

- Halm, Heinz 1988: Die Schia. Darmstadt.
- Kreutel, Richard F. 1965: Osmanisch-Türkische Chrestomathie. Wiesbaden.
- Kürkçüoğlu, Kemâl Edib 1985: Seyyid Nesîmî Dîvânı'ndan seçmeler. Ankara.
- Massignon, L./ Radke, B. 1998-1999: Taşawwuf 1. In: Bianquis, C. E. et al. (eds.): *The Encyclopaedia of Islam. New Edition*. Leiden. 313-317.
- Mehmed Sa'îd 1844. Mehmed Sa'îd (ed.) [The divan of Nesîmî.]. Der-i Se'âdet.
- Pala, İskender 1998: Ansiklopedik divân şiiri sözlüğü. İstanbul.
- Redhouse, Sir James W. 1987: A Turkish and English Lexicon. Beirut.
- Roemer, Hans Robert 1989: Persien auf dem Weg in die Neuzeit. Darmstadt.
- Savory, Roger M. 1987: A 15th century Şafavid propagandist at Harât. In: *Idem: Studies on the History of Şafavid Iran*. London. 189-197.
- Şıxıyeva, Sâadât: 1999: Nâsiminin nisbâsi haqqında, yaxud Nâsimi Şirvanlıdırımı? In: *Çıraq* 1(1999): 60-65.
- Steingass, F. 1930: Steingass, F.: A comprehensive Persian-English dictionary. London.

IV

Migrations: The German Ghassel

Deutsche Gaseldichtung, gattungsgeschichtlich

Klaus-Detlev Wannig

Das Symposium, für das dieser Beitrag geschrieben wurde, hat so viel Informationen über das Gasel als poetische Gattung und als interkulturelles Phänomen erbracht, daß ich hier ohne historische Herleitung aus dem arabisch-persischen Kulturkreis gleich zur Sache kommen kann, nämlich zu den Verhältnissen im deutschen Sprachraum.

Drei Aspekte zeichnen sich ab:

1. Das Gasel mit seinen Formproblemen im Deutschen
2. Goethe und das Gasel in der deutschen Literatur
3. Gaseldichter und Gaseladaptionen bis heute

1. Das Gasel mit seinen Formproblemen im Deutschen

Das augenfälligste Merkmal des Gasels überhaupt ist die Wiederholung, und zwar eines einzigen Reims durch das ganze Gedicht; zudem zieht sich ein gleichförmiges Metrum durch's Gasel. Die besondere Funktion dieses Reims – sie wird unten analysiert – besteht neben der Bildung von Verspaaren und deren Verkettung untereinander auch darin, syntaktisch oft parallel gebaute, fast immer gleichlange Verseinheiten zu formen. Das Auftreten all dieser Merkmale ist unter dem Begriff der Wiederholung als Strukturgesetz des Gasels zu fassen.

Nun lautet eines der Hauptgesetze der deutschen Stilistik: Achtung, unbegründete, gleichsam mechanische Wiederholungen sind unbedingt zu vermeiden! Diese Stilregel gilt für die Prosa, und doch nicht nur für die Prosa allein; das Wiederholungsverbot wirkt sich auch auf die Lyrik aus und schreibt dort vor, welche Arten von Wiederholung gestattet sind. Für die Übernahme der Gaselform in die Sprache der deutschen Dichtung herrschen also nicht von vornherein die günstigsten Bedingungen. Die folgenden Überlegungen werden dieses Problem auffächern.

Die ‚Durchführungsbestimmung‘ zum Stilgesetz *variatio delectat* im Deutschen lautet, daß die sich wiederholenden Elemente nur dann eingesetzt werden dürfen, wenn mit ihnen tatsächlich eine besondere Wirkung erzielt werden soll und kann wie z.B. als Refrain im Lied. Poesie lebt andererseits von der Wiederkehr bestimmter Strukturmerkmale, lebt von der Gliederung in Rhythmus, Reim und Strophik. Diese Wiederholungsmomente gehören zum Element der Sangbarkeit, einem Grundimpuls der Lyrik im traditionellen Sinn. Es scheint also darauf anzukommen, Wiederholungsmomente in bestimmte Form zu bringen, damit sie im Gedicht ihre strukturbildende Funktion erfüllen können; aber Vorsicht, daß einzelne Struktur-

merkmale nicht überdeutlich hervortreten, nicht Reimverstöße oder metrische Gleichförmigkeit („Leiern“) die Gestalt eines Textes verzerren.

Obwohl Reim, also Gleichklang am *Ende* zweier Wörter, nur eine partielle Wiederholung darstellt, verweist er – gerade auch in alltäglicher Redesituation – auf eine spezielle Art der Sprachverwendung, die dichterische. Und er tut dies, aufgrund seines Klangechos, mit jedermann sofort erkennbarer Wirkung. Diese Wirkung übertrifft unbedingt diejenige, die von einer einfachen Wortwiederholung ausgeht. Etwas von dem Zwiespalt zwischen rhetorischer Absicht und Redundanz, zwischen struktureller Angemessenheit und klanglicher Überzeichnung, zwischen Bedeutungsmarkierung und Bedeutungsverschiebung haftet dem Reim in der Sprache der Dichtung grundsätzlich an; um so mehr dem Monoreim des Gasels. Die ausgewogenste Wirkung erzielt eine Reimverteilung, in der verschiedene Reime zueinander in Wechselbeziehung treten, vom schlichten Kreuzreim (a b a b) zu durchaus komplizierteren Schemata, etwa in der Stanze.

Das Gasel nun ist eine festgelegte Gedichtform, die strukturell weitgehend vom Prinzip der Wiederholung bestimmt ist. Für ihre Doppelverse – es sind im Deutschen mindestens fünf, selten mehr als 12 – gilt als feste Reimvorschrift a a / b a / c a / d a usw. Es gibt keine andere Gedichtform in unserer Literatur mit einer derart strengen Distributionsvorschrift für den Reim – sie ist nur so annähernd strikt für das Sonett – d.h. die Aussageweise unserer Lyrik sieht eine solche gehäufte Wiederkehr dieses Kunstgriffs, eben in jeder zweiten Zeile, ursprünglich nicht vor. Spätestens nach der dritten Wiederkehr des zu Anfang angeschlagenen doppelten Reimklangs (a a) wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten – so ist unsere Hörgewohnheit – außerordentlich stark darauf gerichtet, ob der Reim ein weiteres Mal gelänge, ein Steuern zwischen der Skylla des erzwungenen Reims und der Charybdis eines identischen Reimworts. Als Beispiel ein Gasel von Moritz Graf Strachwitz (1822-1847):

Jeder Blume am Gestade,
Jedem Schaum im Wellenpfade
Jedem Stern im Dom der Nächte,
Jedem Strahl im Sonnenrade
Sang ich meiner Liebe Schmerzen
Fruchtlos vor im Thränenbade.
Nun den Steinen will ich singen,
Daß ich meinen Schmerz entlade;
Du der härteste der Steine,
Schenkst du wol vielleicht mir Gnade?¹

Ein schönes Gasel, gewiß; aber die Stelle „Fruchtlos vor im Thränenbade“ ist schwach, und zwar des Reimes wegen. Nach dem Reimwort „Sonnenrade“ fällt es schwer, angemessen fortzufahren. Ähnliche Erfahrungen können sich von Doppel-

¹ Strachwitz 1891: 159.

vers zu Doppelversen ins Ungute steigern. Zwar erreicht in unserem Beispiel der Dichter in den letzten beiden Reimen „entlade“ und „Gnade“ wieder gutes Niveau; daß es überhaupt zu solchen Befürchtungen kommt, die sich schließlich nur auf eine einzige technische Erscheinung des Gedichts richten, widerspricht dem ästhetischen Gesetz der Ausgewogenheit gestalterischer Mittel.

Reim, sofort vernehmlich als akustisches bzw. optisches Signal, erfährt im Gasel häufig eine charakteristische Erweiterung noch über die Angleichung zweier Wörter am Ende hinaus, und zwar durch den *redîf*, die identische Wiederholung eines Wortes oder Wortfolge – oft auch erheblichen Umfangs – in der Position nach dem reimenden Wort; ein Beispiel dafür findet sich weiter unten im Gasel von Dingelstedt. Diese Erscheinung verstärkt die Klangwirkung im Zusammenspiel mit dem Reim, der ihm ja vorhergeht. Bei einer bloß formalen Wirkung bleibt es dabei nicht; diese Reimerweiterung spielt schon ins Inhaltliche hinüber und nähert sich – d.h. einen derart durchgestalteten Text – der Aussagetypik der Litanei, zuweilen der Beschwörung.

Durch die formale Entscheidung für Reime wird nicht nur die Wortwahl vorstrukturiert, d.h. die Auswahl der Paradigmen eingeschränkt; sie führt auch auf der Textgliederungsebene, der Syntagmatik, zu folgenreichen Erscheinungen, wenn eben, wie im Gaselschema, der Reim nach jeder zweiten Zeile ein Verspaar abschließt und dieses durch seine Wiederkehr dann mit dem folgenden Paar verkettet. Der Reim im Gasel hat über die lautliche Funktion hinaus also zwei weitere gliedernde Aufgaben: zwei Verse als Aussageeinheit abzuschließen und auf eine entsprechende Einheit vorauszuweisen. Gerade diese Funktion des Verkettens ist dadurch hervorgehoben, daß keine anderen Reimformen intervenieren. Das Bild der Kette ist denn auch oft für die Beschreibung dieser Gattung gewählt worden –, und das Motiv vom Perlenschnüßeln für das Dichten selbst.

