

Einleitung

Angelika Neuwirth

*Es gibt eine Art von Rede, die Zauberei ist*¹

„Ghazal as World Literature“ („Ghazal als Weltliteratur“) war ein präventiver Titel für ein nur über drei Tage laufendes Symposium, er ist es erst recht für den nun vorgelegten Band, der versucht, die Ergebnisse des Arbeitstreffens zusammenzuführen. Und doch haben wir es mit einem der erfolgreichsten Genres der Weltliteratur zu tun, dessen Verbreitung allein schon die anspruchsvolle Etikettierung rechtfertigen würde. Diese Behauptung mag zunächst irritieren. Konventionell ordnet man nicht Gattungen, sondern Einzelwerke der „Weltliteratur“ zu und erkennt damit an, daß sie sich in ihrem ästhetischen Niveau auf gleicher Höhe mit den als Weltliteratur kanonisierten Werken bewegen. Weltliteratur gilt immer noch weithin als Kanonbegriff² – und gerade insofern ist die Bezeichnung der gesamten Gattung des *ghazal* mit diesem Titel zunächst einmal problematisch. Insbesondere das osmanische *gazel* war – nach der im 19. Jahrhundert einsetzenden Krise der Kultur, aus der es hervorgegangen war – als rezeptionswürdige Literaturgattung nicht nur in der orientalistischen, sondern auch in der einheimischen türkischen Kritik lange umstritten, wenn nicht sogar als „unlesbar“³ und obsolet verpönt. Erst in jüngster Zeit, nicht zuletzt dank des magischen Datums des siebenhundertjährigen Jubiläums der osmanischen Reichsgründung, konnte es sich – vor allem in musikalischen Neuaufbereitungen – einen bescheidenen Platz in der Öffentlichkeit zurückerobern. Dieser besondere Akt der Neuentdeckung osmanischer Kunst gehört in den weiteren Kontext der von Nuray Mert⁴ analysierten, in Kreisen der türkischen Bourgeoisie gegenwärtig zu beobachtenden Aufwertung der osmanischen Vergangenheit. Sie paßt aber auch gut zu den Bestrebungen jener säkular orientierten türkischen Intellektuellen, die bemüht sind, die Osmanen als „keineswegs so religiös oder orientalistisch“ zu erweisen, wie sie bisher erscheinen mußten. Denn in den neuen Manifestationen von osmanischem *revivalism* erscheint vor allem das

¹ Pseudo-Mağrifi 1962: 9.

² Zu seiner Problematisierung im Kontext der Globalisierungsdebatte s. Bachmann-Medick 2001.

³ Eine ähnliche Entwicklung zeichnet Holbrook 1994 für Galips osmanisches Epos nach, bei dem der Abbruch der Rezeption das Werk dem Leser entfremdet und an ferne „unreadable shores of love“ entführt hat. Orhan Pamuk hat Holbrooks Leistung begeistert gewürdigt: „Victoria Holbrook’s brilliant and playful book steals back the sumptuous poetics of a 600-year tradition camouflaged by vulgar orientalism and eager occidentalism. It is with Holbrook’s canny re-invention that we envision the mystical union of (Şeyh Galib’s) ‚Beauty and Love‘ both as a glory of Islamic philosophy and a turn in the labyrinths of contemporary intertextuality“ (Cover des Buches).

⁴ Mert 2001: 285-307.

Element des Islam als „störend“ im Bild eines universalen Reiches von hoher Kultur, dessen Niedergang und folgende Erniedrigung man am ehesten dem Einfluß der Religion anlasten zu können glaubt. Säkularistische Intellektuelle versuchen daher, die osmanische Vergangenheit nachträglich vom Islam zu „purgieren“. Die das *gazel* umgebende weltliche Aura, die Genußkultur der Festversammlungen und Weingelage, fügen sich in diesen Diskurs gut ein. Dieser besondere Rückgriff auf die Vergangenheit kann natürlich nicht isoliert von der politischen Tagesdebatte gesehen werden. Nuray Mert zitiert für die von ihr diagnostizierte Obsession, ein säkular-westliches Bild von den Osmanen zu imaginieren, einen Tageszeitungsartikel, der in der Auseinandersetzung mit dem islamischen Fundamentalismus das Dichtertum und den Weingenuß einer der Vorbildgestalten der osmanisch-islamischen Vergangenheit, Sultan Mehmeds des Eroberers⁵, als Argument gegen die von den Islamisten propagierte repressive Moral anführt. So bleibt die Wiederentdeckung der osmanischen Kultur ein neues und offensichtlich nicht ganz unpolitisches Projekt, das natürlich noch nicht ausreicht, um das Verständnis einer lange mit Herablassung betrachteten Kunsttradition neu zu beleben, aber doch einen hoffnungsvollen Anfang für die überfällige Revision der konventionellen eurozentrischen Kartographie von Weltliteratur markieren dürfte.⁶

Aber gerade die Kontroverse um das osmanische *gazel* war für die Veranstalter ein Anlaß, die so lange vergessene Dichtung neu zu thematisieren und sie dazu in ihren sprachen- und nationenübergreifenden Kontext zu stellen. Für die Erwartungen, die sich mit dieser Initiative der Wiederentdeckung des *ghazal* verbanden, ist das Vorwort unseres Mitveranstalters Ekmeleddin İhsanoğlu ein sprechendes Zeugnis. Es ging zunächst darum, eine vernachlässigte literarische Gattung von neuem präsent zu machen und ihre jahrhundertlange und sich über drei Kontinente erstreckende Verbreitung als einen beispiellos erfolgreichen Fall von kultureller Mobilität neu zu entdecken. Was Hellmut Ritter bereits 1927 gefordert hatte: „daß die sprachlichen Grenzen keine Grenzen für den Historiker der morgenländischen Literatur bilden dürfen“,⁷ hat heute, in einer Zeit, wo die Diskussion nahöstlicher Literaturen auch als Kritik essentialistischer Tendenzen gefordert ist, wenig von seiner Aktualität verloren: „Weder darf uns die Begeisterung für Imra'algais davon abhalten, nachzusehen, ob die Araber nicht auch in ihrer literarischen Bildung von anderen gelernt haben könnten, noch darf uns die Freude an Rustems Heldentaten zu der Meinung verleiten, man könnte eine persische Literaturgeschichte schreiben, indem man sich allein auf die Denkmäler stützt, die in persischer Sprache geschrieben sind. Mit dem Begriff einer ‚Nationalliteratur‘ wird man in jenen Zeiten

⁵ Fatih hem şairdi hem şarap içerdı. In: *Yeni Yüzyıl*, 2. Juni 1997.

⁶ Zu der weiteren Schwierigkeit einer angemessenen Wahrnehmung der mit modernen Moralbegriffen nicht zu erfassenden *gender*-Verhältnisse, die sich im *ghazal* generell reflektieren, s.u. 6.

⁷ Ritter 1927: 21.

nur innerhalb ganz bestimmter enger Grenzen operieren dürfen“.⁸ Begegnungen zwischen Kulturen, und insbesondere Literaturen – so könnte man die Beobachtungen Ritters heute ergänzen – sind dabei nicht primär als Austauschprozesse hierarchischer Art zu verstehen, die als solche wahrgenommen die Bedeutung der Grenze noch unterstreichen würden, vielmehr sollten solche Begegnungen als vielschichtige Verflechtungen betrachtet werden, die durch den osmotischen Charakter von Kulturkontakten die Grenze als einen offenen Aktionsraum begreifbar machen, nicht als einengende Barriere. Diese Offenheit wollte das Symposium und will dieser Band angesichts des lange verschwiegenen *gazels*, das in diesem Sinne einen unanfechtbaren Anspruch auf das Prädikat „Weltliteratur“ erheben kann, wieder ins Bewußtsein rufen.

1. *Das osmanische Gazel im Kreuzfeuer der Debatte um die Funktion von Literatur*

Die deklassierende Bewertung des osmanischen *gazel* geht ausgerechnet auf einen Forscher zurück, der sich wie kaum ein anderer um die Erschließung der osmanischen Literatur verdient gemacht hat: E.J.W. Gibb. Er resümiert seine fünf Bände über osmanische Divan-Dichtung mit einem Zeugnis tiefer Enttäuschung:

Wir haben den Lauf der poetischen Literatur unter den osmanischen Türken über fünfeinhalb Jahrhunderte verfolgt. Wir haben dabei festgestellt, daß während dieser ganzen langen Zeit, keine Stimme von außerhalb der engen Schule, in der sie aufgezogen wurde, an ihr Ohr gedungen ist. Wir haben festgestellt, daß sie – persisch in ihren Anfängen – auch in ihrer Substanz persisch geblieben ist – bis hin zum Ende. Wir haben schließlich gesehen, wie sie nach einem vergeblichen Versuch, sich freizumachen, blind und hilflos in den stagnierenden Sumpf einer toten Kultur zurückgestoßen wurde.⁹

Walter Andrews, einer der gegenwärtig vehementesten „Revisionisten“ dieser Beurteilung osmanischer Dichtung, hat das Urteil in seiner verräterischen Zeitgebundenheit entlarvt. Warum aus der ungewöhnlichen Langlebigkeit der osmanischen Kultur und Dichtung nicht vielmehr den Schluß ziehen, daß diese Dichtung im Gegenteil offenbar eine besonders tiefe und vitale Beziehung zu ihrer Gesellschaft gehabt haben muß, um sich diese anhaltende Akzeptanz zu sichern? Gibb selbst verrät seine zeitgebunden essentialistische Betrachtungsweise, wenn er die osmanische Poesie an ihrer Inkompatibilität mit den europäischen ästhetischen Standards des 19. Jahrhunderts scheitern läßt. Er fährt fort:

Asien ist dabei, sich Europa anzunähern, die epochenalten Traditionen sind dabei, eine Erinnerung der Vergangenheit zu werden. Eine Stimme aus der westlichen Welt ertönt durch den orientalischen Himmel wie die Trompete Israels. Und siehe, die türkische Muse erwacht aus ihrer todesähnlichen Benommenheit, und das ganze Land erfüllt sich mit Leben

⁸ Ibid.

⁹ Gibb 1907: 3. Die Wertung wird ausführlich diskutiert bei Andrews 1996: 3.

und Liedern, denn ein neuer Himmel und eine neue Erde werden vor den Augen der Menschen sichtbar. Zum ersten Mal öffnen sich die Ohren der Menschen, um die Rede der Hügel und Täler zu hören, zum ersten Mal öffnen sich ihre Augen, um die Botschaft von Wolken und Wellen zu lesen.¹⁰

Andrews kann diese Abwertung der osmanischen Dichtung bis in unsere Zeit verfolgen, wo einzelne türkische Kritiker, ohne direkt von Gibb abhängig zu sein, das orientalistische Vorurteil übernehmen und der Divan-Literatur jede Originalität und Lebensnähe bestreiten, ja ihr Unfähigkeit unterstellen, Gefühlen einen tieferen Ausdruck zu geben.

Nun haben die drastischen Veränderungen auf allen Gebieten des sozialen Lebens nicht nur im Osmanischen Reich, sondern bekanntlich auch in Europa, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Tat einen neuen literarischen Geschmack geschaffen, der dem direkten Bezug zur sozialen Realität und individuellen Emotionalität vor allen anderen Ausdrucksabsichten die Priorität einräumte und sich mit abschätzigen Urteilen von formal streng geregelten und topologisch fest umgrenzten Ausdrucksweisen distanzierte. Während aber die Exzesse der Ästhetik des 19. Jahrhunderts in Europa inzwischen längst kritisch revidiert sind, lastet das Verdikt der Lebensferne und folglich literarischen Wertlosigkeit weiter auf der osmanischen poetischen Literatur. Hier ist ein neuer Ansatz gefordert, will man nicht weiterhin Texte in Bezug auf zeitbedingte außertextuelle Forderungen oder Gegebenheiten betrachten und beurteilen. Wie Victoria Holbrook es für das osmanische Epos *Ḥüsn ü 'Aşk* demonstriert hat,¹¹ sollte es darum gehen, den intellektuellen, philosophischen und ästhetischen Reichtum der vormodernen Texte mittels neuartiger Zugänge und Lesarten ins allgemeine Bewußtsein zu rücken.

Einen ästhetischen Zugang haben vor allem die Arbeiten von Walter Andrews,¹² Edith Ambros¹³ und Mehmet Kalpaklı¹⁴ eröffnet. Auch der poetologische Beitrag von Tunca Kortantamer zu diesem Band setzt hier an. Andrews hat darüberhinaus zeigen können, daß es eine universale psychologische Dimension in der osmanischen Dichtung aufzudecken gibt. Seine These sei deshalb kurz referiert: Seiner Sicht nach verhandelt das *gazel* einen bestimmten Komplex von schmerzlichen und angsterregenden emotionalen Zuständen. Das obsessiv verfolgte Leidenschaft-Rausch-Thema gestaltet die Erfahrung des Verlusts von Selbstkontrolle an das Unbewußte. Kontrollverlust stellt sich als gefährlich, erschreckend und schmerzlich dar. Er ist ursprünglich verbunden mit dem selbstmörderischen, selbstzerstörenden Verhalten der großen Helden der Epen wie Ferhad und Mecnun, die in brennender Unruhe, Entfremdung von ihrer Gesellschaft, Einsamkeit und Armut leben. Die

¹⁰ Ibid.

¹¹ Holbrook 1994.

¹² Andrews 1976, 1985.

¹³ Ambros 1990, 1991, 1992.

¹⁴ Kalpaklı (mit Andrews & Black) 1997.

Auflösung dieser extrem bedrohlichen emotionalen Situation der Dominanz des Unbewußten, scheint durch Poesie auf zweierlei Ebenen möglich zu sein.

