

Ghazal as World Literature II

From a Literary Genre to a Great Tradition

The Ottoman Gazel in Context

Angelika Neuwirth
Michael Hess
Judith Pfeiffer
Börte Sagaster



The ghazal originated as a literary genre in the Arabian Peninsula at the end of the 7th century. It soon spread over vast regions of the Islamic world to re-emerge in diverse new languages successively such as Persian, Hebrew, Ottoman, Caghatay Turkic and Urdu. In Iran, India, and in the Ottoman imperial culture in particular, it developed into the chief medium of personal emotional experience and mystic human-divine love alike. Serving to celebrate not only the most intimate inter-human relation, but equally the adoration of a patron, a mystic mentor, or even the transcendental Other, the ghazal succeeded to create a subversive counter-world of effervescence, an esoteric social cosmos governed by aesthetic rites that allowed its practitioners to temporarily overcome the constraints of norm-abiding Islam. Ghazal, or Ottoman gazel, crystallized to form the literary backbone of an imperial culture, whose aesthetic paradigm was to prove powerful until the beginning of modern times. Not uncomparable to the Western Great Tradition embodied in the tragedy, the ghazal/gazel survived into modernity, though less so in the function of a productive literary genre than as an intellectual challenge, whose critical reflection forms a major part in the project of cultural critique that intellectuals in the Near and Middle East are presently pursuing.

Ghazal as World Literature II
From a Literary Genre to a Great Tradition
The Ottoman Gazel in Context

for Erika Glassen

ISTANBULER TEXTE UND STUDIEN

HERAUSGEGEBEN VOM
ORIENT-INSTITUT ISTANBUL

BAND 4

Ghazal as World Literature II
From a Literary Genre to a Great Tradition
The Ottoman Gazel in Context

edited by

Angelika Neuwirth, Michael Hess,
Judith Pfeiffer and Börte Sagaster

WÜRZBURG 2016

ERGON VERLAG WÜRZBURG
IN KOMMISSION

Umschlaggestaltung: Taline Yozgatan

Das Bild auf dem Umschlag zeigt eine Kalligraphie aus der Süleymanye-Bibliothek (Titelblatt des Diwans von Yusuf Emîrî; S.K. Ayasofya 3883).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

ISBN 978-3-95650-178-4

ISSN 1863-9461

© 2016 Orient-Institut Istanbul (Max Weber Stiftung)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung des Werkes außerhalb des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Orient-Instituts Istanbul. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmung sowie für die Einspeicherung in elektronische Systeme. Gedruckt mit Unterstützung des Orient-Instituts Istanbul, gegründet von der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung.

Ergon-Verlag GmbH

Keesburgstr. 11, D-97074 Würzburg

Table of Contents

Introductory

Vorwort der Herausgeber	VII
<i>Kurt Scharf:</i>	
Geleitwort	XI
<i>Ekmeleddin İhsanoğlu:</i>	
Foreword	XIII
<i>Angelika Neuwirth:</i>	
Einleitung	XIX

I The Arab precursors / Modern Arabic Readings

<i>Thomas Bauer:</i>	
The Arabic <i>ghazal</i> :	
Formal and thematic aspects of a problematic genre	3
<i>Tilman Seidensticker:</i>	
Die Herkunft des <i>Rubāʿī</i>	15
<i>Vahid Behmardi:</i>	
The <i>Wajdiyyāt</i> of ‘Ayn al-Quḍāt al-Hamadānī:	
Youthful Passions of a Sufi in the Making	39
<i>Angelika Neuwirth:</i>	
Das “Lied des Sängers ohne Hoffnung”.	
Zur Rezeption des <i>ghazal</i> in der palästinensischen Widerstandsbewegung	47

II Transformations: the late Arabic and the Persian *ghazal*

<i>Johann Christoph Bürgel:</i>	
“Dies alles sind Symbole...”	
Zu einem Ghasel Dschalāluddīn Rūmīs und	
zwei thematisch verwandten Gedichten Ibn al-‘Arabīs	73
<i>Dominic P. Brookshaw:</i>	
Sung with melodious tunes:	
Performance context as described in the <i>ghazals</i> of Jahān-Malik Khātūn	87
<i>Anna Krasnowolska:</i>	
The epic roots of lyrical imagery in classical Persian poetry	109
<i>Franklin Lewis:</i>	
The transformation of the Persian <i>ghazal</i> :	
From amatory mood to fixed form	121
<i>Sunil Sharma:</i>	
Generic innovation in Sayfī Buḥārāʿī’s <i>Shahrāshūb ghazals</i>	141

*III The Great Tradition: The Ottoman and the Turkic gazel**Walter Andrews and Mehmet Kalpaklı:**Gazels and the world:*some notes on the ‘occasional-ness’ of the Ottoman *gazel* 153*Selim Kuru:*Naming the beloved in Ottoman Turkish *gazel*:

The case of İshak Çelebi (d. 1537/8) 163

Michael Glünz:

Betrachtungen zum “Indischen Stil” in der osmanischen Dichtung 175

Tunca Kortantamer:

The function of metaphors in the relationship

between meaning and structure in the *gazel* poem..... 185*Ali Fuat Bilkan:*

Über die “Sichtweisen” in Nābīs Ghaselen und

des Dichters innovative Rolle in der Ghaselendichtung 197

*Michael Reinhard Hess:*Interdisciplinary readings of Nāsīmī’s Turkic *ghazals*..... 211*IV Migrations: The German Ghasel**Klaus-Detlev Wannig:*

Deutsche Gaseldichtung, gattungsgeschichtlich 235

Judith Pfeiffer:

Goethe and Sa’dī: Christian Wurm’s interpretation

of “Selige Sehnsucht” revisited..... 259

*Hartmut Bobzin:*Rückert as translator and imitator of Persian *ghazal* poetry 285*Gregor Schoeler:*

August Graf von Platens Ghaselen 295

Petra Kappert:

Die Ghaselen in August Graf von Platens orientalischer Dichtung 317

Indices

Index of Proper Names 323

Index of Technical Terms..... 331

Subject Index 335

Vorwort

Der vorliegende Sammelband ist das Ergebnis eines Symposiums „*Ghazal* as World Literature: The Ottoman *gazel* in Context“ („*Ghazal* als Weltliteratur: Das osmanische *gazel* im Kontext“), das vom 16.-18. Mai 1999, unterstützt mit Fördermitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft, am Orient-Institut der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft in Istanbul stattfand. Es wurde angeregt durch die in den neunziger Jahren allmählich wiederbelebte Erinnerung an das Osmanische Reich, dessen siebenhundertjähriges Gründungsjubiläum im Jahre 1999 gefeiert wurde – ein Ereignis, das sich nicht nur in zahlreichen Publikationen, sondern auch in kulturellen Veranstaltungen und nicht zuletzt in einer Bereicherung des Musikalien-Marktes durch eine große Zahl von Aufnahmen gesungener osmanischer *ghazels* niederschlug. Für das Thema *ghazal*, oder türkisch *gazel*, das ja im Zentrum der osmanischen Divan-Literatur und damit der ästhetischen Tradition als solcher steht, war daher mit großem Interesse seitens der türkischen Partner des Orient-Instituts von vornherein zu rechnen. Voll Enthusiasmus erklärte sich der Direktor des Research Centre for Islamic History, Art and Culture (İslam, Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, IRCICA), Herr Professor Dr. Ekmeleddin İhsanoğlu, selbst ein Vertreter türkisch-arabischer Diglossie-Kultur, zu einer Partnerschaft bereit. Auch der damalige Direktor des Goethe-Instituts, Kurt Scharf, beteiligte sich spontan an der Initiative und stellte sein neu bezogenes repräsentatives Institutsdomizil als Austragungsort für die Veranstaltung zur Verfügung.

Was uns bei unserem Symposium besonders freudig überraschte, war die Präsenz des *ghazal* allgemein und des *gazel* im besonderen im Bewußtsein der Teilnehmer und Gäste. Einzelne Sitzungen klangen aus in improvisierten Gedicht-Vorträgen. Das Mikrofon kreiste dabei nicht nur unter den Teilnehmern, sondern auch unter den Hörern aus dem Publikum. Ein Schatz auswendig gewußter klassischer Gedichte ist bei modernen türkischen Literaturliebhabern offenbar noch häufiger vorzusetzen als man es – angesichts der durch die einschneidende politisch-soziale Entwicklung verschobenen Geschmacksgrenzen und die durch die Schriftreform errichteten technischen Barrieren, die zu einer gewaltsamen Trennung zwischen osmanischer und türkischer Literatur geführt hat – vermuten würde.

Es war gewiß ein Glücksfall, daß die drei Organisatorinnen dieses Symposiums, die in ihren Funktionen als Direktorin, Referentin bzw. Forschungsstipendiatin am Orient-Institut Istanbul bemüht waren, der Literatur einen angemessenen Raum zu sichern, von ihrer fachlichen Ausrichtung her selbst Vertreter der drei wichtigsten an der *ghazal*-Literatur beteiligten Sprachtraditionen waren: der arabischen, persischen und osmanischen. Leicht konnte so ein Kreis von kompetenten Teilnehmern gewonnen werden, die ein lebendiges Ensemble zur Neuinszenierung des *ghazal* bildeten. Die Zusammenschau von literarischen Werken aus mehr als einer orientalischen Sprachtradition war in der modernen Orientwissenschaft lange Zeit außer

Kurs, sie beginnt sich erst neuerdings wieder durchzusetzen; für das *ghazal* hatte sie noch nicht stattgefunden. Immerhin konnte das 1993 an der School of Oriental and Asian Studies (SOAS) in London abgehaltene Symposium zur *qaṣīda* als Anreiz dienen, das erstmals eine wichtige Literaturgattung über die Grenzen verschiedener Literatursprachen hinweg thematisiert hatte¹. Die einzigartige Tatsache, daß mit dem *ghazal* ein nahöstliches Genre bis in die deutsche Literatur hinein gewirkt hat, gab den Veranstaltern und Herausgebern die Möglichkeit, die Grenzen sogar der nahöstlichen Literatur hinter sich zu lassen und auch das deutsche Ghasel in den Kreis der Betrachtung aufzunehmen.

Die Veröffentlichung des Bandes im Rahmen der Serie „Beiruter Texte und Studien – Türkische Welten“ (jetzt „Istanbuler Texte und Studien“) wurde früh geplant, sie ließ sich aus technischen Gründen aber erst jetzt verwirklichen. Der Direktor des Orient-Instituts der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Professor Dr. Manfred Kropp, und der Leiter des Orient-Instituts der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft in Istanbul, Professor Dr. Claus Schönig, haben sich das Projekt freundlicherweise zueigen gemacht und das Buch in die institutseigene Reihe aufgenommen. Ihnen sei für ihre Kooperation herzlich gedankt. PD Dr. Michael Hess, ehemaliger Forschungsstipendiat am Orient-Institut Istanbul, hat über seinen energischen Einsatz bei der Endredaktion des Bandes hinaus eine englische Übersetzung zweier im Beitrag von Tunca Kortantamer diskutierter *gazel*-Texte nachgeliefert und die Übersetzung des Beitrags von Ali Fuat Bilkan überarbeitet.

Der Veranstaltung in Istanbul folgte ein zweites, thematisch weiter ausgreifendes, nun am Stammort des Orient-Instituts, in Beirut, abgehaltenes Symposium, das unter dem Thema „Ghazal as World Literature – Transformations of a Literary Genre“ stand. Die Beiträge zu der zweiten Veranstaltung, die bereits 2005 veröffentlicht wurden, beleuchten von den arabischen Anfängen aus das gesamte Spektrum der literarischen Verbreitung des *ghazal* durch die Epochen und Kulturräume. Beide Bände komplementieren einander, doch möchte der hier vorgelegte Band ein Ereignis abbilden, das so nur in der Türkei stattfinden konnte, und als Tribut an die osmanische Tradition, wo Literatur in beispielloser Weise um das *gazel* kreiste, verstanden werden. Als Untertitel wurde daher „Von einer literarischen Gattung zu einer Großen Tradition. Das osmanische *gazel* im Kontext“ („From a literary genre to a Great Tradition. The Ottoman *gazel* in context“) gewählt².

¹ Die Beiträge des Symposiums sind inzwischen in Druck erschienen, s. Sperl & Shackle 1996.

² Leider konnten nicht alle Teilnehmer ihre Beiträge zur Veröffentlichung bearbeiten. Die Lücken wurden mit neu eingeworbenen Beiträgen von Vahid Behmardi, Dominic Brookshaw, Michael Hess, Anna Krasnowolska und Selim Kuru geschlossen. Der Beitrag von Tilman Seidensticker war bereits in *Asian Studies* veröffentlicht. Er wird mit Genehmigung der Herausgeber hier wieder abgedruckt. – Um die Eigenständigkeit der Beiträge zu bewahren, wurde auf eine Vereinheitlichung der Umschrift verzichtet.

Ein besonderes Wort der Würdigung gilt an dieser Stelle zwei Kollegen unter den Symposiumsteilnehmern: Mit Professor Dr. Tunca Kortantamer, der am 24. August 2002 einer heimtückischen Krankheit erlag, hat die türkische Literaturwissenschaft einen außergewöhnlichen Menschen und hervorragenden Wissenschaftler verloren. Tunca Kortantamer promovierte in Freiburg bei Hans Robert Roemer über den Divan-Dichter Aḥmed-i Dā'ī und lehrte von 1976 bis zu seinem Tod an der Ege-Universität in Izmir. Zeit seines Lebens betonte er die Bedeutung der Anwendung moderner Forschungsmethoden und komparatistischer Sichtweisen bei der Betrachtung der osmanischen Divan-Dichtung. Das Thema dieses Symposiums mit seiner Betonung der universalen Aspekte eines Genres der Divan-Literatur hat ihn aus diesem Grunde besonders angesprochen. Wir freuen uns, mit einem Beitrag aus seiner Feder in diesem Band zur Bewahrung seines Andenken beitragen zu können. Am 29.5.2004 wurde uns unsere Kollegin Petra Kappert (1945-2004) durch einen unzeitigen Tod entrissen. Petra Kappert, Professorin für Turkologie an der Universität Hamburg, hat die osmanische und türkische Schöne Literatur in herausragender Weise gefördert. Mit ihrer Literaturen-übergreifenden Studie, einer ihrer letzten Arbeiten, möchten wir unseren Band beschliessen.

Der Band soll der eigentlichen Begründerin des Orient-Instituts in Istanbul gewidmet sein, die von 1989-1994 mit der Leitung der damaligen „Ausweichstelle des Orient-Instituts der Morgenländischen Gesellschaft in Istanbul“ die Basis für das inzwischen – nach der uns 1997 endlich gewährten staatlichen Anerkennung der Istanbuler Ausweichstelle als permanente Zweigstelle des Beiruter Instituts – so lebendig nach außen strahlende Forschungsinstitut gelegt hat und die selbst eine der in heutiger Zeit selten gewordenen intimen Kennerinnen osmanischer Literatur ist:

Erika Glassen

Ihr sei damit Dank und Anerkennung für Ihre Arbeit auf dem Gebiet der Vermittlung nahöstlicher und insbesondere osmanisch-türkischer Literatur ausgedrückt.

Die Herausgeber

Geleitwort

Kurt Scharf

Sehr geehrter Herr Professor İhsanoğlu, liebe Frau Professor Neuwirth,
meine sehr verehrten Damen und Herren,

im Namen des Goethe-Instituts bedanke ich mich für die Gelegenheit, gemeinsam mit dem IRCICA und dem Orient-Institut der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft ein Symposium über ein so interessantes Thema eröffnen zu dürfen. Ich komme – zwar nicht direkt, aber doch fast geradenwegs – von einem anderen Symposium, das dem Thema des Eigenen und des Universellen bei Goethe gewidmet war, und ich freue mich, daß jetzt hier mit dem osmanischen Ghasel ein Gegenstand behandelt wird, der sowohl etwas spezifisch Türkisches als auch Teil der Weltliteratur ist. Ich benutze diesen Begriff um so lieber, als er ja bekanntermaßen von dem Namenspatron des Instituts, das ich vertrete, geprägt worden ist. Ich empfinde dieses Zusammentreffen als einen glücklichen Zufall, insofern als es den Austausch über den deutschen Beitrag wie denjenigen über die kulturellen Leistungen unserer Partner aus aller Welt zu einem gemeinsamen Menschheitserbe symbolisiert.

Auch das Ghasel ist so ein Stück gemeinsamer Kultur aller Menschen. Allerdings taucht es in der deutschen Literatur verhältnismäßig spät auf. Die Geschichte der orientalistisch-deutschen Literaturbeziehungen reicht sehr viel weiter zurück, nämlich mindestens bis zu Wolfram von Eschenbach, also fast 800 Jahre. Das Ghasel dagegen wird erst in den zwanziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts unter dem Einfluß von Goethes west-östlichem Divan von Rückert und Platen in die deutsche Literatur eingeführt. Aber seitdem gehört es zur Poetik deutscher Sprache, nicht nur der deutschen im engeren Sinne. Auch dem Schweizer Lyriker Heinrich Leuthold z.B. oder dem 1881 in Wien verstorbenen Franz von Dingelstedt verdanken wir Ghaselen. Die Ghaselendichtung war eine Zeit lang so verbreitet, daß Heine sich in seinen Reisebildern über diese Mode lustig macht. Er spottet über die östlichen Poeten:

Von den Früchten, die sie aus dem Gartenhain von Schiras stehlen,
Essen sie zuviel, die Armen, und vomieren dann Ghaselen.

Dies hat indessen der Beliebtheit dieser Gedichtform wenig Abbruch getan. Noch der westfälische Dichter und Verleger Max Bruns, der bis 1945 gelebt hat, und sogar der erst 1974 in Berlin verstorbene Lyriker Hanns Meinke schrieben Ghaselen. Daß man das Ghasel indessen in der neueren deutschen Dichtung nur noch selten findet, liegt an der allgemeinen Abkehr der deutschsprachigen Lyriker von Reimbindung und Fußordnung überhaupt. Das gilt übrigens nicht nur für den deutschsprachigen Kulturkreis, auch nicht nur für den Westen, sondern z. B. auch für Iran,

das mittelöstliche Land, von dem wir Deutsche das Ghasel übernommen haben. Selbst die persischen Dichter schreiben keine Ghaselen mehr. Die größte iranische Dichterin der Neuzeit, Furūgh Farrukhzād zum Beispiel, hat ein einziges Ghasel verfaßt, und selbst dafür hat sie sich dann noch selbstironisch entschuldigt. Ismā'īl Khu'ī, ein Dichter, von dem man sagt, er habe eine Brücke von Khurasān nach Jush geschlagen oder weniger poetisch, aber dafür allgemeinverständlicher ausgedrückt, er habe eine Verbindung zwischen dem modernen freien Vers und den klassischen Traditionen der persischen Lyrik gesucht, schreibt statt Ghaselen *ġazalvāre* (Gedichte an Ghaselen statt). So ist das Ghasel vielleicht ein vergängliches Zeugnis einer vergangenen Epoche der Dichtkunst. Lassen Sie mich deshalb gleichzeitig als Beispiel und als Nachruf ein deutsches Ghasel von August von Platen lesen, das die Vergänglichkeit zum Thema hat:

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 anderen Ich vertauschte, wo ist er nun?

Doch in allerjüngster Zeit ist eine Rückkehr zu strengen Versformen zu beobachten. So habe ich etwa vor knapp zwei Wochen den österreichischen Lyriker Schneidherr aus einem von ihm verfaßten Sonettenkranz lesen hören. Vielleicht steht also auch dem deutschsprachigen Ghasel eine Wiederauferstehung bevor.

Foreword¹

Ekmeleddin İhsanoğlu

Honored Guests,

I would like to thank all of you for the interest you have shown in attending this conference on the *ghazal*, an important poetic form in Oriental classical literature. In addition, I would like to express my gratitude to the conference organizers for having chosen such an interesting topic, and to the esteemed conference speakers, who, I am confident, will convey valuable information on the subject of the *ghazal*.

As is known, the classical literature of the Orient is a literature brought into being by Islamic beliefs (which permeate its entire structure), Sufism, and Islamic philosophy, as well as the customs, rituals and local components of various Islamic countries. Today we cannot honestly claim to have reached the point at which we can offer a satisfactory examination of the works of this literature and give an overall evaluation. This is due both to the immense output of this literature that covers a vast geographical area reflecting a variety of cultural, linguistic and geographic differences, as well as the fact that the existing material is far more extensive than previously imagined, expressing a vast range of beliefs, customs, practices, enthusiasms and internal sensibilities of individuals of the East, interwoven with national values. From this perspective, there are always surprises, and beyond these surprises, newly-found beauty and horizons awaiting those who venture into and explore Oriental classical literature. In order to understand the somewhat fatalistic, somewhat mystical, but always sensitive, enthusiastic and elegant expressions of the Eastern artist, it is necessary always to keep in mind the social and political restrictions that often influenced their broad imaginative worlds.

Among the various verse forms of this literature, such as the *kaşîdah*, *mathnawî*, *tarkîb-band*, *tardjî-band*, *ķiķ'ah* and *rubā'î*, it is the *ghazal*, the subject of this conference, in which artists have generally shown the greatest interest and predilection. Neither in the *kaşîdah*'s descriptions, whose artistic concern is usually directed toward some goal or purpose, nor in the *mathnawî*'s monotony, which relies upon a single meter, nor in the particularities of any other verse form does one so frequently and effortlessly encounter the sincerity, enthusiasm, simplicity and charm of the *ghazal*. In this sense, the *ghazal* maintains a special place among the types of lyrical work found in Eastern literature. Its brief compositions, which vary between five to fifteen couplets, the possibility of writing *ghazals* in a great variety of prosodic meter forms, and its rhyme scheme can be mentioned among the reasons for this preference of the *ghazal* as a poetic form. But the real reason for the abundant interest shown for the *ghazal* and for its significance is that the subjects

¹ Translated from the Turkish by Paul Bessemer.

depicted in this verse form are those nearest to the nature and passions of humans, such as love, women and wine. Originally, the *ghazal* limited itself to these themes, but remarkably it gradually developed and broadened to the point of also becoming a vehicle for expressing a good number of philosophical, mystical, moral and other subjects.

The most important factor which made it possible for the subject matter of the *ghazal* to acquire great diversity over time was that it referred to the Qur'an, Hadith, the biographies of the Prophet Muhammad and the various saints, Sufism, eastern mythology and especially the *Shāhnāma*, or royal epics, which are the primary sources for classical Eastern verse, along with the local elements found in the areas where this literature spread. Through the *ghazal* form, artists expressing themselves in this literature used this rich and varied material with a delicacy and eloquence particular to the Eastern culture. Through this compact and pleasant verse form, and through various descriptions, they brought to expression the feelings that spring directly from the heart. While at first glance it might be thought that these compositions, which draw their inspiration from the same sources and employ the same form, tend to repeat and imitate one another, when closely examined, correctly evaluated and understood, it quickly becomes clear that each *ghazal* possesses its own separate beauty and descriptive power.

It can be thought that the judgements given with regard to Eastern classical literature and the *ghazal* might be incomplete and misleading from a certain standpoint, because in order to be able to carry out a satisfactory evaluation of the *ghazal* form and works of Islamic literature, which were written in a number of languages, the investigative methods must be clearly established according to the amount of material requiring investigation as well as the character of the material itself. Merely knowing the language or languages in which the material to be studied was written will not be enough to solve the problem. Besides, even if we are only talking about *ghazals*, the main problem is still one of determining the amount of material needing to be examined. Up to now how many poets are there who have composed in the *ghazal* form, and how many *ghazals* are there written by these poets? It is indeed very difficult to answer this question. Even if such assessments were made, the study of all of the known material does not appear to be an easy task. Furthermore, this is not the purpose of this gathering. Rather, its main goal is to examine this attractive verse form in the classic literature of the East from various perspectives, and to assess the reasons why it continued to be attractive.

In the following couplets, Fuzûlî proclaims the importance of the *ghazal*:

Gazeldür safâ-bahş-ı ehl-i nazar
Gazeldür gül-i bû-sitân-ı hüner
 Delightful for insight and clarity, the *ghazal*
 A fragrant rose of dexterity, the *ghazal*

Gazâl-i gazel saydı âsan değül
Gazel münkiri ehl-i irfan değül

'Reciter of *ghazals*,' 'tis a title hard-earned
Those who dismiss it, cannot be considered as learned

Gazel bildürür şâirün kudretin
Gazel arturur nâzımın şöretin
The *ghazal* doth inform of the poet's great skill
Likewise, bringeth fame to the composer's quill

Gönül gerçi eş'âra çoh resm var
Gazel resmin it cümleden ihtiyar
The heart is replete with images blest
But that of the *ghazal*, far above the rest

Ki her mahfilün zînetidür gazel
Hired-mendler san'atıdur gazel
For it crowns all gatherings, regardless of season
This is the art of those who have wisdom and reason

Gazel di ki meşhûr-i devrân ola
Okumakda yazmakda âsân ola
Recite the *ghazal*, for its fame is abiding
A pleasure to read, painless in writing

Above, Fuzûlî describes the *ghazal* as "the rose in the garden of dexterity", "the measure of the poet's skill", and "the art of the intelligent"; elsewhere he depicts it as "the very elusive gazelle", stating that "those who would deny the *ghazal* cannot possess knowledge." As is clear from these descriptions, the *ghazal* is a type of composition to which the poets of Eastern classical literature have attributed great importance, and which they have seen as a touchstone of their ability as poets. It is clear that the poets' success in the *ghazal* form was generally taken into consideration, both when giving biographical information about them and in the descriptions found in the encyclopaedic writings about the poets (*şuarâ tezkiireleri*) which also include assessments of their artistic ability. Consideration, in these assessments, of whether or not the poet's style was reflected in the *ghazals* he wrote is yet another proof of the importance attributed to the *ghazal*.

I believe that the fact that the *ghazal* form even drew the interest of the great German writer and poet Johann Wolfgang von Goethe, and that he published a work in 1819 entitled *Der West-östliche Divan (Divan of West and East)*, in which he takes up the *ghazals* of the famous 14th-century Iranian poet Ḥāfiẓ-i Shirāzi, more for their content than for their structure and rhyme, and cites Eastern exoticism among the sources of his lyrical inspiration, clearly indicates the importance of the *ghazal*.

Furthermore, the fact that the *ghazal* is not only a verse form praised by the poets of classical literature, but Turkish folk poets also write compositions in the *ghazal* style, giving them such names as *dîvân*, *semaî*, *kalenderî*, and *selîs*, which they write in a variety of models, can be accepted as yet another proof of just how influential and well loved a form of poetry the *ghazal* is.

Condensation of a complex unit of meaning in just one couplet is one of the most important particularities of the *ghazal*. This characteristic forces the poet to be very attentive and meticulous in composing the couplets that introduce the *ghazal*, in basing it on a sound grammatical construction throughout the couplets, and giving it a profound understanding and an artistic richness. This, too, can be admitted as another reason for the *ghazal* being more popular than other verse forms.

The esteemed scholars who are present here will no doubt explain at length that the word *ghazal* is an Arabic word meaning “a passionate conversation with women”. The poems in Arabic literature that match this description, even if not called by this name, are found in the first sections of *kaşīdahs*, which are called *nasīb* and *tashbīb*. These constructions, which passed from Arabic into Persian literature, gradually matured and broke off from the *kaşīdah*, thereby becoming autonomous verse compositions in their own right and taking on the name *ghazal*. They then spread to other lands, including Anatolia, where they were enriched and beautified through the rich imagination and crisp and clever minds of the Turkish poets. Once again, I believe that our speakers and discussants will provide fine assessments of the *ghazal*, on the formal characteristics that differentiate it from other verse forms, on the verse forms related to the *ghazal*, such as the *tarbī*, *taḥmīs*, and *tasdīs*, which all emerged from the *ghazal*, on the tradition of imitation between *ghazal* composers, and other themes on which they worked.

Before concluding, I would like to add a few words about another aspect of the *ghazal*: Its being used as lyrics in musical compositions. The following couplet is by the 18th century poet Urfalı Nâbî, who established a school [of poetry] on the basis of the *hikemî* (sagacious or philosophical) form:

Gazeli savt u makâmât ile teşhîr etmek
Çengîler şekline koymak gibidir tâzeleri
 To present a *ghazal* with musical swirls
 Is like using fair maidens 'stead of dancing girls

The poet likens the musical accompaniment of *ghazals* with young and innocent youth being forced to perform as dancers. Although he finds the setting of *ghazals* to music wrong, we know that in the hands of able composers, a good number of beautiful *ghazals* have been transformed into very enjoyable musical pieces. Of course these *ghazals* were not originally penned with lyrical intent. The poets who write *ghazals* are simply not like today's lyricists who put words to music. Rather, in this type of song, the musician is moved by a *ghazal* he encounters, and he then clothes this piece of verse with a garment from the beautiful wardrobe of music. This then proves once again that another aspect of the *ghazal* is that it possesses enough lyricism and enthusiasm to inspire songwriters.

As for the *ghazal* that features in Turkish music and has long been heard and is still heard in Turkish folk music, it is a feature that falls outside the framework of the topics to be discussed here.

The fact that a small but important part of Eastern classical literature is being taken up and examined at a scholarly gathering of this kind can be seen as a starting point for the comprehensive academic labors and research that need to be carried out on this literature. For this reason, on behalf of IRCICA, I would like to express my joy that such a conference has been organized by our colleagues at the German Orient Institute and Goethe Institute of Istanbul. Additionally, I would like to extend my greetings to you all, and my most sincere thanks go once again to those who are contributing their valuable knowledge to this gathering, and to you, dear guests, who have honoured us with your attendance.

(Translated by Paul Bessemer)

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-Mağrîti 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’alqais 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 *Hüsn 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 Ḥurūfiya-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 Hāfeẓ (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 Verzauberkungskunst 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 Stammeinheiten 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-ʿiṣq* 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 – mātā 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. Mağnūn 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 Mağnūn-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 Mağnūn-Bearbeitung enthielt, der von osmanischen Dichtern besonders geschätzt und ins Türkische übersetzt wurde.⁶⁶ Auch in der tschagatai-türkischen und osmanischen Literatur hat das Mağnūn-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 Mağnūn-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 Mağnūn-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, yuḥibbu l-ġamāl*, lautet ein bei den Mystikern viel zitiertes *ḥadīṡ*“.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 Muḥammads 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 Darwishs 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 äußernde 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

- ‘Abdaşşabūr, Şalāḥ 1991: *Laylā wa-l-Mağnūn. Laylā und der Besessene*. Hrsg. und eingeleitet von Angelika Neuwirth, übersetzt von Ibrahim Abu Hashhash u.a. Bamberg.
- ‘Abdaşşabūr, Şalāḥ 1970: *Laylā wa-l-Mağnūn. Masraḥīya şīrīya*. 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-mutaşā’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, Ṣādiq 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 Diwān 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 ʿAšk-ı Memnūʿ: 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 ʿAbdallāh'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 ihtifāʾ Saʿīd Abī l-Naḥs al-Mutašāʾil*. 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-Mutanabbiʿ. 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-Ši'r wa-l-Šu'arā'*. 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.
- Kalpakhı, 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-Ġauzī und seine Kompilation wider die Leidenschaft: Der Traditionalist in gelehrter Überlieferung und originärer Lehre*. Beirut/Wiesbaden.
- Leder, Stefan 1990: Frühe Erzählungen zu Maġnūn: Maġnūn 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-wuġūh al-bayḏā' (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.

I
The Arab precursors /
Modern Arabic Readings

The Arabic Ghazal: Formal and thematic aspects of a problematic genre

Thomas Bauer

When we were invited to attend this symposium, hardly any of us, I think, was in great doubt about what to speak. We are supposed to speak about the *ghazal*, of course, and we all know – or at least believe to know – what a *ghazal* is. However, in the course of its long history the *ghazal* underwent such numerous changes that in the end the different poems that were considered by their poets to be *ghazals* do not seem to have much in common. The term *ghazal* has been used to designate things as different as the description of an abandoned encampment introducing an old Arabic lampoon poem, a two-line epigram from Abbasid times on the downy beard of a beloved youth, and a wine or anacreontic poem in Persian or Turkish. One may well ask if it makes sense to make all these different kinds of poetry the subject of a single symposium. However, since all these poems were considered by their poets and their audiences as *ghazal*, they were felt to be part of a literary tradition of undisputable reality. And it is, of course, exactly the diversity of this tradition that makes it so fascinating to study and so valuable an object, allowing us to learn more about literary and cultural history.

But the diversity of the tradition of the *ghazal* makes it nearly impossible to find an exact definition that would match all its different manifestations. If we look at several definitions that have been proposed for the term *ghazal*, we find that some of them use purely thematic criteria, others purely formal criteria, and others a combination of both. A purely thematic definition is, for example, that put forward by Julie Meisami who says that the *ghazal* is “poetry about love, whether incorporated into the *qaṣīda* or in an independent, brief poem.” (Meisami 1998) According to this definition of the Arabic *ghazal* it is only the content that is relevant, whereas according to the definition of the Persian *ghazal* by Bausani it is only the form. Bausani describes the *ghazal* as having a certain length (five to twelve lines; consequently, only independent poems can match this definition), a certain rhyme scheme and the *takhalluṣ* in the final line, whereas in terms of content the *ghazal* may treat such different subjects as “love, spring, wine, God etc.” (Bausani 1965:1033b).

This definition can, of course, not be applied to the Arabic *ghazal*, since an Arabic *ghazal* must deal with love in one or another form. A poem about spring, wine and God without love as its central theme would have never been considered as a *ghazal* by Arab poets in any period. But does this mean that we can confine ourselves to purely thematic criteria for the definition of the Arabic *ghazal*? It does not. Even here there is an interplay between thematic and formal elements that

shape the *ghazal*-tradition. I will demonstrate this phenomenon taking as an example the poetry of Ibn al-Mu'tazz, the famous "caliph for one day", who was one of the finest and most celebrated poets of the 3rd/9th century and one of the founding fathers of Arabic literary theory.

His *dīwān* has been collected and organized according to genres by the famous philologist Abū Bakr al-Šūlī.¹ Even a superficial glance at the *dīwān* of this poet shows that a purely thematic definition of the *ghazal* is not sufficient. As we would expect, the *dīwān* contains a chapter that bears the heading *ghazal*. All 400 poems in this chapter deal with love. But in other chapters there are many other poems or parts of poems in which the same theme is dealt with. So we find a poem where the subject of winning the favour of the beloved is treated in the manner of pre- and early Islamic Arabic self-vaunting poetry. Consequently, it has been included in the chapter entitled *fakhr* (no. 6). Then we find a chapter on wine poetry of which Ibn al-Mu'tazz was a great and acknowledged master. Needless to say it contains many lines in which the beautiful *sāqī* is described and treated as an object of love. All this is "poetry about love", but it was not considered to be *ghazal*.

The situation is even more complicated if we turn to the introductory part of the polythematic *qaṣīda*. In this case, Arab critics would have called the first part – provided it deals with love which is indeed most often the case – either *ghazal* or *nasīb*. Arab critics did not distinguish between both terms.² Instead, Western scholars did, and it became customary to term the first part of the polythematic *qaṣīda* a *nasīb*, in contrast to independent poems dealing with love, for which the term *ghazal* was reserved. Apart from the basic assumption that both have something to do with love, it is again a purely formal definition: "dependent vs. independent love poetry". But again, reality proves not to be so simple as to match this criterion. The reason is again that already in the time of Ibn al-Mu'tazz poets were looking back to several rather different strands of traditions of love poetry. In particular, we can distinguish between a) the tradition of the pre-Islamic *nasīb* and b) the tradition of the independent *ghazal*, formed in turn by different strands of tradition.

The first tradition, the one going back to the pre-Islamic *nasīb*, is characterized formally by the fact that it is always the first part of a polythematic *qaṣīda*. In pre-Islamic times, there was no other form of love poetry than that.³ Thematically, this form of love poetry is also conspicuously different from the later *ghazal*-tradition. Its main themes are, as Renate Jacobi has pointed out, a) the "*deserted campside*":

¹ Muḥammad Badī' Sharīf (ed.) 1977-78; poems are quoted according to their number given in vol. 1 of this edition.

² It seems possible, however, that in Mamluk and Ottoman times both terms were used for two different genres. So, for example, in al-'Aydārūsī 1985: 264, we learn that Māmaya al-Anqashārī "bara'a fī ṣ-ṣinā'atayn fī l-ghazal wa-l-nasīb" ("excelled in both the disciplines *ghazal* and *nasīb*"). In any case, the difference between both terms must have been very similar to the conclusions that will be drawn in the present article.

³ The existence of pre-Islamic Arabic love songs can be ruled out with almost complete certainty, cf. Bauer 1998: 23-25.

the poet stops at the traces (*aṭlāl*) of a forsaken campside, shedding tears, b) the “vision” of the beloved, the *khayāl*, that the sleepless poet perceives while he spends his night in the desert, and finally c) the “morning of separation” when the poet watches the departure of the people of the beloved’s tribe.⁴ A very typical example attesting to the continuation of this tradition is the following text, consisting of the seven initial lines of a self-vaunting poem comprising in total 32 lines.

Sample no. 1: *Nasīb* (Ibn al-Mu‘tazz, chapter entitled *fakhr*, beginning of poem no. 17: Wāfir/-āḥī):

1	بَنَهرِ الْكَرْخِ مَهْجُورُ التَّوَّاحِي	لِمَنْ دَارٌ وَرُبَّ قَدْ تَعَفَّى
2	عَلَى أَطْلَالِهِ أَيْدِي الرِّيحِ	إِذَا مَا الْقَطْرُ خَلَاهُ تَلَاقَتْ
3	بُؤَيْلٍ مِثْلِ أَفْوَاهِ اللِّقَاحِ	مَحَاهُ كُلُّ هَطَّالٍ مُلْجٍ
4	ضُرِيرِ النِّجْمِ مِثْلِ الصَّبَاحِ	فَبَاتَ بَلِيلٌ بِأَكْيَةِ تُكْوِلُ
5	كَأَنَّ نَجُومَهَا حَدَقَ الْمَلَّاحِ	وَأَسْفَرَ بَعْدَ ذَلِكَ عَنْ سَمَاءٍ
6	وَلَا سَقَى الْعَوَازِلَ وَاللَّوَّاحِي	سَقَى أَرْضًا تَحُلُّ بِهَا سُلَيْمَى
7	وَأَحْشَاءُ تَضِيْعُ مِنَ الْوَشَاحِ	مُهْمَمَةً لَهَا نَظَرٌ مَرِيضٌ

- 1 To whom belongs an abode and a dwelling place in Nahr al-Karkh, effaced already, forsaken all around?
- 2 When the raindrops abstain from it, the hands of the winds grasp each other over its remains.
- 3 It has been erased by all the clouds that bring heavy rainfall, unceasingly producing downpours, clouds that resemble the mouths of milk camels.
- 4 They brought about a night of (clouds pouring down water like the tears of) a weeping woman, bereft of her child, a night with its stars blinded and people in doubt if dawn would ever approach again.
- 5 Then, when they dispersed, they revealed a sky the stars of which resembled the pupils of beautiful (girls).
- 6 May it water the land where Sulaymā settles, but may it not shed water on those who reprove and revile!
- 7 (Sulaymā:) a slender girl whose glances are sick and whose intestines fade away when she girds herself.

The main subject is the “deserted campside”. Ibn al-Mu‘tazz was aware, and made it quite clear to his listeners, that he was referring to an old tradition. Note the initial words: *li-man dārun*, which are reminiscent of a formulaic expression used in numerous pre- and early Islamic *qaṣīdas* (cf. Bauer 1993). Further, we find other keywords like *rab‘un*, *ta‘affā*. Even the name of the beloved, Sulaymā, brings to mind

⁴ Cf. Jacobi 1971: 13-49; cf. also Jacobi 1993.

pre-Islamic models. Then follows the description of rainfall that has erased the campside, also a very traditional motif in the “deserted campside” theme. To strengthen the impression of antiquarianism, Ibn al-Mu‘tazz uses rather strange and bewildering (if not altogether uncomprehensible, cf. line 3) comparisons. This also holds true for the short description of the beloved in line 7, where the way to express her slenderness was certainly not the *dernier cri* in the time of Ibn al-Mu‘tazz.

