

August Graf von Platens Ghaselen

Gregor Schoeler

Das Leben schien mir zwar ein öder Platz, aber ich baute darauf den Feenplatz meiner Phantasien, ich bevölkerte ihn mit den reinen Geschöpfen meines Geistes und bestreute ihn mit den tau-send farbigen Blüten meiner Gesänge.¹

Es (d.h. ein Kapitel aus Fichtes Schrift *Die Bestimmung des Menschen*) enthält am Ende das strengbewiesene Resultat, daß all unser Wissen nichts sei und die ganze Welt aus nichts Wirklichem, sondern aus lauter leeren, wechselnden, überschwebenden Bildern bestehe.²

Nachdem Orientalisten unserer Generation sich schon seit längerer Zeit für den Dichter und Orientalisten Friedrich Rückert (1788-1866) interessieren, scheint erst der 200. Geburtstag August Graf von Platens (1796-1835) im Jahre 1996 den Anlaß dazu gegeben zu haben, daß sich Vertreter unseres Faches nun auch mit diesem anderen Dichter-Orientalisten beschäftigen. Röhrt die Faszination, die Rückert ausübt, hauptsächlich von seinen kongenialen Übersetzungen aus zahlreichen orientalischen Sprachen, darunter auch aus dem Arabischen und Persischen, her, so sind es bei Platen die eigenen Dichtungen „im orientalischen Gewande“, insbesondere die – unter dem mächtigen Eindruck der Dichtung des Persers Hafis (ca. 1325-1390) entstandenen – Ghaselen, die zu einer erneuten Beschäftigung und Deutung herausfordern. In den m. W. drei Beiträgen, die bislang zu diesem Thema von orientalistischer Seite gekommen sind³ steht bezeichnenderweise Platens Verhältnis zu Hafis ganz im Vordergrund des Interesses. Eine grundlegende Untersuchung der Platenschen Ghaselendichtung vom orientalistischen Standpunkt aus fehlt aber noch.

Eine solche grundlegende Untersuchung ist nun aber von germanistischer Seite bereits im Jahre 1971 vorgelegt worden. Jürgen Link hat in seinem Buch *Artistische Form und ästhetischer Sinn in Platens Lyrik* die Ghaselen in einem umfangreichen Kapitel⁴ eingehend behandelt. Links Deutung der Platenschen Ghaselendichtung sei, da die folgende Abhandlung sie weitgehend akzeptiert und sich mit ihr auseinandersetzt, zunächst anhand eines ausführlichen Zitats referiert.

¹ Platen 1909a: 59.

² Platen 1896-1900, I: 642.

³ Bobzin 1997a; ders. 1997b; Bürgel 1997.

⁴ Link 1971: 42-123.

Link erinnert zunächst an die problematische Ausgangssituation des jungen Platen:

Mit seiner Generation teilte er die Erfahrung eines abgründigen Risses zwischen dem zuerst noch geglaubten göttlichen Welt Sinn und der eigenen Erfahrung der Sinnlosigkeit des Daseins. Seine unglückliche homosexuelle Veranlagung ließ ihn diesen Riß mit womöglich noch größerem Schmerz durchleben als andere. Der Verlust des Glaubens an den transzendenten Sinn und ein latenter, nur mühsam durch eine Ethik des ‚Trotzdem‘ gebändigter Nihilismus waren die Folgen... Andererseits begegnete ihm in der künstlerischen Form ein unzweifelhaft sinnvolles Gebilde. War die Harmonie von Welt und Gesang also nicht vorgegeben, so schien es Aufgabe des Poeten zu sein, sie zu schaffen... Die dichterische Imagination konnte aus der wirklichen, unharmonischen Welt durch Stilisierung eine künstliche, ‚schöne‘ Welt schaffen, die dann dem Gesang angemessen erschien... In der Gattung des Ghases gelang ihm erstmals eine vollständige Lösung des Problems...: die Imagination verwandelt die Welt zunächst in einen nur-schönen Kosmos, der dann – durch die feilende Technik des Künstlers – in Harmonie zu der Struktur der Gattung gebracht wird. Diese Gattung [das Ghasel] ... mußte in der Tat wie geschaffen zur Lösung von Platens Problematik erscheinen: hier war eine Form, deren Prinzip gerade darin bestand, scheinbar Sinnlos-Disparates in schwebende Harmonie zu verwandeln. Ebenso war die kosmische Bildwelt, eng verbunden mit der Frage nach dem göttlichen Sinn der Welt, ein fester Bestandteil dieser Gattung. Damit im Zusammenhang bot sie ein Metaphernfeld reiner Schönheit (Rose, Sonne, Kranz) an, mit dessen Hilfe jeder Gegenstand ‚verschönzt‘ werden konnte. Gleichzeitig besaß sie in ihrem Reimschema auch ein bedeutendes formales Gerüst, das an den Künstler keine leichte Anforderung stellte, wollte er ‚Welt‘ (d. h. die künstlich-vorgeformte Schönheits-Welt) mit Gesang zur Harmonie bringen... So kamen bezaubernde Gebilde zustande, die Kunstwerke von höchstem Rang sind, wenn sie auch das, was Platen mit ihnen erstrebte, nicht geben konnten: da die Welt in ihnen von vornherein stilisiert ist, geht ihr Realität ab – die Harmonie ist also nicht die von Platen gesuchte, sondern eine spielerisch hergestellte Schein-Harmonie der Schönheit mit sich selbst.⁵

Damit ist – das wird die folgende Untersuchung erweisen – eine sinnvolle geistesgeschichtliche Einordnung und Deutung der Platenschen Ghaselendichtung gegeben. Auch die zahlreichen Einzelinterpretationen Links, die stets unter dem von ihm herausgearbeiteten übergeordneten Gesichtspunkt stehen, sind sehr oft überzeugend. Der Germanist Jürgen Link ist sich selbstverständlich der großen Tragweite und Bedeutung der Hafisischen Dichtung, insbesondere auch ihrer Metaphorik, für Platens Ghaselendichtung bewußt, die eine wesentliche, wenn auch keineswegs die einzige Quelle für Platens Bildersprache ist.⁶ Die drei Hauptmerkmale der persischen Ghaselendichtung, die sich auch in Platens Ghaselen wiederfinden, nämlich (1) der durchgehende Reim (*qāfiya*), dem oft noch ein Echo- oder Überreim (*radīf*) folgt, (2) die Inkohärenz der – jeweils aus zwei Halbversen (*misrā’s*) bestehenden Verse (*bayts*), die fast immer einen abgeschlossenen Gedanken ausdrücken („molekulare Struktur“), und (3) die starke Bildhaftigkeit, führen Link dazu, für diese Art Lyrik den Begriff „oszillierendes Bildreihengedicht“ einzuführen. Auch sonst finden sich in seiner Untersuchung glücklich

⁵ Link 1971: 70f.

⁶ Link 1971: 59ff; 76ff.

gewählte Termini, die auch bei der Interpretation persischer Gedichte nützlich sein können („Poetisierung der Welt“, „künstliche Paradiese“, „Mythisierung von Freund und Dichter“⁷).

Andererseits vermißt der Orientalist in Links Interpretationen häufig das exakte begriffliche Instrumentarium, das in der Orientalistik seit Hellmut Ritters Studie *Über die Bildersprache Nizāmīs*, meist in Anlehnung an arabisch-persische Dichtungstheorie, insbesondere an ‘Abdalqāhir al-Ğurğānī (al-Curcānī) (gest. 1078) entwickelt wurde. Dieses Instrumentarium ist aber sehr gut geeignet, auch weite Bereiche der Platenschen Bildersprache genau zu erfassen und zu verstehen. Fehldeutungen kommen in Links Ausführungen begreiflicherweise besonders da vor, wo zugrundeliegende Hafisische Topoi nicht erkannt oder falsch verstanden werden.

In der folgenden Studie sollen vier Ghaselen August Graf von Platens, die große Gedichte der deutschen Literatur sind, vorgestellt und durch Interpretationen erschlossen werden. Die Interpretationen unterscheiden sich von früheren unter anderem dadurch, daß in ihnen die Terminologie der arabisch-persischen Literaturwissenschaft verwendet und versucht wird, neuere Erkenntnisse über Struktur und Bildersprache des persischen *gazal* für das Verständnis der deutschen Gedichte fruchtbare zu machen.

I (S.247)

Der Strom, der neben mir verrauschte, wo ist er nun?
 Der Vogel, dessen Lied ich lauschte, wo ist er nun?
 Wo ist die Rose, die die Freundin am Herzen trug,
 Und jener Kuß, der mich berauschte, wo ist er nun?
 Und jener Mensch, der ich gewesen, und den ich längst
 Mit einem andern Ich vertauschte, wo ist er nun?

Kommentar: „Strom“ ist hier vielleicht als „Quell“, „Fontäne“, „Kaskade“ aufzufassen; das legen der Sinn, aber auch Parallelstellen in anderen Ghaselen nahe (S.247, 248, 253). Das Versmaß ist bis zum Reim ein vierhebiger Jambus mit einer zusätzlichen Kürze, gefolgt von einem zweiehbigen Jambus, der den Überreim (*radīf*) bildet.

Thema des Gedichts, das sich in Platens erster Ghaselensammlung von 1821 findet, ist das *panta rhei*; das Ghasel bringt die Erschütterung über die Vergänglichkeit alles Irdischen zum Ausdruck⁸. Das *panta rhei* wird zunächst an Naturgegenständen (Strom, Vogel, Rose, diese bildet den Übergang zum Folgenden), dann an Erscheinungen des menschlichen Bereichs (Rose am Herzen der Freundin, Kuß) exemplifiziert. Die ausgewählten Dinge rücken dem lyrischen Ich immer näher. Der letzte genannte Gegenstand ist das Ich des Dichters selbst: Schluß und Höhepunkt des Gedichts bildet die Feststellung, daß auch das eigene Ich ein anderes geworden ist.