Zunächst schafft die Poesie eine emotional beruhigte Atmosphäre durch die Gestaltung sozial akzeptierter Kontexte, in denen das Aufgeben sozialer Kontrolle ungefährlich erscheint und positiv konnotiert ist. Eine solche Interpretation der Gedichte setzt bei den Symbolen des Gartens und der Festversammlung an. Der poetische Garten kann als *hortus reclusus* gesehen werden, der Rituale irrationaler/unbewußter Verhaltensweisen in sich einschließt, wie er Vegetatives und Animalisches, Flora und Fauna, die Teil des poetischen Dramas der Gedichte sind, einschließt. Andererseits schließt er feindseliges, von Prüderie und Autoritätsanspruch gesteuertes Bewußtsein aus. Die Assoziationen des *hortus reclusus*, der Sicherheit und der Zuflucht, verbinden den Garten mit primordialen Räumen, dem Heim, dem Schoß.¹⁵ Analog dazu stellt die Festversammlung die Struktur der Kindheitssituation in ihren Grundzügen wieder her. Der Sprecher, das lyrische Ich, der Liebende, Berauschte, ist umgeben von einer Gruppe von Gefährten, mit der er durch Bande tiefer gegenseitiger Neigung verbunden ist. Hier kann er sein emotionales Selbst ohne Furcht vor Zensur entfalten. Die Tatsache, daß diese Grundsituation mit der weithin akzeptierten mystischen Interpretation der Religion in Einklang steht, unterstützt die Akzeptanz des im *gazel* gestalteten begrenzten Auslebens des emotionalen Dramas noch weiter.

Das *gazel*, so betrachtet, könnte ein Fenster öffnen hin zu den emotionalen Schichten grundlegender sozialer Interaktionen im osmanischen Leben, ein Fenster, durch das das Menschlich-Persönliche, das den Gezeiten politischer, ökonomischer und historischer Kräfte ausgeliefert ist, erkennbar werden könnte.

Noch auf einer weiteren Ebene erscheint – Andrews' These zufolge – das osmanische *gazel* mit einer universalen Qualität ausgestattet. Es bietet sich für eine Märchenanalyse nach dem Modell von C. G. Jung an. Die mystischen Substrate des *gazel* lassen klar erkennen, daß das emotionale Drama analog zu dem Modell der Suche der Psyche nach totaler Integration, nach Vereinigung, verläuft. Es verwundert nicht, daß die Figuren des im *gazel* inszenierten Dramas deutlich den Aspekten der Jung'schen Psyche entsprechen. Das Bild des Geliebten, der gleichzeitig verheißungsvoll und treulos ist, Hoffnung weckt und in Verzeiflung stürzt, ähnelt deutlich der Jung'schen *anima*. Es ist dabei wichtig festzuhalten, daß das poetische Drama seine paradigmatische Qualität dadurch erhält, daß dieses psychologische Element nicht etwa der unbewußt ausgelöste Eindruck der Psyche des Dichters ist, den er individuellen Werken aufprägt, sondern daß es der Ausdruck eines höchst komplexen, hoch entwickelten Verständnisses von der *a priori*-Existenz von Archetypen ist, die kosmologisch in einem '*âlem-i temsîl*', einer Welt der Vorstellungen in der mystischen Theologie, angesiedelt sind, und von denen die poetischen Charak-

¹⁵ Diese Deutung wird bestätigt von neueren Studien zum vormodernen islamischen Garten als Paradies, s. Moynihan 1980, Meisami 2001.

tere nur Abbilder sind. Darüberhinaus insistiert das *gazel* in seiner mystischen Interpretation darauf, das Drama auf die innere, psychische Sphäre einzugrenzen, indem es die Projektion der Archetypen auf eine äußere Realität verpönt. Das zeigt sich deutlich in der Verinnerlichung des Geliebten/der *anima*, wie sie sich besonders einprägsam in Mecnuns Ablehnung der realen Leyla manifestiert.¹⁶ Mit diesem Ansatz hat Andrews zugleich ein bedenkenswertes neues Modell für die Interpretation der persischen *ghazal*-Literatur wie auch des mystischen arabischen *ghazal*, etwa des im 13. Jahrhundert wirkenden Dichters Ibn al-Fāriḍ, entworfen.

2. Zum osmanischen *gazel* als Kunstform

Aber selbst wenn man den Blickfilter der modernen Erwartungen an Literatur eliminiert, ist die osmanische Dichtung keineswegs leicht zugänglich. Die Sprache des *gazel* weicht deutlich von den übrigen Manifestationen des westlichen Türkisch ab. Eine von Walter Andrews¹⁷ aufgestellte Liste von Eigentümlichkeiten der seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstehenden Texte notiert zunächst sowohl im Lexikon als auch in der Syntax bestehende Unterschiede gegenüber den gleichzeitigen geschriebenen und gesprochenen türkischen Sprachen. Es folgt als weitere Eigentümlichkeit die Tatsache, daß das *gazel* eine begrenzte Zahl von Tropen mit eigenen Deutungen benutzt, die in Gänze nur einer begrenzten Hörschaft zugänglich sind. Ebenso sind Inhalte und innertextliche Referenzen fest eingegrenzt; nachweisbare Bezüge auf Außertextliches, aktuelle Geschehnisse oder historische Personen haben wenig Raum im *gazel*. Innovation begegnet eher im Rhetorischen, sie resultiert daher in einer stark ornamentalen, anspielungsreichen und vielschichtigen Ausdrucksweise.

Die Texte sind also schwierig. Und ihre Schwierigkeit steigert sich noch, wenn man der überlieferten, ja häufig erst in einem Transkript in lateinischen Lettern zugänglichen Textgestalt nicht blind vertraut, sondern eine kritische Lektüre vorausschickt. Der Beitrag von Michael Hess, der uns einen Blick in die Werkstatt des Philologen bei seiner Text-Etablierung eröffnet, zeigt deutlich die Dimension auf, die der Polysemie in den Gedichten zukommt. Mehrdeutigkeit ist im Sonderfall des von ihm behandelten Dichters Nesīmī (st.1394)¹⁸ eine ideologische Notwendigkeit: Der Dichter gehörte der Hürūfiya-Bewegung an, einer im 14. Jahrhundert entstandenen gnostischen Sekte, für die er im ostanatolisch-iranischen Grenzgebiet Mission betrieb – seine Gedichte lassen sich je nach Lesung, das heißt je nach Deutung bestimmter Lexeme als türkische Wörter beziehungsweise als Lehnworte, „orthodox“ oder „häretisch“ lesen. Solche oft vom Dichter gesuchte Polysemie gilt, wenn auch mit weniger brisanter Konsequenz, für das osmanische *gazel* allgemein.

¹⁶ Andrews 1996: 18f. Zu dem Mağnūn-Laylā-Paradigma s.u. 5.

¹⁷ Andrews 1996: 1.

¹⁸ Bombaci 1962: 206-9.

In den Bereich der Polysemie fällt auch die Frage des Geschlechts der im *gazel* adressierten Person.¹⁹ Morphologisch-grammatikalisch sind die Verhältnisse nicht eindeutig. Homoerotische Liebesgedichte waren aber im arabischen Sprachraum bereits unter den Zeitgenossen des ersten großen Vertreters dieser Dichtung, Abū Nuwās (st. 813 oder 815) geläufig und sind es bis heute. Das Liebesobjekt der persischen und osmanisch-türkischen *ghazal*-Dichtung ist, auch wenn immer wieder Versuche der „Normalisierung“ der Gedichte unternommen werden, fast ausschließlich ein junger Mann.²⁰ Eine – naheliegende – homoerotische Deutung einmal vorausgesetzt, ergeben sich weiterhin Möglichkeiten, *gazel*-Gedichte veritativ, d.h. an eine reale oder imaginierte menschliche Person gerichtet, oder mystisch, an Gott gerichtet, zu lesen. Verschiedene Deutungsoptionen bestehen auch bei der Thematisierung von Verbotenem, wie dem Weingenuß: den Mystikern, die der Auffassung folgten, daß alle Erscheinungen der Welt ein Außen und ein Innen haben und daß dieses Innen die göttliche Seite der Schöpfung ist, stand es offen, die sinnlichen Dinge als Hinweis auf Höheres, als Symbole, zu begreifen – eine Problematik, die Christoph Bürgel thematisiert.²¹ Diese besondere Ambivalenz der Dinge wurde von persischen, türkischen und indischen Dichtern – wie von ihren Hörern und Lesern – durch die Zeiten immer wieder ausgeschöpft.

Angesichts dieses Raffinements ist klar, daß der Dichter kein naives Verhältnis zur Sprache unterhält. Michael Glünz' Beitrag macht dies am Beispiel der osmanischen Dichtung im sogenannten Indischen Stil deutlich, einer besonders *conchetto*-reichen Form dichterischen Ausdrucks, die sich aus dem Kontakt persischer und indischer Hofdichtung herausgebildet und als *sabk-i hindī* im 16. und 17. Jahrhundert – ihr bedeutendster Vertreter, Şā'ib-i Tābrizī, starb 1677 – eine Erneuerung der persischen Dichtung ermöglicht hatte.²² Glünz kann für die osmanische Dichtung dieses Stils zeigen, daß der Dichter in der Sprache „nicht ein getreues Abbild der äußeren Wirklichkeit, keine schlichte Umsetzung der sinnlichen Wahrnehmung oder unmittelbaren Ausdruck seelischer Erfahrung“ sieht, daß die Sprache bei ihm vielmehr „für ein autonomes System, eine eigene Welt“ steht. Es entstehen so ganze allegorische Landschaften, bevölkert von allegorischen Lebewesen, ja die ontologische Distanz zwischen bezeichnendem Wort und bezeichnetem Begriff wird aufgehoben. Hinter der Äußerlichkeit der metaphor- und metonymiereichen Sprache steht also eine besondere Weltsicht, die vor einer direkteren Abbildung zurückscheut. Eine eigene Sehweise bescheinigt auch Ali Fuat Bilkan der osmanischen Dichtung und versucht diese These an einem individuellen Dichter, Nābī (st. 1712),²³ zu exemplifizieren.²⁴

¹⁹ S. dazu u. 6.

²⁰ Wie *gazel*-Gedichte sich zu der Kultur realer Liebender und Geliebter im 16. Jahrhundert verhielten, zeigen Andrews & Kalpaklı (2005).

²¹ S. auch Bürgel 1991: 245.

²² Bausani 1960: 478-93.

²³ Bausani 1960: 341-46.

Wie steht es mit der von der Kritik so häufig infragegestellten Beziehung zwischen Literatur und Gesellschaft? Der Beitrag von Walter Andrews und Mehmet Kalpaklı befaßt sich mit sozialgeschichtlichen Aspekten²⁵: Die *tezkiye*-Literatur gestattet Einblicke in die historischen Gelegenheiten, zu denen Gedichte geschrieben wurden, Auftraggeber und Zweck, sogar die Entlohnung des Dichters wird erkennbar. Andrews und Kalpaklı können aufgrund der Originaltexte und der *tezkiye*-Literatur die neue These belegen, daß das 17. Jahrhundert eine ebenso distinkte Kennzeichnung als Epoche verdient wie die berühmte „Tulpenzeit“ des 18. Jahrhunderts: Das 17. Jahrhundert zeichnet sich ab als „Zeitalter der Liebenden“.

3. Der persische Vorläufer des osmanischen *gazel*

Das persische *ghazal* wirft gewiß nicht weniger Fragen auf als das osmanische *gazel*, angefangen wieder mit der Kontroverse um seine Deutung und damit um seine Rezeptionswürdigkeit in heutiger Zeit. Darf diese Dichtung „realistisch“ und damit an vielen Stellen – aus religiöser Sicht – „subversiv“ gelesen werden, oder ist diesen Anstößen durch eine ausschließlich metaphorisch-mystische Lektüre auszuweichen? Die in Iran seit jeher vorherrschende, jetzt aber offiziell aufrechterhaltene „gnostische“ (*‘irfānī*) Auslegung namentlich der Poesie des Hāfez (st. 1390) bringt, wie Christoph Bürgel betont hat, die Dichtung um ihre Brisanz und bricht dem Versuch des Dichters, sich aus den Fesseln des Gesetzes zu befreien, humane Werte über den Ritus zu stellen, die Spitze ab. „Die Herausforderung, die diese Dichtung darstellt, wirkt aber fort. (...) Sie wird zu einem zentralen Symbol für das die islamische Geistigkeit von Anfang an prägende doppelte Widerspiel von Profanisierung und Sakralisierung und, dialektisch damit verknüpft, von Ritus und Ethik“.²⁶ Aber auch historisch betrachtet besteht Uneinigkeit: Hat das persische *ghazal* seinen Ursprung im arabischen *ghazal* oder ist es – wie häufig vertreten – eine autochthone, unabhängig von dem arabischen *ghazal*²⁷ entstandene Form? Hier kann erst ein systematischer Vergleich zwischen dem frühen persischen *ghazal* und den in neuerer Zeit bekannt gewordenen gleichzeitigen arabischen *ghazal*-Dichtungen des 4./10. Jahrhunderts Klarheit schaffen. Schon Hellmut Ritter hatte aber darauf hingewiesen, daß maßgebliche Charakteristika der persischen Dichtung und insbesondere des *ghazal* wie „die phantastische Apperzeption der Natur durchaus nichts Neues oder schlechthin Ursprüngliches (sind). Man kann den Weg, der zu diesen Naturschilderungen hinführt, genau verfolgen. Es wird in der Abbasidenzeit, etwa bei Dichtern wie Ibn al-Mu‘tazz (st. 908), geradezu zur Manier, für angeschaute Naturgegenstände phantastische Vergleiche zu finden. Die Natur wird,

²⁴ S. ergänzend Andrews & Kalpaklı (2005) und Kortantamer (2005).

²⁵ S. zur Rolle des *gazel* in der Aufführungspraxis von *Karagöz*-Stücken von J.T.P. de Bruijn 2005.

²⁶ Bürgel 1991: 250.