It seems, therefore, that it makes sense not to call these lines *ghazal*, but to make use of the term *nasīb* to make clear that they do not represent the normal case of the independent love poem in this period. We can reach this conclusion (1) through a formal criterion (the lines are only part of a polythematic *qaṣīda*), (2) through a thematic criterion (they feature the theme of the “deserted campside”), but what seems most important for me is what I would like to call the (3) “intertextual” criterion, i.e. that Ibn al-Mu‘tazz refers back to a certain tradition, which we can conveniently call *nasīb* and which can be described by the aforementioned both formal and thematic criteria. “Referring back” to a tradition does not, of course, mean slavish imitation of it, but rather creative play with it. And this is precisely what Ibn al-Mu‘tazz does. An attentive reader will notice immediately that this *nasīb* is not a pre-Islamic one. First, Nahr al-Karkh is not at all in the desert, but is a quarter of Baghdad instead, and second, the metaphor of the winds shaking hands above the campside (line 2) is a prototype of the “modern” and much disputed metaphor in defence of which Ibn al-Mu‘tazz has written his “book on the modern style”, his *Kitāb al-Badī‘*.

But what then does the normal “modern” *ghazal* of the 3rd/9th century look like? The independent Arabic love poem obviously had its origin in the pre-Islamic *nasīb* as well, but soon passed through several decisive developments. Let me only mention the ‘Udhrite tradition with its celebration of the chaste devotion to the unattainable beloved, the Ḥijāzī tradition with its protagonist ‘Umar ibn Abī Rabī‘a and his descriptions of flirtations and amorous encounters, and finally the realistic and stylistically advanced *ghazal* of Abū Nuwās, the key-figure for the Arabic *ghazal* of the centuries to come. After a short while, the themes and motifs of this new form of love poetry differed considerably from those of the *nasīb*. By examining a huge corpus of *ghazal* of the 3rd/9th and 4th/10th century, I found that nearly all its themes and motifs can be subsumed under five different thematic categories: 1) *praise* of the beloved’s beauty; 2) *complaint* of the lover, who has been unable to or can no more attain union with the beloved; 3) *declaration* of the passionate, unsurpassable and unavoidable love of the lover; 4) *reproach* towards the beloved who does not fulfill the duties that arise from the unselfish love of the lover, and finally 5) the *portrayal*, i.e. the description of successful or not so successful encounters with the beloved or the depiction of individual traits of the beloved such as his or her religion, race, eye colour, or social position, or his downy beard (cf. Bauer 1998).

The first of my two examples of 3rd/9th century mainstream *ghazal* features the themes “praise” and “complaint”.

Sample no. 2: *Ghazal* (Ibn al-Mu‘tazz, no. 377: Khafif/-ālī):

1	أَيُّ مَيْلٍ فِي قَدِّهِ وَاعْتِدَالٍ	أَيُّ وُرْدٍ فِي حَدِّ ذَاكَ الْغَزَالِ
2	هَ وَسِحْرٍ فِي طَرْفِهِ وَدَّلَالٍ	أَيُّ دُرٍّ إِذَا تَبَسَّمَ يُبْدِي
3	وَلِهَذَا طَالَتْ عَلَيَّ اللَّيَالِي	فَلِهَذَا جَرَتْ دُمُوعُ جَفُونِي

- 1 What a rose on the cheek of this gazelle! What a bending, what a straightness in his stature!
- 2 What kind of pearls does he uncover when he smiles! What a magic, what a coquetry is in his glance!
- 3 These make the tears flow from my eyelids, those make the nights for me pass all too slow!

Its rather epigrammatic length of three lines shows that the length of a poem cannot be made a criterion for the Arabic *ghazal*. The *ghazal* of Ibn al-Mu‘tazz ranges between two and 33 lines with an average of about 3 1/2 lines. This is, admittedly, rather short. Other poets sometimes composed *ghazals* of more than fifty lines. Most popular in the 3rd/9th and 4th/10th century, however, was the four-liner (cf. Bauer 1996), closely followed by the two-line epigram that became very popular in Ayyubid and Mamluk times. Some poets, however, seemed rather taken with the three-liner. Especially so al-Wa‘wā’ ad-Dimashqī and our sample poet Ibn al-Mu‘tazz. The poem displays a thematic development that is rather common for the *ghazal* of this period. Two lines are dedicated to the description of the beloved’s beauty. The beloved is mentioned in the masculine gender and has to be imagined almost certainly as a male youth; this is an important distinction from the traditional *nasīb*, where the beloved is always a girl. In the *ghazal* the beloved may be male as well as female. This is, as far as I can see, a very characteristic trait of the Arabic *ghazal*. Whereas the beloved in the Persian and Ottoman *ghazal* is mostly male, the Arabs never stopped composing *ghazals* on women, though with most poets the number of *mudhakkarāt* (love poems on young men) clearly surpasses that of the number of *mu‘annathāt* (poems on women). This points, as I would interpret it, to one of the main differences between the Arabic *ghazal* on the one hand and the Persian and the Ottoman *ghazal* on the other, namely its greater realism, its preoccupation with potentially real love affairs which used to happen, as things were, with young men and with girls all alike.

Back to Ibn al-Mu‘tazz. The images used by Ibn al-Mu‘tazz to depict the beauty of the beloved are quite conventional (rose/cheek, pearls/front teeth, magic of the glance). These images are also familiar to every reader of Persian and Ottoman poetry. The last line, in which the poet complains about his tears and his sleeplessness

is rather conventional as well. However, the intention of the *ghazal* poets was not so much to find new and original expressions and similes, but rather to evoke emotions and to contextualize them. The poem works in the form of what can be called an “emotional score”: the audience of a poem will recognize familiar expressions and tropes, by the adequate formulation of which they will be able to identify with the feelings expressed in them. Then, as the poet moves from theme to theme, the listeners follow him and will discover how certain emotions transform into different ones. Thereby they can restructure their own experiences (which may be quite different from those depicted by the poet) and feel some sort of catharsis.⁵ In our case, the concluding emotion of despair is shown as being the result of fascination.

Our next sample poem is equally short and of an epigrammatic nature.

Sample no. 3: *Ghazal* (Ibn al-Mu‘tazz, no. 177⁶, Khafīf/-*ādahā*):

1	وَأَنْفُ عَيْنِي سَهَادَهَا	هَبْ لِعَيْنِي رُقَادَهَا
2	كُنْتُ فِيهَا سَوَادَهَا	وَارْحَمِ الْمُقَلَّةَ الَّتِي
3	كُنْتُ دَهْرًا فَسَادَهَا	كُنْ صَلَاحًا لَهَا كَمَا

1 Render to my eye its sleep, remove its sleeplessness from me!

2 Have mercy on my eye, in which you have always been the eyeball!

3 Bring it salvation, as you have always brought it ruin!

Three different themes can be discerned: *complaint*, *declaration* and *reproach*. The poet complains about his sleeplessness, declares his love to his beloved (by saying that the beloved is his eyeball) and asks him to “have mercy”, that means to grant the union. Finally, the last hemistich contains a moment of reproach: the obstinate beloved is blamed for having caused all the lover’s pains. These topics are not so much forming a clear thematic sequence as was the case in the aforementioned poem but are rather closely interlocked, thus providing a dense expression of the complex feelings of a single moment. Above all, the unity of the poem is brought about quite naturally by the theme of the “eye” upon which all motifs are centered. Nevertheless, the poem has a clear internal development. Even if it does not show a clear thematic sequence, it is characterized by a subtle stylistic progression. It starts with a semantically rather neutral parallelism that leads over to the rather complex idea of the central line, and it is concluded by an antithesis that provides for a well-formed ending of the short but nice poem.

⁵ The concept of the emotional score (“Affektpartitur”) is dealt with in greater detail in Bauer 1998: 200-207.

⁶ Also quoted, with additional references, in al-Sarī al-Raffā’ 1985-86, vol. 2: 75 (no. 128). In line 2 and 3 my text follows the reading of al-Sarī.

So far, we have had examples for four out of five thematic categories. Still missing is the *portrayal*, for which sample no. 4 provides an example.

Sample no. 4: *Ghazal* in place of *nasīb* (Ibn al-Mu‘tazz, beginning of poem no. 523: Ramal/-*ūdī*):

1	فَوْقَ أَغْصَانِ الْقُدُودِ	لَا وَرَمَانَ الثُّهُودِ
2	وَوَرْدٍ مِنْ حُدُودِ	وَعَنَاقِيدَ مِنْ أَصْدَاغِ
3	طَالِعَاتٍ سَعُودِ	وَوُجُوهِ مِنْ بُدُورِ
4	دِ مِنْ بَعْدِ الْوَعِيدِ	وَرَسُولٍ جَاءَ بِالْمِيعَا
5	فِي قَفَا طُولِ صُدُودِ	وَنَعِيمٍ مِنْ وَصَالِ
6	زَارَنِي فِي يَوْمٍ عِيدِ	مَا رَأَتْ عَيْنِي كَهْطِي
7	وَمِنْ لَبْسِ الْحَدِيدِ	فِي قَبَاءٍ فَاخْتِي اللَّ
8	يَ بِسَيْفٍ أَوْ عَمُودِ	كَلَّمَا قَاتَلَ جُنْدِ
9	بِنِ وَحْدَيْنِ وَجِيدِ	قَاتَلَ النَّاسَ بَعِينِ
10	فِيهِ عَلَى رَغَمِ الْحُسُودِ	قَدْ سَقَانِي الرَّاحَ مِنْ
11	وَهُوَ فِي عَقْدٍ شَدِيدِ	وَعَانَقَنَا كَأَنِّي
12	طَلَبَ عِنْدَ الْوَرُودِ	تَقَرُّغِ الثَّغْرِ بَغْرِ
13	قَطَرَ مُزْنٍ بِجُمُودِ	مِثْلَ مَا عَاجَلَ بَرْدِ
14	بِي كَجَبَّارٍ عَنِيدِ	وَمَضَى بَخْطَرٍ فِي الْمَشِ
15	تَرْجَعُ أَرْوَاحُ الرُّقُودِ	سَحَرًا مِنْ قَبْلِ أَنْ

- 1 No, by the pomegranates of swelling breasts on top of twigs of trunks,
- 2 by the bunches of earlocks and the roses of cheeks,
- 3 by faces of full moons that rise with lucky stars,
- 4 and by a messenger who announces that what had been a vague promise turned out to be a fixed appointment now,
- 5 and by the bliss of union that follows upon a long period of rejection:
- 6 never has my eye seen anything like a gazelle that came to visit me on a holiday,
- 7 clad in a bluish-iridescent mantle, a garment woven of iron.
- 8 Whenever another soldier fights with his sword or his mace,
- 9 he fights with two eyes, two cheeks and a neck.
- 10 In spite of the envier's rancour, he gave me wine to drink from his mouth,
- 11 and we embraced each other and it seemed as if we were bound by a tightly tied knot,
- 12 while teeth hit sweet teeth as our mouths went to drink at each other.
- 13 It seemed as if coolness (of the saliva) hastened to make a cloud's raindrops freeze.

- 14 When he left, he swang to and fro in his gait like a “froward tyrant”,⁷
 15 early in the morning, before the spirits of the sleepers have returned.

The poem falls into a category of poems which portray a nightly encounter with the beloved. Ibn al-Mu‘tazz composed quite a lot of these visit poems⁸ (mostly again in form of short epigrams). This may reflect his personal experience because one might conceive that he as a prince may have been more accustomed to experiences of fulfilment than to experiences of deprivation. However the case may be, these poems reflect the tradition of the Ḥijāzī *ghazal* of ‘Umar ibn Abī Rabī‘a, which was continued and developed by Abū Nuwās and again stylistically refined by Ibn al-Mu‘tazz.

Our sample is quite long with its 15 lines, but the lines in the meter *ramal* are very short. The poem consists of two sections: a vow that conjures up memories of different elements of beauty and fulfilment serves as an introduction and anticipates the mood of the lines that follow. The main body from line 6 to 15 depicts the visit of the beloved, his beauty (8-9: praise), describes a kiss and an embracement (10-13), and it ends with the romantic scene of the beloved’s departure in the morning following the night of love. It is quite remarkable that the elements of beauty mentioned in the introduction are obviously those of a woman (“pomegranates” in line 1), whereas the nightly visitor is a soldier, as we can derive from lines 7 and 8. From Ibn al-Mu‘tazz’ time onwards, soldiers (especially Turkish soldiers) became one of the most desired objects of love.

For the sake of brevity I will not go into further details of interpretation but will just limit myself to point to the *iqtibās* of line 14 and to the nice play with metaphors in line 13, where the coolness of the saliva, which is conventionally compared to the pure water of a rain cloud, threatens to let it freeze, in which case the water of the raincloud would become hailstones, and hailstones, in turn, are one of the most conventional similes for the front teeth that are mentioned in line 12, so that saliva and teeth are connected in a slightly fantastical manner.

This poem is a very typical representative of the *ghazal* genre, and nobody would have ever doubted that in fact it *is* a *ghazal* were it not the first part of a polythematic ode in praise of the caliph al-Muktafī. According to the current theory, the Arabic panegyric ode should start with a *nasīb*, not with a *ghazal*. But this usage of the terms *nasīb* and *ghazal* that is based on purely formal criteria does not lead to a satisfactory classification. This can be clearly seen by a comparison between sample 1 and 4, both of them introductory passages of polythematic *qaṣīdas*, but each reflecting a clearly different tradition. Therefore, I would be inclined not to call sample 4 a *nasīb*, since this passage obviously forms part of a strand of tradition which cannot be called otherwise than *ghazal*. If we will nevertheless main-

⁷ Cf. Qur’ān 11/59, 14/15 (translation Arberry).

⁸ In Bauer 1998: 510-512, I called such poems “Besuchsgedichte”, because many of them start with the word *zāra* or *zārat* “he/she came to visit me”.

tain a formal distinction between *ghazal* and *nasīb*, insisting that only introductory parts of a *qaṣīda* can be called *nasīb*, we can take refuge in the formulation that no. 4 is a *ghazal* that takes the place of a *nasīb*. This formulation is not so absurd as it may seem at first glance since from Abbasid times onwards we find numerous *qaṣīdas* that start with a wine scene or a garden description. In this case, we say that a wine song or a garden description replaces the *nasīb*. In analogy, we can say that in no. 4 a *ghazal* replaces the *nasīb*.

As one might have expected, difficulties do not end here, as sample no. 5 shows: *Ghazal* in the style of *nasīb* (Ibn al-Muʿtazz, no. 317: Ṭawīl/-ūquhā):

1	وَزَمْتُ لَبِينَ شَاحِطِ الدَّارِ نُوقَهَا	أَلَا رَحَلَتْ سَلْمَى وَبَانَ فَرْقَهَا
2	مَنْى النَّفْسُ مَسْدُودًا عَلَيَّ طَرِيقَهَا	وَأَقْبَلَ وَجْهَ الْيَأْسِ مِنْهَا وَأَصْبَحَتْ
3	وَدَمَعَةُ عَيْنٍ كُلَّ وَقْتٍ تُرِيقَهَا	فَهَلْ لَكَ إِلَّا زَفْرَةٌ عِنْدَ ذِكْرِهَا
4	سَقَّتْكَ النَّوَى كَأَسَا فَكَيْفَ تَذُوقَهَا	أَلَا أَثَمَ الْقَلْبُ الَّذِي طَالَ وَجْدُهُ

- 1 Salmā has departed indeed, her party has left, and her camels have been bridled for departure, for an abode that is far away.
- 2 Instead, despair has turned its face towards me, and the way to the fulfilment of my soul's desires has been barred.
- 3 Can you summon up anything else than sighs when you remember her and tears that an eye sheds every moment?
- 4 Oh my heart, the passion of which has lasted long: separation has given you a cup to drink, but how will you bear its taste?

The four lines in the solemn *ṭawīl* metre that start with the words *a-lā raḥalat Salmā*: one can hardly imagine an expression that sounds more antiquarian and old fashioned than this! The formulation of the first line is clearly reminiscent of several famous pre-Islamic poems, and one could very easily ascribe this line to Imra' alqays or Zuhayr, and this holds also true for the other lines of the poem. As in sample no. 1, we have again a lady called Salmā, we find keywords like *raḥalat*, *bāna*, *bayn* and *dār*, we have camels that are not at all appropriate animals for the *ghazal* of middle and late Abbasid times, and, most important, the whole piece has as its theme the “morning of separation” which is, as we have said, one of the three main themes of the pre- and early Islamic *nasīb*. However, these lines do not form part of a polythematic *qaṣīda*, and this is certainly the reason why aṣ-Šūlī included them into the chapter titled *ghazal*. Besides that, we can detect a “modern” trait in these lines, as old fashioned as they may be from the thematic point of view. These four lines represent a type of the four-liner, developed by such poets as al-ʿAbbās ibn al-Aḥnaf, Abū Nuwās, Abū Tammām and Khālīd ibn Yazīd, a type which I call the “frame structure”, in which the general theme of the poem is set by the first line. It is developed in lines 2 and 3, and the last line gives a résumé or a sort of

conclusion and often shows some parallels to line 1, together with which it forms sort of a frame (cf. Bauer 1996: 20). In our poem, line 4 is a resignative, emotionally stirring résumé of the poem, forming the terminus of a route that leads from the outer world in line 1 through the outer features of the lover's pain in lines 2–3 to the inner world of the lover's psyche in line 4, which is in turn paralleled to line 1 by its identic beginning. So it is the structure that makes this poem a “modern” poem in the time of its poet – so to say, old wine in a new wine skin. And since we have decided not to use the term *nasīb* unless the specific lines do not only refer to the *nasīb* tradition in their thematic material but also in their function of introducing a polythematic poem, we will not call these lines a *nasīb*, but will apply to it together with al-Šūlī the term *ghazal*. But we must add that it is a *ghazal* in the style of *nasīb*.

To sum up: we have learned that none of those definitions that confine themselves to either formal or thematic criteria can do justice to the literary phenomenon that can be called the classical Arabic *ghazal*. I even doubt if it makes much sense at all to look for a definition of this kind. Rather, it seems to me that the nature of this literature can be understood better if we try to discern the strands of intertextual relations, to find out the textual traditions to which the poems of a certain time and of a specific type refer, and to trace back the set of themes, motifs, and stylistic features that were considered constitutive of the *ghazal* in a certain moment of literary history. Since every work of art is just one specific point where several intertextual strands of reference intersect, we will be able by following all these different strands to learn more about the history of the *ghazal* and finally discern the unity that lies behind all the different manifestations of the *ghazal* over its one-and-a-half-thousand-year history.

Bibliography

- al-ʿAydārūsī, Muḥyiddīn ʿAbdalqādir 1985: *Taʾrīkh al-Nūr al-sāfir ʿan akhbār al-qarn al-ʿāshir*. Beirut.
- Bauer, Thomas 1996: Abū Tammām's Contribution to ʿAbbāsīd Ġazal Poetry. *Journal of Arabic Literature*, 27. 13-21.
- Bauer, Thomas 1993: Formel und Zitat: Zwei Spielarten von Intertextualität in der altarabischen Dichtung. *Journal of Arabic Literature*, 24. 117-138.
- Bauer, Thomas 1998: *Liebe und Liebesdichtung in der arabischen Welt des 9. und 10. Jahrhunderts: Eine literatur- und mentalitätsgeschichtliche Studie des arabischen Ġazal*. Wiesbaden.
- Bausani, Alessandro 1965: Ġhazal ii – in Persian literature. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New Edition. Vol. 2. Leiden. 1033-1036.
- Jacobi, Renate 1993: Nasīb. In: *The Encyclopaedia of Islam*, New Edition. Vol. 7. Leiden. 978-983.
- Jacobi, Renate 1971: *Studien zur Poetik der altarabischen Qaṣīde*. Wiesbaden.

- Meisami, Julie Scott 1998: ghazal. In: J.S. Meisami and Starkey, P. (eds.) 1998: *Encyclopedia of Arabic Literature*. 2 vols. London / New York. Vol. 1. 249.
- Muḥammad Badī' Sharīf (ed.) 1977-78: *Dīwān ash'ār al-amīr Abī Abdallāh ibn al-Mu'tazz*. 2 vols. Cairo. (Dhakhā'ir al-ʿArab, vol. 54).
- Qur'ān 11/59, 14/15 (translation Arberry).
- al-Sarī al-Raffā' 1985-86: *al-Muḥibb wa-l-maḥbūb wa-l-mashmūm wa-l-mashrūb*. Miṣbāḥ Ghalāwunjī, Mājid Ḥasan al-Maymanī (eds.). 4 vols. Damascus.

Die Herkunft des Rubāʿī

Tilman Seidensticker, Jena

I

Das neupersische Rubāʿī ist eine Gedichtgattung, die sich durch Vierzeiligkeit und ein eigenes Metrum auszeichnet, das für andere poetische Formen praktisch nicht benutzt wird. Das Metrum zeichnet sich außerdem gegenüber allen anderen neupersischen Metren dadurch aus, daß es innerhalb eines Gedichtes an mittlerer Stelle variiert werden kann:

 -- ∪ ∪
-- ∪ ∪ -- ∪ ∪ --
 -- ∪ -- ∪

Die beiden Reimschemata lauten a a a a – also Monoreim – und a a b a. Inhaltlich gibt es keine besonderen Einschränkungen, obwohl natürlich die Kürze gewisse Vorgaben macht. Das Rubāʿī hat sich nicht nur in Persien außerordentlicher Beliebtheit erfreut und tut dies noch heute, sondern ist unter dem Namen *dūbayt(ī)* in der 1. Hälfte des 5./11. Jahrhunderts ins Arabische und in der 2. Hälfte des 6./12. Jahrhunderts ins Türkische übertragen worden. Auch in Europa hat die Gattung Spuren hinterlassen. Übersetzungen haben von Hammer-Purgstall und Rückert geliefert, und August von Platen, gut mit Rückert bekannt und des Persischen mächtig, hat uns in seinem *Spiegel des Hafis* (1821) 16 eigene „Rubajat“ hinterlassen. Ein regelrechter Kult hat sich dann um die Jahrhundertwende in Europa und den Vereinigten Staaten um Edward FitzGerald (1809-1883) Nachdichtung von ʿUmar Ḥayyāms Rubāʿīs entwickelt.¹ Heute gibt es Übertragungen der ʿUmar Ḥayyām zugeschriebenen Rubāʿīs in zahllose Sprachen.

Die Herkunft dieser Gattung ist dunkel. Die einzelnen konstituierenden Merkmale – Vierzahl der Verse, Metrum, die beiden Reimschemata – sind nicht oder nicht ohne weiteres aus der persischen Tradition ableitbar. Ebenso wenig scheint es aber in den in Frage kommenden Nachbarliteraturen, der arabischen und der türkischen, Vorbilder zu geben. Das Rubāʿī ist also offenbar in der ersten Hälfte des 4./10. Jahrhunderts einfach vom Himmel gefallen, oder, um es aus der Sicht der einheimischen Literaturhistorie auszudrücken, in einem Geniestreich „erfunden“ worden. Šams-i Qays (um 630/1232-3)

¹ Ob überhaupt Rubāʿīs von ʿUmar Ḥayyām stammen und wenn ja, welche, ist kaum zu entscheiden; s. dazu de Blois 1992-94, S. 362-365. Zur Rezeption von FitzGerald's *Poem* s. John D. Yohannan: *The fin de siècle cult of FitzGerald's 'Rubaiyat' of Omar Khayyam*. In: *Review of national literatures* 2 (1971), S. 74-91; zu den Quellen, die neben „Ḥayyāms“ Rubāʿīs in FitzGerald's Werk eingeflossen sind, s. Parichehr Kasra: *FitzGerald's recasting of the Rubāʿiyāt*. In: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 130 (1980), S. 458-489.

lokalisiert die Erfindung des Rubāʿī in Ġaznī und schreibt sie Rūdakī (gest. 329/940-1 oder 339/950-1) zu. Dawlatšāh (schrieb 892/1487) verortet sie am Hof des Gründers der Šaffāridendynastie, Yaʿqūb b. Layt (reg. 253/867 – 265/879). Fritz Meier hat auf ähnliche Ursprungslegenden, auch in anderen Literaturen, sowie auf einige Unstimmigkeiten in diesen beiden Berichten hingewiesen, die sich ja auch gegenseitig entwerthen (Meier 1963, S. 2-4). Etwas Richtiges sehen aber beide insofern, als das Rubāʿī-Metrum zweifellos im islamischen Iran entstanden ist.

Was die beiden Ursprungslegenden nicht erklären, ist das Merkmal der Vierzeiligkeit. Der von Šams-i Qays gemachte Zusatz, Rūdakī habe wegen der Kostbarkeit des neuen Metrums nur Vierzeiler darin gedichtet, klingt nicht sehr überzeugend. Von orientalistischer Seite hat man Indizien vorgebracht, die entweder für iranischen oder türkischen Ursprung der Vierzeiligkeit sprechen. Um mehr als Indizien handelt es sich aber jeweils nicht, weil für die iranische Hypothese die Zahl der „Vierzeiler“ aus mitelpersischer, frühneupersischer und neupersischer Zeit einfach sehr gering ist und für die türkische Hypothese von den frühesten Belegen um wenigstens eineinhalb Jahrhunderte zurückextrapoliert werden muß. In diesem Beitrag soll statt dessen eine dritte Hypothese zur Diskussion gestellt werden, die arabische. Gegenüber den anderen hat sie den Vorzug einer zahlenmäßig wesentlich günstigeren Belegsituation; ganz ohne Hilfsannahmen kommt sie aber auch nicht aus. Nicht zuletzt deshalb sollen in den beiden folgenden Abschnitten zunächst noch die türkische und die iranische Hypothese vorgestellt werden; nur so ist der Leser in der Lage, sich selbst ein Urteil zu bilden.

II

Als Exponent der türkischen Hypothese kann Gerhard Doerfer genannt werden, der diese als letzter verteidigt hat (Doerfer 1994); die Positionen der früheren Vertreter, Kowalski und Bausani, sind dort resümiert. Seine Zusammenfassung ist relativ vorsichtig formuliert: „Ich halte die These, daß das Rubāʿī in einem türkisch-persischen Kontaktgebiet, gefördert wohl auch durch arabischen Einfluß, entstanden ist, für haltbar.“ (Doerfer 1994, S. 54) Sehr nützlich ist seine Anlage 3 „Ältere neupersische Lyrik, vornehmlich *Rubāʿī*“, in der das einschlägige neupersische Material zusammengestellt ist; weggelassen ist nur (ohne weitere Begründung) das Rubāʿī-Korpus von Rūdakī, was aber an dessen umstrittener Echtheit liegen mag (s. dazu auch unten). Im einzelnen stehen aber der türkischen Hypothese im allgemeinen und auch vielen von Doerfers Argumenten einige erhebliche Bedenken entgegen.

Die Beleglage ist der türkischen Hypothese, wie gesagt, nicht besonders günstig. Die frühesten Werke, in denen Vierzeiler in verschiedenen Reimschemata (auch anderen als denen des Rubāʿī) und mit eigenem Metrum (ein siebensilbiges, zwei mit zehn Silben) auftauchen, sind das bekannte Lexikon *Dīwān luġāt at-Turk* von Maḥmūd al-Kāšġarī (abgeschlossen 469/1077), der Fürstenspiegel *Qutadgu Bilig* von Yūsuf Ḥāṣṣ Ḥāġib (abgeschlossen 462/1069-70) und das ethische Werk *ʿAtabat al-ḥaqāʾiq* von Aḥmad Yūknēkī (12. Jahrhundert?). Um die These der Priorität türkischer Vierzeiler

vertreten zu können, muß also angenommen werden, daß derlei Vierzeiler schon fast zwei Jahrhunderte vor diesen ersten literarisch bezeugten existiert haben. Natürlich ist dies möglich, aber die alttürkischen Inschriften des 8. Jahrhunderts und der uighurisch-buddhistischen und manichäischen Texte des 7. bis 9. Jahrhunderts n. Chr. kennen keine Vierzeiler, und wenn dort etwas Reimähnliches auftaucht, scheint dies erst sekundär aus der Neigung zu syntaktischen Parallelismen im Zusammenspiel mit dem agglutinierenden Charakter des Türkischen entstanden zu sein.² Ist in den Reimen der türkischen Vierzeiler nicht vielleicht umgekehrt arabisch-persischer Einfluß zu sehen?

Daß der persische Dichter Manūčihri (gest. um 432/1041) empfiehlt, sich an türkischen oder oghusischen Gedichten (*šīʿr-i turkī*, *šīʿr-i ġuzzī*) zu orientieren, bringt uns nur hundert Jahre zurück, und daß er dabei Vierzeiler im Auge hat, ist ganz hypothetisch. Die Existenz von frühen chinesischen Vierzeilern ist von Bausani als indirekter Hinweis auf Weitergabe nicht nur nach Westen, sondern auch nach Osten gewertet worden. Doerfer verweist auf chinesische Kontaktaufnahme mit den Alttürken des 6. bis 8. Jahrhunderts n. Chr. und führt auch einen a a b a reimenden fünfsilbigen Vierzeiler von Li poh (gest. 762 n. Chr.) an. Es bleibt zu fragen, wieweit mit indirekten Hinweisen zurückgeschlossen werden kann – wir sind jetzt immerhin bei drei Jahrhunderten. Geklärt werden muß ferner, ob es nicht im Chinesischen schon vor den Kontakten mit den Türken Vierzeiler gegeben hat.

Die von Doerfer angeführten türkischen Lehnwörter im Neupersischen sind zum Teil erst nach den ersten neupersischen Rubāʿīs belegt, und auch die früheren sind keine Stütze für die Annahme *literarischer* Einflüsse. Dichter, die des Türkischen *und* des Persischen mächtig waren, sind nicht bekannt, und ebensowenig eine kulturelle Hochschätzung der türkischen Kultur bei den frühen neupersischen Dichtern.

Zur Unvereinbarkeit von türkischer Silbenzählung und neupersischer Morenzählung bemerkt Doerfer, daß letztere in früher Zeit nicht unverbrüchlich gewesen ist. Mit diesem Hinweis ist in der Tat ein Hindernis *gegen* die türkische These aus dem Weg geräumt, aber die Argumentation impliziert unnötigerweise, daß die Vierzahl *zusammen mit der Metrik* übernommen wurde. Ein Punkt, der allenfalls dafür spricht, ist die Beobachtung Doerfers, daß in dem berühmten frühneupersischen Vierzeiler aus dem Jahr 726 n. Chr. *az Ĥuttalān ...* (s. dazu auch unten) das Metrum – – ∪ – / – ∪ – vorliegt, welches identisch mit dem des späteren türkischen Kurzvierzeilers ist. Statt aber die türkischen Belege um nunmehr 350 Jahre zurückzuextrapolieren, sei gefragt, ob hier nicht eher an Einfluß einer Realisationsmöglichkeit des arabischen Basīʿ gedacht werden kann; man müßte dann an einen halbierten Dimeter denken.

Da die Idee eines (im weiteren Sinne) metrischen Einflusses von der türkischen zur persischen Seite hin doch abwegig erscheint, seien die weiteren Argumente zu diesem Komplex nur in knapper Form referiert: Zur Unvereinbarkeit der Behandlung überlanger Silben als einfach lang im Türkischen mit der persischen Prosodie verweist Doerfer darauf, daß in früher Zeit auch im Neupersischen einfache oder gar doppelte

² Ich danke Jens Peter Laut/Freiburg herzlich für seine Auskunft.

Überlänge als einfach lang behandelt wird. Die Konklusion, daß mangels arabischen Vorbildes ein Einfluß der türkischen Prosodie vorliegen *müsse*, erscheint aber zu apodiktisch. Die „außerordentliche Ähnlichkeit“ der beiden (späteren) türkischen Langvierzeiler-Metren mit dem persischen Rubāʿī-Metrum, die Doerfer konstatiert, besteht darin, daß im Türkischen an verschiedenen Positionen „nur“ entweder zwei Kürzen fehlen und eine mehr steht oder umgekehrt. Es fragt sich, ob solche Differenzen an drei Positionen nicht umgekehrt ein beredtes Argument gegen genetische Verwandtschaft darstellen. Die verbindliche Zäsur im türkischen Vierzeiler vor dem zweiten und, wenn vorhanden, dritten Takt ist im Persischen nicht verbindlich. Doerfer möchte hier für das Persische relativieren, indem er in einigen Beispielen Zäsuren spürt oder fühlt (um seine Worte zu gebrauchen) und auf Lazards Beobachtungen zur Zäsur in Rūdakīs Rubāʿīs verweist. Er schließt aber vorsichtig nur: „Die Kluft zwischen persischer und türkischer Prosodie ist also nicht unüberbrückbar.“ Das im Persischen gängige Überbinden bei vokalischen Anlaut (aus *man az* wird so etwa *manaz*) ist im Türkischen an sich nicht üblich, aber Doerfer kann auf vier derartiger Fälle verweisen. Er erwähnt indessen nicht, daß die Auflösung des *hamza* schon in der älteren arabischen Dichtung nichts Ungewöhnliches ist.

Richtig ist der Hinweis, daß die Abwesenheit des Sinnschemas „x x y z“³ in der Dichtung bei Maḥmūd al-Kāšgarī nicht gegen die türkische These spricht, weil dieses Schema im neupersischen Rubāʿī auch erst spät ist. Damit ist aber nichts *für* die türkische These getan. Doerfers Ausführungen zum Reimschema im türkischen Vierzeiler⁴ können die Tatsache nicht aus der Welt schaffen, daß zahlreiche der frühestbelegten Stücke, nämlich der aus Maḥmūds Werk, nicht als Vorbilder für die beiden Reimfolgen des neupersischen Rubāʿī in Frage kommen.

Die Hauptschwäche der türkischen These bleibt die Chronologie. Aber selbst wenn man einmal annimmt, daß es die jüngeren türkischen Vierzeiler auch schon vor den Rubāʿīs gegeben hat, bleibt die Annahme von türkischer Vorbildwirkung gewagt. Doerfer hat in einzelnen Fällen Hindernisse gegen die türkische These aus dem Weg geräumt, doch von vereinzelt Lehnwörtern abgesehen keine Indizien *für* sie namhaft gemacht. Daß er sich überhaupt der großen Mühe unterzogen hat, sie noch einmal vorzuführen, ist vielleicht daraus zu erklären, daß die Vierzeiligkeit auch nicht überzeugend aus der persischen Literatur abgeleitet werden konnte.

³ Das Schema soll grob gesagt verdeutlichen, daß die beiden ersten Verse inhaltlich verwandt sind, der dritte ein neues Element enthält und der vierte Vers wiederum einen neuen Gedanken oder Aspekt beinhaltet (in dem dann aber oft ein Rückbezug auf die Thematik der beiden ersten Verse enthalten ist).

⁴ Bei Maḥmūd al-Kāšgarī am häufigsten a a a b und a a a a, seltener x a x a, eventuell einmal a a b a; im *Qutadgu Bilig* 196 mal a a b a, 9 mal a a a a, in *ʿAtabat al-ḥaqāʾiq* nur a a b a (s. Doerfer 1994, S. 53).

III

Doerfers Präsentation der türkischen Hypothese ist letztlich vorsichtig formuliert, säuberlich in Teilargumente zerlegt und sehr gut dokumentiert. Die iranische Hypothese dagegen wird im allgemeinen recht apodiktisch formuliert, obwohl die empirische Untermauerung kaum leichter ist als bei der türkischen.⁵ Die vergleichsweise ausführlichste Darstellung auf knapp zwei Druckseiten stammt von Benedikt Reinert, der übrigens die Möglichkeit eines türkischen Ursprungs gar nicht erwähnt (Reinert 1990, S. 286f.).⁶

Reinert bettet die Kunstform des persischen Rubā'ī in eine verbreitete und alte persische Vierzeilertradition ein; „die eigentliche Innovation des Rubā'ī bildet einzig das Versmaß“. Daß das Rubā'ī-Metrum neupersischen Ursprungs ist, ist sicher; man kann sich hier ohne weiteres der von Reinert anderenorts gemachten Feststellung anschließen, daß es sich dabei um ein „mindestens partiell persisches Erzeugnis handelt, dessen Klassifizierung als arabische *hazağ*-Variante eine Erweiterung oder Umdeutung des Ḥalīlschen Systems voraussetzte“ (Reinert 1974, S. 222). Aber wie steht es mit der Vierzeiligkeit?

Über die mittelpersischen Langvierzeiler mit 10 – 14 Silben sagt Reinert, daß sie anscheinend „vornehmlich strophisch“ verwendet wurden. Zwischen vierzeiligen Strophen und selbständigen Vierzeilern können aber Welten liegen. Davon abgesehen ist die Existenz dieser Gebilde gar nicht erwiesen.⁷ Damit fällt auch Reinerts Satz, daß diese als „akzentuierende Abwandlungen der altiranischen Spentamainyu-Strophe“ angesehen werden können. (Diese vierzeiligen Strophen mit ihren 4 + 7 Silben stehen innerhalb der Gathas neben vier anderen Typen von Strophen, von denen drei andere Zeilenzahlen haben. Insgesamt gibt es 41 Strophen dieses Typs.)⁸

⁵ Vgl. z. B. C.-H. de Fouchecour in *The Encyclopaedia of Islam*, new ed., Bd. VIII, Leiden 1995 s.v. „RUBĀ'Ī“: „Its [sc. the Rubā'ī's] emergence in literature can be pinpointed, but it is certainly of pre-Islamic origin“ (S. 579a). Doerfer (1994, S. 46) nennt Salemann (Carl S. und Valentin Shukovski, *Persische Grammatik mit Literatur, Chrestomathie und Glossar*, 4. Aufl. Leipzig 1947, S. 101f.) und Gershevitch (*Handbuch der Orientalistik*, Abt. I, Bd. 4, Abschn. 2, Lfg. 1, S. 1-30: „Old Iranian literature“) zu Unrecht als solche, die das Rubā'ī vom spenta-mainyu-Typ des Avesta ableiten. Der erstere verweist auf die (vermeintliche) Identität moderner iranischer volkstümlicher Vierzeiler mit dieser Form der altiranischen Literatur (und hat dabei nicht erkannt, daß keine Silbenzählung vorliegt, sondern Hazağ, vgl. Eilers 1969, S. 234-6 und lange vor ihm bereits Arthur Christensen: *Recherches sur les Rubā'īyāt de 'Omar Ḥayyām*. Heidelberg 1905, S. 93); der letztere erwähnt das Rubā'ī überhaupt nicht.

⁶ Ohne längere Begründung bekennen sich z. B. Rypka, Braginskij, Bertel's und Kozmojan zur iranischen Hypothese.

⁷ Shaul Shaked/Jerusalem, dem ich für seine Auskunft herzlich danke, teilt mir hierzu am 3. Mai 1999 mit: „There is nothing in all these [sc. Middle Persian] poetic compositions to suggest a ruba'i form. The occasional four-liners that you come across are purely accidental.“

⁸ Vgl. *Grundriß der iranischen Philologie*, ed. Wilhelm Geiger und Ernst Kuhn, Straßburg 1896-1904, Bd. II, S. 26f.

Die kurzzeiligen Vierzeiler mit fünf bis acht Silben, die „in frühneupersischen populären Zeugnissen belegt und zum Teil als selbständige Kleinformen konzipiert“ sind (Reinert), sollen kurz vorgestellt werden.