⁷ Link 1971: 87.

⁸ vgl. Link 1971: 86.

Es ist dem Dichter hier gelungen, durch seine „feilende Technik“ den „Kosmos des Gedichts“ in Harmonie zu der Struktur der Gattung zu bringen. Jeder Gegenstand wird in einem halben *bait* behandelt, nur der letzte und wichtigste Gegenstand, das Ich des Dichters, das allerdings mit der Zeit ein anderes (also doch *zwei* Dinge!) geworden ist, erhält zwei halbe, also ein ganzes *bayt*.

Die einzelnen Gedanken passen sich der „molekularen Struktur“ der *bayts* bzw. *miṣrā̄s* (Halbverse) voll an. Der Satzbau der *miṣrā̄s* von *bayt* 1 ist durch Isokolon (Parallelismus; arabisch-persische Figur *muṭābaqa* oder *muqābala*) charakterisiert; weniger vollkommenes Isokolon weisen auch die *miṣrā̄s* von *bayt* 2 auf. Isokolon verklammert das vorletzte mit dem letzten *bayt*, wobei der Parallelismus zwischen den beiden *miṣrā̄s* (bis zum *radīf*) sogar so weit geht, daß die Einzelwörter dasselbe rhythmische Schema haben (*Und jener Kuß, der mich berauschte ... Und jener Mensch, der ich gewesen. ...;*; arabisch-persische Figur *muwāzana*). Die Häufung der Isokola akzentuiert den Umstand, daß die genannten Dinge *alle in gleicher Weise* der Vergänglichkeit unterworfen sind.

Der *radīf*, der rhythmisch durch das Zusammentreffen zweier Senkungen deutlich vom vorausgehenden Teil des Verses abgesetzt ist (o - o - o - o, o - o -), bildet einen ganzen Satz; u. zw. eine wirkungsvolle rhetorische Frage, die inhaltlich dem *ubi sunt qui ante nos*-Motiv nahe steht. Die refrainartige Wiederkehr dieser Frage im *radīf* akzentuiert immer wieder die Erschütterung über die Vergänglichkeit.

Link interpretiert, gemäß seinem Ansatz, und grundsätzlich richtig: „Dem Stil der Ghaselen gelingt es, aus einer schmerzlich-banalen Tatsache der Realität (der Vergänglichkeit) ein schmerzlich-schönes Bild der Kunst zu machen“⁹. „Eine in der Sphäre des gemeinen Lebens disharmonische Tatsache (der Tod) wird in der Sprache der Ghaselen .. dadurch harmonisch, daß sie an schlechthin harmonischen Bildern exemplifiziert wird“¹⁰.

Link faßt die Hauptgegenstände des Gedichts (Strom, Vogel usw.) als Bilder auf. Aber es handelt sich nicht um Bilder im Sinne von Tropen, wie Link anzunehmen scheint (er verwendet den Begriff „Poesiemetaphern“). In der Welt, die das Gedicht evoziert, sind diese Dinge real da, sie werden „veritativ“ (*haqīqi*) verwendet (wie viele Orientalisten heute in Anschluß an al-Ǧurğānī¹¹ bzw. seinen Übersetzer H. Ritter sagen). Richtig ist freilich, daß diese Gegenstände „durch die Tradition als schön und poetisch festgelegt“ sind; insofern behält Link mit seiner Feststellung recht, daß sie die „Aussage aus der Sphäre des Lebens des Alltäglichen in die der künstlerischen Harmonie erheben“¹². Die Poetisierung kommt hier aber nicht durch *Umdeutung* von Gegenständen (wie beim dichterischen Bild, der Metapher), sondern durch *Auswahl* zustande.

⁹ Link 1971: 86.

¹⁰ Link 1971: 85.

¹¹ Al-Curcānī¹¹ 1959: 377ff.

¹² Link 1971:85.

„Bild“ sind diese Gegenstände allerdings insofern doch, als sie in dem Gedicht letztlich zu „Sinnbildern“, Symbolen, eben für das Vergängliche, werden. Den Unterschied zwischen Sinnbild/Symbol und Bild/Metapher sollte man aber nicht verweisen. Das wird die Interpretation des folgenden Ghasels, das nun wirklich zahlreiche Metaphern enthält, erweisen.

Übrigens kommen die in Rede stehenden poetischen Gegenstände (Strom, Vogel, Rose, Kuß) zwar alle auch bei Hafis vor, jedoch haben sie bei ihm zumeist eine völlig andere Funktion (vor allem Rose und Nachtigall; das fließende Wasser des Flusses kann freilich auch bei Hafis die Vergänglichkeit symbolisieren¹³. Platen knüpft hier eher an europäische Traditionen der poetischen Verwendung dieser Naturgegenstände an.

II (S.253)

Sieh du schwebst im Reigentanze; doch den Sinn erkennst du nicht:
 Dich beglückt des Dichters Stanze; doch den Sinn erkennst du nicht;
 Du beschaut die Form des Leibes, undurchschaulich abgestrahlt
 Von des Marmors frischem Glanze; doch den Sinn erkennst du nicht;
 Als Granate blinkt die Sonne golden dir, die goldne Frucht,
 Und der Mond als Pomeranze; doch den Sinn erkennst du nicht;
 Ihr Geblüt, das heilig dunkle, das in Trunkenheit dich wiegt,
 Bietet dir die Rebenpflanze; doch den Sinn erkennst du nicht;
 Sieh, die Palme prangt als Kragen an des irdschen Rockes Rand,
 Sieh, die Fichte hangt als Franze; doch den Sinn erkennst du nicht;
 Sterngezelte, Blütenharnisch, blendet und erfreut den Blick,
 Taleslager, Bergesschanze; doch den Sinn erkennst du nicht;
 Bebend in der Mutter Busen, der gesäugt den ew'gen Sohn,
 Siehest du des Schmerzes Lanze; doch den Sinn erkennst du nicht.

Kommentar: „Stanze“: Im engeren Sinne eine bestimmte Strophenform mit dem Reimschema *a b a b a b c c*. Ariosts *Orlando Furioso*, eine der Lieblingsdichtungen Platens, ist in Stanzen abgefaßt. Hier bedeutet „Stanze“, wie heute *stanza* im Englischen, einfach „Strophe“, oder „dichterische Formen überhaupt“¹⁴; jedoch mag der Dichter in besonderem Maße an die Stanzen des *Orlando* gedacht haben.

„Granate“: heute Granatapfel.

„Die Form des Leibes“, die „vom Marmor abgestrahlt“ wird, ist eine Statue.

„Franze“: heute „Franz“. „Die Palme prangt als Kragen...“: vgl. hierzu den Kommentar von Tschersig¹⁵: „Der irdische Rock ist die Pflanzendecke der Erde, von Süden nach Norden betrachtet, da der Dichter sich vermutlich in Iran denkt.“ In den südlichen Breiten herrscht die Palme; deshalb ist der Palmengürtel „der Kragen“, und entsprechend der Fichtengürtel im Norden die Franse der Pflanzendecke.

¹³ Vgl. etwa Hafis 1858-64. II: 86, *bait* 4.

¹⁴ Tschersig 1907: 91.

¹⁵ Tschersig 1907: 91.

„Bergesschanze“: Schanze im alten Sinne von „Wehrbau“¹⁶; der Metapher liegt also der Vergleich eines Berges mit einem Wehrbau zugrunde.

„Des Schmerzes *Lanze*“: um des Reimes willen statt „des Schmerzes *Schwert*“; nach Lukas 2, 35. Tschersig bringt Belege dafür, daß Platen die *Mater dolorosa* in katholischen Landen häufig mit einem Schwert in der Brust dargestellt sah (ebd.).

Das Gedicht, im regelmäßigen achtfüßigen Trochäus abgefaßt, eröffnet die Rückert gewidmete zweite Ghaselensammlung Platens von 1821. Johann Christoph Bürgel vermutet, Platen habe hier versucht, den Rückert'schen Tonfall anzuschlagen¹⁷; das mag sehr wohl sein; jedenfalls erinnert „Reigentanz“ im ersten *bayt* an Rückerts dem Mystiker Dschelaleddin Rumi (1207-1273) nachgebildetes Reigen-Ghasel:

Komm, komm! du bist die Seele, die Seele mir im Reigen

das wie folgt schließt:

Mich schweigen lehret Liebe, so tanz' ich ihr im Reigen.

Das Schweben im Reigentanz, der in Rumis Orden, bei den *Maulawīs*, vielfach als die rituelle Begehung eines Weltgeschehens, etwa als Reigen der Planeten um ihren Urbeweger, aufgefaßt wird¹⁸, ist in Platens Ghasel Gleichnis für das menschliche Leben.