²⁷ S. dazu Meisami 2005.

sozusagen überhaupt nur noch in Vergleichen beschrieben. Werden dann die Vergleiche zu reinen Metaphern, bei denen der vergleichende Gegenstand ganz weggelassen wird, so verwandelt sich die Natur in ein Nebeneinander von phantastischen Erscheinungen, der Dichter sieht in alle Dinge etwas ganz anderes hinein, und so kommt jene seltsame Belebung der Natur zustande, die man nun wiederum als eine in die Sphäre des Ästhetischen gehobene mythische Apperzeption bezeichnen kann“.²⁸ Anna Krasnowolska greift in diese Diskussion um die Ursprünge des persischen *ghazals* ein, indem sie *ghazal*-Topoi in die persische epische Dichtung zurückverfolgt. Mythische und erotische Elemente, wie sie später Standard-Inventar des *ghazal* werden, finden sich bereits in Firdawsī *Šāhnāme* (geschrieben um 1000) voll entwickelt, so daß eine genetische Verbindung zwischen den beiden Gattungen naheliegt. Ein der „Gattungskreuzung“ benachbartes Problem, das der Sprachenüberschreitenden Migration einer literarischen Form, greift Tilman Seidensticker auf, der eine genetische Beziehung zwischen dem arabischen *ghazal* und dem persischen *rubāʿī* herzustellen versucht.²⁹ Auch der Prozeß des Zusammenwachsens der verschiedenen Typen von *ghazal*, die später zusammen „das persische *ghazal*“ konstituieren, ist noch nicht nachgezeichnet worden. Wo stehen wir in der Erforschung des persischen *ghazal* überhaupt auf festem Boden? Franklin Lewis³⁰ schlägt eine neue Perspektive vor. Das *ghazal* – in seiner Sicht das bedeutendste lyrische Genre der persischen Literatur – ist für ihn eine „mitgehörte Rede“, bei der – mit einem Bild von Northrup Frye³¹ gesprochen – den Zuschauern nicht das Gesicht, sondern der Rücken des Dichters zugewandt ist, während der Dichter bei der verwandten, aber eben episch konzipierten *qaṣīda* die Zuschauer mit direkter Anrede, oder zumindest gestellt-direkter Anrede, in den Blick nimmt.

Aus dieser Perspektive nähert sich Lewis dem persischen *ghazal* mit einem neuen, aufführungsorientierten Ansatz, den er in seinem Beitrag exemplifiziert. Er betont zurecht, daß vormoderne Literatur, insbesondere das *ghazal*, keine rein textuelle Kunst, sondern auch Aufführungskunst ist, und untersucht das *ghazal* unter performativen Aspekten. Er übernimmt Paul Zumthors³² an der mittelalterlichen europäischen Dichtung entwickelte Auffassung, nach der

mittelalterliche Poesie eine Poesie-im-Kontext ist. Ihr Kontext ist so tief in den Code des Textes eingeschrieben, daß der Text nur wenige explizite Hinweise darauf zu enthalten scheint (...). Der Hörer eines Textes nimmt nicht so sehr einen Autor als einen Sprecher wahr, dessen Status eindeutig ist, wobei der Sprecher sich eines Codes bedient, der ihre Beziehung mittransportiert. Ohne genau den Grad der Erwartungserfüllung vorherzuwissen, weiß der Hörer zumindest, welche inneren Fragen in dem Text, der vorgetragen oder gesungen wird, eine Beantwortung finden werden.

²⁸ Ritter 1927: 57.

²⁹ Wie sehr gerade das *ghazal* in benachbarte Gattungen hineinwirkt, zeigt Renate Würsch am Beispiel von Nizāmī *Mahzan al-Asrār* 2005.

³⁰ Lewis 1995.

³¹ Frye 1957: 246-7.

³² Zumthor 1992: 22.

Lewis baut damit auf einem Ansatz auf, der auch von Julie S. Meisami³³ und J.T.P. De Bruijn³⁴ verfolgt wird, und den in unserem Band Dominic P. Brookshaw exemplifiziert³⁵, die – basierend auf sowohl literarischen als auch architektur- und kunst-historischen Forschungen – die enge Verbindung zwischen der Gattung *ghazal* und dem Trinkgelage (*mağlis*) als Kommunikations-Szenario³⁶ betonen und dabei dem architektonischen und gartenarchitektonischen Ambiente mit seiner materiellen Ausstattung besondere Aufmerksamkeit schenken. Es ist ja auffallend, daß alle Elemente, die den thematischen Komplex der *ghazal*-Dichtung ausmachen, in irgendeiner Hinsicht auf den realen Hintergrund der Festversammlung (*mağlis*) Bezug nehmen, seien sie profan oder religiös intendiert. Verschiedenartige extratextuelle Elemente treten damit in eine Interaktion mit dem Text und seinem Vortrag ein. Diese Beobachtung gilt nicht nur für das persische und arabische³⁷ *ghazal*, sondern wirft auch ein neues Licht auf das osmanische und indische.

Dagegen konzentriert sich Johann Christoph Bürgels Darstellung auf Texte und die verschiedenen möglichen Figuren von Intertextualität. Das persische *ghazal* Ġalāladdīn Rūmī steht bereits in einem dichterischen Kanon, dessen Echos in Gestalt von literarischen Anspielungen und parodistischen Verfremdungen für den Kenner hörbar und erkennbar sind. Bürgels Akzent auf der Bildfülle der persischen Poesie Rūmī macht die größer kaum vorstellbare Differenz zwischen ihr und der gleichfalls mystischen Dichtung³⁸ des abstrakt-spekulativen Ibn al-‘Arabī (st. 1249) in aller Schärfe deutlich, ein Faktum das umso auffälliger ist, als Rūmī Ibn al-‘Arabī persönlich begegnet und mit seinem Werk bekannt war. Auf die von Bürgel exemplifizierte besondere „bildnerische Phantasie“ der persischen Dichtung hatte Hellmut Ritter³⁹ bereits hingewiesen: „Der persische Dichter entzündet an dem geschauten Gegenstand seine bildnerische Phantasie und genießt, wie es scheint, nicht allein die Genauigkeit, mit der das verglichene Objekt durch den Vergleich erfaßt wird, sondern vor allem die phantastische Umbildung der geschauten Gegenstände selbst“.⁴⁰ Ritter möchte diese Neigung im Gegensatz zur „arabischen Betrachtungsweise“ sehen, die zum einen „die Aussenwelt atomisiert“, und zum anderen „den Dingen, die den Menschen umgeben, keinen Eigenwert, kein selbständiges Eigenleben zugestehen mag. Alle Dinge können nur Dasein und Wirk-

³³ Meisami 2001a, 2001b.

³⁴ De Bruijn 1983.

³⁵ S. auch Brookshaw 2003.

³⁶ S. zum Phänomen des *mağlis* die von Lazarus-Yafeh & al. 1999 herausgegebenen Studien, die trotz ihrer Schwerpunktsetzung auf dem gelehrten *mağlis* für den gesellschaftlichen Ort der Poesie relevant sind.

³⁷ Zur poetischen Rolle der Flora im arabischen Gedicht s. Schoeler 1974.

³⁸ Zum mystischen Ghazal s. jetzt Sharma 2004.

³⁹ Ritter 1927: 29.

⁴⁰ Ritter 1927: 14.

lichkeit haben, insofern sie in irgend einer Beziehung zu ihm als Subjekt stehen“.⁴¹ Hier ist es Ritters Beobachtung nach nicht „die mit dem Auge angeschaute Gestalt, sondern das mit dem Ohr aufgenommene gesprochene oder gesungene Wort, das die Seele hinreißt und erschüttert“.⁴² Was für die außerarabische nahöstliche dichterische Tradition so charakteristisch ist, geht also auf das Persische zurück: „Es gibt im Persischen gleichsam eine, aus früher einmal lebendig gewesenen Vergleichen erstarrte Schönheitssprache, in der die Teile des menschlichen Körpers anders, dekorativer bezeichnet werden als im Alltag. Diese Schönheitssprache wirkt steigernd fast nur noch durch die bloße Tatsache, daß sie nur auf schöne Menschen angewandt wird; in ihrer Anwendung als solcher begründet sich aber noch keine dichterische Leistung, sondern diese kommt erst durch die Art der Anwendung dieser Metaphern ihre Verknüpfung, Gegenüberstellung usw. zustande. (...). Die Vorstellungskreise, denen jene Metaphern der persischen Dichtersprache entnommen sind, sind in der Hauptsache die der Natur, soweit deren Gegenstände stark auf das Auge, den Geschmack und den Geruchssinn wirken, als da sind Blumen, Sträucher, Früchte, Süßigkeiten, Juwelen, Wohlgerüche, Himmelskörper. Daneben steht das Arsenal der Waffen – die Locke wird zum Lasso, mit dem der Liebhaber gefangen und gefesselt wird, entsprechend die Braue zum Bogen, die Wimper zum Pfeil usw. Dazu kommt endlich das Gebiet der bildenden Künste, die Bildhauerkunst (*but*), die Malerei und die Kalligraphie“.

Einen seltenen Vertreter einer in der Form des *ghazal* sonst nicht begegnenden Art der Liebesdichtung, des sog. *shahrashūb* oder *shahrangīz* (d.h. der Dichtung über „die Stadt in Unruhe versetzende Schöne“⁴³) stellt Sunil Sharma vor; sein Beitrag wird komplementiert durch Selim Kurus Diskussion des osmanischen *şehrengiz-gazels*. Der Geliebte erscheint hier in der Gestalt eines Handwerkers, dessen technische Werkzeuge dann zu Instrumenten seiner erotischen Verzauberkunst metaphorisiert werden können. Diese oft burleske Untergattung des *ghazal* ist besonders geeignet, das problematische Verhältnis zwischen den sich hier überschneidenden Welten der städtischen Wirklichkeit und des metaphorisch besetzten poetischen Raumes zu beleuchten.

⁴¹ Ritter: 1927: 17. Diese Wahrnehmung ist kontrovers; sie wird gegenwärtig in einem interdisziplinären Forschungsprojekt „Ästhetische Dimensionen der arabischen Sprache: Text, Klang, Bild und künstlerisches Artefakt“ (Freie Universität Berlin) gegengeprüft.

⁴² Ibid.

⁴³ Ein *shahrangīz-maṭnawī* stellt Glünz 1986 vor. Diese besondere Form des *ghazal* war auch in der osmanischen Dichtung verbreitet, s. zu dem bekanntesten *şehrengiz-gazel*-Dichter Mesîhî (st. 1512) Bombaci 1962: 298-302, zu Faḳîrî (16. Jahrhundert) s. Ambros 1998, zum osmanischen *şehrengiz* allgemein Stewart-Robinson 1990.

4. *Das arabische ghazal und der islamische Liebesdiskurs in seiner Entwicklung*

Doch bevor es zu diesen Entwicklungen kam, mußte sich zunächst das arabische *ghazal* als Gattung etablieren. Wie schwierig die Begriffsbestimmung nicht nur für den Sprachgrenzen und Epochen überschreitenden Gesamtkomplex, sondern bereits für das arabische *ghazal* in seiner Beziehung zu der älteren Form des *nasīb* formal und thematisch ist, zeigt Thomas Bauer in seinem Beitrag auf. Die Entwicklung des arabischen *ghazal*, die in unserem Band keine separate Behandlung erfährt, sei hier kurz Revue passiert. Schaut man zurück auf die Anfänge des *ghazal*,⁴⁴ die nach der wahrscheinlichsten Hypothese im Arabischen liegen, so fällt eine eigentümlich enge Verbindung zwischen Liebe und Tod auf. Daß im Islam *eros* und *thanatos* in einem besonders engen Verhältnis zueinander stehen, insofern zwar nicht Liebe oder Erotik sogleich auch Tod assoziiert, wohl aber die Todesvorstellung erotische Elemente einbegreift, ist auffallend. Auf den Toten, der ins Paradies eingeht, warten ewig-junge schöne Frauen, die sich an dem für ihn ausgerichteten Gastmahl beteiligen und ihm als Gattinnen zugeordnet sind. Es bleibt im Koran⁴⁵ bei Andeutungen: die koranischen Visionen dieser personell so einzigartig besetzten Paradieslandschaft sind statisch, traumhaft, ohne jede lebendige Bewegung. Aber eine Verbindung von Tod zu Erotik, zu einer Wiederherstellung des – männlichen – Toten in Vollkommenheit, d.h. auch mit der Möglichkeit sinnlicher Erfüllung, ist bereits mit dem Koran ein für alle Mal gestiftet. Die spätere Tradition hat, indem sie diese Träume für bestimmte Gruppen gottgefälliger Toter potenzierte, nämlich den Kriegshelden – später als Märtyrer, *šahīd*, identifiziert – einen unverzüglichen Eintritt ins Paradies mit seinen sinnlichen Freuden verhiess, die Verbindung zwischen heroischem Tod und Erotik weiter unterstrichen.⁴⁶ Es kann deshalb nicht verwundern, daß nicht nur die Gedankenfigur Eros-Thanatos, sondern auch die Beziehung zwischen Liebe und heroischer Selbstaufopferung im *ghazal* eine Rolle spielen wird.

Die Anfänge des *ghazal* liegen in der Umayyadenzeit; *ghazal*-Gedichte entstehen seit der zweiten Hälfte des siebten Jahrhunderts.⁴⁷ – Dieser frühislamische Typus des hidschasenischen *ghazal* bleibt, wie Vahid Behmardi am Beispiel des persischen Theologen ‘Ayn al-Qudāt al-Hamadānī (st. 1131) zeigt, über Jahrhunderte vorbildlich. – Die großen gesellschaftlichen Umschwünge der Eroberungszeit, die die Geborgenheit des Menschen in den ererbten festen Stammeinstrukturen erschütterten, brachten, wie Thomas Bauer gezeigt hat, auch ein neues Verständnis der zwischenmenschlichen Beziehungen hervor. Erst die neue Wahrnehmung des Phä-

⁴⁴ S. Jacobi 1993: 109-119 und 2004. Zur weiteren Entwicklung s. Bauer 1998 und ergänzend Enderwitz 2004, Jacobi 2005, Haemeen-Anttila 2005, Gruendler 2005, Bauer 2005.

⁴⁵ S. Horowitz 1923.

⁴⁶ S. Kohlberg 1995.