Das erste Stück ist in der annalistischen arabischen Chronik des Ṭabarī (gest. 314/923) überliefert; die Straßenjungen aus Balḥ bzw. die Leute Ḥurāsāns sollen den im Jahr 108/726 geschlagenen Gouverneur Asad b. ʿAbdallāh al-Qasrī folgendermaßen verspottet haben:

- 1 *az Ḥuttalān āmaḍīh*
- 2 *bā rū tabāh āmaḍīh*
- 3 *āwār bāz āmaḍīh*
- 4 *bī-dil farāz āmaḍīh*

- 1 „He’s come back from Xotlan;
- 2 he’s come with a sour face;
- 3 he’s come back on the run;
- 4 he’s come down sick at heart!“

(Ṭabarī Tārīḥ II 3, 1492, 13; 1494, 8; 1602, 14 – 1603, 1; Übersetzung wie bei Elwell-Sutton 1976, S. 176. Weitere Literatur bei Doerfer 1994, S. 57 Nr. 7; ferner Ṣafā 1988, S. 149.)

Die oben gegebene Transkription ist stark an die bei Elwell-Sutton angelehnt. In der dritten Zeile läßt sich die überlange Silbe /wār/ so gewichten, wie es in der späteren neupersischen Prosodie üblich war, nämlich als Länge plus Kürze. Wenn man so lesen möchte, kommt das – – ◡ – / – ◡ – heraus, das auch das Metrum des späteren türkischen Kurz-Vierzeilers ist. Die Lesung ist aber alles andere als sicher, sie weicht von der in der Ṭabarī-Edition gegebenen ab, und ausweislich des Apparates dort mußten beträchtliche Mühen aufgewendet worden, um dem in den Handschriften Gebotenen etwas Verständliches abzuringen. Wirklich sicher ist nur die Vierzahl, aber sie auch nur an der letzten Stelle bei Ṭabarī; an den beiden ersten sind nur zwei bzw. drei Verse mitgeteilt. Sicher ist wohl auch der Reim, der in der persischen Dichtung in vorislamischer Zeit unüblich war.⁹

Das andere Stück stammt von Abū l-Yanbaḡī ʿAbbās Ibn Ṭarḡān, der in der 1. Hälfte des 3./9. Jahrhunderts lebte:

- 1 *Samarqand kand-mand*
- 2 *ba-ḍīnat kē afkand*
- 3 *az Šāš tu bih-ī*
- 4 *hamīša tu ḥu-ī*

- 1 „Samarqand, du Ruine,
- 2 wer hat dich in diesen Zustand geworfen?

⁹ Zur Frage des Reimes in der mittelpersischen Dichtung s. de Blois 1992-94, S. 45: „It is thus in principle altogether possible that these few samples of rhymed [sc. Middle-Persian] poetry were all written in conscious imitation of Arabic poetry“

- 3 Doch du bist schöner als Čăč,
4 immer noch bist du schön.“

(b. Ḥurrad. Masālik 26, 8-9; Transkription und Übersetzung nach Meier 1963, S. 12 Fußnote 1)

Auffällig auch hier wieder der Reim, allerdings – wenn denn der Text so in Ordnung ist – mit a a b b in einem Schema, das das Rubā'ī nicht kennt. Der Verfasser mit der merkwürdigen Kunya ist ein arabischer Dichter, der einen kleinen Diwan von 10 Blatt hinterlassen haben soll (GAS II, S. 602).

Ein drittes Stück, verfaßt vom arabischen Dichter Yazīd Ibn al-Mufarrig (gest. 69/688, GAS II, S. 324-6), das gelegentlich noch in der Literatur als Proto-Vierzeiler auftaucht, ist Fritz Meier zufolge aus der Diskussion auszuschließen, weil der vierte Vers ursprünglich nicht dazugehört (Meier 1963, S. 9 Fußnote 2; weitere Literatur s. Doerfer 1994, S. 57 Nr. 4; Šafā 1988, S. 148).

Die beiden Stückchen können allein nicht ausreichen, um eine Kleinform des populären frühneupersischen Vierzeilers zu etablieren; die Wahrscheinlichkeit, daß wir es mit Fragmenten oder eben auch nur zufällig vier Zeilen langen Stücken zu tun haben, ist bei dieser geringen Zahl sehr hoch.

Unter den erhaltenen neupersischen Gedichten, die noch vor dem Auftauchen der ersten Rubā'īs verfaßt wurden, sind auch einige vierzeilige. Reinert erwähnt sie nicht;¹⁰ nichtsdestoweniger sollen sie kurz vorgestellt werden, weil sie theoretisch für die iranische Hypothese in Anspruch genommen werden können. Elwell-Sutton behandelt auch einige davon in seinem Beitrag *The „Rubā'ī“ in early Persian literature* (Elwell-Sutton 1975, S. 634f.), sagt aber richtig: „It must be emphasized at this point that our treasury of early Persian poetry is so scanty that we have to be cautious about basing conclusions on it.“ Dies bezieht sich auf den Umstand, daß es sich jeweils um Bruchstücke aus ursprünglich längeren Gedichten handeln kann. In besonderem Maße gilt das, wie auch Elwell-Sutton sagt, für diejenigen, die x a x a reimen, weil dies das typische Schema von Qaṣīdenfragmenten ist. Die Zahl dieser Stücke aus der Zeit vor dem Jahr 900 n. Chr. beträgt, soweit ich sehe, sechs.

- 1) Ḥanzala al-Bādġīsī, Text: Lazard 1964, Bd. II, S. 12, V. 3f.; Šafā 1988, S. 180, 5f.; Übers.: Lazard 1964, Bd. I, S. 53; Elwell-Sutton 1976, S. 175. 2) Abū Salīk al-Ġurgānī, Text: Lazard 1964, Bd. II S. 21, V. 2f.; Šafā 1988, S. 182, 6f.; Übers.: Lazard 1964, Bd. I, S. 61. 3) ders., Text: Lazard 1964, Bd. II, S. 21, V. 4f.; Šafā 1988, S. 182, 4f.; Übers.: Lazard 1964, Bd. I, S. 61. 4) Fīrūz al-Mašriqī, Text: Lazard 1964, Bd. II, S. 19, V. 1f.; Šafā 1988, S. 181, 10f.; Übers.: Lazard 1964, Bd. I, S. 60. 5) ders., Text: Lazard 1964, Bd. II, S. 21, V. 3f.; Übers.: Lazard 1964, Bd. I, S.

¹⁰ Reinert 1990, S. 286f. heißt es: „Selbständige Vierzeiler nach dem ursprünglichen Reimschema des Rubā'ī (a a a a) oder dem früh obsolet gewordenen a a b b waren [sc. schon vor Rūdakī] seit längerem im Iran bekannt.“ Dies scheint sich auf die beiden soeben vorgestellten Gedichte zu beziehen.

60; CHIr IV, S. 616f. 6) ders., Text: Lazard 1964, Bd. II, S. 21, V. 5f.; Šafā 1988, S. 181, 14f.; Übers.: Lazard 1964, Bd. I, S. 60.

Es bleiben zwei Stücke, die wegen des Reimschemas *a a b a* genauere Beachtung verdienen. Das erste stammt von Ḥanzala al-Bādġīsī, der in der ersten Hälfte des 3./9. Jahrhunderts lebte (de Blois 1992-94, S. 167f.):

- 1 *yār-am sipand agar-či bar ātiš hamī figand*
 - 2 *az bahr-i čašm tā na-rasad mar-warā gazand*
 - 3 *ū-rā sipand-u ātiš nāyad hamī bi-kār*
 - 4 *bā rūy-i ham-ču ātiš-u bā ḥāl-i čun sipand*
- 1 „My love may burn the wild rue for a charm
 - 2 To keep her untouched by the evil eye.
 - 3 Yet what need has she of such magic spells?
 - 4 Her cheek is fire, the mole thereon wild rue.“

(Text: Lazard 1964, Bd. II, S. 12, V. 1f.; Šafā 1988, S. 180, 1f.; Übersetzung von Elwell-Sutton 1975, S. 634. Vgl. auch Bausani 1968, S. 188, Fußnote 2 von der Vorseite.)

In der technischen Sprache der persischen Metrik handelt es sich um einen *muḏārī* *muṭamman aḥrab makfūf maḥdūf* (Elwell-Sutton 1976, S. 107 Nr. 4.7.14); es besteht keine Verwandtschaft mit dem Rubāʿī-Metrum. Von der Morenzahl (22) her liegt es etwas über dem Rubāʿī-Metrum (20). Ob es sich um einen Qaṣīdenanfang handelt – dies wäre vom Reimschema her das Nächstliegende – oder um ein selbständig komponiertes Stück – das wäre in Kenntnis des *a a b a*-Rubāʿīs denkbar –, ist nicht zu entscheiden. Šafā vermutet aufgrund der eleganten Sprache im Vergleich mit zeitgenössischen Stücken, daß es sich um ein in späterer Zeit überarbeitetes Gedicht handelt (Šafā 1988, S. 180); der Gedanke an Pseudepigraphie liegt aber noch näher. Für die Vorgeschichte des Rubāʿī wäre es dann ohne Bedeutung.

Das zweite Stück stammt von Maḥmūd al-Warrāq, der in der Zeit des letzten Ṭāhiridenherrschers Muḥammad Ibn Ṭāhir (reg. 248/862 bis 259/872) gelebt hat (de Blois 1992-94, S. 238). Sein „Vierzeiler“ lautet:

- 1 *nigārīnā bi-naqd-ī ġān-t na-dham*
 - 2 *girānī dar bahā arzān-t na-dham*
 - 3 *giriftastam bi-ġān dāmān-i waṣl-at*
 - 4 *dīham ġān az kaf ū dāmān-t na-dham*
- 1 „Beloved, life’s too cheap a price for you;
 - 2 I will not sell so rich a price for nothing.
 - 3 I clasp you to me with my very life;
 - 4 I’ll give my life, I will not let you go.“

(Text: Lazard 1964, Bd. II, S. 18; Šafā 1988, S. 181; Übersetzung von Elwell-Sutton 1975, S. 635. Vgl. auch die etwas wörtlicheren Übersetzungen bei Lazard I, S. 59 und Bausani 1968, S. 321.)

Das Metrum ist ein *hazaġ musaddas maḥdūf* (Elwell-Sutton 1976, S. 92 Nr. 2.1.11), mit seinen 19 Moren recht nahe am Rubāʿī-Metrum, aber durch seine Struktur weit von diesem entfernt. Es stellt sich zum Autor die Frage, ob er mit dem arabischen Dichter Maḥmūd al-Warrāq identisch ist, dessen Fragmente in zwei Sammlungen publiziert worden sind¹¹ und der vor allem als Verfasser von asketischer und gnomischer Poesie gilt (EAL, S. 805). Für die Frage, ob ein Qaṣīdenanfang oder ein selbständiges Stück vorliegt, wäre mit dieser Identifikation allerdings nichts gewonnen; hier gilt das gleiche wie beim vorigen Stück.

Interessant ist Maḥmūds Gedicht, weil es formal der perfekte Vorläufer für die sogenannten *fahlawīyāt* sein könnte, (halb-) dialektale persische Vierzeiler mit Hazaġ-Metrum und – unter anderem – dem Reimschema a a a a und a a b a, „von denen viele unter dem Namen Bābā Ṭāhir ʿUryāns (er lebte wohl in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts [sc. n. Chr.]) in Umlauf kamen“ (Reinert 1990, S. 286).¹² Meier weist richtig darauf hin, daß das Fahlawī insbesondere wegen seines Metrums kaum ohne arabischen Einfluß denkbar ist; es läßt sich hinzufügen, daß auch der Reim dies nahelegt. Der naheliegende Gedanke an das Wort „Pahlevi“ führt in die Irre; die Bezeichnung zielt auf den „parthischen“, also medischen Dialekt ab, in dem die Gedichte verfaßt sind (Eilers 1969, S. 228).

Das Material, mit dem sich die iranische Hypothese untermauern läßt, ist also so spärlich, daß sie nach den gängigen Maßstäben als völlig spekulativ bezeichnet werden muß.

IV

Angesichts dieser Lage ist es sicher nicht unangebracht, den recht umfangreichen Dīwān des Ḥālid Ibn Yazīd al-Kātib noch einmal genauer anzusehen, der schon 1981 von Yūnus Aḥmad as-Sāmarrāʾī in Bagdad und ein zweites Mal von Albert Arazi 1990 in Paris herausgegeben wurde.¹³ Die Zahl der Gedichte in den Dīwānhandschriften beträgt 582, und interessanterweise handelt es sich bei 541 davon um Gedichte mit vier Versen. Dies ist ein derartig hoher Anteil, daß sich ein statistischer Test auf Zufälligkeit erübrigt. Da Ḥālid al-Kātib spätestens um das Jahr 270/884 gestorben ist,¹⁴ die er-

¹¹ ʿAdnān Rāġib al-ʿUbaidī: *Dīwān Maḥmūd b. Ḥasan al-Warrāq*, Bagdad 1969; Muḥammad Zuḥdī Yakan: *Dīwān Maḥmūd b. al-Ḥasan al-Warrāq al-Baġdādī*, Beirut 1983.

¹² Vgl. zum Fahlawī Meier 1963, S. 12f. Zwei Beispiele in Transskription und Übersetzung findet man bei Elwell-Sutton 1975, S. 635.

¹³ Die Edition von as-Sāmarrāʾī habe ich nicht einsehen können. Zur hier allein zitierten Edition von Arazi vgl. die Rezension von Abdallah Cheikh-Moussa in: *Bulletin Critique des Annales Islamologiques* 9 (1992), S. 14-24 sowie meine Rezension in: *Arabic and Middle Eastern Literatures* 3 (2000), S. 95-8.

¹⁴ Die verschiedenen in arabischen Quellen angegebenen Todesdaten diskutiert Arazi in seiner Einleitung (Arazi 1990, S. 10 Fußnote 9). Er äußert sich reserviert gegenüber einem Bericht von al-Masʿūdī, demzufolge Ḥālid bereits vor dem Sturz der Barmakiden 187/803 eine Begegnung mit Ḥārūn ar-Rašīd hatte, bei der Ḥālid schon arrivierter Dichter war; s. ebd. S. 10, 2. Absatz.

sten Rubā'īs aber erst um 930 n. Chr. greifbar werden und die außerordentlich große Rolle der arabischen Poesie bei der Entstehung der neupersischen allbekannt ist, ist die Vermutung, daß ein Zusammenhang besteht, gerechtfertigt – bereits vor über dreieinhalb Jahrzehnten hat Fritz Meier die Vermutung geäußert, daß arabischer Einfluß bei der Entstehung des Rubā'ī eine Rolle gespielt hat (Meier 1963, S. 12).

Ein erster Einwand könnte sich gegen die Länge der Verse in diesen arabischen Vierzeilern richten; viele Stücke sind in den langen Metren mit 24 bis 28 Silben abgefaßt und somit dem Rubā'ī eigentlich nicht vergleichbar. Aber etwas weniger als ein Fünftel davon, 104 Stück, weisen kurze Metren mit 16 bis 18 Silben auf (diese Zahl wird nur beim Kāmil und Wāfir gelegentlich leicht überschritten). Damit ist eine Größenordnung gegeben, die deutlich in der Nähe der der Rubā'ī-Verse mit ihren 10 bis 13 Silben liegt.

Ein zweiter Einwand könnte daran Anstoß nehmen, daß etliche dieser 104 Stücke einen Binnenreim im ersten Vers aufweisen, daß es sich also um viermal zwei Halbverse handelt. Dies trifft in der Tat öfter zu, z. B. in Nr. 2 (Muğtatt):

- 1 *lā ḥāba fika rağā'ī fa-qad aṭalta 'anā'ī*
 - 2 *yā dāḥikan ḥīna abkī a-mā raḥamta bukā'ī*
 - 3 *bi-man a'ūdu idā mā aḍāba ġismiya dā'ī*
 - 4 *wa-qad 'arafta dawā'ī wa-fi yadaika šifā'ī*
- 1 Meine Hoffnung auf dich möge nicht fehlschlagen!
Allerdings hast du mich schon lange hingehalten.
 - 2 O du, der du lachst, wenn ich weine:
hast du dich nicht (früher) meines Weinens erbarmt?
 - 3 Wo soll ich meine Zuflucht nehmen,
wenn meine Krankheit meinen Körper verzehrt hat?
 - 4 Du kennst das Heilmittel schon, das ich brauche;
meine Heilung liegt in deinen Händen!

Die zweiteilige Struktur jedes einzelnen Verses wird in diesem Beispiel auch durch die strikte Beachtung der Halbversgrenze als Wortgrenze und – bis auf Vers 3 – als Grenze von Syntagmen deutlich. Aber zahlreiche der kurzen Vierzeiler – genau gesagt 63 davon – weisen *keinen* Binnenreim im 1. Vers auf. Bei diesen Stücken handelt es sich, nach Metrum und Häufigkeit geordnet, um folgende:

- Ramal (25): 9. 52. 69. 99. 112. 183. 190. 328. 357. 367. 368. 372. 398. 416. 443. 444. 461. 474. 480. 482. 542. 543. 544. 566. 571
- Ḥaḥfīf (12): 154. 171. 184. 203. 258. 365. 390. 455. 464. 498. 568. 582
- Wāfir (10): 44. 63. 66. 96. 111. 160. 194. 380. 471. 488
- Kāmil (5): 19. 24. 71. 411. 499
- Muğtatt (4): 98. 371. 437. 493
- Mutaqārib (3): 395. 479. 535

- Sarī¹⁵ (3): 147. 293. 556
- Hazaġ (1): 449

Die Halbversgrenze ist unter allen diesen Gedichten nur bei vieren in allen Versen gleichzeitig Wortgrenze, nämlich bei 111 (Wāfir), 380 (Wāfir), 437 (Muġtatt) und 499 (Kāmil). Dagegen spielt sie oft auch in den Metren, in denen sie traditionell nicht überbrückt wird, keine große Rolle mehr, wie etwa bei 66 (Wāfir):¹⁶

- 1 *yulāmu ʿalā l-bukāʾi aḥū štiyāqin ġāba wāḥiduhū*
- 2 *fa-hātū man yuʿallilu muqlataihi an yusāʿidahū*
- 3 *ilā š-šakwā wa-tāla bihi s-saqāmu fa-malla ʿāʾiduhū*
- 4 *arā l-aiyāma takrahu an tuqarriba man yubāʾiduhū*

- 1 Der Sehrende, dessen Einziggeliebter fern ist, wird für sein Weinen getadelt.
- 2 So bringt doch den herbei, der seine Augen beschäftigt, auf daß er erhört
- 3 die Klage – lange schon weilt die Krankheit in ihm, und die, die den Kranken besuchen, sind es müde.¹⁷
- 4 Ich sehe, daß die Tage den nicht heranbringen wollen, der ihn (den Liebeskranken) auf Distanz hält.

Ebenso wird die Halbversgrenze auch beim Kāmil überbrückt, etwa zweimal bei 411:¹⁸

- 1 *yā mušriqan malaʾa l-ʿuyūna fa-laḥzuhā mā yastaqillū*
- 2 *aufā ʿalā šamsi d-ḍuḥā ḥattā kaʿanna š-šamsa ḡillū*
- 3 *yā zīnata d-dunyā wa-man mulku l-anāmi laḥū yaqillū*
- 4 *lā taqtulannī bi-l-ġaḥāʾi fa-inna qatlī lā yaḥillū*

- 1 O Leuchtender, auf dem die Augen voll Wohlgefallen ruhen, so daß es ihre Blicke sind, die er geringschätzt!
- 2 Er überflügelte die Sonne des Vormittags, so daß es war, als ob die Sonne Schatten wäre.
- 3 O Schmuck der Welt und der, für den das Königtum über die Menschen geringfügig ist:
- 4 Töte mich nicht durch Abwendung, denn mich zu töten ist nicht erlaubt!

¹⁵ Könnte auch als Raġaz bezeichnet werden, vgl. dazu meine *Anmerkungen zum Gedicht ʿUmar Ibn Abī Rabīʿa Nr. 299* ed. Schwarz, in: *Festschrift Ewald Wagner zum 65. Geburtstag*, ed. Wolfhart Heinrichs und Gregor Schoeler, Beirut/Stuttgart 1994, Bd. II, S. 139.

¹⁶ Fälle von Gedichten im Wāfir, bei denen in zwei Versen die Halbversgrenze von einem Wort überbrückt wird: 44. 96. 160. 194. 471. 488 (evtl. noch im 4. Vers, der aber korrupt ist).

¹⁷ Ich habe im 2. Vers das *au* von Arazis Ausgabe in *an* geändert und entsprechend Konjunktiv folgen lassen. Im 3. Vers hat Arazi das *ilā* der Handschriften in *ʿalā* geändert. „Jemandem helfen bei“ (sʿd III c. acc. p. et *ʿalā* r.) ergibt jedoch keinen Sinn. Zu sʿd III c. acc. p. et *ilā* r. „jemandem in einer Sache zu Willen sein“ s. R. Dozy: *Supplément aux dictionnaires arabes*. Bd. I-II. Leiden 1881, Bd. I, S. 654a.

¹⁸ Jeweils zweimal bei 24. 71; dreimal bei 19.

Bei allen vier Versen überbrückt wird öfter beim Ramal (368. 474. 542. 544) und zweimal beim Ḥafif (258. 390). Insgesamt ist die Versstruktur der 63 Stücke mit kurzen Metren ohne Binnenreim nicht so stark durch die Halbversgrenze geprägt, daß sich von daher eine Vorbildfunktion für das Rubāʿī ausschliesse; es sind Vierzeiler mit dem Reimschema a a a a. Daß es gerade diese Gedichte von Ḥālid Ibn Yazīd gewesen sind, soll damit nicht gesagt werden. Es muß aber für die arabische Hypothese angenommen werden, daß dieser Typus, der bei Ḥālid nur einen Sonderfall mit etwa 12%igem Anteil an seinen Vierzeilern ausmacht, weitere Verbreitung hatte, als dies für uns heute nachweisbar ist. Ähnlich wie schon bei der türkischen und iranischen Hypothese wird nun also auch hier mit postulierten Gedichten gearbeitet. Die Basis ist aber ungleich größer und darüber hinaus auch wesentlich älter als die ersten überlieferten Rubāʿīs.

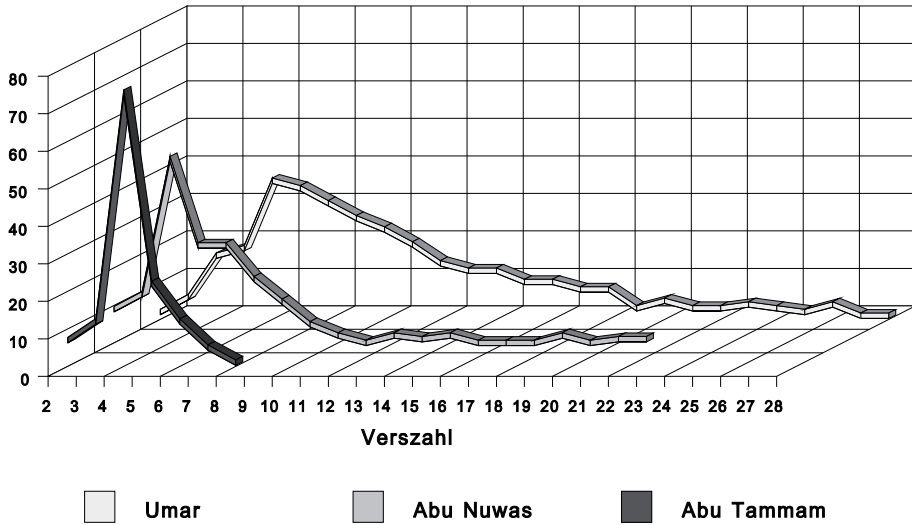
* * *

Ḥālid Ibn Yazīd stammt aus einer ḥurāsānischen Familie; daß er selbst möglicherweise im persischen Osten geboren ist, bestreitet Arazi nachdrücklich und sieht ihn als geborenen Bagdader an (Arazi 1990, S. 8 Fußnote 2). Nichtsdestoweniger könnte aber der Einfluß – postulierter – persischer volkstümlicher Dichtung auch in Bagdad angenommen und somit die arabische Vierzeilertradition doch wieder an die angebliche iranische angehängt werden. Daß dies nicht so ist, ist das Ergebnis eines Beitrags von Thomas Bauer, der Ḥālid inhaltlich und formal in eine innerarabische Entwicklungsreihe stellt. Er erscheint dabei als ein Dichter, der die inhaltliche Variationsbreite des Liebesgedichtes auf die werbenden und die klagenden Stücke der Bauerschen Systematik verengt und einen sich bei Abū Nuwās (starb um 813 n. Chr.) vorsichtig andeutenden und bei Abū Tammām (starb um 845) schon deutlich hervortretenden Trend zur Vierzeiligkeit auf die Spitze trieb (Bauer 1996, hier besonders S. 18). Diese Einschätzung ist zweifellos richtig. Im folgenden sollen Bauers Beobachtungen zur Verszahl noch bis zu ʿUmar Ibn Abī Rabīʿa (starb 712 oder 721) zurückverlängert werden, weil die Entwicklung schon bei ihm einsetzt. Dies ist besonders deshalb interessant, weil von Vertretern der iranischen Hypothese vermutet worden ist, daß bei Abū Nuwās persische Einflüsse wirksam sind.

Das folgende Diagramm zeigt auf der x-Achse die Verszahl und auf der y-Achse die Zahl der Liebesgedichte für diese zwischen zwei und 28 liegenden Verszahlen:¹⁹

Dieses Diagramm läßt folgendes erkennen:

¹⁹ Die genauen Zahlen sind im Anhang gegeben.



1. Die Kurven sind alle eingipflig und steigen steiler an als sie abfallen. Der Wert mit der größten Häufigkeit, der sogenannte Modalwert, ist also immer recht bald nach der minimalen Verszahl von zwei (Einzelverse blieben unberücksichtigt) erreicht, aber neben der beliebtesten Verslänge gibt es immer höhere Verszahlen, die ebenfalls nicht selten sind.
2. Die Kurven werden bei analoger Form zunehmend steiler und kürzer. Dies bedeutet, daß sich das Genre Liebesgedicht zunehmend an eine (kurze) Verszahl bindet.
3. Der Modalwert, also der höchste Wert, verschiebt sich nach links: Bei 'Umar liegt er noch bei sechs, bei den beiden anderen dagegen bei vier. Ob hier ein innerarabischer Trend vorliegt, ist zunächst unklar, weil 'Umar sicher nicht, die beiden anderen Dichter dagegen durchaus persischen Einflüssen ausgesetzt gewesen sein können. Indes hat sich das arabische Liebesgedicht bekanntlich aus dem Nasīb der Qaṣīde entwickelt, welcher durchschnittlich eher über sechs Versen Länge liegt.²⁰ Und bei Abū Du'aib, bei dem die Verselbständigung des Nasīb erstmals greifbar wird, beträgt die Verszahl der sechs reinen Liebesgedichte zusammen 123, woraus sich eine Durchschnittslänge von 20 ergibt.²¹ Insofern liegt hier wohl doch ein innerarabischer Trend vor, der aus der Verstädterung, der gewandelten Funktion von

²⁰ Legt man die von Jacobi 1971, S. 12f. gegebene Übersicht über die Länge des Nasīb bei den sechs vorislamischen Dichter an-Nābīga, 'Antara, Ṭarafa, Zuhair, 'Alqama und Imra'alqais für eine grobe Orientierung zugrunde, erhält man eine Durchschnittslänge von 9,1 Versen (bei allerdings sehr großer Varianz). Zu berücksichtigen ist dabei, daß die von Jacobi benutzte Ausgabe Ahlwards die ersten fünf Dichter in der Rezension von al-A'lam aš-Šantamarī, Imra'alqais in der von as-Sukkarī wiedergibt.

²¹ Vgl. Jacobi 1984, S. 223.

Dichtung und in der abbasidischen Zeit auch aus der Tatsache, daß Gedichte gesungen dargeboten wurden,²² erklärt werden kann.

Die Entwicklung des arabischen Liebesgedichtes zur Vierzeiligkeit scheint mit Ḥālid Ibn Yazīd ihren Höhepunkt erreicht zu haben, denn spätere Dichter haben keine solche Monokultur betrieben. In der Mitte des 3./9. Jahrhunderts, dies kann festgehalten werden, hat aber die Vierzeiligkeit fast den Charakter eines Gattungsmerkmals angenommen. Von der arabischen Literaturhistorie ist dieses Phänomen anscheinend nicht zur Kenntnis genommen worden, aber wir besitzen einige interessante Hinweise aus šūfi-schen Quellen. In Abū Naṣr as-Sarrāğs (starb 378/988) Handbuch über den Šūfismus gibt es ein Kapitel *Fī man kariha s-samā'a wa-llaḍī kariha l-ḥuḍūra fī l-mawāḍi'i llati yaqra'ūna fihā l-qur'āna bi-l-alḥāni wa-yaqūlūna l-qaṣā'ida wa-yatawāğadūna wa-yarquṣūna* „Über die, die das Musikhören mißbilligen und die, die die Anwesenheit an Orten mißbilligen, an denen man den Koran melodisch rezitiert, Qaṣīden aufsagt, sich ekstatisch gibt und tanzt“. Dort heißt es:

wa-tā'ifātun uḥrā karihat dālika wa-za'amat anna llaḍī yata'arraḍu li-stimā'i ḥāḍihi r-rubā'iyāti lā yaḥlū min aḥadi wağḥaini immā hum qaumun mutalahhūna min ahli d-du'ābati wa-l-fitnati au hum qaumun waṣalū ilā l-aḥwālī š-šarīfati wa-ānaqū l-maqāmāti r-raḍīyati wa-amātū nufūsaḥum bi-r-riyāḍāti wa-l-muğāhadāti wa-ṭaraḥū d-dunyā warā'a zuḥūrihim wa-nqaṭa'ū ilā llāhi 'azza wa-ğalla fī ġamī'i ma'ānihilim

„Andere von ihnen mißbilligen das, weil sie der Ansicht sind, daß die, die sich dem Hören dieser Rubā'is aussetzen, nur zu zwei Sorten Mensch gehören können: Entweder sind sie Hedonisten, Leute von Scherz und Versuchung, oder es sind Menschen, die die erhabenen Zustände erlangt und die geschätzten Stationen erreicht haben, ihre Triebseele mit Übungen und Anstrengungen abgetötet haben, die Welt hinter sich gelassen haben und sich ausschließlich Gott zugewendet haben in all ihrem Wollen.“²³

Da anonym, ist diese Erwähnung des Wortes Rubā'ī nur durch das Todesdatum des Autors als spätestens dem ausgehenden 4./10. Jahrhundert angehörend zu datieren. Die folgende Stelle ist glücklicherweise genauer datierbar, weil die Äußerung von Aḥmad Ibn Masrūq aṭ-Ṭūsī (starb 298/911) und einem Gesprächspartner stammt:

su'ila [sc. Abū l-Abbās Ibn Masrūq] 'an samā'i r-rubā'iyāti fa-qāla inna qulūbanā qulūbun lam ta'laḍi ṭ-ṭā'ati ṭab'an wa-innamā alifathā takallufan fa-aḥšā in abaḥnā lahā ruḥṣatan an tataḥaṭṭā ilā ruḥṣin wa-lā arā samā'a r-rubā'iyāti illā li-mustaḡimi z-zāhiri wa-l-bāṭini qawīyi l-ḥālī tāmmi l-ilmī

²² O. Wright und H. Kilpatrick sind in den Artikeln „music and poetry“ und „singers and musicians“ in EAL, S. 555f. und 724f. in diesem Punkt sehr reserviert. Es sei aber doch gefragt, ob die zunehmende Konzentration auf die Zahl vier bei Abū Tammām und Ḥālid nicht nur auf die normierende Kraft der sich gerade herausbildenden Gattung zurückgeht, sondern auch auf die Tatsache, daß die Gedichte zunehmend zum Zwecke der Vertonung verfaßt wurden. Da davon auszugehen ist, daß das Gros der vertonten Gedichte erotischen Inhalts war, wäre auch ein Grund dafür genannt, daß der Trend zur Vierzeiligkeit sich nur in der Gattung der Liebesdichtung bemerkbar macht.

²³ A. Naṣr 'Abdallāh b. 'Alī as-Sarrāğ aṭ-Ṭūsī: *K. al-Luma' fī ṭ-ṭaṣawwuf*. Ed. R. A. Nicholson, Leiden 1914, S. 299, 2-6. (Das Argument ist hier natürlich noch nicht zu Ende.)

„Ibn Masrūq wurde zum Hören von (vertonten) Rubā'īs befragt und sagte: Unsere Herzen mögen fromme Werke nicht von Natur aus, sondern nur widerwillig, und so fürchte ich, daß, wenn wir ihnen ein Zugeständnis machen, sie zu (allgemeiner) Nachsicht übergehen. Deshalb soll meiner Meinung nach nur der (der musikalischen Darbietung von) Rubā'īs lauschen, der äußerlich wie innerlich rechtschaffen ist, von stabiler Verfassung und von vollkommenem Wissen.“²⁴

In einem anderen Werk des gleichen Verfassers wird der Mystiker Ġunaid (starb 298/910) in Bezug auf seine Adepten gefragt:

fa-mā bāluhum lā yaṭrabūna idā samī'ū l-qur'āna qāla mā fī l-qur'āni mā yūḡibu t-ṭaraba wa-kalāmu l-ḥaqqi nazala bi-amrin wa-nahyin wa-wa'din wa-wa'idin fa-huwa yaqharu qīla fa-mā bāluhum lā yaṭrabūna 'inda l-qaṣā'id qāla li-annahū mimma 'amilat aidihim qīla lahū fa-mā bāluhum lā yaṭrabūna 'inda r-rubā'iyāti qāla li-annahū kalāmu l-ʿuṣṣāqi wa-l-maḡānina

„Wie kommt es, daß sie nicht in Verzückung geraten, wenn sie den Koran hören? Er sagte: Im Koran steht nichts, das zu Verzückung Anlaß gäbe; das Wort Gottes brachte Gebot und Verbot, Verheißung und Drohung herab, und von daher überwältigt es. Man sagte: Wie kommt es, daß sie bei Qaṣīden nicht in Verzückung geraten? Er sagte: Weil diese ihrer eigenen Hände Werk sind. Man sagte zu ihm: Wie kommt es, daß sie bei Rubā'īs nicht in Verzückung geraten? Er sagte: Weil es die Rede von Liebenden und Verrückten ist.“²⁵

Diese letztere Stelle scheint geradezu auf Ḥālid Ibn Yazīd gemünzt zu sein, denn er hat nicht nur fast ausschließlich Liebesgedichte verfaßt, sondern soll auch den letzten Teil seines Lebens in geistiger Umnachtung verbracht haben.²⁶ Merkwürdig ist allerdings Arazis Beobachtung, daß Ḥālids Gedichte in den gängigen Werken der Šūfik nicht zitiert werden. Das eine Mal, wo er in einem šūfischen Kontext auftaucht, geschieht dies anonym, nämlich im Dīwān des Ḥallāğ.²⁷

Aufgrund des Kontextes, aus dem diese drei Berichte stammen, und wegen der frühen Zeit in den beiden letzteren muß hier doch wohl an arabische „Rubā'īs“ gedacht werden, wie es auch meistens geschehen ist.²⁸ Šafī'ī-Kadkanī bestreitet allerdings genau dies und geht von Gedichten in Darī oder iranischen Dialekten aus.²⁹ Da aber nun ein Typus in größerer Zahl und aus früher Zeit bekannt ist, der ausgezeichnet zu den Berichten paßt, gibt es keinen Grund zu dieser Auffassung.

* * *

²⁴ a. 'Abdarraḥmān as-Sulamī: *Ṭabaqāt aṣ-šūfīya*. Ed. Nūraddīn Šarība. Aleppo (2. Aufl.) 1986, S. 239, 8-11.

²⁵ a. 'Abdarraḥmān as-Sulamī: *Ādāb aṣ-ṣuḥba wa-ḥuṣn al-ʿiṣra*. Ed. M. J. Kister, Jerusalem 1954, S. 49, 9-12. Eine Variante zu den letzten Wörtern lautet *kalāmu l-muḥibbīna wa-l-ʿuṣṣāq*.
²⁶ S. dazu Arazi 1990, S. 25-45.

²⁷ S. dazu Arazi 1990, S. 39.

²⁸ W. Stoetzer in *The Encyclopaedia of Islam*, new ed., Bd. VIII, Leiden 1995, S. 583b; Reinert 1990, S. 294 und 299 Fußnote 32; Reinert 1974, S. 221 unten.

²⁹ M. R. Šafī'ī-Kadkanī: *Rūdakī wa-Rubā'ī*. In: *Nāmawāra-i Duktur Maḥmūd Afšār*, Bd. IV, Teheran 1989, S. 2330-2342, hier 2336 und 2339.

Ḥālids Gedichte und der dritte Bericht scheinen zu zeigen, daß die arabischen Vierzeiler auf den Bereich der Erotik beschränkt waren. Mit den persischen Rubāʿīs verhält es sich anders: Sie „können Lob- oder Schmähdgedichte, Trauergedichte, religiöse, mystische, philosophische, die Religion angreifende, politische Gedichte oder Liebespoesie aller Art sein“ (Meier 1963, S. 22).³⁰ Es ist anzunehmen, daß sich die thematische Öffnung zwischen der Mitte des 3./9. Jahrhunderts und der Zeit, aus der wir die ersten Rubāʿīs kennen, nämlich der Mitte des 4./10. Jahrhunderts, im persischen Raum abgespielt hat. Der erste Autor, von dem mehr als fragmentarische Rubāʿīs überliefert werden, ist der 329/940 oder erst nach 339/950 gestorbene Rūdakī, und ihm werden gleich fast 40 zugeschrieben. Unter diesen befinden sich zwar zahlreiche Liebesgedichte, aber auch einige Stücke mit anderen Themen. Die Überlieferung von dessen Dichtung ist allerdings nicht unproblematisch,³¹ und dies gilt in besonderem Maße für die ihm zugeschriebenen Rubāʿīs.³² Wie man sich hierzu auch stellt, sicher ist, daß die Liebesthematik im Persischen von Anfang an gut vertreten ist. Das folgende Stück könnte man insofern für echt halten, als es sich inhaltlich sehr eng an die Gedichte Ḥālids anlehnt (Saʿīd Nafīsī: *Muḥīṭ-i zindagī wa aḥwāl wa ašʿār-i Rūdakī*. Teheran 1341 h.š., Bd. III, S. 514):

- 1 *čašm-am zi ġamat bahr-i ʿaqīqī ki bi-suft*
- 2 *bar ʿihr hazār gul zi rāzam bi-šikuft*
- 3 *rāzī ki dilam zi ġān hamī dāšt nihuft*
- 4 *aškam bi-zabān-i ḥāl bā ḥalq bi-ġuft*

- 1 Mein Auge ließ aus Kummer um dich mit den
Karneolen, die es durchbohrt,
- 2 auf meinem Gesicht tausend Rosen wegen
meines Geheimnisses erblühen,
- 3 eines Geheimnisses, das mein Herz vor mir
selbst verborgen hat:
- 4 Meine Tränen haben es durch ihren stummen
Ausdruck der Welt erzählt.

Karneole sind als Bild für die blutigen Tränen in der arabischen Dichtung vom 9. Jahrhundert an belegt.³³ Ḥālid scheint dieses Bild allerdings nicht gebraucht zu haben, aber von blutigen Tränen spricht er häufig.³⁴ Rosen sind in der arabischen Lie-

³⁰ Den ausführlichsten Überblick über die thematische Vielfalt des Rubāʿī gibt (neben Elwell-Sutton 1975) Reinert 1990, S. 288-291.

³¹ Vgl. de Blois 1992-94, S. 223f.

³² Vgl. Elwell-Sutton 1975, S. 639: „For Rūdakī the gap [sc. zwischen Todesdatum und der ersten Quelle] is more like three centuries, and even then we have only one example, and must wait another three centuries for the remainder“. Ferner Meier 1963, S. 14: „Schon Ḥasan b. Luṭfullāh in seinem 1040/1630-31 verfaßten *Mayḥāna* soll von der großen Menge ihm zugekommener Vierzeiler des Rūdakī die meisten dem Qaṭrān (gest. 465/1072-73) als rechtmäßigem Autor zugewiesen und nur zwanzig Rūdakī belassen haben.“

³³ WKAS II 47 b 9-15.