Der Grundgedanke des ganzen Gedichts, der in seinem *radīf* immer wieder ausgesprochen wird, ist: Dem Menschen ist der Sinn des Lebens und aller Erscheinungen dieser Welt verborgen. Diese Erkenntnis wird in dem Ghasel nacheinander an Beispielen aus Kunst, Natur und Religion veranschaulicht. Dabei wird die beglückende Wirkung der Kunst und der die Seele des Menschen erfreuende Anblick der Natur ausdrücklich anerkannt (zweimal ganz explizit: in *bayt* 1 und 6). Ebenso wird die Wirkung des Weines erwähnt, der metonymisch als „Geblüt der Rebengärten“ erscheint. Der Wein ist „heilig“, weil er – wie es in einem anderen Ghasel derselben Sammlung (mit dem *radīf* „süßberauscht“) heißt – höchste inspirierende Kraft hat, Mysterien erschließt und die völlige Entfaltung des Ichs bewirkt. Jedoch widerspricht der *radīf* alsbald allen möglicherweise hieran anknüpfenden Gedanken, daß der Sinn des Lebens im ästhetischen Vergnügen, am erfreuenden Anblick der Natur oder im Rausch, in der Extase, liegen könnte, ausdrücklich. Den Höhepunkt auch dieses Gedichts bildet das letzte *bayt*. Hier wird, in höchster Steigerung gegenüber allen bis anhin gebrachten Beispielen, die Figur der *Mater dolorosa* evoziert, deren Brust – gemäß Lukas 2, 35 („und es wird ein Schwert durch deine Seele dringen“) – von einem Schwert bzw. einer Lanze durchbohrt ist. Auch den Sinn ihres Schmerzes – man wird metonymisch zu verstehen haben: den Sinn der Ursache ihres Schmerzes, nämlich des Todes Christi, der nach christlicher Lehre die Erlösung der Welt bedeutet – vermag der Mensch nicht zu begreifen.

¹⁶ Vgl. Kluge s.v. „Schanze“.

¹⁷ Bürgel 1997: 96.

¹⁸ Meier 1992: 127.

Die ältere Forschung hat gemeint, „den Grundton des Gasels“ gäben die von Platen im Tagebuch von 1822¹⁹ zitierten Verse aus Goethes *Divan*: „Unmöglich scheint immer die Rose, unbegreiflich die Nachtigall“ (Buch Suleika, Nr. 8)²⁰. Aber bei Goethe ist die *Erscheinung*, das *Phänomen* selbst, das Unbegreifliche (es geht letztlich um die Liebe; Rose und Nachtigall sind in der persischen Dichtung Symbol für Geliebte und Liebenden). Dagegen ist in Platens Ghasel der *Sinn* der Phänomene unbegreiflich.

Was die in diesem Gedicht verwendeten Stilmittel betrifft, so kommt auch in ihm dem Isokolon (*muqābala, muṭābaqa*) große Bedeutung zu. In den *bayts* 5 und 6 weisen sich entsprechende Wortgruppen zusätzlich das gleiche rhythmische Schema auf (*Sieh, die Palme prangt als Kragen – Sieh, die Fichte hangt als Franz; Sterngezelte, Blütenharnisch – Taleslager, Bergesschanze*), wobei – in *bayt* 5 – die Wirkung des Gleichklangs noch durch einen Binnenreim (*prangt – hangt*) verstärkt wird. Link macht noch auf „Phänomene musikalischen Wohlklangs“ aufmerksam: Überlagerungen von Alliteration und Assonanz in „Sieh, die Palme prangt als Kragen an des ird’schen Rockes Rand“; ähnlich auch im vorletzten *bayt* „Bebend in der Mutter Busen, der gesäugt den ew’gen Sohn“; hinzufügen ließe sich noch aus *bayt* 4 „Ihr Geblüt, das heilig dunkle, das in Trunkenheit dich wiegt“. Chiastisch gebaut ist das Isokolon in *bayt* 3 (*als Granate blinkt die Sonne... und der Mond als Pomeranze*).

Die Bildersprache des Gedichts ist, wie schon der erste systematische Kommentator der Platenschen Ghaselen, Hubert Tschersig, festgestellt hat, „fremdartig“²¹, sprich orientalisch. Wohl aus diesem Grunde hat Platen dieses außergewöhnliche Gedicht, das von vielen bewundert worden ist – Johann Christoph Bürgel hat es noch jüngst als „erhaben klingend“, ja „großartig“ bezeichnet²², – nicht in die endgültige Auswahl seiner Ghaselen von 1834 aufgenommen. Denn darin hat sich der Dichter fast „überängstlich“ bemüht, allzu „orientalische“ Bilder zu vermeiden²³. Link stellt zutreffend fest, daß es sich insbesondere bei den Metaphern „Granate“ (=heute Granatapfel) für Sonne und „Pomeranze“ für Mond um „kühne Metaphorik“ handelt, „deren Vorbild Hafis war“²⁴. Präzisierend muß hier allerdings gesagt werden, daß die Bilder selbst nicht von Hafis entlehnt, sondern wohl von Platen selbst erfunden sind. Jedoch sind sie ganz „nach orientalischer Art“ gemacht. Weiterhin erkennt Link richtig, daß diese Bilder „sich nur wenig und nur in zweiter Linie auf Strukturähnlichkeit stützen“, daß sie vielmehr einer poetischen Welt angehören, „in der – gegen alle ‚natürlichen‘ Gesetze – Entferntestes sich als identisch erweist“²⁵.

¹⁹ Platen 1896-1900, II: 512.

²⁰ So Tschersig 1907: 90.

²¹ Tschersig 1907: 91.

²² Bürgel 1997: 96.

²³ Vgl. Link in Platen 1982: 797.

²⁴ Link 1971: 98.

²⁵ Link 1971:98.

Hier haben wir es in der Tat, im Gegensatz zu den „Sinnbildern“ im zuvor behandelten Gedicht, und dem „Gleichnis“ in Vers 1, mit Metaphern, also Bildern im Sinne von Tropen, zu tun. Es handelt sich um eine Art von Metapher, die in der späteren arabischen und der persischen Dichtung eine große Rolle spielt, und die auf einem *Vergleich* eines sichtbaren Gegenstandes mit einem anderen sichtbaren Gegenstand beruht. Dagegen beruht die Metapher „Reigentanz“ in *bayt* 1, die den Kern des Gleichnisses vom menschlichen Leben, das einem „Schweben im Reigentanze“ gleicht, bildet, auf einer *Analogie*²⁶. Vergleiche von Sichtbarem mit Sichtbarem und entsprechende Metaphern sind ein Hauptmittel des *wasf*, der beschreibenden arabischen und persischen Dichtung.

Die beiden Metaphern in *bayt* 3 sind „harmonisch gewählt“, indem sowohl Sonne als auch Mond in gleicher Weise in Früchte umgedeutet werden. Die „harmonische Bildwahl“ ist ein hervorragendes Stilmittel der orientalischen Dichtung, das auch Platen in den Ghaseilen reichlich anwendet. Sie ist „ein ordnendes, verpflichtendes Prinzip“, das dazu dient, der Willkür des bunten Spieles der freien Metaphernwahl Schranken zu setzen²⁷. In unserem Gedicht begegnet es wieder in den ebenfalls mit Naturerscheinungen befaßten *bayts* 5 und 6, wo die Sphäre der kostbaren Gewänder bzw. die militärische Sphäre einheitlich Bildspender für Naturerscheinungen sind. In *bayt* 5 ist die Pflanzendecke der Erde = der irdische Rock; deren Palmenzone = der Kragen und deren Fichtenzone = die Franse des Rockes. In *bayt* 6 treten die vier der militärischen Sphäre angehörenden Metaphern *Sterngezelle*, *Blütenharnisch*, *Taleslager*, *Bergesschanze* zudem einheitlich in Komposita auf, deren erster Teil den entsprechenden veritativen Ausdruck enthält. Diese Komposita entsprechen einer persischen identifizierenden Genitivverbindung (*idāfa*-Verbindung) der Struktur „Harnisch der Blüten“.

Fragt man nach der Funktion dieser Bilder, so ist hier vielleicht ein Hinweis auf die Ansicht der einheimischen arabisch-persischen Dichtungstheoriker hilfreich. (Es muß ausdrücklich festgestellt werden, daß Platen die betreffenden Erörterungen dieser Theoretiker nicht kannte; trotzdem können ihre Theorien und Konzepte dazu beitragen, Platens von der Dichtung des Hafis stark beeinflußte Ästhetik zu verstehen). Nach al-Ǧurğānī gewährt die Metapher, indem sie Entferntestes gleichsetzt, „dem Geiste Genuß und der Seele wahrhaftes Wohlbehagen“²⁸. Nach dem Philosophen Avicenna (gest. 1037) ist die Wirkung der bildlichen Aussage „In-Erstaunen-Setzen“, und dieses In-Erstaunen-Setzen ist geradezu *eine* der möglichen Zielsetzungen der Dichtung („Die Araber pflegten [auch] zu dichten *allein zur Überraschung*. Sie pflegten jedes Ding zu vergleichen, um zu überraschen durch die Schönheit des Vergleichs“). Das In-Erstaunen-Setzen oder die Überraschung ist die orientalische Ausprägung des ästhetischen Vergnügens²⁹.

²⁶ Vgl. al-Curcānī 1959: 106ff.; Heinrichs 1977: 6ff.

²⁷ Vgl. Ritter 1927: 25.

²⁸ Al-Curcānī 1959: 62f.

²⁹ Gabrieli 1929: 302; Heinrichs 1969: 157; Schoeler 1975: 15ff., 57ff.

Diese Funktion der Metapher kann man auch für die Metaphorik Platens, insbesondere jene Bilder, die er in diesem Gedicht für die Himmelskörper verwendet, in Anspruch nehmen. Diese wirken – noch mehr als durch sich selbst, also als Sonne, Mond usw. – *in und durch die dichterische Umdeutung oder Stilisierung*, also als Granatapfel, Pomeranze, auf den Menschen; die Umdeutung selbst spendet durch das Überraschungsmoment ästhetischen Genuss. Deshalb wird Poetisierung der Welt auch nicht allein durch „Veredelung“ unedler Dinge vollzogen, sondern auch durch Vertauschung gleichwertiger (oder fast gleichwertiger) Dinge miteinander. Das heißt, es können z. B. Früchte (oder Blumen) ebensowohl mit Himmelskörpern wie, umgekehrt, Himmelskörper mit Früchten (oder Blumen) verglichen werden. Dabei ist, wie al-Ğurğānī in einer längeren Erörterung³⁰ über solche umkehrbare Vergleiche und Metaphern darlegt, die erstere Vorgehensweise die ursprüngliche, näherliegende, gewöhnlichere, während die zweite die abgeleitete, wirkungsvollere und kühnere ist³¹.