Besonders volltönend, gleichsam als Akkord zu Beginn des Gasels, tritt der Doppelreim (a a) in Erscheinung; er schlägt das Motto an und er signalisiert in seiner differenzierten Aufgabe mehr als bloß einen Klangaspekt. Man hat dem Eingangs-*bayt* wegen seiner Eröffnungsfunktion eine eigene Bezeichnung gegeben, *maṭlaʿ*; auch der Schluß-*bayt*, *maqṭaʿ*, über den im Zusammenhang mit der Nennung des Dichternamens zu reden sein wird, hat eine Sonderfunktion. Schließlich ist es dieser Doppelreim, der den Auftakt für das gesamte Strukturmodell darstellt: die Wiederholung.

Mit einer sehr komplexen Funktion ist also der Gaselreim verbunden, und er bewirkt dabei, wie schon angedeutet, ein weiteres Moment, das ebenfalls der Iteration zufällt, die syntaktische Parallelschaltung in der Verskonstruktion selber. Dies gibt in hohem Maße zum sogenannten Zeilenstil Anlaß. Selten kommt es zum Hinübergreifen in die Folgezeile (Enjambement); gar über den Vers hinaus, der den Gemeinreim trägt, so gut wie niemals. Daraus resultiert eben der Charakter des In-sich-Ruhens eines jeden Doppelverses, und darin besteht der strenge Stilzug des Parallelismus, den diese Texte durchhalten. Die Betrachtung des Reims läßt sich also

resümieren: Gegenüber den im deutschen Versbau sonst bekannten Funktionen droht dem Reim im Gasel eine funktionelle Überbelastung.

In gleicher Weise strukturbildend wirkt sich im Gasel ein anderes formales Merkmal aus, das von Anfang bis Ende unveränderliche Metrum. Mit Ausnahme der Zeilenschlüsse mit der Lizenz der Katalexe sind demnach die *rhythmischen* Entwicklungsmöglichkeiten in den Doppelversen auf die variable Verteilung der Zäsuren beschränkt: Gleichmaß als Merkmal der Wiederholung herrscht also auch in der dynamischen Abmessung.

Diese formalen Elemente, bisher einzeln in den Blick genommen, bilden sich im Verlauf der Konstruktion eines Gaseltextes zu Strukturelementen um und fügen sich schließlich zu einer komplexen Struktur zusammen. In dem Maße, wie es sich dabei tatsächlich um eine komplexe Struktur handelt, ist auch die Inhaltsseite von diesen Strukturelementen vorgeprägt, also Inhaltliches von der Wiederholungsstruktur mitbestimmt.

Innerhalb begrenzter Textgestalt heiß Wiederholung *per se* Einschränkung, kann dafür Zunahme an Intensität bewirken. Der Parallelismus, zu dem die Doppelverse neigen, tendiert ebenfalls zu nachdrücklichem Ausdruck, wie andererseits die klangliche Rückkehr zum Ausgangspunkt des Reimworts kaum zur Entfaltung besonders dynamischer Vorgänge geeignet ist. Diese Struktur bindet – für die Gestaltung in deutscher Sprache – eher Gedankenlyrik ein, paßt zum Formulieren mehr als zum Gefühlsausdruck, liegt dem logischen Schlußverfahren nahe. Wie es in dieser Struktur nicht leicht zu einem lockeren, lyrisch gestimmten Parlando kommt, so zeigt sich auch alles Fortstrebende etwa von Handlung und Entwicklung in dynamisch reduziertem Ablauf. Damit sind immerhin zwei für die deutsche Dichtung des 19. Jahrhunderts entscheidende Möglichkeiten der lyrischen Produktion entscheidend eingeschränkt: das Erlebnisgedicht und das Erzählgedicht wie z.B. die Ballade.

Daß trotzdem das Gasel Einzug halten konnte in die deutsche Literatur, grenzt beinahe an ein Wunder. Eines scheint offensichtlich: Das Gasel würde aufgrund seiner ihm eigentümlichen Struktur im Deutschen nicht die eminente Rolle spielen können, die ihm in der Lyrik der islamischen Kultursprachen zukam, wo es eigentlich mehr war als eine Form, nämlich doch so etwas wie eine eigene Gattung. – Wie sich das Gasel bei uns einfand, wird ein Blick auf die Situation der deutschen Literatur um 1800 zeigen.

2. Goethe und das Gasel in der deutschen Literatur.

Der Stand der ästhetischen Mittel, über die man zur Produktion von Lyrik um 1800 verfügte, ist wesentlich von Goethe mitgeprägt worden. Schon eine schlichte Übersicht seiner Lyrik zeichnet zugleich den Gang der Entfaltung lyrischer Produktionsmittel damals überhaupt nach, von der Anakreontik über den Sturm und Drang zur Klassik, dann weiter allerdings in jene eigentümliche Region, die nicht mehr

stilbildend für eine Epoche wurde, sondern Goethes Domäne blieb, gekennzeichnet von der Durchdringung des sehr Privaten mit ganz Allgemeinem, eben seinem zur Spruchweisheit neigenden Altersstil. Im Jahrzehnt nach 1800 kommt es im poetisierenden Deutschland zu einer Mode, – es grassiert das Sonett – von Johann Heinrich Voß als „Sonettenwut“ verspottet. Die philologisch versierten Romantiker nehmen sich dieser Form aus Italien an, die seit dem Barock auch in Deutschland geübt und nun zu einem neuen Höhepunkt geführt wird. Eine strukturell reizvolle Gegenüberstellung beider Gedichtformen muß hier unterbleiben; es sei nur soviel gesagt, daß es im Sonett um vier Strophen geht, mit *wechselnder* Versanzahl und *wechselnden* Reimen. Goethe greift nur zögernd zu dieser Form. Für sein Ausdrucksempfinden bedeuten, wie später beim Gasel, die für das Sonett geltenden Vorschriften ein enges, oft beengendes Gerüst. In einem Anlauf mit dem programmatischen Titel „*Das Sonett*“ (1800?, gedruckt 1807) gibt er dies deutlich zu verstehen. Er stellt in den beiden Quartetten (a b b a a b b a) gleichsam die Position der Romantiker dar, die ihn zum Sonett ‚bekehren‘ wollen, und vertritt dann in den Terzetten (c d e c d e) seinen eigenen Standpunkt, den er gleichwohl durch die gelungene Bemühung um ein formvollendetes Sonett widerlegt²:

Sich in erneutem Kunstgebrauch zu üben,
Ist heilige Pflicht, die wir dir auferlegen;
Du kannst dich auch, wie wir, bestimmt bewegen
Nach Tritt und Schritt, wie es dir vorgeschrieben.

Denn eben die Beschränkung läßt sich lieben,
Wenn sich die Geister gar gewaltig regen;
Und wie sie sich denn auch gebärden mögen,
Das Werk zuletzt ist doch vollendet blieben.

So möchte ich selbst in künstlichen Sonetten,
In sprachgewandter Maße kühnem Stolze,
Das Beste, was Gefühl mir gäbe, reimen;

Nur weiß ich hier mich nicht bequem zu betten.
Ich schneide sonst so gern aus ganzem Holze,
Und müßte nun doch auch mitunter leimen.

Die Literaturkritik schätzt trotzdem Goethes Sonette als große Leistungen ein. Auffallend und formsprengend kommt es in einigen dieser kaum zwei Dutzend Stücke zur Aufteilung in zwei Sprecherrollen nach Art eines Wechselgesangs, wie es sich in unserem Beispiel bereits andeutet. Was ihm aber an Vorbehalten, „mitunter leimen“ zu müssen, für diese Form galt, macht sich noch viel stärker geltend, als er durch Joseph von Hammers Übersetzung den *Divan von Mohammed Schemseddin Hafis*³, somit das Gasel als Gedichtform gründlich kennenlernte (am 7. Juni 1814) und, begeistert von Hafis, sich auch dieser Form zuwandte. Es sei gleich gesagt:

² Goethe 1950: 455.

³ Hammer 1812, 1813.

ein formstreniges Gasel hat Goethe nie geschrieben. Er umkreiste die Form in unterschiedlicher Entfernung, mit dem Prinzip der Wiederholung spielend, aber er ‚leimte‘ keines zusammen. „Sich in erneutem Kunstgebrauch zu üben“ sollte für das Jahr 1814 eine Devise werden, unter die Goethe die *inhaltliche* Seite seines Dichtens stellte: die Welt des Orients.