⁴⁷ Das folgende Resümee stützt sich auf Bauer 1998.

nomens Liebe als Bindung an ein bestimmtes, als einzigartig erkanntes Individuum bot die Voraussetzung dafür, daß selbständige Liebesgedichte entstehen konnten. Vorher, in der altarabischen Dichtung, war das Liebesthema nur im Kontext des standardisierten Langgedichts der *qaṣīda* gestaltet worden, deren Anfang, das *nasīb*, nostalgische Erinnerungen an verlorenes Glück heraufbeschwor. Die Erinnerung an eine vergangene Liebeserfüllung war für den heroischen Dichter Teil dieser wehmütigen Rückschau, wobei die individuelle Person seiner Partnerin unerheblich war. Liebe als anhaltender, in die Gegenwart hineinreichender Zustand wurde lange Zeit nicht als dichterisches Sujet erkannt. Dies wurde mit den neuen sozialen Verhältnissen im Frühislam anders. Bekanntlich bilden sich in der Umayyadenzeit zwei Richtungen heraus, eine urbane, hidschasenische, und eine realiter oder wenigstens fiktiv beduinische, die nach dem Stamm der ʿUḍra mit ʿudritisch benannt wird. Wie Thomas Bauer dargestellt hat, wird der Dichter in dieser neuen Dichtung Teil eines Liebespaares, das von einer Liebe gefesselt wird, deren Intensität im vorislamischen *nasīb* nicht vorstellbar gewesen wäre. Die Liebe grenzt einen asozialen Raum aus und wendet sich demonstrativ gegen die soziale Umwelt. In der ʿudritischen Ausformung verhindern äußere Umstände die Erfüllung oder sogar die Aufrechterhaltung der Liebesbeziehung. Die Tiefe der Liebe erlaubt keinen anderen Ausweg als den Tod des Liebenden. Bezeichnenderweise manifestiert sich die neue Liebe nicht allein in den Liebesgedichten, sondern ebenso im Liebespaar, als dessen einer Partner der Dichter erscheint. Anstelle der Selbstaussprache des einsamen Kämpfers der vorislamischen Dichtung tritt ein Dialog.

Doch der heroische Anspruch auf die Erfahrung einer Grenzsituation, der den altarabischen Dichter gekennzeichnet hatte, bleibt bestehen. Andras Hamori⁴⁸ hat eine besonders pointierte Erklärung dafür gegeben: In einer Zeit, in der entscheidende menschliche Erfahrung gewissermaßen durch Mächte von oben gebunden ist, wo sich das spirituelle Element der Dichtung verweigert, muß die damit marginalisierte Dichtung die menschliche Erfahrung als etwas Inkohärentes wahrnehmen. Angesichts dieser Inkohärenz bietet nun die Obsession eine neue Orientierung an. Der Islam hatte den heidnischen heroischen Tod okkupiert, ihn durch Märtyrertum ersetzt, die Poesie reklamierte ihn von neuem, indem sie in ihrer selbstgewählt fragmentierten Erfahrungswelt dem Märtyrertum eine neue Bedeutung gab, es als das katastrophale Ende einer Obsession neu definierte. Die Prärogative des Dichters, dem Tod Sinn verleihen zu können, wurde zurückerobert: durch Inversion des vom Islam okkupierten Kriegsmärtyrertums, das in der Dichtung zu einem Märtyrertum der Liebe wird. Um welches Märtyrertum handelt es sich hier aber?

Es ist auffallend, daß sich Feststellungen erlittener Gewalt, bis hin zum gewaltsamen Tod, häufig im Kontext der neuen Liebeserfahrung finden, und dies nicht nur in der ʿudritischen Vorstellung: der Liebende erleidet ja mit dem Weltverlust des Ich in der Tat den ‚Tod‘, die Absenz von Teilen seiner sozialen Existenz. Tho-

⁴⁸ Hamori 1978.

mas Bauer – unter Berufung auf Niklas Luhmann – betont, daß die moderne „Vorstellung, daß Liebe etwas uneingeschränkt Schönes und für alle Beteiligten ununterbrochen Beglückendes ist“, keineswegs universell gilt. „In anderen Gesellschaften wird es (...) als legitim betrachtet, die ‚Nichtselbstverständlichkeit eines Weltentwurfs, der ganz auf die Individualität einer Person abgestimmt ist und nur so existiert‘,⁴⁹ zu empfinden und auszudrücken. Die Bilder von ‚Passion‘, ‚Krankheit‘, die in vielen Kulturen auf die Liebe angewandt werden, verweisen ‚auf ein Ausscheren aus der normalen sozialen Kontrolle, das aber von der Gesellschaft nach Art einer Krankheit toleriert und mit der Zuweisung einer Sonderrolle honoriert werden muß‘.⁵⁰ Die Dichter (...) erkennen, daß die Erfüllung der Sehnsucht, die das Ergriffensein von einer anderen Person weckt, zum Weltverlust des Ich führen muß und folglich nur auf äußerst limitierte Weise verwirklicht werden kann, die Unmöglichkeit ihrer völligen Verwirklichung somit bereits in sich trägt“.⁵¹

Liebesschmerz, ja ein metaphorischer Tod, drückt sich aus etwa in dem Klischeebild des von Pfeilen getroffenen Herzens. Eines von vielen Beispielen ist der Vers von al-ʿAbbās b. al-Aḥnaf (st. 807):

Zalūm traf mit ihren Pfeilen
Mein Herz – sie hatte aufs Herz auch gezielt.⁵²

Angeichts der Nähe des Liebesleidens zur Krankheit müssen diese „Kampfspuren“ aber noch nicht auf einen heroisch imaginierten Tod deuten. Schon Lois Anita Giffen hatte 1972⁵³ auf die Unterscheidung gedrängt zwischen dem literarischen Motiv der – vielleicht von der hellenistischen Literatur inspirierten – *militia amoris* in Poesie und Prosa und ihrer erst später nachweisbaren theoretischen Ausdeutung als islamisches Märtyrertum. Gewiß wird der imaginierte gewaltsame Liebestod auch mit einem feindseligen Akt, einem Rechtsbruch in Verbindung gesetzt; es ist ein Tod, den der Gemordete unverschuldet, unrechtmäßig, *bi-zulm*, also als *victima*, erleidet, wie ein Vers von ʿUmar b. a. Rabīʿa (st. 710) es ausdrückt:

Wenn du mich um keiner Schuld willen tötest, so spreche ich zu dir
Wie ein Unrechtsopfer, ein von Sehnsucht erfüllter Liebeskranker eben spricht:
Wohl bekomme dir der Mord an mir wie auch meine reine Liebe!
Denn meine Liebe zu dir ist vermischt mit meinem Fleisch und Blut.⁵⁴

Doch ist die Berufung auf den von der Dichtung ja gerade unterminierten normativ-juristischen Diskurs nur spielerisch. Der Liebende preist sich nicht ernsthaft als Kriegsmärtyrer, als *šahīd*. Giffen hat bemerkt, daß erst die Verbreitung des berühmten Liebes-Prophetenworts, des *ḥadīṭ al-ʿišq* selbst, „Wer leidenschaftlich liebt,

⁴⁹ Luhmann 1994: 30.

⁵⁰ Ibid. 31.

⁵¹ Bauer 1998: 341f.

⁵² Zitiert bei Enderwitz, 1995: 114; die deutsche Übersetzung wurde leicht verändert.

⁵³ Giffen 1972.

⁵⁴ Zitiert nach Enderwitz 1995: 115, leicht veränderte Übersetzung.

keusch bleibt und stirbt, stirbt als Märtyrer und geht ins Paradies ein“, *man ‘ašīqa wa-‘affa wa-māt – māta šahīdan wa-daḥala l-ḡanna*, gegen Ende des 9. Jahrhunderts zu der gängigen Bewertung des Liebestodes als Märtyrertod geführt hat. Die damit aufgeworfene Frage, was denn die Überlieferer des Ausspruchs zu einer solchen Aufwertung des religiös – streng genommen – ja zweifelhaften Liebestodes bewogen haben könnte, hat Stefan Leder überzeugend beantwortet: das *ḥadīṭ* hat ursprünglich gar nicht die Tendenz, Leidenschaft als Tugend und Enthaltsamkeit als Tapferkeit zu bestätigen, sondern reiht vielmehr die an ihrer Liebe Zugrundegegangenen unter die passiven unschuldigen Opfer, die *victimae*, von Katastrophen, in diesem Fall ihrer eigenen katastrophalen Anlagen, ein. Seine Umdeutung in eine Bestätigung von Liebestod als heroisches Martyrium, in ein *sacrificium*, setzt sich erst später durch.⁵⁵

Was sich in der Liebesdichtung der Umayyadenzeit in der Imagination und gelegentlich auch real abspielte, der Tod des Liebenden, kann als extremer Ausdruck eines neuen Individualismus verstanden werden. Dieser Individualismus wurde in der Abbasidenzeit in vielfältigen Formen ausgelebt, die sich in erster Linie in der weltzugewandten *ghazal*-Dichtung bedeutender Dichter wie Al-‘Abbās b. al-Aḥnaf (st. 807), Abū Tammām, (st. 845), Abū Firās (st. 968), al-Wa’wā’ al-Dimašqī (st. 980), vor allem aber Abū Nuwās (st. 813 oder 815)⁵⁶ und anderen poetisch Ausdruck verschafften. Dabei lebt, wie Thomas Bauer gezeigt hat, auch das *nasīb*, das Liebesgedicht als elegische Einleitung der *qaṣīda*, fort, in dem der Dichter an eine Welt anknüpft, deren Themen und Topoi dem sechsten Jahrhundert entstammen, und deren Orte, Menschen und Situationen bereits seit zwei- oder dreihundert Jahren imaginär waren. Aber als das Liebesgedicht *par excellence* behauptet sich das *ghazal*, das von der Realität der Gegenwart ausgeht. „Die Richtung der Intertextualität des einzelnen Gedichts geht nicht zurück in historische Tiefen, sondern diffundiert zu den Gedichten und neu entstandenen Konventionen der Zeitgenossen“. ⁵⁷ Daneben gibt es aber auch Ablehnung der Realität: Eine der abbasidischen Transformationen ‘udritischer Liebe schlägt eine andere Richtung ein. In ihr wird seit dem späten achten Jahrhundert der Liebestod gleichsam zum Programm: Der Liebende wendet sich einem in der Imagination geschaffenen Ideal des Geliebten jenseits der Realität zu und geht ganz in der Reflektion seiner Liebesleidenschaft und der Erwartung der mit dem Tod möglichen Erfüllung auf. Sein Tod ist die zwar willkommene, aber wiederum unheroische letzte Konsequenz einer anti-sozialen, selbstzerstörerischen Wahl. Positiv betrachtet markiert die den Tod inkauf nehmende Anbetung eines Ideals aber eine neue, spiritualisierte Dimension des Liebesbegriffs, die sich in der Folgezeit im gesamten islamischen Raum Bahn brechen sollte.

Die diesen in seinen Anforderungen extremen Liebestypus gestaltende Gattung des *ghazal* mit ihrer a-sozialen Selbstlokalisierung ist im arabischen Sprachraum

⁵⁵ Leder 1984: 171-176.

⁵⁶ S. zu seiner Dichtung Kennedy 1997.

⁵⁷ Bauer 1998: 195.

zugleich eine poetologische Antwort auf die verlorene öffentliche Funktion, die der Dichter vor dem Islam innehatte. Sie sollte vor allem in der sufischen Mystik – nicht nur im arabischsprachigen, sondern auch im persisch-, osmanisch- und urdu-sprachigen Raum – eine neue Blüte erleben. Hier konnte das göttliche Du in die Rolle des Geliebten eintreten, der nun – noch radikaler als der reale Geliebte – als Liebesbeweis den totalen Weltverlust seines Partners fordert. Seine heroische Konnotation erhält der Liebestod nämlich da zurück, wo der Liebende – vergleichbar dem altarabischen Helden, der den Schicksalsmächten, *al-dahr*, selbst in den Weg tritt – sich einer transzendenten Macht ausliefert. Der sich dabei ereignende Liebestod kann kein dem Geliebten frivol-spielerisch zur Last gelegter Mord, noch auch ein in narzißtischer Exaltiertheit auf sich genommener physischer Tod als *victim* sein. Der mystische Liebestod ist der Weltverlust des Ich, ein *sacrificium*, das die Bedingung für die leidenschaftliche Gottesliebe des Sufi ist. Ihr bedeutendstes poetisches Medium ist das *ghazal*⁵⁸.

5. Zur „Internationalisierung“ des *ghazal*

Nicht nur in dieser Funktion – als ein dem realitätsfernen, abgehobenen Zustand des mystischen Liebenden kongeniales Medium – sondern auch als die überzeugendste künstlerische Form des weltlichen Liebesgedichts nahm das *ghazal* seit dem zehnten Jahrhundert seinen unaufhaltsamen Siegeszug zunächst durch die persische Dichtung und von dort in die tschagatai-türkische und schließlich osmanisch-türkische Dichtung, wo es zum Herzstück der gefeierten Divan-Dichtung wurde. Als beherrschendes Sujet setzte sich jedoch das Thema der unerfüllten Liebe durch, der unstillbaren Sehnsucht nach dem Einswerden mit dem unerreichbaren Geliebten. In diesem Zusammenhang kommt der Figur des Mağnūn (Mecnun), des „von Laylā Besessenen“, die Walter Andrews mithilfe des Modells der Jung'schen Archetypen zu entschlüsseln versucht hatte, besondere Bedeutung zu. In der arabischen Legende,⁵⁹ die sich zuerst bei Ibn Qutayba (st. 889)⁶⁰ und bei Abū l-Farağ al-Iṣfahānī (st. 967),⁶¹ findet, wird der junge Dichter Qays b. al-Mulawwah durch Stammeskonventionen daran gehindert, die von ihm leidenschaftlich geliebte Laylā zu heiraten. Der Trennungsschmerz raubt Qays den Verstand, er zieht sich ganz von den Menschen in die Wüste zurück, wo er als Irrer, *mağnūn*, weiter Verse auf Laylā dichtet, bis er vom Schmerz ausgezehrt stirbt. In der bereits in der arabischen Rezeption einsetzenden, für die persische und osmanische Rezeption weitgehend typischen mystischen Amplifikation wird diese Fabel mythisch aufgeladen. *Ğunūn* (Wahnsinn) ist bei dem sufisch geprägten Mağnūn nicht Mangel, sondern Ausdruck tiefster Ergrif-

⁵⁸ S. dazu Homerin 2005 und Kuntze 2005. S. zu dem Fortleben dieses Denkens Neuwirth 2004.

