, sondern ihre Anwesenheit einzig im Zusammenhang mit der Untergattung „*bāromāsī* of test“ erwähnt.⁴¹⁶ Zumindest kann im Fall der *bāromāsīs* mit ‚happy end‘ davon ausgegangen werden, dass der Abschluss ohne *bhaṇitā* erfolgt, erfolgt der Abschluss hier doch über die konventionalisierte Feststellung der Frau, dass ihr Mann zurückkehrt, „an umbrella over his shoulder“.⁴¹⁷ Zieht man also die von Vaudeville aufgeführten Lieder als Vergleich heran, die häufig eine *bhaṇitā* bzw. einen *taḥalluṣ* aufweisen, so lässt sich vermuten, dass die Konfiguration der *bhaṇitā* Sagīrs relativ ungewöhnlich ist: in den Schlussversen der *bārahmāsās* Baṛu Caṇḍīdāsas und Mīrābāīs identifiziert sich der Erzähler mit der Protagonistin⁴¹⁸ und in Jāyasīs Padmāvat ist der *taḥalluṣ* nicht an die Protagonistin Nāgamatī gerichtet, sondern eine mystische Deutung von ‚außen‘: „Says Muhammad, glory be to that holy wife who, for the sake of her beloved, endured such torment.“⁴¹⁹

Wesentlich ähnlicher als anderen Vertretern des Genres ist der Abschluss des *bāromāsī* im *IJ* demjenigen des im vorherigen Abschnitt (v. s. 2.3.3) beschriebenen *caupadī*. In beiden Fällen richtet sich der Erzähler an Zulaikha, ist also weder mit ihr identisch noch einem gänzlich anderen Seinsbereich verhaftet. Hiermit könnte man sagen, dass die *bhaṇitā* der einzige Teil des *bāromāsī* Zulaikhas ist, bei dem ‚innergeschichtliche‘ Verbindungen solche zu anderen *bārahmāsā* überwiegen. Dies könnte wiederum damit zusammenhängen, dass beide *bhaṇitās*, die im *IJ* auf solche Weise eine *tripadī*-Passage beschließen (weitere dieser Art gibt es nicht), gerade nach den Abschnitten auftauchen, die sonst am deutlichsten von der übrigen Geschichte losgelöst sind und anderen Genres nahestehen (den Liedern etwa des *Gītagovinda* im ersten und den *bārahmāsā* im hiesigen Fall). Ihr ähnlicher Abschluss könnte also daher rühren, dass in beiden Fällen bereits etablierte Genres als wirkungsvolle ‚Ornamente‘⁴²⁰ erkannt und in das *IJ* eingebunden wurden,

414 Cf. Manjhan (2000), p. 170.

415 *IJ* 660: *mohāmmade kahe dukhī / abaśya haibā sukhī / niśi śeṣe rabira udaya*.

416 Zbavitel (1961), p. 592.

417 Ibid., p. 590.

418 Für ersteren cf. Vaudeville (1986), p. 50: „Then, if I am deprived of Kānha, vain is my life! / So sings Badu Chandīdās, Bāsālī’s own servant“; für letzteren ibid. (1986), p. 54 „Mira, the lonely one, is in deep anguish: / when will You grant her Your vision? – Ho!“

419 Zitat hier nach Vaudeville (1986), p. 74.

420 So bezeichnet Vaudeville das Verhältnis der *bārahmāsās* zu den „Avādhi verse novels“, cf. ead. (1986), p. 12.

wobei ihre Form weitgehend beibehalten und ihr Verhältnis zum Gesamtwerk durch einen ähnlichen Abschluss geklärt wurde. Während also der *bāromāsī* Zulaikhas mehr den Konventionen des Genres der *bāromāsī* gehorcht denn den bisher für die *tripadī*-Passagen herausgearbeiteten, so war auch seine metrische Hervorhebung kein Zufall, diente sie doch schon zum zweiten Mal der Einbindung eines thematisch passenden, aber distinkten Liedes zur Beschreibung und Reflektion der Gefühle Zulaikhas – also ebendem Ziel, dem auch der mimetische Erzählmodus der anderen Unterbrechungen verpflichtet ist.

2.4.5 Monologische Klage und Dialog: Jakobs Sehnen nach dem Sohne

Auffällig an der nächsten Unterbrechung des *payār* ist vor allem, dass sie sich von den bisher behandelten inhaltlich stark abzusetzen scheint. Denn im Gegensatz zu allen bisher behandelten (und auch, das sei schon im Vorgriff erwähnt, noch zu behandelnden) Stellen taucht Zulaikha hier nicht auf. Thema ist vielmehr die Reaktion Jakobs auf den Bericht der Brüder, Joseph sei von einem Tiger gefressen worden. Und auch in Hinblick auf ihre Vorlage sticht die Passage hervor, ist sie doch, sieht man einmal vom im dritten Kapitel dieser Arbeit besprochenen Ende ab, der einzige Einbezug eines zwar weit verbreiteten Motivs der Josephsgeschichte,⁴²¹ das sich aber nicht bei Ġāmī findet.

Bei näherem Hinsehen finden sich jedoch viele bekannte Elemente. Es war Zulaikhas Ohnmacht, die nach ihren Träumen wie der Entdeckung ihrer Täuschung ihren Monologen voranging; ebenso wird hier der Prophet Jakob bewusstlos. Direkt vor dem *tripadī* steht hier ebenso wie in Zulaikhas Fall die äußere Beschreibung von Jakobs Leiden, die wie schon das elterliche Leid bei der Abreise Zulaikhas (v. s. 2.4.2) auf alle ihm Nahestehenden übergehen:

„Oh weh“, mein Sohn!“ sagt der Prophet und weint. / Aus beiden Augen strömt ununterbrochen das Wasser. // Als sie das Weinen des Propheten sehen, weinen die Nachbarn. / Freunde und Verwandte weinen alle sehr stark.⁴²²

Den hier als Einschub direkter Rede innerhalb der Erzählung wiedergegebene Klagelaut greift die erste Strophe des *tripadī* in seiner typischen hervorgehobenen direkten Rede ohne Erzähler wieder

421 Für den Hinweis auf ein spanisch-arabisches „Poema de Jose“, in dem das Zusammentreffen zwischen Jakob und dem Wolf ganz ähnlich abläuft, es also ebenso auf das Bitten Jakobs hin ist, dass der Wolf spricht und dieser ebenso von sich weist, einen Propheten getötet zu haben („Rogo Jacob al Criador / e al lobo fue a fablar // Dijo el lobo: No lo mando / Allah que a nabi fuese a matar“), cf. Grünbaum (1889), p. 27 sq. Die Sinnhaftigkeit vergleichender Betrachtungen wird hierbei schon dadurch deutlich, dass diese Übereinstimmungen der Interpretation der Passage als individuelle Hinzufügung des spanisch-arabischen Autors ein Ende setzen, auch wenn diese durch die neuere Forschung zu den *qiṣaṣ al-anbiyā* ohnehin nicht mehr haltbar ist.

422 IJ 671: *hā hā putra bali nabī karanta krandana* [Variante: *kandana*] / *nayana jugale jala srabae saghana* // *nabīra kāndanā dekhi kānde pauraḡana* / *iṣṭa mitra beḡhi sabe karanta rodana*.

auf. ‚Oh weh‘, mein Sohn! / Ich bin verwirrt, / konnte nicht verstehen, was richtig ist⁴²³ sagt Jakob hier. Die wichtige Rolle des Vokativs innerhalb der direkten Rede wurde bereits angeführt; dieser nicht unähnlich sind die hier zitierten Klagelaute Jakobs. Denn nirgendwo ist wohl der Unterschied zwischen Ich- und Er-Erzählung stärker spürbar als bei der Wiedergabe von Klagelauten. Während sich Klagelaute gegenüber anderen sprachlichen Äußerungen durch eine hohe Körperlichkeit und ihren Sprechaktcharakter auszeichnen, potenziert sich ihre Wirkung in der Kombination mit einer entscheidenden Eigenschaft der Ich-Erzählung, die von der Er-Erzählung niemals eingelöst werden kann: ihrer Selbstverbürgung dafür, dass ‚[a]lles, was in der Ich-Form erzählt wird [...] irgendwie von existentieller Relevanz für den Ich-Erzähler⁴²⁴ ist.

Es überrascht also wenig, dass die Klagelaute, die Jakob hier ausstößt, ebenso schon in der unter 2.4.3 behandelten Klage Zulaikhas auftauchen. Beide weisen auch weitere Parallelen auf. Der erste Vers unterscheidet sich einzig im Austausch der Wörter ‚Taten‘ (*karma*) bei Zulaikha durch ‚Sohn‘ (*putra*) bei Jakob; der Verwirrung, die bei Jakob direkt folgt, verleiht Zulaikha in der zweiten Strophe Ausdruck.⁴²⁵ Jakob berichtet, wie wir es schon von Zulaikha kennen, teils seine Situation (‚Mein Augapfel / ging nach draußen. / Die Augen bleiben (mir) doch ich bin erblindet.⁴²⁶ oder ‚ich werde von Haus zu Haus gehen / (mit der Erwartung) dort meinen Sohn zu finden. / Um solch einen Sohn werde ich betteln⁴²⁷), teilweise schildert er die Auswirkungen auf sein Innenleben. Gerade Aussprüche Jakobs wie etwa ‚mein Verstand ist weg. / Es gibt keine Klarheit. / Er gab mir ein Rätsel und ging⁴²⁸ könnten ebenso Zulaikhas Mund entspringen. Dies gilt ebenso für die Selbstdiagnose, die Jakob eine Strophe später anführt. Jakobs ‚(Wegen) der Fehler meiner Taten / zürnte mir das Schicksal.⁴²⁹ entspricht weitgehend den Worten, die sie in einem späteren *tripadī* äußert: ‚(Wegen) der Fehler meiner Taten / wurde (ich) aus Zorn beraubt.⁴³⁰

Die sprachlichen Parallelen der ersten sechzehn Strophen entsprechen natürlich der ähnlichen Grundkonfiguration. Ähnlich wie für die Situation des Auszugs Zulaikhas aus dem elterlichen Hause beschrieben (v. s. 2.4.2), ist das Thema auch hier das elterliche Sehnen nach dem Kind, d.h. Jakob nimmt die Rolle ein, die gewöhnlich Zulaikha bekleidet: eine Möglichkeit, die sufische Deutungen ja schon lange sahen.

423 Ibid.: *hā hā putra mora / āpa hailū bhora / bujhite nārila śuddhi.*

424 Stanzel (1979), p. 132.

425 Cf. *IJ* 650.

426 *IJ* 672: *naṅana putali / geleka nikali / ākhi thāki hailū anda.*

427 *IJ* 672: *ghare ghare jāi / putra jathā pāi / putra hena bhikṣā māgō.* Das Bild des Sufis als Bettler ist selbstverständlich ein sehr altes. Für ein Beispiel seiner aktuellen Verwendung in bengalischen Sufi-Liedern cf. Harder (2011), p. 230.

428 *IJ* 672: *gela mora buddhi / nāhi kona śuddhi / moka diyā gela dhandha.*

429 Ibid.: *mora karma doṣa / bidhi kaila roṣa.*

430 *IJ* 736: *mohora karama doṣe / bañcita haila roṣe.*

Wie so oft folgt auch bei der hiesigen Passage im *laghu tripadī* auf den streng mimetischen Einstieg durch die Klagerede ein wieder stärker erzählter Übergang zu einem zweiten Darstellungsmodus. In diesem wird kurz geschildert, wie Jakob die Brüder auffordert, den Tiger, der Joseph gefressen hatte, vor ihn zu bringen. Diese entsprechen dem Befehl dadurch, dass sie mit vielen Listen einen Tiger fangen, der „äußerst traurigen Gemüts“ und „körperlich am Ende“⁴³¹ am Waldrand liegt. Als Jakob, der den Tiger anfangs nicht verstand, diesen mit Gottes Hilfe schließlich doch fragen kann, ob wirklich er es sei, der Joseph gefressen hat, ist wieder ein dialogischer Darstellungsmodus etabliert. Der Tiger setzt – ganz entgegen der direkten Erwartungen, aber die Grundkonfiguration nochmals reflektierend – an, von seinem eigenen Leid zu klagen: er selbst sei nur auf der Suche nach seinem geliebten Bruder, der plötzlich verschwunden sei!

Das Verhältnis dieser Passage zu den entsprechenden Unterhaltungen, die Jakob in anderen Versionen der Josephsgeschichte mit einem Wolf statt des Tigers führt, kann hier nicht diskutiert werden. Das häufige Auftauchen des Motivs⁴³² gerade auch in populären, regionalsprachigen islamischen Literaturen verweist jedoch zumindest auf seine Popularität und begründet somit die Integration der Passage. Deren inhaltliche Spiegelung des Themas der Trennung vom Geliebten im Wolf bzw. Tiger sowie ihr abgeschlossener und dialogischer Charakter prädestinieren sie geradezu dazu, im *tripadī* zu stehen, der hier somit, ganz entgegen des anfänglichen Eindrucks, in vielerlei Hinsicht ein typischer Fall für Passagen dieses Metrums ist.

So auch sein Ende: Der Tiger verschwindet ins Innere des Dschungels und der zurückbleibende Jakob wird von Gabriel getröstet. Hiermit wird nicht nur die Handlung abgeschlossen; es fällt zudem der *bhaṇitā*-Charakter der letzten Verse auf. Denn wie in diesen der Erzähler in der letzten Strophe neu hinzutritt und sich schließlich im letzten Vers an den Protagonisten richtet, taucht hier Gabriel auf und wendet sich mit dem folgenden Rat an Jakob: „bleib an der Wurzel von Meditation und Weisheit.“⁴³³ Dass nach solch einem Abschluss, wieder im *paṇār*, eine ganz neue Situation geschildert wird, überrascht wenig.

431 IJ 672: *byāghra eka bane / śokākula mane / pari āche tanu śeṣa.*

432 Für ein Beispiel aus den *qiṣaṣ al-anbiyā`* cf. al-Kisā`ī (1978), p. 171; für die ausführliche Schilderung beim pseudo-Firdawsī cf. Firdussi (1889), pp. 70–74.

433 IJ 674: *thāka jñāna dhyāna mūla.*

2.4.6 Intimer Dialog: Zulaikhas Erkennen Josephs

Nachdem Joseph von einem Händler (*Mañiru*) gekauft und nach Ägypten gebracht wird, erregt er dort die Bewunderung der Ägypter und schließlich auch die Neugierde Zulaikhas. Als diese ihn sieht, „wusste sie, (dass) er jener Große (ist), / fiel ohnmächtig (zu Boden), verlor das Bewusstsein.“⁴³⁴ Wer erwartet, dass diese mittlerweile wohlbekannte Reaktion Zulaikhas einen ebenso bekannten Prozess anstößt, wird nicht enttäuscht: *sakhīs* und Amme bemühen sich um sie und fragen sie nach den Gründen ihrer Ohnmacht. Das Metrum wechselt in den *tripadī*, der die Rede Zulaikhas wiedergibt, die wiederum mit dem formelhaften „Hör“, Amme, meine Rede“⁴³⁵ ansetzt.

Doch findet sich an dieser Stelle – im Gegensatz zu vorherigen Situationen, in denen dieser typische Auslöser des *tripadī* durch die bengalischen Dichter eingefügt worden war – auch bei Ğāmī eine vergleichbare Sprechsituation. Entsprechend stärker ist der Monolog Zulaikhas hier auch inhaltlich vom persischen Vorbild geprägt. Zulaikha rekapituliert zunächst, was sie bisher erlitten, um sich dann zu fragen, ob Joseph wohl einer Anderen näher stünde als ihr. Natürlich stehen dem sprachlichen Variantenreichtum Ğāmīs die Nutzung bereits wohlbekannter Formulierungen bei Sagīr gegenüber. Doch gerade in Bezug auf die Eifersucht Zulaikhas entsprechen sich die Analogien beider Dichter überraschend gut. So lässt Sagīr Zulaikha Joseph mit einer Edelsteinkette vergleichen und fragen, „wessen Halses Kette wird er werden?“⁴³⁶ und schafft damit eine sehr ähnliche Metapher wie Ğāmī, dessen Heldin fragt: „Welch’ Auge wird durch seinen Blick erhellt? / Welch’ Haus umschafft er hold zum Rosenhain?“⁴³⁷ Am weitesten geht die Entsprechung bei der Frage, die Zulaikhas Furcht zum Ausdruck bringt, eine Andere könnte ihre Stellung als sich hingebungsvoll unterordnende Liebende einnehmen. Ersehnt wird hierbei Berührung des Fußes des Geliebten und des Gesichts der Liebenden. Die Substanz, die diese Berührung vermitteln soll, ist bei Ğāmī der als Schminke in das obere Augenlid eingeriebene Spießglanz *kuhl*. Zulaikha fragt: „Wer mag das Kohol ihm zum Fufsstaub Weih’n?“⁴³⁸ Bei Sagīr bezieht sich Zulaikha auf Sandelpaste und Zinnober, die beide als Schmuck auf den Scheitel aufgetragen werden: „Dass (sie) den Staub seiner Füße / wie Sandelpaste tragen (kann): / wessen Scheitels ist (solch) Zinnoberschmuck?“⁴³⁹

434 IJ 682: *dekhiyā cinīla tāne aīhi mahājana / paṛila mūrchita haiyā harila cetana.*

435 IJ 683: *śuna dhāñi mohora bacana.*

436 IJ 684: *kāhāra galāra haiba hāra.*

437 YZ 136.

438 Ibid, die alte Schreibweise des β wurde beibehalten.

439 IJ 684: *tāhāna caraṇa dhūri [= dhulā] / jehena candan pari / kāra hae śīṣera sindura.*

Sowohl in Bezug auf Rahmen und Einführung als auch in vielen seiner Details ist der hier besprochene Monolog Zulaikhas also sehr nah an dem, was Āmī an der entsprechenden Stelle schreibt; auch die Länge beider Passagen entspricht sich in etwa. Der Grund hierfür ist nach der hier vertretenen These schlichtweg darin zu suchen, dass die Stelle, wie der bengalische Autor sie vorfand, bereits so weitgehend seinen Vorstellungen für die Gestaltung entsprach, dass keine wesentlichen Eingriffe nötig waren. Es musste einzig ein Metrumswechsel erfolgen und die Anrede hinzugefügt werden, um die Passage einleitend zu markieren; sonst entsprechen die bei Āmī vorgefundene direkte Rede und der Detailreichtum bereits der mimetischen Grundausrichtung des *tripadī*. Ebenso passend die Ausleitung: Im letzten Vers fasst Zulaikha nochmals die Aussage zusammen, die direkt vor dem *tripadī* stand („dies ist der Mann/Gott, der sich mir manifestierte.“⁴⁴⁰), was nochmals betont, dass hier eigentlich keine Progression der Erzählung im Vordergrund stand. Zurück im *payār* übernimmt wieder der Erzähler, fasst die Passage nochmals äußerlich zusammen und leitet zum nächsten Abschnitt, zur Versteigerung Josephs, über: „nachdem sie all diese Worte gegenüber der Amme geäußert, / kam die Prinzessin mit allen Königsjuwelen zurück.“⁴⁴¹

2.4.7 Bild und Dialog: Verführungsversuche Zulaikhas

Nach der ausführlichen Schilderung der Entdeckung Zulaikhas nimmt das Erzähltempo entschieden zu. In Bezug auf den Fortgang der *Geschichte* wird bei Sagīr in etwa 250 Reimpaaren das aufgegriffen, was bei Āmī etwa 725 Reimpaare einnimmt. Gerade im Unterschied zum vorherigen *tripadī* lässt sich hier also gut veranschaulichen, dass die Erzählgeschwindigkeit Sagīrs nicht primär durch das Vorbild, sondern durch die poetische Konvention bestimmt ist, die dem *tripadī* eine detailreiche und direkte, dem *payār* hingegen eine zusammenfassende und indirekte Funktion zuspricht. Eine kurze Zusammenfassung dessen, was im *payār* vor der nächsten Änderung des Metrums erzählt wird, vermittelt vielleicht einen Eindruck davon, wie solch eine Zusammenfassung Āmīs durch Sagīr vonstattengeht, der bemüht ist, möglichst alle Entwicklungen der *Geschichte* aufzugreifen.

440 IJ 684: *ehi mora paratekha [= pratyakṣa] debā*, wörtl. „dieser (ist) mein manifester Gott.“

441 IJ 685: *dhāñi samukhe kahi esaba kāhinī / phiriyā āilā kanyā jatha nṛpamañi*.

Zulaikha gelingt es zunächst trotz der vielen Mitbieter, Joseph zu ersteigern, worüber sie mit ungläubigem Erstaunen reagiert (bei Ğāmī: „Oh Herr! Ist’s wachend oder träumend nur;“⁴⁴² bei Sagīr: „sehe ich es wirklich oder ist dies ein Traum?“⁴⁴³). Dass diese Reaktion bei Sagīr mit einem Verweis auf das kommende Unglück kommentiert wird („dass in dem Nektar Gift war, wusste sie nicht“⁴⁴⁴), ist nicht nur ein Unterschied zu Ğāmī, sondern vor allem auch zur Erzählweise der *tripadī*-Passagen, in denen ähnliche Kommentare nie auftauchen. Auf die Beschreibung des Sklavenmarkts folgt die Geschichte der Frau (genannt Bazīga bei Ğāmī bzw. Tochter des Bārehā bei Sagīr), die ebenfalls in Leidenschaft zu Joseph erglüht ist, von diesem jedoch schnell zur wahren Gottesliebe geläutert wird (v. s. 1.6).⁴⁴⁵ Auch die folgende Erzählung der Rückweisung Zulaikhas und des Aussendens der Amme, die an ihrer statt bei Joseph wirbt, entsprechen inhaltlich dem bei Ğāmī Geschilderten. Als die Amme ebenso erfolglos wiederkehrt und Zulaikha es nochmals unternimmt, bei Joseph vorzusprechen, antwortet dieser, wie vom Erzähler angekündigt, „pflichtgehorsam“ bzw. „religionsgemäß.“⁴⁴⁶ Seine Argumentation, die auch für die folgenden Zurückweisungen Zulaikhas paradigmatisch ist, ist etwas direkter und deutlicher als bei Ğāmī, ähnelt dieser aber weitgehend. Joseph gebraucht und erweitert an dessen Ende Ğāmīs Vergleich „[d]er klugen Wolle, die das Feuer flieht.“⁴⁴⁷ „Ich bin das Feuer, du die Baumwolle, an einem Ort verachte ich (sie). / Ghee und Feuer halte ich niemals zusammen verbunden.“⁴⁴⁸ Da sich die Wolle in der einem türkischen Sprichwort entlehnten Analogie⁴⁴⁹ zum Feuer ebenso verhält wie das in Indien allseits bekannte Koch- und Ritualutensil⁴⁵⁰ der geklärten Butter (*ghi*, hier: *ghṛta*), sind beide austauschbar.