Wie sah die poetische Landschaft damals aus? Nach der gedanklichen Brillanz der Aufklärungsdichtung („Aphrodite als Lehrerin“ usw.) unter dem Zeichen Anakreons, z.B. bei Hagedorn, entwickelt sich nach Klopstock in der „Empfindsamkeit“ genannten Stilrichtung eine Sprache des Gefühls, oft genug noch als Rollengedicht gestaltet. Subjektiver Gefühlsausdruck bemüht sich, durch die Maske der Tradition zu dringen (Hölty). Zu einer bedeutenden stofflichen Erweiterung des poetischen Materials war es seit dem Wirken Herders und der dann einsetzenden Bemühung um die Poesie der verschiedenen Völker gekommen. Auf Sir William Jones’ Hafis-Übersetzungen ins Französische zurückgreifend, bot Herder auch Nachdichtungen persischer Lyrik. Aber im Grunde war nicht nur der ‚orientalische‘ Materialbestand dessen, was sich um 1800 lyrisch-poetisch darstellen ließ, ein begrenzter. Er setzte sich aus den kanonisch überlieferten Stoffen und Formen zusammen, nämlich der Mythologie der Antike, dem christlichen Motiv- und Liederschatz der beiden großen Konfessionen und gewann schrittweise – infolge des (erst jetzt!) erwachenden Interesses an der Literatur des Mittelalters – auch die Motive des Minnesangs (besonders in der Form „Romanze“) und der germanischen Heldendichtung zurück. Eine gleichfalls wichtige Quelle, das Volkslied, war kurze Zeit zuvor erst wieder in den Blick gelangt, mit Herder und dem jungen Goethe. Durch die Neuerungen des Sturm und Drang, der von der Palette einer feinschattierenden Innerlichkeit, wie sie die Lyrik der Empfindsamkeit entwickelt hatte, seine Farben für genialische Aufschwünge nehmen konnte, fand Goethe zu einer poetischen Sprache, die den Begriff „Erlebnis“ in den Vordergrund stellte und deren Ausdrucksziel ‚Anschaulichkeit‘ war. Der wechselseitige Bezug zwischen innerem Erleben und Außenwelt, zwischen dem Sinnlichen und dem Sinn, die Durchdringung dieser Aspekte in der Formarbeit faßte Goethe in den Begriff ‚Symbol‘. Darunter verstand er die sinnfällige Entsprechung, die im Hinblick auf ein planvoll organisiertes Ganzes zwischen dem kleinsten und dem größten der Welt Dinge geheimnisvoll vermittelt, einen jeweils konkreten sprachlichen Fund, der Abstraktes am Beispiel zeigt und so das Ineinsfallen beider Bereiche im Idiom der Kunst leisten sollte: Ein hoher programmatischer Anspruch, nahezu ein Goethesches Privatprogramm. Und ein Kernaspekt der Klassik.

Aber die Mode schritt weiter, rings um Goethe dichtete man bald anders; schließlich war er, als er Hafis kennenlernte, 65 Jahre alt. Wenn er noch einmal neu ansetzen wollte, dann war es Zeit. Es gelang ihm, sich schaffend zu verjüngen. Dazu verhalf ihm der Orient.

Die Frage „nach erneutem Kunstgebrauch“ stellte sich aber nicht nur für Goethe. Die Geschichte der Übernahme des Gasels ins Deutsche, detailreich aufgearbeitet

in der Dissertation von Diethelm Balke: *Westöstliche Gedichtformen. Sadschal-Theorie und Geschichte des deutschen Ghasels*⁴, spielt hier in die allgemeine Geistesgeschichte hinein, in die Vorphase der Entstehung von Einzelphilologien, in die Entfaltung der Kunstgeschichte und der Altertumskunde – die man später nicht ohne Bosheit eine ‚Eroberungswissenschaft‘ nannte, als sie schon Archäologie war –, eine Zeit also, in der die Welt der Erkenntnisse bereits in den Geisteswissenschaften sich so stark differenzierte, daß letztlich mit dem Begriff ‚Symbol‘ der Vielfalt des Wissens nicht mehr recht entsprochen werden konnte, schon gar nicht, was die Fortschritte in den Naturwissenschaften betraf. Politisch gerät die Zeit aus den Fugen durch Napoleons Auftreten als ‚Kaiser der Revolution‘ –: hier kann man nicht mehr von Symbol reden, höchstens mit Hegel vom dialektischen Umschlagen, einer Denkfigur, der die Zukunft gehören sollte.

Dahinein holt Goethe Hafis, einen Dichter, der im Jahr der Französischen Revolution vierhundert Jahre tot ist und einem anderen Kulturkreis angehört, dem anderen Kulturkreis *par excellence*. Verkürzt wiedergegeben, umfaßt die allgemeine Kenntnis des Orients damals nur zu Bruchteilen, was Goethe in den *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans* erstmals 1819 drucken ließ. Was das Gasel betraf, so sind damals nur wenige Beispiele bekannt. August Wilhelm Schlegel ist zu nennen, sein Bruder Friedrich, ebenso Helmina von Chézy, Namen, die hier auch für andere stehen⁵ und in den Umkreis der beginnenden wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Orient gehören: Friedrich Schlegel hatte an der Gründungsfeier der Reihe *Fundgruben des Orients* in Wien teilgenommen, Frau von Chézy war mit einem Orientalisten verheiratet. Die sich entfaltende Orientalistik präsentiert sich außer in Spezialwerken zu dieser Zeit auch einem größeren Publikum, und zwar hauptsächlich in zwei umfangreichen Sammelwerken: Es sind dies die vier von J. v. Hammer 1809-14 herausgegebenen Bände *Fundgruben des Orients, bearbeitet durch eine Gesellschaft von Liebhabern auf Veranstaltung des Herrn Grafen Wenceslaus Rzewuski und Heinrich Friedrich von Dietz' Denkwürdigkeiten von Asien in Künsten und Wissenschaften* usw., sechsbändig, die in den Jahren 1811-18 erschienen. Offenkundig Konkurrenzunternehmen, spielen freilich die Titel der beiden Werke, mit denen Goethe gearbeitet hat, noch auf eine literarische Konvention an, die der Curiositätsensammlungen, wie sie um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert entstanden waren, etwa M. Jacob Daniel Ernsts 1699-1704 in vier Bänden erschienenen Kompendium *Die Neu-auffgerichtete Schatz-Cammer/ Vieler hundert anmuthiger und sonderbarer Erfindungen*, worin, wie der lange Titel verheißt, *denkwürdige Sinnen=Bilder und Wahl=Sprüche* ebenso Platz finden wie bunt Vermischtes, so in desselben Autors weiterer Sammlung aus dem Jahre 1702 unter dem Titel (gekürzt): *Die neue historische Schau=Bühne Der menschl. Thorheit und Goettlichen Gerechtigkeit* usw., worin es um nicht weniger

⁴ Balke 1952 (Dissertation Bonn, maschinenschriftlich).

⁵ Balke 1952: 139-185.

geht als *fuergenommene Boßheit/ Hochmueth/ Mordthaten/ Wollueste/ Geitz/ Untreue/ Kirchen=Raub* und anderes Lästerliche mehr (unsere Hervorhebungen)⁶.

Was aber im 18. Jahrhundert gesammelt und besichtigt wurde, war weniger die Literatur der Araber, Perser und Türken, als vielmehr eine Materialanhäufung kulturkundlicher Phänomene, wie man sie damals wahrnahm, stark geprägt durch ein Wahrnehmungsraster, das sich zusammensetzte aus neugieriger Betrachtung des Fremden, reizvoller Erwartung an Exotik und Erotik⁷, erbaulicher Affirmation der eigenen kulturellen Überlegenheit – dies vornehmlich in der Religion, später in der Ethik – und anderen Komponenten. In jüngster Zeit arbeitet die Imagologie an diesem Komplex und schafft Material zu Tage, wie man sich orientalisches Leben wohl vorgestellt hatte. Das literarische Publikum allerdings lernte beispielsweise mehr Literatur über die Türken kennen, als es türkische Literatur zur Kenntnis nehmen konnte, gab es doch nur wenige Übersetzungen, und das über Jahrhunderte hin, die spärlichen historiographischen Zeugnisse im Barock eingerechnet. Demgegenüber: Das erste Gasel des Hafis, von Meninski ins Lateinische übersetzt, erschien 1677 in Wien⁸, danach dauerte es nahezu 100 Jahre, bis 1771 Rewitzky wiederum lateinischen Hafis bot; allerdings vergingen dann bis zum Erscheinen der ersten deutschen Spezimina von Johann Friedel im Jahr 1783 nur noch zwölf Jahre⁹. Aber nun ist es vornehmlich die persische Literatur, und zwar ihre Versepiik, die in Europa bekannt wird. Mit dem Wirken Johann Georg Hamanns setzt sich im deutschen Sprachraum bald der Primat der Lyrik durch, Herder wird diesem Interesse folgen – und damit ist die Linie zu Goethe gezogen.

Was den orientalischen Komplex angeht, so ist er also keineswegs neu für die Deutschen, als Goethe sich ihm zuwendet. Seit der Reformationszeit fand man das Orientalische oft im Kostüm des Türken dargestellt, wobei sich das Erscheinungsbild vom Gegner in Glaubensfragen und vom politischen Feind der frühen Traktate und Flugschriften im Lauf der Zeit durchaus wandelte zum eher theoretisch figurierenden Charakterexempel im Drama der Barockzeit, wo es um die exemplarische Darstellung extremer Affekte und Leidenschaften ging. Man zeichnete zu diesem Zweck häufig, als Muster ‚negativer Vollkommenheit‘, das Bild eines vornehmen Türken – eines Paschas, lieber eines Sultans –, und daran ließ sich dann, vom Sturz aus der Macht bis zur Bestrafung aller erdenklichen Laster, dramatische Fallhöhe gewinnen. Daß sich in der Darstellung exzessiver Charaktere eigene Projektionen wiederfinden lassen, wird heute niemand verwundern. In den vorpsychologischen Zeitläuften freilich meinte man eher, sich auf diese Weise von den dargestellten „Greueln“ in Distanz zu setzen. Abgelöst wurde dieses krasse Verfahren dann im Zeitalter der Aufklärung. Es waren nun zunehmend romanhafte Darstellungen, die sich zur Exemplifikation eines Tugendwandels eigneten, wie es nun abzuhandeln

⁶ Kleinlogel 1989: 423.

⁷ Kleinlogel 1989.

⁸ Roemer 1951: 98.

