Hossein Esmaili

Formale Analyse des *taᶜzîye*-Textes

Das schiitische Passionsspiel *(taᶜzîye)* ist die einzige traditionelle Form des religiös inspirierten Theaters in der islamischen Welt. Das Drama hat die tragischen Ereignisse zum Ursprung, die sich 680 n. Chr. in Kerbela abgespielt haben, und in deren Verlauf Imâm Ḥosein, der Enkel des Propheten, zusammen mit seinem ganzen Anhang von der Armee des umayyadischen Kalifen Yazîd ermordet wurde, als er auf dem Wege nach Kûfa war, um sich dort mit seinen Parteigängern zusammenzuschließen. Diese historischen Ereignisse, die durch alle möglichen Arten von Legenden zutiefst umgestaltet worden sind, haben schließlich, wahrscheinlich im Laufe des 18. Jh.s, die Trauerfeierlichkeiten, die religiösen Prozessionen und die gemeinsamen Klagen in dramatische Aufführungen umgewandelt. Die *taᶜzîye*-Aufführungen, die jährlich während des Trauermonats durchgeführt werden, um an das Martyrium der heiligen Imâme zu erinnern, können auf einem öffentlichen Platz, auf der Straße, im Hof einer Moschee oder an dem dafür üblichen Ort, der Takye genannt wird, stattfinden. Die Zuschauer, von tiefem Glauben getrieben, eilen zu Zehntausenden dorthin. Sie werden abwechselnd bewegt, gerührt, gelähmt von den Episoden des Dramas, das durch die völlige Übereinstimmung der Teilnehmer ein richtiges Ritual wird. Im Laufe ihres Bestehens hat uns die *taᶜzîye* sowohl eine bedeutende Literatur hinterlassen als auch eine ausgearbeitete Schauspieltechnik. Man kann sie mit den europäischen Mysterien- oder Passionsspielen des Mittelalters vergleichen, von denen man weiß, daß sie der Ursprung des modernen Theaters sind.

Die *taᶜzîye* ist somit ein vielfältiges Phänomen. Sie ist gleichzeitig Spiel, Kunst und Ritual; zugleich ein literarisches Produkt und eine szenische Darstellung; dauerhafte Wirklichkeit und vergängliche Existenz; etwas Konkretes (das Wort), das an eine Scheinwelt rührt, und szenisch verwirklichte Vorstellung (Aufführung); ein Phänomen von subtiler Buchstäblichkeit, poetischer Komplexität und einer in groben Zügen, mit großen Gesten und großem Gepränge gezeichneten Praxis; das Werk eines einzelnen Menschen (des Autors) und die Frucht einer gemeinsamen Anstrengung (der Schauspieler); die Geschichte eines einzelnen Menschen (des Helden), dem inmitten einer feindlichen Welt kein Ausweg mehr bleibt, und davon abgeleitet die Geschichte der Menschheit insgesamt, deren Heil in den Händen dessen liegt, der den Tod des Märtyrers erwählt.

Von allen diesen Aspekten wollen wir uns nur mit der Textwirklichkeit befassen, mit dieser literarischen Produktion, die über fünfhundert Jahre

hinweg überreichlich entstanden ist und leider nie analysiert oder auch nur mit Interesse betrachtet worden ist. Unsere Wahl ist beileibe keine zufällige: Das Fehlen von Untersuchungen zu diesem Thema, die Bedeutung des Corpus von Texten scheinen uns genug Rechtfertigung für die Aufmerksamkeit, die wir dem Thema heute widmen. Es stellt sich in der Tat die Frage, warum man so wenig von diesem literarischen Phänomen gesprochen hat, das sicher weniger ausgefeilt als die klassische Literatur, aber dennoch von großer Tragweite ist. Gewiß sind die *taᶜzîye*-Texte keine Literatur der Elite, sie gehören zum Feld der Volksliteratur. Und wenn man Volksliteratur sagt, spricht man auch von einer tiefen Verwurzelung und von der Anonymität der Autoren:

- Eine Verwurzelung in Zeit und Raum der iranischen Gesellschaft: Diese Literatur ist allgegenwärtig; seit dem 19. Jh. trifft man bei allen jährlichen zeremoniellen Theateraufführungen auf sie.
- Anonymität sowohl auf der individuellen Ebene als auch auf der der gesamten Gemeinschaft, im Bereich der Texterstellung und der Inszenierung: Auf Tausenden von Texten finden wir nur vereinzelt den Namen des Autors. Denn der *taᶜzîye*-Text ist nur selten von einer einzigen Person geschaffen worden. Die tragischen Ereignisse von Kerbela, die um 680 n. Chr. stattfanden, sind danach ununterbrochen erzählt, beschrieben, kommentiert, berichtet und schließlich auch dargestellt worden. In jeder Entwicklungsphase der iranischen Gesellschaft haben diese Ereignisse eine evolutionäre Umwandlung durchlaufen, sowohl in der Form, als auch im Inhalt. Wir können die großen Linien dieser Bewegung von den allgemeinen Geschichtsbüchern über Zwischentexte bis hin zu den eigentlichen *taᶜzîye*-Texten verfolgen; anders ausgedrückt: von der historischen Chronik zur dichterischen Rezitation, von der informativen Prosa zur dramatischen Poesie.

Man sollte darauf hinweisen, daß die *taᶜzîye*-Texte auch in einer modernen und nationalen Dramaturgie hätten münden können, wenn sie nicht in ihrer Entwicklung sowohl durch Radio und Fernsehen, als auch durch eine repressive Politik abgebrochen worden wären.

Die *taᶜzîye*-Texte sind noch keineswegs völlig ausgewertet oder auch nur inventarisiert worden. Zwar gibt es in den Bibliotheken der ganzen Welt Manuskriptsammlungen, besonders die *Sammlung Cerulli* im Vatikan, andererseits ist aber auch richtig, daß Tausende von Texten noch in den Dörfern verstreut liegen, oft in äußerst kritischem Erhaltungszustand. Wenn man nichts unternimmt, um diesen Teil des iranischen nationalen Erbes zu retten, werden die Texte wohl für immer verlorengehen. Muß man noch

einmal wiederholen, daß die leider weitverbreitete Vorstellung, daß dem Begriff „populär" ein pejorativer Beiklang anhaftet, keinerlei Grundlage hat? Sie ist dennoch die direkte Ursache für das mangelnde Interesse, das man bislang der *ta^{c}zîye*-Literatur entgegengebracht hat. Das Problem ist jedoch ganz klar: Ist es wirklich möglich, unsere Kenntnis der persischen Dramaturgie zu vertiefen, wenn man weiterhin die Kenntnis einer ihrer ursprünglichsten Quellen vernachlässigt? Einer Quelle, die bis heute noch nicht völlig versiegt ist und die weiterhin eine Volkskultur nährt.

Für ihre unterschiedlichen Vorlieben schafft sich die Gesellschaft verschiedene Formen von Literatur: Diese für die Trauer, jene für das Schauspiel, eine andere schließlich für das Vergnügen. Die Notwendigkeit oder sogar die Pflicht, auf verschiedene Register der literarischen Tonleiter zurückzugreifen, zeigt auch die Diversität der psychischen Lage einer Gesellschaft auf. Wie soll man anders erklären, daß derselbe Ausführende vor demselben Publikum das *sâhnâme-ḫ^{w}ânî* und das *ta^{c}zîye-ḫ^{w}ânî* vorträgt, das heißt, daß es ihm gelingt, Texte von ganz unterschiedlicher und ungleicher poetischer Qualität zu rezitieren und dennoch außerordentlich beliebt zu bleiben?