Die Wirkung, die in unserem Gedicht die Umdeutung von Sonne und Mond in Früchte ausübt, mag zu einem Teil daran liegen, daß es sich um solche „umgekehrte“ Vergleiche handelt. Auf jeden Fall trägt die kühne Metaphorik in diesem und anderen Gedichten wesentlich zu dem ästhetischen Vergnügen, zu der „Beglückung“ des Rezipienten durch „des Dichters Stanze“, bei.

Durch die Auswahl von „nur-schönen“ Dingen (Sonne, Mond, Blüten usw.), durch ihre zusätzliche Umdeutung in andere schöne Dinge, die ästhetisches Vergnügen erzeugt, sowie „durch die feilende Technik des Künstlers“, die das alles „in Harmonie zu der Struktur der Gattung bringt“, ist „Poetisierung der Welt“ und damit eine „ästhetische Sinngebung“³², wie sie im normalen Platenschen Ghasel geleistet wird, erreicht. Um so beunruhigender ist, daß der *radīf* in seiner stereotypen Weise diese Sinnhaftigkeit, oder doch: die Möglichkeit, den Sinn von alledem zu verstehen, sofort wieder verneint.

In einer höchst aufschlußreichen Tagebucheintragung sagt Platen über ein Kapitel aus Fichtes *Bestimmung des Menschen*: „Es enthält am Ende das streng bewiesene Resultat, daß *all unser Wissen Nichts sei und die ganze Welt aus nichts Wirklichem, sondern aus leeren, wechselnden, überschwebenden Bildern bestehe*“ (Tagebuch, 13. August 1816³³). Unserem Gedicht, das fünf Jahre nach dieser Tagebuchaufzeichnung geschrieben ist, scheint ein Lebensgefühl zugrunde zu liegen, das durch Platens Resümee von Fichtes erwähntem Kapitel charakterisiert ist.

Der Hang zur Metapher muß bei Platen – ebenso wie in den orientalischen Literaturen und im Manierismus des europäischen Barockzeitalters – auch in Zusammenhang mit einem Lebensgefühl gesehen werden, daß alles in Veränderung ist, daß die Dinge sich in einem labilen und prekären Zustand befinden; diese dem

³⁰ Al-Curcānī 1959: 224.

³¹ Vgl. seine Werturteile ebd.: 227, 229.

³² Link 1971: 118.

³³ S. Platen 1896-1900, I: 642; zitiert von Link 1971: 94.

„Metaphorismus“ zugrunde liegende Weltanschauung, die man als „Metamorphismus“ bezeichnen kann, bedeutet eine Mißachtung der konkreten Wirklichkeit und eine Zersetzung der eindeutigen Objektivität³⁴. Da die ganze Welt nur aus leeren, wechselnden Bildern besteht, was Platen im Gefolge Fichtes für bewiesen hält, sind diese Bilder austauschbar. Die Dichtung, die systematisch Gegenstände (die ja in Wirklichkeit bloß „Bilder“ sind) durch Bilder ersetzt, ruft (unter anderem) dadurch ästhetisches Vergnügen hervor. Dieses Verfahren könnte sinnvoll erscheinen; aber sind nicht auch Dichtung und Kunst nur „leere, wechselnde, überschwebende Bilder“?

Johann Christoph Bürgel hat in seinem Beitrag „Platen und Hafis“ bei Platen – und nur bei ihm, nicht bei Hafis – einen für ihn „typischen Zwiespalt“ festgestellt, nämlich eine „Zerrissenheit zwischen dem Glauben an die Schönheit und der Erkenntnis, daß auch sie vielleicht nur ein Truggebilde ist“³⁵. Damit geht er über die Deutung Links hinaus, wonach in Platens Ghassen die Ästhetik einen letzten Wert darstellte, der nicht mehr in Frage gestellt würde. Der von Bürgel festgestellte Zwiespalt scheint in Platens Ghassendichtung tatsächlich latent stets vorhanden zu sein; und die Erkenntnis, daß auch die Schönheit vielleicht nur eine Täuschung ist, kommt gar nicht so selten an die Oberfläche. Neben den Beispielen, die Bürgel gibt, sei erinnert an das Ghasel (S. 259):

Laß dich nicht verführen von der Rose Düften,
die am vollsten wuchert, wuchert auf den Grüften;

das mit folgendem *bayt* schließt:

Flehst du zu den Sternen? Sterne sind nur Flocken,
die nicht schmelzen können in den kalten Lüften.

Dieses Gedicht verwendet auch – und das übersieht Link³⁶ – „Bilder der Häßlichkeit“:

Laß dich nicht verlocken vom Zypressenwuchse,
Dem Gewürme nagen seine schlanken Hüften

und steht damit Georg Büchners Märchen der Großmutter aus *Woyzek* gar nicht so fern, wo der Mond „ein Stück faul Holz“ und die Sonne „ein verwelkt Sonnenblum“ ist.

In den weiteren Zusammenhang gehören hier auch Platens „eschatologische Ghassen“ (Link), von denen eines (S. 257) beginnt:

Wann wird empor der Rosenast sich richten
Und lachend schlingen sich um düstre Fichten?
Wann rollt sich auf der Wolken Oriflamme,
Des Donners kriegerische Wut zu schlichten?

³⁴ Vgl. Hauser 1973: 291.

³⁵ Bürgel 1997: 100.

³⁶ Link 1971: 86.

Denn die in diesen Gedichten hervortretende „Sehnsucht des Dichters nach künstlichen Paradiesen“, in denen „gegennatürliche Harmonie“ herrscht³⁷— diese Sehnsucht läßt das Ungenügen an allem, was hier und jetzt ist, um so deutlicher werden. Auch der nur-schöne Kosmos, der im normalen Platenschen Ghasel gestaltet wird, wird hier als bloßes Traumbild durchschaut, sein Wirklichkeit-Werden aber in eschatologischer Zeit erhofft

(letztes *bayt* des zitierten Gedichts):

Wann sollen wir die Wahrsagung gewahren,
Und wachen, was wir schlummern in Gedichten?

In dem Ghasel „Sieh du schwebst im Reigentanze“ geht der Dichter nicht so weit, daß er die Phänomene als bloße Traum- und Truggebilde entlarvt. Aber er vertritt einen totalen Agnostizismus bezüglich der Sinnhaftigkeit der Phänomene der Welt und des menschlichen Lebens, samt ihren höchsten Werten: Ästhetik und Religion. Paradox ist dabei, daß er gleichzeitig die beglückende Wirkung der Kunst und den erfreuenden Anblick der Schönheiten der Natur ausdrücklich anerkennt.

Das im folgenden zu behandelnde „Welt-Ghasel“, das zugleich ein Huldigungsgedicht an Hafis ist, stammt aus der dritten Ghaselensammlung Platens, dem „Spiegel des Hafis“, der wie die beiden Vorgänger im Jahre 1821 entstanden ist. Inspirationsquelle dieser Gedichtsammlung war, wie bei Goethes *Westöstlichem Divan*, außer den Gedichten des Hafis eine Liebe des Dichters: die kurze, glückliche Liebe zu dem jungen Offizier Otto von Bülow. Wie Goethe im *Divan* sich selbst zu Hatem – mit Anspielung auf den arabischen Dichter Hātim at-Tā'i – und seine Geliebte Marianne von Willemer zu Sulaika werden läßt, so hat Platen im „Spiegel“ sich selbst mit Hafis und Otto von Bülow mit dem Schenken, jener zentralen Figur in Hafis' Ghasele, identifiziert; übrigens nicht nur in den Gedichten, sondern auch, in Spielen, in der Wirklichkeit³⁸. „Die homoerotische Deutung der Liebesdichtung von Hafis, eine stets diskutierte Möglichkeit, war für Platen eine elementare Entdeckung, oder besser: ein elementares Erlebnis, das eigene Dichtung freisetzte...“³⁹.

Der „Spiegel“ enthält die am meisten „orientalischen“ Ghasele Platens. Allgemeinwährt sind nicht nur Hafis selbst – stets im letzten *bayt* der Gedichte, wo die Nennung seines Namens den *tahalluṣ* (Nennung des eigenen Dichternamens) vertritt – und der Schenke oder schöne Freund. Wir finden darüber hinaus auch zahlreiche Requisiten und Figuren aus der Natur und Kultur des Orients (Blütenparadies und Rosenozean „Parsistans“, Bülbul [Nachtigall] und Rose, Prophet Mohammed (auch unter den Namen Mustafa und Mahmud), Koran, Paradiesesjungfrauen, Sufi, Turban usw.) Und wir begegnen hier natürlich auch den meisten Mo-

³⁷ Link 1971: 97.

³⁸ S. Bobzin 1997b: 110 und den Beitrag von Petra Kappert in diesem Band.