⁹ Balke 1952: 148.

Mode wurde. In umfangreicher Prosa, trotzdem spannungsreich, fand sich also beispielsweise dargestellt, wie aus einem grausamen Haremstyrannen ein vorbildlicher Herrscher (und Ehemann!) wurde. Spuren dieser verbreiteten Manier sind noch in Goethes „*Iphigenie*“ zu finden, der vielen „Bajezite“ und „Selime“ eingedenk, die der Gestalt des „*Thoas*“ auf dem Weg der Läuterung vorausgegangen waren.

Der Orient-Komplex fand nun in Goethe eine ganz neue Weise der Rezeption. Nicht das Stoffliche gab den Ausschlag, sondern die dichterische Potenz, die Goethe in der Gestalt zu erkennen glaubte, die ihm unter dem Namen Hafis entgegentrat. Und es ist schon so, daß es der beiden Bände des Hammerschen Hafis (1812 und 1813) bedurfte, bis es bei Goethe zur Initialzündung kam. In den *Paralipomena zum West-östlichen Divan*¹⁰ heißt es hart: „Hafis besonders blieb unerklärbar und ungenießbar.“ Das überrascht. Die Goethe vorab einzeln bekannten Stücke hatten ihn kalt gelassen. Es heißt aber im Anschluß daran: „Nicht genug anzuerkennen ist daher die Arbeit des Herrn v. Hammer, der uns den ganzen Divan überliefert...“ Und dann zur Übersetzung: „Die von Hammerische, am Original Zeile vor Zeile sich haltende ist ganz allein zulässig“¹¹, ein Urteil, das eher die Methode als die Ergebnisse Hammers kennzeichnet, zumal Goethe die Übersetzung nicht philologisch prüfen konnte.

Auffällig für die literaturgeschichtliche Situation ist die vom ‚türkischen‘ Drama zur persischen Lyrik verschobene Perspektive. Darin bleibt Goethes Zugriff prägend für alle poetischen Nachfolger, von Rückert und Platen bis zu Strachwitz und den vielen anderen, deren Namen hierher gehören, Daumer, Pfizer, Dingelstedt usw. Lagen bis dahin meist solche Übersetzungen persischer Dichtung vor, die das Formale unberücksichtigt ließen, so hatte auch Goethe keineswegs die Absicht, solches im Deutschen getreulich nachzubilden. Im „*Buch Hafis*“¹² setzt er sich unter der Überschrift „*Nachbildung*“ mit diesem Problem in poetischer Form auseinander:

In deine Reimart hoff ich mich zu finden,
Das Wiederholen soll mir auch gefallen,
Erst werd ich Sinn, sodann auch Worte finden;
Zum zweiten Mal soll mir kein Klang erschallen,
Er müßte denn besondern Sinn begründen,
Wie du's vermagst, Begünstigter vor allen!

Das entspricht (a b a b a b) kaum annähernd der Form eines Gasels, auch nicht, wenn man je zwei Zeilen als einen Vers liest, so daß sich ein Binnenreim ergibt. Allerdings kommt es, nahezu zwangsläufig, doch zu einer Wiederholung, denn das Wort „finden“ ‚erschallt zum zweiten Male‘ und straft des Dichters Absicht Lügen. Wie mit leisem Unwillen setzt Goethe gleich darauf erneut an, und zwar bezeichnenderweise nach einem Stropheneinschnitt, der nun gar nicht zur Gaselform gehört. Er fährt fort:

¹⁰ Goethe 1953: 320.

¹¹ Goethe 1953: 321.

¹² Goethe 1953: 22 f.

//Denn wie ein Funke...

und zur Ausmalung dieses Gleichnisses werden fünf weitere Verse benötigt, deren Reimschema sich folgendermaßen darstellt: a b a c c. Es handelt sich also um mehrere formale Überschreitungen, dazu mit einer syntaktischen Fügung, wie sie aus vielen Sonetten im Übergang zu den Terzetten bekannt ist. Goethe verfügt hier frei über die Form, er bewegt sich nicht im Rahmen ihrer Vorschriften, wandelt ab. Seiner Auffassung nach muß Form etwas Äußerliches bleiben, wenn ihr nicht jeweils ‚besonderer Sinn‘ beigelegt werden kann. Darin läßt er in einer Bescheidenheitsgeste Hafis den Vortritt, dem ‚Begünstigten vor allen‘. Was demnach Goethe durch Hammers Hafisverdeutschung hindurch so stark empfand, war kein Formerlebnis (das hatte später Platen). Er spürte eine poetische Kraft, die er der seinen verwandt sah. Daß es ihm überhaupt gelang angesichts solcher Härten, wie sie die folgende Probe der Hammerschen Übersetzungen bietet¹³:

Deine Schönheit hat die Welt	Ungefähr ergriffen;
Wahrlich nur durchs Ungefähre	Werden Welten ergriffen.
Seht, die Kerze möchte gern	Vom Geheimniß plaudern,
Ihre Zunge, Dank sey Gott!	Haben Flammen ergriffen. usw.

– das gehört in der Tat zu den Merkwürdigkeiten der Goetheschen Produktivkraft. Hafis also ist das Medium, in dem Goethe orientalisiert. Seine Ansicht über diese Begegnung, die im Weiteren auch auf das Gasel sich beziehen läßt, hielt der Deutsche mehrfach fest, so in den *Tag- und Jahreshften 1815*, wo er sagt: „...ich mußte mich dagegen produktiv verhalten, weil ich sonst vor der mächtigen Erscheinung nicht hätte bestehen können. Die Einwirkung war zu lebhaft,...“ Und es heißt weiter: „Alles, was dem Stoff und dem Sinne nach bei mir ähnliches verwahrt und gehegt worden, tat sich hervor...“¹⁴. In den *Noten und Abhandlungen*¹⁵ steht dazu: „Endlich aber, als mir, im Frühling 1814, die vollständige Übersetzung aller seiner Werke zukam, ergriff ich mit besonderer Vorliebe sein inneres Wesen und suchte mich durch eigene Produktion mit ihm in Verhältnis zu setzen.“ ‚Inneres Wesen‘, das ist eine Formel, die man so verstehen muß: es geht um den Duktus der Aussage, um Antrieb, Material und Gestalt in *einem* Formgesetz, das für Goethe zwar anschaulich wird, durchaus als Ganzes, – das er aber schaffend zu einem anderen Gesetz umprägt.

Will man diesen Vorgang beschreiben, kann man an einem Begriff nicht vorbei, der für Goethes Dichten grundlegend ist, „Erlebnis“. Für die Intensität dieses Hafis-Erlebnisses ist außerdem ein Moment heranzuziehen, das aus der Fortsetzung des Zitats hervorgeht, wo vom ‚Ähnlichen‘ zwischen Hafis und ihm die Rede war: „...und dies mit um so mehr Heftigkeit, als ich höchst nötig fühlte, mich aus der wirklichen Welt, die sich selbst offenbar und im Stillen bedrohte, in eine ideelle zu

¹³ Hammer 1818: 263.

¹⁴ Goethe 1953: 369.

¹⁵ Goethe 1953: 246.

flüchten, an der vergnüglichen Teil zu nehmen meiner Lust, Fähigkeit und Willen überlassen war.“¹⁶. Programmatisch setzt denn auch der *Divan* mit dem Gedicht „*Hegire*“ ein, das Motiv der Flucht noch vor den Namen des Hafis stellend.

Das seiner poetologischen Aussage wegen berühmte Gedicht „*Nachbildung*“ trug in der Erstfassung den Titel „*Kunstreime*“¹⁷. Eine spätere Abmilderung dieses doch leicht pejorativen Begriffs schien offenbar angezeigt, damit keine Schärfe die Arbeit zersetze. Aber dann nimmt Goethe doch noch einmal zur Form des Gasels Stellung, und zwar in dem Gedicht, das unmittelbar auf „*Nachbildung*“ folgt. Von diesem ist es im Druck (nicht aller Ausgaben) durch einen Querstrich abgesetzt, als wolle es auf Distanz gehen. Das Urteil hat sich verschärft. In der Schlußfögun steht jetzt kompromißlose Abwehr¹⁸:

Zugemeßne Rhythmen reizen freilich,
Das Talent erfreut sich wohl darin;
Doch wie schnelle widern sie abscheulich
Hohle Masken ohne Blut und Sinn;
Selbst der Geist erscheint sich nicht erfreulich,
Wenn er nicht, auf neue Form bedacht,
Jener toten Form ein Ende macht.

Die Ablehnung der Form ist diesmal stärker als beim Sonett. Mit dem Ausdruck „zugemeßne Rhythmen“ scheint weniger das Metrum gemeint, vielmehr die „*Kunstreime*“ (das Wort „Reim“ wurde auch für den Vers gebraucht), die er zuvor gestaltet hat, – während mit ‚jener toten Form‘ durchaus das Gasel selbst mit seinen ganzen Formvorschriften hinab muß, jedenfalls nicht unverwandelt in Goethes Deutsch hinüberzuretten ist. „Auf neue Form bedacht“, das war das Motto, unter das er den *Divan* stellte, und manche Gedichte darin gestaltete er im Anklang an die Gaselform, sie *sich* anbequemend.

Vier Jahre nach Abschluß des *Divans*, am 21.11.1823, urteilt Goethe Eckermann gegenüber abgeklärter, als er ihm Platens (!) Gasele empfiehlt: „Es ist bei den Ghasele das Eigentümliche, daß sie eine große Fülle von Gehalt verlangen; der stets wiederkehrende gleiche Reim will immer einen Vorrat ähnlicher Gedanken bereit finden. Deshalb gelingen sie nicht jedem.“¹⁹.