⁵⁹ I.J.Krackovskij 1955, Leder 1990.

⁶⁰ Ibn Qutayba 1964: 475.

⁶¹ Abū l-Farağ al-Iṣfahānī 1955: II. 21, 28f.. 54.

fenheit, ja Besessenheit, die zugleich poetische Inspiration (*šīr*) verbürgt und den reinen Dienst am Ideal (*išq*) unter Verzicht auf die reale Verkörperung des geliebten Du ermöglicht. Maġnūn hat ein Ideal „Laylā“ an die Stelle der wirklichen Laylā gesetzt; die imaginierte Geliebte wird sakralisiert und unter Rückgriff auf sakrale Sprache beschrieben. Der Liebestod ist dementsprechend auch nicht Auslöschung, sondern eigentliche Erfüllung einer absoluten Bindung. „Wer ist dieser Maedschnun? In drei Punkten stimmen die frühen arabischen Quellen bei aller sonstigen Widersprüchlichkeit überein: Maedschnun liebte, dichtete und war (oder wurde) wahnsinnig. Auf das Fundament dieses Dreiklangs gründet auch Nezemi sein Werk. Es ist, möchte ich sagen, das ‚magische Dreieck‘, über der Eingangspforte zu dieser Dichtung“.⁶² As‘ad Khairallah⁶³ hat als erster nicht nur die archetypische Struktur des Maġnūn-Laylā-Paradigmas analysiert, sondern auch seine Entwicklung Sprachgrenzen-überschreitend in der arabischen und der persischen Tradition verfolgt, die – nach Vorläufern wie dem didaktischen narrativen *maṭnawī*-Epos Niẓāmīs (st.1203)⁶⁴ und der kürzeren Nachdichtung von Amīr-i Khusraw Dihlawī (st. 1325) – in dem mystischen Versepos Laylī u Madjnūn aus dem Fünferzyklus (*Ḥamse*) von Ġāmī (st. 1492)⁶⁵ ihren Höhepunkt erreichte. Ein Neffe Ġāmīs, Hātifī (st. 1521) schrieb einen neuen Fünferzyklus, der wieder eine Laylī u Maġnūn-Bearbeitung enthielt, der von osmanischen Dichtern besonders geschätzt und ins Türkische übersetzt wurde.⁶⁶ Auch in der tschagatai-türkischen und osmanischen Literatur hat das Maġnūn-Laylā-Paradigma – unter dem Titel Leylā u Mecnūn – mehrere Gestaltungen erfahren, so durch Mīr ‘Alī Šīr Nevā‘ī aus Herat (st.1501), Ḥamdī (st.1503) und den als bedeutendsten osmanischen Dichter gefeierten Fuẓūlī (st. 1555)⁶⁷. Schließlich hat auch die indische Literatur eine lange Geschichte der Maġnūn-Laylā-Rezeption aufzuweisen, für die als Beispiele für viele andere Namen Aḥmad Gujurātī und Muḥammad ‘Azīz, die beide im 17. Jahrhundert *maṭnawī*-Epen schrieben, sowie Nusrawān Dī Mihrabān und Munšī Maḥmūd Miyān Rawnaq (st.1866), zwei Autoren von Maġnūn-Laylā-Dramen, stehen können.⁶⁸

Wenn die Gestaltung dieses Liebesdramas auch vornehmlich im Versepos, *maṭnawī*, erfolgte, so ist es doch das *ghazal*, das das mentale Paradigma der Legende als ständigen Subtext weitertradiert hat. Daß dieser Subtext auch an die Oberfläche des *ghazal* treten kann, Laylā auch eine Figur des Gedichts werden kann, zeigen bekannte Verse des arabischen Mystikers Ibn al-Fāriḍ (st.1235), der

⁶² Gelpke 1964: 108-109, Khairallah 1980: 24f.

⁶³ Khairallah 1980 und wieder 1995, wo er auch die Rezeption durch den Dichter Louis Aragon darstellt, die ihrerseits auf nahöstliche Autoren zurückgewirkt hat, s. dazu Neuwirth & Pflitsch 2000.

⁶⁴ Übersetzt ins Englische von Atkinson 1836, Gelpke 1966; ins Deutsche von Gelpke 1963.

⁶⁵ Übersetzt ins Deutsche von Hartmann 1808, Schack 1890.

⁶⁶ Zu den persischen Bearbeitungen insgesamt s. De Bruijn 1985: 1103-1105.

⁶⁷ S. dazu Bombaci 1962. Eine englische Übersetzung der Version Fuẓūlīs bietet Huri 1970. Zu den osttürkischen und osmanischen Bearbeitungen insgesamt s. Flemming 1985: 1105f.

⁶⁸ Zu den urdu-sprachigen Bearbeitungen insgesamt s. Haywood 1985: 1106f.

wiederum in dem persischen Ghazal-Dichter Ġāmī seinen Kommentatoren gefunden hat,⁶⁹ ebenso wie eine große Zahl von osmanischen *gazel*-Gedichten,⁷⁰ die explizit auf die Legende rekurrieren.

Neben der Vorstellung der unerfüllten Liebe, wie sie für das 'udritische und mystische *ghazal* charakteristisch ist, wirkte ein weiterer Gedanke Sprachraum-übergreifend für das *ghazal*, zumindest das mystische, bestimmend: der Gedanke der göttlichen Herkunft menschlicher Schönheit und der ihr daraus erwachsenden Nähe zum Heiligen. Johann Christoph Bürgel hat auf den neuplatonischen Ursprung der sich in der Dichtung reflektierenden Überzeugung hingewiesen, daß irdische Schönheit ein Abglanz göttlicher Schönheit ist und Liebe der Beweggrund allen Lebens: Da die Vielfalt des Seins eine Emanation aus dem Einen ist, ist die ganze Schöpfung von Sehnsucht nach diesem Ursprung erfüllt. Die Sehnsucht der Seele „wird durch den Anblick des Schönen, das sie als Abglanz göttlicher Schönheit wiederkennt, geweckt. ‚Gott ist schön und liebt die Schönheit‘, *Allāhu ġamī-lun, yuħibbu l-ġamāl*, lautet ein bei den Mystikern viel zitiertes *ħadīth*“.⁷¹ Die sich daraus ergebende Verherrlichung, ja Hypostasierung, des „Freundes“ ist das beherrschende Thema der persischen Lyrik wie auch der von ihr inspirierten türkischen und indischen Dichtungstraditionen. Bürgel begründet das damit, daß einerseits die Hofdichtung den Fürsten – im Sinne der seit dem 13. Jahrhundert verbreiteten theosophischen Lehre vom *insān kāmīl* – als „Vollkommenen Menschen“ verherrlicht, als einen Idealtypus mit nahezu göttlichen Zügen, andererseits aber auch die Liebesdichtung im *ghazal* den Geliebten als eine Verkörperung der Vollkommenheit feiert. In dieser Liebesdichtung konnte sich beides: Gottesliebe und irdische Liebe und Freundschaft als Analogie und Vorstufe der letztlich gemeinten Liebe der Seele zu ihrem Schöpfer manifestieren, wobei die Symbolik der mystischen Diktion die Eindeutigkeit der Sprache bewußt aufhob. So ließ sich unter der Chiffre des „Freundes“ über Beziehungen von irdischer Erotik bis zu sublimster Gottesverehrung reden. Die im *ghazal* verwirklichte mystische Freundverherrlichung bleibt, wie Bürgel urteilt, „kaum hinter der Preisung Muħammads zurück, und ebensowenig läßt sich die Verherrlichung des Herrschers deutlich von der Verklärung des anonymen Freundes trennen. Alles das zeigt, welches Gefühl von Macht sich hier manifestiert“.⁷²

Man kann die nahöstlichen Literaturen, in denen *ghazal*-Dichtung eine zentrale Bedeutung erlangte, also in vielfacher Hinsicht als eine sprachen-übergreifende – zumindest das Persische, Türkische und Indische umfassende – „Poesie-Gemeinschaft“ begreifen, eine Gemeinschaft, die in vormongolischer Zeit bereits zwischen der arabischen und persischen Dichtung bestanden hatte.⁷³ Zieht man aber nicht

⁶⁹ Khairallah 1980: 107.

⁷⁰ S. Flemming 1985: 1105.

⁷¹ Bürgel 1991: 311.

⁷² Ibid. 1991: 331f.

⁷³ Den Begriff der arabisch-persischen Poesiegemeinschaft hat Reinert 1973 geprägt.

nur die komplexe arabische, persische, türkische und urdu-sprachige Tradition⁷⁴ in Betracht, sondern bedenkt auch, daß das *ghazal* die hebräische Poesie Andalusiens mit geprägt hat⁷⁵ und schließlich sogar als Gattung in den Kanon der Gedichtformen der deutschen Klassik eingegangen ist, so kann man nachvollziehen, daß dieses dichterische Genre als das „erfolgreichste“ der gesamten Weltliteratur bezeichnet worden ist. Diese späte Entwicklung auf europäischem Terrain in den *ghazal*-Diskurs einzubeziehen stellt seit einiger Zeit auch für Orientalisten eine Herausforderung dar. Klaus-Detlev Wannig skizziert die allgemeine Entwicklung, Hartmut Bobzin widmet sich Friedrich Rückert als *ghazal*-Übersetzer und Ghaselendichter. Das wohl bekannteste Ghaselenwerk in deutscher Sprache, die Dichtung Graf August von Platens, ist Gegenstand der Beiträge von Gregor Schoeler und Petra Kap-pert.⁷⁶ Hier dient das orientalische Genre als Schlüssel zu einer Befreiung: Obwohl das Ghasel bei Platen zu einer eigenständigen deutschen Gattung avanciert ist, bleibt der intertextuelle Verweis auf Hāfeẓ und damit das orientalische *ghazal* weiterhin unverzichtbar, ohne dessen schützende Maske Platen angesichts der repressiven Sozialmoral seiner Zeit seine Weltanschauung nicht hätte zum Ausdruck bringen können.

Nicht zuletzt die Beobachtung von der „Ubiquität“ des aus dem Orient kommenden *ghazal* ermutigt zu der Feststellung, daß Dichtung in der nahöstlichen Welt – im deutlichen Gegensatz zu der europäischen Entwicklung, in der die Herauslösung der Kunst aus ihrer traditionellen Eingebundenheit in religiöse und herrschaftliche Zusammenhänge erst in der Neuzeit, mit der Ausdifferenzierung der Wertsphären Wissenschaft, Moral und Kunst, einsetzte – sich stets, geradezu von Anfang an, einen Freiraum des Denkens und Fühlens außerhalb der religiösen Normen oder doch in einer tieferen Sinnschicht der Religion, reservieren konnte, auf den die religiösen und politischen Machttäger nur verhältnismäßig selten Zugriff hatten.

6. Das *ghazal* als Problem der Moderne

Dichtung als Medium der Weltbeherrschung in der vorislamischen Zeit, der Weltflucht in der Sufik der klassischen islamischen Kultur und als Medium der Befreiung in der Moderne? Das wäre so natürlich zu einfach dargestellt. Festzuhalten ist aber, daß sich die Rolle des Dichters je nach Zeit und Ort und je nach Art der von ihm angesprochenen Öffentlichkeit offenbar sehr verschieden gestaltet. Es wäre lohnend, der Frage systematisch nachzugehen, in wie weit ein Paradigmenwechsel

⁷⁴ Die indische Entwicklung, die zu Anfang des 18. Jahrhunderts einsetzt, bleibt in unserem Band leider unberücksichtigt. S. generell zum urdu-sprachigen *ghazal*: Islam & Russell 1969; Ahmad (hrsg.) 1994; Russell 1969, außerdem Bürgel 2005.

⁷⁵ S. dazu Schippers 2005. Scheindlin 1986 stellt eine Anzahl hebräisch-andalusischer Liebesgedichte mit Übersetzung und Kommentar vor.

⁷⁶ S. den Beitrag von Judith Pfeiffer und ergänzend Birus 2005.

im dichterischen Diskurs auf einen Paradigmenwechsel in der sozialen Wirklichkeit zurückverweist. Ein Versuch der *ghazal*-Spurenlese in der postkolonialen arabischen Kultur⁷⁷ mag hier einen Anstoß geben. Der insbesondere durch die Mystik verbreitete Diskurs der Selbstaufopferung für ein Ideal hat im Kontext des palästinensischen Widerstands eine „Märtyrerkultur“ hervorgebracht⁷⁸. Mit dem Dichter Mahmud Darwish (geb.1942) tritt das vorher vor allem patriotisch motivierte Selbstopfer des Kämpfers in einen eindeutig erotisch determinierten Kontext, so daß der Terminus *‘āšiq*, Liebender, nun zum Synonym für den palästinensischen Widerstandskämpfer werden kann. Angelika Neuwirths Beitrag beleuchtet den Anfang dieser zugleich aktivistischen und dichterischen Entwicklung, in der die Palästinenser durch rituellen und sprachlich-dichterischen Selbstausdruck eine Antwort auf die von ihnen vorgefundene schriftorientierte jüdische Gedächtniskultur zu geben versuchen. Ohne den im mystischen *ghazal* transportierten Begriff der selbstaufopfernden Liebe zu einem unerreichbaren Ideal ist die Entwicklung der palästinensischen kulturellen Selbstbehauptung, die den aktiven Widerstand begleitete, nicht erklärbar. Das Phänomen ist nicht einzigartig: Wie Jan Marek⁷⁹ gezeigt hat, greift bereits zwanzig Jahre vor Darwishes ersten Gedichten der pakistanische Dichter und Sozialrevolutionär Faiz Ahmad Faiz (geb. 1911) zur Darstellung seiner sozialrevolutionären Ziele mit dem Genre Ghazal auf das mit der unerfüllten Liebe gegebene Spannungsfeld zurück, um die Getriebenheit des Revolutionärs, sein selbstaufopferndes Streben nach Wiederherstellung der Heimat in ihrer Integrität, zu gestalten. Auch hier begegnet der Freiheitskämpfer als Liebender (*‘āšiq*).