³⁹ Bobzin 1997b: 110.

tiven, Bildern und Stilmitteln aus der persischen Dichtung, von denen die überschwängliche Hyperbolik hervorzuheben ist. Einer Art von Hyperbel liegt ein Überbietungsvergleich zugrunde: „Deiner Blicke jeder ist ein Funke, Der verdunkelt jeden Stern daneben“ (S. 269). Besonders häufig ist eine andere Art von Hyperbel, durch die der Gedanke evoziert wird, daß der Schenke alles, was um ihn herum ist, zu Gegenständen reiner Schönheit oder gar zu Requisiten des Paradieses verwandelt: „Du rufst Musik, berührst du das Glas, aus ihm hervor, Du färbst, auf dem du wandelst, den Kiesel zum Saphir“ (S. 274); „Wann badend du im Strom stehst, kristallen wird er und hell, Zum Tulpenbusch verkehrt sich der Binsen dürftige Saat“ (S. 272). Auch „naturalisierte Metaphern“, von al-Ǧurğānī „Vergessenlassen des [den Metaphern] zugrundeliegenden Vergleichs“ genannt (S. 326) und zur „phantastischen Dichtung“ gerechnet, finden sich („In goldne Becher fasse *Rubine* [= Wein] Juwelier!“ [S. 274]).

Die beiden zuletzt genannten Mittel verwendet Platen auch schon in den früheren Sammlungen. Zahlreiche Hyperbeln enthält z. B. das Gedicht: „Dir wuchs aus flacher Rechten ein Paradies, o Freund!“ (S. 254); eine „naturalisierte Metapher“ ist: „Nicht im Garten rief ich, als du badetest, nur im Wasser blüht die *Tulipane* mir“ (S. 248).

Am Rande sei vermerkt, daß ein weiteres Hauptmittel der arabischen und persischen „phantastischen Dichtung“, die „phantastische Ätiologie“ (oder „Umdeutung“)⁴⁰, von Platen relativ selten angewendet wird. Ein Musterbeispiel für diese bildhafte Entwicklung, bei der für eine reale Eigenschaft eines Dinges eine phantastische Begründung gegeben wird, ist folgender Vers des arabischen Dichters Ibn ar-Rūmī (st. 896): „Vor Scham erglüteten die Wangen der Rosen, als ihr der Vorrang [vor der Narzisse] zugeschrieben wurde; ihre rosenrote Farbe bezeugt ihre Scham“⁴¹ (al-Curcānī 1959: 307). Die Rose scheint in besonderem Masse für phantastische Umdeutungen prädestiniert zu sein. Platen sagt in einem Ghasel der ersten Sammlung „Sieh die Ros errötet, weil ihr schickt ein Lied Nachtigall, ihr Buhlgenosse, fernehin“ (S. 243). Gehäuft begegnen phantastische Umdeutungen bezeichnenderweise im „Rosen-Ghasel“ aus dem „Spiegel“ (S. 271). In der zweiten Fassung hat der Dichter jedoch die folgenden zwei Verse mit nicht weniger als drei Ätiologien gestrichen (vgl. S. 832), offenbar deshalb, weil er sie nicht für gelungen hielt. Das zweite *bayt* enthält in beiden *mīṣrā*s eine Ätiologie:

Du, der die Rose pflegt, es weint dein Auge Rosenöle,
Dein Atem glüht von Rosenduft, und das verdrießt die Rose
(weil sie nicht so stark duftet wie der Atem des Freundes; deshalb ist sie vor Verdruß rot
[?]);
Es drückt die Rose zwar ihr Bild auf Sonne, Mond und Stern
(deshalb sehen diese wie Rosen aus),

⁴⁰ Al-Curcānī 1959:299.

⁴¹ Al-Curcānī 1959: 307.

Doch deine Wange zeigt sich ihr – vor Scham zerfließt die Rose
 (weil die „Wange“ der Rose nicht so schön ist wie die des Freundes, schämt sich die Rose
 und ist deshalb rot).

In der späteren – gekürzten, überlegenen – Fassung des Gedichts findet sich aber noch eine phantastische Ätiologie an prominenter Stelle, nämlich im ersten *misrā* des ersten *bayt*:

Es trillert Bülbul fern von ihr, und Tau vergießt die Rose,
 [die Tautropfen sind ihre Tränen; die phantastische Begründung folgt im nächsten *misrā*];
 dem Liebsten folgen kann sie nicht; im Boden sprießt die Rose.

Platen hat kein einziges Gedicht aus dem „Spiegel des Hafis“ in die endgültige Sammlung seiner Ghaselen von 1834 aufgenommen. Link fragt sich, ob der Dichter „die ungemein graziösen und poetischen Ghaselen .. in erster Linie wegen der orientalischen Bilder oder wegen der persönlichen Widmung an Bülow und der Geschlossenheit des Zyklus opferte“⁴².

(S. 274)

Du fingst im lieblichen Trugnetz der Haare die ganze Welt,
 Als spiegelhaltende Sklavin gewahre die ganze Welt!
 Ich such um deine Gestalt her den Schatten des ew'gen Seins,
 Der Segler, suchend was nicht ist, umfahre die ganze Welt;
 Was täuschten jene so tief sich? Enthüllte nur mir allein
 Dein rätselbannendes Antlitz die wahre, die ganze Welt?
 Ich hielt mit gieriger Hand stets die nichtige Sorge fest,
 Du kamst, ich opfre dem Frohsinns-Altare die ganze Welt;
 Ich sehe, lächelt dein Mund mir, die Könige vor mir knien,
 Beherrsche, schlägst du das Aug auf, das klare, die ganze Welt;
 Der Sofi geißele wund sich, mich ritze die Rose bloß,
 Er scheid und trenne, was eins ist, ich paare die ganze Welt;
 und was ich tue, verdank ich dem Meister im Ost allein:
 Daß ich dir huldige, Hafis, erfahre die ganze Welt!

Kommentar: Im zweiten *misrā* des ersten *bayt* ist „spiegelhaltende Sklavin“ unbedingt auf „die ganze Welt“, nicht auf den Angeredeten („Du“) zu beziehen. Das ergibt sich zum einen daraus, daß es sich um ein typisch hafisisches Motiv handelt, das Platen übernommen bzw. adaptiert hat. Bei Hafis sind Sonne und Mond „spiegelhaltende“ (*āyina-dār*) Diener des Freundes⁴³: „O du! die Sonne ist der Spiegelhalter von deiner Schönheit“ (*ai āftāb āyina-dār-i ǧamal-i tu*)⁴⁴; „Mein königlicher Reiter, dem der Mond den Spiegel vors Gesicht hält“ (*šah-suwār-i man ki mah āyina-dār-i rūy-i ū-st*)⁴⁵. Daß „Sklavin“ auf „die ganze Welt“ zu beziehen ist, ergibt sich des weiteren auch aus der femininen Form („Sklavin“). Die (negativ gesehene) Welt wird auch im Persischen als Frau aufgefaßt; bei Hafis ist sie eine alte Braut, Vettel o. ä.: „Suche nicht Vertragserfüllung von der nicht-beständigen Welt, denn diese alte Vettel ist die Braut von tausend

⁴² In Platen 1982: 797.

⁴³ Vgl. Tschersig 1907: 116.

⁴⁴ Hafis 1858-64, II: 470; Hafis 1812-13, II: 314.

⁴⁵ Hafis 1858-64, I: 65; Hafis 1812-13, I: 50.

Freiern“ (*ma-ğū durustī-yi ‘ahd az ḡahān-i sust-nihād, ki īn ‘ağūza ‘arūs-ī hazār dāmād-ast* (Hafis 1958-64: I, 81). – „Sof“: in heutiger Schreibweise „Sufi“.

Platen hat dem Gedicht das metrische Schema vorgedruckt (o - o - o o --, o - oo - o -), was er bei den Ghaselen sonst nur in seltenen Fällen getan hat. Dies und der anspruchsvolle *radīf* „die ganze Welt“ zeigen, wie Link⁴⁶ zurecht bemerkt, daß er mit dem Ghasel etwas Besonderes leisten wollte. Was das Besondere an dem Versmaß ist, ist aber bislang nicht bemerkt worden: Der Dichter hat in diesem Huldigungsgedicht an Hafis dessen Lieblingsmetrum, das persische *muğtatt*, (o - o - o --, o - o - o o -) im Deutschen nachgeahmt. Dies gilt allerdings nur für die jeweils erste Hälfte der *misrā*'s, das Versmaß der jeweils zweiten Hälfte modifiziert das *muğtatt*, indem die Silbenfolge o -, die eigentlich die dritte und vierte Silbe jedes zweiten *misrā* bilden müßte, an den Schluß versetzt wird, also (o - oo - o -), statt, wie beim richtigen *muğtatt* (o - o - o o -). Es ist hier darauf hinzuweisen, daß sowohl Rückert wie Platen zwar oft die Reimschemata, aber eher selten auch die Versmaße ihrer orientalischen Muster nachgeahmt haben. Wenn unser Dichter dies hier tut, so ist darin, angesichts der Tatsache, daß es sich um ein Huldigungsgedicht an Hafis handelt, eine besondere *hommage* an Hafis zu sehen. Diese Feststellung wird noch durch den Inhalt erhärtet, denn das Ghasel ist, wie schon Tschersig⁴⁷ richtig erkannt hat, „voll von hafisischen Klängen“. Dies wird auch die folgende Interpretation zeigen.

Das Gedicht ist, bis auf seine letzten vier Zeilen, an den *Freund* gerichtet. Es beginnt mit einem typisch-hafisischen Motiv: die Locken des Freundes, die mit Schlingen, Lassos usw. verglichen werden, haben „die ganze Welt“, d. h. hier: alle Menschen, gefangen. Sinngemäß genau so beginnt übrigens auch jenes (wahrscheinlich unechte) Hafis-Ghasel, das Goethes Vorlage zu seinem Gedicht „Selige Sehnsucht“ gebildet hat: „Keiner kann sich aus dem Lasso der Spitze deiner Locke befreien“, *nīst kas-rā zi kamand-i sar-i zulf-i tu hilāṣ*⁴⁸. In unserem Gedicht wird aus dem Motiv abgeleitet, daß der Freund „die ganze Welt“ als Sklavin betrachten kann. Das „spiegelhaltend“ ist zunächst einmal nur Epitheton zu „Sklavin“ (s. oben, Kommentar). Es ist fraglich, ob man es weiter interpretieren soll. Will man dies tun, so mag man daran denken, daß der Spiegel, wenn der Freund – gemäß der Aufforderung des Dichters – in ihn blickt, keinen anderen als den Freund reflektiert. Wenn also der Freund die Welt betrachtet, sieht er sich selbst. Diese Deutung würde jedenfalls zum folgenden sehr gut passen.