Es soll noch, wie eingangs erwähnt, auf den Gaselschluß, *maqtaʿ*, eingegangen werden. Im persischen Gasel kommt es im letzten Doppelvers, meistens in der ersten Zeile, regelmäßig zur Nennung des Autornamens (*mahlas*). Damit ergibt sich, strukturell sehr elegant vermittelt, formal wie inhaltlich eine der vielen Möglichkeiten, einen Text pointiert abzuschließen. Es scheint in der bekannten, kontrovers geföhrten Diskussion um die ‚innere Einheit‘ des persischen Gasels nicht genügend betont, daß vom Ende her, also durch die Wendung ins Personale (nicht unbedingt

¹⁶ Goethe 1953: 369.

¹⁷ Balke 1952: 183.

¹⁸ Goethe 1953: 23.

¹⁹ Goethe 1953: 441.

ins Persönliche!) die Verspaare des Gasels in der Tat so etwas wie eine summierende Verknüpfung finden. Das namentliche Siegel auf dem Text, durchaus etwas Besonderes in der Lyrik, ist ein ungemein aussagekräftiges sprachliches Element. Es stellt zumal einen Eigentumsvermerk dar und bildet, eben durch die Betonung der Autorschaft, für „seinen“ Text ein identitätsstiftendes Moment: Was unter diesem Dichternamen stehe, das sei verbürgt, das sei es selbst. Mit anderen Worten, es geht beim *mahlaş* um den Aufweis von *Authentizität*, z.B. anlässlich von Rezitationen. Unter dem Begriff *naẓīre* galt übrigens die bei den Osmanen oft geübte Verfertigung von Kontrafakturen – Texte formaler und inhaltlicher Angleichung an ein Vorbild –, keineswegs als Plagiat oder von vornherein unoriginell. Vielmehr war es die Aufnahme des Fehdehandschuhs in einem Dichterwettstreit, – mochte der Kontrahent auch schon verstorben sein. So war die Gattung *naẓīre* auch über die Zeiten hin Rangstreitdichtung, *munāẓara*.

Zurück zur Situation Goethes. Die Namensnennung am Ende gebraucht er nicht. Ganz jedoch verzichtet er in seinem *Divan* auf das Spiel mit Dichternamen nicht: Er tritt selbst als „*Hatem*“ auf und nimmt die Geliebte als „*Suleika*“ in den Text hinein, sogar mit ihren eigenen Gedichten! Und an einer Stelle im „*Buch Suleika*“, in der vorletzten Strophe von „*Locken! haltet mich gefangen*“, wird dann auf wunderbare Weise aus dem Dichternamen wieder der Name des Dichters²⁰ – vom Reim versteckt:

Du beschämst wie Morgenröte
Jener Gipfel ernste Wand,
Und noch einmal fühlet Hatem
Frühlingshauch und Sommerbrand.

Anders als sein geliebter Hafis, an den er manche Apostrophe richtet, ahmt er das Vorbild in der Namensnennung nicht nach. Dabei ist eine Reihe von Funktionen denkbar, die damit genutzt werden können: das Moment der Vereinheitlichung von vielfältigen Gedanken, die persönliche Akzentuierung eher allgemeiner Erwägungen, pointierte Raffung und dergleichen mehr. Goethe läßt das außer Acht, ihm geht es um ganz Neues: Unter dem Dichternamen „*Hatem*“ tritt das lyrische Ich als Liebespartner auf, der seinerseits Liebesgedichte von (s)einer „*Suleika*“ (Marianne von Willemer) empfängt, und die werden tatsächlich als Antwortgedichte in das Buch eingliedert. Der Dichter- oder besser Liebhabername ist aus der formalen Fessel des Gedichtschlusses herausgelöst und bewegt sich frei durch den *Divan*, eine Erscheinung, für die man schwer eine Parallele in der Weltliteratur finden wird.

Goethes so nachdrückliche poetologische Auseinandersetzung mit dem Gasel führte insgesamt also zu sehr freien poetischen Annäherungen an diese Form, freilich nicht zu formstrengen Beispielen selber oder gar zu einem Gedicht, das man mit Recht als Gasel bezeichnen könnte. Auch das Gedicht auf den „*Eilfer*“, einen

²⁰ Goethe 1953: 71

bevorzugten Weinjahrgang²¹, ist höchstens dem Charakter, nicht der Form nach ein Gasel, auch wenn es H. J. Weitz²² als solches bezeichnet, – handelt es sich doch bei dem Reim um je das identische Stichwort, eben den „*Eilfer*“. Für dieses Weingedicht, das kein Weingasel ist, nutzt Goethe das Wiederholungsschema des Gasels mit grandioser Wirkung: Immer wieder kommt der Wein zur Sprache –: er findet Anklang, darauf braucht es keinen Reim.

Vielleicht an keinem Punkt wie dem Vermeiden des *mahlaş* ist so deutlich ablesbar, wie sehr die nachfolgenden deutschen Gaseldichter dem Zugriff Goethes auf den Orient verpflichtet sind, mögen sie auch in Sachen Reim der ursprünglichen Gestalt näher kommen.

3. *Gaseldichter und Gaseladaptionen bis heute*

Im 19. Jahrhundert können die deutschsprachigen Dichter nach Goethe das Gasel als Ereignis der Literaturgeschichte nicht mehr übergehen. Zwar kann man nicht annehmen, daß diese Tatsache dem literarisch interessierten Publikum heute noch geläufig sei, ja auch dem Literaturkenner ist es vielleicht nicht ins Bewußtsein gedrungen, wie weit die Beschäftigung mit dem Gasel einst ging – und die Auseinandersetzung mit ihm; freilich ist die Kenntnis der Literatur des vorigen Jahrhunderts insgesamt nicht sehr verbreitet, und mit den Namen, die gleich fallen werden, verbinden selbst Germanistikstudenten heutzutage nur noch unklare Vorstellungen, gleichgültig ob im Zusammenhang mit dem Gasel oder nicht. Jedenfalls: Von den Dichtern, die überhaupt auf das Gasel reagierten, haben sich nur wenige, zu denen Heine und Grillparzer, auch Hebbel zählen, ablehnend oder angrifflich gegen diese Form geäußert; sehr viele andere Dichter griffen sie begeistert auf. Dazu zählen keineswegs nur als zweitrangig eingestufte Poeten, sondern durchaus solche der ersten Reihe: Platen und Rückert, denen das Hauptverdienst der Eindeutschung der Gaselform zukommt, weil sie tatsächlich aus dem Persischen übersetzt haben; sie sind deshalb Gegenstand von Einzelbetrachtungen bei diesem Symposium. Danach treten Namen auf, die in repräsentativen Anthologien stehen: die „schwäbischen Dichter“ Nikolaus Lenau, Gustav Pfizer, Gustav Schwab; der Wiener Kreis mit Friedrich Halm, Feuchtersleben, Hermannsthal und Dräxler-Manfred; die politisch engagierten wie Heinrich Hofmann von Fallersleben, Franz Dingelstedt und Ferdinand Freiligrath, dann Strachwitz, Georg Friedrich Daumer, Friedrich Bodenstedt, der Mirza-Schaffy-Erfinder, Emanuel Geibel, Heinrich Leuthold, der Germanist Wilhelm Wackernagel, schließlich Gottfried Keller, David Friedrich Strauß, Liliencron, Hermannsthal, und, schon weit in unserem Jahrhundert, Weinheber und Hagelstange.

Von den ganz Großen des vorigen Jahrhunderts fehlen Storm und Fontane. Conrad Ferdinand Meyer hat sich der Gaselform zumindest genähert. Im poetischen

²¹ Goethe 1953: 276.

²² Goethe 1953: 287.

Zugriff auf die neue Form kommt es zu ganz unterschiedlichen Gestaltungen. Oft sind es lediglich bestimmte Elemente der Wiederholung, die auf das Gasel anspielen. Eine gedrängte Übersicht soll hier wenigstens ein Spektrum bieten und einige gelungene Beispiele vorstellen. Eine der wichtigsten Tendenzen in der Entwicklung des deutschen Gasels nach Rückert und Platen besteht darin, die Verse zu kürzen. Die vielen Hebungen der langen Zeilen, wie sie noch in den späten Platen-Gaselen Raum greifen, verknappen.

Richte nicht zu streng die Lieder, die ich nicht an dich gerichtet,
Freilich, solcher Lieder würdig wärest du ganz allein gewesen. (April 1823).

Ein schöner Gaselschluß Platens²³ für einen Text, in dem der Dichter die Vergeblichkeit und das ‚Zu spät‘ des Liebeswerbens beklagt, wenn es zuvor heißt:

Was zu dir mich hingezogen, war Geschick und Gegenliebe,
Was an jene mich gefesselt, ist ein falscher Schein gewesen.

Rund ein Vierteljahrhundert später wird die Form so gestaltet:

Nun schmücke mir dein dunkles Haar mit Rosen,
Den Schleier laß die Schultern klar umkosen!
Mit leichtem Spott laß deine Augen schweifen,
Sie können es so wunderbar, die lösen!
Du sollst an meinem Arm den Markt durchstreifen,
Dort will ich meiner Feinde Schar erbosen!