Der Übergang zum *tripadī* erfolgt nach der Fertigstellung des Palasts, dessen Wände zuvor mit Abbildungen von Joseph und Zulaikha verziert worden waren, in der Hoffnung, dass das Liebespaar in spe diese traute Zweisamkeit in seiner Wirklichkeit nachahmen würde.⁴⁵¹ In ebendiesen „Palast, der die Welt erleuchtet, / (mit) verschiedentlich bemalten Zimmern, / unvergleichlich, die Welt

442 YZ 140.

443 IJ 687: *Jalikhāya bole dharma smari nirañjana / paratekha dekhō kibā ehita svapana.*

444 Ibid.: *sudhā madhye biṣa āche tāka nā jānila.*

445 Cf. IJ 688sq und YZ 141 sqq.

446 IJ 697: *dharma anusari.*

447 YZ 173.

448 IJ 698: *muñi agni tuhmi tulā ekatra upekṣi / ghṛta bahni samajukta [= samayukta] kadāpi na rākhi.*

449 Rosenzweig führt es auf das *oğuz nāme* zurück, cf. YZ 450.

450 Wie Wolle entzündet sich auch *ghi*, wenn es ins Feuer gegossen wird, sehr schnell und bewirkt so eine stärkere Flamme. Interessant ist natürlich auch die rituelle Dimension, die vermuten lassen könnte, dass Joseph hier auch die Rituale ablehnt, in denen *ghi* verwendet wird. Da allerdings sonst nichts in die Richtung solch einer auch etwas sehr subtilen Deutung weist, scheint sie hier unwahrscheinlich.

451 Eine Hoffnung, die in Sagīrs Schilderung der Hochzeit gewissermaßen insofern tatsächlich eingelöst wird, als dass die Beschreibung des Paares auf den Bildern und in der Hochzeitsnacht sich gleichen, cf. etwa IJ 703: *gale gale buke buke urū urū joṛa.*

nahezu ‚stillsteht‘) gemein hat.

Auch die weiteren Modi der Passage sind bereits bekannt und sollen hier nur kurz genannt werden. Auf einen kurzen Übergang, in dem der Erzähler wieder auftaucht (in diesem Fall zunächst durch die rhetorische Frage: „wie viel kann man sagen?“⁴⁵⁹ und dann durch eine Schilderung davon, wie Joseph gerufen wird), folgt die zweite Hälfte des *tripadī*, die durch einen Wechsel der zugrundeliegenden Tonskala (*rāga*) und des Rhythmus (*tāla*) betont wird. Sie beginnt mit einer längeren Rede Zulaikhas an Joseph. Dessen Antwort umfasst nur drei Strophen und enthält nichts Neues, sondern wiederholt einzig die bereits bekannten Argumente, dass solche Taten wider die Religion (*dharma*) und die Schrift (*śāstra*) seien; dass sie sich verhielten wie Wolle/Ghi und Feuer;⁴⁶⁰ und dass er andererseits versuche, seine Rolle als Sklave auszufüllen.⁴⁶¹ Nachdem beide ihre Position nochmals ausgeführt haben, werden *tripadī* und Dialog langsam ausgeleitet.

Der Unterschied zum *payār* ist allerdings ungewöhnlich wenig ausgeprägt. Denn der Dialog setzt sich weiter fort, wenn auch häufiger vom Erzähler unterbrochen als vorher im *tripadī*. Der Wechsel in den *payār* korreliert hier also damit, dass der Anteil der direkten Rede abnimmt. Zudem verändert sich ihr Inhalt: in der im *payār* stehenden Passage ist Zulaikha weniger die Fühlende und Klagende, sondern argumentiert. So führt sie an, dass sie sich an einem ungestörten Ort befänden⁴⁶² und sie, sollte Joseph wirklich Angst vor Aziz haben, diesen mit einem Fingerzeig beseitigen könne.⁴⁶³ Vor allem aber hätte Josephs Verwirrung und Abneigung in Anbetracht der Wandzeichnungen ohne Erzähler nicht geschildert werden können, spricht Joseph doch, im Gegensatz zu Zulaikha, nie ‚selber‘ über seine Gefühle. Und der Erzähler wiederum hat ja eine klare Affinität zum *payār*, bzw. wird aus dem *tripadī* möglichst herausgehalten: auch hier korrelieren also Metrum und Erzähltechnik.

2.4.8 Dialog: Josephs Entfliehen

Die folgende Passage im *tripadī*, Ort einer der wichtigsten und meistdiskutierten Stellen der Josephsgeschichte in Koran und *qiṣaṣ*, wird durch einen auktorialen Kommentar vom vorhergehenden *payār* abgegrenzt, dessen Funktion in dieser Hinsicht ähnlich ist wie die der *bhaṇitā* unter 2.4.1.⁴⁶⁴ Die Unterbrechung selbst ist wieder einmal zweigeteilt, wobei ihr erster Teil wieder im

459 *IJ* 706: *kahite pārie katha*.

460 Cf. *IJ* 707: „Du bist Feuer, ich Baumwolle, / eine Vereinigung gehört sich nicht. / Ghi und Feuer zusammen sind nicht gut.“ Cf. etiam *YZ* 173: „Der klugen Wolle, die das Feuer flieht, / Wenn sie des Feuers Übermacht ersieht!“

461 Cf. *IJ* 707.

462 Cf. *IJ* 709.

463 Cf. *IJ* 712.

464 Während die Erzählung vorher auf Zulaikha fokussiert war, ist es sicherlich nicht mehr ihre Perspektive, sondern vielmehr die des Zuschauers, wenn im letzten Reimpaar geschlossen wird: „Im Liebesfeuer verbrennt die Hoffnung

caupadī steht, also dem Metrum, das uns bereits unter 2.4.3 begegnete. Auch hier, in diesem Fall sogar nach jeder Strophe, taucht wieder ein Refrain auf, der eine spezifische Anrede an einen innerfiktionalen Charakter enthält, in diesem Fall Zulaikhas an Joseph: „Hör’, Herr meines Lebens!“ Inhaltlich wiederholt Zulaikha hier nochmals ihre wichtigsten *viraha*-Themen. Für den Zuhörer inhaltlich neu sind einzig die letzten beiden Strophen, in denen es heißt:

Wenn er meinen toten Körper sieht, / (wird) der Geist des Ajij zerbrechen. / Hör’, Herr meines Lebens! / Er wird dich furchtlos umbringen. // In jenem Leben, mit dir zusammen / werde ich im körperlosen Spiel [*anaṅga raṅga*] sein. / Hör’, Herr meines Lebens! / Dann werde ich deine Gesellschaft nicht verlassen.⁴⁶⁵

Diese beiden Stellen sind auch die einzigen beiden, die sich bei *Ĝāmī* finden, wo es heißt:

Wenn der Vesir mich todt vor dir erblickt, / Lenkt er des Tödtens Zügel auch zu dir, / Und nach dem Tod, wenn uns kein Wahn mehr quält, / Wird diese durst’ge Seele dir vermählt.⁴⁶⁶

Wieder einmal wird im *tripadī* also im Gegensatz zur Raffung im *payār* nicht zusammengefasst, sondern, ganz im Gegenteil, die Rede Zulaikhas noch mit bekannten Themen und Ausdrücken der Liebenden angereichert.

Der Eindruck, dass hier einzig eine Grundsituation wiederholt wurde, wird vom zweiten Teil, der wieder im *dīrgha tripadī* steht, noch verstärkt. Denn Zulaikhas vorherige Selbstmord-Drohung wird in ihrem Dialog mit Joseph noch ein zweites mal ausgesprochen. Damit wird sie an der Stelle verortet, an der sie auch bei *Ĝāmī* auftaucht und das Zusätzliche, mit der Geschichte Unverbundene, der vorherigen Erwähnung herausgestellt. Doch auch der Dialog selbst zeichnet sich gegenüber *Ĝāmī* dadurch aus, dass er weitere Offerten Zulaikhas und Zurückweisungen Josephs enthält. So etwa Josephs Aussage „Mein Name ward Ägypten,⁴⁶⁷“ die auf der Doppeldeutigkeit von *michir*⁴⁶⁸ aufbaut, was wörtlich Ägypten bedeutet, aber ebenso der ‚Nachname‘ des ‚Aziz Ägyptens‘ (*ajij michir*) ist und somit auf die Verwandtschaftsbeziehung zwischen Joseph und Zulaikha verweist. Zulaikhas lustige Reaktion hierauf („Ich werde dich Joseph nennen. / Schenke mir das Leben; / was religionsgemäß oder religionswidrig ist, beurteilst du.“⁴⁶⁹) findet sich ebenso wenig bei *Ĝāmī* wie ihre unvermindert lustvollen Offerten. Ein Grund für ihre Hinzufügung an dieser Stelle könnte sein, dass sie den bisher ausgemachten Konventionen des *tripadī* eher entspricht als der in den ver-

auf Wasser (und) Geliebten. / Nichts bringt größere Tugend hervor!“ IJ 713: *premānale jvalita jalera priya āśa / tā honte adhika guṇa nāhika prakāśa.*

465 IJ 714: *mora dekhi mṛta aṅga / ājjera mana bhaṅga / śuna mora prāṇapati / tohmāka badhiba nirātanka // sei janme tohmā saṅga / thākiba anaṅga raṅga / śuna mora prāṇapati / tabu nā chāṛiba tohmā saṅga.*

466 YZ 204.

467 IJ 717: *mohora michira haila nāma.*

468 Bengalische Entsprechung zu arab. *miṣr*, wörtl. Ägypten.

469 IJ 717: *ichupha bolama [= bolum= boli] tore / prāṇa dāna dea more / dharmādharma tohmāra bicāra.*

bleibenden Strophen geschilderte ‚Höhepunkt‘ der Geschichte. Denn obgleich bei Sagīr in letzteren mehr direkte Rede verwendet wird als in der entsprechenden Passage Āmīs,⁴⁷⁰ so entsprechen sich beide Geschichten ab dem Punkt, zu dem Zulaikha Josephs Entsetzen über ihren Selbstmordversuch als Zuneigung interpretiert und beginnt, ihn zu verführen. In beiden Fällen wird nun ein allwissender Erzähler genutzt:

Die Frau benahm sich wie der Mann, / der Mann erschien als Heldin: / vertauscht ist ihr Benehmen. // [...] Des Geliebten Herz zu verführen / umarmt (sie ihn) mit Gewalt. / Joseph ist reglos und ruhig. // Zulaikha, zum eigenen Glück, / küsst (sie) Josephs Mund. / Joseph bleibt mit gesengtem Kopf.⁴⁷¹

Doch wie bei Āmī sind beide bald „vereinigt, nahe dem Akt“.⁴⁷² In diesem Moment sieht Joseph das Götzenbild (*pratimā*) und fordert von Zulaikha Rechenschaft. Sie erklärt: „Diese meine Gottheit: / seit Generationen verehren wir (sie). // Solche Dinge, wie wir sie gerade machen: / dass Gott uns dabei sieht, / beschämt mich sehr.“⁴⁷³

Der grundlegende Gedankengang Josephs, der beschämt an seinen allwissenden Gott denkt, weist von Midrasch über Korankommentar und Āmī bis zu Sagīr eine bemerkenswerte Kontinuität auf.⁴⁷⁴ Einzig ist hervorzuheben, dass Josephs Zweifel plötzlich in eine Predigt des religiösen ‚Über-Ichs‘ übergeht:

Für (Joseph) war es rätsel(haft): / (wenn sie) ihre blinde Gottheit / sieht, empfindet sie Scham und Furcht. // Mein gestaltloser Herr, / der äußerst barmherzige Herr, / er sieht das Verborgene und das Offenkundige. // ‚Wisse, dass Gott einer ist! / Er hat keine Gestalt oder Form, / ist fehlerlos. // Tag und Nacht, vom leeren Ort aus, / sieht er (sogar) die Tiefen der Unterwelt. / Wer hat die Kraft, ihn zu überlisten?‘⁴⁷⁵

In Anschluss an diese Worte rennt Joseph aufgeregt weg, es folgt Zulaikas erfolgloser und folgenreicher Versuch, ihn festzuhalten. Beschlossen wird die Passage durch das Auftauchen des Aziz,

470 YZ 203–207.

471 IJ 719: *nārikā haila pātragati / pātra se nāyikā bhāti / biparīta dohāna bebhāra [= byabahāra] [...] chalite bhābera mana / bale kare āliṅgana / ichupha sthagita dhīramāna // jalikhā āpanā sukhe / cumbae ichupha mukhe / ichupha rahae adhomukhī.*

472 IJ 719: *samajukta nikate śṛṅgāra.*

473 IJ 719sq: *āhmāra debatā ahi / prusā krame [= puruṣa anukrame]tāra sebā kari // tuhmi ahmi ehi karma / karite dekhība dharma / lajjā bara nija mane kari.*

474 Grünbaum zitiert etwa den Midrasch zu Gen. 39, 8 folgendermaßen: „Sie führte ihn von einem Zimmer in das andre, zuletzt in ihr Schlafgemach, in welchem oberhalb des Bettes ein Götzenbild war, das sie mit einem Tuche bedeckte. Da sagte Joseph zu ihr: Mit Recht verhüllst du das Angesicht dieses deines Gottes (hast du Scheu vor ihm, den du verehrst), und wie sollte ich mich nicht scheuen vor Ihm, von dem es heisst: Die Augen Gottes sind überall auf Erden (Zach. 4, 10)?“ Az-Zamaḥṣarī schreibt demnach „Da sagte Joseph zu ihr: Du schämst dich vor Einem, der nicht sieht und nicht hört, und wie sollte ich mich vor Ihm nicht schämen, dem Sehenden, Hörenden, der das Innerste der Herzen kennt? (wa lā ’astahyāmin al-samī’i ’l-baṣīri)“ Cf. Grünbaum (1889), p. 5.

475 IJ 720: *ichupha haila dhandha / tāhāra debatā andha / tāka dekhi kare bhaya lāja // mora nirañjana bidhi / parama karuṇānidhi / gopata bekata [= byakta] dekhe kāja // isvara jānaha eka / nāhi mūrti rūpa rekha / matibhrama nāhika tāhāra // dibārātri sūnyasthula / pekhae pātāla mūla / tāne bhāṇḍe [bhāṇḍā= bhārḥāno] śakati [= śakti] kāhāra.*

der Joseph nach den Vorkommnissen fragt. Dass hier wieder in den *payār* gewechselt wird, scheint wie die gesamte zweite Hälfte der Passage maßgeblich durch Āmī motiviert, stimmt der Wechsel hier doch einmal mit dessen Kapiteleinteilung überein, die sonst meist nicht eingehalten wird. Während der Metrumswechsel wieder einmal am Anfang von der typischen Erzähltechnik begleitet wurde, scheint im zweiten Teil die geringe Erzählgeschwindigkeit und die Bedeutung der Passage auszureichen, das Kapitel im Āmī'schen Sinne zu Ende zu führen. Gleiches gilt für Zulaikhas anschließende Klage über ihren Misserfolg, die nicht im Sinne des *tripadī* ausgebaut wird, sondern der metaphorischen Deutung Āmīs verpflichtet ist.⁴⁷⁶

2.4.9 Monolog: Der Gang ins Gefängnis

Die nächste Unterbrechung eignet sich gut, diesen Kontrast nochmals herauszustellen. Sie erfolgt, nachdem Joseph – zwar von Zulaikhas Anschuldigung, er habe sie vergewaltigt, durch den kindlichen Zeugen freigesprochen aber von Zulaikha den Frauen der Stadt vorgeführt und bedroht – sich selbst den Kerker gewünscht hatte: „Joseph sagt: ‚für mich ist es gut, Gefangener (zu sein). / Wenn ich dein Gesicht nicht sehe, bleibe ich wohlgelaunt.“⁴⁷⁷ Zulaikha lässt ihn daraufhin, so schildert es der dem *tripadī* direkt vorhergehende Abschnitt, tatsächlich öffentlich demütigen und einkerkern. Doch auch das Gefängnis, „dieser dunkle Brunnen[,] wurde zur Mondstadt“.⁴⁷⁸ Zulaikha schickt Joseph „Speise, Kleidung und Zierde soviel das Herz begehrt“;⁴⁷⁹ dieser ist sorglos, in Meditation vertieft. Die erste Strophe des *tripadī* leitet dann zu Zulaikha über: „Nachdem sie Joseph eingesperrt, / im Herzen viel Groll getragen [*māna*] / brennt Zulaikhas Inneres.“⁴⁸⁰ Während die ersten beiden Verse hierbei auf die vorherige Handlung verweisen, ist ihr Fluchtpunkt der dritte, Zulaikhas Inneres; eine Ausrichtung, die durch ihre Partizipialkonstruktion unterstrichen und von den folgenden Strophen fortgeschrieben wird, deren *Stimme* diejenige Zulaikhas ist. Auf die äußere Handlung des ersten Verses wird kaum noch eingegangen; das war Aufgabe der vorherigen Beschreibung im *payār*. Das Augenmerk liegt vielmehr auf der emotionalen Begründung der Handlungen, wobei letztere im zweiten Vers über den passenden Terminus bengalischer Viṣṇuiten

476 „Ich bin eine glücklose, affenköpfige Frau. / Er dagegen ist steinreich. / Ich wollte von diesem Reichtum Gebrauch machen; / in dessen Nähe ich die ganze Zeit herumsitze. / Als ich (meinte), ein Tier mit guter Essenz kommen zu sehen, / in dieser Vorstellung spannte ich ein Netz aus. / Viele Ränke schließend (?) suchte ich, / damit mein Wunsch sich sicher erfülle. / Als dieses Tier jedoch fliegen wollte, / zerriss es das Netz und ging heraus ins Welteninnere. / Ich konnte es nicht erreichen und den Saft genießen. / In meiner Hand habe ich nur sein zerissenes Netz.“, cf. *IJ* 721. Man beachte besonders die Umkehrung der Rollen von des Jägers und der Gejagten, die der obigen Umkehrung von Verführer und Verführter entspricht.

477 *IJ* 734: *ichuphe bulilā mora bandī bhāla gati / tomhā mukha na dekhi thākimu sukha mati.*

478 *IJ* 735: *ehi andhakūpa sthane haila candrapura*, eine Parallele, die auch Thomas Mann zieht.

479 *IJ* 735: *bhojana bhūṣaṇa sajjā mane jatha bhāe.*

480 *IJ* 736: *ichuphaka bandī kari / bahu māna mane dhari / jalikhāya tāpita antara.*

ausgedrückt werden. Denn *māna* bezeichnet den Teil der Geschichte Rādhās und Kṛṣṇas, in dem Rādhā entdeckte, dass Kṛṣṇa sich auch mit den anderen *gopīs* einlässt. Es ist hierbei vor allem die Konnotation des Begriffs als „hurt feigned in order to bring the ‚offender‘ around to a position of humility,⁴⁸¹ die so gut Zulaikhas Handlungen entsprechen, die ja zuvor unter Täuschung darauf abzielte, Joseph zu erniedrigen und gefügig zu machen. Schon hier scheint die Ausrichtung der folgenden Strophen auf die im dritten Vers zusammengefasste *Leidenschaft* durch, die auch dadurch verstärkt wird, dass in ihrer Reflektion über ihre Missetaten (*apakarma*) und Sünden (*pāpa*⁴⁸²) ihr Bezug meistens weniger ihr konkretes Verhalten Joseph gegenüber ist denn die daraus resultierenden Strafen. Insgesamt spielt in diesem ersten Teil des *tripadī* die *viraha*-Metaphorik wieder einmal eine wichtigere Rolle als die, die sich bei Ğāmī findet.⁴⁸³

Dies ändert sich erst am Ende der ersten Hälfte dieses Abschnitts, wo ein Teil der Beschreibung Zulaikhas aufgegriffen wird, die bei Ğāmī in ihrer Sehnsucht die verschiedenen Kleidungsstücke (Hemd, Gürtel, Schuhe) Josephs liebkost. Bei Sagīr sind es einzig die Schuhe, die Zulaikha berührt: „Josephs Schuhe: / als wären sie eine Fahne / werde ich sie auf meinen Augen liegen lassen. // Mal auf die Augen, / mal auf das Gesicht, / mal auf den Kopf werde ich sie halten.“⁴⁸⁴ Die Auswahl gerade der Schuhe lässt sich aus der Geschichte heraus nur schwer begründen, steht doch eigentlich eher das Hemd im Vordergrund, gerade da Zulaikhas Verhalten das Jakobs präfiguriert, der durch die Berührung mit dem Hemd Josephs sein Augenlicht wiedererlangt. Wie bei dem oben (2.4.1) zitierten Ausspruch der Amme, dass „zu den Füßen des Gurus“ Wünsche erfüllt würden und Zulaikhas implizitem Wunsch, den Fußstaub Josephs auf ihre Stirn aufzutragen (v. s. 2.4.6), ist auch für die hiesige Bevorzugung der Schuhe ausschlaggebend, dass die Füße von Heiligen und Göttern in Südasien ein Objekt devotionaler Verehrung darstell(t)en. Neben dem direkten Kontakt, der in Praktiken wie *qadambūsī* („Fußkuss“) im sufistischen oder *padasevā* („Fußdienst“) im viṣṇuitischen Kontext gesucht wird, gelten hierbei auch Mittlersubstanzen als heilsbringend, wobei der Fußstaub (beng. *dhulā*) von klassischen Sanskrittexten⁴⁸⁵ bis zu sufischen Liedern im heutigen Bangladesch eine hervorragende Rolle spielt.⁴⁸⁶

481 Cf. Dimmock et Stewart (1999), p. 1019.

482 In modernem Bengali wird das inherente *a* am Ende nicht ausgesprochen, i. e. *pāp*.

483 Eine Ausnahme ist das bei Ğāmī wie der persischen Dichtung überhaupt häufig verwendete Bild, dass Blut geweint wird; Sagīr spricht von Blutränen (*lahu [= lohu] lora*).

484 *IJ* 737: *ichuphera pādukāya / jehna seha patakāya / ākhira upare rākhi thākō // khene khene nayāneta / khene khene bayāneta / khene khene mastake dharāō*.

485 Cf. Graham M. Schweig (2005): *Dance of Divine Love, The Rāsa Līlā of Krishna from the "Bhāgavata Purāna"*, India's Classic Sacred Love Story, Princeton (N.J.): Princeton university press, p. 119.

486 Cf. Harder (2011), p. 211 und dessen Anmerkungen in notatio 239.

Auch in diesem *tripadī* wird also eine Situation, die bei Ğāmī vorgezeichnet ist, aufgegriffen und durch Ergänzungen und Kürzungen an die typische Rede der bengalischen Zulaikha angepasst. Dies soll allerdings nicht implizieren, dass eine Verwandlung angestrebt wird; das Gegenteil ist der Fall. Nicht nur die Schuhe werden erwähnt; selbst Details wie das „Ach!“, das Zulaikha bei Ğāmī „aus der Brust fährt“,⁴⁸⁷ tauchen an rechter Stelle auf.⁴⁸⁸ Bei Sagīr wird dieser Ausruf mit Zulaikhas Selbstbezeichnung als *nāgarī* kombiniert, einem Wort, das hier offensichtlich nicht in seiner wörtlichen Bedeutung als „Städterin“ genutzt wird. Vielmehr ist es wohl, wie im *śrīkr̥ṣṇakīrtana*, „a derogatory term, relating to the distortion/misrepresentation of ones social identity“,⁴⁸⁹ und dementsprechend etwa mit „clever, tricky, crafty“ oder gar „rogue, charlatan“⁴⁹⁰ zu übersetzen.