³⁴ *Bakaitu daman ḥattā baqītu bi-lā damin* (120/3); *bakat ʿainun daman* (441/1); *fa-lim bakat muqlatī ʿalaihi daman* (450/1); *wa-l-ġaḥnu dāmin* (457/3); *muqlatun tadmā* (471/4) und öfter; vgl. schon vorher bei a. Tammām (ʿAzzām) 279/1 und 298/4.

besichtigung des 9. und 10. Jahrhunderts offenbar nur als Bild für die roten oder errö-
tenden Wangen gebraucht³⁵ und nicht für die Tränen; hier liegt also – wenn die obige
Interpretation richtig ist – vielleicht eine persische Besonderheit vor. *Zabān-i ḥāl* wie-
derum ist vermutlich eine Lehnübersetzung des arabischen *lisān al-ḥāl*.³⁶ Der Gedan-
ke der verheimlichten Liebe, die von den Tränen publik gemacht wird, ist ebenfalls
bei Ḥālid zu finden (Nr. 498):³⁷

- 1 *qul li-mustakbirin asā'a wa-lau šā'a aḥsanā*
- 2 *wa-li-man tāha annahū min fu'ādī tamakkanā*
- 3 *ḡismu nūrin idā badā wa-qaḍībun idā nṭanā*
- 4 *kuntu uḥfī l-hawā fa-anṭaqta damī fa-a'lanā*

- 1 Sag einem Stolzen, der schlecht handelte,
obwohl er hätte gut handeln können, wenn er
nur gewollt hätte,
- 2 einem Hochmütigen, daß er sich meines
Herzens bemächtigt hat.
- 3 Ein Körper von Licht ist er, wenn er erscheint,
und ein Zweig, wenn er sich beugt.
- 4 Ich habe die Liebe verborgen, aber du hast
meine Tränen zum Sprechen gebracht, und so
haben diese es öffentlich gemacht.

Die beiden nach Rūdakī nächsten Verfasser von Rubā'īs sind für uns Abū Šakūr al-
Balḥī (lebte um 336/947) und Daqīqī (Ende d. 4./10. Jahrhunderts). Von beiden ist je-
weils nur ein Stück überliefert, das sich dem Thema der Liebe widmet:

- 1 *ai gašta man az ḡam-i farāwān-i tu past*
- 2 *šud qāmat-i man zi dard-i ḥiḡrān-i tu šast*
- 3 *ai šusta man az farīb u dastānī-i tu dast*
- 4 *ḥud hīč kas-ī bi-sīrat ū sān-i tu hast*

- 1 Ach, elend bin ich wegen des reichlichen
Kummers um dich geworden,
- 2 meine Gestalt ist wegen des Schmerzes um
deinen Weggang gebogen,
- 3 ach, ich wasche mir die Hände wegen
deiner Betrügereien und deiner List,
- 4 gibt es denn überhaupt jemanden, der einen
Charakter und eine Art hat wie du? (Abū Šakūr, in Lazard 1964, Bd. II, S. 87)

- 1 *čašm-ī tu ki fitna dar ḡahān ḥīzad az ū*
- 2 *la'l-ī tu ki āb-i Ḥiḡr mīrizad az ū*

³⁵ Vgl. die meisten der bei Bauer 1998, S. 549 s.v. „Rose“ angeführten Stellen sowie Ḥālid Ibn Yazīd 377/3; 410/3 und 431/2.

³⁶ WKAS II 621 b 41 - 622 a 16; ein relativ früher Beleg, den mir Prof. Ullmann/ Tübingen freund-
licherweise mitteilt, ist b. Rūmī (Naṣṣār) VI 1235/15.

³⁷ Vgl. ferner 166/4; 359/3 und 434/1 sowie die Belegstellen aus anderen arabischen Dichtern bei
Bauer 1998, S. 387-9.

3 *kardand tan-ī marā činān ḥwār ki bād*

4 *mīyāyad u gard u ḥāk mībīzad az ū*

1 Dein Auge, durch das die Versuchung in
die Welt kommt –

2 dein Rubin (d.h. Mund), von dem das
Wasser des Lebens fließt –

3 sie haben meinen Körper heruntergebracht,
so daß der Wind,

4 wenn er weht, Staub und Erde aus ihm
herausschüttelt. (Daqīqī, in Lazard 1964, Bd. II, S. 167).

Die beiden Charakteristika – der Vorwurf, der Geliebte sei ein einzigartiger Betrüger, und die Hyperbel zur Schilderung der desolaten körperlichen Verfassung des Liebenden – sind vielleicht nicht exakt, aber doch von der Tendenz her in der arabischen Liebesdichtung nachzuweisen.³⁸

* * *

Ein Problem für die arabische These ist schließlich noch das Reimschema des Rubāʿī, das eben nicht nur Monoreim sein kann, sondern auch a b a. Arabische Vierzeiler mit dem letzteren Schema sind uns schriftlich nicht überliefert. Von daher liegt es nahe, hier an eine innerpersische Entwicklung zu denken. Diese könnte man sich so denken, daß in das etablierte Vierzeilerschema ein Qaṣīdenanfang „hineingesteckt“ wurde. Möglicherweise hat man den großen ästhetischen Reiz der Waise in der dritten Zeile erkannt, vielleicht auch in Verbindung mit dem Sinnschema x x y z (s. dazu unten). Auf den ersten Blick scheinen allerdings die Reimverhältnisse bei Rūdakī, der Vorklassik (Dichter, die zwischen 1037 und 1124 n. Chr. gestorben sind) und der Klassik, wie sie von Elwell-Sutton beschrieben worden sind, dem zu widersprechen (Elwell-Sutton 1975, S. 640). In der folgenden Tabelle stehen die absoluten Zahlen in Klammern:

	a a a a	a a b a
Rūdakī	32 % (12)	68 % (25)
Vorklassik	91 % (905)	9 % (91)
Klassik	30 %	70 %

An dieser Entwicklung sticht aber die Unstetigkeit ins Auge. Auf dem Hintergrund des oben zur unsicheren Überlieferung von Rūdakī's Rubāʿī's Gesagtem liegt die Vermutung nahe, daß die Reimverhältnisse der Klassik zurückprojiziert worden sind.

* * *

³⁸ Man vergleiche zum ersten Rubāʿī das Kapitel 10 in Bauer 1998 über die Inhalte des Vorwurfs an die geliebte Person, insbesondere Abschnitt 4 „Ungerechtigkeit“ und 5 „Grausamkeit und Unbarmherzigkeit“; zum zweiten die häufige Verwendung der Wurzel nḥl „Magerkeit“ bei Ḥālid 372/3, 374/2, 375/2, 390/1, 394/1, 401/4, 402/2, 404/3, 445/3 usw.

Daß bei der Abfassung eines Gedichtes bereits an seine Vertonung gedacht wurde, war oben als Motiv für die Tendenz zur Vierzeiligkeit in der arabischen Liebesdichtung zur Diskussion gestellt worden. Ein weiterer Sachverhalt, der die Selbstbeschleunigung des Trends erklären kann, sind die Vorteile, die aus der Beschränkung erwachsen können, oder, anders ausgedrückt, der Umstand, daß die Dichter sich einerseits keine Gedanken mehr über die angemessene Länge eines Stückes zu machen brauchten, andererseits sich auf die Strukturierung innerhalb des nun vorgegebenen kurzen Rahmens konzentrieren konnten. Wie Thomas Bauer gezeigt hat, sind zwischen Abū Nuwās und Abū Tammām bereits deutliche Entwicklungen zu beobachten: Hatte der erstere vor allem zur Bildung zweier oft nur lose verbundener Blöcke von jeweils zwei Versen geneigt, wenn denn überhaupt eine Struktur erkennbar ist, so kristallisiert sich beim letzteren das Schema 1/2, 1/2, 1 und 2 Verse heraus (Bauer 1996, S. 19). Das große Potential, das die Vierzahl in kompositorischer Hinsicht bietet, kann auch an den oben in anderen Zusammenhängen angeführten Stücken von Ḥalid demonstriert werden. Das erste zitierte Stück, Nr. 2, ist inhaltlich nicht sehr deutlich konturiert; eine Gliederung ist in erster Linie innerhalb einzelner Verse erkennbar, und zwar in Gestalt von Antithesen in den Versen 1, 2 und 4 (*rağāʾ* – *ʿanāʾ*, *dāḥikan* – *raḥamta*, *dawāʾ* – *šifāʾ*). Auffällig ist, daß auch der vierte Vers einen Binnenreim hat; dieser betont die vertikale Zäsur zusätzlich. Wenn man Antithesen durch einen Trennungsstrich darstellt, kann man die inhaltliche Struktur schematisch folgendermaßen darstellen: 1/2-1/2 1/2-1/2 1 1/2-1/2.

Bei Nr. 66 (wie bei den beiden anderen Stücken) ist die Struktur durch inhaltliche Unterschiede von Vers zu Vers gebildet. Vers 1 berichtet darüber, daß der Liebeskranke getadelt wird; Vers 2 und Vers 3 sind eine trotzige Aufforderung an die Tadler, den Geliebten dann doch bitte herbeizubringen, sowie eine kurze Schilderung von unmittelbaren und mittelbaren Folgen des Liebesleids. Die beiden Verse sind durch Enjambement miteinander verklammert. Vers 4 ist eine Stellungnahme zur wenig aussichtsreichen Situation des Liebenden mit Rückbezug auf den ersten Vers (*yubāʿiduhū* und *ğāba*). Stellt man die syntaktische Verklammerung durch ein Pluszeichen und den Rückbezug durch ein „R“ dar, ergibt sich das Schema x y+y z(Rx).

Wieder anders ist Nr. 411 aufgebaut. Die Verse 1 bis 3 beschreiben den Geliebten, wobei 1 und 3 jeweils zu Beginn einen Vokativ enthalten. Vers 4 ist dann eine an den Geliebten gerichtete Aufforderung. Stellt man die Vokative durch ein Apostroph dar, ergibt sich das Schema 'x x 'x y.

Nr. 498 schließlich enthält in Vers 1 und 2 eine Aufforderung an einen Dritten, dem Geliebten die Verliebtheit des Dichters mitzuteilen; die beiden Verse sind syntaktisch miteinander verklammert. Vers 3 beschreibt den Geliebten, Vers 4 berichtet über die unfreiwillige Enthüllung der Liebe. Das resultierende Schema ist x-x y z, also das, was als das Paradeschema des persischen Rubāʿī gilt, allerdings ohne den Rückbezug auf den ersten im vierten Vers. Aber auch dies existiert (Nr. 449):

- 1 a-lā yā aiyuhā l-maulā llaḏī yastaʿdibu z-ẓulmā
- 2 ka-anna z-ẓulma lā yuksibu man yaksibuhū (*sic lege*) iṭmā
- 3 a-mā tarḥamu qalbi fika min ḥasratihī yadmā
- 4 matā yaʿdilu fi l-ḥukmi ẓalūmun mullika l-ḥukmā

- 1 O Herr, der du das Ungerechtsein als
angenehm empfindest!
- 2 Als ob nicht die Ungerechtigkeit den, der
sie begeht, zum Sünder werden läßt!
- 3 Kannst du dich nicht meines Herzens
erbarmen, das wegen seines Schmerzes um
dich blutet?
- 4 Wann könnte ein Ungerechter, dem die
Herrschaft übereignet wurde, beim
Herrschen gerecht sein?

In den beiden ersten Versen wird der als Herrscher titulierte Geliebte auf die Folgen seiner Ungerechtigkeit für sein Seelenheil aufmerksam gemacht. Durch das Substantiv *ẓulm* am Ende des ersten und zu Beginn des zweiten Verses liegt wieder eine Verklammerung, fast eine Anadiplose, vor. Vers 3 ist eine Bitte um Erbarmen. Vers 4 formuliert die resignierte Einsicht, daß eben dieses Erbarmen von einem Ungerechten nicht erwartet werden kann; der Rückbezug auf die beiden ersten Verse ist deutlich. Es ergibt sich das Schema $x+x \ y \ z(Rx)$.

Ob diese Vielfalt für Ḥālid repräsentativ ist, kann hier ebenso wenig geklärt werden wie die Frage, ob das Schema von zwei 2 und 2 Versen, das sich in den drei angeführten persischen Rubāʿīs greifen läßt,³⁹ typisch für frühe persische Beispiele ist. Klar ist immerhin geworden, daß in der arabischen Dichtung nach Abū Nuwās die in der Vierzahl angelegten Möglichkeiten auch ausgeschöpft wurden.

* * *

Die Vierzeiligkeit als alleinige Form des arabischen Liebesgedichts, wie sie Abū Tammām vorbereitet und Ḥālid Ibn Yazīd dann kultiviert hat, hat sich als ein zu enges Korsett erwiesen. Auf persischem Boden kam durch die Bindung an ein spezifisches Metrum sogar noch eine weitere Beschränkung hinzu. Daß die Form dort weiterleben konnte, liegt an der Aufhebung der Beschränkung auf die erotische Thematik. Heraus kam das einzigartige Phänomen einer formal stark, inhaltlich aber kaum festgelegten Gattung. Wie dieser Umwandlungsprozeß im einzelnen vonstatten ging und ob doch volkstümliche persische Traditionen eine Rolle gespielt haben, entzieht sich angesichts der Überlieferungslage gegenwärtig unserer Kenntnis. Daß der Ausgangspunkt die arabischen Liebes-Vierzeiler waren, ist nicht nur wegen der großen Zahl der erhal-

³⁹ Bei Rūdakī ist das Schema $x+x+y+y$ (Verklammerung 1/2 syntaktisch, 2/3 *rāzam/rāzī*, 3/4 *rāz* erst Beziehungswort und dann als zu ergänzendes Objekt); bei Abū Šakūr $x \ x \ y \ y$; bei Daqīqī $x+x \ y+y$ (Verklammerung 1/2 durch Parallelismus membrorum, 3/4 syntaktisch).

tenen Stücke wahrscheinlich, sondern auch deshalb, weil auch anderweitig die dichterischen Einflüsse in östlicher Richtung liefen.⁴⁰

Zusatz zum Wiederabdruck

Dieser Aufsatz erschien zuerst in *Asiatische Studien* 53/4 (1999) 905-936; der Verlag Peter Lang hat dankenswerterweise die Genehmigung zum Abdruck erteilt.

Die Diskussion über die Herkunft des Rubā'ī ist inzwischen durch einen weiteren Beitrag von Benedikt Reinert bereichert worden (Notizen zum Stammbaum des persischen Vierzeilers, in: Fritz Meier: *Die schöne Maḥṣatī. Der Volksroman über Maḥṣatī und Amīr Aḥmad*. Hrsg. von Gudrun Schubert und Renate Würsch. Leiden/Boston 2005, S. 525-543). Mein Aufsatz ist in dieser Publikation kurz erwähnt (S. 531 mit Fußnote 25), doch geht Reinert davon aus, daß sich eine detaillierte Auseinandersetzung damit wegen des Gewichts seiner Argumente erübrigt.

Berechtigt ist Reinerts Hinweis darauf, daß man zwischen Vierverslern einerseits und Vierzeilern andererseits unterscheiden kann. Unter Vierverslern versteht er Gebilde aus vier in der arabischen Tradition komponierten Versen, die ihrerseits jeweils in zwei Halbverse zerfallen; Vierzeiler sind bei ihm Gedichte aus vier Einheiten, die nicht in zwei Hälften zerlegt werden können, wie dies beim Rubā'ī in der Tat der Fall ist. Dieses Problem ist aber von mir in Abschnitt IV ausdrücklich benannt worden, und ich habe darauf hingewiesen, daß es bei Ḥālid Ibn Yazīd 59 Gedichte mit kurzen Versen gibt, bei denen die Halbversgrenze insofern wenig Bedeutung hat, als sie von Wörtern überbrückt wird. In diesen Fällen löst sich der Unterschied zwischen Vierverslern und Vierzeilern (nämlich die Teilbarkeit oder Nicht-Teilbarkeit) auf.

Reinert hat seinen Standpunkt aber gegenüber früher doch deutlich geändert, denn er will nun arabischen Zweiverslern eine bedeutende Rolle bei der Entstehung des Rubā'ī zubilligen, wie er sie in sehr hoher Anzahl beim arabischen Dichter al-‘Abbās Ibn al-Aḥnaf gefunden hat (S. 532). Die sich ergebenden Probleme beim Reim (vier Fünftel der Zweiversler von al-‘Abbās haben keinen Binnenreim im ersten Halbvers, woraus das Schema x a x a resultiert, s. S. 533 mit Fußnote 37) hat Reinert zwar beschrieben, aber nicht zu erklären versucht. Merkwürdig ist, daß er am Ende des Aufsatzes hinsichtlich der Frage nach dem Ursprung der Vierzeiligkeit zunächst einen eher agnostischen Standpunkt einnimmt, um gleich darauf einige Andeutungen zu machen, die wieder in die Richtung der persischen Hypothese zu gehen scheinen.

An einer Stelle wird eine Neigung Reinerts manifest, die unterschwellig alle seine Stellungnahmen zu unserem Rätsel färbt: Die Verklärung von (gewagten) Hypothesen zu historischen Tatsachen. Daß der in Syrien lebende Umayyadenkalif und Dichter al-Walīd Ibn Yazīd (st. 744) den oben in Abschnitt III angeführten ostpersischen Gassen-

⁴⁰ S. dazu zuletzt Gregor Schoeler: *Älteste neupersische Strophendichtung. Rūdakīs musammat, sein arabisches Vorbild und seine persischen Nachfolger*. In: *Asiatische Studien* 51 (1997), S. 601-625 (zum *musammat* und, S. 623f. Fußnote 67, zum *matnawī*).

hauer *az Ḥuttalān āmaḍīh* . . . gekannt hat, ist in keiner Quelle auch nur angedeutet; Reinert dagegen spricht von einer „ihm [d. h. al-Walīd] zu Ohren gekommenen baktrischen Schmähweise“ (S. 527). (Daß aus dem eingängigen, lupenreinen *mustafʿilun-fāʿilun*-Rhythmus des Gassenhauers dann der vieldeutige arabische Muğtatt geworden sein soll, ist im übrigen vollkommen abwegig.) Guter Stil sind Manipulationen dieser Art sicherlich nicht.

Anhang

Verslänge bei ʿUmar Ibn Abū Rabīʿa, Abū Nuwās und Abū Tammām (zur Graphik auf S. 15)

ʿUmar Ibn Abī Rabīʿa ed. Schwarz (ohne Appendix)

2 Verse: Nr. 202. 294 (2) **3 Verse:** Nr. 25. 46. 172. 239. 272. 335 (6) **4 Verse:** Nr. 7. 44. 58. 65. 69. 113. 162. 170. 203. 214. 229. 278. 283. 285. 306. 313. 314 (17) **5 Verse:** Nr. 20. 34. 40. 57. 62. 66. 70. 112. 148. 152. 163. 177. 194. 196. 212. 213. 260. 291. 302 (19) **6 Verse:** Nr. 12. 21. 32. 75. 85. 86. 98. 99. 105. 110. 117. 121. 129. 149. 156. 158. 190. 220. 233. 236. 259. 264. 265. 274. 276. 277. 289. 292. 296. 303. 304. 312. 316. 317. 320. 325. 333 (37) **7 Verse:** Nr. 24. 35. 48. 73. 82. 88. 101. 116. 124. 128. 142. 154. 157. 164. 167. 182. 191. 199. 200. 222. 223. 224. 225. 226. 231. 238. 249. 252. 257. 275. 280. 282. 318. 326. 334 (35) **8 Verse:** Nr. 17. 36. 49. 56. 79. 96. 120. 127. 134. 135. 144. 151. 157. 173. 201. 204. 207. 219. 227. 235. 245. 261. 271. 281. 288. 298. 300. 310. 311. 322. 324 (31) **9 Verse:** Nr. 30. 60. 61. 68. 71. 94. 106. 108. 136. 141. 143. 175. 176. 198. 206. 208. 215. 218. 221. 234. 250. 251. 268. 290. 301. 307. 319 (27) **10 Verse:** Nr. 4. 14. 59. 76. 83. 103. 109. 130. 140. 161. 166. 169. 183. 217. 228. 232. 240. 244. 258. 269. 279. 321. 327. 330 (24) **11 Verse:** Nr. 11. 27. 63. 84. 93. 97. 118. 119. 133. 145. 165. 193. 241. 253. 255. 263. 267. 273. 328. 332 (20) **12 Verse:** Nr. 3. 28. 122. 125. 160. 171. 180. 185. 186. 254. 256. 266. 284. 295. 297 (15) **13 Verse:** 43. 64. 81. 107. 126. 132. 179. 210. 216. 237. 243. 247. 315 (13) **14 Verse:** Nr. 13. 52. 78. 115. 123. 131. 138. 150. 209. 181. 241. 286. 287 (13) **15 Verse:** Nr. 9. 33. 39. 104. 178. 189. 211. 262. 270. 293 (10) **16 Verse:** 8. 22. 38. 50. 77. 90. 100. 139. 184. 331 (10) **17 Verse:** 19. 37. 95. 147. 153. 174. 195. 246 (8) **18 Verse:** 26. 67. 72. 87. 92. 155. 308. 323 (8) **19 Verse:** Nr. 18. 80. 89 (3) **20 Verse:** Nr. 47. 53. 55. 192. 329 (5) **21 Verse:** Nr. 10. 16. 137 (3) **22 Verse:** Nr. 42. 102. 168 (3) **23 Verse:** Nr. 6. 45. 54. 187 (4) **24 Verse:** Nr. 51. 111. 299 (3) **25 Verse:** Nr. 41. 146 (2) **26 Verse:** Nr. 5. 15. 31. 114 (4) **27 Verse:** Nr. 188 (1) **28 Verse:** Nr. 91 (1) **(In der Graphik nicht berücksichtigt:** 29 Verse: Nr. 205; 32 Verse: Nr. 23; 35 Verse: Nr. 2; 37 Verse: Nr. 305; 45 Verse: Nr. 74; 57 Verse: Nr. 197; 73 Verse: Nr. 1)

Abū Nuwās Bd. IV ed. Schoeler

Berücksichtigt wurden die Gedichte, die von Ḥamza und aṣ-Ṣūlī überliefert werden und von aṣ-Ṣūlī *nicht* im jeweiligen Kapitel oder an anderer Stelle als *manḥūl* bezeichnet werden. Ein „w“ steht für die *muʾannaṭāt*, ein „m“ für die *muḍakkarāt*.

2 Verse: w17. 39. 106. 118. 119. m81. 214. 253. 300 (9) **3 Verse:** w120. 124. 132. 173. m43. 68. 71. 102. 106. 112. 203. 252. 293 (13) **4 Verse:** w5. 13. 21. 31. 59. 65. 68. 70. 77. 95. 101. 113. 122. 131. 134. 135. 137. 147. 149. 158. 168. m16. 30. 31. 32. 36. 57. 73. 80. 93. 96. 108. 133. 135. 165. 172. 175. 181. 190. 191. 192. 209. 225. 265. 267. 282. 321. 368. 379 (49) **5 Verse:** w9. 12. 19. 28. 48. 53. 54. 93. 121. 151. 163. 166. m21. 34. 86. 132. 142. 184. 187. 195. 202. 278. 313. 316. 318. 320 (26) **6 Verse:** w2. 8. 18. 34. 47. 66. 69. 85. 109. 148. 150. m19. 24. 29. 38. 64. 120. 125. 156. 171. 194. 211. 237. 317. 324. 375 (26) **7 Verse:** w3. 76. 105. m1. 17. 56. 62. 75. 90. 104. 134. 185. 189. 255. 260. 264. 301 (17) **8 Verse:** w41. m22. 42. 48. 110. 152. 154. 160. 219. 230. 365 (11) **9 Verse:** w146. m28. 92. 222. 279 (5) **10 Verse:** w117. m362 (2) **11 Verse:** – **12 Verse:** w141. m315 (2) **13 Verse:** m66 (1) **14 Verse:** w26. 38 (2) **15 Verse:** – **16 Verse:** – **17 Verse:** – **18 Verse:** m121. 182 (2) **19 Verse:** – **20 Verse:** m41 (1) **21 Verse:** m47 (1) (In der Graphik nicht berücksichtigt: 36 Verse: w36)

Abū Tammām ed. ʿAzzām Bd. IV, Nr. 210-341

2 Verse: Nr. 216. 223. 245. 306. 307. 324. 330 (7) **3 Verse:** Nr. 222. 225. 246. 249. 257. 258. 275. 283. 293. 318. 323. 334 (12) **4 Verse:** Nr. 211. 212. 214. 215. 221. 227. 229. 230. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 241. 242. 243. 244. 247. 248. 250. 252. 254. 259. 260. 261. 262. 263. 265. 272. 273. 274. 276. 279. 280. 281. 282. 284. 285. 287. 288. 291. 292. 294. 295. 299. 300. 301. 302. 303. 305. 308. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 120. 321. 322. 325. 326. 328. 331. 333. 335. 336. 337. 338. 340. 341 (73) **5 Verse:** Nr. 217. 220. 224. 226. 232. 251. 253. 256. 264. 266. 286. 296. 304. 310. 327. 332. 339 (17) **6 Verse:** Nr. 219. 228. 240. 255. 267. 289. 297. 298. 309. 317. 319. 329 (12) **7 Verse:** Nr. 213. 218. 231. 270. 290 (5) **8 Verse:** Nr. 210 (1)

Abgekürztes Literaturverzeichnis

Arabische Quellen sind nach den im *Wörterbuch der Klassischen Arabischen Sprache* gebräuchlichen Abkürzungen zitiert (s. *Vorläufiges Literatur- und Abkürzungsverzeichnis zum zweiten Band*. Zusammenge stellt von Manfred Ullmann. 3., erw. Aufl. Wiesbaden 1996).

Arazi, Albert 1990: *Amour divin et amour profane dans l'islam médiéval*. Paris.

Bauer, Thomas 1996: Abū Tammām's contribution to ʿAbbāsīd *ḡazal* poetry. In: *Journal of Arabic literature* 27, S. 13-21.

Bauer, Thomas 1998: *Liebe und Liebesdichtung in der arabischen Welt des 9. und 10. Jahrhunderts*. Wiesbaden.

- Bausani, Alessandro und Pagliaro, Antonio 1968: *La letteratura persiana*. Nuova edizione aggiornata. Florenz/Mailand.
- de Blois, François 1992-94: *Persian literature. A bio-bibliographical survey*. Begun by the late C. A. Storey. Bd. V, Teil 1-2. London.
- CHIr IV *The Cambridge history of Iran*. Bd. IV: *The period from the Arab invasion to the Saljuqs*. Ed. R. N. Frye. Cambridge 1975.
- Doerfer, Gerhard 1994: Gedanken zur Entstehung des Rubāʿī. In: Lars Johansen und Bo Utas (eds.): *Arabic prosody and its applications in Muslim poetry*. Uppsala, S. 45-59
- EAL Julie Scott Meisami und Paul Starkey (eds.): *Encyclopedia of Arabic literature*. London/New York 1998.
- Eilers, Wilhelm 1969: Vierzeilerdichtung, persisch und außerpersisch. In: *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 62, S. 209-249.
- Elwell-Sutton, L. P. 1975: The „Rubāʿī“ in early Persian literature. In: CHIr IV, S. 633-657.
- Elwell-Sutton, L. P. 1976: *The Persian metres*. Cambridge.
- GAS II Fuat Sezgin: *Geschichte des Arabischen Schrifttums*. Bd. II: *Poesie bis ca. 430 H*. Leiden 1975.
- Jacobi, Renate 1971: *Studien zur Poetik der altarabischen Qasīde*. Wiesbaden.
- Jacobi, Renate 1984: Die Anfänge der arabischen Ġazalpoesie: Abū Duʿaib al-Hudālī. In: *Der Islam* 61, S. 218-250.
- Lazard, Gilbert 1964: *Les premiers poètes persans (IXe-Xe siècles)*. Fragments rassemblés, édités et traduits. Bd. I-II. Teheran/Paris.
- Meier, Fritz 1963: *Die schöne Mahsatī. Ein Beitrag zur Geschichte des persischen Vierzeilers*. Wiesbaden.
- Reinert, Benedikt 1974: Die prosodische Unterschiedlichkeit von persischem und arabischem Rubāʿī. In: Richard Gramlich (ed.): *Islamwissenschaftliche Abhandlungen Fritz Meier zum sechzigsten Geburtstag*. Wiesbaden, S. 205-225.
- Reinert, Benedikt 1990: Der Vierzeiler. In: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*. Bd. V: *Orientalisches Mittelalter*, ed. Wolfhart Heinrichs. Wiesbaden, S. 284-300.
- Ṣafā 1988: *Ḍabīḥ-Allāh Ṣafā: Tārīḥ-i adabīyāt dar Īrān*. Bd. I: *Az āgāz-i ʿahd-i islāmī tā dawra-i salġūqī*. 8. Aufl. Teheran.

The *Wajdiyyāt* of ‘Ayn al-Quḍāt al-Hamadānī: Youthful Passions of a Sufi in the Making¹

Vahid Behmardi

‘Ayn al-Quḍāt Abū al-Ma‘ālī ‘Abdullāh b. Muḥammad al-Miyānjī al-Hamadānī was born in Hamadān in 492/1098 and executed by hanging in the same city thirty three years later in 525/1131, having been accused of holding heretical beliefs by the Seljuq-supported religious establishment.²

Since the early thirties of the twentieth century, when modern scholarly studies on ‘Ayn al-Quḍāt al-Hamadānī began, he has been introduced and treated as a Sufi figure with philosophical inclinations.³ His first mystical writing – *Ghāyat al-Baḥth ‘an Ma‘nā al-Ba‘th* – was composed in 511/1117, when he was nineteen years old.⁴ His earliest work, however, was *Nuzhat al-‘Ushshāq wa-Nuhzat al-Mushtāq* – “The Pleasure Excursion of Lovers and the Opportunity of the Passionate” –⁵ which falls within a category different from the rest of his succeeding books and epistles. Although this work is dedicated entirely to *ghazal*, and described as *wajdiyyāt*,⁶ its imaginary and imitative treatment of passionate love affairs does not contain any trace of mystical themes. In other words, this collection of *ghazal* by a

¹ This essay does not intend to get into detailed thematic or stylistic aspects of the work under consideration. It rather aims at providing a general introduction to the work, which is currently being prepared for publication.

² For a comprehensive biography of ‘Ayn al-Quḍāt, see Bowering 1989.

³ In *Journal Asiatique* (January – March 1930 and April – June 1930) the Tunisian scholar Mohammed Ben Abd el-Jalil published the Arabic text of *Shakwā al-Gharīb* by ‘Ayn al-Quḍāt (in the January – March issue) with a French translation of the work (in the April – June issue). H. Dabashi expresses his opinion on this issue by saying the following: “By far the most damaging aspect of the Orientalist mode of reading our intellectual history is the arbitrary isolation of the so-called “mystics” from “theologians”, and all of them from the poets, the literati, the scientists, etc. The moment we begin to read ‘Ayn al-Quḍāt, or any other medieval intellectual for that matter, we realize that there is an integral life to the world of ideas that the Orientalists never cared to detect... In prose and poetry, theology and jurisprudence, philosophy and mysticism, science and politics, ‘Ayn al-Quḍāt demonstrates a remarkable mastery of all crucial claims to knowledge in his time”. See Dabashi 1999: 42.

⁴ The other mystical works of ‘Ayn al-Quḍāt consist of *Zubdat al-Ḥaqā’iq*, *Tamhīdāt* and *Shakwā al-Gharīb*, and his well-known apologia which was composed in 523/1129, almost two years before he was executed. In addition to these, he composed a relatively large number of epistles in different periods of his life, all of which deal with mystical themes.

⁵ H. Dabashi says: “Lest we are tempted to conclude from ‘Ayn al-Quḍāt’s surviving texts, or the titles of some that have been lost, that he was principally concerned with theological, philosophical, or “mystical” issues, it would be good to remember that he wrote, as he tells us very specifically, 1000 erotic verses which he called *Nuzhat al-‘Ushshāq wa Nuhzat al-Mushtāq* [sic]”. Dabashi 1999: 82, 83.

⁶ This is according to a note at the end of the manuscript of *Nuzhat al-‘Ushshāq*. *Wajdiyyāt* comes from *wajd*, which means passionate love.

“Sufi Martyr”, as he was described by A. J. Arberry, does not fall within that type of *ghazal* that H. Dabashi calls “theo-erotic”.⁷ This implies that ‘Ayn al-Quḍāt did not, actually, start his literary career by writing on mystical or philosophical themes but rather by composing a collection of sensual, and even erotic, love poetry in Arabic.

Nuzhat al-‘Ushshāq, however, was listed among the lost works of ‘Ayn al-Quḍāt⁸ until a manuscript copy of the work was discovered two decades ago in the Iranian city of Qum.⁹ So far, no other manuscript copy of the work has come to light anywhere else. The reason behind the apparent lack of concern for this non-mystical work of ‘Ayn al-Quḍāt may lie in the fact that it was ignored by early biographers, who preferred to focus on his mystical or philosophical character and career.¹⁰ His non-mystical love poems in Arabic were, therefore, neglected. This neglect of *Nuzhat al-‘Ushshāq* may have reduced interest in making copies of it, causing it gradually to become one of the lost works of the author.

‘Ayn al-Quḍāt was sixteen years old when he became engaged in reading the works of Abū Ḥāmid al-*Ghazzālī* (d. 505/1112), five years before he met Aḥmad al-*Ghazzālī* (d. 520/1126), Abū Ḥāmid’s younger brother and a radical Sufi with whom ‘Ayn al-Quḍāt had extensive correspondence until the death of the former five years before the death of the latter.¹¹ The influence of the two *Ghazzālī* brothers on the young Hamadānī seems to have driven him towards mysticism.

In his apologia, *Shakwā al-Ḡharīb*, ‘Ayn al-Quḍāt explicitly mentions his composition of *Nuzhat al-‘Ushshāq*, quoting one piece of *ghazal* from that work as a sample.¹² He says:

⁷ See Dabashi 1996: 397.

⁸ A. J. Arberry lists 16 works by ‘Ayn al-Quḍāt in addition to 3 works ascribed to him. Out of the 16 works, 11 are identified as “lost”, among which *Nuzhat al-‘Ushshāq* is mentioned. See Arberry 1969: 12f.

⁹ The manuscript copy of *Nuzhat al-‘Ushshāq* (transcribed in 8 Shaban 641/ 12 January 1244) was discovered, in 1986, by Dr. ‘Alī Naqī Munzavī in the library of Āyatullāh Mar‘ashī in Qum (Collection no. 4047, Book VI, folios 122-155). Munzavī announced this in an article he published in *Chīstā* journal (see Munzavi 1376 [1997]: 630). Following that, the first brief description of the work was done in Munzavī’s introduction to the 3rd volume of the letters of ‘Ayn al-Quḍāt (Munzavi 1377 [1998]: 28f.). A relatively more detailed presentation is found in an article by Dr. Muṣṭafā Mūsavī of Tehran University (Musavi 1998). Apart from the poet’s own reference to *Nuzhat al-‘Ushshāq* in *Shakwā al-Ḡharīb* no other work or article mentions anything about it other than saying that it is a lost work of *ghazal* by ‘Ayn al-Quḍāt.

¹⁰ In his contemporary biography of ‘Ayn al-Quḍāt, ‘Imād al-Dīn Iṣfahānī quotes the first three verses of *Nuzhat al-‘Ushshāq* as a sample of his poetry but without mentioning the *Nuzhat*. See Iṣfahānī 1999: 138.

¹¹ The letters exchanged between Aḥmad al-*Ghazzālī* and ‘Ayn al-Quḍāt were published by N. Pourjavadi (Pourjavadi 1977).

¹² This piece of *ghazal* is No. 30 in the manuscript of *Nuzhat al-Ushshaq*.

ومن مولات خاطري ألفُ بيت في التسيب سَمَحَ بها الخاطرُ في عشرة أيام وهي مجموعة في صحيفة تُعرف بـ "نزهة العشاق ونهضة المشتاق"، وهذه الأرجوزة منها:

وغادة من سلفي معدّ
تُعزّي إلى خير أب وجدّ
يكنفها ججاجح كالأسد
تغزو العدى على جياذٍ جرد
بكل صمصام صقيل الحدّ
وذابل من الزّماح الملدّ
زارت وصحي هُجّع بنجد
في خفّراتٍ من غواني سعد
وطش هامات الرّبي والوهّد
إلى رحيب الباع واري الرّند
يلبسن بوبي كرم ومجد
فبتن في عيش لذيدٍ رغد
وبت جذلان وهندٌ عندي
ألثمها مَشْحًا بالرّند
وأجتني باللثم ورد الحدّ¹³

"Amongst the offspring of my thoughts are a thousand erotic verses which I was inspired to compose in ten days; these are collected together in a sheet known as *Nuzhat al-'ush-shāq wa-nahzat* [sic] *al-mushṭāq* ('The pleasure of lovers and opportunity of the passionate'). The following lines occur there:

Ah, the maiden of Ma'add descent
On either side, the best of ancestry,
Guarded by warriors powerful as lions
Who raid the foe on noble, short-haired steeds,
Furnished with tempered swords of polished steel
And eke with slender lances, true and long!
She came, whilst my companions slept abed,
Escorted by her modest maids of Sa'd;
They trod the heights of hillocks and the vales
To visit a generous and mighty man;
Clad in the robes of glory and renown,
They passed the night in soft, delightful ease,
And I right cheerful, Hind being by my side,

¹³ Hamadānī 1962: 40, 41.

Kissing her, mantled in sweet perfumery,
And culling with my lips the rose of her cheeks.”¹⁴

Nuzhat al-‘Ushshāq, consists entirely of love poetry and is a homogeneous collection of pieces of poems arranged and introduced by the poet himself. In the introduction he explains the circumstances and occasion which led to the composition of the work:

...فقد كنتُ وإخواني بهمدان تتناشد فنون الشعر، وأسماعنا تسترقص بكلمات أَرْضعت بابل دَرَّةَ السَّحَر، حتَّى أَفَضْتُ الحَال بنا إلى النسيب، فترنِّموا بأبيات تستعير الغنَجَ منها مَلأَحُ الفَتَيَات، ولولاها لَمَات العِشَاق. فقد عيي علي مثلها ماء الحياة، فَأَنشَدْتَهُم شعر أَخِي قَرِش وَغِيلَانَ بن عَقْبَةَ بن بهيش، وأسمعتهم قول شاعر عذرة، فلم يعجبهم إلا بيت قاله أبو حرزة:

إِنَّ العيونَ التي في طرفها مرضٌ قتلنا ثم لم يحيين قتلتنا

ولله دَرَّ شاعر يسمَح بمثل هذا خاطره ويحوم عليه ضمائرُه، ولقد صدق عليه حيث قال لبعض ولده إِنَّ أَباك قد نحر الشعر نَحْرًا، ثم مع هذا يَنْجِبُ غَيْرَ عِضَائِهِ لعلَّه بأن جَيِّدَ الشعر يبلغ بصاحبه إلى أَقْصَى مراتبه، ولو لم يكن فيه فضيلة، إلا أَنَّهُ يَغَيِّرُ الفَحُولَةَ من الشعراء حتَّى يُغَيِّرُونَ على شعر الغير، أَكْثَاهُ شَرْفًا...

فاقترحوا علي أَن أجمعَ مِمَّا قَلَّه في هذا الفنَ أبياتًا يَهْزِلُهَا من يروِيها ويكرِّرُ مطمح نظره فيها. فأعلمتهم أَنَّ الشَّاعر الحاذق لا يعني بذلك من لم تولِّه الأربعون أذنانها، ولا يدرع من سَنَيْنَ بروض فيها أبيات ألقوا في جلبابها، وأنا بعدُ يافع ولأخلاف العشرين راضع، فأبوا إلا الإصرار على سؤاَلهم ولم يكن بدٌّ من تحقيق أقوالهم، فأودعت هذه المجلدة الموسومة بنزهة العِشَاق ونهضة المشاق ألف بيت مما صنعتُه في هذه الأيام دون ما فاحت به في سائر الشُّهُور والأعوام...