Ein elegant geschliffenes Gasel von Gottfried Keller (1847). Mit sechzehn weiteren Gaselen hat er einen kleinen, aber funkelnden Schatz geschaffen, der noch zu heben ist. Ein Zug zum Liedhaften zeichnet sich hier ab. Das ist eine der Entwicklungstendenzen. Das Gasel hat aber auch, bei Franz Dingelstedt²⁴ beispielsweise, eine satirisch-kritische Pose eingenommen, die zur aktuellen Politik Stellung nimmt. Da kann es um die gewandelte Einstellung zum Preußenkönig Friedrich Wilhelm IV. gehen, an dessen Thronbesteigung auch die liberal gesonnene Öffentlichkeit anfänglich positive Erwartungen geknüpft hatte:

Ihr habt gepredigt, nun ein Jahr, die neue, treue, freie Zeit;
Wann wird die Mär denn endlich wahr, die neue, treue, freie Zeit?

[...]

Von ferne klang es – ha, wie schön! – von deutscher Völker Einigkeit,
Man sah sie schon ganz nah und klar, die neue, treue, freie Zeit;

Hoch schwebte sie am Krönungsfest ob Euerer entzückten Stadt
Und trat zum Huldigungsaltar, die neue, treue, freie Zeit.

[...]

²³ Platen 1910: 119.

²⁴ Dingelstedt 1978: 182.

Doch als nun eine kecke Faust besitzesfroh ergreifen wollt',
Wie die Gelegenheit beim Haar, die neue, treue, freie Zeit,

Da flatterte sie scheu hinweg, und drohend hieß es: Sachte Freund,
Sonst bringt sie dich noch in Gefahr, die neue, treue, freie Zeit.

Enttäuschte politische Hoffnung, Versprechungen, – alles zur abgedroschenen Phrase geworden: Eine besonders sinnfällige Nutzung des Wiederholungsschemas dieser Gedichtform!

Viele Namen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der Hauptepoche orientalisierender Poesie in Deutschland, müssen hier übergangen werden. – Unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs ist ein bemerkenswertes Gasel entstanden, das mit Ernst und Gewicht den Problemkomplex des Sterbens und Siegens, des Träumens und Überlebens entfaltet; es stammt von Oskar Loerke²⁵, in dessen Nachlaß sich übrigens ein Text aus sechs gereimten Zweizeilern fand: „Mit Rückerts Gedichten“²⁶:

GHASEL

Was dir bittere Wolkennächte weben, räumen
Selbst sie auf. Bald soll dein Atem eben träumen.
Es ist Spiel. Getrost! Schon spielt es reisig draußen.
Wo die Hauswand Wolken überschweben, zäumen
Weiße Kinder, magisch blind und magisch langsam
Große Rosse, die den Bug im Widerstreben bäumen.
Kinder siegen, Kinder sterben, doch die Riesen,
Den Bezwingern schmerzlich preisgegeben, säumen,
Schwinden blaß, den Kopf gesenkt, mit ihren Siegern.
Künftig, gleich dem süßen Geist der Reben, schäumen
Blaue Himmel über die schon Geistern gleichen,
Bis auch ihre kühnen Tiefen eben träumen.

Der Text erschien 1921 in dem Band „Die heimliche Stadt“ und ist offenbar ein Nachklang zu dem Zyklus „Morgenland“ von 1916. Doppelte Reime, wobei das zweite Reimwort syntaktisch in die Folgezeile gehört, verketteten die Verse besonders eng. Der Effekt gleicht dem des Überblendens beim Film. Von der Hauswand zum Nachthimmel, den Wolken und der Fläche des Papiers („weiße Kinder“) wird vor die Leinwand des traumbereiten Hirns das schreckliche „Spiel“ gezogen. Die kriegserischen Wolkenbilder vor der Projektionsfläche („weiß auf schwarz“, verkehrte Welt!) werden einem helleren, farbigen Himmel weichen, so der hoffnungsvolle Traum vom Fortgang der Zeit. Die vergänglichen Wolkenbilder führen Sieger und Besiegte zugleich vor das Bewußtsein, bevor sie den gespenstischen Kampf in eine Tiefe verschieben, aus der „eben“ magische Verse, „Geist“ der Erinnerung, sie ohne ihre momenthaften Attribute von Sieg und Niederlage wieder hervorholen können. Loerke ist in der Kriegswirklichkeit des Jahres 1941 gestorben.

²⁵ Loerke 1984: 211.

²⁶ Loerke 1984: 646.

Rudolf Hagelstange, der unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg in Italien unter dem Titel „Das Venezianische Credo“ Sonette zum Druck gab, hat ein weltanschaulich-ernstes Gasel geschrieben, dessen Beginn hier hergesetzt werden soll:

Nicht aufs Jahrhundert – auf die Stunde kommt es an.

Nicht auf das Jahr – auf die Sekunde kommt es an.

Wer das begreifen kann, begreift auch dies:

Nur auf die Mitte, nicht die Runde kommt es an.

Nur auf den Schmerz, nicht auf die Wunde kommt es an²⁷.

Gegen Ende dieses Gangs durch eine kleine Geschichte des deutschen Gasels lassen sich also zwei Gruppen deutlich sondern: auf der einen, der traditionellen Seite, stehen lebenszugewandt ‚heitere‘ Gedichte mit lyrisch-erotischen Ausdrucksqualitäten – sozusagen in der Hafisischen Goethe-Nachfolge. Sie handeln von Gemeinschaft, Wein und Liebe als dem ‚leidenschaftlichen Geheimnis‘. Verwandt mit ihnen sind solche Texte, die eher der Richtung Celaleddin Rumis folgen und mit betont weltanschaulich-religiösen Reflexionen das Liebeserlebnis nach dem Muster der *unio mystica* auffassen, es als das ‚Geheimnis der Leidenschaft‘ – ernst bis zur Melancholie hin – gestalten, wie etwa Friedrich Rückert, viel düsterer August Graf von Platen.

In diesen Zusammenhang gehören Gaselen, die Annemarie Schimmel unter dem Titel „Lied der Rohrflöte“ veröffentlicht hat²⁸. Sie stehen in der Tradition Rumis und Rückerts. Die Stücke sind in Zyklen zusammengefaßt, die ihrerseits in Vierzeiler und Gasele untergliedert sind. Es handelt sich oft um Rollengedichte, als Sprecher erscheinen „ich“ und „er“; imaginiert wird in dieser Konstellation, oft sogar als Wechselrede innerhalb desselben Gedichts, die mystische Grunderfahrung von der Bezogenheit des „Ich“ auf das jeweils Andere, und zugleich das Getrenntsein von ihm. Dafür werden die Bilder der mystischen Erfahrung eingesetzt, wie sie in der Dichtungstradition des islamischen Kulturkreises bis heute lebendig sind: das Meer und das Versinken in ihm, der Pokal, der sich füllt mit dem göttlichen Wein usw., also ein Sich-gegenseitig-Offenbaren in der Dialektik von Vereinzelung und Gemeinsamkeit. Eine Versfolge²⁹ lautet:

Ich sprach: ‚Ich bin ein Stein im Bergeschacht;

Ich träumte dumpf – woher bin ich erwacht?‘

Er sprach: ‚Ich bin die Sonne voller Glanz,

Mein lichter Strahl drang ein in deine Nacht!‘

Ich sprach: ‚In Schmerz, jahrtausendlangem Schmerz

Lag schwer auf mir der Berge Wucht und Macht.‘

Er sprach: ‚Mein Licht ist stärker als der Fels,

Es ist mein Glanz, der Gold aus Steinen macht.‘

Ich sprach: ‚O Freund, verwandelst du auch mich?

²⁷ Hagelstange 1948:7.

²⁸ Schimmel 1948.

²⁹ Schimmel 1948: 35.

Wird es geschehn, daß mir dein Antlitz lacht?
 Er sprach: ‚O Kind, ich neige mich zu dir,
 Dein starres Herz, ich löse es ganz sacht!‘

Der Text zeigt dann die Verwandlung in den „Rubin“ und spricht diese Erfahrung zum Lob der göttlichen Macht als Verkündung aus. Insgesamt zeigen diese Gaselen die Tendenz zu einer durchkomponierten Versfolge, sie bieten das Grundmuster der mystischen Entzweiung/Einigung als Prozeß dar, oft eben als Dialog. Dadurch wird eine Bewegung hervorgerufen, die das Strömen zwischen den Spannungspolen sinnfällig macht. Als die einzelnen Momente dieser Bewegung kommen allerdings die vielen von der Tradition beglaubigten Bilder wieder zur Sprache, die kaum über das durch Rückert Gebotene hinausgehen. Insofern muß die Sprache dieser Gaselen die ewige Wiederkehr der gleichen Elemente oft rhetorisch steigern, wie in dem schön durchlaufenden Text „Du unaussprechlich höchstes Gut...“³⁰, wo es dann heißt:

Nein, du bist größer als das Meer –

wobei die Hyperbel sich bloß behauptet, denn der Text greift gleich wieder das Meerbild auf und setzt die Bilderkette fort, ohne daß es dabei auf die gesteigerte, das Meer übersteigende Qualität dieses „Du“ irgendwie ankäme:

Wenn Wogen und wenn Sturmes Wut
 Mich je bedrohen, flüchte ich
 Zu dir, in deine treue Hut.
 So wärest du gastlich-kühles Haus?
 Ach nein – vielleicht: ein Stern voll Glut, ...