Es werden also, wieder einmal, in Bengalen vorhandene literarische Konventionen genutzt, um eben das zum Ausdruck zu bringen, was bei Ğāmī vorgefunden wurde: im hiesigen Fall die selbstkritische Reflektion Zulaikhas. Das Liebkosen der Schuhe entsprach dem Erwartungshorizont des Autors an dieser Stelle eher denn das des Hemdes und wurde somit bevorzugt aufgenommen. Ein Klagelaut passt, wie oben (2.4.5) angeführt, besonders gut zur mimetischen Darstellung des *tripadī* und findet somit an dieser Stelle seinen Weg in die bengalische Fassung. Somit sind es die mit dem Metrum verbundenen Darstellungskonventionen, welche die Passage maßgeblich prägen. Der Wechsel zur kurzen direkten Rede Zulaikhas, die sich bei Ğāmī findet, wird bei Sagīr durch den Metrumswechsel hervorgehoben und wesentlich ausgebaut, sodass Zulaikha auch dort noch spricht, wo – wie etwa bei dem zitierten Schuhauflegen – bei Ğāmī schon längst wieder der Erzähler berichtet. Anders ausgedrückt: auch hier sind die an das Metrum gebundenen poetischen Konventionen maßgeblich für die Komposition des Werkes.

Dass diese Konventionen jedoch nur ein Faktor unter vielen sind und zu Beginn einer jeden *tripadī*-Passage wichtiger denn im späteren Verlauf, zeigt die zweite Hälfte der hiesigen Passage, die im *laghu tripadī* steht. Diese ist ein wahrer ‚Flickenteppich‘ verschiedener Erzählmodi, die vor allem ihre Fokussierung auf Zulaikha sowie die Tatsache vereint, dass sie inhaltlich dem gleichen Kapitel Ğāmīs entsprechen⁴⁹¹. Recht zu ihrem Anfang stehen sechs Strophen, die Zulaikhas Gefühle anhand ähnlicher Naturbeschreibungen schildern, wie sie bereits aus dem *bāromāsī* bekannt sind, und die gerade aufgrund ihrer Anhäufung an dieser Stelle wie eine Übertragung von dort wirken.⁴⁹² Der

487 YZ 240.

488 IJ 737: *āha*.

489 Knutson (2009), 160.

490 Knutson (2009), 159.

491 YZ 244–249.

492 Das Brummen eines vom Ruf des Kuckucks benommenen „Drohnen-Bienen-Pärchen[s]“ (IJ 738: *bhramara*

verbleibende Rest enthält zwar immer wieder typische Klagereden Zulaikhas, ist aber im Wesentlichen der Versuch, Zulaikhas Sehnen und Eifersucht, wie sie bei Ğāmī im Kapitel „Gang nach dem Kerker“⁴⁹³ beschrieben werden, nachzudichten. Dementsprechend enthält die Passage auch eine auffällig hohe Zahl an vom Erzähler geschilderten Handlungen Zulaikhas, die wir eher im *payār* vermuten würden. Doch beim Vergleich auch dieser *tripadī*-Passage mit dem anschließenden *payār* bleibt der Unterschied dennoch augenfällig: dort wird in nur acht Paarreimen Josephs meditative Ruhe und Zulaikhas Leiden gerafft zusammengefasst und im neunten vom Tod des Aziz berichtet – eine wesentliche Erhöhung der Erzählgeschwindigkeit gegenüber dem *tripadī*.

2.4.10 Bild und Klimax: Die Vermählung Josephs und Zulaikhas

Die letzte Unterbrechung, auf die hier eingegangen wird, ist gleichzeitig die längste. Wieder einmal ändert sich mit ihr auch das übliche Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit, das den beiden Werken sonst eigen ist. Während bei Sagīr seit der letzten Unterbrechung die Ğāmī'sche *Geschichte* in nur halb so vielen Versen wie bei jenem nachvollzogen wurde, dreht sich das Verhältnis nun um: Sagīr widmet dem Vollzug der Hochzeit doppelt so viele *pads* wie Ğāmī *abyāt*. Schon hieraus ergibt sich, dass die im *payār* geschilderten Handlungselemente – wie etwa der Tod des Aziz, Josephs Gespräche mit den anderen Gefängnisinsassen, seine Traumdeutungen, sowie sein durch den Namenswechsel markierter Aufstieg zum Machthaber Ägyptens – verhältnismäßig schnell erzählt werden, obgleich sich doch gerade hier die Grundkonfiguration zumindest der Geschichte Josephs ändert. Doch auch die Beschreibung Zulaikhas als „blindes Mütterchen“, das vollkommen verwahrlost und (wie Jakob) erblindet in einer Rohrhütte (*kṣudra bāsā ghara*⁴⁹⁴) auf dem Weg des Geliebten wohnt, wird komprimiert. Ihre Zerstörung des Götzen⁴⁹⁵ wird ebenso getreu nachvollzogen wie ihre Hinwendung zum wahren Glauben und ihre Begegnung mit Joseph,⁴⁹⁶ doch werden keine Akzente gesetzt. Die Wünsche, die sie gegenüber Joseph, der sie im Folgenden erkennt,⁴⁹⁷ äußert, werden, wie üblich, in der bengalischen Fassung etwas verständlicher aufbereitet, indem sie einer nach dem anderen behandelt werden, doch ist vor allem eine inhaltliche Entsprechung zu beobachten. Das gleiche gilt für die Beschreibung der Reaktion Josephs, der seine Zustimmung immer noch nicht gibt, sondern seinen Kopf neigt und auf die Zustimmung Gottes

bhramarī joṛa) erfüllt Zulaikha mit Hingabe (*bhak[a]ti*); der *cātaka* ruft wieder im Trennungsschmerz, aber mit honigsüßer Stimme, nach seinem Geliebten (*piu*); weder kühlende Sandelpaste noch die südliche Brise verschaffen Zulaikha Linderung, die wieder sagt: „mein Lebenshauch flieht weit“ (*IJ* 738: *dhābae parāṇa dūra*).

493 *YZ* 244–248.

494 Cf. *IJ* 754.

495 *IJ* 755.

496 *YZ* 283, *IJ* 757.

497 *IJ* 758, *YZ* 285.

wartet. Der *tripadī* ist aber wieder einmal nicht dieser wichtigen Entwicklung der Geschichte gewidmet, sondern der anschließenden Hochzeitsnacht. Ihr direkt voraus geht die ‚äußere‘ Schilderung der Hochzeitsfeier, deren Festtagsstimmung ganz ähnlich wie bei Zulaikhas erster Hochzeit vor allem durch die Beschreibung ihrer klanglichen Dimension Ausdruck verliehen wird. Asim Roy bemerkt richtiger-, aber leider auch einzigerweise, dass es „locally known instruments“⁴⁹⁸ sind, die diese festlichen Klänge erzeugen. Für die hiesige Perspektive ist dem zumindest hinzuzufügen, dass ihr Klang mit dem Beginn des *tripadī* verstummt und somit der Übergang auf noch einer weiteren Ebene markiert wird.

Explizit wird dieser mit der ersten Strophe des *tripadī* vollzogen, die, gleich einer Bühnenanweisung, die im Folgenden auszumalende Situation definiert: „Der Vesir gab den Befehl, / Zulaikha trat ein: / zur glücksverheißenden Stunde (in) die inneren Gemächer.“⁴⁹⁹ Während in dieser ersten Strophe noch zwei Handlungen im für die Erzählerstimme typischen Imperfekt geschildert werden, erfolgt anschließend schnell der Übergang zum beinahe verblosen *sarāpā*. Dessen einziges finites Verb steht gleich im ersten Vers der Schönheitsbeschreibung, die als *ist*-Zustand an Stelle der bei Ğāmī geschilderten Handlung ihrer Toilette steht, ein Aspekt, den sie mit dem *sarāpā* vor Zulaikhas Verführungsversuch (v. s. 2.4.7) teilt. Auch inhaltlich entsprechen sich beide Beschreibungen weitgehend. Die Reihenfolge der geschilderten Körperteile ist dieselbe, einzig wird dieses mal noch zusätzlich auf Zulaikhas Nabel und Hüften eingegangen.

Mit dem an den *sarāpā* anschließenden Austritt aus dieser intimen bildhaften Beschreibung tritt, wie so häufig im *tripadī*, nach einem erzählerlosen Einstieg der Erzähler wieder auf. Dieser führt nach einer schnellen Schilderung der Vermählung selbst wieder in das „einsame Gemach“⁵⁰⁰, das nun nicht mehr Ort illegitimer Verführung, sondern religionsgemäßer Vereinigung ist. Mit der „erotische[n] Stimmung“ sind demnach auch „beide einverstanden“⁵⁰¹, und während sie anfänglich noch ungeschickt sind, wird ihr Liebesspiel schnell sicherer.⁵⁰² Nach ihrer Vereinigung (*śṛṅgāra*) erkundigt sich Joseph hier, ebenso wie bei Ğāmī, wie es sein konnte, dass Zulaikha sich mit ihrem Ehemann keinem „erotischen Vergnügen“⁵⁰³ hingegeben hat, woraufhin Zulaikha nochmals alle Ereignisse seit ihrem Versprechen gegenüber Joseph im zweiten Traum rekapituliert.

498 Cf. Roy (1983), p. 107.

499 IJ 764: *ājije adeśa kaila / jalikhā prabeśa haila / śubhakṣaṇe antaśpura mājha.*

500 IJ 766: *nirjana mandira taṅgī.*

501 IJ 767: *rati rasa duhu anumati.*

502 Diese Passage kann leider nicht mit Ğāmī verglichen werden, da Rosenzweig wie Griffith sie „ihres gar zu freyen, wenn gleich in zierliche Blumensprache gehüllten Inhalt’s wegen“ nicht wiedergeben. Cf. YZ 483.

503 IJ 768: *surata raṅga.*

Während bei Ġāmī die Szene hier abschließt, enthält sie bei Sagīr noch zwei Elemente, die insbesondere für eine religiöse Deutung des Werks relevant erscheinen. Erstens wird sofort in Anschluss an Zulaikhas Erklärung zu ihrer Jungfräulichkeit und die Feststellung, dass sich ihre Liebe nun erfülle, der Aspekt der Trennung hervorgehoben: eine Wendung, die sowohl viṣṇuitischer Doktrin als auch poetischer Praxis entspricht⁵⁰⁴, auch wenn hier nicht so weit gegangen wird, dass körperliche Reaktionen geschildert werden.

(Als er) das Gesicht der Tochter des Taimus / nicht sah, ward Aziz traurig. / (Auch einen) Augenblick (der) Trennung hat kein Leben (*jāna*). // Eben solcher Trennungsschmerz wie der jungen Frau / wurde auch Aziz (zuteil): / unentwegt blickt er auf ihr Gesicht. // [...] Sehen sie sich einen Augenblick nicht, / kommt es ihnen wie eine Ewigkeit [*juga*= *yuga*] vor, / (sind) beide traurig, im Gefühl [*bhāba*] des Trennungsschmerzes.⁵⁰⁵

Zweitens wird in einer bei Sufis, *bhaktas* und *bāuls* gängigen⁵⁰⁶ Terminologie berichtet, wie Joseph Zulaikha ein seine Schriftgelehrsamkeit (*śāstra śikṣā*) einweihet (*Jalikhā karilā dīkṣā*) und somit ein Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Joseph und Zulaikha etabliert.⁵⁰⁷ Die wahrscheinlichste Lesart wäre diejenige, dass Zulaikha hier in die Schriften des Islam eingeweiht wird, also ‚konvertiert‘; die Art der persönlichen Initiation im Moment größter Nähe veranschaulicht den religionshistorischen Umstand, dass solch ein Übergang im sufischen Milieu Bengalens vor allem als die spirituelle Allianzbildung mit einem charismatischen Führer gedacht wurde.⁵⁰⁸

Schon die herausragende Länge dieses Einschubs korrespondiert also mit der herausragenden inhaltlichen Bedeutung von Vereinigung und Initiation, die auch das Ende der Leidensgeschichte der Heldin darstellen. Natürlich, es bleibt noch die Versöhnung der Familie und hierbei insbesondere die Zusammenkunft von Vater und Sohn, die ja ebenso mystisch interpretiert und dementsprechend dargestellt wurde (v. s. 1.3). Tatsächlich sind die beiden verbleibenden kurzen *tripadī*-Einsprengsel auch genau mit diesem Topos verbunden. Die erste, die Vereinigung Josephs und Benjamins,⁵⁰⁹ setzt an einer Stelle an, die schon im *ilāhīnāma* ‚Attārs hervorgehoben wurde. Schon dort ist die Reaktion Benjamins auf das Erkennen seines Bruders eine, die bereits bekannt ist: er fällt in Ohnmacht.⁵¹⁰ Wie kann Sagīr bei solch einer Vorlage anders, als in den *tripadī* zu

504 Cf. Dimock (1974), p. 159.

505 *IJ* 769: *taimucha nandinī mukha / na pekhi ājija dukha / tileka biccheda nāhi jāna // kanyāra biraha jatha / ājija haila tatha / abirata herae bayāna // [...] ekatila adarśana / juga hena bāse mana / dohāna biraha bhāba dukha.*

506 Zur viṣṇuitischen Verwendungsweise cf. beispielsweise Dimock et Stewart (1999), p. 1014 zu *dīkṣā* und *ibid.*, p. 1027 zu *śikṣā*. Für die Verwendung der Terminologie bei den Bauls cf. e.g. Jeanne Openshaw (2005): *Inner Self, Outer Individual: A Bengali ‘Bāul’ Perspective*, in: *South Asia Research* 25 (2), pp. 183–200, p. 187.

507 *IJ* 769: *ājijera śāstra śikṣā / jalikhā karilā dīkṣā / pratinitī eti manaskāma.*

508 Und damit sicherlich nicht mit einem Übergang zwischen religiösen ‚Systemen‘ gleichzusetzen ist. Auch im *nabī baṃśa* wird dieselbe Terminologie verwendet, cf. Irani (2010), p. 229.

509 Cf. *IJ* 794.

510 Ritter fasst den Abschnitt folgendermaßen zusammen: „Als Josef seine brüder in Ägypten empfängt, setzt er Benjamin, der nicht ahnt, mit wem er es zu tun hat, auf einen goldenen thron und fragt ihn nach seinem vater Jakob.

wechsellern? Das zweite noch verbleibende Stück im *tripadī*, das gewissermaßen das Gegenstück zum Auszug Zulaikhas aus dem väterlichen Lande darstellt, betrifft den Ritt Josephs hin zu Jakob.⁵¹¹ Und doch ist die Geschichte Josephs und Zulaikhas im engeren Sinne bereits hier, am Ende der *tripadī*-Passage zu ihrer Hochzeit, abgeschlossen. Dies verdeutlicht auch die *bhaṇitā*, die an deren Ende steht. Sie ist, anders als die anderen beiden *bhaṇitās* am Ende einer *tripadī*-Passage (v. s. 2.4.3 und 2.4.4), nicht an den innerfiktionalen Charakter Zulaikhas gerichtet, sondern gleicht, in ihrer Deixis, auf lexikalischer Ebene sowie in ihrer Reflektion des poetischen Gesamtwerks, vielmehr den im Vorwort und in den letzten Zeilen des *IJ* geäußerten Intentionen des Erzählers. Sie lautet: „(So) erzählt Śāh Muhammad / die Verse von Joseph und Zulaikha, / in regionalsprachliche Dichtung gefasst“⁵¹²

2.5 *Metrum und Poetik im Iusuph-Jalikhā*

In der obigen Diskussion einzelner Stellen wurde zugunsten der Darstellung der jeweiligen Besonderheiten auf eine allzu strenge Betonung der Querschnittsdimensionen verzichtet, da hier keine Kohärenz suggeriert werden soll, die das Werk so nicht hergibt. Der *tripadī* ist keine vom *payār* absolut unterschiedene metrische Form und die verwendete terminologische Dichotomie zweier Modi zeigt einzig den verschiedenen Grad an Mittelbarkeit der Erzählung an.

Dennoch kann nach der Analyse der einzelnen metrisch herausgehobenen Passagen die Vermutung, dass die Metrumwechsel im *IJ* eine bestimmte Funktion ausüben, als bestätigt angesehen werden. Sie erfolgen nicht an beliebiger Stelle, sondern betonen die Etappen der Geschichte Zulaikhas, die auch in anderen südasiatischen Sufi-Romanzen wesentlich sind: vom Entbrennen ihrer Liebe und ihrem Aufbruch zur Suche des Geliebten in Taimus (*kāma*); über die missliche Entdeckung und

Benjamin zeigt ihm einen brief, in dem Jakob seinem kummer luft macht. Josef geht mit dem brief in die inneren gemächer zu seiner familie, wo der brief unter vielen tränen gelesen wird. Dann geht er wieder zu den brüdern. Er setzt sie je zu zweien an einen tisch; nur Benjamin bleibt allein und weint bitterlich, des gern bruders gedenkend. Gefragt, warum er weine, sagt er Josef den grund. Josef sagt, er solle sich trüsten und annehmen, er, der gastgeber, sei der verlorene bruder. Er wolle mit ihm aus einer schüssel essen. Der truchsess macht freilich Josef darauf aufmerksam, dass die schüssel Benjamin's schon ganz voll blut geweint sei. Josef ergeht sich in längeren betrachtungen über dies blut. Die brüder versuchen Benjamin zu entschuldigen: Er sei noch klein und kenne die anstandsregeln des verkehrs mit königen noch nicht. Nun unterhält sich Josef mit dem bruder und fragt ihn, warum er so vergrämt aussehe. Benjamin antwortet: Weil er den bruder verloren habe und seine mutter gestorben sei. Josef fragt nach dem vater. Benjamin berichtet von dem gram des greises und erzählt, wie er ihn, Benjamin ans herz drücke, wenn er Josef's gedächte, und wie er immerfort weine. Josef weint, bis er den gesichtsschleier, den er noch immer trägt, ganz von tränen durchweicht ist. Schliesslich überbringt ihm Gabriel den befehl, endlich den schleier abzulegen. Als Benjamin nun das gesicht des gastgebers sieht, stösst er einen schrei aus und wird ohnmächtig. Als man ihn mit vieler mühe wieder zu sich gebracht hat und nach dem grunde seiner erschütterung fragt, antwortet er: Du gleichst Josef so sehr, dass man meinen könnte, du seiest es selbst. Ich muss dich schon einmal gesehen haben. Wenn du aber Josef bist, warum quälst du mich so?“ Cf. Ritter (1955), p. 362.

511 Cf. *IJ* 803.

512 *IJ* 769: *kahe śāhā mohāmmada / ichufa jalikhā pada / deśībhāṣe payār racita.*

Einsamkeit ob ihrer ersten Heirat, ihre freudige Entdeckung sowie die verschiedenen Verführungsversuche in Ägypten (*viraha*); bis hin zur glücklichen Vereinigung (*prema*). Die wenigen Passagen, die nicht Zulaikha betrafen, waren dennoch ‚ihrem‘ Thema, dem Trennungsschmerz hingebungsvoller Liebender, gewidmet.

Die wenigen bisherigen Überlegungen zur Funktion des *tripadī*, die vor allem auf seine Assoziation mit Emotionen und seinen nicht-narrativen Charakter hinwiesen, konnten für den Fall des *IJ* bestätigt und vertieft werden, wobei vor allem ihr überwiegend als *mimetisch* zu bezeichnender Erzählmodus herausgearbeitet wurde. Dieser zeichnet sich vor dem ‚diegetischen‘ (narrativen) Modus der im *payār* stehenden Passagen durch eine detailreiche, d.h. langsame, Erzählgeschwindigkeit und eine ‚direkte‘, d.h. ‚nicht erzählte‘ Darstellungsweise aus. Eine wesentliche Form hierfür ist eine besonders hervorgehobene direkte Rede, die sich durch die besondere Deixis der Sprechakte, wie sie innerfiktional etwa durch formelhafte Anreden zum Ausdruck kommt, auszeichnet oder sich in vom Erzähler kaum eingefassten Dialogen findet. Die besondere Zugehörigkeit der metrisch hervorgehobenen Passagen zum innerfiktionalen Charakter Zulaikhas kommt beispielsweise auch darin zum Ausdruck, dass sich einzig hier die Kommunikationsrichtung der *bhanitās* ändert und der Erzähler in ihnen nicht mehr, wie in den anderen Fällen, mit dem Publikum, sondern mit Zulaikha selber kommuniziert. Eine andere wesentliche Spielart der im *tripadī* stehenden Passagen ist eine ‚objektbeschreibende‘ Darstellung, die dem Leser ein statisches Bild ‚zeigt‘. In jedem Fall sind Abgrenzungen und Übergänge zu vorhergehenden und nachfolgenden Teilen der Erzählung konventionalisiert und entsprechen, in der räumlichen Metapher der ‚Distanz‘, in den allermeisten Fällen einem ‚Näherrücken‘ der metrisch herausgehobenen Stellen an eine zuvor geschilderte Situation.

Der Vergleich zu Ğāmī zeigt, dass die Konventionen der untersuchten Passagen sich auf die bengalische Nachdichtung auswirkten. Der Grad der Übereinstimmung zwischen bengalischer und persischer Fassung ergibt sich häufig daraus, wie gut die persische an den jeweiligen Stellen zu dem Darstellungsziel der bengalischen passte. In anderen Worten: Nicht nur beim Rezipienten werden mit einem Metrumswechsel bestimmte Erwartungen geweckt, sondern schon der Dichter formt seine Vorlage auf Grundlage einer impliziten ‚Poetik‘, entsprechend der er gegebenenfalls auch Veränderungen gegenüber der Vorlage vornimmt. Dass aus der Entstehungszeit des Werks bisher keine diesbezüglichen theoretischen Diskussionen bekannt sind, ist kein Hinderungsgrund für ihre Untersuchung, macht diese allerdings insofern schwieriger, da sich erst eine angemessene Terminologie etablieren muss.

Die Rezeption des Zuhörers eines mündlichen Vortrags wird durch metrische wie längenmäßige Hervorhebungen bestimmter etablierter Erzählsituationen (Stanzel) noch stärker geleitet denn die Leserrezeption eines geschriebenen Texts, sind doch „pace, direction, and sequence of any particular performance“⁵¹³ noch stärker fixiert. Im *IJ* werden viele Teile so ‚schnell‘ im *payār* zusammengefasst, dass sie leicht überhört werden können. Ganz anders verhält es sich bei den durch das Metrum herausgehobenen Passagen, die im Vergleich zum Rest der Erzählung meist noch ausführlicher sind als bei Ğāmī, und der in ihnen erfolgenden mimetischen Beschreibung der Affekte Zulaikhas.⁵¹⁴ Vielleicht ist es hierbei kein Zufall, dass gerade das Mitleiden bzw. Jammern (*eleos*) bei Aristoteles einer der beiden Fälle ist, in dem eine „unmittelbare Identifikation mit der Gefühlsexpression einer fiktionalen Figur“⁵¹⁵ erfolgt, also bei einer Emotion, die auch das Thema der meisten durch den *tripadī* hervorgehobenen Stellen im *IJ* ist. Gerade im Kontext der *rasa*-Theorie und post-Caitanya-Religiösität liegt eine solche Identifikation ohnehin nahe. Selbstverständlich kann eine Betrachtung innerfiktionaler Darstellungen nur potentielle Emotionserzeugungen untersuchen und auch sind Emotionen sicherlich nie direkt, sondern grundsätzlich nur als Zeichen vermittelbar.⁵¹⁶ Dennoch scheint der Präsentationsmodus bei der Vermittlung der Emotionen ein wichtiger Faktor zu sein: wenn beispielsweise nicht nur erzählt wird, dass die Heldin Klagelaute ausstößt, sondern sie diese selbst wiederzugeben scheint, ist dies eine Erzählstrategie, die eine Identifikation des Zuhörers mit der Protagonistin befördert; in viṣṇuitischer Terminologie könnte man sogar, etwas überspitzt, sagen, dass es diese Darstellungsform ist, die es dem *bhakta* ermöglicht, den *bhāva* Zulaikhas anzunehmen. Die mimetischen Passagen stellen dem Zuhörer Bilder bereit, die er vermeintlich direkt, nahezu ‚sinnlich‘, wahrnehmen kann. Sie sind nicht nur Ausdruck eines Erlebnisses sondern können „auch nicht anders in [ihrer] Bedeutung erfaßt werden als durch ein Erlebnis.“⁵¹⁷

Die Diagnose einer ‚Säkularisierung‘ des Werks Sagīrs im Vergleich zu Ğāmī oder den *hindawī*-Sufi-Romanzen⁵¹⁸ ist demnach zu modifizieren. Eher könnte von einer Verschiebung des Religiösen

513 Kahane (1994), p. 143.

514 Es ergibt sich also ein Erzählrhythmus, der sehr große Ähnlichkeiten zu dem des romanesken Kanons aufweist, der nach Genette vom „Wechsel von undramatischen Summaries, die Erwartungen wecken und Verbindungen herstellen, und dramatischen Szenen, deren Rolle für die Handlung entscheidend ist“ gekennzeichnet ist, cf. Genette (2010), p. 69.