Bei diesem – wenn auch kursorischen – Durchgang durch die *ghazal*-Dichtung kann nicht unbemerkt geblieben sein, daß die sich in dieser Kunst manifestierende Kreativität auf begrenzte Kreise beschränkt war: nicht nur auf gebildete und somit sozial privilegierte Akteure, sondern auch auf Männer unter fast totalem Ausschluß von Frauen. Renate Jacobi hat für die arabische Kultur verschiedentlich auf dieses Mißverhältnis hingewiesen und Dichterinnen, die es bis in die frühe Abbasidenzeit durchaus gab, ins Licht zu rücken versucht. Die von ihr betreute Studie von Nicola Lauré al-Samarai ist anhand der Beispiele der Kalifentochter ‘Ulayya bint al-Mahdī und der Sängersklavin Arīb, zweier bedeutender Vertreterinnen der Musik- und Dichtkunst am Hof der frühen Abbasiden, der Frage nachgegangen, weshalb und in welchen Formen einzelne wenige Frauen Eingang in die androzentrische Geschichtsschreibung der klassischen islamischen Zeit finden konnten.⁸⁰ Heshmat Moayyad hat ein noch gravierenderes Mißverhältnis zwischen Männern und Frauen für die persische Dichtung festgestellt: „Die wenigen erhaltenen Fragmente von

⁷⁷ S. ergänzend die im Kontext des Beiruter Ghazal-Symposiums angestellten Versuche, eine Verbindung zwischen vormoderner *ghazal*-Tradition und moderner Literatur herzustellen: Klemm 2005, Neuwirth 2005, Embalo 2005, Guth 2005.

⁷⁸ S. zu ihrer Reflektion in der Literatur Klemm 2004 und zu ihrer Verbreitung während des libanesischen Bürgerkriegs Mejcher 2004.

⁷⁹ Marek 1983.

⁸⁰ Lauré al-Samarai 2000.

Dichtung, die bestimmten Frauen zugeschrieben werden, reichen nicht aus, um ihnen einen Ehrenplatz in der Dichtungsgeschichte zu sichern. Zweifellos sind die sozialen Bedingungen des islamischen Mittelalters für dieses Vakuum verantwortlich zu machen, nicht etwa eine mangelnde poetische Begabung persischer Frauen. Das beweist schon das Auftreten einer Anzahl hervorragender Dichterinnen in den letzten Jahren“.⁸¹ Moayyad, der aus vormoderner Zeit nur die Bābī-Dichterin Qurratul ‘Ayn Ṭāhere (1820-1852)⁸² nennt, hat selbst mit Parvīn E’teṣāmī (1907-1938) eine späte Vertreterin nicht nur der *qaṣīda*, des *maṭnawī*, der *tamṭīla* und der *muqaṭṭa’a* vorgestellt, sondern auch eine Dichterin, deren Gedichte in Bildersprache und Grundstimmung noch eng mit der *ghazal*-Tradition verbunden sind. Eine rein sozialgeschichtliche Begründung für das weitgehende Fehlen weiblicher Dichter in der späteren *ghazal*-Dichtung greift aber gewiß zu kurz; hier sind auch poetologische Faktoren einzubeziehen, da sich mit der Herausbildung der Funktion der Dichtung als primäre künstlerische Repräsentation eines Daseinsgefühls feste Konventionen der Produktion und der Aufführung entwickelt hatten, die für Frauen als Akteure keinen Raum mehr offenliessen. Christoph Bürgel hat ihr Fehlen – selbst als Objekt der Poesie – mit einer Mentalitätsentwicklung in Zusammenhang gebracht: „Die Frau ist, sei es auch nur als Symbol, aus dieser Dichtung verschwunden, verdrängt durch den ‚Freund‘, der eine – und die literarisch manifesteste – Verkörperung des Vollkommenen Menschen darstellt“.⁸³ Frauenemanzipatorische Bestrebungen setzen sich daher auch oft explizit mit dem *ghazal* und seinem Liebesbegriff auseinander. Nach der viel beachteten vernichtenden Kritik am Konzept des *‘išq* durch den ägyptischen Dichter, Dramatiker und Essayisten Ṣalāḥ ‘Abdaṣṣabūr⁸⁴ (1970) hat der syrische Kulturkritiker Ṣādiq al-‘Azm⁸⁵ einen Versuch der Entmythisierung des noch immer wirksamen Ideals der „udritischen Liebe“ vorgelegt, in dem er für eine grundsätzlich neue Wahrnehmung der Frau plädiert.

Aber die *gender*-Problematik beschränkt sich nicht auf die Absenz der Frauen in der *ghazal*-Dichtung, sie betrifft auch ein sowohl in der nahöstlichen als auch der westlichen Kritik noch immer weitgehend vorherrschendes Vorurteil gegen die im *ghazal* reflektierte Homoerotik. Aufgrund einer mißverständlichen Deutung der islamischen Kultur auf der Grundlage ihrer eigenen – Liebe und Sexualität betreffenden – normativen Wertkriterien, wurde diesen Normen lange die Rolle eines Schlüssels zum Verständnis der Realität zugemessen. Der sich in den Gedichten äuernde männliche Liebende mußte sich folglich an eine weibliche Geliebte wenden. Der zur „Richtigstellung“ der Verhältnisse zuweilen als *ultima ratio* unternommene Versuch, maskuline Formen in den Texten in feminine umzudeuten, scheiterte jedoch an nicht zu beseitigenden Widersprüchen. Die vormoderne Wahr-

⁸¹ Moayyad 1974: 164. S. auch den Beitrag von Dominic P. Brookshaw zu Jahān-Malik Khātūn.

⁸² S. zu ihrem Leben und Werk Bausani 1983.

⁸³ Bürgel 1991: 319.

⁸⁴ ‘Abdaṣṣabūr 1970, s. dazu Neuwirth 1995.

⁸⁵ Al-‘Azm 1974.

nehmung von Liebe und Sexualität in der islamischen Welt entspricht, wie Thomas Bauer deutlich gemacht hat – dessen Richtigstellung im folgenden referiert sei⁸⁶ –, nun einmal nicht der des modernen Westens, die sich ja auch erst im Verlauf eines langen emanzipatorischen Prozesses durchgesetzt hat, nachdem Beziehungen zwischen Männern zunächst als sündig und dann als pathologisch betrachtet und mit entsprechenden Maßnahmen bekämpft worden waren. Es erwies sich als folgeschwer, daß gerade die Zeit, in der die rigorosesten, vermeintlich sogar wissenschaftlich fundierten Maßnahmen gegen eine männlich-männliche Sexualität ergriffen wurden, auch die Zeit der heftigsten Kollision zwischen der westlichen und der islamischen Kultur war. So erklärt sich, daß der westliche Kolonialismus das Thema der „natürlichen“ vs. „perversen“ Sexualität aufgriff, um damit seine selbstangemaßte *mission civilisatrice* unter Beweis zu stellen. Dabei wurde ein Bild der islamischen Welt evoziert, wie es noch heute in vielen Zügen vorherrscht, nämlich als einer Kultur, die einerseits Sexualität unterdrückt – man denke an den Status der Frauen – andererseits aber wild-promiskuitive Züge aufweist – ein Klischee, das sich bereits für das Mittelalter nachweisen läßt. Die islamische Welt, die in vielen Fällen solche kolonialistischen Sichtweisen selbst wieder übernahm, adoptierte auch diese moralische Bewertung der Homosexualität, nicht mehr jedoch die Transformationen dieser Bewertung in Europa, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einsetzten.

Ein genauerer Blick zeigt, daß das westliche Konzept von Homosexualität sowohl mit den üblichen Begriffen von Sexualität und *gender* in der vormodernen islamischen Welt als auch mit den Sexualität betreffenden religiösen Normen inkompatibel ist. Die Vorstellungen von Sexualität orientierten sich nicht an der Geschlechtszugehörigkeit, sondern am *gender* der Betroffenen. Die soziale Norm unterschied nicht zwischen normgerechter Sexualität im Sinne einer Beziehung zwischen einem männlichen und einem weiblichen Partner (Heterosexualität) und abweichender Sexualität im Sinne einer Beziehung ausschließlich zwischen männlichen Partnern. Vielmehr verlief die für die soziale Norm relevante Trennlinie zwischen einem aktiven Partner männlichen Geschlechts (einem erwachsenen Mann) und einem passiven Partner, der entweder weiblichen Geschlechts oder ein noch bartloser junger Mann oder ein Hermaphrodit sein konnte. Es ist klar, daß diese beiden so verschiedenen Vorstellungen von Sexualität nicht leicht auf einen Nenner gebracht werden können. Eine weitere Schwierigkeit betraf die religiösen Normen, die ihrerseits an den beschriebenen Vorstellungen orientiert waren. Das Verbot von *liwāt* bezieht sich nicht auf Homosexualität, sondern auf eine sexuelle Praxis, ebenso wie bestimmte sexuelle Praktiken, nicht aber sexuelle Neigungen, im vormodernen Christentum verboten waren. Für Männer islamischer Gesellschaften war es – nicht anders als für Männer im antiken Griechenland oder Rom – nur natürlich, schöne junge Männer und Frauen gleichermaßen begehrenswert zu finden

⁸⁶ S. zu der folgenden Darstellung die *Introduction* zu Bauer & Neuwirth 2005; sowie Bauer 1998: 163-174.

und sich in sie zu verlieben.⁸⁷ Diese Liebe und ihr literarischer Ausdruck mußten dann allerdings mit den religiösen Normen in Konflikt geraten, wenn zu befürchten war, daß sie zu sündigen Handlungen Anlaß geben würden.⁸⁸ Die voreilig formulierte Gleichung Homoerotik = Homosexualität = *liwāt* = pervers hatte zur Folge, daß die islamische Welt das *ghazal*-Erbe seit dem Ende des 19. Jahrhunderts mit äußerst gemischten Gefühlen betrachtete. Eine produktive Neubewertung dieser Tradition bleibt noch zu leisten, sie könnte da zu weitreichenden Konflikten führen, wo die *ghazal*-Tradition oder Vorstellungen von Liebe und Sexualität, wie sie in dieser Tradition ausgedrückt sind, in die Gegenwart hineinreichen⁸⁹.

Insgesamt läßt sich aber eine Entwicklung konstatieren, die zumindest für die urbanisierte nahöstliche Welt gelten dürfte: Das *ghazal* hat nach fast dreizehn Jahrhunderten der intensiven Interaktion mit seinen Gesellschaften eine neue Verkörperung angenommen: von einem literarischen Genre – wie verschieden es sich auch immer in den einzelnen Sprachen und kulturellen Kontexten realisiert haben mag – ist es zu einer „Großen Tradition“ geworden, nicht ganz unähnlich anderen klassischen literarischen Gattungen wie etwa der griechischen Tragödie⁹⁰. *Ghazal*-Gedichte sind heute literarische Zeugen eines lange für die Mentalität nahöstlicher Gesellschaften prägend gewesenen *master narrative*, das seine verpflichtende Autorität zwar verloren hat, nicht aber seine ästhetisch-dramatische Wirkmächtigkeit. In einer Zeit, die nicht mehr der Poesie gehört, in der die arabische, persische und türkische Dichtung grundlegende Erneuerung erfahren haben, ist das *ghazal*-Liebeskonzept aus der Dichtung ausgewandert. Es hat in anderen Gattungen einen neuen Ort gefunden. Es lebt im Drama,⁹¹ vor allem aber im sozialkritischen Roman⁹² fort, nicht mehr als sozial relevante Norm, aber doch als unerschöpfliche

⁸⁷ S. dazu Wright & Rowson 1997 und Bauer 1998: 150-184. Dass hier ausschließlich die verschiedenen Orientierungen bei Männern, nicht auch die bei Frauen, zur Debatte stehen, erklärt sich aus dem nicht nur in vormoderner Zeit im Nahen Osten vorherrschenden Patriarchalismus.

⁸⁸ Zu Problemen, die Religionsgelehrten mit dem *ghazal* entstanden, s. Th. Emile Homerin 2005.

⁸⁹ Wie eng das Thema Homosexualität in Verbindung mit der *ghazal*-Tradition mit ideologischen Positionen verbunden ist und Teil einer zeitgenössischen politischen Debatte ist, zeigt Furrer 2005.

⁹⁰ Vgl. Frick 2003.

⁹¹ Die absolute Liebe und damit das Mağnūn-Laylā-Thema erlebte in der arabischen Welt mit dem Drama „Mağnūn Laylā“ des gefeierten ägyptischen Dichters Aḥmad Sawqī (1924, übersetzt von Arthur Arberry 1933) eine Renaissance. Auf diese „romantische“ Rezeption greift das rigoros gesellschaftskritische Drama von Ṣalāḥ ‘Abdaṣṣabūr zurück: *Laylā wa-l-Majnūn*, 1970, übersetzt von Abu Hashhash & al. 1991: *Layla und der Besessene*. S. zu seiner Intertextualität Khairallah 1995: 161-178, und zu seiner kulturkritischen Implikation Neuwirth 1995: 205-234. Zu einem weiteren, sehr erfolgreichen, aber nicht verschriftlichten ägyptischen Mağnūn-Drama von Ṣalāḥ Ġāhīn, s. Khairallah 1995: 177 und Neuwirth 1995: 211.