Im zweiten *bayt* faßt der Dichter den Freund, ganz in der Weise der islamischen Mystik⁴⁹ als *Abglanz Gottes*, auf; daher kann er erklären, daß er *bei ihm* „den Schatten des ew'gen Seins“ (=Gottes) sucht. Dagegen ist das Unterfangen des Seg-

⁴⁶ Link 1971: 119.

⁴⁷ Tschersig: 1907: 116.

⁴⁸ Hafis 1858-64, II: 136; Hafis 1812-13, II: 90.

⁴⁹ Vgl. Ritter 1955: 491.

lers, der die Erde durch Umfahren erkennen und erforschen will, vergebens; der Erforscher der Erde kann hier gar nichts „Seiendes“ finden, da – nach einer in der islamischen Mystik vertretenen Lehre – „nichts außer Gott ist“ bzw. „alles, was außer Gott ist, in Wirklichkeit nichts ist“⁵⁰. Wahres Sein hat nur Gott, dessen „Schatzen“ auf Erde der Freund ist.

Im zweitletzten *bayt* wird eine weitere Figur eingefügt, deren Lebensentwurf kein Erfolg beschieden ist, der Sufi⁵¹. Er ist aber nicht der Metaphysiker, wie Link interpretiert, sondern der Asket, der sich martert, um den Leib abzutöten. Die negative Wertung der Sufis, oder genauer gesagt: einer bestimmten Art von ihnen, der orthodoxen Sufis und Asketen, ist wiederum ein typisches hafisisches Motiv: „Hafis stellt.. oft die wahren Geheimniskenner – sei es in der Liebe... oder der Frömmigkeit und mystischen Gotteserfahrung – den bloß vorgeblichen, den Frömmelern, Asketen usw. gegenüber“⁵². Dieses *bayt* ist besonders kunstvoll gestaltet. Im jeweils ersten halben *mîrâ* werden, im Optativ, die vergeblichen Frömmigkeitsübungen des Sufi genannt; im jeweils zweiten werden diesen, im Indikativ, die entsprechenden positiv gewerteten Bemühungen des Dichters antithetisch gegenüber gestellt. Dabei wird dessen Sich-Ritzen-Lassen durch die Rosen als eine abgeschwächte Form des Sich-Wund-Geißeln des Sufis ausgegeben, wo es doch in Wirklichkeit in ganz andere Zusammenhänge gehört. Und während der Sufi „scheidet und trennt“, was in Wahrheit eins ist, nämlich Geist und Körper, tut der Dichter genau das Gegenteil davon; er führt das Zusammengehörige zusammen. Dabei ist in erster Linie wohl an Menschen, Liebespaare, zu denken, die der Dichter durch seine Kunst zusammenführt – das legt die Analogie zum Vorausgehenden nahe; in zweiter Linie mag man dann auch anderes, etwa Erscheinungen die der poetischen Sphäre zugehören, heranziehen. Tschersig führt folgenden Vers Platens als Parallele an: (Es ist Gabe des Dichters) „zu paaren das Schöne mit dem Kräftigen, das Neue mit dem Wahren“⁵³.

Es verbleibt uns noch, die *bayts* 3-5 zu behandeln. *Bayt* 3 versucht „den Segler“, und überhaupt „die anderen“, als die Getäuschten hinzustellen; nur das Antlitz des Freundes „bannt“, d. h. löst, alle Geheimnisse der Welt, und nur dem Dichter allein enthüllen diese sich. Diese Erfahrung wird allerdings als Frage formuliert und scheint dadurch abgeschwächt zu sein. Das Folgende, durch das die in Frage gestellte Erfahrung bestätigt wird, zeigt aber, daß diese Unsicherheit auch bewußt gesucht worden sein kann, um die Wirkung zu erhöhen. Bürgel hat für das *bayt* eine interessante Deutung vorgeschlagen: Während sich in Platens Ghaselen „mehrfaß ein Bewußtsein dafür findet, daß die Schönheitswelt auch eine Welt des Truges sein kann“ (vgl. das oben Gesagte), sucht dieses Gedicht „die drohende Täuschung zu überwinden, indem es die anderen als die Getäuschten hinstellt“⁵⁴.

⁵⁰ Ritter 1955: 602.

⁵¹ So zutreffend Link 1971: 119.

⁵² Bürgel, in Hafis 1972: 106.

⁵³ Tschersig 1907: 116.

⁵⁴ Bürgel 1997: 98f.

Bayt 4 wird durch die Antithese „die Sorge festhalten“ (Tempus der Vergangenheit) (in *misrā* 1) – „dem Frohsinn opfern“ (Tempus der Gegenwart) (in *misrā* 2) bestimmt. Hinzu kommen wirkungsvolle Bilder: die Metapher der „Hand“, die die Sorge (einst) festhielt – Sorge ist metonymisch für alles, was Sorge gebracht hat, aufzufassen – und die Metapher „Frohsinns-Altar“, dem der Dichter nun alles andere („die ganze Welt“) „opfert“. Wirkungsvoll sind auch die verstärkenden Epitheta „gierige“ Hand, „nichtige“ Sorge.

Während die drei vorausgehenden und das folgende *bayt* antithetische Struktur haben, sind die beiden *misrā*s von *bayt* 5 parallel gebaut, in ihrer ersten Hälfte sogar (weitgehend) rhythmisch („Ich sehe, lächelt dein Mund mir ... – Beherrsche, schlägst du das Aug auf ...“). Der Vers ist mit seinen „Mächtigkeitsevokationen, die diesmal auf die eigene Person bezogen (sind) statt auf den Schenken“⁵⁵, der Höhepunkt des Gedichts. Zugrunde liegt wiederum ein hafisisches Motiv: es erscheint z. B. im zweiten *misrā* des Gedichtes *gul dar bar-u mai bar kaf-u mašūqa ba-kām-ast, sultān-i ġahān-am ba-čunīn rüz ġulām-ast*⁵⁶, das Platen selbst übersetzt hat (S. 318). Das erste *bayt* lautet in seiner Übersetzung:

Ros am Busen, Wein in Händen,
Und ein Liebchen nach Verlangen!
Heute muß der Erde Sultan
Als ein Sklave vor mir bangen.

Die „Mächtigkeitsevokationen“ beruhen auf einer „hyperbolischen Steigerung durch Schilderung der Wirkung“⁵⁷. Bei dieser Art von Hyperbel ist die geschilderte Wirkung nicht nur übertrieben, sondern irreal, phantastisch, „Intensität des Eindrückes um jeden Preis ist die Losung. Der zügellose Lauf der Phantasie kommt erst dann zum Halten, wenn sie mit ihrem Gegenstand alles Vergleichbare hinter sich gelassen hat“⁵⁸. Im vorliegenden Fall wird das Glück, das der Dichter empfindet, wenn der Geliebte ihm wohlgesonnen ist, dermaßen gesteigert, daß er vorgibt, sich als Weltherrlicher zu fühlen.

Im Schluß-*bayt* wechselt der Dichter das Thema. Er redet nicht mehr den Freund, sondern, im letzten *misrā*, seinen Meister Hafis an. Im Schluß-*bayt* nennen sich die persischen *gazal*-Dichter gemäß den Gesetzen der Gattung mit ihrem Feidernamen. Platen setzt dafür im Schluß-*bayt* der Gedichte des „Spiegels“ den Namen seines Meisters Hafis ein. In unserem Gedicht bekennt er sich in seinem ganzen Dichten als Schüler des „Meisters im Ost“ und verkündet „der ganzen Welt“, daß er ihm huldige. Selbst der Wechsel der Anrede ist ein typisches hafisisches Stilmittel. „Es gibt (bei Hafis) Gedichte, in denen beinahe jeder Vers einen anderen Adressaten hat“⁵⁹.

⁵⁵ Bürgel 1997: 99.

⁵⁶ Hafis 1858-64, I: 86.

⁵⁷ Ritter 1927: 36.

⁵⁸ Ritter 1927: 38.

⁵⁹ Bürgel, in Hafis 1972: 36.

Link hält das Gedicht für „zunächst einmal unverständlich“ und weist darauf hin, daß frühere Interpreten – einem erschien es als der Höhepunkt von Platens Ghaselendichtung – es als eine Art „abstrakter Kunst“ genossen zu haben scheinen⁶⁰. Tatsächlich ist das Gedicht aber nur dann unverständlich, wenn man die zugrunde liegenden hafisischen Topoi nicht kennt. So ist auch Links eigene Deutung, trotz einzelner interessanter Gedanken, mißglückt, vor allem deshalb, weil er im ersten *mîṣrā* fälschlich die „spiegelhaltende Sklavin“ – und nicht den Freund – als die Angeredete auffaßt und sich dann bemüht, diese „geheimnisvolle Frauengestalt“⁶¹ mit dem im letzten Vers angeredeten Hafis zu identifizieren, wobei dann ein Phantom herauskommt, das er als „Ghaselen-eidos“ bezeichnet.