515 Cf. Eming (2006), p. 71.

516 Cf. *Ibid.*, p. 2.

517 Cf. Hans-Georg Gadamer (1986 [1. Aufl. 1960]): *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 5. Aufl., Tübingen: Mohr (Gesammelte Werke, 1), p. 76.

518 Für ein weiteres Beispiel hierzu cf. Taraph'dār (1971), p. 404: „Als Geschichten von der Klasse Śīrīn-Farhād, Lailī-

gesprochen werden: im *IJ* wird zwar weniger abstrahiert, dafür aber mehr miterlebt. Dass Sagīr die reflektierenden Passagen Ġāmīs ebenso auslässt wie die Zusammenfassungen, die am Ende jeder Strophe im *hindawī*-Versmaß verankert sind, muss im Zusammenhang mit seiner Einführung metrisch hervorgehobener, *mimetischer* Passagen gesehen werden. Die größte Anpassung an ein auf Erleben ausgerichtetes literarisches und religiöses Umfeld erfolgt nicht, wie so oft behauptet, durch theologische Neudeutungen oder eine andere Metaphorik, sondern durch die Einführung eines neuen Formelements.

In der wirkungsästhetischen Terminologie Wolfgang Iser sind die Metrumwechsel nicht nur ein Signal für den zu erwartenden neuen Erzählmodus. Sie sind auch wesentlich für das, was Iser die Struktur von Thema und Horizont nennt, das „System der Perspektivität“ der „Innenorganisation des Textes.“⁵¹⁹ Diese Struktur „regelt zunächst die attentionalen Zuwendungen des Lesers zum Text.“⁵²⁰ Da der Leser sich nicht in allen Perspektiven zugleich befinden kann, „ruht“⁵²¹ sein Blick in einer Perspektive, die in dem moment Thema ist; diese steht ihrerseits vor dem Horizont der Segmente, „die in den vergangenen Lektüreprasen thematisch waren.“⁵²² das Erleben Zulaikhas im *tripadī* steht stets vor dem Hintergrund der Erzählerperspektive des *payār*. Entscheidend ist die Interaktion beider Perspektiven miteinander: der Zuhörer sieht die gleiche Handlung abwechselnd aus der Perspektive des Erzählers und derjenigen Zulaikhas und muss nun diese beiden, häufig kontrastierenden, Perspektiven zueinander in Beziehung setzen. Der Metrumwechsel setzt die beiden Perspektiven zwar deutlich voneinander ab – „doch nicht, um zu trennen, sondern um das Auffinden der ausgesparten Beziehung aufzuzeigen.“⁵²³ Nur durch diese Leistung der Vorstellung des Zuhörers, der die Perspektive Zulaikhas mit der des Erzählers kontrastiert, ist das didaktische Ziel, die Reinigung der Seele Zulaikhas und des Zuhörers, erreichbar.

Solche Beobachtungen zu literarischen Mitteln der Identifikation mit der weiblichen Protagonistin bieten Anschlussmöglichkeiten an bisherige Diskussionen zu bengalischen Josephsgeschichten, wie etwa denjenigen um die Inbeziehungsetzung der beiden Liebespaare Kṛṣṇa/Rādhā und

Majnu und Yūsuf-Zulaikha in die Hände iranischer mystischer Dichter fielen, wurden sie in spirituelle Allegorien gewandelt. Aufgrund des Einflusses der Farsī-Dichter nahmen die Hindi-Dichter die Liebesgeschichten in vielerlei Hinsicht als Allegorie auf. Die bengalischen Dichter ließen die allegorischen Stücke aus, und transformierten die Hindi-Romanzen in reine Liebesgeschichten.“ [Übersetzung M.S.]

519 Cf. Wolfgang Iser (1994): *Der Akt des Lesens, Theorie ästhetischer Wirkung*, 4. Aufl., München: Fink, p. 162.

520 *Ibid*, p. 164.

521 *Ibid*.

522 *Ibid*.

523 Cf. *ibid*, p. 304.

Joseph/Zulaikha (v. s. 1.5). D’Hubert beispielsweise stellt in Bezug auf die Josephsgeschichte Āb'dul Hākims die These auf, dass von einem Antagonismus beider Paare auszugehen sei: Zulaikha werde als *satī* (treue und aufopferungsvolle Frau) charakterisiert und bilde somit einen Gegensatz zu Rādhā; ebenso werde Joseph als keuscher „anti-Kṛṣṇa“ geschildert.⁵²⁴ Hierbei ist allerdings zu beachten, dass d’Hubert keinen expliziten Verweis auf diese Gegenüberstellung innerhalb der Josephsgeschichte Hākims anführt. Statt dessen zitiert er eine Passage aus dem *Nabībaṃśa* Sultāns, in der es Kṛṣṇa nicht gelingt, als Gott zu gelten und die verheirateten Frauen der Stadt zu verführen, was Sultān als moralisierende Warnung didaktisch ausbaut.⁵²⁵ Dieselbe Stelle war zuvor auch von France Bhattacharya sowie Ayesha Irani als demütigende Darstellung Haris⁵²⁶ herausgestellt worden, allerdings nicht mit Joseph in Verbindung gesetzt worden. An dieser Stelle mag noch auf ein Detail verwiesen werden, das den Autoren bisher⁵²⁷ entging und von France Bhattacharya (unbewusst) geradezu eingefordert wird, wenn sie über die Verortung der Passage zu Kṛṣṇa im *nabībaṃśa* schreibt:

It is strange then that a lengthy episode concerning Hari should be included a second time, and at a much later place, and that the Hindu god should be admitted into the line of the prophets. This inclusion could not be innocent nor come from a simple desire for spontaneous recuperation of an interesting myth.⁵²⁸

Sowohl die Erklärung für die Position Kṛṣṇas als auch das beste Argument für d’Huberts Argumentation ist darin zu suchen, dass Kṛṣṇa in der Genealogie der Propheten genau an der Stelle verortet ist, an der nach der *qiṣṣa*-Tradition die Geschichte Josephs folgen müsste. Die Auslassung letzterer wird damit begründet, dass sie ohnehin bekannt sei – ein eindeutiger Verweis auf die spezielle Beziehung zwischen Kṛṣṇa und Joseph wie auch darauf, dass die Josephsgeschichte wieder einmal ‚zu sich selbst gekommen‘ ist.⁵²⁹

524 Cf. d’Hubert, p. 133.

525 D’Hubert (2006), p. 134.

526 Cf. Irani (2010), p. 239.

527 In einem Briefwechsel äußerte Irani allerdings die Absicht, dies im entsprechenden Kapitel ihrer Dissertation aufzunehmen.

528 France Bhattacharya (1999): Hari the Prophet – an Islamic View of a Hindu God in Saiyid Sultan's Nabi Vamsa, in Perween Hasan, Mufakharul Islam (eds.): *Essays in Memory of Momtazur Rahman Tarafdar*, Dhaka: Centre for Advanced Research in the Humanities, Dhaka University, pp. 192–208, hic p. 197. Dass der Autor dieser Arbeit überhaupt auf den Artikel Zugriff hatte, verdankt er Ayesha Irani.

529 Es sind sich hieraus ergebende Fragen des Verhältnisses der Josephsgeschichte zu den *qiṣṣas*, die besonders interessant erscheinen. Denn die Geschichte scheint (schon die Eigenständigkeit der Narrative in der Genesis verweist darauf) ständig zwischen einer Einbindung in einen Geschichtenverbund und einer Tendenz, sich aus diesem herauszulösen, zu oszillieren. Im *Nabībaṃśa* (vol. 1, p. 697) gibt es eine Bezugnahme auf Josephs Schönheit und charakterliche Vorzüge und einen Kommentar zum Neid seiner Brüder. Als Begründung dafür, dass er in die Geschichte nicht aufgenommen wurde, führt der Autor an, dass „das ganze Thema haben alle bereits gehört: / ich fasste es deswegen nicht in Verse“ („*śunicha e saba parastāba sarbajane / padabandhe muṇi nā kahilūm tekāraṇe*“), cf. *Nabībaṃśa*, vol. 1, p. 697. Der Dank für diese Referenz geht an Ayesha Irani.

Die vorliegende Analyse des *IJ* zeigte nun allerdings, dass die Beziehung zwischen dem Propheten und dem Gott keine konstant antagonistische war. Zwar wird keine explizite Verbindung hergestellt, doch konnten ‚syntaktische‘ und ‚semantische‘ Interaktionen (im Sinne der Werkstruktur und konventionalisierter Passagen) als Voraussetzung und prägendes Moment des Werks identifiziert werden. Die Charakterisierung Zulaikhas scheint hierbei eher Übereinstimmungen denn Gegensätze zu Rādhā zu betonen. Dass Zulaikha, der Vorlage gemäß, rehabilitiert wird und, ganz im Sinne des üblichen Verlaufs der Geschichte in Sufi-Romanzen, eine glückliche Vereinigung der Liebenden stattfindet, kann nur schwerlich als eine Kontrastierung zu Rādhā aufgefasst werden. Es überwiegen die in der Form liegenden Gemeinsamkeiten: der Einsatz eines mimetischen Modus zur Darstellung der Emotionen Zulaikhas eröffnet den Zuhörern die Möglichkeit zu einer Identifikation, die derjenigen der Anhänger Rādhās ebenso ähnelt wie es Sufis und *bhaktas* tun, die beide das Genießen dieser Emotionen in das Zentrum ihrer Religiosität rücken.⁵³⁰ Mit anderen Worten: nachdem die in Bezug auf die Geschichte parallele Verortung Kṛṣṇas und Josephs im *Nabībaṃśa* zeigte, dass beide Helden im wahrsten Sinne des Wortes in einer Austauschbeziehung zueinander stehen, zeigt der geteilte *discours* der Gesänge Rādhās und Zulaikhas, wie ähnlich sich die Heldinnen den Rezipienten darstellen.

530 Cf. Habermann (2003), p. xxx.

3. Ein neues Ende

Nachdem die Liebesgeschichte mit ihrem im *tripadī* geschilderten ‚Happy End‘ abgeschlossen ist, folgen, sieht man einmal von den kurzen Nachbeben der Nebenmotive ab, keine weiteren Metrumwechsel mehr. Dies ist zum einen sicherlich eine Folge der häufig zu beobachtenden „allgemeine[n] Abflachung des Erzählprofils gegen Ende einer längeren Erzählung“,⁵³¹ ist aber auch ein Indiz dafür, dass sich das Hauptaugenmerk im Folgenden weniger auf die passende Ausgestaltung seiner Vorlage denn auf ihr Fortspinnen verschiebt. Denn anders als in der Fassung Āb'dul Hākims, das in etwa der Ğāmī'schen Fassung entspricht,⁵³² schlägt die Geschichte bei Sagīr bald einen Weg ein, der so bisher aus keiner anderen Fassung der Josephsgeschichte bekannt ist und mit Sicherheit das neben den Metrumwechseln auffälligste Charakteristikum des Werkes bildet.

Bei Ğāmī eilt das Liebespaar nach dem „Sieg der Liebe“⁵³³ schnell dem Nichtsein zu: Joseph stirbt beglückt und Zulaikha folgt ihm nach, sobald der Sarg sie voneinander trennt.⁵³⁴ Anders bei Sagīr; hier blüht das Leben. Zulaikha gebiert Joseph zwei Söhne und wie beim pseudo-Firdawsī und in den *qīṣaṣ* wird das Familiendrama zu Ende gesponnen. Die Vereinigung Josephs und Jakobs erfolgt ebenso wie die ausführliche ‚Beichte‘ der Brüder; Josephs Verzeihen hierauf wird durch ein gemeinsames Festmahl besiegelt: „Alle Söhne vereinigte der Prophet: / (Formt) eine Einheit, alle Brüder, haltet die Sorgen fern! // Das Glück erblühte im Palast, (in dem) der König saß; / die Brüder stimmen dem Vater zu.“⁵³⁵ Gemeinsam ziehen sie dann im wunderbaren Ägypten ein, das vom Prunk der verschiedensten Edelsteine glänzt und dessen Bauten vom Himmelsarchitekten selbst geschaffen sind;⁵³⁶ es ist ihre gemeinsame Herrschaft, welche die sieben ‚fetten‘ Jahre einläutet:

Der König setzte den großen Bruder als Hauptberater ein; / (auch) den anderen Brüdern wurde viel Königsarbeit übertragen. // Jedem übertrug (Joseph) auf diese Weise nach seinem Schicksal Arbeit. / Auf diese Weise regierten sie jeden Tag das Königreich. // Alle Bewohner des Königreichs waren (voll) riesengroßer Freude: / Kein Herrscher im Reich kommt Joseph gleich. // Wisst!, Indra gleich genießt der König genießt des Reiches Glück; / (nigendwo) in den drei Welten gibt es einen König wie Joseph. // Söhne und Enkel wuchsen ihm äußerst viele, / Gott gab ihm den Namen Weltbeherrscher. // Der Prinz dient weiter dem alten Propheten, / der Vizekönig macht Zulaikha viele Geschenke. // Jeden Tag diente der Königsohn, mit ganzem Herzen, / dem alten Propheten. // So vergingen sieben

531 Stanzel (1979), p. 106.

532 D'Hubert (2006), p. 131.

533 Cf. YZ 293–297.

534 Cf. YZ 308.

535 IJ 810: *putrasaba ekatra kariyā paegāmbara* [= *paṣāgambara* = pers. *payāambar*] / *ekājukti* [= *ekāyukti* = *ekayoge*] *bhāisaba cintā dūra kara* // *udaya maṅgala taṅgī basilā nṛpati* / *bhrātrgaṇe bāpa sanga hai eka mati*.

536 Cf. IJ 812.

Jahre, / (in denen) es im Königreich keine Armut gab und die Lage glücklich war. // Von Land zu Land schickte der König hohe Beamte, / glücklich regiert (er), alle (waren) in Harmonie.⁵³⁷

Die Vereinigung und Harmonie aller vorherigen Figuren des Stücks wird anschließend noch dadurch fortgeschrieben, dass der ältere der Söhne Josephs mit der Tochter des großen Asketen (*mahāsādhu*) Bārahā vermählt wird, ein Wiederaufgreifen also der zuvor als Tochter des Bārehā eingeführten Bazīga Ğāmīs (v. s. 1.6). Nachdem auch der jüngere Sohn eine wunderschöne Frau und riesige Mitgift nach Hause brachte, ist das Glück vollendet. Nochmals wird die ideale Herrschaft Josephs beschrieben, wobei vor allem zweierlei auffällt. Zunächst gibt es eine klare Rollenverteilung zwischen dem Propheten Jakob, der sich dem Gottesdienst widmet und Segen ausspricht, und seinen auf die Herrschaft fokussierten Kindern:

*Ājj Michir*⁵³⁸ wurde hochehret. / Der alte Prophet war die ganze Zeit beim Gottesdienst. // Die Brüder kamen und grüßten den Vater, / der Vater segnete sie vielmals. // Die Arbeiten, die der König den Brüdern aufgetragen hatte, / erledigten sie alle, jeden Tag.⁵³⁹

Der zweite bemerkenswerte Punkt ist der Anklang an ‚typisch indische‘ Herrschaftspraktiken, der besonders im folgenden Reimpaar zum Ausdruck kommt: „Das Pferd des Aziz ist die Essenz der ganzen Welt. / Von Land zu Land ziehen Spione und beobachten das Verhalten.“⁵⁴⁰ Bezüglich des zweiten Verses drängt sich die Entsprechung zum wahrscheinlich im 3. Jh. u.Z. fertiggestellten, aber bis ins ‚Mittelalter‘ herangezogenen *arthaśāstra* auf, der „Lehre vom Streben und Nutzen des Königs und des Staates“, die den König als „Siegerheischenden“ (*vijigīṣu*) in den Mittelpunkt stellt und diesem den Einsatz von Spionen im eigenen Land empfiehlt.⁵⁴¹ Das Ideal des vorhergehenden Verses ist sogar noch älter, war es doch schon bei den ‚arischen Einwanderern‘ alte Sitte, das Pferd des Königs zur Bestimmung der Reichsgrenzen vor seiner feierlichen Opferung im *aśvamedhā* ein Jahr lang frei herumlaufen zu lassen, „und wer ihm in den Weg trat, mußte sich zum Kampf stellen,

537 IJ 813: *bara bhāi rākhilenta mukhyapātra rāja / āra bhāi samarpilā jatha rāja kāja // jāra jehi mata bidhi samarpilā kāja / tena mata pratiniti kare rājya rāja // rājyera sakala loka ānanda biśāla / ichupha samāna rājye nāhi mahīpāla // rājya sukha bhoge rājā indra sama jāna / tribhubane rājā nāhi ichupha samana // putra pautra tāhāna bāṛila bahutara / khiti pūrandara nāma thuilā īśvara // byddha nabī sebāta rahilā jubarāja / jalikhāya nānā bastu deyānta uparāja // ānudina kāyamane nṛpati koṅara / byddha nabī sebata rahilā tat-[a]para // henamate saptama barikha gaṅi gela / rājyeta durbhikṣa nāhi śubha daśā bhela // deśe amātya pāṭhāila narapati / sukhe rājya kara sabe haiyā eka mati.*

538 von arab. *‘Azīz Miṣr* (= Joseph), im Folgenden transkribiert als Aziz Michir.

539 IJ 814: *ājija michira hailā sānandita mana / byddha nabī sadāya prabhuta nibedana // bhrāṭṛgaṇa āsiyā janaka praṇāmanta / bāpeho bahula doyā tāhāne karanta // bhrāṭṛgaṇe samarpilā je karma nṛpati / se sakale sehi karma kare pratiniti.*

540 IJ 814: *ājijera aśvabara bhuvanera sāra / rājye rājye cara bhrami dekhe byabahāra.*

541 Cf. Hermann Kulke & Dietmar Rothermund (2010): *Geschichte Indiens, Von der Induskultur bis heute*, München: Beck, p. 82 sq.

wer es gewähren ließ, erkannte damit stillschweigend die Herrschaft des Königs an.⁵⁴² Mit solchen ‚ewigen‘ Bezugnahmen kann im *IJ* wohlgemut konstatiert werden:

Die Herrschaft des Aziz Michir ist gleich der des Gottes Indra. / Die unvergleichlichen Gebäude scheinen die der göttlichen Stadt zu übertreffen. // Hohe Häuser sieht man, wohlstrukturiert in Reihen. / Aus Gold erbaut scheinen die Verandas; // dicht an jedem Haus ist eine Moschee erbaut. / Jeden Tag werden tugendhaft Gäste bewirtet. // Aziz Michir ist ein König, wie er im Buche steht: / Wer an seiner Tür etwas erbittet, den beschenkt er.⁵⁴³

Insgesamt werden bis hierher vor allem noch offene Konstellationen zu Ende geführt. Doch gleichzeitig vollzieht sich ein langsamer Wechsel des Fokus der Erzählung von der devotionalen Liebesgeschichte hin zur heroischen Herrschergeschichte. Dieser Wechsel wird im Folgenden fortgeführt. Denn anstatt hier zu schließen, wie es beim pseudo-Firdawsī und anderen der Fall ist, setzt bei Sagīr nun ein komplett neues Kapitel an, das die Geschichte um wesentliche Aspekte erweitert, die nicht in anderen Fassungen der Josephsgeschichte zu finden, aber dennoch spezifisch mit dieser verbunden sind.

3.1 Die Welteroberung

Die ‚neue‘ Geschichte besteht im Wesentlichen aus zwei Topoi. Der erste schließt an die vorherige Charakterisierung Josephs als gerechten König an, die ihn in die Nähe zum muslimisch-persischen Propheten Alexander⁵⁴⁴ rückt. Auch wenn der Einfluss dieser in Südasien insgesamt wie auch in Bengalen bedeutsamen literarischen Figur⁵⁴⁵ nicht belegt werden kann, wächst nun jedenfalls in Joseph ein ähnlicher Wunsch, sich die Welt Untertan zu machen:

Eines anderen Tages saß Aziz inmitten der (Rats)versammlung. / Der König sagte vertraulich zu den Gefolgsleuten: // ‚Hört, ihr Gefolgsleute meine Rede! / Um die Welt zu erobern, werde ich durch die Welt reisen! // Vierzig Heeresdivisionen bereitet vor!‘ / Aufzubrechen befahl er fröhlichen Geistes.⁵⁴⁶

542 Ibid., p. 13.

543 *IJ* 815: *ājija michira rājya debendra samāna / debapurī jini dekhi apūrba nirmāṇa // uñcala prabandha ghara dekhi sārī sārī / subarṇa nirmīta saba dekhi uyarī // prati ghara dvāre dvāre machida nirmāṇa / atithi bhuñjāe nitya puṇya anumāna // ājija michira rājā ājñā paramāṇa / rāja dvāre jehi māge tāka kare dāna.*

544 Cf. zu dieser Spezifikation Minoo S. Southgate (1977): Portrait of Alexander in Persian Alexander-Romances of the Islamic Era, in: *Journal of the American Oriental Society* 97 (3), pp. 278–284, p. 278.

545 Nachdem Peter Gaeffke die übergreifende Bedeutung der Alexandergeschichten für die Sufiliteratur auf Dakkanī und Awādhī herausgestellt hatte, (idem, (1987): The Garden of Light and the Forest of Darkness in Dakkinī Šūfī Literature and Painting, in *Artibus Asiae* 48 (3/4), pp. 224–245 et idem (1989): Alexander in Avadhī and Dakkinī Mathnawīs, in *Journal of the American Oriental Society* 109 (4), pp. 527–532), stellt er in einem späteren Aufsatz (idem (1994): Alexander and the Bengali Sufis, in Alan W. Entwistle (ed.): *Studies in South-Asian Devotional Literature, Research papers, 1988 – 1991* presented at the Fifth Conference on Devotional Literature in New Indo-Aryan Languages, held at Paris – École Française d’Extrême-Orient, 9 – 12 July 1991, New Delhi: Manohar, pp. 275–284) anhand des Sikāndarnāmā Ālāols heraus, dass „the story of Alexander was a powerful model for the struggle for the ultimate worldwide victory of Islam, which was to be gained by great personal sacrifice but with the reward of undying fame.“ (Ibid., p. 282).