Die Gefahr dieser mystischen Rhetorik liegt im Charakter ihrer Voraussetzung, der behauptenden Setzung dieser Begriffe ‚Fels und Meer, Rubin und Wein‘, als wäre mit diesen Wörtern noch immer die Möglichkeit authentischer Erfahrung zu verbinden. Das allerdings scheint zweifelhaft. Besonders auf der Gegenseite, derjenigen der ‚Allmacht‘, kommt es mit Wortbildungen wie „allstündlich neu“ zu einer Vagheit, manchmal zu einer Förmlichkeit, die weniger von sprachlicher Gestaltung erfüllt ist als von Glaubensvoraussetzung. So vollzieht sich – in immer demselben Duktus – ein Wortreigen zur Feier der mystischen Vorstellung, deren sprachlicher Ausdruck nicht immer gewinnend ist:

du Bronnen, der das Leben schenkt³¹

Im flücht’gen Gischt ahnst du des Himmels Zinnen
 Wächst meine Perle leuchtend aus dir innen³²

Diese Bilder, semantisch bereits auf Vereinigung vorgestimmt, gewinnen wenig Eigenwert und gehen zu schnell in ihrem jeweils schon bekannten Gegensatz auf:

³⁰ Schimmel 1948: 24.

³¹ Schimmel 1948: 26.

³² Schimmel 1948: 28.

Gib dich in das tiefste Dunkel –
 Sieh, dort sind die Lebensquellen!³³

Die immer gleiche Botschaft von der Einheit des Widersprüchlichen – nach dem Zweiten Weltkrieg! – wird eher als Zeugnis erstaunlicher Wortfrömmigkeit aufzunehmen sein denn als tapferes poetisches Experiment. Fehlt doch diesen Versen die Möglichkeit des Scheiterns, sie wagen sich jeweils nur in die kurze Spanne zwischen den Gegensätzen, und dort wohnt schon die Zuversicht der Geborgenheit, des Aufgehobenseins im Glauben. Dabei ist aber nicht die nackte Sprache Gegenstand der Anbetung, sondern ihr ideologisch bemustertes Ehrenkleid, gewebt nach einer herkömmlichen Mystiktradition des Islams, keineswegs einer rauschhaften. Die Sprache macht sich so zum Echo auf das sich selbst beschwörend fromme, ‚ewige Gasel‘. Aber auch wo Sprache in mystischen Diensten geht, muß sie sich als Gedicht dem ästhetischen Urteil stellen. Und das lautet: die Sprache ist abgezogen, abstrahiert von der Welt lebendiger Erfahrung, so daß sie, zwangsläufig ritualhaft, immer tiefer in die mystische Versenkung führt. Dort sind aber nicht unberührt und voraussetzungslos die tiefen Erkenntnisse versammelt, von deren Bergung ein mutiges Gedicht sprechen müßte, sondern die bekannten Formeln vom All und vom Einen.

Formal setzt diese Sprache der Beschwörung auf das Gelingen der Reimsuche, um durch den Einklang mit sich selber die mystische Gegensätzlichkeit jedesmal wieder zu harmonisieren. Verstörenderweise sind diese Reime konventionell, ja sie stehen fast alle im Reimlexikon Rückerts. So verschworen sind diese Gaselen dem Reimwort, daß in ihnen der Raum für ein sprachlich ausgreifendes Wagnis kaum einmal reicht. Das gehaltlich wie formal schnell überschaubare Geschehen dieser Gedichte hat in seinem Pochen auf die ewige Evidenz der verwendeten Materialien etwas gußeisern Weltabgewandtes. Die Wiederkehr der Formeln dient, je länger je mehr, der Affirmation des – ohnehin vorher festgesetzten – Signifikats, führt bloß zu dessen Wieder-Illustrierung. Aber die Auffassung, alle Funde lägen schon bereit, und es bedürfe nur ihrer Paarung zu Reimen, um Poesie daraus zu machen, ist kunstfremd³⁴. Das Authentische läge in der Neuartigkeit der Signifikanten, ihrer jähnen Konstellation.

Von dieser Gruppe von Gaselen abgesehen: In der ganz anders zu kennzeichnenden Gruppe findet sich das Gasel zu parodistischen Ausdrucksformen entwickelt. Spuren davon zeigten sich bei Dingelstedt; inwieweit er Vorgänger hatte – oder als Vorstufe etwa die durch Reimzwang manchmal hervorgerufene, unfreiwillige

³³ Schimmel 1948: 27.

³⁴ “Was ist aber für die Kunst selbst von dem Wirken einer Kunstform zu erwarten, deren Ursprünge überhaupt nicht im ästhetischen Bereiche liegen, die sich vielmehr aus einer halb moralischen Sphäre auf das künstlerische Gebiet hinübergestohlen hat...?”, heißt es in der *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* (Nietzsche 1967: 89). Nietzsches Bedenken richten sich zwar auf Voraussetzungen der Oper, setzt man für „Kunstform ... aus einer halb-moralischen Sphäre“ aber die „traditionelle mystische Dichtung“ ein, so nimmt das ästhetisch Relevante der hier in Rede stehenden Gaselen gleichfalls den Charakter des Bedenklichen an.

Selbstparodie bei Gustav Pfizer gelten könnte –, müßte aufgearbeitet werden. Zur Parodie geeignet sind naturgemäß die schwermütig ringenden Gasele enttäuschter Liebe, wie sie Platen unter der Eisdecke formalen Glanzes gerade noch vor Verzweiflungsausbrüchen zurückhalten kann. Solche Gebilde in den hellen Bereich des Alltags zu heben und ihnen durch Beibehalten der Form ironisch das Gewicht zu entziehen, war schon Gottfried Keller gelungen. Es scheint gerade in der Anspanntheit, die der Gattung Gasel im Deutschen eignet, ein natürlicher Keim zu liegen, diesen Hervorbringungen ironisch, nämlich parodistisch zu begegnen. In der Parodie kann es gelingen, Schwerblütigkeit und Tristesse mancher Gaselen als ebensolche Sprachveranstaltung durchschaubar zu machen, wie es das parodierende Verfahren an sich selber zeigt. Heinrich Heine, der beispielsweise in seinem Entschluß, die deutschsprachige Heimat zu verlassen und auch in anderer Hinsicht Platen näher steht als er vielleicht ahnte, wäre der geeignete Parodist z.B. der Platen-schen Gaselen gewesen. Doch aus seinem Angriff gegen den Grafen („ich muß ihn vernichten“), nicht mehr unterscheidend zwischen Textaussage und Gefühlsrichtung seines Gegners, ist kein Gasel, schon gar nicht ein parodierendes, geworden.

Wenigstens diese beiden Spielformen deutscher Gaseldichtung sind bis heute auszumachen. Allerdings ist einzugestehen, daß mittlerweile die innerliterarische Entwicklung, die schließlich eine früher bedeutende Großform ganz aus ihrer Praxis verdammt hat, nämlich das Epos in Versen, auch die lyrische Formenwelt nicht unangetastet gelassen hat. Triolett, Sestine? – Historie. Mehr noch, bis in ihr Innerstes sind Strophe, Vers, Reim und Rhythmus mehr oder weniger angeschlagen, jedenfalls nicht unverwandelt aus der Diskussion um das Formale in der Lyrik hervorgegangen. Das Formale selber steht unter dem Zweifel, ob es im sprachlichen Gebilde eine erkenntnisfördernde, kritische, also bildende Funktion länger einnehmen kann. Dasselbe gilt in anderen Bereichen der Ästhetik. Zuerst und am deutlichsten in Frage stand das Regiment eines Verses, des Alexandriners, in der Zeit nach dem Barock. Auf den Reim verzichtete, bis auf frühe Ausnahmen, Hölderlin. Der Vers der Hölderlinschen Odenstrophe emanzipiert sich zum „freien Vers“, den wir heute noch haben, allerdings unter anderen – jetzt durch Prosa bestimmten – Voraussetzungen. Am längsten unverdächtig hielt sich der Rhythmus des lyrischen Sprechens. Beim späten Celan etwa wird er in den vielen Zeilenbrechungen spröde, ruckartig, ohne als *Parlando* doch ganz zurückzugehen; so zeigt er noch, was ihm widerfuhr. Nach dem Reim hatte auch die Gefälligkeit des Rhythmus sich zurückzunehmen, jedenfalls abzusetzen vom strophisch säuselnden Gleichmaß. Form selber mußte sich gegen ihren geläufigen Mißbrauch widerständig machen, vollends gegen das Geflimmer der Warenwelt sich abdunkeln³⁵. Folgerichtig hat Paul Celan einen nicht vollendeten Gedichtzyklus 1966 „Eingedunkelt“ überschrieben. Denn: „Um inmitten des Äußersten und Finstersten der Realität zu bestehen, müssen die Kunstwerke, die nicht als Zuspruch sich verkaufen wollen, jenem sich gleichma-

³⁵ Celan 1968: 149 ff.