“I was reciting with my friends in Hamadan various types of poetry, our ears dancing with the effect of words milked by magic Babylonian wine. Soon after, we ended up with female love poetry (*nasīb*), and my friends recited verses from which beautiful girls borrow charm and without which lovers would have perished. In fact, the water of life could not match those verses. Thereafter, I recited to them the poetry of the brother of Quraysh,¹⁵ and that of *Ghaylan b. ‘Uqbah b. Bahīsh*,¹⁶ and I let them hear the utterance of the poet of ‘Uḍrah.¹⁷ None of that, however, pleased them save one verse by Abū Ḥirza¹⁸ that says:

The eyes that have ailing in their gaze
Have killed us, and did not resurrect our dead afterwards.

May God bless a poet whose mind produces such poetry and whose heart circles around it. It is true indeed what was said to one of his sons: Your father has completely slaughtered poetry [i.e. no one after him could compose]. In spite of this, he takes poetry from other poets and passes them off as his own because he knows that good poetry makes the poet

¹⁴ Arberry 1969: 71.

¹⁵ An indication to ‘Umar b. Abī Rabī‘ah (d. 93/711).

¹⁶ This is the name of *Dhū al-Rummah* (d. 117/735).

¹⁷ An indication to Jamīl b. Ma‘mar known as Jamīl *Buthaynah* (d. 82/701).

¹⁸ This is the nickname of Jarīr b. ‘Aṭīyyah (d. 114/732).

reach the climax of poetic standards. If he had no merit other than making outstanding poets so jealous enough that they raided the poetry of their counterparts, that would have been sufficient honor for him...

Therefore, my friends suggested to me that, from what I have said in this art, I should compile some verses that could shake by ecstasy whoever recounts them, and would generate in him the desire to recite them over and over. I told them that the skilled poet does not undertake such an endeavor before crossing the age of forty, and without protecting himself at the age of sixty with a garden whose garment is the blossoms of rhymes. However, I am still an adolescent, and in the same generation of milk-sucking of those who precede the age of twenty. They refused my excuses, however, and insisted on their request. As a result, I had no choice but to fulfill their wish. So, I have included in this volume, which I have named *Nuzhat al-‘Ushshāq wa-Nuhzat al-Mushtāq*, one thousand verses of what I have composed in these days without including anything from what other months and years have foreordained...”

From the above introduction, the following four points can be concluded:

1. *Nuzhat al-‘Ushshāq* was composed in Hamadān at a social occasion. According to what ‘Ayn al-Quḍāt mentions in *Shakwā al-Gharīb*, the composition was accomplished in a period of ten days.¹⁹
2. The model of love poetry on which the participants based their poetic endeavor was that of the Umayyad tradition. However, the recitations made from the love poetry of that tradition did not fully satisfy the taste of ‘Ayn al-Quḍāt’s friends.
3. ‘Ayn al-Quḍāt does not see the adoption of poetry by outstanding poets as a sign of inferiority. It is, in his opinion, a common practice among skilled poets, which gives credit to both the original poet and the borrower.
4. The poetry in *Nuzhat al-‘Ushshāq* was composed during the social occasion mentioned by the poet, and he refrained from incorporating any of his preceding poetry into that collection.

By examining each of these points in some detail, we can make several new conclusions. First, it is almost certain that ‘Ayn al-Quḍāt composed *Nuzhat al-‘Ushshāq* prior to his turn towards mysticism following his contact with Aḥmad al-Ghazzālī. This happened in 516/1122, when ‘Ayn al-Quḍāt was twenty-four years old, which suggests that the poet was younger than at the age when he composed his erotic Arabic love poems.²⁰

Secondly, it can also be concluded from the introduction above that the “*nasīb*” [i.e. female love poetry]²¹ he and his companions in Hamadān considered to be the model for the composition of *ghazal*, was that of the Umayyad poets such as ‘Umar

¹⁹ Arberry 1969: 71.

²⁰ This point shall be elaborated more precisely when the relation between ‘Ayn al-Quḍāt and Abīvardī is analyzed.

²¹ “Arabic love poetry in the classical period,” according to R. Jacobi, “whether *nasīb* or *ghazal*, is based on a common heritage, a reservoir of formulas, motifs and images from the Bedouin past. As a result, the two genres present certain similarities and have often been treated together without differentiation” (Jacobi 1993).

b. Abī Rabī‘ah, *Dhū* al-Rummah, Jamīl Buthaynah and Jarīr, who are, especially the second and the third, outstanding representatives of the ‘*Udhri*’ love poetry that evolved in the Umayyad age and was concentrated in the Hijaz and the surrounding desert regions, mainly Najd.²²

The ‘*Udhri ghazal*’ in the Umayyad period was a continuation of the traditions of pre-Islamic love poetry, which is often referred to as *nasīb*. Although ‘Umar b. Abī Rabī‘a’s *ghazal* is described as being ‘urban’ and, thus, excluded from the category of ‘*Udhri ghazal*’, it does not significantly vary, in style as well as in modes of expression, from the love poetry of the Bedouins. The main difference, however, between the Bedouin ‘*Udhri ghazal*’ and the urban *ghazal* in the Umayyad period is the ethical values which were upheld by each party.²³ The fact that ‘Ayn al-Qudāt refers to the love poetry of the Bedouin and urban Umayyad poets in his introduction suggests that in *Nuzhat al-‘Ushshāq* he intended to make use of ‘*Udhri*’ modes of expression, without distancing the adventures that he describes in his *ghazal* from the urban practices in love affairs. In other words, *Nuzhat al-‘Ushshāq* may be described as a collection of love poetry that imitates ‘*Udhri*’ style of composition, and depicts a Bedouin milieu where, in this particular case, urban characters practice love.

Many poets of the Abbasid era attempted to imitate this ‘*Udhri*’ model when composing *ghazal*. This type of *ghazal* in the Abbasid era is often known as *hijāziyyāt* or *najdiyyāt* in which a poet in Iran or Egypt would compose love poetry that portrays the Arabian milieu of Hijaz or Najd, with its tribes, girls and social values and practices. *Nuzhat al-‘Ushshāq* can be categorized precisely among this type of Iranian Arabic *ghazal*.

The reader of ‘Ayn al-Qudāt’s preface gets the impression that the poet considered the adoption of poetry from eminent poets as a poetic skill and not as an act of plagiarism. For him, “if [the eminent poet] had no merit other than making outstanding poets so jealous that they raided the poetry of their counterparts, that would have been a sufficient honor for him”. Therefore, it is fully acceptable for ‘Ayn al-Qudāt that a poet should raid the poetry of other poets in order to achieve a sufficiently high standard of composition. This is, in fact, what the young ‘Ayn al-Qudāt does in his composition of *Nuzhat al-‘Ushshāq*.

When ‘Ayn al-Qudāt was around the age of ten, shortly after the year 495/1101-02, Abū al-Muzaffar Muḥammad Abīvardī – a prominent poet from *Khurāsān* in the 5th century – was invited to Hamadān by its governor to be in charge of a

²² According to S. Jayyusi, “the concentration of love poetry in Hijaz [in the Umayyad age], however, remains a phenomenon to be explained. This can be done in terms of several of its salient features. Firstly, Hijaz was socially a fairly settled region. It was comparatively free from the direct involvement with the tribes asserting their position and prestige in new surroundings, as was the case in Iraq, Persia and in the vicinity of Damascus. Hijaz had more leisure than the new provinces and could more happily turn its attention to poetry on the topic of love and women” (Jayyusi 1983: 420).

²³ Jacobi 2000.

school that the latter intended to establish in that city. Abīvardī actually spent several years in Hamadān, until around 498/1104-05,²⁴ before departing to Iṣfahān, where he was ultimately poisoned for political reasons in 507/1113.²⁵ At that time ‘Ayn al-Quḍāt was already fifteen years old. One year later, ‘Ayn al-Quḍāt started his *sufi* journey with the two *Ghazzālī* brothers, as mentioned earlier. Therefore, it is likely that his non-mystical *ghazal* was composed around this time, which means he was between the ages of fifteen and twenty.

The *Dīwān* of Abīvardī consists of two parts; the first is named *‘Irāqīyyāt* and the second *Najdiyyāt*.²⁶ What concerns the study of *Nuzhat al-‘Ushshāq* is the second part of Abīvardī’s *Dīwān*. This part – *Najdiyyāt* – consists entirely of love poetry and is, like the *Nuzhat al-‘Ushshāq*, a homogeneous collection of pieces of poems arranged and given an explanatory introduction by the poet himself. This introduction mentions, in detail, the circumstances and the occasion which led to the composition of the work. A careful comparison of the two works, Abīvardī’s *Najdiyyāt* and ‘Ayn al-Quḍāt’s *Nuzhat al-‘Ushshāq*, demonstrates an identical pattern, style and content. In fact, the occasion Abīvardī mentions in his introduction as leading to the composition of the *Najdiyyāt* is almost the same occasion, with the same circumstances, that ‘Ayn al-Quḍāt mentions in his introduction. In addition to this, both poets mention, in their respective introductions, that their work comprises “one thousand” verses.²⁷ Furthermore, the *Najdiyyāt* of Abīvardī is also named the “*Wajdiyyāt*” (love poems).²⁸ At the end of the manuscript of *Nuzhat al-‘Ushshāq*, the following statement closes the collection: *tammāt al-alfīyyāt al-mawsūma bil-wajdiyyāt* “the thousand [verses] named the love poems end”, which indicates that, in fact, the work of ‘Ayn al-Quḍāt had the same subtitle as Abīvardī’s work.

One final and amusing observation that can be gleaned from a careful look at the *Nuzhat al-‘Ushshāq*’s introduction is the fact that ‘Ayn al-Quḍāt defends the practice of poets raiding the verses of their fellow poets. This attitude of ‘Ayn al-Quḍāt is no surprise, for a thorough comparison of Abīvardī’s and ‘Ayn al-Quḍāt’s works leaves no doubt that the latter was doing precisely that – raiding – when he composed the *Nuzhat al-‘Ushshāq*. Before one condemns ‘Ayn al-Quḍāt’s originality, however, it ought to be remembered that both poets were, of course, imitating the ‘*Udhri*’ poets of the Umayyad age, and successfully copying the themes and expressions of *ghazal* or *nasīb* that the early Arabs of Hijaz and Najd left for posterity.

²⁴ Abīvardī refers to his stay in Hamadān in his poetry. See Abīvardī 1987, vol. 2.: 64, 158.

²⁵ For a comprehensive biography of Abīvardī, see Giffen 1989 and Farihi 1994.

²⁶ Abīvardī 1987.

²⁷ Ibid., vol. 2: 171.

²⁸ Ibid., vol. 2: 167.

Bibliography

- Abīvardī 1987: *Dīwān al-Abīwardī*. 2 vols. 2nd ed. ‘U. As‘ad (ed.). Beirut.
- Arberry, Arthur J. 1969: A Sufi martyr: The ‘apologia’ of ‘Ain al-Quḍāt al-Hamadhānī. London.
- Bowering, Gerhard 1989: ‘Ayn al-Qoḍāt Hamadānī. In: E. Yarshater (ed.): *Encyclopaedia Iranica*. Vol. 3. London, New York. 140-143.
- Dabashi, Hamid 1996: ‘Ayn al-Quḍāt Hamadānī and the intellectual climate of his times. In: S. H. Nasr/ O. Leaman: *History of Islamic Philosophy*. Vol. 1. London, New York.
- Dabashi, Hamid 1999: Truth and Narrative: The Untimely Thoughts of ‘Ayn al-Quḍāt al-Hamadhānī. Surrey.
- Farihi Nijād I. 1994: Abīvardī. In: *The Great Islamic Encyclopaedia*. Vol. 6. Tehran. 476-480.
- Giffen, L. A. 1989: Abīvardī, Abū’l-Moẓaffar. In *Encyclopaedia Iranica*. Vol. 1. E. Yarshater (ed.). London, New York. 219-221.
- Hamadānī, ‘Ayn al-Quḍāt 1962: *Shakwā al-Gharīb*. Tehran.
- Isfahani, Imad al-Din 1999: *Kharīdat al-Qaṣr wa-Jarīdat al-‘Aṣr fī Dhikr Fuḍalā’ Ahl Fāris*. Vol. 3. A. Al Tu’mah (ed.). Tehran.
- Jacobi, Renate 1993: Nasīb. In: *The Encyclopaedia of Islam. New Edition*. Vol. 7. Leiden, New York. 979.
- Jacobi, Renate 2000: ‘Uḍhrī. In: *The Encyclopaedia of Islam. New Edition*. Vol. 10. Leiden. 774-776.
- Jayyusi, Salma Khadsa 1983: Umayyad Poetry. In: A. Beeston et al. (eds.): *Arabic Literature to the End of the Umayyad Period*. Cambridge.
- Munzavī, A. N. 1376 [1997]: Zamān va Aḥvāl-i ‘Ayn al-Quḍāt-i Hamadānī. *Chīstā* 138-139 (1376 [1997]).
- Munzavī, A. N. 1377 [1998]: Nāmihāy-i ‘Ayn al-Quḍāt-i Hamadānī. Tehran.
- Mūsavī, M. 1998: ‘Ayn al-Quḍāt-i Hamadānī: Shīgīftī-i ‘Ālam-i Insānī. *Īrān Shinākht*. 10 (1998): 114-117.
- Pourjavadi, N. 1977: Mukātabāt Khāja Aḥmad Ghazzālī bā ‘Ayn al-Quḍāt Hamadānī. Tehran.

Das „Lied des Sängers ohne Hoffnung“: zur Ghazal-Rezeption in der palästinensischen Widerstandsdichtung¹

Angelika Neuwirth

„In meiner Generation war die Welt der Männer und der Frauen noch streng getrennt. Es gab so gut wie keine Möglichkeit der Begegnung zwischen den Geschlechtern. Wir kannten nur die romantische Liebe, ohne direkten Kontakt – die typisch arabisches verrückte Liebe, wie sie in der berühmten Geschichte von ‚Leila und Madschnun‘ beschrieben ist. Es war die Liebe aus der Distanz, und die Energien, die aus diesen starken Gefühlen entstanden, wurden umgesetzt in Literatur, in Liebesgedichte.“²

„...lam ya ‘rifī l-ġazal ġayra aġānī muṭribin ḡayya ‘ahu l-amal.“³

1 Einleitung

Eines der frühesten Langgedichte des palästinensischen Dichters Mahmud Darwish⁴ ist ein Trauergedicht (*martiya*), überschrieben „Er kehrt‘ zurück im Leichentuch“ (*Wa-‘āda fī kafan*)⁵. Obwohl Darwishes Werk reichlich Liebesgedichte mit direktem, intertextuellem Bezug zum *ghazal* enthält, Gedichte sogar, die das Selbstverständnis der jüngsten Dichtung in ein neues Licht rücken,⁶ scheint die Diskussion gerade dieses frühen Gedichts aus dem Jahr 1964 im Kontext der *ghazal*-Diskussion noch ein Desiderat zu sein. Denn es steht am Anfang einer Reihe von Gedichten, die, obwohl ihrem Inhalt nach Trauergedichte, doch einem besonderen Liebesbegriff Ausdruck geben, in dem Erotisches und Kämpferisches eine enge Verbindung eingehen und die ohne die *ghazal*-Tradition überhaupt kaum zu denken wäre⁷.

¹ Der folgende Beitrag nimmt Gedanken aus einer früheren Bearbeitung des Gedichts wieder auf, s. Neuwirth 1994: 95-128.

² Dieses Zeugnis, das Nagib Mahfuz anlässlich der Entgegennahme des Nobelpreises für Literatur 1988 abgelegt hat (abgedruckt in „Die Zeit“ vom 21. 10. 1988), wurde bereits von Susanne Enderwitz in die Ghazal-Diskussion eingeführt (Enderwitz 1995: 1).

³ („Er kannte Liebesworte nur aus den Liedern eines Sängers ohne Hoffnung“). Das Zitat entstammt dem Trauergedicht *Wa-‘āda fī kafan* im Diwan *Awraq al-Zaytūn* (1964), das in Darwish 1981: 18-23 abgedruckt ist. Zu diesem Zitat s. das Folgende, insbesondere Anm. 5.

⁴ Zu ihm s. Weidner 1997, Embaló/ Neuwirth/ Pannewick 2001.

⁵ Das Gedicht ist Teil des Diwan *Awraq al-Zaytūn* (1964), das in Darwish 1981: 18-23 abgedruckt ist; es wird hier erstmals übersetzt.

⁶ S. hierzu Klemm 2005.

⁷ Die Bedeutung von intertextuellen Bezügen für das Verständnis moderner arabischer Lyrik hat Embaló 2000 von neuem aufgezeigt.

Es ist dabei bemerkenswert, daß sich das Gedicht – zwar nicht explizit, aber doch eindeutig verständlich – selbst auf die *ghazal*-Tradition⁸ beruft, insofern die Motivation für die kämpferische Selbstaufopferung des Protagonisten mit einem besonderen, durch „Lieder“ (*ağānī*) vermittelten Liebesbegriff in Verbindung gebracht wird. Bei so auffallender Textreferentialität des Gedichts selbst verwundert es auch nicht, daß spätere Texte wiederum auf dieses Gedicht rekurren, daß sich *Wa-‘āda fī kafan* und sein weiterer Zyklus als Bildgeber für die Szenarien einzelner Kapitel des gefeierten Picaro-Romans *Al-Mutašā’il* von Emil Habibi nachweisen lassen⁹. Habibi hätte angesichts der Bekanntheit dieses Gedichtes kaum einen suggestiveren Referenztext für seine Auseinandersetzung mit dem – von Darwish entscheidend mitgeformten – heroischen Selbstverständnis des palästinensischen Widerstands finden können. Das Gedicht kann also besondere rezeptionsgeschichtliche Bedeutung beantragen. Über diesen Aspekt hinaus wirft es ein Licht auf die traditionelle Gedächtniskultur des ländlichen Palästina, in welcher Dichtung – neben der Kunstdichtung von individuellen Dichtern¹⁰ vor allem Volksdichtung, wie sie besonders bei den dörflichen *rites de passage* vorgetragen wird – eine zentrale Rolle spielt¹¹, ja lange das eigentliche Rückgrat der kulturellen Selbstbehauptung bildete. *Wa-‘āda fī kafan* ist nicht nur das früheste Dokument für die – in Mahmud Darwishes späterer Märtyrerdichtung¹² üblich werdende – Überblendung von Hochzeit und gewaltsamem Tod, sondern zugleich eine dichterische „Anweisung“ zur Generierung von kollektiver Erinnerung. Das lange – mit Liedausschnitten durchsetzte – Erzählgedicht fokussiert einen jungen Kämpfer, der seine dörfliche Gesellschaft verläßt und den Tod in einer Aktion des Widerstands findet. Wie läßt sich sein Tod verständlich machen? Das Gedicht hält – in Fortführung lokaler Traditionen – dem Abbruch der individuellen Kommunikation durch den physischen Tod des jungen Mannes die Eröffnung einer kollektiven und sogar kosmischen Kommunikation entgegen, erreicht durch die dichterische Aktivierung jener kosmischen Symbole, die der Struktur der *rites de passage* in der vormodern-ländlichen Gesellschaft Palästinas unterliegen. Als politisches Gedicht geht es jedoch über diesen Akt der Tröstung der vom Verlust unmittelbar Betroffenen entscheidend hinaus, indem es an der Figur des Getöteten eine kollektive politisch-ideologische Entwicklung demonstriert, an der die Rezeption von Dichtung, speziell die *ghazal*-Tradition, maßgeblichen Anteil hat. Denn der Weg in den Tod, den der junge Pro-

⁸ S. Bauer/Neuwirth 2005.

⁹ Zu Person und Werk Habibis sowie zu den einzelnen Spiegelungen von Darwish-Gedichten aus den Diwanen *Awraq al-Zaytūn* 1964, *‘Ashiq min Filastīn* 1966 und *Uğniyāt ilā l-waṭan* 1967 in seinem Roman s. Neuwirth 1994c.

¹⁰ Aufschlußreich für die gesellschaftliche Bedeutung von Dichtung und Dichtern im traditionellen Palästina ist die Autobiographie von Fadwā Tūqān: *Rihla ša‘ba, rihla ġabalīya. Sīra Dātīya* (Tūqān 1988), englische Übersetzung: Tuqan 1996; s. auch Embaló/ Neuwirth/ Pannewick 2001.

¹¹ S. Al-Jayyusi 1977.

¹² S. Neuwirth 2005.

tagonist beschreitet, erhält durch seine von der Ghazal-Tradition ausgelöste Motivation zur Selbsthingabe eine anders kaum erreichbare Plausibilität. Die dichterische Überblendung der beiden *rites de passage*, Hochzeit und Tod, die später zur „goldenen Formel“ der Darwischschen Märtyrergedichte wird, ist durch die Referenz des *ghazal*, der dichterischen Gestaltung der selbst-verzehrenden Liebe, den Hörern unmittelbar zugänglich, so daß sich das episodische Geschehen in eine Parabel ihrer eigenen Leidenserfahrung übersetzen kann.

2 Der Kontext des Gedichts

2.1 Politisch-soziale Hintergründe

Mit dem Exodus der Mehrheit der arabischen Bevölkerung Palästinas aus ihrem Lande und der Entleerung vor allem der städtischen Zentren von ihren Eliten fehlte den verbliebenen Gruppen nach 1948 bewußtseins- wie auch bildungsmäßig lange jede Voraussetzung, sich als solidarische Gesamtheit zu artikulieren. Psychisch verunsichert und sozial bedroht, wie sie waren, fehlte ihnen auch die Kraft zu einer objektiven Wahrnehmung des Fremden, geschweige denn die Bereitschaft zu einer offenen Kommunikation. Auf sich selbst verwiesen suchten sie für die Bewältigung der ihnen zugestoßenen Katastrophe Halt in ihren eigenen Traditionen. Es ging zunächst um das bloße Festhalten am Lande und der angestammten arabischen Sprache¹³ sowie die Bewahrung einer wenn nicht politisch erfolgreichen, so doch heroisch-kämpferischen Vergangenheit. Man artikuliert diese Gedanken im Gedicht, dem im ländlichen Bereich seit jeher üblichen Medium für politisch und sozial relevante Belange, dessen Beherrschung dem Dichter eine Art Sprecherrolle eintrug¹⁴. Eine Selbst-Reflexion der Rolle des Dichters in seiner krisenerschütterten Gesellschaft setzte jedoch erst mit der nächsten Generation ein.

Aus der größeren Gruppe engagierter Dichter,¹⁵ die sich seit den sechziger Jahren herausbildete, und die – nach ihrer Entdeckung durch eine größere arabische Öffentlichkeit in der Folge des Juni-Krieges 1967 – als Vertreter palästinensischer Widerstandsdichtung bekannt wurden, ragt deutlich eine Figur hervor: Mahmud

¹³ Dieses Ziel wird besonders betont in einer frühen kleinen Anthologie arabischer dichterischer Versuche im jungen Staat Israel, die auf Initiative des Literaten und Publizisten Michel Haddad aus Nazareth entstand (Haddād/ Qa'wār 1955). Die kommunistische, eine jüdisch-arabische Verständigung anstrebende Initiative bezog auch einige jüdisch-arabische Dichter ein.

¹⁴ Zu der ersten palästinensischen Dichtergeneration, die noch ganz panarabischen heroischen Traditionen verpflichtet war, s. die Einleitung zu Embaló/ Neuwirth/ Pannewick 2001. Man hat aber für die gleiche Zeit von der Wirkmächtigkeit der nie abgebrochenen lokalen *zağal*-Tradition, einer improvisierten Dialektdichtung, auszugehen, die sich auch mit ephemeren Ereignissen auseinandersetzte. Eine Studie zum *zağal* in Palästina steht noch aus; zu diesem wichtigen Genre allgemein s. Haydar 1989.

¹⁵ Zu dem Konzept des literarischen Engagements (*iltizām*) und seinem Verhältnis zur palästinensischen Widerstandsdichtung s. Klemm 1998.

Darwish,¹⁶ 1942 geboren, der als Redakteur der kommunistischen Literaturzeitschrift *al-Ġadīd* mehrere Jahre zum engeren Kreis um den Literaten und Politiker Emil Habibi gehörte. Er wurde früh zur eigentlichen Stimme der im Lande Verbliebenen,¹⁷ später, nach seiner erzwungenen Emigration (1970) und Niederlassung in Beirut, auch der Exilpalästinenser. Selbst Opfer der Evakuierung des nördlichen Küstenstreifens von seinen arabischen Bewohnern und als Fremder im eigenen Land aufgewachsen, nahm Darwish die geschehene Katastrophe mehr als territorialen und emotionalen Verlust wahr – er realisierte an ihr eine Dimension der Verletzung, die für ihn das in beschreibenden Worten Aussagbare weit überstieg. In seiner Wahrnehmung war das Palästina, das er vorfand, „eine Welt ohne Schöpfer“, *arḍun bi-lā ḥālīqin*, eine Welt, von der er noch mehr als zwanzig Jahre später, während der Intifada, sagen kann, daß erst die „befreiende Körpersprache des einen Bogen beschreibenden Steinwurfs¹⁸ ihr einen Horizont eröffnet“ habe, eine Welt jedenfalls, deren gegebener Zustand und notwendige Verwandlung ihm lange Zeit nur in mythischen Bildern aussagbar erschien. Das Gedicht *Wa-‘āda fī kafan* steht am Anfang seiner politischen Dichtung, es entsteht 1964, noch vor dem Beginn des bewaffneten Widerstands.

2.1.1 Soziale Rituale als Bildgeber: Hochzeit

Die traditionelle palästinensische Lokalkultur hat selbst Rituale und sie begleitende Texte bewahrt, die um den physischen und mentalen Fortbestand der Gemeinschaft kreisen, und die so für den Ausdruck der Erneuerungshoffnungen der im Lande Verbliebenen eine eigene genuine Sprache bereitstellten. Ihr ‚Sitz im Leben‘ der Gesellschaft, ihr Kristallisationspunkt, ist die traditionelle Hochzeit, ‘*urs*, eine mit verschiedenen Riten sich über mehrere Tage hinziehende Feier, die im weitesten Familien- und Freundeskreis begangen wird.¹⁹ Hier tritt nicht nur die erwartete Figurenkonstellation, junger Mann und Braut, in Erscheinung, sondern es begegnet noch eine zweite: der Bräutigam und seine Mutter. Die Zentralität der Mutterfigur ist in dem noch deutlich durch das Zeremoniell hindurchscheinenden kosmischen Bezugsrahmen begründet. Der Bräutigam durchläuft einen *rite de passage*; er befindet sich zwischen dem Abschluß des Ehevertrags und dem Vollzug der Ehe auf einer

¹⁶ Zu seiner dichterischen Entwicklung s. Abu Hashhash 1994.

¹⁷ Seine ersten Diwane erschienen 1964, 1966 und 1967.

¹⁸ Diese Deutung der Intifada, von Darwish im Februar 1989 in einem Feuilleton formulierte, gestaltete er in einem gleichzeitig veröffentlichten Gedicht, *‘Ābirūna fī kalāmin ‘ābir* („Die vorübergehen inmitten vergänglicher Rede“). Dieses scharf polemische Gedicht ging in mehreren – z.T. sinnentstellenden – hebräischen Übersetzungen auch durch die israelische Presse und löste einen bis in die Knesset hineingetragenen Tumult aus, s. Neuwirth 1988. Zu dem sich in der Intifada reflektierenden Prozess der Bewußtseinsbildung vgl. Flores 1988.

¹⁹ Zur traditionellen Hochzeit in Palästina, s. Weir 1989: 241-265. Traditionelle Hochzeitshymnen hat Gustaf Dalman aufgezeichnet (Dalman 1901), eine moderne anthropologische Studie bietet Combs-Schilling 1989.

„Reise“, in einer beziehungsleeren, liminalen Phase, in der er die eigene Familiengemeinschaft verlassen, die neue Gemeinschaftsform der Ehe aber noch nicht erreicht hat. Das die Hochzeit selbst einleitende Heimholen der Braut wird durch Gesänge begleitet, der Vollzug der Ehe schließlich durch Freudentriller der Mutter angezeigt. Die Gesänge lassen erkennen, daß dem Zeremoniell eine kosmische Deutung unterliegt: Die Mutter spricht als *persona* der Erde, deren Neubelebung durch die neue Verbindung gefeiert wird. Das junge Paar vollzieht mit der Hochzeit ein Ritual, das kosmische Vorgänge abbildet und das – wie jene für die Wiederbelebung der Vegetation – für die Erhaltung und Erneuerung der Gemeinschaft essentiell bedeutend ist.

Diese stark rituell geprägte Hochzeitsfeier – als solche bereits ein zentraler Ort der Kohärenzstiftung – wird in der Dichtung, insbesondere bei Mahmud Darwish, zur Metapher der unverbrüchlichen Treue und absoluten Hingabe des kämpferisch motivierten jungen Mannes an die mythisch wahrgenommene Heimat. Die Hauptkonfigurationen des Rituals, Bräutigam und Braut, Sohn und Mutter, gehen bei Mahmud Darwish – wohl erstmals in der modernen Dichtung²⁰ – ein allegorisches Paradigma ein, in dem zwei weibliche Akteure, die Mutter als *persona* der Erde, in der die Leidensempfänglichkeit und Trauerfähigkeit ‚wurzeln‘ (s. Text II. 38f.), die den Emotionen Ausdruck gibt und daher eine Sprecherrolle hat, und die Braut, Verkörperung der verlorenen Heimat, die stumm bleibt (oder mit der *persona* der Erde verschmilzt), einer männlichen Figur gegenüberstehen: dem als Befreier, seiner deutlich semiotisierten Selbstbezeichnung nach sogar als „Erlöser“ (*fidā'ī*), auftretenden Widerstandskämpfer.

2.1.2 Trauerfeier

Die dabei stets selbstaufopfernde Rolle des männlichen Parts, der für die Heimat stirbt oder zumindest bereit ist, sich für sie hinzugeben, deutet darauf hin, daß die Folie der Hochzeit von einer weiteren Bildschicht überlagert ist, nämlich dem Ritual des *ta'bīn*, der traditionellen Trauerfeier, die im Zusammenhang der Trauer um einen im Kampf Gefallenen eine besondere Form angenommen hat. Auch dazu liefert der volkstümliche Brauch die Voraussetzung. Denn ebenso wie bei der Hochzeit figuriert auch bei der Trauerzeremonie für einen gewaltsam zu Tode gekommenen jungen Mann die Mutter einerseits als individuelle nächste weibliche Verwandte des Getöteten, zugleich aber auch als Personifikation der Erde. Ihr und nicht primär dem Vater – der sich bei der Zeremonie meist abseits hält – gelten die Kondolenzsprüche der Freunde des Sohnes, die sie in ihrem neuen Rang als die „Mutter aller jungen Männer“ begrüßen und sie zu einer sonst als Freudenkundgabe verstandenen Geste auffordern, dem bekannten Triller, *zağrīd*, der ihr eigentlich beim Vollzug der Ehe ihres Sohnes zusteht. Sie sagen:

²⁰ Zu der Vorgängerrolle des älteren Dichters ‘Abdarrahīm Maḥmūd s. Abu Hashhash 1994: 30-33.

Umma l-šahīdi zağrīdi
Kullu l-šabāb awlāduki.

„Mutter des Märtyrers²¹ jubele (*zağrada* bedeutet wörtlich ‚Jubeltriller ausstoßen‘)!
 Alle jungen Männer sind deine Söhne!“

Die Hochzeit mit der ihr im Volksbrauch unreflektiert unterlegten kosmischen Bedeutung als Akt der Erneuerung wird so zum Nucleus eines modernen ‚Mythos‘²² von dem als Erneuerer der Heimat auftretenden Freiheitskämpfer, dessen Eintreten in diese Rolle – ungeachtet der tatsächlichen militärisch-politischen Wirkung seines Aktes – bereits als sinnstiftend empfunden wird. Der Märtyrer selbst kann ‚ausruhen‘, seine Freunde werden den Kampf fortsetzen. Die bei den Kondolenzzeremonien vor dem Hause des Getöteten von den jungen Trauergästen gesungene Preisung des Toten endet mit den Versen:

Yā šahīd irtāḥ, irtāḥ
Naḥnu nuwāṣil al-kifāḥ

„Du, Märtyrer ruhe aus,
 Wir werden den Kampf weiterführen.“²³

3 Der locus classicus: Ein Trauergedicht von Mahmud Darwish

3.1 Der Text

Dichterische Gestaltungen dieses modernen Mythos sind in Darwishes Werk vor allem in den siebziger Jahren²⁴ nachweisbar. Die sich hier erhebende Frage nach dem Realitätsgrad dieser Denkfigur im Bewußtsein der arabisch-palästinensischen Gesellschaft läßt sich kaum befriedigend beantworten, da Dichtung ja nicht nur Realität abbildet, sondern sie – gerade in Zeiten der Krise – auch maßgeblich prägt. Unzweifelbar hat Darwishes Gestaltungskraft entscheidenden Anteil an der Vergegenwärtigung dieses mythischen Paradigmas, das nun politisch gezielt zur Stiftung von kollektiver Erinnerung abgerufen wird.

²¹ Märtyrer, arab. *šahīd* (eigentlich „Zeuge“), ist jeder durch (vor allem politisch motivierte) Gewalt zu Tode Gekommene. Der Terminus entspricht dem bereits in beiden Bedeutungen etablierten griechischen *martys*; zu der Entwicklung des Märtyrer-Begriffs im Arabischen und in der islamischen Kultur s. Pannewick 2004 und Neuwirth 2004.

²² Man könnte hier von einer – durch den Dichter aus dem unreflektiert rituellen Vollzug ins reflektierte Bewußtsein der Hörer gehobenen – Handlung des Typus ‚hieros gamos‘ sprechen. Zur Mythenrezeption in der klassischen und modernen arabischen Literatur siehe Neuwirth et al. 1999, zum Typus des *hieros gamos* Gruendler 1999: 87-159.

²³ Dieser Gesang wurde von mir in den achtziger Jahren mehrfach gehört.

²⁴ Vgl. insbesondere den Diwan *A ‘rās* („Hochzeitsfeiern“) von 1977 in Darwiš 1981.

وعاد... في كفن

يحكون في بلادنا

يحكون في شجر

عن صاحبي الذي مضى

وعاد في كفن

Er kehrt' zurück im Leichentuch²⁵

I

1 Man spricht so viel in unserem Land

2 Man spricht mit Trauer viel

3 Von dem Gefährten, der da ging

4 Und kehrt' zurück im Leichentuch

!كان اسمه...

لا تذكروا اسمه

خلوه في قلوبنا...

لا تدعوا الكلمة

تضع في الهواء، كالرماد...

خلوه جرحاً راعفاً... لا يعرف الضماد

طريقه إليه...

أخاف يا أحبتي... أخاف يا أيّام...

أخاف أن ننساه بين رجمة الأسماء

أخاف أن يذوب في زواجع الشتاء!

أخاف أن تنام في قلوبنا

جراحنا...

أخاف أن تنام!!

5 Sein Name war –

6 Oh nennt ihn nicht!

7 Laßt ihn in unseren Herzen,

8 Laßt nicht geschehen, daß das Wort

9 Zerfällt im Raum zu Staub und Asche.

10 Laßt ihn wie eine Wunde bluten, die keine Binde, kein Verband

11 je stillen kann!

12 Ich fürchte sonst, ihr Freunde, ihr Beraubten,

²⁵ Die Übersetzung ist bemüht, möglichst nahe am Rhythmus des Originals zu bleiben; dazu mußten stellenweise leichte Abweichungen vom Wortlaut in Kauf genommen werden.

- 13 Wir könnten ihn vergessen im Gedränge all der Namen.
 14 Ich fürchte sonst, es könnten einschlafen in den Herzen
 15 Uns unsere Wunden,
 16 Einschlafen unsere Wunden.

العمرُ . . . عُمرُ برعمٍ لا يذكر المطر...
 لم يبك تحت شرفة القمر
 لم يوقف الساعات بالسهر...
 وما تداعت عند حائطٍ يدها...
 ولم تسافر خلف خيط شهوة . . . عيناه!
 ولم يُقبل حلوة...
 لم يعرف الغزل
 غير أغاني مطرب ضيعة الأمل
 ولم يقل لحوة: الله!
 إلا مرتين!
 لم تلتفت إليه . . . ما أعطته إلا طرف عين
 كان الفتى صغيرا...
 فغاب عن طريقه
 ولم يفكر بالهوى كثيرا! ...

- 17 Sein Alter war – das Alter einer Knospe, die noch kein Regen netzt',
 18 Nie hat er noch unter dem Söller stehend im Mondlicht
 seine Sehnsucht je geklagt
 19 Nie hielt er auf den Lauf der Nacht durch langes Wachen,
 20 Nie tasteten sich vor an einer Mauer heimlich seine Hände.
 21 Nie folgten der Verlockung Spur noch seine Augen.
 22 Er küßte keine Schöne noch,
 23 Er kannte Liebesworte
 24 Ja nur aus Liedern eines Sängers ohne Hoffnung.
 25 Und rief nie aus vor einer Schönen: „Oh“,
 26 Es sei denn ein, zwei Mal,
 27 Sie nahm ihn auch kaum wahr – schenkt' ihm nur einen Blick –
 28 Denn unser Freund, jung war er noch
 29 Und dachte an die Liebe noch nicht viel.

يحكون في بلادنا
 يحكون في شجن
 عن صاحبي الذي مضى
 وعاد في كفن
 ما قال حين زغردت خطاه خلف الباب
 لأمه: الوداع!
 ما قال للأحباب... للأصحاب:
 موعدنا غداً!
 ولم يضع رسالة... كعادة المسافرين
 تقول: إني عائد... وتسكتُ الظنون
 ولم يَخطُ كلمة...
 تضيء ليل أمه التي...
 تخاطب السماء والأشياء،
 تقول: يا وسادة السرير!
 يا حقيبة الثياب!
 يا ليل! يا نجوم! يا إله! يا سحاب!
 أما رأيتم شارداً... عيناه نجمتان؟
 يدها سلتان من ريحان
 وصدرة وسادة النجوم والقمر
 وشعره أرجوحة للريح والزهر!
 أما رأيتم شارداً مسافراً
 لا يحسن السفر!
 راح بلا زوادة، من يطعم الفتى
 إن جاع في طريقه؟
 من يرحم الغريب؟
 قلبي عليه من غوائل الدروب!
 قلبي عليك يا فتى... يا ولده!

II

- 1 Man spricht so viel in unserm Land
- 2 Man spricht mit Trauer viel
- 3 Von dem Gefährten, der da ging
- 4 Und kehrt zurück im Leichentuch.

- 5 Nicht sagt' er, als er leichten Schrittes von ihr ging,
 6 Der Mutter: „Lebewohl!“
 7 Nicht sagt' er den Gefährten und den Freunden:
 8 „Auf morgen nur!“
 9 Er ließ auch keine Nachricht da, wie das bei Reisenden der Brauch,
 10 Schon morgen werd' zurück er sein und alle Ahnungen zerstreun.
 11 Er schrieb auch keine Botschaft auf,
 12 Um aufzuhellen seiner Mutter trübe Nacht,
 13 Die rufend sich zum Himmel, zu den Dingen wendet,
 14 „Oh Kissen seiner Bettstatt,
 15 Oh Beutel seiner Kleider,
 16 Oh Nacht, oh Sterne, oh mein Gott, oh Wolken,
 17 Saht ihr nicht einen Wanderer, die Augen wie zwei Sterne,
 18 Die Brust ein Kissen für den Mond, die Sterne,
 19 Die Hände wie zwei Körbe duft'ger Kräuter,
 20 Das Haar wie eine Schaukel für den Wind, die Blumen?
 21 Saht ihr nicht einen Wanderer,
 22 Noch ungeübt im Reisen,
 23 Der ohne Wegzehr von uns ging,
 24 Wer wird ihm Speise reichen?
 25 Wer nimmt sich wohl des Fremden an?
 26 Mein Herz ist mit ihm bei den Schrecknissen des Weges,
 27 Mein Herz ist mit dir, junger Mann, mit dir, mein Sohn!“

قولوا لها، يا ليل! يا نجوم!