⁹² Ein frühes türkisches Beispiel ist der Roman von Halit Ziya Uşaklıgil: *Aşk-ı memnū‘* („Verbotene Liebe“, 1900), s. dazu Guth 1997. Orhan Pamuks bekanntem Roman *Kara Kitap* („Das Schwarze Buch“, 1990) liegt durchsichtig ein Laylā-Mağnūn-Subtext zugrunde. Zur türkischen Rezeption der für das osmanische *gazel* charakteristischen homoerotischen Liebe

Quelle von Impulsen zur Selbstreflexion. Dabei tritt nun wieder das sich mit der absoluten Liebe verbindende a-soziale Verhalten bzw. sogar der Wahnsinn in den Blick. Nicht unähnlich den Geschichten der klassisch-antiken Literatur im zeitgenössischen Europa, insbesondere der Tragödie, behaupten das *ghazal* und die von ihm transportierte Mentalität im heutigen Nahen Osten ihre Präsenz fern der Textlektüre, fern dem Studium von Originaltexten: immer weniger als Gegenstand unmittelbaren literarischen Genusses, dafür aber immer mehr als Gegenstand einer – für die soziale Erneuerung unverzichtbaren – rigorosen und konstruktiven Kulturkritik.

Bibliographie

- ‘Abdaṣṣabūr, Ṣalāḥ 1991: *Laylā wa-l-Maġnūn. Laylā und der Besessene*. Hrsg. und eingeleitet von Angelika Neuwirth, übersetzt von Ibrahim Abu Hashhash u.a. Bamberg.
- ‘Abdaṣṣabūr, Ṣalāḥ 1970: *Laylā wa-l-Maġnūn. Masraḥīya šīrīya*. Kairo.
- Abou-Haidar, Elias 1999: *La Fracture*. Casablanca.
- Ahmad, Aijaz (Hrsg.) 1994: *Ghazals of Ghalib. Version from the Urdu*. Oxford.
- Ambros, Edith 1990: The Leṭā’if of Faqīrī, Ottoman Poet of the 16th Century. *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 80, 1990. 59-78.
- Ambros, Edith 1991: An Ottoman Laṭīfe of the 16th Century. *Osmanlı Araştırmaları* XI, 1991. 25-34.
- Ambros, Edith 1992: Six Lampoons out of Faqīrī’s Risāle-i ta’rīfāt. *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 82, 1992. 27-36.
- Ambros, Edith 1998: The Image in the 16th Century of Representatives of Science and Technology. Cameos by the Ottoman Poet Faḳīrī. *Essays on Ottoman Civilization: Proceedings of the 12th Congress of the Comité International d’Etudes Pré-Ottomanes et Ottomanes, Praha 1996. Archív Orientální. Supplementa* VIII, 1998. Prag. 17-28.
- Andrews, Walter G. 1976: *An Introduction to Ottoman Poetry*. Minneapolis u. Chicago.
- Andrews, Walter G. 1985: *Poetry’s Voice, Society’s Song. Ottoman Lyric Poetry*. Seattle u. London.
- Andrews, Walter G. 1980-1986: A Revisionist Thesis for the Esthetics of the Ottoman Gazel. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyat Dergisi* 24-25, 1980-1986. 1-21.

s. Furrer 2005. Im Arabischen sind Romane mit mythenkritischer Tendenz zum Motiv der unerfüllbaren Liebe seit Emil Ḥabībīs 1975 erschienenem Roman *Al-mutaṣā’il* („Der Peptimist“) häufig, s. dazu Neuwirth 1994. Sie begegnen vor allem im Kontext der Aufarbeitung des libanesischen Bürgerkriegs s. insbesondere die Romane von Selim Nassib 1992, Ghassan Fawaz 1996, Huda Barakat 1993, Abduh Wazen 1993 und Elias Abou-Haidar 1999, s. dazu Neuwirth & Pflitsch 2000 sowie Neuwirth, Pflitsch & Winckler 2004.

- Andrews, Walter G. & Kalpaklı, Mehmet 2005: The Ottoman Ghazal in the Age of Beloveds. In: Bauer, Thomas & Angelika Neuwirth (Hrsg.): *Ghazal as World Literature I: Transformations of a Literary Genre*. (Beiruter Texte und Studien; 89) Beirut/Würzburg. 355-366.
- Aragon, Louis 1963: *Le Fou d'Elsa*. Paris.
- Arberry, Arthur J. 1933: *Madjnūn. Laylā. A Poetical Drama in Five Acts*. Translated into English verse from the Arabic of the late Ahmed Shawki. Cairo.
- Atkinson, James 1836: *Laili and Majnun. A Poem from the original Persian*. London.
- Al-ʿAzm, Šādiq 1974: *Fī l-ḥubb al-ʿudrī*. Beirut.
- Bachmann-Medick, Doris 2001: Is There a literary History of World Literature? In: *REAL. Yearbook of Research in English and American literature* 17 (2001). 359-72.
- Barakat, Huda 1993: *Ahl al-Hawā*. Beirut.
- Bauer, Thomas 1998: *Liebe und Liebesdichtung in der arabischen Welt des 9. und 10. Jahrhunderts. Eine literatur- und mentalitätsgeschichtliche Studie des arabischen Ġazal*. (Diskurse der Arabistik; 2). Wiesbaden.
- Bauer, Thomas & Angelika Neuwirth (Hrsg.) (2005): *Ghazal as World Literature I. Transformations of a Literary Genre*. (Beiruter Texte und Studien; 89) Beirut/Würzburg.
- Bauer, Thomas 2005: Ibn Ḥajar and the Arabic Ghazal of the Mamluk Age. In: Bauer, Thomas & Neuwirth, Angelika (Hrsg.): *Ghazal as World Literature I: Transformations of a Literary Genre*. (Beiruter Texte und Studien; 89). Beirut/Würzburg. 35-56.
- Bausani, Alessandro 1983: Dichtung und Schicksal bei zwei Baha'i-Dichtern: Qurratul-ʿAin Ṭāhere (1820-1852) und Naʿim (1855-1916). In: Bürgel, J.C. & Faehndrich, H. 1983 (Hrsg.): *Die Vorstellung vom Schicksal und die Darstellung der Wirklichkeit in der zeitgenössischen Literatur islamischer Länder*. Bern, Frankfurt, New York. 73-100.
- Bausani, Alessandro 1965: Ghazal, The Ghazal in Persian Literature. In: *EI* ² II. 1033-1036.
- Bausani, Alessandro 1960: La Letteratura Neopersiana. In: Pagliaro, Antonino & Bausani, Alessandro 1960 (Hrsg.): *Storia della letteratura persiana*. Mailand.
- Birus, Hendrik 2005: *Goethe's Approximation of the Ghazal and its Consequences*. In: Bauer, Thomas & Neuwirth, Angelika (Hrsg.): *Ghazal as World Literature I: Transformations of a Literary Genre*. (Beiruter Texte und Studien; 89). Beirut/Würzburg. 415-430.
- Blachère, Régis 1965: Ghazal: The Ghazal in Arabic Poetry. In: *EI* ² II. 1028-1033.
- Bombaci, Alessio 1962: *Storia della letteratura turca. Dall'antico impero di Mongolia all'odierna Turchia*. Mailand.

- Brookshaw, Dominic P. 2003: Palaces, Pavilions and Pleasure-gardens: The Context and Setting of the Medieval Majlis. *Middle Eastern Literatures* 6, 2003. 199-223.
- Browne, E.G. 1951-53: *A Literary History of Persia* (reprint). Cambridge. I-IV.
- De Bruijn, J.T.P. 1983: *Of Piety and Poetry: The Interaction of Religion and literature in the Life and Works of Ḥakīm Sanā'ī of Ghazna*. Leiden.
- De Bruijn, J.T.P. 1985: Madjnūn Laylā. In Persian, Kurdish and Pashto Literature. In: *EI*² V. 1103-1105.
- De Bruijn, J.T.P. 2005: The Perde Gazeli in the Turkish Karagöz Shadow Play: Features and Content. In: Bauer, Thomas & Neuwirth, Angelika (Hrsg.): *Ghazal as World Literature I: Transformations of a Literary Genre*. (Beiruter Texte und Studien; 89). Beirut/Würzburg. 367-382.
- Bürgel, Johann Christoph 1991: *Allmacht und Mächtigkeit. Religion und Welt im Islam*. München.
- Bürgel, Johann Christoph 2005: The Mighty Beloved: Images and Structures of Power in the Ghazal from Arabic to Urdu. In: Bauer, Thomas & Neuwirth, Angelika Hrsg.): *Ghazal as World Literature I: Transformations of a Literary Genre*. (Beiruter Texte und Studien; 89). Beirut/Würzburg. 283-310.
- Embaló, Birgit 2005: The City Woman and the Dialectics of Love and Death. In: Bauer, Thomas & Neuwirth, Angelika (Hrsg.): *Ghazal as World Literature I: Transformations of a Literary Genre*. (Beiruter Texte und Studien; 89). Beirut/Würzburg. 199-232.
- Embaló, Birgit, Neuwirth, Angelika & Pannewick, Friederike 2001: *Kulturelle Selbstbehauptung der Palästinenser. Survey der Modernen palästinensischen Dichtung*. (Beiruter Texte und Studien; 71). Beirut/Würzburg.
- Enderwitz, Susanne 1995: *Liebe als Beruf: Al-ʿAbbās ibn al-Aḥnaf und das ġazal*. (Beiruter Texte und Studien; 55). Beirut/Stuttgart.
- Enderwitz, Susanne 2004: Liebe, Märtyrertum und Lohn im abbasidischen Gazal. In: Pannewick, Friederike (Hrsg.): *Martyrdom in Literature. Visions of Death and Meaningful Suffering in Europe and the Middle East from Antiquity to Modernity* (Literaturen im Kontext. Arabisch – persisch – türkisch 17). Wiesbaden. 149-162.
- Fawaz, Ghassan 1996: *Les mois volatils des guerres perdues*. Paris.
- Flemming, Barbara 1985: Madjnūn Laylā. In Turkish Literature. In: *EI*² V. 1105-1106.
- Frick, Werner (Hrsg. in Zusammenarbeit mit Gesa von Essen und Fabian Lampart) 2003: *Die Tragödie. Eine Leitgattung der europäischen Literatur*. Göttingen.
- Frye, Northrup 1957: *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton.
- Furrer, Priska 2005: The Problematic Tradition: Reflections on Ottoman Homoeroticism in Modern Turkish Literature. In: Bauer, Thomas & Neuwirth, Angelika (Hrsg.): *Ghazal as World Literature I: Transformations of a Literary Genre*. (Beiruter Texte und Studien; 89). Beirut/Würzburg. 382-394.

- Gelpke, Rudolf 1963: *Leila und Madschnun*. Zürich.
- Gelpke, Rudolf 1964: Liebe und Wahnsinn als Thema eines persischen Dichters. Zur Medschnun-Gestalt bei Nezami. *Symbolon* IV, 1964. 108-109.
- Gelpke, Rudolf 1966: *The Story of Layla and Majnun*. London.
- Gibb, E.J.W. 1907: *A History of Ottoman Poetry*. V. Hrsg. G. Browne. London.
- Giffen, Lois Anita 1972: *Theory of Profane Love among the Arabs*. London 1972.
- Glünz, Michael 1986: Şāfis Šahrangīz: ein persisches Maṭnawī über die schönen Berufsleute von Istanbul. *Asiatische Studien* 40, 1986. 133-45.
- Gruendler, Beatrice 2005: Motif vs. Genre: Reflections on the Dīwān al-Maʿānī of Abū Hilāl al-ʿAskarī. In: Bauer, Thomas & Neuwirth, Angelika (Hrsg.): *Ghazal as World Literature I: Transformations of a Literary Genre*. (Beiruter Texte und Studien; 89). Beirut/Würzburg. 57-86.
- Guth, Stephan 1999: Das Rätsel 'Ašk-ı Memnū': Ein Beitrag zur epochalen Lokalisierung der Servet-i Fünun-Bewegung. *Asiatische Studien*, 51. 557-7
- Guth, Stephan 2005: Love and Space in Yaḥyā al-Ṭāhir 'Abdallāh's Uḡniyat al-ʿāšiq İliyā. In: Bauer, Thomas & Neuwirth, Angelika (Hrsg.): *Ghazal as World Literature I: Transformations of a Literary Genre*. (Beiruter Texte und Studien; 89). Beirut/Würzburg. 233-243.
- Ḥabībī, Imīl 1974: *Al-waqāʿiʿ al-ḡarība fī ihtifāʿ Saʿīd Abī l-Naḥs al-Mutašāʿil*. Haifa.
- Habibi, Emil 1992: *Der Peptimist oder Von den seltsamen Vorfällen um das Verschwinden Said's des Glücklosen*. Aus dem Arabischen von Ibrahim Abu Hashhash u.a.. Mit einem Nachwort von Angelika Neuwirth. Basel.
- Haemeen-Anttila, Jaakko 2005: Abū Nuwās and Ghazal as a Genre. In: Bauer, Thomas & Neuwirth, Angelika (Hrsg.): *Ghazal as World Literature I: Transformations of a Literary Genre*. (Beiruter Texte und Studien; 89). Beirut/Würzburg. 87-106.
- Hamori, Andras 1978: *The Art of Medieval Arabic Literature*. Princeton.
- Hartmann, A.T. 1808: *Medschnun und Leila: Ein persischer Liebesroman von Dschami*. Amsterdam.
- Haywood, J.A. 1985: Madjnūn Laylā. In Urdu Literature. In: *EI* ² V. 1106-1107.
- Holbrook, Victoria Rowe 1994: *The Unreadable Shores of Love: Turkish Modernity and Mystic Romance*. Austin.
- Homerin, Th. Emil 2005: Mystical Improvisations: Ibn al-Fāriḍ plays al-Mutanabbi'. In: Bauer, Thomas & Neuwirth, Angelika (Hrsg.): *Ghazal as World Literature I: Transformations of a Literary Genre*. (Beiruter Texte und Studien; 89). Beirut/Würzburg. 107-130.
- Horowitz, Josef 1923: Das koranische Paradies. *Scripta Universitatis atque Bibliothecae Hierosolymitanarum. Orientalia et Judaica* I. Hierosolymis.
- Huri, Sofi 1970: *Leyla and Mejnun by Fuzuli*. Translated by Sofi Huri with introduction and notes by Alessio Bombaci. London.