Platen hat in einem wichtigen Brief an Rückert die poetologische Bedeutung der „Mythisierung“ von Dichter und Freund, die er auch in diesem Gedicht durchführt, selbst erklärt:

Die Liebe zu einem schönen Freunde... ist eine Begeisterung für die schöne Form, und nur durch diese letztere kann die Freundschaft einen reichen poetischen Gehalt gewinnen. In dem nun der Dichter diese Verehrung der Gestalt bis zur Vergötterung anwachsen läßt, setzt er sich scheinbar über das sonst als göttlich erachtete hinaus, und indem er sich auf das demütigste beugt vor dem Gegenstande seiner Neigung, sieht er stolz und verwegen über die Häupter der Menschen und ihre Satzungen weg.⁶².

Link interpretiert: „Der unglückliche Eros zwischen Ich und Freund wird als getrübter Schatten des ewigen, begierdelosen Eros zwischen Genie und Schönheit verstanden. Indem in poetischer Freiheit der eine mit dem anderen nahezu identifiziert wird, kann der Eindruck entstehen, der Platensche Eros sei hier tatsächlich ‚erlöst‘ worden“⁶³.

Das betrachtete Gedicht, und überhaupt der „Spiegel“ zeigen, wie eng bei Platen Ausdruck von wirklichen Gefühlen und Schaffen von „künstlichen Paradiesen“, deren zugegebene Inspirationsquelle Hafis war, verbunden sein kann.

IV (S. 217)

Es liegt an eines Menschen Schmerz, an eines Menschen Wunde nichts,
Es kehrt an das, was Kranke quält, sich ewig der Gesunde nichts!
Und wäre nicht das Leben kurz, das stets der Mensch vom Menschen erbtt,
So gäb's Beklagenswerteres auf diesem weiten Runde nichts!
Einförmig stellt Natur sich her, doch tausendförmig ist ihr Tod,
es fragt die Welt nach meinem Ziel, nach deiner letzten Stunde nichts;
Und wer sich willig nicht ergiebt dem ehrnen Lose, das ihm dräut,
Der zürnt ins Grab sich rettungslos und fühlt in dessen Schlunde nichts!
Das wissen Alle, doch vergißt es Jeder gerne jeden Tag,
So komme denn in diesem Sinn hinfort aus meinem Munde nichts!

⁶⁰ Link 1971: 119.

⁶¹ Link 1971: 120.

⁶² Dieser Passus aus dem Brief wird von Platen selbst zitiert in Platen 1896-1900, II: 505.

⁶³ Link 1971: 92.

Vergeßt, daß euch die Welt betrügt, und daß ihr Wunsch nur Wünsche zeugt,
 Laßt eurer Liebe nichts entgehn, entschlüpfen eurer Kunde nichts!
 Es hoffe Jeder, daß die Zeit ihm gebe, was sie keinem gab,
 Denn jeder sucht ein All zu sein, und jeder ist im Grunde nichts.

Dieses Gedicht stammt aus der vierten Ghaselenammlung Platens, den „Neuen Ghaselen“ von 1823. Der Dichter hat es in die endgültige Sammlung von 1834 unverändert übernommen. Die „Neuen Ghaselen“ tragen das Motto: „Der Orient ist abgetan, Nun sieht die Form als unser an.“ In der Tat sind diese Gedichte sehr viel weniger „orientalisch“ als die der früheren Sammlungen. Aber schon die ältere Forschung hat hier relativiert und bemerkt, daß ein Leser, der die anderen Sammlungen nicht kennt, „einen ziemlich starken orientalischen Eindruck empfangen mag“⁶⁴.

Das „Nichts-Ghasel“, in achthebigen Jamben abgefaßt, ist keine „Klage“ über das Los der Menschen⁶⁵ – klagende Töne, wie etwa in Schillers *Nänie*, fehlen so gut wie ganz – sondern eine scheinbar sachliche Aufzählung und Erörterung des menschlichen Elends und des irdischen Loses: eine Erörterung, die um so wirkungsvoller ist, als sie ohne tiefe Anteilnahme vorgetragen zu sein scheint und mit bitterer Ironie gemischt ist. Folgende Gedanken werden vorgetragen:

Die Gleichgültigkeit des menschlichen Leidens, *sub specie aeternitatis* gesehen; die Verständnislosigkeit des Gesunden dem Kranken gegenüber (eine bittere Erfahrungen, die Platen selbst machen mußte); die Einsamkeit des Menschen in der Todessstunde; die wie eine abgrundtiefe Bosheit der Vorsehung erscheinende Tatsache, daß die Entstehung des Lebens, der Zeugungsvorgang, nur eine Form hat, die Todessart dagegen bei jedem Wesen eine andere ist; die Nutzlosigkeit, sich gegen das Schicksal aufzulehnen, da sonst das Leiden noch durch unnützen Zorn verstärkt wird; die Erfahrung, daß die Welt betrügt, d. h. alle Hoffnungen enttäuscht, und daß das Seinen-Wünschen-Nachgehen im Menschen nur neue Wünsche hervorruft.

Der „Trost“, den der Dichter an zwei Stellen spendet, ist – zumindest an der ersten Stelle (in *bayt* 2) – bittere Ironie. Hier besteht der „Trost“ in der Versicherung, daß das Leben ja nur kurz sei. Am Schluß (vorletztes *bayt* und erstes *miṣrā* des letzten *bayt*) ruft der Dichter dazu auf, jeder einzelne möge – wohlgemerkt: in Selbstäuschung, wider besseres Wissen! – das Gesagte, das er ja ohnehin genau wisse, vergessen und hoffen, daß bei ihm alles anders werde. Deshalb kündigt der Dichter auch an, nachdem er die Wahrheit einmal explizit und in gültiger Form gesagt hat, in diesem Sinne künftig nichts mehr sagen zu wollen. Jeder soll seiner Liebe und seinem Wissensdrang nachgehen; diese beiden sind offenbar diejenigen Triebe des Menschen, die der Dichter für wert hält, daß er sie besonders erwähnt:

Laßt eurer Liebe nichts entgehn, entschlüpfen eurer Kunde nichts!
 Es hoffe Jeder, daß die Zeit ihm gebe, was sie Keinem gab

⁶⁴ So Meyer 1914: 37.

⁶⁵ So Tschersig 1907: 142.

Enthalten diese beiden *mīṣrā̄*s einen Trost? Klingt das Gedicht dadurch versöhnlich aus? Oder sind auch diese Ratschläge bittere Ironie? Die ältere Forschung hat sich Gedanken hierüber gemacht und ist geteilter Meinung geblieben⁶⁶. Vielleicht will das Gedicht die Antwort auf die Frage offen lassen, bzw. jedem einzelnen Leser selbst überlassen.

Wie dem auch sei, jedenfalls werden im letzten *mīṣrā̄*:

Denn Jeder sucht ein All zu sein, und Jeder ist im Grunde nichts

Streben und Sein des Menschen als kontradiktorsche Gegensätze („ein All“ – „Nichts“) einander gegenübergestellt.

Das Ghasel „geht“, wie Victor Meyer⁶⁷ treffend sagt, „in kalter logisch-unbildlicher Ausprägung einher“. Tatsächlich ist die fast vollständige Bildlosigkeit eines der auffälligsten Merkmale der Redeweise dieses Ghasels. (Die einzigen Metaphern, die verwendet werden, „Schlund“ des Grabes und „ehrnes“ Los, sind keineswegs kühne Metaphern!) Dabei ist der Stil des Gedichts, der zunächst wegen seiner Bildarmut „unorientalisch“ erscheinen mag, in Wirklichkeit hoch rhetorisiert. Die häufigen Iterationen (mehrfach in der Form des Polyptoton: Mensch vom Menschen; Wunsch Wünsche; jeder jeden Tag; weitere Iterationen sind: eines Menschen..., eines Menschen; gebe, gab) akzentuieren die Monotonie, die häufigen Antithesen (Kranke-Gesunde; einförmig, Herstellung – tausendförmig, Tod; wissen-vergessen; Zu-Sein-Suchen: ein All, Sein: Nichts) die Gegensätze auf der Welt und die Widersprüche des Lebens. Eine ähnliche Wirkung wie die Iterationen zeitigt die Wahl von Synonymen (Schmerz, Wunde; Ziel, letzte Stunde). Komplexe Gedanken können als Parallelismen (einförmig stellt Natur sich her, doch tausendförmig ist ihr Tod) oder chiastisch strukturiert sein (Laßt eurer Liebe nichts entgehn, entschlüpfen eurer Kunde nichts).

Es sind dies alles Figuren, die in orientalischer Dichtung zwar oft vorkommen und von den einheimischen Theoretikern beschrieben werden, die aber nicht typisch orientalisch sind; sie treten in der europäischen Barockdichtung sicher genau so häufig auf. „Orientalisch“ sind in diesem Ghasel nur noch die gattungsbedingten Merkmale: die „molekulare Struktur“ der *bays* und der wiederkehrende Reim und Überreim. Diese „Zwänge“ der Gattung hat der Dichter hier allerdings meisterhaft genutzt, um seine Gedanken auszudrücken. Der „erschütternde einsilbige Überreim [„Nichts“]“, sagt Victor Meyer treffend, „begleitet das Gedicht wie mit Hammerschlägen“⁶⁸; er hätte noch auf die zusätzliche Wirkung des dem *radīf* vorausgehenden zweisilbigen Reimes mit den dumpfen u -e-Lauten hinweisen können.

In diesem Gedicht wird – im Gegensatz zu den meisten anderen Ghaselen – *keine „künstlich-vorgeformte Schönheitswelt“* gestaltet. Das erklärt auch seine Bildarmut. Sein Gegenstand ist vielmehr die reale Welt der Schmerzen und des Leidens.