يا دروب! يا سحاب!

قولوا لها: لن تحملي الجواب

فالجرح فوق الدمع . . . فوق الحزن والعذاب!

لن تحملي . . . لن تصبري كثيرا

لأنه...

لأنه مات، ولم يزل صغيرا!

- 28 Zu seiner Mutter spricht,
 29 Oh Nacht, oh Sterne, oh mein Gott, oh Wolken,
 30 Zu ihr spricht: „Du erträgst die Antwort nicht,
 31 Denn zu groß ist die Wunde für die Träne,
 32 Zu groß für Traurigkeit und Leid,
 33 Du trägst es nicht,
 34 Du kannst es nicht ertragen.
 35 Denn er –
 36 Denn er ist tot, und ist so jung gestorben“.

يا أمه!
لا تَقْلِي الدموع من جذورها!
للدمع يا والدتي جذور،
تخاطب المساء كل يوم...
تقول: يا قافلة المساء!
من أين تعبرين؟
غصتْ دروب الموت... حين سَدَّها المسافرون
سُدَّتْ دروب الحزن... لو وقتَ لحظتين
لحظتين!
لتمسحي الجبين والعينين
وتحملي من دمعتنا تذكّار
لمن قضوا من قبلنا... أحبابنا المهاجرين
يا أمه! لا تَقْلِي الدموع من جذورها
خلي بئر القلب دمعتين!
فقد يموت في غد أبوه... أو أخوه
أو صديقه أنا
خلي لنا...
للميتين في غد لو دمعتين... دمعتين!

- 37 „Oh Mutter,
38 Die Tränen reiße nicht mit ihren Wurzeln aus,
39 Denn Tränen, Mutter, haben tiefe Wurzeln,
40 Sie rufen jeden neuen Abend an:
41 „Oh Karawanenzug des Abends,
42 Von wo ziehst du vorbei
43 Längst überlaufen sind die Wege doch des Todes
44 Von allzu vielen Reisenden, versperrt sind längst die Wege doch der Trauer.
45 So halte eine Weile an, ja eine Weile nur, und wasch uns Stirn und Augen,
46 Behalte dir aus unseren Tränen ein Gedenken
47 An die, die vor uns fortgegangen, an unsere Lieben, die geflohen sind.“
48 Oh Mutter,
49 Die Tränen reiße nicht mit ihren Wurzeln aus,
50 Laß in dem Herzensbrunnen auch noch Tränen bleiben,
51 Vielleicht, daß morgen schon sein Vater stirbt,
52 Oder sein Bruder, oder ich, sein Freund.
53 So laß für uns, für die, die morgen sterben, auch noch Tränen bleiben!“

يحكون في بلادنا عن صاحبي الكثيرا
 حرائق الرصاص في وجناته
 صدره... ووجهه...
 لا تشرحوا الأمور!
 أنا رأيت جرحه
 حدثت في أبعاده كثيرا...
 "قلبي على أطفالنا"
 وكل أم تحضن السريرا!
 يا أصدقاء الراحل البعيد
 لا تسألوا: متى يعود
 لا تسألوا كثيرا
 بل اسألوا: متى
 يستيقظ الرجال!

III

- 1 Man spricht so viel in unserem Land, von dem Gefährten viel,
- 2 Von rauchgeschwärzten Wangen,
- 3 Von den Wunden auf der Brust und im Gesicht –
- 4 Malt es nicht aus.
- 5 Ich habe seine Wunde angesehen,
- 6 Mich über ihre tiefen Risse lang gebeugt.
- 7 Weh über unsere Kinder!
- 8 Weh über jede Mutter, die an einer Wiege wacht!
- 9 Oh Freunde Ihr des weit Entwichenen,
- 10 Fragt nicht, wann kehrt er heim.
- 11 Fragt gar nicht viel,
- 12 Doch fragt: Wann werden sich erheben unsere Männer?

3.2 *Analysis*

Die drei jeweils mit einem volksliedhaften Vorspann²⁶ eingeführten Teile sind je einer der am Hochzeits- wie auch am Kondolenzzeremoniell beteiligten Figuren bzw. Figurenkonstellationen gewidmet: Teil I stellt den jungen Mann in der dritten Person vor, während der Sprecher, das lyrische Ich, sich zum einen als zum engeren Kreis gehörig, als Freund des Getöteten (*ṣāhibī* I 2), zum anderen – aus seiner

²⁶ *Yahkūna fī bilādīnā yahkūna fī ṣaḡan/ 'an sāhibī llaḏī maḏā wa-'āda fī kafan*, I 1-4, II 1-4, vgl. III 1-2. Die Verse 1 und 3 reimen dabei jeweils. Der volkssprachliche Charakter des Vorspanns macht im weiteren Gedicht wieder der Hochsprache Platz.

Anrede an ein Zuhörerpublikum erkennbar (*lā tadkurū*, I 5) – als Dichter und Sprecher der Gesellschaft²⁷ zu erkennen gibt. Als solcher entscheidet er über den Charakter der hier zu stiftenden Erinnerung, d.h. über die individuell bzw. die kollektiv relevante Übersetzung des Geschehens in Erinnerung. Teil II, durch einen kurzen erzählenden Passus vorbereitet, läßt die Mutter und dann – durch den Sprecher vertreten – die trauernden Freunde sprechen. Teil III gibt dem Dichter selbst, nun eindeutig als dem Sprecher seiner Gesellschaft, das Wort.

3.2.1 Teil I

In dem gereimten und metrisch gebundenen Vorspann (I 1-4) wird bereits ein über den Herkunftsort des Protagonisten weit hinausreichender Kommunikationsraum eröffnet: der des ganzen Landes: *yaḥkūna fī bilādīnā*. Die Wirkung des Gedichts, das den hier beklagten Tod zum Gegenstand kollektiver Trauer (*yaḥkūna fī ṣaḡan* I 2) machen wird, ist gewissermaßen vorweggenommen. Zugleich wird etwas wie die Entstehung einer Sage, einer Parabel, *ḥikāya*, konstatiert, die folgende Handlung damit aus dem Episodischen ins Mythisch-Märchenhafte übertragen. Dem jungen Mann wird – einer vom Sprecher selbst angeordneten Strategie entsprechend – seine Individualität genommen, er wird zu einem anonymen Teil der Masse von schon vorher verlorenen Angehörigen (I 5,12). Die Nennung seines Namens wie auch die Angabe seines Alters (I 17) wird verweigert: „Wir könnten ihn vergessen im Gedränge all der Namen (*aḥāfu an nansāhu bayna zaḥmati l-asmāʾ* I 13²⁸)“, ein überraschendes Argument, da der Name doch das zur Bewahrung der Erinnerung geläufigste Zeichen ist. Aber es geht dem Sprecher nicht um die Verewigung einer individuellen Person, sondern um die Deutung des Ereignisses als eines Zeichens, einzuschreiben in die ‚Oberfläche‘ der kollektiven Erinnerung. Der Getötete soll entpersonifiziert aufgehen in einem alle umfassenden Körper – „laßt ihn wie eine Wunde bluten!“ (*ḥalūhu ḡurḥan rāʾifan* I 10-11) –, an dem er das Fortdauern des Schmerzes, die Lebendigkeit der Leidenserinnerung – *aḍ-ḍākira* – gewährleisten soll (I 10). Was qualifiziert ihn für diese außergewöhnliche Rolle? Es ist seine besondere Disposition: ein sehr junger Mann, noch ohne erotische Erfahrung, dessen reale Beziehung zum anderen Geschlecht noch distanziert ist, dessen Beziehung zum anderen Geschlecht in seiner idealen Imagination dafür aber um so ausgeprägter ist. Sie ist vermittelt – wie bei Idealen nicht anders zu erwarten – durch Texte, durch „Lieder eines Sängers ohne Hoffnung“ (*aḡānī muṭribin ḍayyaʾahu l-amal* I 24). Eine Bildsequenz aus dem dörflichen Milieu (I 18-22) baut nicht nur den landschaftlichen und besonderen sozialen Hintergrund auf, indem sie typische erotische Verhaltensweisen junger Männer seiner Altersgruppe vor Augen

²⁷ Zu dem ambivalenten Verhältnis zwischen lyrischen Ich und autobiographischer Person bei Darwish s. Neuwirth 2004.

²⁸ Dieses Motto hat Emil Habibi in einem der Schlüssel-Kapitel seines Romans „Der Peptimist“ narrativ entfaltet, s. o., Anm. 9.

führt, sondern macht auch durch die mit Anaphern betonten Ausnahmen den von realen Liebeserfahrungen noch unberührten Protagonisten in seiner Idealität erkennbar.

Die „Lieder eines Sängers ohne Hoffnung“ (*aḡānī muṭribin ḡayya ‘ahu l-amal* I 24), die bei dem Protagonisten die Rolle von eigener Liebeserfahrung übernommen haben (*lam ya ‘rifi l-ḡazal* I 23), bilden den Schlüssel zum Verständnis dieser Strophe und damit des im Gedicht referierten Geschehens. Dieser metatextliche Verweis auf die Wirkmächtigkeit einer poetischen Gattung erklärt nicht nur die unmittelbar anschließende Exemplifizierung seiner tatsächlichen erotischen Distanziertheit, sie dient vor allem dazu, die in Teil II dargestellte Handlung, seinen ‚Auszug aus der Gesellschaft‘ und seine Selbstaufgabe für das Land, zu begründen. Die Verse sind Anspielung auf einen in der arabischen *ghazal*-Dichtung durch die Epochen geläufigen Liebestypus: die bis zur Selbstaufgabe reichende leidenschaftliche Liebe zu einem weiblichen Idealbild, die ihre sinnliche Erfüllung entweder überhaupt nicht oder nur unter ganz extremen äußeren Umständen findet. Die Idee dieser reinen, „udhritischen“, Liebe verbindet sich im Islam schon früh mit dem Gedanken des Märtyrertums: Schon dem Propheten selbst wird der Ausspruch in den Mund gelegt: „Wer leidenschaftlich liebt, aber keusch bleibt und stirbt, stirbt als Märtyrer“ (*man ‘ašīqa wa-‘affa wa-māt, māta šahīdan*),²⁹ wobei mit der/m Geliebten ursprünglich durchaus an eine/n reale/n individuelle/n Partner/in gedacht war.³⁰ In späterer Zeit wurde die Vorstellung der Liebe zu einem unerreichbaren Gegenüber zur Ausdrucksform mystischer Frömmigkeit. Das mit äußerster Hingabe unter Inkaufnahme der unüberwindlichen Ferne verehrte Idealbild war bei den islamischen Mystikern, den Sufis, Gott selbst.³¹ In der Moderne steht an dieser Stelle die Heimat, das Land, sei es eine verlorene Heimat, oder sei es das idealisierte Gegenbild zu einer durch politische Mißstände entstellten, fremd gewordenen Heimat. Der „Liebende“ (arabisch *‘ašīq*) dieses Idealbildes ist – in Analogie zu dem mystischen Liebenden – bereit, sich für das geliebte Du aufzuopfern, d.h. *fidā’ī*, wörtlich „einer, der sich selbst zum Lösegeld macht“ – zu werden, eine Vorstellung, die sich

²⁹ Dieses sogenannte *Ḥadīṭ al-‘išq* hatte ursprünglich allerdings nicht die Tendenz, Leidenschaft als Tugend und sexuelle Enthaltsamkeit als Tapferkeit zu bestätigen, sondern reiht vielmehr die an ihrer Liebe Zugrundegegangenen unter die gleichfalls als Märtyrer klassifizierten passiven unschuldigen Opfer von Katastrophen ein. Seine Umdeutung in eine Bestätigung des Liebestodes als beherztes Selbstopfer, analog zum Tod in der Schlacht, ist erst später, Ende des 9.Jh., nachweisbar. Das Diktum gilt als *Ḥadīṭ mawḏū‘*, als dem Propheten unterstellter Ausspruch.

³⁰ Zur mittelalterlichen Liebestheorie vgl. Arkoun 1990: 118-119, Giffen 1972, Bell 1979, Vadedet 1956. Speziell zum ‚udhritischen Liebesbegriff siehe Wagner 1988 und Jacobi 1987: 32-40. Einen Überblick über die Entwicklung des Ghazal in den verschiedenen islamischen Kulturen bietet Neuwirth 2006.

³¹ Zu dieser Entwicklung siehe Blachère 1964: 1028-1033. Zum klassischen Ghazal siehe Bauer 1998, Bauer/Neuwirth 2005, zum sufischen Ritter 1978.

nicht nur in der arabischen Welt, sondern auch in anderen Regionen der islamischen Oekumene nachweisen läßt.³²

3.2.1 Teil 2

Der zweite Teil (II 1-54), der zunächst von dem unangekündigten Weggang des jungen Mannes spricht, stellt die Figur der Mutter in den Vordergrund, die auf die Abwesenheit ihres Sohnes mit einer eigentümlichen Anrufung antwortet, die klar ihre sowohl menschliche als auch mythische *persona* offenbart. Sie wendet sich ratsuchend zum einen an Effekten, die ihrem menschlich-persönlichen Bezugskreis zugehören (*al-ašyā'*: *wisādat al-sarīr*, *ḥaqībat at-tiyāb*, II 13-15) zum anderen an Elemente, die ihrem kosmischen Bezugskreis entstammen (*as-samā'*: *layl*, *nuḡūm*, *ilāh*, *saḥāb*, II 16). Die anschließende Beschreibung des Sohnes, im Stile einer auf traditionellen Hochzeiten üblichen Preisung des Bräutigams,³³ läßt auch ihn an der kosmischen Dimension teilhaben (*‘aynāhu naḡmatān*, *ṣadruhu wisādatun li-n-nuḡūmi wa-l-qamar*, *ša‘ruhu urḡūḥatun li-l-rīḥi wa-l-zahar*, II 17-20). Die darauf folgende Gegenstrophe, in der die hymnische Stimmung unvermittelt umschlägt, in der die Sprecherin ihren Sohn durch eine eigentümlich leere Landschaft ziehend (*šārid*) vorstellt, paraphrasiert dagegen jene Bräutigamshymnen, die traditionell während der Abwesenheit des Bräutigams zur Heimholung der Braut gesungen werden (II 21-27). Auch diesmal sind die kosmischen Bezüge keine vom Dichter eingeführten Hyperbeln, sondern entsprechen dem panegyrischen Charakter (*madīḥ*) der hier bei einer realen Hochzeit zu erwartenden Hymnen. Nach dieser Phase, da das eigentliche Fest beginnen und im Vollzug der Ehe, angekündigt durch Freudentriller, kulminieren sollte, bricht der Rekurs auf die Bildlichkeit der hochzeitlichen Zeremonienfolge ab. Stattdessen wird der Tod des jungen Mannes enthüllt (II 28-36). Die Todesnachricht selbst ist es, die in diesem Kontext die Stelle der Nachricht vom erreichten Höhepunkt der Hochzeit einnimmt. Der Tod des Freiheitskämpfers wird damit ‚mythisiert‘, er wird, ohne daß dies für den mit den Traditionen Palästinas vertrauten Hörer ausgesprochen werden muß, als Vollzug der Hochzeit begriffen,³⁴ eine Deutung, die sich in der volkstümlichen Bezeichnung *‘urs al-šahīd* „Märtyrerhochzeit“ niederschlägt.

³² So werden etwa in der Urdu-Sprache Pakistans Freiheitskämpfer direkt als „Liebende“ *‘uṣṣāq* (Plural von *‘ašiq*) bezeichnet (Marek 1983: 153-168).

³³ Zu traditionellen palästinensischen Hochzeitshymnen s. Dalman 1901.

³⁴ Das frühe Gedicht kommt ohne eine explizite Identifikation des Todes mit einer Hochzeit aus, da es die traditionelle Vorstellung voraussetzen kann, nach welcher ein im Kampf Gefallener sich im Tode mit einer Paradiesjungfrau vereinigt, also eine ‚Märtyrerhochzeit‘ vollzieht. Erst spätere Gedichte werden den Tod des Kämpfers als eine Vereinigung mit dem Land und damit als neue ‚Landnahme‘, als imaginierte territoriale Rückgewinnung des Landes darstellen, s. zu solchen *‘urs al-šahīd*-Gedichten Abu Hashhash 1994: 226-238 und Neuwirth 2004b. Im Vordergrund dieses Textes steht dagegen der Tod als Verletzung des kollektiven Körpers, eine Vorstellung, die allerdings erst aus dem Subtext der Hochzeit ihre besondere Dramatik bezieht.

Am Schluß des zweiten Teils, der nun ein *ta'bīn*-Ritual wiedergibt, treten die Freunde des Gefallenen, vertreten durch den Sprecher, hinzu. Sie wenden sich an die Mutter, deren kosmische Dimension sie mit der Anrede an sie als ihrer aller Mutter (II 37, 48), wie es die traditionelle Kondolenzformel vorschreibt (*yā ummah* II 37, 48), selbstverständlich voraussetzen, und appellieren an sie, sich kraft des neuen Leides der Erinnerung an die früher verlorenen Angehörigen von neuem zu versichern, kraft der eigenen Tränen mit den – zu einer Wolke geballten – Tränen der Früheren in Kommunikation zu treten. Denn dank ihrer kosmischen Dimension, als Grund, in dem die menschliche Leidensfähigkeit „wurzelt“ (*li-d-dam 'i yā wālidatī ġudūr* II 39), vermag sie die Wolke „anzuhalten“ und das vom Vergessen Bedrohte, die „allzuvielen Reisenden“ (II 43), nämlich die in Zahl und Individualität längst nicht mehr faßbaren Opfer der palästinensischen Katastrophe, ins Bewußtsein zurückzubringen (II 37-49). Im Zentrum steht also die Erinnerung: die Anrufung der Mutter/ Erde an die Wolke, an das zu einem kosmischen Körper geballte Leid, gilt der Herstellung einer gegenseitigen Erinnerung zwischen den Leidenden damals und jetzt: „behalte dir aus unsern Tränen ein Gedenken (*tidkār*) an die, die vor uns fortgegangen, die geflohen sind“ (II 46-47).

3.2.1 Teil III

Der kurze dritte Teil mit seinem Aufruf zum Aktivismus ist Rede des Sprechers selbst, der wieder in seiner – über die eines Mitglieds der Trauergemeinschaft weit hinausgehenden – Autorität als Sprecher der Gesellschaft auftritt: seine Mahnrede führt zu dem im Vorspann angekündigten Typus des Trauergedichts zurück, indem er, altarabischen Vorbildern folgend, die Wiederherstellung der Unversehrtheit der Gesellschaft durch kämpferische Selbstbehauptung fordert – wie sie auch im Refrain des im modernen Palästina geläufigen *ta'bīn*-Gesangs der Trauergäste eines Märtyrers zum Ausdruck kommt³⁵.

4. *Der Text im Kontext von Memoria: Zwei Formen von Erinnerungsbewahrung und Identitätskonstruktion*

4.1 *Palästinensische poetische Mnemotechnik: Heroismus; der kollektive Körper als Zeichenträger; Märtyrertod als Einschreibung*

Ist es erst der Dichter Mahmud Darwish, der – gestützt auf die volksreligiöse und dichterische Tradition Palästinas – hier einen neuen ‚Mythos‘ stiftet? Zwar ist der Tod des gefallenen Kämpfers auch in der früheren Dichtung³⁶ mit einer festlichen und angesichts der Vorstellung von der Verbindung des Märtyrers mit einer Para-

³⁵ Das Gedicht reflektiert die Stimmung in der Phase kurze Zeit vor der Entstehung eines organisierten palästinensischen Widerstands.

³⁶ Abu Hashhash 1994.

diesjungfrau ans Übernatürliche grenzenden Aura umgeben, die den faktischen Verlust des Lebens überstrahlt,³⁷ doch ist die elaborierte und in ihren Phasen ausgearbeitete Umwertung von Tod in Hochzeit in der politischen Dichtung neu. Sie stützt sich auf die bei den Hörern tief eingewurzelte Überzeugung von der ‚natürlichen‘ Zusammengehörigkeit von Land und Bewohnern – in einem städtischen Milieu könnte sich ein Ausdruck so intimen Verbundenseins kaum herausbilden – und die hohe Wertschätzung des Verbleibens der jungen Generation in ihrem angestammten Familienkreis. Diese Grundhaltungen sind kennzeichnend für die dörfliche Gesellschaft Palästinas; sie wurden bereits in der älteren palästinensischen Dichtung, seit den dreißiger Jahren, thematisiert.³⁸ Die im Fall des Todes eines jungen Menschen symbolisch hergestellte festliche Verbindung mit dem Land ist nicht einmal exklusiv auf Palästina begrenzt, sie läßt sich auch in anderen mediterranen Milieus, etwa noch im ländlichen Griechenland der sechziger Jahre, nachweisen³⁹ – aber eben als unreflektiert praktiziertes Brauchtum, ohne eine über den Anlaß hinausweisende politische Dimension.

Was im palästinensischen Gedicht über den rituellen Brauch hinausgeht ist die erst vom Dichter vollzogene Mythisierung des Helden: Dessen Vorgeschichte, die ihn auf seine besondere ‚Hochzeit‘ vorbereitet, ist ganz von Selbstverweigerung geprägt: sein undramatisches Verlassen des familiären Raumes, sein ohne Abschied vollzogener Weggang von den vertrauten Verwandten und Freunden, sein Verzicht auf erotische Abenteuer. Diese Kette von Verweigerungen gegenüber den Ansprüchen der Realität – suggestiv durch Anaphern ausgedrückt: *lam yabki*... I 18, *lam yūqif*... I 19, *wa-lam tusāfir*... ‘*aynāh* I 20, *wa-mā tadū‘at* ...*yadāh* I 21, *lam ya‘rifi l-ğazal* I 23, *wa-lam yuqabbil*...I 22, *wa-lam yufakkir bi-l-hawā kaṭīra* I 25, *mā qāla* ... *li ummihi l-widā‘* II 5, *mā qāla li-l-aḥbābi*... II 7, *wa-lam yada‘ risalātan* II 9, *wa-lam yaḥuṭṭa kalima* II 11 – lassen ihn als ‘*āsiq*, d.h. als einen selbstaufopfernd Liebenden erkennen, als einem Ideal verschrieben, das die Begrenztheit seines Herkunftsmilieus, ja die vertraute Realität als solche transzendiert.

³⁷ Siehe Neuwirth 2004b.

³⁸ S. Katz 1996: 85-106. – Das bereits in den dreißiger Jahren in Gender-Kategorien konstruierte Verhältnis der Palästinenser zu ihrem Land läßt sich durch neuere Erkenntnisse anthropologischer Forschung klarer beleuchten. In der Theorie von Nancy Jay (Jay 1992) hängt das relative Prestige von Töten und Männlichkeit einerseits und Lebensspenden und Weiblichkeit andererseits vom jeweiligen Verhältnis zu Leben und Tod ab. In einzelnen Kulturen genießt der Tod eine hohe Wertigkeit. Männer, die mit dem Tod zu tun haben, gelten dort als heroisch. Die von ihnen behauptete Kontrolle über das Leben wird besonders in den von ihnen allein praktizierten Opferriten manifest. Die dramatische Form dieser Riten ist die Selbstaufopferung in Zeiten kriegerischer Auseinandersetzung. Hier wird das sich selbst darbringende Opfer ‚entleibt‘, um in seiner Männlichkeit umso vollkommener wieder Gestalt anzunehmen. Nach Jay stellt das Opfer in diesem Prozeß seine Gesellschaft neu her, nur vollkommener, da jetzt nicht von einer Frau geboren, sondern durch heroische männliche Selbstaufopferung verwandelt.

³⁹ Danforth 1982.

Darwishes Wahl des mystischen *‘āshiq* – wenn der Terminus auch in diesem Gedicht noch nicht explizit genannt ist⁴⁰ – als Typus des heroischen Widerstandskämpfers war ideal getroffen. Nicht nur boten sich dem Dichter aus der arabisch-islamischen Kultur neben den Helden der mittelalterlichen Volksromane⁴¹ nur wenige heroische Modelle als Vorbildfigur des palästinensischen Widerstands an. Die *‘āshiq*-Figur erlaubte auch in einzigartiger Weise den Einsatz in zwei gegensätzlichen Szenarien. Denn im *‘āshiq* verband sich heroischer Absolutheitsanspruch und – aus der langen Geschichte der sufischen Rebellen gegen herrschende Autoritäten erwachsenes – notorisches Subversionspotential mit einem hohen Maß an Leidensbereitschaft. Diese gegensätzlichen Konnotationen des Heroischen ermöglichten es Darwish, mit dem *‘āshiq* – der zudem noch dem *fidā’ī*, dem „Sich-Aufopfernden“, wie die offizielle Bezeichnung des nationalistischen Widerstandskämpfers lautete, begrifflich eng verwandt erschien – zugleich eine Macht- und eine Ohnmachtfigur zu konzipieren, die sich als Chiffre des Triumphs und des Leidens einsetzen ließ.

Denn es läßt sich nicht übersehen, daß das um den Widerstandskämpfer herum konstruierte ‚mythische‘ Paradigma des eine kosmische Hochzeit durchlaufenden Helden im Gedicht nicht nur sinnstiftend zur mentalen Aufrichtung der Trauernden inszeniert, sondern gleichzeitig *gegen* die Trauernden eingesetzt wird, denen eine Wiederherstellung der Normalität versagt bleibt. Die ihnen auferlegte Reaktivierung und Kontinuierung der Leidenserinnerung folgt aus dem dichterischen Imperativ: „Nennt seinen Namen nicht!“ (*lā taḍkurū smahu* I 5,6), und noch mehr aus der Aufforderung: „Laßt ihn wie eine Wunde bluten!“ (*ḥalūhu ḡurḥan rā ‘ifan* I 10). Die individuelle Verwundung des Körpers des Kämpfers soll zum blutenden Mal auf dem Kollektivkörper der palästinensischen Gesellschaft werden. Keine Einschreibung könnte in einer Gesellschaft, die – wie die palästinensische und überhaupt die islamisch-geprägten Gesellschaften des Nahen Ostens – dem Blut einen sehr hohen Symbolwert beimißt, ‚graphischer‘ wirken als das reale Wundmal auf dem individuellen und das übertragene Wundmal auf dem kollektiven Körper. Das von Darwish geprägte und in zahlreichen Gedichten und Prosatexten immer neu belebte Bild der palästinensischen Wunde (*al-ḡurḥ al-filasṭīnī*) wird in der Folgezeit zur Chiffre für den – durch den militärisch zwar ergebnislosen, mental aber hoch wirksamen Widerstand – im Bewußtsein präsent gehaltenen Unrechtszustand.

Das Bild von der Wunde als Erinnerungszeichen mag dichterischer Herkunft sein, es steht dennoch in seinem weiteren kulturellen Kontext nicht isoliert da. In seinem bi-kulturellen Herkunftsmilieu tritt es in einen schwer zu übersehenden

⁴⁰ Der Typus des mystischen *‘Āshiq* wird später sowohl für den engagierten Dichter als auch für sein aktivistisches *alter ego*, den Freiheitskämpfer, in Anspruch genommen, daneben begegnen vereinzelt mystische Gedankenfiguren in frühen Kurzgedichten.

⁴¹ Darwish hat in einem frühen Gedicht, das sich explizit auf den *‘Āshiq*-Typus beruft, *‘Āshiq min Filastīn* (1966), eine Identifikation des (als Dichter mit der Waffe des Wortes auftretenden) Kämpfers auch mit dem Volksepos-Helden *‘Anṭara* vorgenommen. Zu der Bedeutung der Volksromane für die moderne palästinensische Dichtung generell s. Embaló/Neuwirth/Pannewick 2001, Index.

Kontext zu mnemotechnischen Praktiken der israelischen Nachbargesellschaft, auf die abschliessend kurz eingegangen werden soll.

4.2 *Jüdische Mnemotechnik als Herausforderung: Zeichen: Schrift und Formel*

Die palästinensische Mnemotechnik wirft Fragen auf: Lässt sich Erinnerung an Verlorenes nicht viel sicherer als durch die ans Masochistische grenzende ständige Reaktivierung des Leidens durch zeitliche und örtliche Fixierung des Verlustes, durch Benennung des Verlorenen bannen, eventuell durch seine bleibende und vielleicht sogar monumentale Einprägung in eine zu beschreibende Oberfläche? Das eben ist die Praxis der ‚anderen‘ Gesellschaft im Lande, deren ‚Erinnerung‘, gepflegt in einer nie abgebrochenen, durch Schrift geprägten Tradition, ihnen zweitausend Jahre die Verbindung zu ihrem mythischen Ursprungsland aufrechtzuerhalten half. Obwohl es erst in der Moderne zu einer jüdischen Historiographie gekommen ist, war jüdische Identität seit dem Altertum durch ein beispiellos enges Verhältnis zum geschriebenen und gelesenen Wort geprägt, das in verschiedenem Kontext begegnete, sei es in gelehrtem, sei es – vor allem – in liturgischem Rahmen⁴², sei es schließlich in der bloßen Festhaltung eines Namens in hebräischen Lettern in einem Memorbuch oder auf einem Grabstein im „Haus des Gedenkens“ (*bēt zikkārōn*) oder im Gedenken an einen Verstorbenen, dessen Namensnennung die Zusatzformel „Segen seinem Gedenken“ (*zikhronō le-bhrākhāh*)⁴³ erhielt. Es ist diese auf eine feierliche Nennung von individuellen Toten und konkreten Verlustereignissen zu ihrer Einordnung in die Leidensgeschichte des Volkes rekurrierende Formensprache der Erinnerung, die auch moderne Zeremonielle nationaler Trauer beherrscht.

Eine solche Pflege der Erinnerung liegt der majoritär ländlichen, von Schriftkultur lange Zeit wenig berührten Bevölkerung Palästinas gänzlich fern. Der Islam, zumindest der in Palästina vorauszusetzende sunnitische, hat nicht nur keine vergleichbare liturgische Formensprache für die Bewahrung von Leidenserinnerung entwickelt, er hat vor allem einer Übergewichtung von Leidenserfahrung durch die Betroffenen religionsrechtlich deutlich vorgebaut.⁴⁴ Für die Bewahrung kollektiver Erinnerung in Zeiten ihrer Bedrohung hatte man die angemessene Formensprache

⁴² S. dazu die historisch-anthropologische Auseinandersetzung mit der spezifischen jüdischen Erinnerung bei Yerushalmi 1982 (dt. Yerushalmi 1988).

⁴³ Charakteristischerweise steht im muslimisch-arabischen Sprachgebrauch an dieser Stelle die ganz andere Formel, eine Übertragung der Alleinverfügung über den Verstorbenen an Gott ausdrückend: „Gott habe ihn selig“, wörtlich: „Gott erbarme sich seiner“ (*rahimahu llāh*).

⁴⁴ Die sehr nüchternen Begräbnisriten sind Männern vorbehalten, deren älteste Formen Grütter 1954-1955 behandelt. Auch die häuslichen Kondolenzzeremonien, beherrscht von mehrtägig abgehaltenen feierlichen Koranrezitationen, zielen mit ihrem wiederholten Verweis auf die göttliche Allmacht und Vorsehung eindeutig auf eine Dämpfung individueller Emotionen, vgl. hierzu die Darstellung eines entsprechenden Ablaufs bei Qleibo 1992: 2-34.

daher außerhalb der offiziellen Religion zu suchen. Man fand sie in den seit jeher geübten sozialen Ritualen der dörflichen Gesellschaft, die dem Zusammenhalt der Sippen gültigen Ausdruck verleihen. Die in unserem Gedicht zum ersten Mal in Darwischs Werk begegnende Instrumentalisierung des – ein zentrales soziales Ritual des ländlichen Palästina mythisch verdichtenden – Gedankens des *‘urs aš-šahīd* für die Heraufbeschwörung von Erinnerung ist vielleicht nicht zuletzt Reaktion auf eine Herausforderung. Sie ist als eine Antwort Mahmud Darwischs auf die das Gemeinschaftsleben deutlich prägenden Rituale der Erinnerungspflege bei ‚den Anderen‘ zu verstehen, wie sie vor allem in bestimmten Liturgien des jüdischen Kultus, und von daher auch bei nationalen Gedenkfeiern ihren Platz haben. Diesen Gedenkritualen, die mit ihren konkreten Namensnennungen historischer und individueller Verluste das Bewußtsein der hohen Wertigkeit des Lebens der Verbliebenen stärken,⁴⁵ wird auf palästinensischer Seite nicht eine entsprechende Konkretisierung der eigenen – gegenüber der jüdischen ja auch jüngeren und in ihrer politischen Dimension weniger weitgreifenden – Geschichts- und Identitätskonstruktion entgegengesetzt. Vielmehr findet sich auf palästinensischer Seite eine ganz andersartige Form der Erinnerungsbewahrung: die Wiederbelebung der tribal-heroischen arabischen Kämpfertradition und die Vereinigung mit dem Land in freiwilliger Aufopferung des eigenen Lebens als ein Akt der Stiftung gesellschaftserhaltender Erinnerung über den Einschnitt der Katastrophe hinweg. Vor allem aber ist an die Stelle der Schrift, die individuelle Verluste festhält, auf der anderen Seite ein weniger historisch als rituell-kodiertes Zeichen getreten: die blutende Wunde, die vom verletzten Individuum weg auf den kollektiven Körper der durch den Unrechtszustand verwundeten palästinensischen Gesellschaft verweist.

5 *Ghazal als Subtext*

Um abschließend noch einmal auf unser Gedicht zurückzukommen: der junge Mann, der im Gewand des Leichentuchs, als ein Anderer, zurückkehrt, hat eine Wandlung durchgemacht von einer Person zu einem Zeichen, einer Wunde am kollektiven Körper.⁴⁶ Er ist damit Teil einer dichterischen Konstruktion, eines kollektiv relevanten Erinnerungstextes, einer *ḥikāya*, geworden. Das war möglich und den Hörern zumutbar, weil es dem sich in den sechziger Jahren herausbildenden neuen Rollenverständnis des *fidā‘ī*, wesentlich entsprach. Das Gedicht stellt diese ideologische Entwicklung in einen Zusammenhang mit der Macht der Dichtung,

⁴⁵ Vgl. hierzu die Feststellung Daniel Krochmalniks: „Der ausgeprägte Überlebenswille Israels stellt sich als Reaktion auf den ausgeprägten Vernichtungswillen dar.“ (Krochmalnik 1988: 8f.).

⁴⁶ In Nancy Jays Kategorien hat der kollektive Körper durch diese ‚Einschreibung‘ eine Vervollkommenung erfahren, er hat sich von einem ‚organischen‘, d.h. dem weiblichen Geburtsakt verdankten, Körper, in einem ‚heroischen‘, durch das männliche Selbstopfer geprägten, Körper verwandelt.

konkret der Liebesdichtung. Der im Gedicht abgebildete junge Mann erscheint ‚in seiner Realität‘ – vor allem in dem für sein Lebensalter entscheidenden Bereich der Erotik – statt von realen eigenen Erfahrungen von Texten gelenkt. Das, was ihm als Liebeserfahrung einzig zugestanden wird (*lam ya ‘rif ... ġayr* I 23), ist die Vertrautheit mit „Liedern eines Sängers ohne Hoffnung“, d.h. die Vorstellung von Liebe aus der Distanz, ohne sinnliche Erfüllung, von Hingabe an ein Ideal durch Selbstaufgabe,⁴⁷ wie sie aus *ghazal*-Texten hervorgeht – nicht anders, als dies der Kairiner Romancier Nagib Mahfuz noch für seine Generation bezeugt. Die hier generierten Energien hätten ihn – wiederum Mahfuz’ Erfahrung zufolge – zu einem Dichter, zu einem sich in Worten ausdrückenden *‘āšiq*, werden lassen können. In der von Mahfuz’ Szenario weit entfernten Welt des in seiner Existenz erschütterten Palästina, dichterisch einem Niemandsland (*‘ālam bi-lā ḥarā’i*),⁴⁸ begegnet er uns jedoch auf dem anderen Wege des *‘āšiq*, dem des aktiven *fidā’ī*.

Ghazal als Tradition, die dichterisch inspirierte Liebe zu einem Ideal, liegt als Subtext dem hier vorgestellten Gedicht (und seinem gesamten Zyklus) zugrunde. Es hat aber nicht nur eines der bedeutendsten Genres in der Darwish’schen Dichtung entscheidend geprägt. Es ist darüber hinaus auch bis spät in die neunziger Jahre als wirkungsmächtiger Subtext für die Mentalität jener *‘uṣṣāq* vor auszusetzen, die sich selbst bei ihrem freiwillig auf sich genommenen Tod nicht als Opfer, sondern als Erneuerer ihrer Gesellschaft gesehen haben.⁴⁹

Bibliographie

- Abu Hashhash, Ibrahim 1994: *Tod und Trauer in der Poesie des Palästinensers Mahmud Darwish*. Berlin.
- Arkoun, Mohamed 1978: *‘Ishk*. In: E. van Donzel/ B. Lewis/ C. Pellat (Hgg.): *The Encyclopaedia of Islam. New edition*. Bd. 4. Leiden. 118-119.
- Bauer, Thomas 1998: *Liebe und Liebesdichtung in der arabischen Welt des 9. und 10. Jahrhunderts*. Wiesbaden. (Diskurse der Arabistik 2).
- Bauer, Thomas/ Neuwirth, Angelika (Hgg.) 2005: *Ghazal as World Literature I: Transformations of a Literary Genre*. Beirut (Beiruter Texte und Studien 89).
- Bell, J. Norment 1979: *Love Theory in Later Hanbalite Islam*. Albany.
- Beshara, Suha 2001: *Zehn Jahre meines Lebens für die Freiheit meines Landes*. München.
- Blachère, Régis 1975: *Ghazal*. (i). In: B. Lewis/ C. Pellat/ J. Schacht (Hgg.): *The Encyclopaedia of Islam. New edition*. Bd. 2. Leiden. 1028-1033.
- Combs-Schilling, M. E. 1989: *Sacred Performances. Islam, Sexuality, and Sacrifice*. New York.

⁴⁷ S. das Selbstzeugnis im Eingangsmotto.

⁴⁸ S. Jarrar 2002. 217-28.

⁴⁹ Vgl. dazu auch das Nachwort von Angelika Neuwirth zu Beshara 2001.