Diese wenigen Überlegungen scheinen uns und die folgenden Seiten umfassend zu rechtfertigen, in denen wir versuchen wollen, die Besonderheit der *ta^{c}zîye*-Texte herauszuarbeiten, der *ta^{c}zîye*, die bis zur Stunde, wenn auch weniger lebendig als früher, die vorherrschende künstlerische Darbietung des Volkes geblieben ist.

Dennoch stellt sich eine Frage, die man kontrovers diskutieren kann: Die *ta^{c}zîye* ist weder völlig modern, noch völlig klassisch. Sie steht am Rande der Normen der klassischen Literatur, bleibt aber im täglichen Leben trotz ihrer langen Geschichte und des großen Alters ihrer Tradition präsent. Wie man es auch sieht: Die Geschichte und das Leben der *ta^{c}zîye* gehören der Vergangenheit an. Es bleibt zu sagen, daß dieser Bereich noch alle seine Geheimnisse unversehrt für eine kommende Untersuchung bewahrt.

Die *ta^{c}zîye*-Texte stellen sich unter zwei Aspekten dar: Form und Inhalt. Wir wollen kurz alle formalen Eigenschaften der Texte vorstellen, zuvor müssen aber einige Bemerkungen zu ihrem Ursprung und ihrer Entwicklung gemacht werden.

Wir haben nur wenige Informationen über die ersten Texte. Nur eines ist gewiß: Anfangs gab es keine vollständigen Texte, die alle Episoden einer Aufführung vereinten. Der Text war zweifellos fragmentiert, verstreut, unvollständig; jeder *ta^{c}zîye-ḫ^{w}ân* (Schauspieler) verfügte nur über die Sätze, die zu seiner eigenen Rolle gehörten. Der *ta^{c}zîye-gardân* (Spielleiter), der die Aufgabe des Regisseurs übernahm, hatte alle Texte, genauer gesagt,

alle Sub-Texte, zur Hand. Der Gesamttext selbst war fragmentarisch. Diese Situation ist auch heute noch nicht anders. Es scheint, daß man ganz zu Beginn des 19. Jh.s die Notwendigkeit empfunden hatte, diese verstreuten Teilstücke der Texte zu sammeln, um sie zu einheitlichen Stücken zusammenzufügen. Es sind diese letzteren Versionen, die das Interesse verschiedener westlicher Forscher, von Chodzko, Litten, Pelly und zuletzt von Cerulli, auf sich gezogen haben;[1] es sind diese Versionen, die sie nach Europa gebracht haben, sei es als Einzeltexte oder in Form von Textsammlungen.

Ohne den Anschein erwecken zu wollen, hier eine Gesamtgeschichte des *taᶜzîye*-Textes zu schreiben, scheint es doch, daß diese „Teiltexte" aus älteren Quellen stammen: z. B. aus Elegien, die in der Safawidenzeit sehr in Mode waren, oder aus Werken, die die Geschichte von Kerbela, sehr erweitert durch Legenden, erzählen. Diese Quellen, übrigens wohlbekannt, bilden die „Ante-Texte" der *taᶜzîye*.

Eine weitere Klarstellung: Der *taᶜzîye-gardân* besaß außer den „Teil-Texten" auch Blätter, auf denen ein Teil der Ausstattung, die für eine Aufführung unerläßliche Zahl von Personen und die Reihenfolge, in der jeder Schauspieler in das Geschehen eingreift, angegeben wurden. Diese Blätter stellten gewissermaßen das Notizbuch des Regisseurs dar, der die ordnungsgemäße Aufführung der *taᶜzîye* gewährleistete; sie gehörten nur selten zum eigentlichen Text. Wir wollen daher die Gesamtheit der Textelemente, die dem *taᶜzîye-gardân* zur Verfügung standen, mit „Geno-Text"[2] bezeichnen. Diese Texte gehen der Aufführung voraus und sind die Voraussetzung für die szenische Realisierung. Man kann die Komplexität des Prozesses der Texterstellung und szenischen Darstellung der *taᶜzîye* nach dem folgenden Schema visualisieren:

Ante-Text	Teil-Text	Gesamttext
	Geno-Text	Darstellung

Lassen Sie uns nun auf das materielle und formale Aussehen des Textes zu sprechen kommen. Das Papier, auf dem diese Texte geschrieben sind, ist im allgemeinen von mittlerer Qualität. Sie werden entweder auf eine Rolle, *tûmâr*, geschrieben oder auf Blätter unterschiedlicher Gestalt. Was die Beschriftung angeht, so sind alle Manuskriptblätter beidseitig beschrieben; einige sind leserlich, andere eher schwer zu entziffern. Die Schrift ist einheitlich, die Namen der Personen, manchmal in Rot geschrieben, haben dieselben Schriftzüge wie der Rest des Textes; die Überschriften sind allerdings in größeren Lettern geschrieben.

Unbeschriebene/beschriebene Stellen

Aus der Sammlung von Litten[3], die 15 *ta^{c}zîye*-Stücke enthält, haben wir folgende Beobachtungen zusammengetragen:

- Die Seiten zählen zwischen 14 (S. 49) und 56 (S. 336) Zeilen.
- Jede Zeile enthält 12 bis 18 Wörter.
- Der *ta^{c}zîye* mit dem Titel „Der Text des Imâm im Ofen von Ḫûlî" (S. 113—131) enthält keinerlei Streichungen.
- Der Text von „Qâniâ, der König von Farang" (S. 229—325) enthält dagegen 37 Streichungen. Sie können von einem einzigen Wort bis zu 14 Zeilen umfassen.
- Auf S. 222 fehlen fünf Dialog-Partien; die Namen der Personen sind angegeben, ohne daß ein Text folgt. Zweifellos hatte der Autor die Absicht, den Text später zu vervollständigen.
- Der Text in Versen umfaßt nur eine einzige Distiche pro Zeile, die in zwei leicht gegeneinander versetzte Hemistichen unterteilt ist; der Text erscheint daher in zwei Spalten. Die Personennamen sind in der Mitte der Seite, zwischen den beiden Spalten, aufgeführt. Sie sind entweder unter- oder überstrichen. Auf den beiden weißen Rändern sind zusätzliche Fragmente verzeichnet.
- Der Text wird auf dem Blatt manchmal horizontal, manchmal aber auch schräg geschrieben, was dann den räumlichen Aspekt des Textes völlig verändert.
- Der Umfang variiert von einem Text zum anderen. Die *Ta^{c}zîye des Amîr Taymûr* (S. 364—371) zählt auf acht Seiten lediglich 144 Distichen. Der Text über das Martyrium von Imâm Ḥosein (S. 37—84) ist der längste mit 744 Distichen.
- Die Antworten gehen von einer Hemistiche bis zu einem Dutzend Distichen.

Die Lektüre des *ta^{c}zîye*-Textes

Der *ta^{c}zîye*-Text ist ein ganz besonderer Text: Er ist nur für den Gebrauch bei der szenischen Darstellung geschrieben, und man kann ihn daher nicht im vollen Sinne des Wortes als einen literarischen Text betrachten. Als solcher würde er den Leser eher verwirren. Auch ist der poetische Zusammenhang des Textes unsicher. Man findet darin eine Mischung von Zitaten der

klassischen Poesie, mit reichem und tiefem Klang und Sinn, und Verse von geringerer poetischer Finesse, der Alltagssprache näher. Letztere sind durchaus nicht frei von Reim- und Rhythmusfehlern, ja sogar Schreibfehlern. Die Rhetorik ist sogar ausgesprochen schwach. Man kann den Text auch nicht wie einen Roman lesen: Da der Inhalt bereits im voraus allen bekannt ist, hat er für den Leser nur geringe Anziehungskraft. Man kann beispielsweise die Stücke von Racine wie Romane lesen; Alfred de Musset hat übrigens den *Lorenzaccio* gar nicht für das Theater geschrieben. Vergessen wir jedoch nicht, daß die sozialen Bedingungen, die bei der Schaffung dieser Werke vorherrschten, sehr verschieden waren: Der *ta^{c}zîye*-Text spricht ein Publikum an, das in seiner großen Mehrheit analphabetisch ist, daher verliert er seine Bedeutung außerhalb des szenischen Rahmens, der sein eigentliches Reich darstellt.