546 *IJ* 815: *āra dina ājija basiṇyā sabhā mājha / nibhṛte kahae ṇṛpa pātragaṇe kāja // śuna saba pātragaṇa āhmāra*

Jeder vielleicht während der Liebesgeschichte aufkeimende Verdacht, die islamische Ausrichtung des *IJ* könnte unklar sein, wird in der religiösen Legitimierung dieses Eroberungszuges ausgeräumt. Joseph befolgt die Worte Jakobs, der ihm rät: „Eingangs verehere Gott in Hingabe. // Wenn es dir der gestaltlose Herr befiehlt, / dann wirst du zur Welteroberung [*digvijaya*] aufbrechen.“⁵⁴⁷ Anschließend dankt er Gott im Gebet und verspricht hingebungsreiche und aufmerksame Gebete. Gott lässt nun auch mit der Antwort nicht lange auf sich warten und verkündet durch Gabriel:

„Hör, Aziz, Gottes Worte! / Für dich ist der Befehl deines Herrn verkündet. // Für dich ist die Glorie Gottes manifestiert. / In den drei Welten hat niemand [außer dir] sein Vertrauen. // Der Befehl des Herrn ist, dass du alle Königreiche eroberst, / die Ungläubigen [*kāphira*] schlage alle in die Unterwerfung. // Diejenigen, die das große Wort der Kalima nicht sprechen, / auf sie lass einen Waffenregen (fallen).“ // Aus dem Mund des (Gottes-)Boten hörte der König Aziz dies. / Dem Vater erzählt der Edelmütige alles. // Als er dies hörte, war der alte Prophet entzückt / (und) übergab den Aziz in Gottes Hände: // woraufhin Aziz sich entzückt auf den Weg machte.⁵⁴⁸

Beschrieben wird im Folgenden nicht die Kampfhandlung, sondern die „löwengleiche“⁵⁴⁹ Macht der Armee. Ebenso wie die Herrschaft Josephs der Indras glich, so scheint auch diese von dem indischen Gott inspiriert: die Pferde sind „schnell wie der Wind“⁵⁵⁰ und gleichen somit „*uccaiḥ śrabā*“⁵⁵¹ dem Pferd Indras; die Beile, die die Soldaten tragen, sind „gleich Blitzen“,⁵⁵² die bekanntlich auch Indra so furchterregend schleudert; und nach der bei solcher Macht natürlich schnell erfolgenden Befriedung kommt dieser gar selbst vorbei. Joseph scheint so immer mehr „dem Ideal eines Chakravartin-Weltherrschers verpflichtet, [...] dem die symbolische ‚Eroberung der (vier) Weltengenden‘ (*digvijaya*) oblag.“⁵⁵³ Dieses war schon vom berühmten Gupta-König Samudragupta für seine Eroberungen beansprucht worden, und blieb ebenso wie die Organisation des unter anderem von ihm gegründeten Staates in Indien „paradigmatisch für den klassischen, vormodernen Staat“.⁵⁵⁴ Das ursprünglich persische Konzept eines ‚Königs der Könige‘ gehört ebenso zu diesen Vorstellungen wie die, dass die Unterkönige im wahrsten Sinne des Wortes unter

bacana / digvijaya hetu āhmi bhramiba bhubana // caudda akṣauhinī sainya karaha sājana / calite ādeśa kailā haraṣita mana.

547 *IJ* 815: *iśvara agrata kara praṇāma bhakati // jadi tohmā ājñā kare prabhu nirañjana / tabe se karibā dig-bijaya gamana.*

548 *IJ* 816: *śunha ājija tuhmi iśvara kathan / tohmā tare prabhu ājñā haila bijñāpana // tohmā tare nirañjane gauraba sambhāṣa / tribhubane kāraha tare na haila āśvāsa // prabhu ājñā haila tumi sarba rājya jina / kāphira sakala māri karaha adhīna // mahāmantra kalimā na kahe jehi jana / tāhāna upare kara astra bariṣaṇa // dūta mukhe śuniyā ājija narapati / bāpera agrata saba kahe mahāmati // śuniyā je bṛddha nabī haraṣita mana / ājijaka prabhu sthāne kailā samarpaṇa // calilā ājija tabe haraṣita mane.*

549 *IJ* 816: *siṃhasama*, man beachte den Unterschied zu Achilleus, der bekanntlich ein Löwe ist.

550 *IJ* 816: *pabana gamana bājī*

551 *IJ* 817.

552 *IJ* 817: *bijuta samāna*.

553 Hermann Kulke (2005): *Indische Geschichte bis 1750*, München: Oldenbourg (Oldenbourg Grundriss der Geschichte, 34), p. 38.

554 *Ibid.*

der Schirmherrschaft des Oberkönigs stehen und sich folglich zur Loyalitätsbekundung bei diesem einfinden.⁵⁵⁵ Vom Joseph, wie er in der Liebesgeschichte charakterisiert wurde, bleiben einzig seine Schönheit und Loyalität gegenüber dem Vater und der Religion:

Auf einen goldenen Streitwagen steigt Aziz Michir: / Wie goldene Jasmin (ist) sein zarter Körper, // seine Augen besiegen trunkene Sonnenboote. / Am Himmel verbarg sich (aus Scham) der Mond, als er dieses Gesicht sah. // Von den Fußtritten der Soldaten wankte die Erde, / der Staub verdunkelte den Erdkreis. // Streitwagenräder, Muschelhornton, Kriegsgeschrei; / mitten im Kampfgeschehen tänzeln Pferde und Kamele. // Die Priester hielten mit gefalteten Händen Litaneien. / Auf einem goldenen Streitwagen (war) der Herr Ägyptens. // Zu den väterlichen Füßen warf er sich nieder. / Die Ungläubigen zu zermalmen geht der Machthaber Ägyptens. // Nach und nach zieht der König durch alle Länder, / von der Kraft der vier Divisionen ist er sehr erfreut. // Niemand vermochte sich ihm in diesem Krieg entgegenzustellen, / alle Leute [Könige] versammelten sich bei Aziz Michir. // Indra selbst kam dazu und die Leute freuten sich. / Als er dies sah, geriet der König des Weltkönigs in Trance. // Alle Könige, die Aziz gesehen hatten, / warfen sich ehrfürchtig zum Gebet auf die Erde. // Sie erkannten Aziz als Prophet an und akzeptierten die Religion; / verweilten bei der Tugend, gaben Missetat auf. // Dem Aziz Michir zu Füßen gaben sie sich (Joseph) hin [wörtl. schworen sie ab]. / Einige Könige gingen fröhlich mit ihm. // Einen güldenen Schirm trägt er über dem Kopf, / in allen Richtungen wedeln (Menschen)Reihen die Fächer. // Manche Könige haben nie mehr Kriege geführt: alle Könige traten in den Schutz des Aziz ein.⁵⁵⁶

Schon die Tatsache, dass die Motivik des Joseph als Weltenherrscher bis zur Gupta-Zeit zurückzuverfolgen ist, zeigt, dass sie keineswegs ein reines Abbild historischer Prozesse, sondern in hohem Maße durch standardisierte Darstellungsformen geprägt ist. Dennoch liegt es nahe, sie im weitesten Sinne mit der historischen Situation Ostbengalens im 17. Jh. in Verbindung zu bringen, die Richard Eaton unter anderem durch „the region’s political and commercial integration with Mughal India“⁵⁵⁷ charakterisiert, und bei der die Entwicklung der bengalischen Agrargesellschaft unauflöslich mit der Ausbreitung des Islam verwoben gewesen sei. Der erobernde Joseph wäre damit der literarische Spiegel eines typischen *rāja* („chief“ im Übersetzungsvorschlag Romila Thapars⁵⁵⁸), der sich andere „little kings“ des noch bewaldeten Ostbengalens Untertan macht, und

555 Ein anschauliches Beispiels für dieses Herrschaftsprinzip in Bengalen liefert noch heute die *rāsa mañca* in Viṣṇupur, auf der sich die unterworfenen Könige einfinden, um dem dortigen König zu huldigen.

556 IJ 818: *kāñcana ratheta care ājija michira / kanaka campaka jehna surasa śarīra // madamatta aruṇa taraṇi jini ākhi / ākāśeta candragupta [= candra gupta] badana se pekhi // sainya padabhare bhūmi haila ṭalamala / dhuli andhakāra kaila gagana maṇḍala // ratha cakra śaṅkharaba huhuṅkāra dhvani / raṇamadhye uścā jukta ghoṭaka nācāni / bhaṭṭa sabe stuti pāṭha jurī dui kara / subarṇa maṇima rathe michira īśvara // bāpa pade praṇāma karilā bhūmi pari / kāphira mathite cale miśra adhikārī // krame krame nṛpati bhramae prati deśa / caturaṅga bala saṅga sānanda biśeṣa // samara birodhe keho na haila samartha / ājija michira ṭhāi milae samasta // āpane āsiyā tuṣṭi kailā purandara / dekhiyā mohita haila rāja rājeśvara // jatheka nṛpati sabe ājija dekhilā / daṇḍabata khiti pari praṇāma karilā // ājijaka nabī jāni mānilenta dharma / sadācāre rahilā tejiyā apakarma // ājija michira pade pariḥāra kari / keho nṛpa saṅge cale mane sukha dhari // subarṇa maṇḍita chatra śira 'pare dhari / cāripāṣe cāmara dolāe sārī sārī // kohna rājā sahme kabho na karila raṇa / saba rājā ājijera paśila śaraṇa.*

557 Eaton (1996), p. 207.

558 Cf. Francesca Orsini (2006): Introduction, in eadem (ed.): Love in South Asia, A Cultural History, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1–42, p. 5.

diese Waldregion bald zum Ackerland transformiert. Auch wenn eine Einordnung in das Paradigma Eatons schwierig erscheint, da bisher jeder Hinweis auf ackerbauliche Ambitionen Josephs fehlt, ist es doch bemerkenswert, dass Sagīr einen Rahmen schafft, der recht deutliche Verbindungen zu den historischen Prozessen des wilden Ostens Indiens aufweist.

3.2 Die Jagd

Das Gegenteil scheint zunächst für den zweiten Teil des ‚neuen‘ Endes des *IJ* zu gelten, der von einem Motiv eingeleitet wird, über dessen Auftauchen bei Quṭban Aditya Behl schreibt: „Nothing of this [historical] struggle appears in Quṭban’s literary fantasy, which relates the story of a handsome Prince who goes on a quest for a beautiful magic doe.“⁵⁵⁹ Gilt Ähnliches für den Abschnitt des *IJ*, der von Josephs Jagd eingeleitet wird? Jedenfalls wird im Folgenden zu zeigen sein, dass das Ende des *IJ* ebenso wie die „fictional universes of the Hindavi Sufi romances [...] out of well-known sequences of narrative motifs in the various story-telling traditions in the languages surrounding the Indian Ocean“⁵⁶⁰ konstruiert ist. Erst ein Verständnis ihrer spezifischen Verwendung im Kontext des *IJ* erlaubt es dann, diese zu historischen Prozessen in Beziehung zu setzen. Da jedoch die grundlegende Narrative dieses Schlussabschnitts bisher nicht als bekannt vorausgesetzt werden kann, ihre Kenntnis aber entscheidend für das Verständnis der folgenden Ausführungen ist, wird eingangs auf den entsprechenden Abschnitt der bereits erwähnten Studie „Romantische Liebesgeschichten in Bengali“ Wakil Ahmads verwiesen, die noch vor der Edition des *IJ* durch Enamul Haq entstand und das Ende folgendermaßen zusammenfasst:

Als er sich in einer ‚Goldsiedlung‘ [*subarnapur*] genannten Stadt aufhielt, geht (Joseph) eines Tages jagen. Dabei sieht er ein merkwürdiges Tier, das er verfolgt. Das Lebewesen betritt einen tiefen Wald. Joseph gibt dem Pferd die Sporen und findet sich plötzlich auch in diesem verlassenen Wald wieder. Verschwitzt und durstig kehrt er zurück und erfüllt seine Bedürfnisse durch ein Bad in einem Waldteich. [...] Als er vom westlichen Ufer des Sees die Melodie eines Liedes vernimmt und etwas weiter geht, erblickt er ein sehr schönes Schlösschen. Dort wird er mit Bidhuprabhā, einer unvergleichlich schönen jungen Frau, bekannt. Bidhuprabhās Vater Śāhābāl ist der König der Gandharven [‚himmlische Musiker‘ am Thron Indras,⁵⁶¹ M.S.]. Die Honigstadt [*madhupura*] ist sein königlicher Palast. Bidhuprabhā war zum Gottesdienst in den im Wald gelegenen Tempel gekommen. Bidhuprabhā erzählt von ihrer Liebe zu einem ihr im Traum erschienenen Prophetensohn. Joseph sagt, den Traum deutend, ‚Mein jüngster Bruder Benjamin / wegen ihm brennst du unruhig Tag und Nacht!‘⁵⁶² Er macht ihr Hoffnung auf die Erfüllung ihres Herzenswunsches. Dem Gandharvenkönig Śāhābāl werden die Gefühle des Mädchens erklärt. Er lässt Joseph

559 Cf. Behl (2003), p. 183.

560 Cf. Behl (2003), p. 184.

561 „His [Indra’s] court is supposed to be populated by celestial musicians (*gandharvas*) and heavenly nymphs (*apsaras*) who are exquisitely beautiful and excel in music and dance“, cf. Manjhan (2000), p. 245.

562 *āhmāra kaniṣṭha bhāi ibina āmina / jāra lāgi manastāpa bhāba rātri dina*, cf. auch *IJ* 823.

wissen, dass er hochofret sei und verbreitet den Vorschlag, dass seine Tochter Benjamin heiraten solle. Der wohlherzogene und gebildete Papagei Bidhuprabhās wird als Bote geschickt; er überbringt Josephs Brüdern einen Einladungsbrief. Der Papagei fliegt schnell zur Goldsiedlung. Dort wartet Benjamin zusammen mit den Höflingen und Soldaten. Als sie aus dem Mund des Papagei die Worte der Gandharva-Prinzessin vernahmen, fühlt Benjamin eine Liebesregung. Vor sehr langer Zeit wurde er, als er im Traum ein Gandarvenmädchen gesehen hatte, vom Liebespfeil getroffen. Den Rat des Papageien befolgend nimmt Benjamin durch die große mystische Formel [*mahāmantra*]⁵⁶³ der Gandharven eine ‚vogelhafte‘ Gestalt an und kommt so zur Honigsiedlung. Hier wird er allen vorgestellt. Bidhuprabhās Bräutigamswahl [*svayāmbara-sabhār*] wird bereitet. Aus dem Himmel erschienen Höflinge und Freunde. Mit schönen Brautkleidern geschmückt gibt Bidhuprabhā Benjamin den Bräutigamskranz [als Zeichen, dass sie ihn ausgewählt hat, M.S.]. In allen Richtungen erhebt sich Jubelgeschrei. Bidhuprabhā ist Śāhābāls einzige Tochter. Dieser setzte fest, dass er dem Schwiegersohn die Last der Herrschaft übertragen werde. Nach einigen Tagen ist die Krönungszeremonie beendet. Joseph lässt den Bruder in der Honigsiedlung, kehrt nach Ägypten zurück und überbringt seinem alten Vater die Neuigkeiten. So vergingen einige Tage. Dann begann Benjamin, unter dem Schmerz der Trennung von den Angehörigen [*birāhe pīrā anubhaba*] zu leiden. Als Bidhuprabhā wusste, was in ihrem Mann vor sich ging, machte sie den Vorschlag, nach Ägypten zu gehen. Als sie in Ägypten erschienen, war die Wiedersehensfreude groß. Zulaikha nimmt die neu Vermählte in Empfang. [...] Danach folgen nur noch wenige Ereignisse. Mit den Höflingen und den Verwandten beginnen Joseph in Ägypten und Benjamin, zusammen mit Bidhuprabhā, in der Honigsiedlung zu herrschen.⁵⁶⁴

Die zweite Konstellation beginnt also, wie oben bereits erwähnt, mit einem bekannten literarischen Motiv, das sich beispielsweise „in the story of Mārīcha in the Rāmāyaṇa“ findet „and also in the Sudhana-Manoharā episode found in the Mahāyāna Bauddha Vinayapiṭaka.“⁵⁶⁵ Auch im *Caṇḍi-maṅgal* taucht es auf; dort sieht Nīlāmbār, wie ein Jäger Wild verfolgt, und es stellt sich heraus, dass es die Göttin selbst ist: „Chandi war es, als Hirschkuh getarnt / Ihren Zauber breitete sie über den dichten Wald // Wie eine Meereswelle glitt die Göttin ihm voraus / Der Jäger hetzt hinterher wie berauscht.“⁵⁶⁶ Aufgrund der schon mehrmals erwähnten Ähnlichkeit des Genres sowie des weiteren Verlaufs der Geschichte scheinen jedoch Verbindungen zu Quṭbans *Mṛgāvatī* am plausibelsten, dessen Popularität in Bengalen mindestens seit dem 17. Jahrhundert belegt ist.⁵⁶⁷ Auch dort kommt dem Rehmotiv die Funktion zu, eine neue Handlung einzuleiten, in diesem Fall allerdings die Haupthandlung: „The Prince of Candragiri, whose name is literally ‘Prince’, Raj Kunvar, sees a seven-colored magic doe while out hunting in the forest and wants to capture her.“⁵⁶⁸ Die entsprechende Stelle lautet wörtlich (Behls Übersetzung):

563 Zur Übersetzung von *mahāmantra* als „great mystic formulae“ cf. Irani (2010), p. 234.

564 Cf. Āh'mad (1995), p. 128sq [Übersetzung M.S.].

565 Cf. Tarafdar (1999), p. 270.

566 Übersetzung aus *Caṇḍi-maṅgal*, in dem Caṇḍī als Hirschkuh getarnt ist; cf. Alokranjan Dasgupta (1994): *Der König und der Barde, Literarische Begegnungen mit Indien*, Kassel: Weber, Zucht & Co., p. 70.

567 Tarafdar nimmt an, dass die Geschichte seither von fünf Dichtern aufgegriffen wurde; cf. Tarafdar (1999), p. 274.

568 Behl (2003), p. 186 sq.

He saw in the distance a seven-colored doe, such as he had never seen in his life. He said, ‘that cannot possibly be a doe, born with a skin so marvellous! All the ornaments it wears are of gold and it walks like a beautiful woman.’ Seeing the astonishing marvel in the distance, the prince spurred on his horse.⁵⁶⁹

Wie bei Sagīr führt das Reh den Prinzen auch im *Mṛgāvātī* an einen Teich.⁵⁷⁰ Ebenso wie das durch das Reh ausgelöste Verlangen des Prinzen im *Mṛgāvātī* auf dasjenige Rāmās verweist, der durch ein Reh von Sitā weggelockt wurde, ist der Teich also im *IJ* kein ‚unbelasteter‘ Ort, sondern weckt bestimmte Erwartungen. Diese Erwartungshaltung wird noch dadurch gesteigert, dass der Teich im *IJ* in ähnlichen „lush images“ beschrieben wird wie im *Mṛgāvātī*, in dem es heißt: „black bees hover over its [the lake’s] white lotuses, drunk with love, and lovely fragrances pervade the atmosphere from its camphor and khus-scented water.“⁵⁷¹ Bei Sagīr lautet die Naturbeschreibung, die sofort die erotische Stimmung des *bāromāsī* aufsteigen lässt, folgendermaßen:

Auf dem Lotusblatt spielt ein Schwanenpaar, / abertausende verschiedene Vögel in der Pose amourösen Spiels. // Ringsherum (sind) Blumenwald und Gärten angepflanzt, / Diamanten und Edelsteine an einem jeden Ort. // Überall erblüht der Garten mit allen Blumen, / Drohnen und Bienen vernügen sich am Honigtrunk.⁵⁷²

Die Assoziation zwischen beiden Werken wird noch dadurch gestärkt, dass beide Protagonisten, der Prinz wie Joseph, im Folgenden ins Wasser steigen; ersterer, um das geliebte Reh zu finden, letzterer, „um seine Gliedmaßen zu waschen.“⁵⁷³ Als Joseph dann auch noch ein „nektargleiches Lied“⁵⁷⁴ vom „westlichen Hain“⁵⁷⁵ her vernimmt, sich sehr glücklich schätzend dorthin aufmacht und das wunderschöne Schloss und schließlich auch die Prinzessin erblickt; und als diese ihn „mit unglaublich leiser Stimme, / sodass ein Kuckuck, der ihre Stimme hört, aus Furcht flöhe,“⁵⁷⁶ als „Mondantlitz“⁵⁷⁷ anspricht – da scheint eine neue Liebe zu entflammen.

Doch nun treten zwei überraschende Entwicklungen ein, die beide einen spezifischen Bezug zur Josephsgeschichte herstellen. Erstens ist es eben nicht der Jäger Joseph, der von Liebe geschlagen ist wie im *Mṛgāvātī*, sondern die Prinzessin Bidhuprabhā. Diese ist zwar, ebenso wie Madhumālātī über das Eindringen Kunvars, davon überrascht, dass Joseph zu ihr vordringen konnte, erzählt aber vor allem eine Lebensgeschichte, die eindeutige Parallelen zur Geschichte Zulaikhas aufweist. In

569 Zitiert nach *ibid.*, p. 188.

570 Cf. *ibid.*, p. 189.

571 Cf. Behl (2003), p. 190.

572 *IJ* 820: *padma utapale krīre haṃsa cakrabāka / nānā pakṣī keli raṅge āche lākha lākha // cāridike puṣpabana udyāna nirmāṇa / hīrāmaṇi māṇikyā lāgiche sthāne shtāna // puṣpa saba cāridike bikāṣa udyāna / bhramara bhramarī sukhe kare madhu pāna.*

573 *IJ* 820: *aṅga pākḥālilā.*

574 *IJ* 820: *amṛta sadṛśa gīta.*

575 *IJ* 820: *paścima kānane.*

576 *IJ* 821: *ati mṛdu svare / tāna bākya śuni pika palāyanta ḍare.*

577 *IJ* 822: *śaśī mūkhī.*

einem Traum hätte Gott ihr ein Mondantlitz gezeigt, und ihr versichert, dass ein Prophetensohn in ihr Land kommen würde. Vor Liebe entbrannt, kurz vor der Selbstaufgabe, sei sie durch eine erneute himmlische Botschaft zur Umkehr bewegt und ihr aufgetragen worden, im Garten am Ufer des Teiches einen Palast zu errichten, dort Śiva mit Hingabe (*bhakti*) zu verehren und auf den Ehemann zu warten. Diese Darstellung der Śivaverehrung als Übergangsstadium beim Warten auf den Propheten wird wiederum durch bekannte Motive angereichert. Zunächst wird der Garten, in dem der Palast erbaut werden und sie warten solle, als „*br̥ndāban*“ (Skt. *vṛndāvana*) bezeichnet, die Region, „in which the myth of Kṛṣṇa as related in the Bhagavata Purāna and later texts was acted out.“⁵⁷⁸ Vielleicht ist dies einfach nur ein naheliegender Ausdruck für einen schönen Garten oder eine Unterstützung der vorherigen erotischen Stimmung. Vielleicht ist aber auch impliziert, dass die *gopīs* in *Vṛndāvana* eigentlich ebenso gottgewollt auf den Propheten warten wie Bidhuprabhā auf Joseph? Passend zum Wechsel der Positionen des Liebenden und der Geliebten im *IJ* gegenüber dem *Mṛgāvatī* ist es bei Sagīr auch nicht der sehnsüchtige Prinz, der seinen Vater um die Errichtung eines Palastes bittet, um auf die Geliebte zu warten,⁵⁷⁹ sondern Bidhuprabhā, die auf göttlichen Befehl die gleiche Bitte ihrem Vater entgegenbringt, um ihres Geliebten zu harren. Ebenso spezifisch auf die bisherige Geschichte des *IJ* bezogen ist die Reaktion Josephs. Denn dieser ist, wie schon in der Liebesgeschichte mit Zulaikha, weder von der erotischen Stimmung noch von der Schönheit der Prinzessin beeindruckt, sondern belehrt Bidhuprabhā, dass es in Wahrheit Benjamin sei, den sie liebe.