chen. Radikale Kunst heute heißt soviel wie finstere, von der Grundfarbe schwarz³⁶. Unzweifelhaft kann die Methode ästhetischer Dekonstruktion kritisch eingreifen in falsche Zusammenhänge, diese bewußt machen helfen. Bei ständig wacher Besinnung auf ihre kritischen Möglichkeiten versichert sich Kunst der Form nicht umsonst als eines ihrer wirksamsten Potentiale. „Gesellschaftliche Antithesis zur Gesellschaft“, setzt Kunst sich „vermöge ihrer Formarbeit“ (nach einer Formulierung Adornos) nicht zuletzt gerade denjenigen Integrationszwängen entgegen, die, ausgehend vom verbreiteten Geschmack, das Positive, Helle einfordern und dabei vor Diskriminierung der Werke als „formlos“, „unkünstlerisch“, „Afterkunst“ (früher: „entartet“) nicht zurückstehen. Form, durch ihre Kritik hindurch, ist aus der „Fehlhalde“ (Thomas Manns Wort) affirmativer Mißbräuchlichkeit vermittelt Selbstreflexion wieder hervorgetreten. Es gehört in diese Dialektik, wenn heute Form tatsächlich wieder eingreift, zumal kein cleverer Produkthanbieter mehr mit seinem Werbeslogan unter dem artifiziellen Standard modisch gewordener Lyrikproduktion bleibt. Am lebendigsten ist dabei hier und heute der parodistische Formgebrauch. Was Robert Gernhardt mit dem Sonett macht, geht derart unmittelbar gegen den literarischen Geschmack und das Gewohnte an, daß nicht erst lange zitiert werden muß: „Sonette find ich sowas von beschissen/...“³⁷

Und das Gasel? Es ist Hans Magnus Enzensberger, der die parodistische Kraft dieser Form erneut meisterhaft nutzt. In seinen *Geisterstimmen*³⁸ muß der Text eines Klassikers dran glauben: Brechts „Radwechsel“. Dieses in Schulen oft interpretierte Gedicht, dessen leicht schulmeisterliche Attitüde sich in der Gestalt dessen spiegelt, der da am Straßenrand sitzt und zusieht, wie der Fahrer die Dichterkarosse wieder fahrbereit macht, und der statt mit Hand anzulegen, eine leicht müde Reflexion gemischt aus Existenzialismus und Diamat fabriziert, fällt Enzensbergers parodistischer Lust gleich sieben Mal zum Opfer. An dritter Stelle geschieht es, wie er sagt, als „*Ghasele*“:

Schon wieder Stau! Was das für ein Tumult ist!
Ob dieser DKW da vorn dran schuld ist?

Ein Herr steigt aus und tobt. Der Mann begreift nicht,
daß ein Museumsstück kein Katapult ist.

Er schimpft auf seinen Fahrer und erklärt ihm,
daß es nun wirklich Schluß mit seiner Huld ist.

Ich wüßte gern, sagt der Chauffeur, Genosse,
Wie ihre Ansicht zum Personenkult ist?

³⁶ Adorno 1970: 19.

³⁷ Mit Recht hat Karl Otto Conrady diese gelungene Parodie, eine Apotheose der Sonettform aus der Sprache der Halbbildung heraus, in die Neuauflage seiner berühmten Anthologie (Conrady 1991) aufgenommen.

³⁸ Enzensberger 1999: 360.

Der Chef weiß nicht warum, doch eines weiß er,
daß er ganz außer sich vor Ungeduld ist.

Und das notiert er sich, obwohl er einsieht,
daß er an dem Theater selber schuld ist.

Wie schön, daß am Horizont dieses parodistischen Texts – der Inhalt ist in eine neue Form, die ‚alte‘ des Gasels gegossen – die „Fragen eines lesenden Arbeiters“, eines anderen späten Brecht-Gedichts, nicht ganz untergehen!

Zum Abschluß, als Geschenkangebinde, sei das Kapitel „Ghaselen“ aus einem unveröffentlichten Roman³⁹ von Werner Vordtriede erwähnt, in dem die Zeit – während eines heftigen Regenschauers – ins 19. Jahrhundert zurückfließt, und eine der Romanfiguren, um wieder trocken zu werden, die orientalisches ausstaffierte Wohnung eines Mannes betritt, der gerade Reime für ein Gasel sucht, es ist dies ein „Friedrich Anton Graf von Hauck“ (lies: Schack!), Träger des osmanischen Ordens „Nischan el Iftikhar“, und dieser bezeichnet dem Gast gegenüber Gaselen als „reimfressende Gebilde“, die „immer weiter tönen“ wollten⁴⁰. Der Gast bekommt ein Rückert-Gasel in die Hand (auf „-amme lieb gewonnen“) und verfällt dem Sog des Reimens, indem er fortsetzt:

Weil aus dem warmen Stall die Kuh mich freundlich anblickt,
Hab ich die faltenreiche Wamme lieb gewonnen.

Da aber kommt die Erkenntnis über ihn, „daß man ein Ghasel, das man ganz zu Ende dichtet, nur noch parodieren kann.“ Rückerts Vers „Ich hab um deiner jugendlichen Schönheit willen/Das welke Alter deiner Amme lieb gewonnen“ prägt sich ihm derart ein, daß er später, bei „Lammbraten mit Rosinenpillaff“ es nicht unterlassen kann und lustvoll „Lamme lieb gewonnen“ vor sich hinmurmelt. Es folgen noch eine Anekdote über Hammer-Purgstall, ein Gespräch über Hölderlin, und dann schließt dies Gasel mit dem Titel „Friedrich Rückert“ das Kapitel⁴¹:

Der Lorbeerstrauch umwindet mit dem Geäst ihn nicht,
Der zeitberauschte Nörgler liest aus Protest ihn nicht.
Er schläft im hohen Hause, wo das Vergangne ruht,
Nicht tot, denn das Gedächtnis des Freunds entläßt ihn nicht.
Er hat zuviel gedichtet. Viel Schutt liegt auf dem Bau,
Doch schuf er feste Räume, am Schutt bemeßt ihn nicht!
Im All kreist er mit Rumi, Hafis hat ihn berauscht,
In Biedermeierweisheit verweist und preßt ihn nicht!
Nur Goethe oder Platen kann ihm Geselle sein,
Ein anderer besiegte im ganzen West ihn nicht.
So scheint er unerschöpflich, man liest ihn niemals aus,
Oh Freunde, es ist Spätzeit. Geht heim, vergeßt ihn nicht!

³⁹ Dies Kapitel ist abgedruckt in Borchmeyer & Heimeran (Hrsg.) 1985: 372-395.

⁴⁰ Vordtriede in Borchmeyer 1985: 373 f.

⁴¹ Vordtriede in Borchmeyer 1985: 395.

Bibliographie

- Adorno, Theodor Wiesengrund: 1970 *Ästhetische Theorie* (= Gesammelte Schriften 7). Gretel Adorno und Rolf Tiedemann (Hgg.). Frankfurt am Main.
- Balke, Diethelm 1952: *Westöstliche Gedichtformen. Sadschal-Theorie und Geschichte des deutschen Ghasels*. Diss. Bonn.
- Borchmeyer, Dieter/ Heinemann, Till (Hgg.) 1985: *Weimar am Pazifik. Literarische Wege zwischen den Kontinenten*. Festschrift für Werner Vordtriede zum 70. Geburtstag. Tübingen.
- Celan, Paul 1968: *Aus aufgegebenen Werken*. Frankfurt am Main.
- Conrady, Karl Otto 1991 (Hg.): *Das große deutsche Gedichtbuch von 1500 bis zur Gegenwart*. 2. Aufl. Zürich.
- Dietz, Heinrich Friedrich von 1811-15: *Denkwürdigkeiten von Asien in Künsten und Wissenschaften, Sitten, Gebräuchen und Althertümern, Religion und Regierungsverfassung aus Handschriften und aus eigener Erfahrung gesammelt*. 2 Bde. Berlin, Halle.
- Dingelstedt, Franz 1978: *Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters*. Tübingen.
- Enzensberger, Hans Magnus 1999: *Geisterstimmen. Übersetzungen und Imitationen*. Frankfurt am Main.
- Ernst, M. Jacob Daniel 1699-1704: *Die Neu= auffgerichtete Schatz= Cammer/ Vierter hundert anmuthiger und sonderbarer Erfindungen [...]*. 4 Teile. Altenburg.
- Ernst, M. Jacob Daniel 1702: *Die neue historische Schau= Bühne Der menschl. Thorheit und Goettlichen Gerechtigkeit [...]*. Leipzig.
- Goethe, Johann Wolfgang von 1950: Gesamtausgabe der Werke und Schriften in 22 Bänden. Bd. 2. West-östlicher Divan. Stuttgart.
- Goethe, Johann Wolfgang von 1953: West-östlicher Divan. Hans-J. Weitz (Hg.). Leipzig.
- Hagelstange, Rudolf 1948: *Strom der Zeit*. Wiesbaden.
- Hammer, Joseph von (Hg.) 1809-1818: *Fundgruben des Orients, bearbeitet durch eine Gesellschaft von Liebhabern auf Veranstaltung des Herrn Grafen Wenceslaus Rzewuski*. 6 Bde. Wien.
- Hammer, Joseph von 1818: *Geschichte der schönen Redekünste Persiens, mit einer Blütenlese aus zweihundert persischen Dichtern*. Wien.
- Kleinlogel, Cornelia 1989: *Exotik - Erotik. Zur Geschichte des Türkenbildes in der deutschen Literatur der frühen Neuzeit (1453-1800)*. Frankfurt am Main etc.
- Loerke, Oskar 1984: *Die Gedichte*. Peter Suhrkamp (Hg.). Frankfurt am Main.
- Nietzsche, Friedrich 1967: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*. Ivo Frenzel (Hg.). München, Wien.
- Platen, August Graf von 1910: *Sämtliche Werke in 12 Bänden*. Max Koch/ Erich Petzet (Hgg.). Bd. 3. Leipzig.

Roemer, Hans Robert 1951: Probleme der Hafisforschung und der Stand ihrer Lösung. *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz* 3.

Schimmel, Annemarie 1948: Lied der Rohrflöte. Ghaselen. Hameln.

Strachwitz, Moritz Graf 1891: Gesamtausgabe. 8. Aufl. Breslau.