Was auch immer der poetische und literarische Wert des *ta^{c}zîye*-Textes ist, man findet darin beispielhafte Textelemente, die eine spezifische Analyse erlauben, um den Kern des Theatralischen herauszuarbeiten. Der Text hat zwei konkrete Existenzen: eine geschriebene und eine dargestellte. Die erste ist virtuell und schwach, während die zweite real und sehr beeindruckend ist. Die geschriebene Existenz geht der Aufführung der *ta^{c}zîye* voraus und ist autonom. Die dargestellte Existenz begleitet die Aufführung, von der sie abhängig und bei der sie Teil eines gemeinsamen Ganzen ist. Die erste besteht aus graphischen Zeichen, die zweite aus phonetischen Zeichen. Der geschriebene Text kann das Objekt einer diskontinuierlichen Lektüre sein. Man kann die Lektüre unterbrechen, zurückblättern, sie wieder aufnehmen und ständig Elemente wiederentdecken; der dargestellte Text läßt nur eine einzige Lektüre zu: kontinuierlich und einseitig. Man kann den *ta^{c}zîye*-Text nicht sinnvoll in ein Buch umwandeln, obwohl einige Texte früher lithographiert gedruckt worden sind. Der Grund für dieses Phänomen ist einfach: Diese Texte sind eine Adaption alter Legenden für die Aufführung, und der Anteil an beschreibenden und erzählenden Textteilen ist gering, um nicht zu sagen Null. Eine Lektüre als Roman würde vom Leser eine beträchtliche Leistung an Vorstellungskraft erfordern, wenn der Text den Ort des Geschehens in der Phantasie wiedergeben soll.

Ein etwas genauer untersuchter *ta^{c}zîye*-Text zeigt zwei deutlich verschiedene Teile: die Didaskalie und den Dialog. Formal gesehen, ist die Didaskalie in Prosa und der Dialog in Versen. Die Didaskalie entspricht der Tat: szenische Anweisungen, Gesten, Fakten und Orte. Der Dialog entspricht dem Wort: Er antwortet auf das „Was" und legt die gesprochene Botschaft der Kommunikation fest; die Didaskalie wiederum beantwortet die Fragen

„Warum", „Wer" und „Wo" und legt die Bedingungen der Kommunikation fest. Diese beiden grundlegenden Textelemente sind konstant, allgegenwärtig, weil unerläßlich, zugleich aber auch in ihrem Anteil am Ganzen variabel. Selbst wenn die Didaskalie nicht vorhanden erscheint, existiert sie im Inneren des Dialogs, allein durch die Tatsache, daß der Name der Personen darin oft ausgesprochen wird. Allgemein gesagt, ist im *ta^{c}zîye*-Text wie in allen anderen dramatischen Texten die Didaskalie von Natur aus verhältnismäßig weniger wichtig als der Dialog, wobei sich das Verhältnis von Text zu Text ändern kann. In der *ta^{c}zîye* „Väterliche Verfluchung" (Litten, S. 251—272) legt die Didaskalie nur die Person fest, die spricht, und es gibt darin keinerlei Szenenanweisungen zu Zeit, Gestus oder Inszenierung. In einem anderen Text dagegen, im „Martyrium des Imâm Ḥosein", besteht die Didaskalie aus folgenden Charakteristika:

- Bei 272 Dialogen wird der Sprecher genau bezeichnet, beispielsweise „Zeynab sagt", „Gabriel und Michael mit der Gruppe der Engel".
- Manchmal wird der Sprecher durch eine Redewendung wie „der Imâm zu Zeynab" festgelegt.
- Die Art der Antwort wird erwähnt: „Der Litaneigesang von Imâm Ḥosein"; „Zeynab singt den Abschiedsgesang".
- Sechsmal wird eine Inszenierungsanweisung gegeben: „Der Imâm sagt, während er sich mit dem Totenhemd bekleidet", „der Imâm steigt auf das Pferd", usw.

Je geringer die Anteile der Didaskalie am Gesamttext sind, desto mehr Möglichkeiten der Theatralisierung entstehen. Die Aufgabe des *ta^{c}zîye*-Autors ist also zweifach, er muß die Worte prägen und die Tat. Er gelangt auf zwei verschiedenen Arten zur Kommunikation. Durch die Didaskalie kommuniziert der Autor mit den Darstellern der *ta^{c}zîye*, er weist sie an, wann sie etwas zu sagen oder, genauer gesagt, zu rezitieren haben, und er bestimmt ihre Handlungsweise. Durch den Dialog dagegen kommuniziert der Autor auf verschiedenen anderen Ebenen:

Mit den Darstellern, den *ta^{c}zîye-ḫ^{w}ân*; er bestimmt, was sie sagen sollen. Mit den Personen, die durch die Vermittlung des Dialoges lebendig werden, und schließlich mit den Zuschauern. Denn wenn die Personen oder die Darsteller unter sich eine sogenannte interne Kommunikation herstellen, so ist doch ihr eigentliches Ziel, jene großartige externe Kommunikation herzustellen, die die Grundlage des Rituals der *ta^{c}zîye* bildet.

Die Didaskalie ist daher das Wort des Autors, das sich in die Tat umwandelt, und der Dialog ist ebenfalls das Wort des Autors, das *in situ* wiedergegeben wird. Wir können daher hier beobachten, wie die Regeln einer Unterschei-

dung zwischen Tat und Wort entworfen werden. Wie man die Didaskalie nicht wie den beschreibenden oder erzählenden Teil eines Romans lesen kann, so nimmt der Dialog erst im gesprochenen Kontext seine wahre Bedeutung an, d. h. im Augenblick der Kommunikation. Erst die Erfahrung der Aufführung vermittelt dem Dialog seine konkreten Existenzbedingungen, indem sie ihn zum Gespräch umwandelt.

Eine der allgemeinen Eigenschaften des Gesprächs bei der *taᶜzîye* ist, daß sie auf Bekanntes anspielt und in injuktiver Form abläuft. Der Text der *taᶜzîye* hat auf der Bühne eine doppelte Existenz:

- Er ist als ein System von phonetischen Zeichen gegenwärtig; er wird gesprochen.
- Er ist als ein System von linguistischen Zeichen gegenwärtig, das das System der nicht-linguistischen Zeichen bestimmt.

Betrachten wir das folgende Beispiel aus der *taᶜzîye* „Das Martyrium des Imâm Ḥoseini": Der Imâm zieht das Totenhemd an und sagt: „O Gott, wo ist denn Moḥammad, der Herr der Araber, um Ḥosein, den Sohn ᶜAlîs, zu sehen, der mit dem Totenhemd bekleidet ist?" (S. 62)