3.3 Benjamin und Bidhuprabhā

Diese Einführung eines zweiten Liebespaares erinnert an die Konstellation im *Madhumālatī* Manjhans, wo Prinz Tārācand die Hochzeit mit Madhumālatī ablehnt, da er von deren Liebe zu Manohar weiß.⁵⁸⁰ Ebenso könnte sie durch die Geschichte von Laila und Maġnūn inspiriert sein, in die *Nizāmī* ein zweites Liebespaar, Zayn and Zaynab, einführte, „in whom the love between the main characters is reflected.“⁵⁸¹ Zu solch einer Spiegelung, die im Folgenden fortgeführt wird, eignet sich im *IJ* nun gerade Benjamin besonders gut. Schon im Koran lenkt er die Geschichte an insgesamt vier Stellen entscheidend,⁵⁸² allerdings weniger durch seine Handlung, sondern durch

578 Cf. Dimock et Stewart (1999), p. 1031.

579 Für eine Beschreibung dieser Konstellation cf. Behl (2003), p. 190.

580 Manjhan (2000), p. xxxv.

581 J.T.P. de Bruijn (1986): *Maġnūn Laylā*, in C.E. Bosworth, et al. (eds.): *Encyclopaedia of Islam, New Edition*, V, Leiden: Brill, pp. 1102–1105, hic p. 1104.

582 A. H. Johns (2001): Benjamin, in Jane McAuliffe et al. (ed.): *Encyclopaedia of the Qurʾān*, Leiden: Brill, pp. 226–228, hic p. 227.

seine Verbindung zu Joseph. Ebenso füllt Benjamin hier die ihm von seinem großen Bruder zugeschriebene Rolle aus; es ist nicht er, der seine Liebe äußert, sondern er ‚entsinnt‘ sich dieser, als sie im wahrsten Sinne des Wortes an ihn herangetragen wird. Sagīr nutzt also wieder einmal ein spezifisches Charakteristikum der Josephsgeschichte, um sie in den Rahmen einzufügen, den die Welteroberung Josephs auch des Weiteren bildet und der immer wieder auftaucht. So wird Joseph von *Śāhābāl*, dem Vater Bidhuprabhās, sofort als „Indra in Menschengestalt“⁵⁸³ angesprochen und stellt mit seinem Bruder nochmals seine Mission vor:

Ich bin der Aziz Ägyptens, das ist in allen drei Welten bekannt. // Ich, ein Prophetennachfahre, bin Hüter der Religionsgebote; / ich verbiete die Götzenverehrung [*mūrti pūjā*], und lehre die Moral der Schriften [*śāstranīti*]. // Zur Welteroberung bin ich so weit gekommen, / deine Tochter brachte mich in die inneren Gemächer. // Sie sah meinen kleinsten Bruder Benjamin: / seine Schönheit sah sie im Traum und verlor den Kopf.⁵⁸⁴

Wie bei ihrer Einführung, so werden auch innerhalb der Geschichte Bidhuprabhās und Benjamins bekannte Motive produktiv verarbeitet, wobei diesmal vor allem Parallelen zu einer anderen ‚Sufiromanze‘, dem Padmāvātī, auffallen. Zunächst sind da die Namen der Väter. Der Vater Padmāvātīs heißt Gandharvasena; Bidhuprabhās Vater Śāhābāl ist der Herr der Gandharven (*gandharba īsvara*⁵⁸⁵ bzw. *gandharber pati*⁵⁸⁶). Zweitens ist ein wesentlicher neuer Charakter der Episode ein Papagei, der einige Parallelen zu dem Padmāvātīs aufweist. Denn im Gegensatz zu Zulaikha muss Bidhuprabhā ihre Hochzeit nicht erst durch Boten aushandeln, sind sich doch ihr Vater und Joseph schnell einig. Allein der Bräutigam Benjamin weiß noch nichts von seinem Glück, da er mit den Soldaten in der goldenen Stadt wartet, von der aus Joseph zuvor jagen ging: Es bedarf also auch hier eines Boten. Dieser Bote nun ist der besagte Papagei Bidhuprabhās, der den Namen Sudhīr Lalit trägt; ein Name, der wörtlich wohl etwas wie „der Ruhige und Wohlerzogene“ bedeutet und damit „a type of hero who is gentle by nature and of calm disposition and proficient in music and dance“⁵⁸⁷ bezeichnet. Dieser „ist sehr intelligent. / Er hat sehr viele Schriften gelesen und kennt die metaphysische Essenz.“⁵⁸⁸ Im Padmāvātī heißt es: „Padmavati also had a parrot, a great Pandit, Hiramani by name. [...] Together ever remained they. Together read they the holy books and the Vedas.“⁵⁸⁹ Als Hīrāmani von Padmāvātīs unstillbarem Verlangen erfährt, sagt er: „Give me the

583 IJ 824: *nara rūpe āsicha ki debendra kumāra*.

584 IJ 825: *ājij michira āhmi jāne tribhubana // dharmā ājñā pāla āhmi nabīra santati / mūrti pūjā niṣedhi śikhāi śāstranīti // digvijaya hetu muñi āilū etha dūra / tohmā kanyā āhmāka ānila antaṣpura // āhmāra kaniṣṭha bhāi ibina āmina / tāna rūpa dekhi svapne haila matihīna*.

585 IJ 829.

586 IJ 831.

587 Cf. Sailendra Biswas (2000): Samsad Bengali-English dictionary, Calcutta, Sahitya Samsad, p. 542.

588 IJ 825: *sudhīra lalita āche ati buddhi bala // bahula paṛiche śāstra jāne tattva sara*.

589 Cf. Jaisi (1944), p. 40.

order, and I will go forth and wander over all lands, and seek a king worthy to be thy spouse."⁵⁹⁰
Und tatsächlich gelingt es ihm ja, durch den Bericht von der göttlichen Schönheit Padmāvātī Ratanasena dazu zu bewegen, sein Leben als König Chittors aufzugeben und sich seiner Liebe hinzugeben. Ganz ähnlich verspricht im *IJ* Sudhīr Lalit der Prinzessin, dass er die Hochzeit in die Wege leiten würde, und fliegt auf zu Benjamin.

Mit diesem Flug und dem Zustandekommen der Verbindung des Waldreichs der Gandharven mit dem Ägypten des idealen Herrschers Joseph wird nun eine sehr alte Funktion der Josephsgeschichte nochmals eingelöst. Denn die ‚Josephsnovelle‘ der Genesis

verklammert die Patriarchentraditionen mit dem Aufenthalt Israels in Ägypten, wo die Jakob-Söhne zu einem großen Volk wurden (Ex 1,1–7). Joseph erscheint somit nach biblischer Darstellung ebenso als Stammeseponym wie als Hauptperson einer in ägyptischem Milieu spielenden dramatischen Erzählung, die von einer weit über Ägyptens Grenzen hinausreichenden Hungersnot weiß. Auch Jakob mit seinen Söhnen wird in Kanaan davon betroffen. Tatsächlich ist mit Hilfe der Josephsgestalt auf literarischem Wege der Brückenschlag von der Vätergeschichte zu Israels Aufenthalt in Ägypten vollzogen.⁵⁹¹

Dieses Argument lässt sich nun in Bezug auf spätere Fassungen der Geschichte fortspinnen. Ausgerechnet der Perser Ğāmī „sets the action of the story in three places: in the Holy Land, in the North African kingdom of Mauretania, and in Egypt.“⁵⁹² Damit soll nicht gesagt werden, dass die Betonung Zulaikhas maßgeblich oder gar ausschließlich durch die Einführung eines neuen Ortes bedingt war, doch bleibt das Faktum ihrer Korrelation bestehen. Es ist weiterhin mindestens zu bemerken, dass in der bengalischen Fassung Sagīrs wiederum eine neue Frau und eine neue Region in die Geschichte Eingang finden.

Der hiermit erfolgende Brückenschlag wird nun bei der Schilderung des Botenflugs Sudhīr Lalits zu Benjamin auch erzähltechnisch nochmals hervorgehoben. Während der Erzähler bisher Joseph folgte, liegt der räumliche Fokus nun auf dem Papagei. Vor dessen Ankunft beim Heerlager der Soldaten Josephs und Benjamins wird kurz zusammengefasst, was dort in der Zwischenzeit geschah:

Als er (an Joseph bzw. Aziz Michir) den Brief geschrieben hatte, gab er ihn dem Papagei. / Nachdem er sich verneigte, fliegt der Vogel schnell ab. // Dort (beim Heerlager) war Aziz Michir nicht unter den Soldaten. / Als sie ihn nicht sahen, wurden alle Soldaten unruhig. // Sie gingen den König in allen Richtungen suchen. / Als sie ihn nicht fanden, weinten die Soldaten traurigen Herzens. // Höflinge und Freunde weinten und wälzten sich im Staub; /

590 Cf. Jaisi (1944), p. 41.

591 Siegfried Herrmann (1984): Geschichte Israels, in Gerhard Krause (ed.): Theologische Realenzyklopädie, vol. 12, Berlin: W. de Gruyter, pp. 698–740, hic p. 703 sq.

592 Yohannan (1968), p. 160.

die Helden und alle anderen am Hof waren unglaublich niedergeschlagen. // Essen und Trinken gaben sie alle auf, / das Schlimmste ahnend weinen sie. // Der Bruder Benjamin weint unermesslich, / als wälzte sich der himmlische Mond auf der Erde. // Dahin ging dann Sudhīr Lalit: / als sie den Königsvogel sah, war die Ratsversammlung alarmiert. // Den Brief im Schnabel landet er inmitten der Heeresformation. Als sie den Vogel mit einem Brief im Mund sahen, erhellte sich die Lage. // Alle Minister kamen dem Vogel entgegen: / ‚gib den Brief, Vogelkönig, wirf ihn zu Boden!‘ // Der Vogel sagt: ‚dessen Name Benjamin ist: / dieser komme und nehme meinen Brief von dieser Stelle.‘⁵⁹³

Inhaltlich greift diese kurze Rückblende also wieder einen spezifischen Topos der Josephsgeschichte auf, ist doch die Angst der Soldaten und besonders Benjamins vor allem durch ihre früheren ‚Erfahrungen‘ um Josephs Verschwinden begründet. Doch da es sich um eine *kompletive Analepse* handelt, die innerhalb der Erzählung liegt (also nach Genette *homodiegetisch*⁵⁹⁴ bzw. *intern* ist⁵⁹⁵), ergibt sich auch eine Rückwirkung auf die Erzählung selbst: die Geschehnisse an beiden Orten werden in Bezug zu einem gemeinsamen zeitlichen Rahmen gesetzt, der sie auch synchron miteinander verbindet.⁵⁹⁶ Dadurch, dass die Analepse exakt die Ellipse komplettiert, die aufgrund des Weggangs Josephs vom Heerlager entstand, wirken die Ereignisse eher ‚synchron‘ verwoben denn hintereinander gereiht. Ganz anders die vorherigen Schilderungen des Aushandelns der Vermählung Zulaikhas mit dem Aziz; dort übermittelten die Boten einzig die Aussagen der Verhandlungspartner, während die sonstigen Geschehnisse nicht miteinander in Beziehung gesetzt wurden, wodurch es eigentlich bei einer schrittweisen, ‚diachronen‘, Zeitstruktur der Vorbereitungen blieb und jeder Ort somit in ‚seiner‘ Zeit verweilte. Dass, folgt man dieser Deutung, die zweite Liebesgeschichte am Ende der Josephsgeschichte auch dazu genutzt wird, das Waldreich mit dem idealtypischen Königreich Ägypten zu verbinden, ist nicht so außergewöhnlich; ähnliches taucht schon im Kontext alter Epen wie dem *Mahābhārata* auf, in denen

[l]ove works for the raja as a motif of acquisition, and the various forms and customs regarding marriage reflect how the epic telescopes time and links a varied range of societies. Thus, while *kanyādān*, the ‘gift of a virgin’, will become the generally sanctioned way of marriage, the girl’s choice of her husband (*svayamvara*) is deemed appropriate for princely brides, and marriage by mutual consent (*gāndharva*) is lawful and fitting for a warrior

593 IJ 826sq: *ehi patra lekhi dilā śuka pakṣī sthāna / praṇāma kariyā pakṣī cale turamāna // othā sainya madhye nāhi ājija michira / na dekhi sakala senā haīla asthira // rājāra uddēse giyā chila cāridhāre / na pāiyā kānde sainya dukṣita antare // pātra mitragaṇa kānde dhūlie dhūsara / bīra bahu ādi patre [=pātre] haīche jara jara // annajala parityāga kaila sarbajana / bahula santāpa bhābi karae rodana // ibina āmina bhāi kānde nirantare / ākāsera candra jehna bhūmitale gare // henakāle gelā tathā sudhīra lalita / dekhi pakṣī rāja sabhā haīla sacakita // patra mukhe kari pare sainya byuha mājha / pakṣī mukhe patra dekhi ālokila kāja // saba pātragaṇa āila pakṣīra agrata / patra dea pakṣīrāja eraha bhūmita // pakṣī bole ibana āmina kāra nāma / sehi āsi patra mora neuka ehi thāma.*

594 Auch hier ist diegetisch von Diegese abgeleitet, nicht von *diēgēsis*.

595 Cf. Genette (2010), p. 28 sqq.

596 Zur Verbindung ähnlicher Überlegungen mit einem allgemeineren Rahmen der Vorstellung von Zeit cf. Benedict Anderson (2006): *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London; New York: Verso, p. 25.

(*kṣatriya*) and frequently takes place in the epic between a raja and a woman of the forest, outside the pale of settled society [...] ⁵⁹⁷

Die Hochzeit Benjamins und Bidhuprabhās findet entsprechend der zweiten der hier genannten Varianten statt, einer Wahl des Bräutigams durch die Braut selbst (*svayāmvāra*⁵⁹⁸). Nachdem Benjamin, vom großen Mantra der (bekanntlich des Fliegen mächtigen) Gandharven (*gandharber mahāmantra*) beflügelt,⁵⁹⁹ im Wald eintrifft, fordert Bidhuprabhā ihren Vater auf, diese Wahl in die Wege zu leiten. Śāhābāl versichert sich daraufhin zunächst der Zustimmung Josephs, die dieser natürlich gerne gewährt, und lässt ein großes Fest organisieren. Dort „brachte er alle Welteroberer zusammen“⁶⁰⁰; auch Josephs Soldaten werden vom Papagei ins Land der Gandharven geführt. Als Bidhuprabhā ihre Schönheit, die vorher in einem ausführlichen, allerdings recht ‚freien‘⁶⁰¹, *sarāpā* beschrieben wurde, endlich präsentiert, sind alle, die einen Blick auf sie erhaschen, ihrer Kraft beraubt;⁶⁰² selbst Götter und Dämonen starren in einem fort.⁶⁰³ Doch natürlich ist Bidhuprabhās Aufmerksamkeit einzig auf Benjamin gerichtet und schnell wird die Wahl durch den unkomplizierten Ritus besiegelt, der einzig das Überreichen einer Blumenkette an den Erwählten erfordert:

In der Hand (flocht) die Königstochter eine Blumenkette, / die Schönheit der drei Welten macht Benjamin zum Bräutigam: // Sich verneigend hängt sie die Blumenkette um den Hals, / die *sakhīs* begannen, Blumen regnen zu lassen.⁶⁰⁴

Auch die nun folgende Beschreibung der Hochzeitsnacht passt zum Bild der Eroberung. Denn während der Topos der Verzögerung des Liebesaktes kein seltener ist und schon bei Joseph und Zulaikha auftaucht, wird er gerne zum Herausstellen einer allegorischen Ebene genutzt. Im *Mṛgavatī* setzt die Heldin beispielsweise zu einer Belehrung über die Wichtigkeit des *rasa* an:

Mirigavati said, ‚O Prince, control yourself! / I will tell you something, if you will follow it! [...] / Force does not count; only through *rasa* / can you enjoy the savour of love. / [...] If you talk of enjoying *rasa*, I have told you gently what *rasa* means. / Only those who are coloured with *rasa* can savour it now or hereafter.‘⁶⁰⁵

597 Orsini (2006), p. 5 sq.

598 *IJ* 830.

599 *IJ* 828.

600 *IJ* 831

601 Im Vergleich zu den vorherigen Beschreibungen der Schönheit Zulaikhas fällt auf, dass die Reihenfolge der Körperteile weniger strikt eingehalten ist und die Länge der jeweiligen Beschreibung sich ebenso unterscheidet.

602 *IJ* 834: *bikala*.

603 Cf. *IJ* 835.

604 *IJ* 835: *hāthe puṣpamālā kari rājāra kumārī / ibina āmina bare trailokya sundarī // praṇāma kariyā puṣpamālā gale dila / sakhīgane puṣpabrṣṭi karite lāgila*.

605 Behl (2003), p. 192.

Die Vorwürfe, die Bidhuprabhā Benjamin macht, da sie ihre Schönheit durch seine ungestüme Art ruiniert sieht, weisen nun vielleicht nicht zufällig besonders große Ähnlichkeiten zur ‚Eroberung‘ Padmāvatis auf, die nach ihrer Hochzeitsnacht ihres Schmuckes, ihrer Kleider und ihrer Schönheit ‚beraubt‘ ist und ihren Gespielinnen ein chaotisches Bild bietet.⁶⁰⁶ Jedenfalls bringen die harschen Worte Bidhuprabhās Benjamin schließlich dazu, die vorherige Schönheit der Eroberten wieder herzustellen. Sie sagt:

Meine Liebe nahmst du mit Zwang und Trug. / Wegen deiner Eile blieben meine Kleider nicht (in Ordnung) // Wenn du meinem Wunsch Wichtigkeit schenkst, / (dann) stell mich hingebungs- und würdevoll und unter Beachtung der Liebetechnik zufrieden. // Durch deine Küsse ist mein Liedschatten verschmiert: / verziere mich mit Augenschminke, die nicht verfließt! // In der Liebesekstase brachst du meinen Armreif: / in Liebesstimmung gib mir goldene Reifen! // Mein blumendekoriertes Haar wurde zerzaust: / binde meinen Haarzopf im Kānaṛī-Stil [Südindischer Stil] und binde Blüten daran! // Gib Zinnober auf meinen Scheitel und mach ihn glänzend; / Tilakverzierung (trag) auf die Stirn und einen Sandelkreis (rings über das Gesicht). // Meine Halskette zerriss, und ebenso die Blüten: / richte alles wieder schön her! // (Du) selbst fädele mir eine Elefantenjuwelenkette⁶⁰⁷ auf! / Von überbordenden Verzierungen und Safranpaste (sind) die Brüste schwer, // im Liebeskampf sind die üppigen Schenkel strapaziert: / schmücke mich mit geschmackvollen Kleidern und Dekor! // Von intensivem Honigsaugen sind meine Lippen ausgetrocknet: / Mit Ghi und Kampfer mach sie wieder saftig! // Noch mehr sagte Bidhubatī zum Bräutigam. / (All) dem entsprach der Bräutigam und stellte die Prinzessinenseele zufrieden.⁶⁰⁸

Während Ratanasena jedoch das Angebot von Seiten Gandharvasenas, den Thron Simhalas zu übernehmen,⁶⁰⁹ ausschlägt, nimmt Benjamin das entsprechende Angebot Śāhābāls gerne an und wird somit zum König im Reich der Gandharven. Hiermit ist also eine Ordnung etabliert, die das Waldreich unauflöslich mit Josephs Ägypten verbindet. All dies scheint keine reine ‚Phantasie‘ zu sein, sondern zumindest in groben Zügen auch ‚historische‘ Entsprechungen zu haben. Auch in Indien (und Bengalen) war, wie in vielen vormodernen Herrschaftssystemen, eine Legitimationsstruktur üblich, die der hiesigen Konstellation auffällig gut entspricht. Hierbei ist das ‚kleinere‘ Regionalreich – also, wenn man so will, das Benjamins – de facto souverän, bedarf aber einer steten Legitimation durch den ‚großen Bruder‘. In genau diesem Sinne könnte es auch zu

606 Cf. Brujin (1996), p. 290.

607 V. s. notationem 456.

608 IJ 836sq: *āhmāra śṛṅgāra tuhmi nilā bali chali [bale chale wird wegen Reim zu bali cali] / na rahila beśa mora tohmā dalamali [onomatopoetischer Ausdruck] // āhmāra śapatha jadi kara tuhmi sāra / dāne māne rati rase tośaha āhmāra // cumbane khasila mora naṅana kājala / aṅjane bhūṣita kara haiika niścala // bhāṅgila balayā mora surati rabhase / kanaka kaṅkaṅa kare dea prema rase // āula hāila keśa mukala kūstala / kānaṛī kabarī bāndi dea puṣpadala // śiṣeta sindura diyā karaha ujhala / tilaka bhūṣaṅa bhāle alakā maṅdala // chiṅdila galāra hāra kusumbera dala / puni bhesa suśobhana karaha sakala // āpane gunthiyā dea gajamoti hāra / aṅgarāga bhūṣita kuṅkuma kuca bhāra // rati raṅe śramajukta bipula jaḡhana / subeśa basana ruci karaha bhūṣaṅa // ghana madhupāne mora adhara nīrasa / diyāra karpura dāna karaha sarasa // adhika kumāra prati bole bidhubatī / sei mate kumāre tośila kanyāmati.*

609 Brujin (1999), p. 289.

verstehen sein, wenn Sagīr am Ende beschreibt, dass Benjamin und Bidhuprabhā nach Ägypten fahren, wo Benjamin den Segen Jakobs empfängt und Bidhuprabhā denjenigen Zulaikhas. Auch die letzten Zeilen der eigentlichen Geschichte – auf die nur noch der beschließende Epilog folgt – betonen diese Aufteilung:

Ebenso wie die Prophetennachfahren (hier) glücklich sitzen, / sollen sich die Wünsche aller erfüllen. // Joseph und Zulaikha wohnen, zusammen mit allen Freunden, / als Herrschende im Glück. // In Madhupur ist Benjamin der Herrscher, / die Gandharven dienen ihm pausenlos.⁶¹⁰

610 *IJ* 841: *ehimate sukhe basi nabīra kumāra / hena mata manuratha pūrai sabhāra // ichupha jalikhā bandhu bāndhaba saṃhati / sukhe nibāsae haiā rājya adhipati // madhupure ibina āmina adhikāra / paricaryā gandharbe karanti anibāra.*

Ausblick

Die beiden wesentlichen Innovationen, welche die Josephsgeschichte Sagīrs vor anderen Fassungen auszeichnen, zeigen, dass sie mehr ist als eine unbeholfene Kopie eines der größten Werke der Weltliteratur. Das neue Ende spiegelt deutlich den historischen Rahmen der Legitimation erstarkender Regionalmächte, an der die Josephsgeschichte Sagīrs damit vielleicht noch stärker teilhat als andere südasiatische Rezeptionen des Werks Ğāmīs.⁶¹¹ Mittels verschiedener Topoi aus nordindischer Sufi-Literatur und in Fortführung eines der ältesten Charakteristika der Josephsgeschichte beschreibt sie die Verbindung des Waldreichs (Bengalen) mit dem Ägypten des idealen Königs Joseph durch die glückliche Heirat seines Bruders Benjamin. Dass es jedoch nicht nur dieser ‚Anhang‘ und die Fortführung der *Geschichte* der Josephsgeschichte ist, die diese Fassung auszeichnet, sondern diese auch eigenen kompositorischen Regeln folgt, zeigt die in der vorliegenden Arbeit herausgearbeitete Poetik der Metrumwechsel, die ein wichtiges Darstellungsmittel des *IJ* sind. Die Position Sudipta Kavirajs, der bengalische Übersetzungen (in ihrem Fall sanskritischer) Epen zwar als „important sociological contribution“ bezeichnet, ihnen aber „an aesthetic structure of their own“ abspricht und es einzig der „padāvalī poetry“ zugesteht, „a unique structure of rasa sensibility“⁶¹² entwickelt zu haben, müsste revidiert werden, gelingt doch dem in der vorliegenden Arbeit besprochenen Werk mittelbengalischer muslimischer Literatur eine kreative Weiterentwicklung seines Stoffes durch die Einführung einer spezifischen ästhetischen Struktur durch die Verbindung von Metrum (Performanz) und Erzählmodus (vgl. 2.5).