- Dalman, Gustaf 1901: *Palästinischer Diwan. Als Beitrag zur Volkskunde Palästinas gesammelt, mit Übersetzung und Melodien herausgegeben*. Leipzig.
- Danforth, Loring M. 1982: *The Death Rituals of Rural Greece*. Princeton.
- Darwīš, Maḥmūd 1981: *Dīwān Maḥmūd Darwīš*. Beirut.
- Embaló, Birgit 2000: Intertextuelle Bezüge zeitgenössischer arabischer Poesie zur arabischen Dichtungstradition. In: Gründler, Beatrice/ Klemm, Verena (Hgg.): *Understanding Near Eastern Literatures*. Wiesbaden. (Literaturen im Kontext: Arabisch, Persisch, Türkisch I). 37-57.
- Embaló, Birgit/ Neuwirth, Angelika/ Pannewick, Friederike 2001: *Kulturelle Selbstbehauptung der Palästinenser. Survey der modernen palästinensischen Dichtung*. (Beiruter Texte und Studien 71).
- Enderwitz, Susanne 1995: *Liebe als Beruf. Al-‘Abbās ibn al-Aḥnaf und das Ġazal*. Beirut. (Beiruter Texte und Studien 55, 1).
- Flores, Alexander 1988: *Intifada. Aufstand der Palästinenser*. Berlin.
- Giffen, Lois 1972: *A Theory of Profane Love among the Arabs. The development of the genre*. London.
- Gruendler, Beatrice 1999: The Motif of Marriage in Select Abbasid Panegyrics. In: Neuwirth, Angelika et al. (Hgg.): *Myths, Historical Archetypes and Symbolic Figures in Arabic Literature. Towards a new hermeneutic approach*. Beirut. (Beiruter Texte und Studien 64). 109-122.
- Grütter, Irene 1954/1955: Arabische Bestattungsbräuche in frühislamischer Zeit (nach Ibn Sa‘d und Bukhārī). *Der Islam* 31. 146-173 und 32. 79-104, 168-194.
- Ḥaddād, Mišīl (Haddad, Michel)/ Qa‘war, Ġamāl (Hgg.) 1955: *Alwān min al-ši‘r al-‘arabī fī Isrā’īl*. Nazareth: Maṭba‘at al-Ḥakīm.
- Haydar, Adnan 1989: The development of Lebanese Zajal; Genre, metre and verbal duel. *Oral Tradition* 4, 1-2. 189-202.
- Jacobi, Renate 1987: Omayyadische Dichtung. In: Helmut Gätje (Hg.): *Grundriss der arabischen Philologie II*. Wiesbaden. 32-40.
- Jarrar, Maher 2002: Displaced Palestinians and the ‘re-production’ of space in three contemporary novels. In: Scheffler, Thomas (ed.): *Religion between Violence and Reconciliation. Proceedings of a Conference held at the OIB 1998*. (Beiruter Texte und Studien; 76). 217-228.
- Jay, Nancy 1992: *Throughout Your Generations Forever: Sacrifice, Religion and Paternity*. Chicago.
- Al-Jayyusi, Salma Khadra 1977: *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*. Leiden.
- Katz, Sheila Hannah 1996: *Adam and Adama. Arḍ and ‘Irḍ*. Engendering Political Conflict and Identity in Early Jewish and Palestinian Nationalisms. In: Kandiyoti, Deniz (Hg.): *Gendering the Middle East. Emerging Perspectives*. London. 85-106.

- Klemm, Verena 1998: *Literarisches Engagement im arabischen Nahen Osten. Konzepte und Debatten*. Würzburg.
- Klemm, Verena 2005: Darwish and Rita – Three Poems of a Love Impossible to Live. In: Neuwirth, Angelika/ Bauer, Thomas (Hgg.): *Ghazal as World Literature I: Transformations of a Literary Genre*. (Beiruter Texte und Studien 89). 243-258.
- Krochmalnik, Daniel 1988: 9. November 1938, 14. Mai 1948. Zur Entmythologisierung von zwei historischen Ereignissen. *Babylon* 5.
- Marek, Jan 1983: Die Darstellung der Realität in der Urdu-Dichtung von Faiz Ahmad Faiz. In: Bürgel, Johann Christoph/ Fähndrich, Hartmut (Hgg.): *Die Vorstellung vom Schicksal und die Darstellung der Wirklichkeit in der zeitgenössischen Literatur islamischer Länder*. Bern. 153-168.
- Neuwirth, Angelika 1988: Kulturelle Sprachbarrieren zwischen Nachbarn. Ein neues Gedicht von Mahmud Darwish im Verhör seiner israelischen Leser. *Orient* 29. 440-466.
- Neuwirth, Angelika 1994: Israelisch-Palästinensische Paradoxien: Emil Habibis Roman ‘Der Peptimist’ als Versuch einer Entmythisierung von Geschichte. *Quaderni di Studi Arabi* 12. 95-128.
- Neuwirth, Angelika 1999: Mahmud Darwish’s Re-staging of the Mythic’s relation towards a super-human Beloved. In: Guth, Stephan/ Furrer, Priska/ Bürgel, Johann Christoph (Hgg.): *Conscious Voices. Concepts of writing in the Middle East. Proceedings of the Berne Symposium July 1997*. Beirut (Beiruter Texte und Studien 72). 153-178.
- Neuwirth, Angelika et al. (Hgg.) 1999: *Myths, Historical Archetypes and Symbolic Figures in Arabic Literature. Towards a new hermeneutic approach*. Beirut. (Beiruter Texte und Studien 64).
- Neuwirth, Angelika 2004a: From Sacrilege to Sacrifice. Observations on Violent Death in Classical and Modern Arabic Poetry. In: Pannewick, Friederike (Hg.): *Martyrdom in Literature. Visions of death and meaningful suffering in Europe and the Middle East from Antiquity to Modernity*. Wiesbaden. 259-282.
- Neuwirth, Angelika 2004b: Hebräische Bibel und arabische Dichtung. Mahmud Darwish und seine Rückgewinnung Palästinas als Heimat aus Worten. In: Neuwirth, Angelika/ Pflitsch, Andreas/ Winckler, Barbara (Hgg.): *Arabische Literatur, postmodern*. München. 136-157.
- Neuwirth, Angelika 2004c: Traditionen und Gegentraditionen im Lande der Bibel. Emil Habibis Versuch einer Entmythisierung von Geschichte. In: Angelika Neuwirth, Andreas Pflitsch & Barbara Winckler (hrsg.): *Arabische Literatur, postmodern*. München. 137-178.
- Neuwirth, Angelika 2005: Victims victorious: Violent death in Arabic classical and modern Ghazal. In: Bauer, Thomas/ Neuwirth, Angelika (Hgg.): *Ghazal as World Literature I: Transformations of a Literary Genre*. Beirut (Beiruter Texte und Studien 89). 259-282.

- Neuwirth, Angelika 2006: Einleitung. In: Neuwirth, Angelika/ Hess, Michael/ Pfeiffer, Judith/ Sagaster, Börte (Hgg.): *Ghazal as World Literature II: From a literary genre to a Great Tradition. Ottoman Gazel in context*. Beirut (Beiruter Texte und Studien 84).
- Pannewick, Friederike (Hg.) 2004: *Martyrdom in Literature. Visions of death and meaningful suffering in Europe and the Midlle East from Antiquity to Modernity*. Wiesbaden.
- Qleibo, Ali H. 1992: *Before the Mountains Disappear. An Ethnographic Chronicle of the Modern Palestinians*. Kairo.
- Ritter, Hellmut 1978: *Das Meer der Seele. Mensch, Welt und Gott in den Geschichten des Fariduddin Attar*. Leiden.
- Tūqān, Fadwā 1988: *Riḥla ṣa'ba, riḥla ḡabaliya. Sīra dātīya*. Amman.
- Tuqan, Fadwa 1996: *A Mountainous Journey. The life of Palestine's outstanding woman poet*. Olive Kenny (Übers.). London.
- Vadet, Jean Claude 1956: *L'esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'Hégire*. Damaskus.
- Wagner, Ewald 1988: *Grundzüge der klassischen arabischen Dichtung*. Darmstadt.
- Weidner, Stefan 1997: Maḥmūd Darwīš. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*. 44. Nachlieferung. München. 1-16, A/1-D/2.
- Weir, Shelagh 1989: *Palestinian Costume*. London.
- Yerushalmi, Yosef Hayim 1982: *Zachor. Jewish History and Jewish Memory*. Washington.
- Yerushalmi, Yosef Hayim 1988: *Zachor – Erinnere Dich! Jüdische Geschichte und jüdisches Gedächtnis*. Berlin.

II

Transformations: The late Arabic and the Persian ghazal

“Dies alles sind Symbole..”
Zu einem Ghasel Dschalāluddīn Rūmī
und zwei thematisch verwandten Gedichten
Ibn al-‘Arabī

Johann Christoph Bürgel, Bern

I.

Obwohl es allerlei Übersetzungen Rūmīscher Lyrik und auch analytische Monographien gibt, fehlt es an gründlichen Interpretationen einzelner Gedichte. Eben dies soll daher im folgenden an einem einzelnen Ghasel versucht werden, das wegen seines programmatischen Charakters ausgewählt wurde. Ihm werden zwei thematisch verwandte Gedichte von Ibn al-‘Arabī zum Vergleich und zur Verdeutlichung gegenübergestellt. Im Mittelpunkt des Ghasels und des einen der beiden ghaselartigen Gedichte von Ibn al-‘Arabī steht der Begriff *ramz*, “Symbol”. In allen drei Gedichten geht es um das Verhältnis von (dichterischem) Reden und dem damit Gemeinten, von im Text evozierter empirischer Realität, ein Gegensatz, für den Ibn al-‘Arabī im zweiten Gedicht das aus der mystischen, gnostischen und philosophischen Hermeneutik bekannte Begriffspaar “Außen” (Text, *signifiant*) und “Innen” (Gemeintes, *signifié*) verwendet. Da ich mich an anderer Stelle über die Bedeutung von *ramz* geäußert habe, kann ich mich hier kurz fassen.¹ Schon in der Zakariyâ-Erzählung des Korans (3: 42) und in der alchimistischen Fachliteratur verweist dieser Begriff auf jene doppelte Aphasie eines nicht Sagen-Könnens von Dingen die letztlich “unsäglich”, unaussprechlich, *ineffabile* sind, und eines Nicht-Sagen-Wollens oder -Dürfens von Dingen, deren Preisgabe gefährlich oder Verrat, ein Vertragsbruch wäre. Oft fällt beides zusammen. Nicht weniger wichtig ist für die Literaturinterpretation die Frage, ob die ausgesagte Realität einen Eigenwert besitzt, oder als bloßer Symbolträger fungiert, eine zumal in der islamischen Dichtung eminent wichtige Frage, weil die Bildersprache, also die Symbole, sehr häufig um den Wein und andere vom Gesetze verbotene Dinge kreisen, und sich dann jeweils die Frage erhebt, welche Art erlebter Realität hinter den sinnlichen Bildern steht. Die Frage, ob das Symbol auch sich selber, oder nur das Symbolisierte bedeuten solle, ist auch in der deutschsprachigen Literatur und Hermeneutik nicht einhellig beantwortet.² Es scheint, daß hier eine Scheidelinie zwischen Rūmī und Ibn al-‘Arabī verläuft, wenn auch das vorgelegte Material nicht ausreicht, um die Frage eindeutig zu beantworten. Wenden wir uns nun zunächst dem Ghasel Dschalāluddīn Rūmī zu:

¹ Vgl. Bürgel 1996: 117f. sowie Bürgel 1999: 189-204.

² Vgl. Bürgel 1971: 7-102.

A. Das Ghasel Diwan Nr. 2897 *Bûy-i bâgh û gulistân âyad hamî* (Metrum Ramal)³

1. Übertragung in Prosa

- (1) Der Duft vom Garten und vom Rosenhag kommt ständig,
der Duft des geliebten Freundes kommt ständig
- (2) Ob der Juwelen, die der Freund mir verstreut,
kommt mir das Wasser des Stromes bis an die Lende (w. Mitte).
- (3) Mit dem Traumbild von seinem Rosenhag kommt mir
das Dornenfeld weicher als Seide vor.
- (4) Mit einem solchen Zimmermann, will sagen: der Liebe zu ihm,
kommt die Himmelsleiter unaufhörlich.
- (5) Dem Hunger meines Hundes von den Küchen der Seele
kommt in jedem Augenblick der Geruch von Brot.
- (6) Von jenen Türen und Wänden der Gasse meines Freundes
kommt den Liebenden der Geruch der Seele.
- (7) Bringe einen Treuebeweis und trage hunderttausend davon!
Solches kommt solchem ständig zu.
- (8) Jeder, der vor der Schönheit des Freundes stirbt,
kommt ungestorben ins Paradies.
- (9) Die Karawane des Unsichtbaren tritt ins Dasein,
aber diesen Häßlichen bleibt sie verborgen.
- (10) Wann würden die Lieblichen vor die Häßlichen treten!
Die Nachtigall kommt (nur) in die Rosenbeete.
- (11) Wächst neben der Narzisse der Jasmin,
so kommt die Rosenknospe mit schönem Mund.
- (12) Dies alles ist Symbol, und die Absicht ist,
daß jene Welt ständig in diese kommt.
- (13) Wie Fett inmitten der Substanz der Milch,
kommt das Raumlose in den Raum.
- (14) Wie die Vernunft inmitten von Blut und Haut,
so kommt das Zeichenlose in die (Welt der) Zeichen.
- (15) Und hinter der Vernunft kommt die schöngesichtige Liebe,
den Wein(pokal) in der Hand, mit schleppendem Saum.
- (16) Und jenseits der Liebe das, von dem sich nichts sagen läßt,
es sei denn soviel, daß es ständig kommt.
- (17) Es ließe sich mehr sagen, jedoch
aus der Richtung der Eifersucht kommt die Lanze.
- (18) So schweige ich denn: weil darüber zu reden so schwierig ist,
daß jeder zum argwöhnischen Aufpasser wird.

2. Versuch einer poetischen Übertragung

Vom Rosengarten Duft im Winde kommt,
der Duft von dem geliebten Freunde kommt.
Ob der Juwelen, die er mir verstreute,
mir schon die Flut bis an die Lenden kommt.
Der Schreiner Liebe baut die Himmelsleiter,

³ *Hamî* übersetze ich je nach Kontext mit "ständig", "unaufhörlich" oder gar nicht.

die bis zur himmlischen Rotunde kommt.
 Ein Duft nach Brot aus jener Seelenküche
 Bis hin zum Hunger meines Hundes kommt.
 Von jener Tür und Wand der Duft des Freundes
 zu uns in die verliebte Runde kommt.
 Gib einen Treubeweis, von tausend einen,
 wie er zu dem, der treu erfunden kommt.
 Wer nah dem Freunde stirbt, der ist im Himmel,
 er spürt nicht, daß die Todesstunde kommt.
 Die Jenseitskarawane, die den Bösen
 verborg'ne, uns nur offenkunde, kommt.
 Die Nachtigall kommt in den Rosengarten,
 weil sie mit Rosen nur im Bunde kommt.
 Narzisse säumt Jasmin, und sieh die Rose,
 wie knospend sie mit schönem Munde kommt!
 Dies alles ist Symbol. Die andre Welt
 in unsre Welt aus diesem Grunde kommt.
 Wie Fett in Milch, so ganz in unsern Raum
 das Raumlose, sich zu bekunden, kommt.
 Das Zeichenlose, wie Vernunft in Haut
 und Blut, in Zeichen eingebunden kommt.
 Und jenseits der Vernunft die Liebe, schleppen-
 den Saumes und den Kelch in Händen, kommt.
 Und jenseits noch der Liebe, das, wovon man
 nur dies sagt, daß es Stund um Stunde kommt.
 Man sagt nicht mehr, weil sonst die Eifersucht,
 um uns mit Lanzen zu verwunden, kommt.
 Laßt mich verstummen, da am Schwierigen
 der Argwohn gern zu hundert Funden kommt

Analyse

1. Allgemeines:

Wie so viele Ghaselen Rûmîs hat auch das obige eine einheitliche dynamische Struktur dank eines Echoreims, der eine Bewegung ausdrückt, in diesem Fall *âyad hamî* „kommt immer“. ⁴ Das Gedicht zerfällt deutlich in zwei Teile; die Zäsur bildet der Vers 12 *în hame ramz ast*, „Dies alles sind Symbole“. Im ersten Teil steht das Motiv des Dufts im Vordergrund, der viermal genannt wird (1a, 1b, 5, 6). Im zweiten Teil entfernt sich dann Rûmî von den konkreten Einzelbildern und macht abstrakte Feststellungen über das Wesen der unsichtbaren Welt, ohne allerdings völlig auf Bildhaftes zu verzichten. Das Denken in Analogien, das Rûmîs Weltverständnis strukturiert, läßt sich schon anhand der vier Nennungen des Duftes ablesen: Duft des Gartens, Duft des Freundes, Duft des Brotes aus der Seelenküche, Duft der

⁴ Vgl. Bürgel 1977: 64-77, Bürgel 1994: 44-69 sowie bes. 31f. und Keshawarz 1998, Kapitel 5.

Seele. Was diese Analogien also vor allem bewirken, ist eine ständige Verknüpfung der „zwei Welten“, der sichtbaren und der unsichtbaren, deren Ineinander das eigentliche Thema dieses Ghasels ausmacht. Die Verse 9 und 12 drücken es programmatisch aus: eine Karawane aus dem Jenseits ist unterwegs, aus der unsichtbaren (*ghaib*) in die sichtbare Welt (*‘ain*), bleibt aber den „Häßlichen“ verborgen (siehe Verse 9-10). Alle sichtbaren Dinge sind Symbole (*ramz*), die aus jener Welt in die(se) Welt kommen. Dies wahrzunehmen, macht Sinn und Gewinn des Lebens aus. Es lohnt, den Seelenhund fasten zu lassen, damit er den Duft des Freundes aus der Seelenküche verspürt. Schon ein einziger Treuebeweis wird mit unendlichen Gaben erwidert. Die Aufforderung, diesen einen Treuebeweis zu erbringen, und den unendlich vielfachen Lohn davonzutragen, erfolgt im Imperativ, sicherlich einerseits, weil ein vom Sinn her denkbarer Bedingungssatz keinen Platz hätte (eine Form des Bedingungssatzes ist ja in der arabischen Grammatik der doppelte Imperativ, bzw. Jussiv). Andererseits ist dies aber auch die wichtigste Lehre, die der Mensch aus dem Verhältnis der beiden Welten zu ziehen hat. Der Imperativ ist also auch inhaltlich begründet. Obwohl nun aber das Ineinander der beiden Welten so evident scheint, handelt es sich dabei um eine Erfahrung und ein Wissen, das in zweierlei Hinsicht besondere Obhut erfordert. Zum einen ist die unsichtbare Welt, die Welt des Raum- und Zeichenlosen, die Welt jenseits nicht nur der Vernunft, sondern sogar auch der Liebe, letztlich in Sprache zu fassen, wie es Vers 16 mit verblüffender Anschaulichkeit ausdrückt. Man kann von ihr nur soviel sagen, daß sie ständig kommt, nicht mehr. Den „Häßlichen“, d. h. Bösen, bleibt sie verborgen, gerade darum aber sind die, die in Andeutungen davon reden, den Uneingeweihten verdächtig. Zu diesen Letzteren gehören unter Umständen auch die argwöhnischen Hüter des Gesetzes, die hier Ketzerei (*gumân*) wittern, was wiederum Rûmî, den Eingeweihten, daran hindert, alles auszusprechen, was er weiß, so wie andererseits die göttliche „Eifersucht“ darüber wacht, daß nicht alle Geheimnisse preisgegeben werden. Es handelt sich also hier um ein didaktisches Gedicht, das eine bestimmte Lehre (das ständige Eintreten der unsichtbaren in die sichtbare Welt) mit einer Reihe sinnfälliger Beispiele illustriert. Rûmî befolgt dabei ein auch in der europäischen Lyrik häufig verwendetes Schema, das sich mit W. Killy am besten als Summationsschema bezeichnen läßt. Darin wird ein Gedanke zunächst mit diversen Bildern und konkreten Fällen illustriert, um schließlich abstrakt formuliert zu werden.⁵

Das vorliegende Ghasel ist über das Inhaltliche hinaus aus einem weiteren Grund von Interesse, es liefert nämlich ein reizvolles Beispiel für ein literarisches Verfahren, das Rûmî mehr als einmal verwendet hat und das sich später auch bei Hafis gelegentlich findet, wie es überhaupt mit dem Anwachsen der literarischen Tradition häufiger wird – ein Gesetz, das nicht nur in der persischen Literatur gelten dürfte. Es handelt sich um die literarische Anspielung bzw. parodistische

⁵ Killy 1972: 21f.

Verwendung eines früheren Gedichtes, eine rhetorische Figur der Intertextualität also, die man freilich nur bemerkt, wenn man das parodierte Gedicht zufällig kennt. Im vorliegenden Fall handelt es sich dabei um ein recht berühmtes Gedicht des persischen Dichters Rûdagî, des größten Lyrikers aus der Zeit Firdausîs. Rûmî übernimmt nicht nur Reim und Metrum der Vorlage, sondern in den ersten Versen auch Inhaltliches. Für den Kenner unüberhörbar sind daher die Anklänge an jenes Gedicht, das aus folgendem Anlaß entstand: Der Samaniden-Fürst Nasr ibn Ahmad hatte Chorasán erobert und hielt sich anschließend in Herat auf, wo es ihm so gut gefiel, daß er seine Regierungspflichten in Bucharā darüber versäumte. Man wandte sich daher an Rûdagî mit der Bitte, ihn durch Verse zur Rückkehr zu bewegen, was auch geschah. Wir dürfen wohl vermuten, daß diese literarische Anspielung ihrerseits wieder noch eine symbolische Bedeutung hat: Der Leser dieses Gedichtes soll durch die Erinnerung an den säumigen Fürsten ermahnt werden, nicht irgendwo pflichtvergessen fern seiner seelischen Heimat zu verweilen, sondern sich schnurstracks auf den Weg zu machen, zum Rosengarten, woher „der Duft von dem geliebten Freunde kommt“!

B. Das Ghasel von Rûdagî

Vom Muliyan-Strom Duft im Winde kommt,
das Bild von dem geliebten Freunde kommt.
Der Sand des Amu-Darya, sein Geröll
An deine Füße weich wie Seide kommt.
Der Oxus-Strom in seinem breiten Bett
uns feucht und kühl bis an die Lenden kommt.
Bucharā freue dich und lebe froh!
Der Schah als Gast in dein Gelände kommt.
Bucharas Himmel schmückt der Schah als Mond:
Der Mond zur himmlischen Rotunde kommt.
Bucharas Garten schmückt der König, der
nun als Zypresse in den Garten kommt.⁶

2. Kommentar zu den einzelnen Versen des Rûmî-Ghasels

Vers 1: Duft als Zeichen der Nähe des bzw. der Geliebten erscheint schon in der altarabischen Dichtung. Der altarabische Zeltplatz als *locus amoenus* der Liebe wurde in islamischer Zeit bald durch den städtischen Garten ersetzt.

Vers 2: Das bis an die Lenden kommende Wasser erinnert an die byzantinischen Darstellungen der Taufe Jesu, auf die dann auch das *nithâr-i jawhar* anspielen

⁶ Text und Erzählung in Nizâmî-i ‘Arûzî 1927: 35-39 und ‘Abbâsî 1987: 37f. Daulatshâh wundert sich, daß ein so schlichtes Gedicht – es sei allerdings länger gewesen als die erhaltenen Verse – damals eine so große Wirkung haben konnte, schreibt diese aber der Musik zu. Rûdagî sei ein hervorragender Musiker gewesen.

würde (vgl. auch den Kommentar zu V. 4); Bei Rûdagî ist allerdings deutlich vom Durchschreiten einer Furt im Amu Darya die Rede.

Vers 3 nimmt mit der verwandelnden Kraft der Liebe eines der Hauptmotive von Gurgânîs romantischem Epos *Wis u Ramin* (entstanden 1050) auf⁷, ein Motiv, das Rûmî selber in einem Ghasel sehr schön monothematisch behandelt hat.⁸

Vers 4: Mit dem Zimmermann ist vermutlich Jesus gemeint, der ja nach islamischer Lehre in der 4. Sphäre weilt; die „Leiter“ (*nardibân*) ist hier natürlich die persische Entsprechung zu *al-mi'râj*, was Himmelfahrt, aber eigentlich „Leiter“ bedeutet.

Vers 5: Der Seelenhund, ein Bild für die Triebseele oder auch einfach für den Körper, ist ein bekanntes Motiv der Mystik.⁹ Der Vers spielt möglicherweise auf eine Erzählung von al-Hallâj an, in der er einen Hund mit Brot und geröstetem Lamm speisen läßt und dann die Parallele zu seiner Triebseele zieht, die ähnliche Nahrung verlange, die er ihr aber mit Gottes Hilfe vorenthalte.¹⁰ Der Vers bedeutet: Weil der Seelenhund meiner Triebseele hungert, d.h. fastet, Askese übt, kommt zu ihm der Duft aus den Küchen der Seele (Plural wohl nur aus metrischen Gründen wie häufig in der Poesie).

Vers 6 variiert das Duftmotiv von Vers 1.

Vers 7: Motiv ist hier nicht, wie in der weltlichen Liebesdichtung, der hartherzigen bzw. treulose, sondern der unendlich großzügige, gütige Geliebte, wie er meistens bei Rûmî – und natürlich als Bild für Gott – gezeichnet ist.

Vers 8: Das Sterben aus Liebe zur/m Geliebten, zu Gott, aus Überwältigung durch Schönheit, Musik u. ä. ist ein weitgefächertes Motiv islamischer Frömmigkeit und Dichtung. Es reicht von den frühen 'udhritischen Dichtern und ihren Angebeten – das berühmteste Paar sind Majnûn und Lailâ¹¹ – und den Scharen betörter, ihr Leben verspielender Freier in der Turandot-Erzählung,¹² bis zu Gottesminnern¹³ und solchen, die beim Anhören von Musik – Davids Gesang tötete angeblich Tausende¹⁴ – oder von Predigten etwa des großen Predigers Ibn al-Jauzî, starben. Rûmî thematisiert das Motiv des Sterbens in einem schönen Ghasel, das beginnt „O selig der Tag, da ich vor einem Sultan wie dir sterbe“.¹⁵ Hafis ahmt ihn nach in seinem

⁷ Vgl. Bürgel 1979: 65-98.

⁸ Nr. 364. Vgl. die deutsche Versübertragung in Rûmî 1974 (Nr. 80).

⁹ Vgl. z. B. Schimmel 1978, Index, s.v. *kalb-i mo'allam* und Ritter 1978, Index, s.vv. *Hund* und *Seelenhund*.

¹⁰ Schimmel 1968: 101.

¹¹ Bezeichnend hierfür ist der Titel einer wichtigen Quelle: Al-Sarrâj o. J.: *Masâri' al-ushshâq* „Die Todesbahnen der Liebenden“.

¹² Vgl. Nizâmî-i Ganjawî 1997, wo sich eine ähnliche Todesbereitschaft in der Erzählung manifestiert, in der zahllose Ärzte ihr Leben lassen, um die Prinzessin zu heilen.

¹³ Vgl. Vadet 1980: 408-75.

¹⁴ Vgl. Hujwîrî 1911: 402-3.

¹⁵ *Ai khushâ rû ki pîsh-i chu tu sultân mîram* (Rûmî 1957, Nr. 1639; Rûmî 1974, Nr. 92).

Ghasel „Mein Fürst, du kommst so geschritten, daß ich dir zu Füßen sterben will“.¹⁶ Bei beiden findet sich die als Redefigur intendierte Doppeldeutigkeit (*tau-riya*) von *mîram*, was sowohl „ich sterbe/möge sterben“ als auch „ich bin Fürst“ bedeutet.¹⁷ Für die Mystik sei an das bekannte Hadîth „Sterbt, bevor ihr sterbt!“ sowie die berühmten al-Hallâj-Verse „Tötet mich, oh meine Freunde!“ erinnert.¹⁸

Vers 9 und 10a: Das Bild der Jenseitskarawane dürfte wohl von jener gnostisch-kosmologischen Spekulation inspiriert sein, wie sie z. B. Rûzbihân Baqlî entwickelt hat, wonach jedes einzelne Atom des Seins durch eine Theophanie in Erscheinung tritt, worin sich kraft einer Liebesekstase Gottes für sich selber göttliche Attribute manifestieren. Jedes Atom wird zum „Auge“ (*‘ain*), das das göttliche Licht anblickt.¹⁹

Vers 10b und 11: Zu Rumis Gartenmetaphorik vgl. auch Schimmel 1975b, sowie die beiden Frühlingsgedichte Nr. 1 und Nr. in der Ausgabe Rûmî 1974.

Vers 12: Vgl. hierzu Abschnitt I. sowie Fußnote 2. Seltsamerweise fehlt das Wort *ramz* in den Indizes einiger der wichtigsten Publikationen zur islamischen Mystik, darunter Ritter 1978, Schimmel 1975a, Schimmel 1978. Auch in Meier 1957 findet sich kein Eintrag zu diesem Begriff.

Vers 13: Zu dem Begriff des „Raumlosen“ (*lâ-makân*) kenne ich keine Untersuchungen. Wie *ramz* fehlt er in den Indizes der mir greifbaren Monographien zur islamischen Mystik. Jedoch findet sich zum Pendant-Begriff *nâ-kujâ-âbâd* („Nicht-Wo-Land“) reiches Material bei Corbin 1958 und Corbin 1972 (siehe jeweils die Indizes).

Vers 15: Zum Gegensatz von Verstand und Liebe vgl. u. a. meinen Beitrag „Verstand und Liebe bei Hafis“ in Bürgel 1975.

Vers 16: Von dem, was jenseits der Liebe angesiedelt sein könnte, geben zum einen die mystischen Stufenpfade eine Vorstellung, bei denen die Liebe keineswegs die letzte Stufe bildet, zum andern jene visionären Himmelsreisen, wie sie etwa Ibn al-‘Arabî in seinem „Sendschreiben der Lichter“ (arabisch *Risâlat al-anwâr*) beschreibt.²⁰

¹⁶ *Mîr-i man khush mîrawî k’andar sar-u-pâ mîramat* (Hâfiz 1964, Nr. 92; in Versen übersetzt von Rosen-Schwannau in Hafis 1977, Nr. 37). Vgl. auch Rûmî 1957, Nr. 833 (*marg-i mâ hast ‘Arûsî-i abad* „Unser Tod ist die ewige Hochzeit“ sowie Rûmî 1974, Nr. 9.

¹⁷ Diese Figur findet sich beispielsweise auch in Rûmîs Vierzeiler Nr. 1124 der Ausgabe Rûmî 1957 und dessen deutscher Übertragung in Rûmî 1992, Nr. 9.

¹⁸ Schimmel 1975: 70, 135, 320.

¹⁹ Vgl. Corbin 1972: 32.

²⁰ Eine Übersetzung und Kommentare zu diesem Werk bietet Ibn al-‘Arabî 1981.

Vers 17: In der Mystik ist Eifersucht die gegen sich selber gerichtete Eifersucht Gottes. Dadurch daß Gott Schleier erschafft, um sich zu verhüllen, ist diese Eifersucht auch eine der Ursachen der Schöpfung.²¹

Vers 18: Die Selbstaufforderung zum Schweigen ist eine häufige Schlußformel in Rûmîs Ghaselendichtung, für die es eine Reihe von Motivationen gibt.²²

II.

Rûmîs hier untersuchtes Ghasel ist, wie seine ganze Lyrik überhaupt, voll sinnlicher Erfahrung, eine Erfahrung die die Welt der Erscheinungen als einen Sammelplatz für die Karawane aus dem Jenseits betrachtet. Anders gesagt, meint *ramz* bei ihm nicht ein Symbol, das nur das Symbolisierte bedeutet, selbst aber wertlos ist. Im Gegenteil, die Welt der Erscheinungen erhält ihren Wert ja gerade durch die auf Höheres hinweisende Sinnträchtigkeit.

Die weiter unten vorzuführenden Gedichte Ibn al-ʿArabîs jedoch vermitteln einen anderen Eindruck, auch wenn sie, wie bereits gesagt, in dieser Isolation nicht beweiskräftig sind.

Es ist bekannt, daß Ibn al-ʿArabî in seinem Bestreben, alles, die Welt der Erscheinungen ebenso wie die sakralen Texte (Koran, Sharîʿa, Hadîth), symbolisch zu deuten, mit einer seltenen Radikalität vorgegangen ist. In diesem Bemühen hat er allerdings in den von ihm suggerierten Bedeutungen auch eine erstaunliche Phantasie und eine Nonchalance, was den tatsächlichen Textsinn betrifft, an den Tag gelegt. Dies gilt gleichermaßen für die mystische Deutung seiner Gedichte im „Dolmetsch der Sehnsüchte“, für die mystisch-allegorische Interpretation der koranischen Prophetenerzählungen in den „Ringsteinen der Weisheit“ und die des gesamten Korantextes im großen ihm zugeschriebenen Koran-Kommentar (*Tafsîr al-Qurʾân*) sowie die kein Detail auslassende mystische Deutung von Gesetzesvorschriften in den „Mekkanischen Erleuchtungen“.

Darüberhinaus äußert sich Ibn al-ʿArabî vermutlich auch in seinen Prosa-Werken gelegentlich über sein besonderes sprachliches Verfahren. Diese Prosabemerkungen Ibn al-ʿArabîs können in der Kürze des vorliegenden Beitrages jedoch nicht untersucht werden. Stattdessen soll nun auf die beiden Gedichte eingegangen werden, in denen er theoretische Feststellungen über sich und sein sprachliches Verfahren trifft.

Bei ihnen handelt es sich zunächst um ein programmatisches Poem im Prolog des „Dolmetschs der Sehnsüchte“. Hierin zählt Ibn al-ʿArabî, allerdings ohne die poetische Eleganz Rûmîs, mit der mehrfach wiederholten Formel „Wenn ich sage...“ eine Reihe von in der arabischen Liebesdichtung geläufigen Metaphern auf, um daran anschließend zu resümieren, man solle darunter dann jeweils „Geheimnisse und

²¹ Corbin 1972: 32.

²² Vgl. Bürgel 1994.

Lichter ...“ verstehen. Er schließt mit der Ermahnung: „So wende deinen Geist von ihrem Äußeren ab und suche das Innere, auf daß du begreifst!“ (siehe die Übersetzung unten). Das Äußere, *le signifiant* des Textes, ist also nach dieser Aussage bedeutungslos, und nur das Gemeinte, *le signifié*, soll den Leser beschäftigen.

Im zweiten, sehr viel anspruchsvolleren Gedicht (siehe die Übersetzung unter D. weiter unten) verwendet Ibn al-ʿArabî wie Rûmî den Terminus *ramz*. Doch wiederum fehlt auch hier die bei diesem so beglückende und befreiende Präsenz sinnlicher Realität, die Fülle der Welt. Statt dessen bewegt sich Ibn al-ʿArabî in schwierigen Theorien, die von jener Kühnheit sind, die ihm bei seinen Kritikern den Ruf eines Phantasten eingetragen hat.²³

Zwei Gedichte von Ibn al-ʿArabî

C. Innen und Außen der Rede²⁴

Alles, was ich erwähne an Zeltspuren, Quartieren und Heimen, was es auch sei,
 Und ebenso, wenn ich sage ‘fein!’ der ‘o!’ oder ‘holla!’ – wenn es darin vorkommt – oder:
 ‘betreffe’
 Und ebenso wenn ich sage ‘sie’ oder ‘er’ oder ‘sie’(pl. m.) oder ‘sie’ (pl. f.) im Plural oder
 ‘sie beide’,
 Und ebenso wenn ich sage ‘er zog zum Nadschd’ in meinem Gedicht oder ‘er zog in die
 Tihama’
 Und ebenso ‘die Wolken’, wenn ich sage ‘sie weinen’ und ebenso ‘die Blumen, wenn sie
 lächeln’,
 Oder ich rufe den Treibern zu: ‘Strebt hin, da ist der Halteplatz!’ oder ‘die Tauben des
 Tempelbezirks’
 Oder ‘Vollmonde, die versinken in Zelten’, oder ‘Sonnen’, oder ‘ein Gewächs, das
 sprießt’,
 Oder ‘Blitze’ oder ‘Donner’ oder ‘Zephir’ oder ‘Winde’ oder ‘Südwind’ oder ‘Himmel’
 Oder ‘Weg’ oder ‘Korund’ oder ‘Sandhügel’ oder ‘Berge’ oder ‘Hügel’ oder ‘Steinwurf’²⁵
 Oder ‘Freund’ oder ‘Aufbruch’ oder ‘Gärten’ oder ‘Dickicht’ oder ‘Tempelbezirk’
 Oder ‘vollbusige Frauen, aufgehend wie Sonnen’ oder ‘Statuen’ –
 Alles, was ich erwähne an hier Genanntem oder Ähnlichem, du verstehe
 darunter Geheimnisse und Lichter, die glänzen und erhaben sind; es hat sie der Herr des
 Himmels hergebracht
 Meinem Herzen oder dem Herzen dessen, der das hat, was ich habe an Bedingungen
 Gelehrter:
 Eine erhabene, heilige Eigenschaft, die kundtut, daß meiner Wahrheit Uranfänglichkeit
 eignet.
 So wende deinen Geist von ihrem Äußeren ab und such das Innere, auf daß du begreifst.

²³ Vgl. hierzu Kremer 1961: 102f., was im einzelnen jedoch in höchstem Maße korrekturbedürftig ist!

²⁴ Ibn al-ʿArabî o.J.b: 5f.

²⁵ Eigentlich: das Geräusch eines von einem Knaben geworfenen Steins.

D. Ich bin der Geliebte der Liebe²⁶

Ich bin der Geliebte der Liebe, wenn ihr es nur erkenntet!
 Und die Liebe ist mein Geliebter, wenn ihr es nur verstündet!
 Wenn ihr versteht, was ich meine, so lobt Gott den Erhabenen und nehmt es zur Kenntnis!
 Was ist meinem Volk, daß sie sich abkehren von meinen Worten?
 Sind sie unfähig, meine Sprache zu begreifen?
 Was ist meinem Volk, daß sie für das, was deutlich zutage tritt
 von meinem Geliebten in meiner Existenz, blind sind?
 Ich liebe keinen von seinen Geschöpfen, nein, nur meine eigene Existenz, – versteht das!
 Seit ich göttlich wurde, wurde ich zum Erscheinungsort²⁷
 und so bin ich beschaffen, so sucht euer Heil vor allem Bösen bei mir!
 Ich bin das Seil Gottes in eurer Existenz, so weilt als Knechte an der Pforte und dient!
 Wenn ich spreche: 'Ich liebe Zainab oder Nizâm oder 'Inân', so urteilt, daß dies ein
 originelles schönes Symbol ist, hinter dem sich ein erhabenes verziertes Gewand verbirgt.
 Ich bin das Gewand auf dem, der es trägt; doch der, der es trägt (d.h. Gott), ist nicht
 bekannt.
 Nichts ist im Gewand (*jubba*) außer dem, das einst al-Hallâj ausgesprochen hat, so bejaht
 es!²⁸
 Beim Leben der Liebe! Wenn ich es (oder ihn) erblicken würde, würde mich ob meiner
 Schau Stummheit befallen!
 Die absolute Wahrheit kann nicht erblicken, wessen Ursprung in jeder Beziehung
 Nichtsein ist.

In beiden Gedichten findet sich jene für Ibn al-ʿArabî typische überhöhte Selbsteinschätzung. Im ersten behauptet er, seine Wahrheit besitze Uranfänglichkeit (*qidam*). Im zweiten spricht er von seiner Vergöttlichung. Beides bezieht sich auf den Rang des Vollkommenen Menschen, den er sich selbst zuschreibt und bei dem die Grenzen zwischen Gott und Mensch nahezu verwischen. Gott liebt sich selber durch den Menschen, lautet eine der Theorien Ibn al-ʿArabîs.²⁹ Daher kann er (wie Gott selber) von sich sagen: Ich liebe nur mein (eigenes) Sein (*wujûdî*).

Die Idee der Göttlichkeit verbindet Ibn al-ʿArabî auch mit Frauen. Im ersten Gedicht spricht er bei seiner Aufzählung traditioneller Versatzstücke arabischer Liebesdichtung von einer Pluralität von ihnen. Im zweiten Gedicht nennt er dann drei Frauennamen, darunter die von ihm in Mekka kennengelernte und verehrte Nizâm. Dies entspricht seiner Verteidigung der Polygamie im Muhammad-Kapitel der „Ringsteine“³⁰, und es zeigt, wie weit wir hier von der streng monogamen Einstellung der ʿudhritischen Liebesdichtung entfernt sind. Muhammad habe mehrere

²⁶ Ibn al-ʿArabî o.J.a, Bd. 2: 320.