Im didaskalischen Teil gibt der Autor dem Regisseur die Anweisung, ein Totenhemd auf die Bühne zu bringen. Der Text der Person „Imâm" erfordert ebenfalls, daß ein Totenhemd auf der Bühne vorhanden ist. Er sagt nicht nur das Wort „Totenhemd", sondern der Ablauf erfordert auch die visuellen Zeichen, die auf das Objekt verweisen. Der geschriebene Text legt also die Zeichen der Aufführung fest. So erscheint der *taᶜzîye*-Text sowohl für die Schauspieler wie auch für den Regisseur imperativ: „Sagt dies!", „Bringt ein Totenhemd auf die Bühne!" Ebenso imperativ ist er gegenüber den Zuschauern: „Hört dies!", „Betrachtet das, was auf der Bühne vorgeht!" Daraus können wir schließen, daß der einzig wahre Status der *taᶜzîye*, wie auch das Gespräch im ganzen Schauspiel, auf dieser Voraussetzung beruht, ohne die das Gespräch keinen Sinn hätte. Wie würde der Zuschauer ohne diese Voraussetzung die Sprecher folgender Worte betrachten:

> „Wir, die Erzengel, sind auf Befehl Gottes in dieser Wüste zu deiner Rettung gekommen." (S. 66)

wenn nicht als Verrückte oder — noch schlimmer — als Gotteslästerer. Diese Rede ist nur dann sinnvoll, wenn man sich in Raum und Zeit, in denen die *taᶜzîye* spielt, hineinversetzt. Außerdem ist es nötig, daß die Aufführung der *taᶜzîye* bei den Zuschauern unter Anwendung aller Mittel des dramatischen Spiels eine Akzeptanz für diese Rede erzeugt.

In der Rede kann man sechs verschiedene diskursive Funktionen feststellen, von denen jede eine Beziehung zu einem bestimmten Element der Kommunikation hat:

1. Die **Verweis-Funktion**: Sie definiert die Beziehungen zwischen der Botschaft und dem Objekt, auf das sie sich bezieht. Alle Informationen, die eine Person über sich selbst oder andere geben kann, fallen unter diese Kategorie: „Der Imâm sagt: — Ich bin allein und ohne Hilfe auf dieser Reise . . . — ᶜAbbâs, Qâsem und Akbar sind einer nach den anderen getötet worden. — Ich weiß, daß meine Zeit sicher bald kommt." (S. 37).

So ist die Rede des Imâm voll von verweisenden Informationen und diese Funktion stellt die Grundlage der Kommunikation der *taᶜzîye* dar.

2. Die **gefühlsmäßige oder expressive Funktion**: Sie legt die Beziehungen zwischen der Botschaft und dem, der sie weitergibt, fest. Alle Gefühle, die die Person über den Umweg ihrer Rede auf den Zuschauer überträgt, gehören zu dieser Funktion. So teilt die Person des Imâm außer den Informationen, die in der oben genannten Antwort enthalten sind, auch seine Einstellungen und Gefühle gegenüber dem Angesprochenen mit: Trauer, Ohnmacht und Enttäuschung.

3. Die **konative oder injunktive Funktion**: Sie definiert das Verhältnis zwischen der Botschaft und dem Empfänger, um dadurch eine Reaktion des letzteren hervorzurufen: dem Gesprächspartner einen Befehl zu erteilen, ihn zu befragen oder zu überreden sind Teile dieser Funktion. Etwa: „Šemr sagt zu seinen Soldaten: — Hißt die Flaggen! Laßt die Trommeln schlagen! Stürmt alle haßerfüllt mit euren Reittieren zu den Zelten!" (S. 41)

4. Die **poetische oder ästhetische Funktion**: Sie legt die Beziehung zwischen der Botschaft und dem Sprecher selbst fest. Diese Funktion ermöglicht, alles, was mit der Ästhetik der Botschaft zusammenhängt, zu umfassen: die Stilisierung, die Wahl der Symbole, usw.
Es ist ganz besonders schwierig, wenn nicht sogar unmöglich, die Ästhetik der Aussage jeder Person der *taᶜzîye* zu erfassen, wenn man die extreme Polarisierung dieses Schauspiels bedenkt; aber man kann infolge einer textuellen und szenischen Analyse der Rede eine diskursive Poetik der beiden Felder ableiten, die die Personen einschließen. So kann eine Analyse von gesungenen/deklamierten Versen oder des Vorhandenseins/Fehlens von musikalischen Modi und einer Reihe von anderen Kriterien sehr aufschlußreich sein.