Wie weit verbreitet solch eine Erzählstruktur in der mittelbengalischen Literatur war, können sicherlich erst Untersuchungen weiterer Werke klären,⁶¹³ doch scheint, handelt es sich doch um eine wesentlich mündliche Dichtung, bereits nach der vorliegenden Einzeluntersuchung die Annahme einer Genrekonvention gerechtfertigt.⁶¹⁴ Zudem ermöglicht der hier vorgeschlagene Rahmen komparatistische Untersuchungen, auf deren naheliegendste kurz verwiesen sei.

611 Cf. d’Hubert (2006), p. 129.

612 Cf. Kaviraj (2007), pp. 522 sqq.

613 Schon ein kursorisches Lesen des Lāy’lī-maj’nu des Daulat Ujir Bāh’rām Khā und der von William Smith zitierten Passage aus dem *Manasā-maṅgal* stärkt diese Vermutung, weist doch auch dort der *tripadī* relativ viel direkte Rede und andere Charakteristika wie Klagelaute auf, die im *IJ* festgestellt wurden. Ähnliches gilt für Āb’dul Hākims Fassung der Josephsgeschichte. Einen heikleren Fall könnte das *rāmāyaṇa* des Kṛtibās darstellen.

614 Zur Form mündlicher Dichtung cf. die gesamte Forschung zu oraler Literatur, die große Anstöße von den Forschungen Lords und Parrys erhalten hat; zur hiesigen Annahme cf. etwa Milman Parry (1932): *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making: II, The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry*, in: *Harvard Studies in Classical Philology* 43, pp. 1–50, p. 7.

Interessant ist etwa Graham Schweigs Feststellung zu den Szenen (*sandhi*) der *rāsa līlā* des *Bhāgavata purāna*, die er ebenso über das *IJ* hätte machen können: diese seien nicht durch den Text selbst, sondern durch „a shift in voice or activity“ voneinander abgegrenzt, wobei dieser „shift“ von „visible changes in versification“⁶¹⁵ verstärkt würde. Aufschlussreich könnte auch ein detaillierter Vergleich zu einer türkischen Version der Josephsgeschichte sein, die Ḥamdullāh Ḥamdī etwa zeitgleich mit Ğāmī schrieb. An dieser wurde schon bald die Besonderheit ausgemacht, dass der Autor die Josephsgeschichte immer wieder mit *ğazals* „besprenkle“ „which have no counterpart in either of the poems [diejenigen Ğāmīs und pseudo-Firdawsīs, M.S.] that he took as models“; allerdings wurde auch diesen ‚lyrischen Einsprengeln‘ keine besondere Rolle zugeschrieben, sondern einzig konstatiert, dass der Autor sie „with equal freedom“ über beide Teile des Werks verteilt.⁶¹⁶ Es ist dem „initial survey“⁶¹⁷ Robert Dankoffs über die Nutzung von *ğazals* in persischen und türkischen *maṅnavīs* zu verdanken, dass wenigstens etwas detaillierter auf diese ‚Einsprengel‘ eingegangen werden kann. Nach dessen Zusammenfassung eines 1972 auf Türkisch erschienenen Artikels⁶¹⁸ erfolgen die *ğazals*

at the most poignant points in the narrative, allow a peek into the characters’ spiritual state vis-à-vis the action of the poem, and give the reader a chance to pause for breath and return to the *maṅnavī* with renewed interest and commitment.⁶¹⁹

Selbstverständlich bleibt die genauere Beschreibung ein Desideratum, doch zumindest einige Grundeigenschaften scheinen diese ‚Einsprengel‘ mit denen im Werk Sagīrs zu teilen. Diese Parallelen werden noch dadurch verstärkt, dass auch bei Ḥamdī vor allem Zulaikhas⁶²⁰ Gefühle im Vordergrund stehen und neun der 15 *ğazals*⁶²¹ auf sie entfallen. Interessant sind diese Parallelen besonders insofern, als dass nicht von einer direkten Beeinflussung Sagīrs durch Ḥamdī auszugehen ist, sind die narrativen Grundausrichtungen beider Werke doch zu unterschiedlich.⁶²² Schon dies

615 Schweig (2005), p. 116, whereas „visible“ is a not very fitting metaphor since the changes are perceived aurally and not visually.

616 Elias J. Gibb (1902): *A History of Ottoman Poetry*, by the Late E. J. W. Gibb, Edited by Edward G. Browne, 6 volumina, London: Luzac & Co. (2), p. 144 sq.

617 Robert Dankoff (1984): *The Lyric in the Romance: The Use of Ghazals in Persian and Turkish Maṅnavīs*, in *Journal of Near Eastern Studies* 43 (1), pp. 9–25, p. 23.

618 Dieser konnte leider für die vorliegende Arbeit trotz der richtigen Angaben Dankoffs nicht eingesehen werden. Diese sind: Hüseyin Ayan (1972): *Hamdullāh Hamdī’nin Yūsuf u Zuleyhā Mesnevīsindeki Gazeller*, Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi 5, pp. 31–49, Erzurum.

619 Dankoff, (1984), p. 18.

620 Hier *Zelīhā*.

621 Von dieser Zahl spricht, allerdings ohne Beleg, auch Çolak, Züleyha (2010): *Romancing the Female Role in Ottoman Joseph and Zulaykha Meşnevīs*, Taşlıcalı Yahyā’s *Yūsuf u Zelīkhā*, Indiana University, Indiana, <http://proquest.umi.com/pqdweb?did=2092671481&Fmt=7&clientId=21097&RQT=309&VName=PQD>, pp. 23 sq.

622 Ḥamdīs Narrativ folgt demjenigen Firdawsīs bis zum Sklavenmarkt, schiebt dann Ğāmīs Version ein, und kehrt ab dem Punkt, zu dem Joseph der Herrscher Ägyptens ist, wieder zu Firdausi zurück. Cf. Gibb (1902), p. 143 sq.

zeigt, dass Fragen nach der Funktion der poetischen Form – und hierzu gehört maßgeblich auch die metrische – für die Analyse auch der Josephsgeschichte Ḥamdīs durchaus relevant sind und vielleicht weiter führen als die Untersuchung des Auftauchens einzelner Motive, wie etwa John Yohannan sie unternimmt.⁶²³

Selbst geographisch weit ‚entfernte‘ Josephsgeschichten bieten Anknüpfungspunkte. Wenn beispielsweise im zweiten Akt des ‚Josephus‘ von Luís da Cruz der 101 Verse umfassenden Lessus Jacobs auf den für tot gehaltenen Joseph durch einen Chor unterstützt wird,⁶²⁴ so könnte dieser offensichtlichen Hinzunahme eine ähnliche Funktion zukommen wie dem Metrumswechsel im *IJ* Sagīrs, der ja auch einen Wechsel des Vortrags signalisiert. Auch in Bezug auf andere Genres ‚islamischer Literaturen‘ scheint die Untersuchung der Funktion lyrischer oder dramatischer Einschübe lohnenswert.⁶²⁵ Und nicht zuletzt könnten sinnhafte Verbindungen zu anderen Medien gezogen werden, etwa zur (indo-)persischen Miniaturmalerei, die als ‚Präsentation‘ einer bestimmten Szene befragt werden könnte, oder zu darstellenden Künsten wie dem bengalischen *yātrā*⁶²⁶ oder indischen Filmproduktionen, in denen eingeschobene Lieder eine zentrale Rolle spielen.

Der Grund für solch weite Anschlussmöglichkeiten liegt vermutlich tief. Nimmt man wie in der vorliegenden Arbeit eine Verbindung von *payār* und *tripadī* mit den als *diegesis* und *mimesis* beschriebenen Grundformen des Erzählens an, so könnten auch die beiden Metren „mit der Opposition von Grundhaltungen der Wirklichkeits- und Kunsterfahrung, wie sie etwa von Wilhelm Worringer mit ‚Abstraktion‘ und ‚Einfühlung‘ oder von E. H. Gombrich mit ‚Konzeptualismus‘ und ‚Impressionismus‘ definiert worden sind, in einem gewissen Zusammenhang stehen.“⁶²⁷ Die

623 Dieser schreibt zum Verhältnis Ḡāmīs und Ḥamdīs: „A Turkish version by the poet Hamdī, begun under the influence of Firdausi’s eleventh-century poem and completed after a reading of Jami’s in the fifteenth century, adds an amusing embellishment. Zulaikha places one hundred beautiful damsels at Yusuf’s disposal, with instructions that the one favoured by him is to inform the mistress, so that she may take the place of the handmaid on the following night. Yusuf destroys her plan by forthwith converting all hundred of the beauties to the Sufistic belief in the Unity!“ Neben ihrem anekdotenhaften Charakter und der Fokussierung auf die Handlung als dem ‚Kern‘ der Geschichte krankt diese Analyse zudem leider daran, dass sie schlichtweg nicht stimmt: die Verführung der Zofen taucht sehr wohl auch bei Ḡāmī auf – cf. Yohannan (1968), p. 162 und *YZ* 178 sqq.

624 Cf. Volker Janning (2005): *Der Chor im neulateinischen Drama, Formen und Funktionen*, Münster: Rhema, p. 84.

625 Cf. hierzu e.g. in Bezug auf die Josephssure Johns (1981) sowie in Bezug auf die Dichtung in der *sīra* Wim Raven (2001): *Sīra and the Qur’ān*, in Jane McAuliffe et al. (eds.): *Encyclopaedia of the Qur’ān*, Leiden: Brill, pp. 29–51, hic 43 sq. Bei letzterer ist interessant, dass auch hier die Trauerlieder eine prominente Rolle spielen und diese wiederum mit Frauen assoziiert sind, cf. Josef Horovitz (1926): *Die poetischen Einlagen der Sīra*, in *Islamica* (Volumen Secundum), pp. 308–312.

626 Für einen wichtigen Überblick über die historische und aktuelle Entwicklung des *yātrā* cf. Hans-Martin Kunz, (2012): *Schaubühnen der Öffentlichkeit, Das Jatra-Theater in Westbengalen (Indien)*, Ruprecht-Karls-Universität, Heidelberg, [Unveröffentlichte Dissertation]. Der hier vorgeschlagene Ansatz wäre auch ein Versuch, der von Kunz zurecht kritisierten Annahme, Volkstraditionen würden sich kaum wandeln, entgegenzutreten (cf. *ibid.* p. 28).

627 Stanzel (1979), p. 191.

vorliegende Arbeit hat die Implikationen solcher Verbindungen höchstens angeschnitten. Um sie weiter zu verfolgen, müssten zuallererst die theoretischen Bezüge zu literaturwissenschaftlichen und philosophischen Fragestellungen – wie etwa der ästhetischen Wirkung, dem Zusammenhang literarischer und religiöser Erfahrung sowie dem Erleben und der ‚Präsenz‘ von Kunst – weiter ausgebaut und vertieft werden. Die vorliegende Untersuchung zeigt die Möglichkeit solcher Anschlüsse und weitergehender Fragen in dieser Richtung. Diese könnten dazu beitragen, auch in der bengalischen Literaturgeschichte die ästhetischen Erwartungen und Erfahrungen der Rezipienten als zentrale Kategorien anzusehen⁶²⁸ und somit Wege eröffnen, Konfigurationen und Entwicklungen (ästhetischer) Wahrnehmungen auch jenseits von gegenwärtigen Identitätsfragen nachzugehen.

628 Programmatisch für solch einen Ansatz wäre hierzu sicherlich die Antrittsvorlesung Hans Robert Jaußens, cf. idem (1967): *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz: Univ.-Verl. (Konstanzer Universitätsreden, 3).

Literaturverzeichnis

- Adams, John K. (1996): *Narrative Explanation. A Pragmatic Theory of Discourse*. Frankfurt am Main, New York: Peter Lang.
- Āh'mad, Oyākīl (1994): *Madhyayuge bāmlā kābyer rūp o bhāṣā*. Dhākā: Bāmlā Ekādemī.
- Idem (1995 [1970]): *Bāmla romāṅṅik praṇayopākhyān*. Dhaka: Khan Brothers and Company [khān brādārs eyāṅṅ kompāni].
- Ālāol (1982): *Padmāvatī*. Āb'dul Karim sampadita. Caṭṭagrām: Bāmla Sāhitya Samiti.
- Anderegg, Johannes (1973): *Fiktion und Kommunikation. Ein Beitrag zur Theorie der Prosa*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Anderson, Benedict (2006): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London; New York: Verso.
- Ashraf, Muhammad K. (2000): *Aziz's Wife and Prophet Joseph (Yusuf)*. In A. R. et al. Agwan (ed.): *A - E*. Delhi: Global Vision Pub. House (Encyclopedia of the Holy Qur'ān), pp. 150–155.
- Ayyappa, Paniker (1997): *Medieval Indian Literature. An Anthology*. New Delhi: Sahitya Akademi (1).
- Badiujjāmān (1371 / 1964): *Kabi Āb'dul Hākīm o Iusuph Jolekhā kābya*. In *Bāmlā Ekādemī patrikā* (1), pp. 1–37.
- Beeston, A. F. L. (1963): *Baidāwī's Commentary on Sūrah 12 of the Qur'ān*. Text, accompanied by an interpretative rendering and notes by A. F. L. Beeston. Oxford: Oxford University Press.
- Behl, Aditya (2003): *The Magic Doe. Desire and Narrative in a Hindavi Sufi Romance, circa 1503*. In Richard Maxwell Eaton (ed.): *India's Islamic traditions, 711–1750*. New Delhi: Oxford University Press, pp. 180–208.
- Eadem (2007): *Presence and Absence in Bhakti: An Afterword*. In *International Journal of Hindu Studies* 11 (3), pp. 319–324.
- Bhadra, Gautam (2007): *Bāmlā pūthi tālikā nirmāṅ o ātmsattār rājñīti*. Munśī Abdul Karim sāhityabīśārad. In Gautam Bhadra (ed.): *Munśī Āb'dul Karim sāhityabīśārad o ātmsattār rājñīti*. Dhākā: Saṁhati Prakāśan, pp. 11–80.
- Bhattacharya, France (1999): *Hari the Prophet – an Islamic View of a Hindu God in Saiyid Sultan's Nabi Vamsa*. In Perween Hasan, Mufakharul Islam (eds.): *Essays in Memory of Momtazur Rahman Tarafdar*. Dhaka: Centre for Advanced Research in the Humanities, Dhaka University, pp. 192–208.
- Billah, Abu Musa Mohammad Arif (2008): *Influence of Persian Literature on Shah Muhammad Sagir's Yūsuf Zulaikhā and Alaol's Padmāvatī*. Dissertation submitted in the fulfilment of the requirements for the degree of PhD. University of London. School of Oriental and African Studies. [Unveröffentlicht].
- Bloomfield, Maurice (1923): *Joseph and Potiphar in Hindu Fiction*. In *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 54, pp. 141–167.
- Bonheim, Helmut (1986): *The narrative modes*. Cambridge: Brewer.
- Browne, Edward G. (1920): *History of Persian Literature. Under Tartar Dominion. A.D. 1265–1502*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Browne, Edward G. (1928): *A Literary History of Persia. From Firdawsí to Sa'dí*. Cambridge: Cambridge University Press (2).
- Bruijn, Johannes Thomas de (1986): *Mađjnūn Laylā*. In C.E Bosworth, et al. (eds.): *Encyclopaedia of Islam. New Edition*, V. Leiden: Brill, pp. 1102–1105.
- Idem (1996a): *The Ruby Hidden in the Dust. A Study of the Poetics of Malik Muḥammad Jāyasī's Padmāvāt*. Proefschrift ter verkrijging van de graad van Doctor. Leiden: Rijksuniversiteit.
- Idem (1996b): *Persian Sufi Poetry. An Introduction to the Mystical Use of Classical Persian Poems*. Richmond: Curzon.
- Idem (2002): *Yūsuf and Zulaykhā*. In P.J Bearman, et al. (eds.): *Encyclopaedia of Islam. New Edition*, XI. Leiden: Brill, pp. 360–362.
- Burke, Kenneth (1997): *Counter-Statement*. Berkeley: Univ. of California Press.
- Burkhard, Karl Friedrich (1895): *Maḥmūd Gāmī's Jūsuf Zulaikhā. Romantisches Gedicht in Kashmīrī-Sprache*. In *ZDMG* 49, pp. 422–469.
- Idem (1899): *Maḥmūd Gāmī's Jūsuf Zulaikhā. Romantisches Gedicht in Kashmīrī-Sprache*. In *ZDMG* 53, pp. 551–592.
- Caṇḍīdāsa, Baṛu (1984): *Singing the glory of Lord Krishna. The Śrīkrṣṇakīrtana*. Transl. M. H. Klaiman. Chico, Calif: Scholars Press.
- Cashin, David (1995): *The Ocean of Love. Middle Bengali Sufi Literature and the Fakirs of Bengal*. Univ., Diss. – Stockholm, 1995. Stockholm, (Skrifter utgivna av Föreningen för Orientaliska Studier, 27).
- Chakrabarty, Dipesh (2004): *Romantic Archives. Literature and Politics of Identity in Bengal*. In *Critical Inquiry* 30 (3), pp. 654–682.
- Chatman, Seymour (1965): *A Theory of Meter*. The Hague: Mouton & Co. (Janua Linguarum).
- Chatman, Seymour (1978): *Story and Discourse*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press.
- Chowdhury, Mohammed Ali (2004): *Bengal-Arakan relations, 1430–1666 A.D*. Kolkata: Firma K.L.M.
- Çolak, Züleyha (2010): *Romancing the Female Role in Ottoman Joseph and Zulaykha Meşnevīs. Taşlıcalı Yahyā's Yūsuf u Zelīkhā*. Indiana University, Indiana. Online <http://proquest.umi.com/pqdweb?did=2092671481&Fmt=7&clientId=21097&RQT=309&VName=PQD> [14.09.2011].
- Curley, David L. (2008): *Poetry and history. Bengali Maṅgal-kābya and social change in precolonial Bengal*. New Delhi: Chronicle Books.
- Dankoff, Robert (1984): *The Lyric in the Romance: The Use of Ghazals in Persian and Turkish Maşnavīs*. In *Journal of Near Eastern Studies* 43 (1), pp. 9–25.
- Dasgupta, Alokranjan (1962): *The Lyric in Indian Poetry. A Comparative Study in the Evolution of Bengali Lyric forms up to the Seventeenth Century*. Calcutta: Firma K. L. Mukhopdhyay.
- Idem (1994): *Der König und der Barde. Literarische Begegnungen mit Indien*. Kassel: Weber, Zucht & Co.
- D'Hubert, Thibaut (2006): *La réception d'un succès littéraire persan dans les campagnes du Bengale: une traduction de Jami par le poète Ābdul Hākīm*. In *Bulletin d'études indiennes* 24–25, pp. 121–138.

- Dimock, Edward C., JR. (1963): Doctrine and Practice among the Vaiṣṇavas of Bengal. In *History of Religions* 3 (1), pp. 106–127.
- Idem (1973): Faith and Love in Bengali Poetry. In Edwin Gerow, Margery D. Lang (eds.): *Studies in the language and culture of South Asia*. Seattle, London: University of Washington Press, pp. 63–74.
- Idem (1974): The Religious Lyric in Bengali. An Analysis of Imagery. In Edward C. Dimock, JR., et al. (eds.): *The Literatures of India. An Introduction*. Chicago: University of Chicago, pp. 157–164.
- Eaton, Richard M. (1996): *The rise of Islam and the Bengal frontier, 1204–1760*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press (Comparative studies on Muslim societies, 17).
- Ebied, R. Y.; Young, M. J. L. (1974): An Unknown Arabic Poem on Joseph and His Brethren. In *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* (1), pp. 2–7.
- Eming, Jutta (2006): *Emotion und Expression. Untersuchungen zu deutschen und französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12. bis 16. Jahrhunderts*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Enderwitz, Susanne (1995): *Liebe als Beruf. Al-‘Abbās Ibn al-Aḥnaf und das Ġazal*. Stuttgart: Steiner (Beiruter Texte und Studien, 55).
- Entwistle, Alan W. (ed.) (1994): *Studies in South-Asian Devotional Literature. Research papers, 1988 – 1991 presented at the Fifth Conference on Devotional Literature in New Indo-Aryan Languages, held at Paris – École Française d'Extrême-Orient, 9 – 12 July 1991. Conference on Devotional Literature in New Indo-Aryan Languages*. New Delhi: Manohar.
- Ernst, Carl W. (1996): *Rūzbihān Baqlī. Mysticism and the Rhetoric of Sainthood in Persian Sufism*. Richmond: Curzon Press.
- Idem (2003): Muslim Studies of Hinduism? A Reconsideration of Arabic and Persian Translations from Indian Languages. In *Iranian Studies* 36 (2), pp. 173–195.
- Firdussi [Firdawsī] (1889): *Jussuf und Suleicha. Romantisches Heldengedicht von Firdussi. Aus dem Persischen zum ersten Male übertragen von Ottokar Schlechta-Wssehrd*. Wien: Gerold.
- Fück, Johann (1934): Zum Problem der koranischen Erzählungen. In *Orientalistische Literaturzeitung* (2), pp. 73–77.
- Gaeffke, Peter (1987): The Garden of Light and the Forest of Darkness in Dakkinī Ṣūfī Literature and Painting. In *Artibus Asiae* 48 (3/4), pp. 224–245.
- Idem (1989): Alexander in Avadhī and Dakkinī Mathnawīs. In *Journal of the American Oriental Society* 109 (4), pp. 527–532.
- Idem (1994): Alexander and the Bengali Sufis. In Alan W. Entwistle (ed.): *Studies in South-Asian Devotional Literature. Research papers, 1988 – 1991 presented at the Fifth Conference on Devotional Literature in New Indo-Aryan Languages, held at Paris – École Française d'Extrême-Orient, 9 – 12 July 1991*. New Delhi: Manohar, pp. 275–284.
- Gadamer, Hans-Georg (1986 [1. Aufl. 1960]): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 5. Aufl. Tübingen: Mohr (Gesammelte Werke, 1).
- Ġāmī, Nūr al-Dīn ‘Abd ar-Raḥmān (1824): *Joseph und Suleicha. Historisch-romantisches Gedicht aus dem Persischen des Mawlana Abdurrahman Dschami. Übersetzt und durch Anmerkungen erläutert von Vincenz Edlem von Rosenzweig*. Wien: Anton Schmidt.