- Ibn Qutayba 1964: *Kitāb al-Šiʿr wa-l-Šuʿarāʾ*. Beirut.
- Islam, Khurshidul & Russell, Ralph 1969: *Three Mughal Poets: Mir, Sauda, Mir Hasan*. Delhi, Oxford.
- al-Iṣfahānī, Abū l-Faraġ 1955: *Kitāb al-Aġānī*. Vol. II. Beirut.
- Jacobi, Renate 1993: Theme and Variations in Umayyad Ghazal Poetry. *Journal of Arabic Literature* 23, 1993. 109-119.
- Jacobi, Renate 2004: The 'Udhra: Love and Death in the Umayyad Period. In: Pannewick, Friederike (Hrsg.): *Martyrdom in Literature. Visions of Death and Meaningful Suffering in Europe and the Middle East from Antiquity to Modernity* (Literaturen im Kontext. Arabisch – persisch – türkisch 17). Wiesbaden. 137-148.
- Jacobi, Renate 2005: Al-Walīd ibn Yazīd, the Last Ghazal Poet of the Umayyad Period. In: Bauer, Thomas & Neuwirth, Angelika (Hrsg.): *Ghazal as World Literature I: Transformations of a Literary Genre*. (Beiruter Texte und Studien; 89). Beirut/Würzburg. 131-156.
- Kalpakh, Mehmet, Andrews, Walter & Black, Najaat (Hrsg.) 1997: *Ottoman Lyric Poetry: An Anthology*. Austin.
- Khairallah, As'ad E. 1980: *Love, Madness and Poetry: An Interpretation of the Magnun Legend*. (Beiruter Texte und Studien; 25). Beirut/Wiesbaden.
- Khairallah, As'ad E. 1995: The Individual and Society: Ṣalāḥ 'Abdaṣṣabūr's Laylā wal-Majnūn. In: Bürgel, Johann Christoph & Guth, Stephan (Hrsg.): *Gesellschaftlicher Umbruch und Historie im zeitgenössischen Drama der islamischen Welt*. Beirut/Stuttgart. 161-178.
- Klemm, Verena 2004: The Deconstruction of Martyrdom in the Modern Arabic Novel. Rashid al-Da'if's 'Azīzī al-Sayyid Kawābātā and Ṣaḥar Khalīfa's Bab al-Sāḥa. In: Pannewick, Friederike (Hrsg.): *Martyrdom in Literature. Visions of Death and Meaningful Suffering in Europe and the Middle East from Antiquity to Modernity* (Literaturen im Kontext. Arabisch – persisch – türkisch 17). Wiesbaden. 329-342.
- Klemm, Verena 2005: Poems of a Love Impossible to Live. Mahmud Darwish and Rita. In: Bauer, Thomas & Neuwirth, Angelika (Hrsg.): *Ghazal as World Literature I: Transformations of a Literary Genre*. (Beiruter Texte und Studien; 89). Beirut/Würzburg. 243-258.
- Kohlberg, Eitan 1995: Shahīd. In: *EI* ². IX. 203-207.
- Kortantamer, Tunca 2005: Eroticism in the Ghazal Poetry: Bākī and Fuzūlī – Two Famous Ottoman Poets of the 16th century. In: Bauer, Thomas & Neuwirth, Angelika (Hrsg.): *Ghazal as World Literature I: Transformations of a Literary Genre*. (Beiruter Texte und Studien; 89). Beirut/Würzburg. 395-414.
- Krackovskij, I.J. 1955: Die Frühgeschichte der Erzählung von Maġnun und Laila in der arabischen Literatur. Übersetzt von Hellmut Ritter. *Oriens*, VIII, 1955.1-50.

- Kuntze, Simon 2005: Arabic Mystical Ghazal. In: Bauer, Thomas & Neuwirth, Angelika (Hrsg.): *Ghazal as World Literature I: Transformations of a Literary Genre*. (Beiruter Texte und Studien; 89). Beirut/Würzburg. 157-180.
- Lauré al-Samarai, Nicola 2000: *Die Macht der Darstellung: Gender, sozialer Status, historiografische Repräsentation. Zwei Frauenbiografien aus der frühen Abbasidenzeit*. (Literaturen im Kontext. Arabisch, Persisch, Türkisch; 6) Wiesbaden.
- Lazarus-Yafeh et al. (Hrsg.) 1999: *The Majlis: Interreligious Encounters in Medieval Islam*. Wiesbaden.
- Leder, Stefan 1984: *Ibn al-Ğauzī und seine Kompilation wider die Leidenschaft: Der Traditionalist in gelehrter Überlieferung und originärer Lehre*. Beirut/Wiesbaden.
- Leder, Stefan 1990: Frühe Erzählungen zu Mağnūn: Mağnūn als Figur ohne Lebensgeschichte. In: *XXIV. Deutscher Orientalistentag 1988 in Köln. Ausgewählte Vorträge*. Stuttgart. 150-161.
- Leder, Stefan 2004: The 'Udhri Narrative in Arabic Literature. In: Pannewick, Friederike (Hrsg.): *Martyrdom in Literature. Visions of Death and Meaningful Suffering in Europe and the Middle East from Antiquity to Modernity* (Literaturen im Kontext. Arabisch – persisch - türkisch 17). Wiesbaden. 163-188.
- Lewis, Franklin D. 1995: *Reading, Writing and Recitation: Sanā'ī and the Origins of the Persian Ghazal*. (Unveröffentlichte Doktorarbeit, Chicago University).
- Luhmann, Niklas 1994: *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a.M.
- Marek, Jan 1983: Die Darstellung der Realität in der Urdu-Dichtung von Faiz Aḥmad Faiz. In: Bürgel, J.C. & Faehndrich, H. 1983 (Hrsg.): *Die Vorstellung vom Schicksal und die Darstellung der Wirklichkeit in der zeitgenössischen Literatur islamischer Länder*. Bern, Frankfurt, New York. 153-168.
- Meisami, Julie Scott 2001a: The Palace-Complex as Emblem: Some Samarran Qasidas. In: Robinson, Chase F. 2001 (Hrsg.): *A Medieval City Reconsidered: An Interdisciplinary Approach to Samarra*. (Oxford Studies in Islamic Art; 14). Oxford.
- Meisami, Julie Scott 2001b: Palaces and Paradises: Palace Description in Medieval Persian Poetry. In: Grabar, Oleg & Robinson, Cynthia 2001 (Hrsg.): *Seeing Things: Textuality and Visuality in the Islamic World*. (Princeton Papers; 8). Princeton. 21-54.
- Meisami, Julie Scott 2005: The Persian Ghazal between Love Song and Panegyric. In: Bauer, Thomas & Neuwirth, Angelika (Hrsg.): *Ghazal as World Literature: Transformations of a Literary Genre*. (Beiruter Texte und Studien; 89). Beirut/Würzburg. 327-342.
- Mejcher, Sonja 2004: The Martyr and His Image: Ilyās Khūrī's al-wuğūh al-bayḍā' (The White Faces). In: Pannewick, Friederike (Hrsg.): *Martyrdom in Literature. Visions of Death and Meaningful Suffering in Europe and the Middle East from*

- Antiquity to Modernity* (Literaturen im Kontext. Arabisch – persisch - türkisch 17). Wiesbaden. 343-356.
- Mert, Nuray 2001: Remembering the Defeat. An Essay on the Cultural History of Turkey. In: Neuwirth, Angelika & Pflitsch, Andreas 2001 (Hrsg.): *Crisis and Memory in Islamic Societies*. (Beiruter Texte und Studien; 77). Beirut/Würzburg. 285-307.
- Moayyad, Heshmat 1974: Parvin's Poems: A Cry in the Wilderness. In: Gramlich, Richard (Hrsg.): *Islamische Abhandlungen: Fritz Meier zum sechzigsten Geburtstag*. Wiesbaden. 164-190.
- Moynihan, Elizabeth B. 1980: *Paradise as a Garden in Persia and Mughal India*. London.
- Nassib, Selim 1992: *Fou de Beyrouth*. Paris.
- Neuwirth, Angelika 1994: Israelisch-palaestinensische Paradoxien: Emil Habibis Roman "Der Peptimist" als Versuch einer Entmythisierung von Geschichte. *Quaderni di Studi Arabi*, 12. 1994. 95-128.
- Neuwirth, Angelika 1995: Individualität und Verwirklichungsängste: Zu einer modernen Bearbeitung des Maġnūn-Laylā-Stoffes bei Ṣalāḥ 'Abdaṣṣabūr. In: Bürgel, Johann Christoph & Guth, Stephan 1995 (Hrsg.): *Gesellschaftlicher Umbruch und Historie im zeitgenössischen Drama der islamischen Welt*. (Beiruter Texte und Studien; 60). Beirut/Stuttgart. 205-234.
- Neuwirth, Angelika & Pflitsch, Andreas 2000: *Agonie und Aufbruch: Neue Libanesishe Prosa*. Beirut.
- Neuwirth, Angelika 2004: From Sacrilege to Sacrifice. Observations on Violent Death in Classical and Modern Arabic Poetry. In: Pannewick, Friederike (Hrsg.): *Martyrdom in Literature. Visions of Death and Meaningful Suffering in Europe and the Middle East from Antiquity to Modernity* (Literaturen im Kontext. Arabisch – persisch - türkisch 17). Wiesbaden. 259-282.
- Neuwirth, Angelika, Pflitsch, Andreas & Winckler, Barbara 2004: Arabische Literatur, postmodern. München.
- Neuwirth, Angelika 2005: Victims Victorious: Violent Death in Classical and Modern Arabic Ghazal. In: Bauer, Thomas & Neuwirth, Angelika (Hrsg.): *Ghazal as World Literature I: Transformations of a Literary Genre*. (Beiruter Texte und Studien; 89). Beirut/Würzburg. 259-282.
- Reinert, Benedikt 1973: Probleme der vormongolischen arabisch-persischen Poesiegemeinschaft und ihr Reflex in der Poetik. In: Grunebaum, Gustave von (Hrsg.): *Arabic Poetry. Theory and Development*. Wiesbaden. 71-105.
- Ritter, Hellmut 1927: *Über die Bildersprache Nizamis*. Berlin, Leipzig.
- Ritter, Hellmut 1933: Arabische und persische Schriften über die profane und die mystische Liebe. *Der Islam*, XXI. 1933. 84-109.
- Ritter, Hellmut 1952: Muslim Mystic Strife with God. *Oriens*, V. 1952. 1-15.
- Ritter, Hellmut 1955: *Das Meer der Seele*. Leiden.

- Russell, Ralph 1969: The Pursuit of the Urdu Ghazal. *The Journal of Asian Studies* 29, 1969. 110-127.
- Rypka, Jan 1968: *History of Iranian Literature*. Hrsg. Karl Jahn. Dordrecht.
- Scheindlin, Raymond P. 1986: *Wine, Women and Death: Medieval Hebrew Poems on the Good Life*. Oxford.
- Schippers, Arie 2005: The Transformation of the Arabic Ghazal: Nasib and Ghazal in 11th- and 12th-Century Arabic and Hebrew Andalusian Poetry. In: Bauer, Thomas & Neuwirth, Angelika (Hrsg.): *Ghazal as World Literature I. Transformations of a Literary Genre*. (Beiruter Texte und Studien; 89). Beirut/Würzburg. 311-326.
- Schoeler, Gregor 1974: *Arabische Naturdichtung: Die Zahrīyāt, Rabī'īyāt und Raudīyāt von ihren Anfängen bis aṣ-Ṣanaubarī: eine gattungs-, motiv- und stilgeschichtliche Untersuchung*. (Beiruter Texte und Studien; 15). Beirut/Wiesbaden.
- Schoeler, Gregor 2005: Abū Nuwās and Ghazal. In: Bauer, Thomas & Neuwirth, Angelika (Hrsg.): *Ghazal as World Literature I: Transformations of a Literary Genre*. (Beiruter Texte und Studien; 89). Beirut/Würzburg. 181-198.
- Sharma, Sunil 2004: The Sufi-Poet-Lover as Martyr: 'Attar and Hafiz in Persian poetic Traditions. In: Pannewick, Friederike (Hrsg.): *Martyrdom in Literature. Visions of Death and Meaningful Suffering in Europe and the Middle East from Antiquity to Modernity* (Literaturen im Kontext. Arabisch – persisch - türkisch 17). Wiesbaden. 237-244.
- Sperl, Stefan & Shackle, Christopher (Hrsg.) 1996: *Qaṣīda Poetry in Islamic Asia and Africa. I: Classical Traditions and Modern Meanings. II: Eulogy's Bounty, Meaning's Abundance: An Anthology*. Leiden.
- Stuart-Robinson, J. 1990: A Neglected Ottoman Poem: Šhrensīz. In: Bellamy, James A. 1990 (Hrsg.): *Studies in Near Eastern Culture and History in Memory of Ernest T. Abdel-Massih*. (Michigan Series on the Middle East; 2). Michigan. 201-211.
- Wāzin, 'Abduh 1993: *Ḥadīqat al-ḥawāss*. Beirut.
- Wright, J.W. Jr. & Rowson, Everett K. (Hrsg.) 1997: *Homoeroticism in Classical Arabic Literature*. New York.
- Würsch, Renate 2005: Elements of Ghazal Poetry in Nizāmī's Maḥzan ul-Asrār. In: Bauer, Thomas & Neuwirth, Angelika (Hrsg.): *Ghazal as World Literature I: Transformations of a Literary Genre*. (Beiruter Texte und Studien; 89). Beirut/Würzburg. 343-354.
- v. Schack, A. 1890: Medschnun und Leila. Morgenländischer Liebesroman. *Orient und Occident* I.
- Zumthor, Paul 1992: *Medieval Poetics*. Minneapolis.