⁶⁶ Meyer 1914: 40, gegen Tschersig 1907: 142.

⁶⁷ Meyer 1914: 40.

⁶⁸ Meyer 1914: 40.

Link ist der Auffassung, daß „Platens metaphysischer Nihilismus, wo er sich im Ghasel ausspricht, die Gattung bis an die Grenze ihrer Möglichkeiten beansprucht“. Im Nichts-Ghasel sei diese Grenze überschritten: „Hier wird der Nihilismus in so prosaischer, harter Form ausgesprochen, daß fast wörtliche Parallelen zu Schopenhauer begegnen“⁶⁹. Eine richtige Beobachtung ist die Nähe zu Schopenhauer, die sich übrigens auch in anderen Gedichten Platens feststellen läßt (vgl. z. B. die Ode „Lebensstimmung“ S. 463f., insbesondere die Strophe „Ja, dann wird er gemach müde des bunten Spiels, ...Weg legt er der Täuschung Mantel, Und der Sinne gesticktes Kleid.“). Aber die Art, wie der metaphysische Nihilismus in diesem Gedicht ausgesprochen wird, ist zwar hart, jedoch keineswegs prosaisch; sie ist vielmehr im höchsten Masse kunstvoll, rhetorisch.

Und die Ghaselform ist sehr wohl fähig, ernste und philosophische Inhalte auszudrücken. Das gilt jedenfalls für das persische *gazal*. Ursprünglich ist es zwar – ebenso wie sein Vorgänger, das arabische *gazal*, – Liebesdichtung, aber die thematische Beschränkung auf die Liebe wird schon in einem frühen Entwicklungsstadium aufgegeben: im persischen *gazal* treten sozusagen ab sofort Wein und Frühling, sehr bald auch die Mystik, hinzu; und spätestens bei Hafis kann es sämtliche Themen, die die persische Lyrik überhaupt kennt, behandeln, also z. B. auch Herrscherpreis, Totenklagen und philosophische Reflexionen. Warum sollte es sich mit dem deutschen Ghasel anders verhalten? Jedenfalls hat Rückert eines seiner schönsten Kindertotenlieder (Nr. 8) in Ghaselform gedichtet:

Welch plumper Fuß ist mitten hier in meinen Blumenflor getreten?
Welch ein vermummter Schauder ist in meinen Freudenchor getreten?

und Platens bekanntestes Ghasel – eines der wenigen, das sich bisweilen auch in für weitere Laienkreise bestimmten Anthologien deutscher Dichtung findet⁷⁰ – ist eben das Nichts-Ghasel.

August von Platen hat, wie der Germanist Herbert Cysarz bemerkt, durch seine orientalische Dichtung „das Orchester deutscher Sprache durch ein nie gekanntes Instrument bereichert.“ Cysarz führt diesen Gedanken wie folgt aus: „Dieses Instrument bringt noch mehr als Tonarten und Klangfarben zu: ein neues Ethos des Verses, nicht nur eine unerhörte Beweglichkeit und elastische Bildlichkeit“⁷¹. Ähnlich stellt Jürgen Link im Nachwort zu seiner Platen-Ausgabe fest: „Platen hat ... die neuere deutsche Lyrik durch einige durchaus originelle, seine Eigenart gültig repräsentierende Töne bereichert“⁷². Seine Wirkung blieb nicht auf Dichter wie Georg Friedrich Daumer (1800-1875), Friedrich Bodenstedt (1819-1892) und andere Vertreter der Orientmode beschränkt⁷³, vielmehr beeinflußte das „Ethos seines

⁶⁹ Link 1971: 87.

⁷⁰ Z. B. in Reiners 1958.

⁷¹ Cysarz, in Platen 1958: 345f.

⁷² Platen 1982: 970.

⁷³ Vgl. Tschersig 1907: 165ff.

Verses“ die Dichtung zahlreicher Großer des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, von Conrad Ferdinand Meyer bis hin zu den Dichtern des George-Kreises und Hugo von Hofmannsthal. Gottfried Keller und Hugo von Hofmannsthal, um nur diese zu nennen, haben selbst GhaseLEN geschrieben.

August von Platen gebürt ein Platz in der Weltliteratur. Wie Goethe und Rückert hat er Brücken zwischen den Kulturen Europas und des Orients geschlagen; durch seine Hafisübersetzung, aber mehr noch, durch die schöpferische Aneignung hafisischer Dichtung in seinen eigenen GhaseLEN.

Vielleicht trägt dieses internationale Symposium über das *Ghazal as a Genre of World Literature* mit seinen zwei Beiträgen zu Platens GhaseLEN dazu bei, daß der Wunsch, den der Dichter in einem der Motti zu seiner ersten Ghaselensammlung ausgesprochen hat, in Erfüllung geht:

Wenn einst Persen deutsche Verse
Lesen, wie wir jetzt,
Dann geschieht's wohl, daß ein Perse
diese Lieder übersetzt.

Bibliographie

Ausgaben der Werke Platens:

Platen, August Graf von 1909: *Sämtliche Werke*. Bd. I-XII. Hrsg. von Max Koch und Erich Petzet. Leipzig.

Platen, August Graf von 1909a: *Der Pilger und sein Wegweiser*. In: *Sämtliche Werke*, XI. 53-60.

Platen, August Graf von 1982: *Werke*. Band I: Lyrik. Hrsg. von Kurt Wölfel und Jürgen Link. München.

Platen, August Graf von 1958: *Gedichte*. Mit einem Nachwort von Herbert Cysarz ausgewählt und herausgegeben von Carl Fischer. Heidelberg.

Platen, August Graf von 1896-1900: *Die Tagebücher*. Bd. I-II. Hrsg. von G. v. Laubmann und L. v. Scheffler. Stuttgart.

Ausgaben und Übersetzungen der Gedichte von Hafis:

Hafis 1812-13: *Der Diwan. von Mohammed Schems ed-din Hafis. Aus dem Persischen zum erstenmal ganz übersetzt von Joseph von Hammer [-Purgstall]*. Teil I-II. Stuttgart und Tübingen.

Hafis 1858-64: *Der Diwan des großen lyrischen Dichters Hafis. Im persischen Original herausgegeben, ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Vincenz Ritter v. Rosenzweig-Schwanau*. Bd. I-III. Wien.

Hafis 1972: *Gedichte aus dem Diwan. Ausgewählt und herausgegeben von Johann Christoph Bürgel*. Stuttgart (Reclam Nr. 9420).

Weitere Quellen und Sekundärliteratur:

- Bobzin, Hartmut/ Och, Gunnar (Hgg.) 1997: *August Graf von Platen. Leben, Werk, Wirkung*. Paderborn, München, Wien, Zürich.
- Bobzin, Hartmut 1997a: „Der Orient sey neubewegt...“ Platens Studium des Persischen und seine Ghazelen-Dichtung. In: Och, Gunnar (Hg.) 1996: 88-131.
- Bobzin, Hartmut 1997b: Platen und Rückert im Gespräch über Hafis. In: Bobzin, Hartmut und Och, Gunnar (Hg.) 1997: 103- 121.
- Bürgel, Johann Christoph 1997: *Platen und Hafis*. In: Bobzin, Hartmut und Och, Gunnar (Hg.) 1997: 85-102.
- Al-Curcānī, ‘Abdalqāhir 1959: *Die Geheimnisse der Wortkunst. Aus dem Arabischen übersetzt von Hellmut Ritter*. Wiesbaden (Bibliotheca Islamica ; 19).
- Cysarz, Herbert 1958: Platens lyrisches Werk. In: Platen 1958: 343-358.
- Gabrieli, Francesco 1929: Estetica e poesia araba nell’interpretazione della Poetica aristotelica presso Avicenna e Averroë. *Rivista degli studi orientali* 12 (1929): 291-331.
- Hauser, Arnold 1973: *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*. München.
- Heinrichs, Wolfhart 1969: *Arabische Dichtung und griechische Poetik*. Beirut (Beiruter Texte und Studien. 8).
- Heinrichs, Wolfhart 1977: *The Hand of the Northwind. Opinions on Metaphor and the Early Meaning of Isti‘āra in Arabic Poetics*. Wiesbaden (Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes ; 44,2).
- Kluge, [Friedrich] 1999: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 23. Aufl. Bearbeitet von Elmar Seibold. Berlin, New York.
- Link, Jürgen 1971: *Artistische Form und ästhetischer Sinn in Platens Lyrik*. München.
- Meier, Fritz 1992: Der Derwischtanz. Versuch eines Überblicks. In: Glassen, Erika und Schubert, Gudrun (Hgg.): *Bausteine I. Ausgewählte Aufsätze zur Islamwissenschaft*. Istanbul (Beiruter Texte und Studien ; 53a).
- Meyer, Victor 1914: *Platens Ghazelen*. Diss. Leipzig.
- Och, Gunnar (Hg.) 1996: *August Graf von Platen. 1796-1835*. Erlangen.
- Reiners, Ludwig (Hg.) 1958: *Der ewige Brunnen. Ein Volksbuch deutscher Dichtung, gesammelt und herausgegeben*. München.
- Ritter, Hellmut 1955: *Das Meer der Seele*. Leiden.
- Ritter, Hellmut 1927: *Über die Bildersprache Nizāmīs*. Berlin und Leipzig.
- Schoeler, Gregor 1975: *Einige Grundprobleme der autochthonen und der aristotelischen arabischen Literaturtheorie*. Wiesbaden (Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes ; 41,4).
- Tschersig, Hubert 1907: *Das Gasel in der deutschen Dichtung und das Gasel bei Platen*. Leipzig (Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte. N. F. Heft 1).