- Idem (1999): *Matnawī-i haft awrang*. Eds. Dād ‘Alīšāh, Ğābilqā; Afsaḥzod, Alohon. Tihṛān: Markaz-i Muṭalā‘at-i Īrānī, Daftar-i Našr-i Mīrāt-i Maktūb (2).
- Garībullāh, Šāh (1988): *Iuchuph jolāy'khā bā Mohābbāt nāmā*. Saṃkalana Aśok Kuṇḍu. Kal'kāṭā: Bāṃlābhāṣā Sāhitya o Saṃskṛti Gabeṣaṇā Saṃsthā.
- Genette, Gérard (2010): *Die Erzählung*. 3. ed. München: Fink (UTB 8083).
- Gerow, Edwin (1974): *Indian Poetics. The Poetics of Stanzaic Poetry: the alamkāra-śāstra*. In Edward C. Dimock, JR., et al. (eds.): *The Literatures of India. An Introduction*. Chicago: University of Chicago, pp. 120–128.
- Idem (1989): *Jayadeva's Poetics and the Classical Style*. In *Journal of the American Oriental Society* 109 (4), pp. 533–544.
- Ghosh, Anindita (2006): *Power in print. Popular publishing and the politics of language and culture in a colonial society, 1778 – 1905*. New Delhi: Oxford University Press.
- Gibb, Elias J. (1902): *A History of Ottoman Poetry*. by the Late E. J. W. Gibb. Edited by Edward G. Browne. 6 volumina. London: Luzac & Co. (2).
- Gilliot, Claude (2001): *Narratives*. In Jane McAuliffe et al. (eds.): *Encyclopaedia of the Qur'ān*, vol. 3. Leiden: Brill, pp. 516–528.
- Glassen, Erika (1989): *Die Josephsgeschichte im Koran und in der persischen und türkischen Literatur*. In Franz Link (ed.): *Paradeigmata. Literarische Typologie des Alten Testaments*. Berlin: Duncker und Humblot, pp. 169–180.
- Goldman, S. (2001): *Joseph*. In Jane McAuliffe et al. (ed.): *Encyclopaedia of the Qur'ān*, vol. 3. Leiden: Brill, pp. 55–57.
- Grünbaum, Max (1889): *Zu „Jussuf und Suleicha“*. In *ZDMG* xliii, pp. 1–29.
- Gujarātī, Aḥmad Šarīf (1983): *Yūsuf Zulayḥa*. *Dabistān-i Golkunḍa kī pahlī maṭnawī*. Ed. Ğa‘far, Sayyida. Ḥaydarābād: H. I. H. The Nizam's Urdu Rest Ḥaydarābād.
- Hak, Muhammad Enamul (1993): *Šāh Mohāmmad Sagīr. Pañcadaś śatābdī*. In Man'sur Musā (ed.): *Muhammad Enāmul Hak. Racanābalī*. 2 volumes. Ḍhākā: Bāṃla Ekādemī (2).
- Halliwell, Stephen (2009): *The Theory and Practice of Narrative in Plato*. In Jonas Grethlein, Antonios Rengakos (eds.): *Narratology and interpretation*. Berlin, New York: W. de Gruyter, pp. 15–42.
- Al-Hamaḍānī, ‘Ayn al-Quḍḍāt (1998): *Nāmahā-yi ‘Ayn al-Quḍḍāt Hamadānī*. eds. Munzavī ‘Alī Naqī et ‘Usayrān ‘affī. Čāp-i 1 Asāḫīr (3). Beirut, Tehran: Intiṣārāt-i Asāḫīr.
- Harder, Hans (2011): *Sufism and Saint Veneration in Contemporary Bangladesh. The Maijbhandaris of Chittagong*. New York: Routledge.
- Hardy, Friedhelm (1983): *Viraha-Bhakti. The Early History of Kṛṣṇa Devotion in South India*. New Delhi: Oxford University Press.
- Hawthorn, Jeremy (1994): *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie. Ein Handbuch*. Tübingen: Francke.
- Hempfer, Klaus W. (1973): *Gattungstheorie*. München: Wilhelm Fink.
- Herrmann, Siegfried (1984): *Geschichte Israels*. In Gerhard Krause (ed.): *Theologische Realenzyklopädie*, vol. 12. Berlin: W. de Gruyter, pp. 698–740.

- Horovitz, Josef (1926): Die poetischen Einlagen der Sīra. In *Islamica* (Volumen Secundum), pp. 308–312.
- Irani, Ayesha (2010): Mystical Love, Prophetic Compassion, and Ethics. An Ascension Narrative in the Medieval Bengali Nabīvaṃśa of Saiyad Sul'tān. In Christiane Jacqueline Gruber (ed.): *The Prophet's ascension. Cross-Cultural Encounters with the Islamic Mi'rāj Tales*. Bloomington, Ind. [u.a.]: Indiana University Press, pp. 225–251.
- Iser, Wolfgang (1994): *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. 4. Aufl. München: Fink.
- Islam, Mazharul (1999): Saiyad Sul'tān. His Birthplace and Time. In Rahul Peter Das (ed.): *Essays on Middle Bengali Literature*. Calcutta: Firma KLM Private Limited, pp. 130–156.
- Is'lām, Āj'hār (1992): *Madhyayuger Bāmlā sāhitye Mus'lim kabi*. Dhākā: Bāmlā Ekāḍemī.
- Jaisi [Jāyasī], Malik Mohammad (1944): *Padmāvātī*. Translated by A. G. Shirreff. Calcutta: Printed at the Inland Printing Works.
- Jalil, Muhammad Āb'dul (1999): *Śāh Garībullāh o jaṅganāmā*. Dhākā: Bāmlā Ekāḍemī.
- Janning, Volker (2005): *Der Chor im neulateinischen Drama. Formen und Funktionen*. 1. ed. Münster: Rhema.
- Jauß, Hans Robert (1967): *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Konstanz: Univ.-Verl. (Konstanzer Universitätsreden, 3).
- Jayadeva (2009): *Gītagovinda. Love Songs of Rādhā and Kṛṣṇa*. Translated by Lee Siegel. New York: New York University Press; JJC Foundation.
- Johns, Anthony H. (1981): Joseph in the Qur'ān. Dramatic Dialogue, Human Emotion and Prophetic Wisdom. In *Islamochristiana* 7, pp. 29–55.
- Idem (2001): Benjamin. In Jane McAuliffe et al. (eds.): *Encyclopaedia of the Qur'ān*. Leiden: Brill, pp. 226–228.
- Kabīr, Muhammad (1960): *Madhumālatī*. Sampādak Āh'mad Śarīph. Dhākā: Bāmlā Ekāḍemī.
- Kahane, Ahuvia (1994): *The Interpretation of Order. A Study in the Poetics of Homeric Repetition*. Oxford: Clarendon Press.
- Kājī, Daulat (1980): *Satī Maṅ'nā o Lor-Candrānī. Sampādanā Maj'hārul Is'lām*. Kal'kātā: Haraph Prakāśanī.
- Karim, Abdul; Sharif, Ahmed (1960): *A Descriptive Catalogue of Bengali Manuscripts in Munshi Abdul Karim's Collection*. ed., trans. Syed Sajjad Husain. Dacca: Asiatic Society of Pakistan.
- Idem [Karim, Āb'dul] (1997): Iusuph-Jolekhār kāhinī. In Ābul Āh'sān Caudhurī (ed.): *Āb'dul karim sāhityabīśārad racanābalī*. Dhākā: Bāmlā Ekāḍemī, pp. 364–375.
- Kaviraj, Sudipta (2007): The Two Histories of Literary Culture in Bengal. In Sheldon Pollock (ed.): *Literary Cultures in History. Reconstructions from South Asia*. Berkeley: Univ. of California Press, pp. 503–566.
- Kermani, Navid (2003): *Gott ist schön. Das ästhetische Erleben des Koran*. 3. ed. München: C.H. Beck.
- Al-Kisā'ī, Muḥammad Ibn-'Abdallāh (1978): *The Tales of the Prophets of al-Kisā'ī*. Translated from the Arabic. With Notes by W. M. Thackston. Boston: Twayne Publ.
- Khā, Daulat Ujir Bāh'rām (1998): *Lāy'lī-Maj'nu*. Āh'mad Śarīph sampādita. Dhākā: Māolā Brādārs.

- Kinsley, David (1972): Without Kṛṣṇa There Is No Song. In *History of Religions* 12 (2), pp. 149–180.
- Knutson, Jesse (2009): *The Consolidation of Literary Registers in the World of the Senas and the Beginning of its Afterlife: Sanskrit and Bengali Social Poetics, 12th–14th Century*. Illinois, USA: The University of Chicago.
- Korthals, Holger (2003): *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*. Berlin: Erich Schmidt.
- Kṛṣṇadāsa (1999): *Caitanya Caritāmṛta of Kṛṣṇadāsa Kavirāja*. Dimock, Edward C.; Stewart, Tony K. (eds.). Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.
- Kugle, Scott Alan (2009): From Baghdad to Vrindavan. Erotic and Spiritual Love in Qawwali. In Pallabi Chakraborty, Scott Alan Kugle (eds.): *Performing Ecstasy. The Poetics and Politics of Religion in India*. New Delhi: Manohar, pp. 137–164.
- Kulke, Hermann (2005): *Indische Geschichte bis 1750*. München: Oldenbourg (Oldenbourg Grundriss der Geschichte, 34).
- Kulke, Hermann; Rothermund, Dietmar (2010): *Geschichte Indiens. Von der Induskultur bis heute. Sonderausg., 2., aktualisierte Aufl.* München: Beck.
- Kunz, Hans-Martin (2012): *Schaubühnen der Öffentlichkeit. Das Jatra-Theater in Westbengalen (Indien)*. Ruprecht-Karls-Universität, Heidelberg. [Unveröffentlichte Dissertation].
- Lämmert, Eberhard (1993 [1955]): *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Long, J. Bruce (1976): Life Out of Death. A Structural Analysis of the ‘Churning of the Ocean of Milk’. In B.L Smith (ed.): *Hinduism: New Essays in the History of Religions*: E. J. Brill, pp. 171–207.
- Lutgendorf, Philip (1994): *The Life of a Text. Performing the Rāmcaritmānas of Tulsidas*. Delhi: Oxford University Press.
- Manjhan, Mīr Sayyid Shaṭṭārī Rājgīrī (2000): *Madhumālatī. An Indian Sufī Romance*. Translated with an Introduction and Notes by Aditya Behl and Simon Weightman. Oxford: Oxford University Press.
- Mann, Michael (2009): *Sinnvolle Geschichte. Historische Repräsentationen im neuzeitlichen Südasiens*. Heidelberg: Draupadi-Verlag.
- Matringe, Denis (1992): Kṛṣṇaite and Nāth Elements in the Poetry of the Eighteenth-Century Panjabi Sūfī Bullhe Śāh. In Ronald Stuart McGregor (ed.): *Devotional Literature in South Asia. Current research, 1985 – 1988; papers of the Fourth Conference on Devotional Literature in New Indo-Aryan Languages held at Wolfson College, Cambridge, 1 – 4 September 1988*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 190–208.
- Matthews, D. J.; Shackle, Christopher (1972): *An Anthology of Classical Urdu Love Lyrics*. London: Oxford University Press.
- McGregor, Ronald Stuart (1984): *Hindi Literature from its Beginnings to the Nineteenth Century*. Wiesbaden: Harrassowitz (A history of Indian literature, 8).
- Idem (ed.) (1992): *Devotional Literature in South Asia. Current research, 1985 – 1988; papers of the Fourth Conference on Devotional Literature in New Indo-Aryan Languages held at Wolfson College, Cambridge, 1 – 4 September 1988*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Merguerian, Gayane Karen; Najmabadi, Afsaneh (1997): Zulaykha and Yusuf: Whose 'Best Story'? In *International Journal of Middle East Studies* 29 (4), pp. 485–508.
- Miller, Barbara Stoler (1975): Rādhā: Consort of Kṛṣṇa's Vernal Passion. In *Journal of the American Oriental Society* 95 (4), pp. 655–671.
- Mir, Mustansir (1992): Dialogue in the Qur'an. In *Religion & Literature* 24 (1), pp. 1–22.
- Idem (2001): Dialogues. In Jane McAuliffe et al. (eds.): *Encyclopaedia of the Qur'ān*, vol. 1. Leiden: Brill, pp. 531–535.
- Morris, James (1994): Dramatizing the Sura of Joseph. An Introduction to the Islamic Humanities. In *Special issue of Journal of Turkish Studies (Harvard)* 18 (Annemarie Schimmel Festschrift), pp. 201–224.
- Musā, Man'sur (ed.) (1993): Muhammad Enāmul Hak. Racanābalī. 2 volumina. Dhākā: Bāmla Ekāḍemī (2).
- Nagel, T. (1986): Al-Kisā'ī, Ṣāhib Ḳiṣaṣ al-Anbiyā'. In C.E Bosworth, et al. (eds.): *Encyclopaedia of Islam*. New Edition, V. Leiden: Brill, p. 176.
- Openshaw, Jeanne (2005): Inner Self, Outer Individual: A Bengali 'Bāul' Perspective. In *South Asia Research* 25 (2), pp. 183–200.
- Orsini, Francesca (2006): Introduction. In eadem (ed.): *Love in South Asia. A Cultural history*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1–42.
- Packert, Cynthia (2009): Bathing Beauties. Cooling Krishna and Radha, Igniting Devotional Desire. In Pallabi Chakraborty, Scott Alan Kugle (eds.): *Performing Ecstasy. The Poetics and Politics of Religion in India*. New Delhi: Manohar, pp. 25–48.
- Parry, Milman (1932): Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making: II. The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry. In: *Harvard Studies in Classical Philology* 43, S. 1–50.
- Petievich, Carla (1993): The Feminine and Cultural Syncretism in Early Dakani Poetry. In *Annual of Urdu Studies* 8.
- Eadem (2007): *When Men Speak as Women. Vocal Masquerade in Indo-Muslim Poetry*. New Delhi; New York: Oxford Univ. Press.
- Pollock, Sheldon (2003): Introduction. In idem (ed.): *Literary Cultures in History. Reconstructions from South Asia*. Berkeley: Univ. of California Press, pp. 1–58.
- Powels-Niami, Sylvia (2003): Fremdes Begehren im Koran. Die Josephssure als Spiegel des Stellenwertes von Schönheit, Liebe und Begehren in der arabisch-islamischen Kultur. In Inge Stephan, Sigrid Weigel (eds.): *Fremdes Begehren. Transkulturelle Beziehungen in Literatur, Kunst und Medien*. Köln: Böhlau (Literatur – Kultur – Geschlecht, 22), pp. 171–184.
- Pritchett, Frances W. (1985): *Marvelous Encounters. Folk Romance in Urdu and Hindi*. New Delhi: Manohar.
- Rāmī, Šaraf al-Dīn: Anīs El-'Ochchâq. *Traité des termes figurés relatifs a la description de la beauté*. Traduit du persan et annoté par M. Cl. Huart.
- Raven, Wim (2001): Sīra and the Qur'ān. In Jane McAuliffe et al. (ed.): *Encyclopaedia of the Qur'ān*. Leiden: Brill, pp. 29–51.
- Renard, John S. J. (1986): The Prophet Yusuf in the Writings of Jalal ad-Din Rumi. In *Hamdard*

Islamicus (Lahore) 9 (1), pp. 11–22.

Ritter, Hellmut (1955): *Das Meer der Seele. Mensch, Welt und Gott in den Geschichten des Farīduddīn 'Aṭṭār*. Leiden: E. J. Brill.

Robson, J. (1960): *Al-Bayḍāwī*. In H.A.R. Gibb, et al. (eds.): *Encyclopaedia of Islam. New Edition*, I. Leiden: Brill, p. 1129.

Roy, Asim (1983): *The Islamic Syncretistic Tradition in Bengal*. Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press.

Idem (1993): *The Interface of Islamization, Regionalization and Syncretization. The Bengal Paradigm*. In Anna Liberica Dallapiccola, Stephanie Zingel-Avé Lallement (eds.): *Islam and Indian Regions*. Stuttgart: Steiner, pp. 95–128.

Haberman, David L. (2003): *The Bhaktirasāmṛtasindhu of Rūpa Gosvāmin*. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts.

Sagīr, Śāh Muhammad (1993): *Iusuph-Jolekhā. Sampādak ḍaktar Muhammad Enāmul Hak*. In Man'sur Musā (ed.): *Muhammad Enāmul Hak. Racanābalī*. 2 volumes. Ḍhākā: Bāṃla Ekāḍemī (2), pp. 495–886.

Schimmel, Annemarie (1988): *Mystical Poetry in Islam: The Case of Maulana Jalaladdin Rumi*. In *Religion & Literature* 20 (1), pp. 67–80.

Eadem (1995a): *Mystische Dimensionen des Islam. Die Geschichte des Sufismus*. 1. Aufl., 5. Dr. Frankfurt am Main [u.a.]: Insel-Verl.

Eadem (1995b): *Meine Seele ist eine Frau. Das Weibliche im Islam*. München: Kösel.

Eadem (1998): *Die Träume des Kalifen. Träume und ihre Deutung in der islamischen Kultur*. München: C.H. Beck.

Schmidt, Ludwig: *Josephnovelle*. In Gerhard Krause (ed.): *Theologische Realenzyklopädie*, 17 (1988). Berlin: W. de Gruyter, pp. 255–258.

Schmidt, Richard (1893): *Das Kathākāutukam des Ḍrīvara. Verglichen mit Dschāmī's Jusuf und Zuleikha. Nebst Textproben*. Kiel: C. F. Haeseler.

Idem (1898): *Śrīvara's Kathākāutukam. Die Geschichte von Joseph in Persisch-Indischem Gewande. Sanskrit und Deutsch*. Kiel: C. F. Haeseler.

Schweig, Graham M. (2005): *Dance of Divine Love. The Rāsa Līlā of Krishna from the 'Bhāgavata Purāna'*, India's Classic Sacred Love Story. Princeton (N.J.): Princeton university press.

Sen, Dinesh Chandra (1911): *History of Bengali Language and Literature. A Series of Lectures Delivered as Reader to the Calcutta University*. Calcutta: Calcutta University.

Shackle, Christopher (1995): *Between Scripture and Romance. The Yusuf-Zulaikha Story in Panjabi*. In *South Asia Research* 15, pp. 153–188.

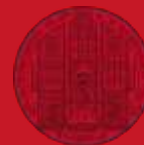
Idem (2006): *The Shifting Sands of Love*. In Francesca Orsini (ed.): *Love in South Asia. A Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 87–108.

Sharif, Ahmed [Śarīph, Āh'mad] (1978): *Nabībamśa. Saiyad Sul'tān biracita*. Ḍhākā: Bāṃla Ekāḍemī.

Idem (1963): *Madhyayuger kābya-saṃgraha*. Ḍhākā: Bāṃla Ekāḍemī.

Idem (2006 [1967]): *Saiyad Sul'tān. Tār granthāvalī o tār yuga*. Ḍhākā: Āgāmī Prakaśanī.

- Smith, William L. (1980): *The One-Eyed Goddess. A Study of the Manasā maṅgal*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Southgate, Minoo S. (1977): Portrait of Alexander in Persian Alexander-Romances of the Islamic Era. In *Journal of the American Oriental Society* 97 (3), pp. 278–284.
- Stanzel, Franz K. (1979): *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Stewart, Tony K. (2001): In Search of Equivalence: Conceiving Muslim-Hindu Encounter Through Translation Theory. In *Social Scientist* 40 (3), pp. 260–287.
- Sul'tān, Saiyad (1978): Nabībaṃśa. ed. Āh'mad Śarīph. Ḍhākā: Bāmlā Ekāḍemī.
- Sul'tānā, Rājiyā (Ed.) (1989): Āb'dul Hākīm racanābalī. Ḍhākā: Ḍhākā Bīśvabidyālay.
- Aṭ-Ta'labī, Abū Ishaq Aḥmad ibn Muḥammad ibn Ibrāhīm (1325 / 1907): *Qīṣaṣ al-anbiyā' al-musammī bi-l-'arā'is al-maḡālis*. Kairo: Matba'a al-Taqaddum.
- Idem (2006): *Islamische Erzählungen von Propheten und Gottesmännern. Qīṣaṣ al-anbiyā' oder 'Arā'is al-maḡālis*. Transl. Heribert Busse. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Tarafdar, Momtazur Rahman (1999 [1965]): *Husain Shahi Bengal. 1494–1538 A. D. A Socio-Political Study*. Ḍhākā: Asiatic Press.
- Idem [Taraph'dār, Momtājur Rah'mān] (1971): *Bāmlā romāntik kābyer āoyādhī-hindī paṭ'bhūmi*. Ḍhākā: Ḍhākā Bīśvabidyālaya, Bāmlā O Saṃskṛta Bibhāg.
- Tottoli, Roberto (2002): *Biblical Prophets in the Qur'ān and Muslim Literature*. Richmond: Curzon.
- Trivedi, Madhu (2008): Popular Culture as Represented in the Sufi Premakhyanas. Fourteenth to Sixteenth Centuries. In Surinder Singh, I. D. Gaur (eds.): *Popular Literature and Pre-Modern Societies in South Asia*. Delhi: Published by Dorling Kindersley (India), licensees of Pearson Education in South Asia, pp. 315–333.
- Vanderveken, Daniel (1990): *Meaning and Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vaudeville, Charlotte (1986): *Bārahmāsā in Indian Literatures. Songs of the Twelve Months in Indo-Aryan Literatures*. 1st. Delhi: Motilal Banarsidass.
- Watt, W. Montgomery (1952): The Authenticity of the Works Attributed to al-Ghazālī. In *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* (1/2), pp. 24–45.
- Weightman, Simon C. R. (1992): Symmetry and Symbolism in Shaikh Manjhan's Madhumalati. In Christopher Shackle (ed.): *The Indian Narrative*. Wiesbaden: Harrassowitz (Khoj, 4), pp. 195–226.
- Yohannan, John D. (1968): *Joseph and Potiphar's Wife in World Literature. An Anthology of the Story of the Chaste Youth and the Lustful Stepmother*. New York: New Directions Books.
- Zbavitel, Dušan (1961): The Development of the Baromasi in the Bengali Literature. In *Archiv orientální* 29, pp. 582–619.
- Idem (1976): *Bengali Literature*. Wiesbaden: Harrassowitz.



IMPRESSUM

Neusprachliche Südasiestudien

Südasiestitut

Im Neuenheimer Feld 330

D-69120 Heidelberg

www.sai.uni-heidelberg.de/nsp/