5. Die **phatische Funktion**: Sie definiert die Beziehung der Botschaft und den für ihre Weiterleitung benutzten Weg. Die Untersuchung dieser Funktion erlaubt zu prüfen, ob die Kommunikation ungehindert verläuft. Jede Art von ins Abseits gerichtete Bemerkung, direkte Ansprachen oder Aufforderungen an das Publikum, zuzuhören, ruhig zu sein oder aufzupassen, was auf der Bühne geschieht, enthält eine phatische Funktion. Selbst in dem Redewechsel, in dem der Imâm zu Ibn Sa^{c}d sagt:

> „Bevor ich diese Welt verlasse, habe ich dir drei Dinge zu sagen. Hör mir zu, wenn dir noch ein Rest Menschlichkeit geblieben ist!" (S. 72)

wendet sich der Imâm ebenso an seinen Partner auf der Bühne wie an das Publikum.

6. Die **metalinguistische Funktion**: Sie legt den Sinn der Botschaft fest, der Zeichen, die durch den Empfänger nicht verstanden werden können. Zweck dieser Funktion ist es, die Beziehungen einzukreisen, die zwischen dem Zeichen und dem Code bestehen. Alles, was ein Zeichen erklären oder erleuchten kann, fällt in den metalinguistischen Bereich. So stellen sich in bestimmten *ta^{c}zîye*-Aufführungen die Manen der Propheten und Märtyrer oder Fabelwesen wie die Dschinne, wenn sie auf die Bühne herabsteigen, in mehrfacher Weise vor. So wird ihre Natur durch eine Art verbale „Anführungszeichen"[4] herausgearbeitet.

Die formale Untersuchung des *ta^{c}zîye*-Textes geht noch viel weiter. Sie berührt ebenso die Prosodie wie die Form des Gedichtes. Sie behandelt einerseits die Natur und andererseits die Form der Antwort (Tirade, Stichomythie, unterbrochene Distiche usw.). Schließlich fallen in das Feld dieser Untersuchung die verschiedenen Textformen (Epilog, Prolog usw.) ebenso wie seine verschiedenen Arten (komisch, tragisch, moralisch), was bei weitem die Grenzen unseres knappen Exposés sprengen würde. Es bleiben noch so viele Fragen zu untersuchen, daß wir hoffen, sie in Zukunft weiter ausarbeiten zu können.

Anmerkungen:

1. Die Sammlung Cerulli, die 1055 *ta^{c}zîye*-Texte enthält, ist die bedeutendste aller Sammlungen. Ihre Texte stammen größtenteils aus der zweiten Hälfte des 19. Jh.s. Für Titel, Entstehungsdaten und Thematik siehe E. Rossi & A. Bombaci, *Elenco di drammi religiosi persiani fondo Mss Vaticani Cerulli*, Citta del Vaticano 1961.
2. Der Begriff „Geno-Text" ist aus A. Ubersfeld: *L'École du Spectateur*, Paris 1981, S. 15 übernommen.
3. W. Litten: *Das Drama in Persien*, Leipzig 1929. Die Sammlung enthält 15 Stücke in Faksimile, die Litten in einem Band herausgegeben hat. Er wollte sie ins Deutsche übersetzen, hat das Vorhaben aber nie ausgeführt. Alle unsere Zitate stammen aus dieser Sammlung, unter Angabe der Seite.
4. Diese sechs Funktionen sind von R. Jakobson in: *Essais de linguistique générale*, Ed. de Minuit, Paris 1966, unterschieden worden. Sie sind wiederaufgenommen und weiter ausgearbeitet worden von A. Ubersfeld in *Lire le Théatre*, Scolaire, Paris 1978.