²⁷ *Mudh taʿallahu rajaʿtu mazharan.*

²⁸ Anspielung an den bekannten Ausspruch *laisa fi jubbatî illâ ʿllâh* "es gibt in meinem Gewande nichts außer Allah", der von Ibn abi l-Khair oder Abû Yazîd Bisṭâmî stammen soll, bisweilen aber auch al-Hallâj zugeschrieben wurde. Vgl. Massignon 1975, Index des termes techniques, s.v. *jubba*.

²⁹ Vgl. hierzu als grundlegendes Werk Corbin 1958.

³⁰ Ibn al-ʿArabî 1946: 217.

Frauen geliebt, weil sich im Körper der Frau die göttliche Schönheit am vollkommensten spiegele, so das Argument Ibn al-‘Arabîs im genannten Kapitel.

Auch stilistisch findet die Weltsicht Ibn al-‘Arabîs ihren Niederschlag. Hier ist vor allem das Gedicht über Innen und Außen der Rede (C.) bemerkenswert. Es verwendet reichlich die rhetorische Figur der Anapher sowie Binnenreime³¹. Diese Reime, nicht irgendeine Sinnstruktur, bestimmen weitgehend die Abfolge der Gedanken. Nur im letzten Reimpaar (*anwâr/ asrâr*) scheint sich die Orientierung am Sinn stärker bemerkbar zu machen als die am Klang. Aufgrund dieses klangbetonten Aufbaus ist in beiden Gedichten eine inhaltliche Fragmentierung zu konstatieren, die die poetische Tradition zu einem bloßen Inventar macht. Diese Zersplitterung unterstreicht das inhaltliche Element der Entwertung der Realität.

Zur Ausgangsfrage zurückkehrend können wir feststellen, daß der Unterschied zwischen Rûmî und Ibn al-‘Arabî, der dem Leser ihrer Werke ohnehin klar sein dürfte, – hier der rauschhaft inspirierte, leidenschaftliche und lebenszugewandte Dichter, dort der in mystischer Exaltation befangene Theoretiker – in diesen wenigen Gedichten und im Gebrauch, der darin von dem Begriff *ramz* gemacht wird, bereits umrißhaft zutage tritt.

Bibliographie

- ‘Abbâsî, Mahmûd (Hg.) 1366 Sh/ 1987: *Tadhkira-i Daulatshâh*. Teheran.
- Al-Sarrâj, Abû Ja‘far o. J.: *Masâri‘ al-‘ushshâq*. Beirut.
- Bürgel, Johann Christoph 1971: Die beste Dichtung ist die lügenreichste. Wesen und Bedeutung eines literarischen Streites des arabischen Mittelalters im Lichte komparatistischer Betrachtung. *Oriens* 23, 4: 7-102.
- Bürgel, Johann Christoph 1975: *Drei Hafis-Studien* (Goethe und Hafis – Verstand und Liebe bei Hafis – Zwölf Ghaselen übertragen und interpretiert). (Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Literatur und Germanistik, Bd. 113). Bern.
- Bürgel, Johann Christoph 1977: The Dynamic Character of the Imagery of Rumi. In: Kein Hg. *Uluslararası İkinci Mevlâna Semineri Bildirileri, 15-17 Aralık 1976*. Konya: 64-77.
- Bürgel, Johann Christoph 1979: Die Liebesvorstellungen im persischen Epos Wis und Ram. *Asiatische Studien* 33: 65-98.
- Bürgel, Johann Christoph 1994: „Speech is a Ship and Meaning the Sea“: Some formal aspects of the ghazal poetry of Rumi. In: A. Banani/ R. Hovanissian/ G. Sabagh (Hgg.): *Eleventh Levi Della Vida Biennial Conference. Poetry and mysticism in Islam. The heritage of Rumi*. Cambridge. 44-69.

³¹ So sind im Klangbild des Originaltextes etwa die folgenden Binnenreime enthalten: *budûr/ khudûr, tarîq/ ‘Aqîq, khalîl/ rahîl* und *riyâd/ ghiyâd*.

- Bürkel, Johann Christoph 1996: "Symbols and Hints". Some Considerations concerning the meaning of Ibn Tufayl's Hayy ibn Yaqzân. In: L. Conrad (Hg.): *The World of Ibn Tufayl. Interdisciplinary Perspectives*. (Islamic Philosophy, Theology and Sciences. Vol. 24). Leiden: 117f.
- Bürkel, Johann Christoph 1999: Language on Trial, Religion at Stake? Trial Scenes in Some Classical Arabic Texts and the Hermeneutic Problems Involved. In: Angelika Neuwirth et al. (Hgg.): *Myths, Historical Archetypes and Symbolic Figures in Arabic Literature. Towards a New Hermeneutic Approach*. Proceedings of the International Symposium in Beirut, June 25th – June 30th 1996. Beirut. 189-204.
- Corbin, Henry 1958: L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî. 2. Aufl. Paris.
- Corbin, Henry 1972: En Islam iranien. Aspects spirituels et philosophiques. Bd. 3: Les Fidèles d'amour. Shî'isme et soufisme. Paris.
- Hafis 1977: Gedichte aus dem Diwan. 2. Aufl. Johann Christoph Bürkel (Hg.). Stuttgart.
- Hâfiz 1964. Hâfiz: Dîwân. Q. Qazwînî/ M. Ghanî (Hgg.). Teheran.
- Hujwîrî, 'Alî b. 'Uthman al-Gullâbî 1911: The Kashf al-Mahjûb. The Oldest Persian Treatise on Sufism. R. A. Nicholson (Übers.). (Gibb Memorial Series 17). Leiden.
- Ibn al-'Arabî 1365 Sh./ 1946: Fusûs al-hikam. Abu'-'Alî 'Afîfî (Hg.) Kairo.
- Ibn al-'Arabî 1981: Journey to the Lord of Power. A Sufi Manual on Retreat. Rochester.
- Ibn al-'Arabî o. J.a: al-Futûhât al-Makkîya. Beirut.
- Ibn al-'Arabî o.J.b: Dhakâ'ir al-a'lâq – Tarjumân al-ashwâq. 'Abdarrahmân al-Karawî (Hg.). Kairo.
- Keshawarz, Fatemeh 1998: Reading Mystical Lyric. The case of Jalal ad-Din Rumi. Columbia.
- Killy, Walter 1972: Elemente der Lyrik. München.
- Kremer, Alfred von 1961: Geschichte der herrschenden Ideen des Islams. Hildesheim.
- Massignon, Louis 1975: La Passion de Hallâj, martyr mystique de l'Islam. Paris.
- Meier, Fritz (Hg.) 1957: Die Fawâ'ih al-ğamâl wa fawâtiḥ al-ğalâl des Nağm ad-Dîn Kubrâ: eine Darstellung mystischer Erfahrungen im Islam aus der Zeit um 1200 n. Chr. Wiesbaden.
- Nizâmî-i 'Arûzî 1345 Sh./1927: Chahâr Maqâle. M. 'Abdulwahhâb Qazwînî (Hg.). Berlin.
- Nizâmî-i Ganjawî 1997: Die Abenteuer des Königs Bahram Gur und seiner sieben Prinzessinnen. München.
- Ritter, Hellmut 1978: Das Meer der Seele. Mensch, Welt und Gott in den Geschichten des Farîduddîn Attâr. Leiden.

- Rûmî, Jalâluddîn 1336 Sh./1957: *Dîwân-i kabîr*. B. Furûzânfar (Hg.). Teheran.
- Rûmî, Jalâluddîn 1974: *Dschalaluddin Rumi – Licht und Reigen*. Gedichte aus dem Diwan des größten mystischen Dichters persischer Zunge. Johann Christoph Bürgel (Übers.). Bern.
- Rûmî, Jalâluddîn 1992: *Traumbild des Herzens*. Hundert Vierzeiler. Johann Christoph Bürgel (Übers.). Zürich.
- Schimmel, Annemarie 1968: *Al-Halladsch, Märtyrer der Gottesliebe*. Köln.
- Schimmel, Annemarie 1975a: *Mystical Dimensions of Islam*. Chapel Hill.
- Schimmel, Annemarie 1975b: *A Spring-day in Konya According to Jalâl al-Dîn Rûmî*. In: P. Chelkowski (Hg.): *The Scholar and the Saint. Studies in Commemoration of Abu'l Rayhan al-Bîrûnî and Jalâl al-Dîn al-Rûmî*. New York. 255-273.
- Schimmel, Annemarie 1978: *The Triumphal Sun. A Study of the Works of Jalaluddin Rumi*. London, Den Haag.
- Schimmel, Annemarie 1985: „O Leute, rettet mich vor Gott“. *Worte verzehrender Gottesehnsucht*. Freiburg i. Br.
- Schimmel, Annemarie 1988: *Mystische Dimensionen des Islam. Die Geschichte des Sufismus*. Köln.
- Vadet, Jean-Claude 1980: *Le Traité d'amour mystique d'al-Daylamî*. Paris.

Sung with melodious tunes: Performance context as described in the *ghazals* of Jahān-Malik Khātūn

Dominic Parviz Brookshaw

و آنچه میگوئی به نزد عاشقان با ساز گوی
در سرابستان تو با دستان خوش آواز گوی
مطربا در ساز کن عود و نی و چنگ و رباب
گر بخوانی یک دو بیتی دلپذیر از شعر من

O minstrel! Play the lute, the flute, the harp and the rebeck
And whatever you say to the lovers, accompany it with music
If you sing a pleasing verse or two of my poetry in your garden,
Sing them with melodious tunes
(*ghazal* 1383: lines 8-9).

Introduction

Medieval Persian poetry was shaped by and, consequently, reflects the real context within which it was performed, or, at the very least, presents an image of the ideal performance context. Therefore, alongside contemporary histories and *adab* works, poetry is a valuable source of information for those who wish to try to reconstruct, as far as is possible, the physical setting and social context of poetry performance. Until recently, scholars have mostly looked to panegyric *qaṣīda* poetry for clues on performance, considering *ghazal* poetry too formulaic to be able to provide sufficient useful information on the matter. In this paper, I hope to show how the *ghazal* poetry of just one 14th century Persian poet, Jahān-Malik Khātūn, can help to shed light on the major performance context of the medieval Persianate world: the *majlis*.¹

Jahān-Malik Khātūn, her life and poetry:

In the medieval period, few women were taught to read and write as many believed that literacy, in the case of women, could lead to perversion and moral laxity. The composition and performance of poetry was also commonly considered to be improper for women. In most periods, however, a number of women, who were ac-

¹ It is also possible to read the second half of Jahān's given name as "Malak" ("angel"), or "Mulk" ("dominion"), although "Malik" ("king") seems a more plausible reading. I am most grateful to Julie Scott Meisami and Homa Katouzian for their comments on an earlier draft of this article.

tively engaged in the affairs of court, were taught to read and write both Persian and Arabic. In some cases these women produced poetry which rivaled that of their male contemporaries in eloquence and complexity. Jahān-Malik Khātūn was one such woman.²

Jahān-Malik Khātūn was an Īnjūid princess who lived in Shīrāz at the same time as Ḥāfiẓ (d. c. 791/1389) and ‘Ubayd-i Zākānī (d.772/1371).³ She was the granddaughter of Sharaf al-Dīn Maḥmūd Shāh (d.736/1336) the founder of the Īnjūid dynasty. Her father, Mas‘ūd Shāh (d. 743/1342), was the eldest brother of Shaykh Abū Ishāq (d.758/1357), who was the last Īnjūid to rule Shīrāz. Shaykh Abū Ishāq was praised as a generous ruler-patron by Ḥāfiẓ and other Shīrāzī poets during his lifetime and after his death.⁴ On her mother’s side, Jahān-Malik was descended from the Chūbānids of Adharbāyjan and the great Ilkhānid vizier and historian, Rashīd al-Dīn Faḍlallāh. Jahān-Malik was born some time after 725/1324, and she married Amīn al-Dīn Jahrumī, Shaykh Abū Ishāq’s boon companion or *nadīm*. Her *takhalluṣ* or penname (which she uses most eloquently in her poetry) is “Jahān”, or “world”.⁵

After her father was killed, Jahān-Malik’s uncle, Shaykh Abū Ishāq, took control of Shīrāz. Shaykh Abū Ishāq’s passion for poetry is well documented in contemporary sources, and it is not unreasonable to suggest that he commissioned his niece to compose poetry for performance at his court. Shīrāz was conquered by the Muẓaffarids in 754/1353 and Shaykh Abū Ishāq was killed four years later.⁶ After the conquest of Shīrāz by the Muẓaffarids, Jahān-Malik appears to have stayed in the city and lived alongside her family’s enemies, which cannot have been easy for her. Jahān-Malik mocks Mubārīz al-Dīn in her poetry (see *ghazal* 1321) and, in contrast, praises Shah Shujā‘, Mubārīz al-Dīn’s eldest son and successor, who was much more inclined to poetry and worldly pleasures than his late father. It seems that Jahān-Malik lived at least until 784/1382, since in her poetry she also praises the Jalāyirid prince, Aḥmad Bahādur b. Shaykh Uvays, who ruled in Iṣfahān from that year.⁷

² On women’s literature in the medieval Islamic world, see Hammond 2003. For more examples of pre-modern Persian poetry penned by women, see Mihrābī 2003 and Makhfi 2002.

³ Jahān-Malik Khātūn seems to have been acquainted with ‘Ubayd-i Zākānī, see Dawlatshāh 1900: 289-290 for disparaging and vulgar remarks made by ‘Ubayd-i Zākānī against Jahān-Malik Khātūn. References to Jahān-Malik and her poetry are also to be found in other poetry anthologies, such as Muhammad Dhihni’s *Tadhkirat al-Khavātīn*, see Massé 1972: 4. Dhihni praises Jahān-Malik’s refinement and says that the literati of the age took part in her *majālis*.

⁴ See Jahān-Malik Khātūn 1995: 7-8, for a poem in praise of Shāh Shujā‘, and Ḥāfiẓ 2001: 683-685, for a *qaṣīda* in praise of Shaykh Abū Ishāq and *ibid*: 687-688, for a *qaṣīda* praising Shāh Shujā‘. See ‘Ubayd-i Zākānī: 1999 for numerous poems in praise of Shaykh Abū Ishāq, Shāh Shujā‘, and their viziers.

⁵ For further biographical details on the princess, see Jahān-Malik Khātūn 1995: iii-x; Nafisi 1965: 216 and *ibid*. 1968: 369-372; Massé 1972: 1-8; and Ṣafā 1999: 1045-1056.

⁶ On the Muẓaffarids, see Jackson 1993 and Al-i Davud 1995. For more information on the Īnjūids, see Āl-i Dāvūd 2001 and Boyle 1971.

⁷ See Ṣafā 1999: 1047.

The published edition of Jahān-Malik's *dīvān* comprises four *qaṣīdas*, one *tarjī'band*, a lengthy *marthīya*, 12 *muqatta'*s, 357 *rubā'īs* and 1,413 *ghazals*, and is the largest known *dīvān* to have survived from any woman poet of pre-modern Iran. Like Ḥāfiz, Jahān-Malik Khātūn primarily composed *ghazals*. Her *dīvān* contains almost three times as many *ghazals* as that of Ḥāfiz; the large volume of Jahān-Malik's *ghazals* suggests that she wrote poetry throughout her life, and that, when compiling her *dīvān* (most likely near the end of her life), she did not substantially edit or revise them. If she had done so, she would most likely have discarded (or at least amalgamated) those poems with considerable overlap, whether in terms of content or form (or both). Jahān-Malik's *dīvān* contains a large number of *rubā'īs*, which she may have written for performance at intimate, private wine parties. Contemporary sources suggest that a number of Īnjūid women played an active role in the political and cultural life of 14th century Shīrāz, most notably Tāshī Khātūn, Shaykh Abū Ishāq's influential mother, whose cultural and religious activities included the founding of a *madrasa*, the expansion of the Shāh Chirāgh shrine complex, and the regular attendance of public theological *majālis*.⁸ Just like several Salghurid princesses before them, some Īnjūid women were directly involved in political matters.⁹ Given that a number of royal women were actively involved in the political life of Shīrāz in the 13th and 14th centuries, it is not unreasonable to contend that Jahān-Malik Khātūn was a visible participant in the literary salons of Shīrāz, although explicit evidence detailing the literary activities of women in this period is, at best, scant.

Jahān-Malik's *dīvān* was first published just a decade ago in Tehran in 1374/1995. This would partly explain why her poetry has remained largely unstudied, whether in Iran or elsewhere. This edition is based on three manuscripts of Jahān-Malik's poetry. The most complete manuscript used by the editors is in the Bibliothèque Nationale in Paris (no. 1580). It contains more than 14,000 *bayts* of poetry, appears to date from the poet's lifetime, and is dedicated to Aḥmad Bahādur b. Shaykh Uvays.¹⁰ The second most complete manuscript used is in the Topkapı Palace Li-

⁸ Limbert 2004: 59 and 102.

⁹ Limbert 2004: 41 and 76: Khān Sultān, Jahān-Malik's cousin, secretly supported her Muzaffarid brother-in-law, Shāh Shujā', against her husband, his brother, Shāh Maḥmūd. For details on the activities of the Salghurid *atābak* Abish Khātūn (d. 1286) and her daughter, Kurdūjīn, see Limbert 2004: 14, 18-22 and 25.

¹⁰ Blochet 1928: 222: "Cet exemplaire est l'original du diwan de Djihan, qui avait laissé des places en blanc pour des compositions qu'elle avait l'intention de faire, dont quelques unes ont été remplies par l'un des possesseurs du livre". Nafīsī 1968: 369 says that the fact that many of the *ghazals* in this manuscript are preceded by, "*dāmat* [sic.] *baqā'u-hā*" ("may her existence continue") suggests that this copy of Jahān-Malik's *dīvān* was either written in her lifetime, or else copied from a *dīvān* written whilst she was still alive. Massé 1972: 4-5 also proposes that, given the fine nature of the *tadhīb*, this manuscript of Jahān's *dīvān* may in fact be the copy originally presented to Ahmad b. Shaykh Uvays.

brary in Istanbul (H.867) and is dated Rajab 840/1437.¹¹ The editors also made use of a third, much shorter manuscript, which contains just 500 *bayts* of Jahān-Malik's poetry and is dated to c.1028/1618. This manuscript opens with a preface in praise of Shāh Shujā', and was bought by E.G. Browne and is in the University Library in Cambridge (V.32 (6)).¹² In addition to these three manuscripts, there is another manuscript in the Bibliothèque Nationale in Paris (no. 1581), which contains a selection of around 1,300 *bayts* of Jahān-Malik's poetry and which is bound together with a similar number of *ghazals* by another (possibly female) poet with the *takhalluṣ* "Bī-nishān".¹³ To date, no manuscript copy of Jahān-Malik's *dīvān* has been located in the major libraries of Iran. The small number of extant manuscripts of Jahān-Malik's *dīvān* would suggest that her poetry was not widely disseminated, whether during her lifetime or after her death. Like the *ghazals* of other poets of 14th century Iran, Jahān-Malik's poetry has been overshadowed by that of Ḥāfiẓ, perhaps even more so in her case because she was a woman.

From a close reading of Jahān-Malik's *dīvān*, it seems that the poet was influenced by the 13th century Shīrāzī poet, Sa'di (d.691/1292), to whom she refers directly at least once (*ghazal* 230). Many more of her *ghazals*, however, bear a striking similarity to those of Ḥāfiẓ.¹⁴ Given that both Ḥāfiẓ and Jahān-Malik were active at the Īnjūid and Muẓaffarid courts, it is not unreasonable to assume that they may have influenced each other's poetry, in terms of both content and style. It should be noted, however, that Jahān-Malik's *ghazals* have less mystical content (whether covert or overt) than those of Ḥāfiẓ.

As to whether we can detect a specifically female voice in the poetry of Jahān-Malik Khātūn, I would argue that, for the most part, it is impossible to tell that the poems were written by a woman. Unsurprisingly, Jahān-Malik adopted the language and style of her male contemporaries and succeeded in producing poetry of a comparable standard. Few of Jahān-Malik's *ghazals* could be considered confessional or personal in any substantive way, although the profuse use of her *takhalluṣ*, "Jahān", in her poetry (not just in the final verse, but often throughout a given poem) gives the sense that one is reading about the poet herself. In some of Jahān-Malik's poetry, however, she appears to provide the listener with glimpses of her personal predicament. We learn, for example, that she has lost everything (*az dast raft sāmān-i ma*:

¹¹ See Karatay 1961: 215. Karatay dates the Topkapı manuscript to 840/1437, which means it was copied around four to five decades after Jahān-Malik's death. This manuscript contains approximately 5,000 *bayts*.

¹² See Browne 1932: 237-238 and *ibid.* 1951: 233.

¹³ Blochet 1928: 223 suggests that this abridged version of Jahān-Malik's *dīvān* may have been copied at Herat in the mid-15th century.

¹⁴ Although this similarity is not the focus of this paper, it is interesting to note that a noticeable degree of overlap in rhyme, metre and content does exist between the *ghazals* of Ḥāfiẓ and Jahān-Malik Khātūn. More research is needed, though, to ascertain who is drawing on whom. For preliminary views on the similarities between the *ghazals* of these contemporaries, see Dawlatābādī 1988, Nafīsī 1968: 371-372 and Massé 1972: 6.

39), that she has been ruined (*kharāb*: 54, 56, 57), that she seeks no crown or throne (*naẓar bā-jānib-i tāj u sarār nīst*: 293), has given up her standing in society (*sar u sāmān u ird u nām u nang-am bi-dādam jumla az 'ishq-i tu bar bād*: 416), and has lost her riches and hereditary possessions (*khān u mām*: 1394).

The poetic voice in Jahān-Malik's *dīvān* is certainly more chaste than that of her male contemporaries, especially 'Ubayd-i Zākānī and Khājū-yi Kirmānī, and she makes fewer references to wine and the libertine life of the *kharabat* (wine taverns). This chaste modesty is in itself, perhaps, an indication that we are reading the poetry of a woman. The fact that we know Jahān-Malik is a woman makes it interesting to see how she employs the standard male, homoerotic imagery when describing the beauty of her male beloved, especially when describing his long, disheveled hair, silvery chest, or beard.¹⁵ However, the fact that – for the most part – we cannot detect a female voice in Jahān-Malik's poetry is a testament to her poetic skill.¹⁶

Jahān-Malik Khātūn prefaced her *dīvān* with a most revealing and eloquent introduction.¹⁷ In this introduction, Jahān-Malik explains why she decided to commit her poetry to writing. She says that she composed poems in her free time, and that, at first, she was reluctant to compile her poetry, thinking that it was not suitable for a woman of her standing to do so, but that when she learned that both Arab and Persian noblewomen of the past had composed poetry, she wrote down her verses. In this introduction, she laments that so few women of Iran have written poetry, although she does mention the Qutlugh-Khānid princess Pādishāh Khātūn (d. 1295), and a certain "Qutlugh Shāh Khātūn" (possibly Pādishāh Khātūn's mother, Qutlugh Turkān Khātūn (d. 681/1282)). Pādishāh Khātūn and her mother wielded considerable political power in the late 7th/13th century and both wrote poetry, a small amount of which has survived.¹⁸ In her preface, Jahān-Malik also quotes two *rubā'īs* by a woman poet called 'Ā'isha Muqriya.¹⁹ She does not mention Mahsatī, perhaps deliberately because of the sexual overtones in her verses.²⁰ This introduction to the *dīvān* is significant in that it proves that Jahān-Malik was both familiar

¹⁵ I have not found any suggestion that Jahān-Malik is writing about a female beloved.

¹⁶ If Jahān-Malik had written poetry with a distinctly female voice, she would have been looked down upon by her male counterparts. Massé 1972: 6, surprisingly states that one *can* detect a distinctly female voice in Jahān-Malik's poetry, his evidence being that, he says, that her poetry describes human rather than divine love (although it remains unclear why, even if this is true, it indicates that the author is a woman).

¹⁷ See Jahān-Malik Khātūn 1995: 1-4.

¹⁸ Pādishāh Khātūn ruled Kirmān 690-694/1291-1295. Pādishāh Khātūn's mother, Qutlugh Turkān Khātūn, ruled Kirmān 655-681/1257-1282. See Gulshani 2000; Mernissi: 1993: 100-104; Munshī Kirmānī 1983: 70-79; Minorsky 1986; and Massé 1972: 5. It is also important to note that both these women were of Turkish descent and, therefore, may have been freer to compose poetry and to be politically active than their Persian counterparts.

¹⁹ Jahān-Malik Khātūn 1995: 3-4. See also Mushīr Salīmī 1956: 323-324.

²⁰ See Miḥrābī 2003: *passim*.

with the poetry of other women, and that she was conscious that others might criticize her for recording her poetry in writing.²¹

The majlis as performance context:

The term *majlis* (pl. *majālis*), is derived from the Arabic verb *jalasa* (to sit), and in Persian denotes an assembly hosted by a prominent, wealthy individual (e.g., a king, vizier, judge) where scholarly questions of law, jurisprudence or doctrine were debated, or else where guests engaged in wine-drinking and feasting and enjoyed entertainment provided by poets, singers, musicians and other performers.²² These less formal gatherings (variously referred to in medieval Persian texts as *majlis-i sharāb*, *majlis-i uns*, *majlis-i bazm*, *majlis-i 'ishrat*, *nashāt-i sharāb*, 'aysh u nūsh, *maḥfil*, *mihmānī* and *anjuman*) served as the primary forum for the performance of poetry and music in the Iranian world throughout the medieval period.²³ This indulgent *majlis* setting had a direct impact on the style and content of the poetry performed.²⁴

Such gatherings formed a regular part of the routine (whether daily or weekly) of many rulers. Medieval Iranian kings and princes surrounded themselves with a small band of boon companions (sing. *nadīm*) with whom they would engage in these entertainment and wine-drinking sessions. These *nadīms*, who were hand-picked and who enjoyed a privileged status at court, often included the patron's favourite poets, musicians and singers. Participants' positions at the *majlis*, which would often be dictated by the patron-host, were generally allotted according to social rank. Some participants might be seated (e.g. dignitaries, military officers and musicians), while others (e.g. *ghulāms* and wine-servers) usually stood throughout.²⁵

Rulers offered rewards to their entertainers who praised them in song and verse, and the size of the reward (and the manner in which it was bestowed) constituted an important element of the *majlis*. Rewards were often given with much pomp and ceremony, as kings took the opportunity to make a public display of their generosity. Poets who failed to sufficiently flatter or entertain their patrons, though, risked for-

²¹ See also Massé 1972: 5.

²² For references to scholarly *majālis* in medieval Shīrāz and Yazd, see Ibn Zarkūb 1932: 111, 126 and 155; Yazdī 1947: 50 and 77; and, Kutubī 1956: 8 and 49.

²³ For preliminary studies on the convivial *majlis* in the Iranian world, see Clinton 1972; Lewis 1995: 69-92; and Brookshaw 2003.

²⁴ See De Bruijn 1983: 158: "There is no genre of Persian poetry which has been more impregnated by the atmosphere of these drinking-bouts than the poetry of love. All the elements which constitute the thematical complex of *taghazzul* are in one way or another related to this real background, whether they are meant in a profane or in a religious sense."

²⁵ For descriptions of wine and poetry parties in medieval Persian prose and poetry, see Bayhaqi 1971: 86, 152, 192, 310-312, 329, 460 and 570-571; Farrukhī Sīstānī 1999: 37-38 and 53-55; Manūchihīrī Dāmghānī 1996: 101-105 and 179-181; Nizāmī 'Arūḍī 1920: 29-30, 35, 44 and 47; Kay-Kā'ūs 1951: 110, 118-119 and 135; Nizām al-Mulk 1956: 95-97; and Nizāmī Ganjavī 1954: 94, 194 and 356.

feiting their financial rewards and their position at court. For aspiring poets, admission to the privileged circle of the courtly *majlis* was essential, in that it provided the ideal forum within which they could demonstrate their skill and solicit patronage.

Majālis hosted by the royal court were either held in the audience halls of urban palaces, in garden kiosks constructed specifically for the staging of such gatherings, or else in extramural gardens. During the more temperate spring and autumn months, these parties were also often held in meadows, beside riverbanks, and in hunting lodges. It is this royal *majlis* setting that is reflected in the *ghazals* of Jahān-Malik Khātūn. The references found in medieval Persian *ghazal* poetry to the performance context are most likely not real descriptions of actual courtly *majālis*, but rather depictions of ideal (or idealized) gatherings, and, as such tell us much about the characteristics of the perfect *majlis*, as understood by the poet and her audience.

Local rulers usually maintained a number of extra-mural gardens or garden residences (sing. *bāgh*),²⁶ and, as I have argued elsewhere, the primary setting for courtly *majālis* in medieval Iran was the garden.²⁷ This garden setting for *majālis* is reflected throughout 14th century Persian *ghazal* poetry. It can be argued that the garden described in medieval Persian poetry, especially *ghazal* poetry, is intended to represent a microcosm of the world.²⁸ This could also be argued in the case of Jahān-Malik's poetry, although the skilful manner in which she uses her *takhalluṣ*, "Jahān" ("world"), allows the poet to refer to the "world garden", to her own, private garden, or, perhaps, a garden in Shīrāz or elsewhere named the Bāgh-i Jahān (or, indeed, all three simultaneously):²⁹

گذر به باغ جهان دوش کردم و دیدم که با وجود قدش سرو سر نمی افراخت

Yesterday I passed by the Bāgh-i Jahān and saw
That despite his stature, the cypress did not hold his head high
(71:7)

We know from Clavijo's contemporary account of early 15th century Samarqand, that Tīmūrid women owned private *bāghs* to which they invited guests and in which the hosted wine parties and other celebrations, both formal and informal.³⁰ Could the situation have been similar in Īnjūid and Muẓaffarid Shīrāz? Although

²⁶ For descriptions of contemporary 14th century gardens, see Ibn Zarkūb 1932: 28, 72-73, 93 and 132; Yazdī 1947: 18 and 105-106; and, Ḥāfiẓ Abrū 1999: 255. For details of Būyid, Ghaznavid and Tīmūrid gardens, see Brookshaw 2003: 203-204.

²⁷ Brookshaw 2003: 202-203.

²⁸ See Meisami 1995: 257.

²⁹ It is interesting to note that in Jahān-Malik's poetry, she often refers to the garden using the word *sarābustān*, a word normally used to denote a small garden adjacent to a palace (*sarā*; see *ghazals* 289 and 1192); the garden most likely to be used by the women of the royal harem.

³⁰ See Clavijo 1928: 242-245, 258, and 260-261. Marefat 1993: 29 shows that royal Tīmūrid women accrued wealth and property, commissioned the construction of buildings and gardens, patronized the arts, and asserted influence on the court.

they were not Turks, the Īnjūids and Muzaffarids were descended from families who had long been in the employ of the Īl-Khāns, and who had intermarried with local Turkic dynasties. It is therefore likely that they were influenced by Turco-Mongol attitudes regarding royal women, which are believed by some to have been relatively liberal.³¹

Descriptions of verdant gardens abound in medieval Persian poetry and, I would argue, reflect the fact that gardens and extra-mural parks were used frequently for poetry and wine parties, especially in the most temperate months of the year, and primarily in springtime. This use of gardens for *majālis* during the spring is reflected in the panegyric poems of the Ghaznavid period, many of which open with a lengthy and detailed description of the ruler's garden at the start of the Iranian year.³² Spring, and the New Year festival of Nawrūz, symbolize rebirth and renewal, and, in the poetry of Jahān-Malik Khātūn, also serve as metaphors for periods of political stability and peace. Spring on the Iranian plateau is a transitory, brief season, and references to the lush, vernal garden are sometimes employed to warn the audience of the fleeting nature of the good life and the harshness which, just as spring and summer are followed by autumn and winter, will inevitably follow. In this *ghazal*, Jahān-Malik paints a picture of the ideal venue for a Nawrūz *majlis*:

جهانی سر به سر چون نوبهارست	به باغستان جان گها به بارست
زمین همچون زمرد سبز گشته	همه صحرا ز گل نقش و نگارست
همه بستان پر از گلهای رنگین	هزاران بلبل اندر شاخسارست
لب جو سر به سر خیری و سوسن	درخت ارغوان بس پیشمارست
ز عشق گل میان بوستانها	فغان بلبل و بانگ هزارست
بیا یک دم که با هم خوش برآیم	چو میدانی که عالم در گذارست
چرا از بوستان وصلت ای جان	نصیب خاطر ما جمله خارست

The world, all around, is like the first days of spring
 In the garden of the soul, the roses are in bloom
 The ground has become green like emeralds
 Every plain is painted with flowers
 Every garden is filled with colorful roses
 Thousands of nightingales are perched on the branches
 Beside the stream, *khīrī* flowers and lilies are dotted around
 The *arghavān* trees are too numerous to count
 Out of love for the rose, the gardens are filled

³¹ For information on women in the Īnjūid period, see Limbert 2004: 30, 41, 59, 75-76 and 102. For women in the the Ghaznavid period, see Meisami 2003: 81-82. Meisami argues that Ghaznavid royal women, although housed in secluded, harem quarters, owned property and were politically active. For similar information on Seljuk women see Hillenbrand 2003, and on the importance of the public role played by Tīmūrid women in politics, see Manz 2003.

³² See Manūchihīrī 1996: 1, 3, 17, 22, 29, 31 and 43; and Farrukhī 1999: 13, 53, 60 and 82.

With the cries of the *bulbuls* and nightingales
 Come for one moment so we can enjoy together
 For you know that the world is a transient place
 Why, o soul, from the garden of reunion
 Is our share no more than a thorn?
 (165: 1-7)

Spring is, therefore, synonymous with the “season of merriment” (*mawsim-i ‘aysh*); parties could be held within the confines of formal, private gardens, or outside the city and its environs in the countryside:

رسید بوی بهار و دمید سبزه جوی بیا که موسم عیش و رواج گلزارست
 به عمر نیست بسی اعتماد تا دانی مباحش غره بدان کم ز رست و دینارست

The scent of spring has arrived and by the stream the grass has sprouted
 Come, for it is the season for merriment and the time for the rose-garden
 You know that one cannot rely too much on life
 Be not deceived by it; it's miserly
 (169:7-8)

Parties might be held on the plains before and/or after hunting outings to provide entertainment for the participants, or else, more specifically, to celebrate the blossoming of the desert in springtime. The Muṣallā meadow, located just outside Shīrāz, was, in Jahān-Malik's time, popular with Shīrāzīs who sought to escape the city and its associated restrictions.³³ Private gardens or meadows outside of town provided a measure of seclusion for the performance of music and the drinking of wine, and would have been a less hazardous option than taverns within the city limits, which would have fallen foul of the inspector of public morality, the *muḥtasib*:

بستان و ماهتاب و لب آب بس خوشست بر بانگ بلبلان سحر خواب بس خوشست
 خون دم چو چشم دلآرام پر ز جوش از لعل دوست شربت عذاب بس خوشست

The garden, the moonlight and the riverbank are so sweet
 To sleep to the warbling of the nightingales at dawn, is so sweet
 The blood in my heart, like the eyes of my beloved, is boiling
 Jujube juice, drunk from the ruby lips of the friend, is so sweet
 (176:1-2)

In a similar vein, Jahān-Malik says:

نغمه عود و لب رود و چمن وقت بهار پیش ما با رخ آن یار مدامست هنوز
 The melody of the lute, the riverbank and the lawn at springtime
 Remains continually with us with this beloved's face
 (794:9)

³³ For praise of the Muṣallā meadow and the Ruknābād canal, see Ibn Zarkūb 1932: 5-6, 20 and 22-24. Ḥāfiẓ was buried in the Muṣallā meadow.

Whether it be in the garden or in the open countryside, it seems the spot chosen for a *majlis* would often be beside a stream or river, most likely for the cooling and soothing properties of the water and, more practically, for the provision of fresh water. Having spent the night in a garden or meadow, beside a river or stream, the revelers might start their day with a morning draught (*ṣabūḥ*). This is echoed in the opening lines of *ghazal* 750:

خوش نسیمی می وزد در صبح از بوی بهار ساقیا برخیز و زود آن باده گلگون ببار
تا خمار روز هجرانرا به آب سرخ می بشکم در انتظار آن نگار غمگسار

At dawn a sweet breeze blows with the scent of spring
O saqi! Arise and swiftly bring that rose-coloured wine
So that, with crimson wine, I might break the hangover of the separation day
In anticipation of that grief-repelling beauty
(750: 1-2)

Jahān implores her audience to seize the day and make merry before the physical (or, indeed, political) climate changes. This *carpe diem* attitude resonates through much of her poetry and reflects the political upheavals she witnessed during her lifetime. In the 14th century, a series of competing local dynasties (the Īnjūids, Muẓaffarids, and Jalāyirids), linked by marriage and divided by blood feuds, vied for control of Shīrāz. These military conflicts caused considerable upheaval in the everyday life of people living in the city. Too much depended on the whim of the ruler, and often radical changes came into effect when the rule passed from father to son (as in the case of the accession of the more liberal Shāh Shujā', following the deposition of his reputedly much more conservative father, Mubārīz al-Dīn). In Jahān-Malik's city the future was uncertain, and many of her poems reflect the pessimistic and troubled mood of the age in which she lived:

شادمان آنکس که اورا در جهان گوشه باغ و لب جامیش هست
پخته باشد جان آنکس کاو مدام در میان مجلس ار خامیش هست

Happy is he who, in this world
Has the corner of a garden, and the lip of a cup
Sound is the soul of he who continually,
In the *majlis* has a glass of wine
(236:6-8)

And:

بیابا و غنیمت شمر یکی امروز که را امید بقا ای عزیز بر فرداست

Come, come! Treasure this one day
Who, o beloved, has hope of existence tomorrow?
(85:6)

Gardens in medieval Iran served as forums for the pursuit of worldly pleasures (drinking, feasting, singing, etc.) and, as such, were considered dens of iniquity by more pious members of society. Jahān-Malik Khātūn, by describing the garden in very similar terms to those used in the Qur'ān to describe Paradise – where inmates consume wine served to them by beautiful young women and men – manages to distance herself from activities which were not strictly considered lawful in this earthly life, especially for women:³⁴

در سراپستان جنت بلکه در فردوس نیز مثل تو ای نور چشمم یک حور نیست

In the garden of heaven, nay in Paradise too
Like you, o light of my eyes, there is not one *hūrī*
(289:4)

وه وه چه خوش بود به صبحی میان باغ واندر کنار حور پرزاد بس خوشست

Oh, how pleasing it was to take a morning draught in the garden
And seated beside an angel-born *hūrī*, it is so fine
(177:6)

نه سروسست و نه بالا و نه بستان بهشت آن و طوبی بر لب جوست

That's not a cypress, nor stature, nor a garden
It's Paradise and that's the Tuba tree beside the stream
(227: 2)

As has been said, Jahān-Malik's poetry is, on the whole, more chaste and restrained than that of her male contemporaries. There are, however, in her poetry occasional bursts of more sensuous verse where she alludes to more earthly, physical pleasures. In the opening lines to *ghazal* 902, Jahān-Malik skillfully puns on the word *kām*, which can convey at least three distinct meanings: "desire", "satisfaction", and "palate":

چه خوش باشد شراب وصل در جام به کام دل نشستن با دل آرام
مرا کام دل از هجر تو تلخست بده کامم که شیرین گردد کام

How sweet it is, with the wine of reunion in the cup
To sit with your heart's satisfaction with the beloved
The palate of my heart is bitter from your separation
Give me my desire, so that my palate may be sweetened
(902: 1-2)

³⁴ In 14th century poetry and prose, the Ruknābād stream is often likened to rivers in Heaven and Muṣallā is equated with the Garden of Paradise, see Ibn Zarkūb 1932: 5-6 and 22.

In another *ghazal*, Jahān-Malik describes a night *majlis* (the nocturnal setting is emphasized by the *radīf*, “*imshab*”, “tonight”). In this heady atmosphere of wine-drinking and flirtation, Jahān-Malik addresses the drunken slave-*sāqī* and entreats him to provide her with the (possibly sexual) gratification she seeks. The *majlis* setting is further emphasized through the mention of the minstrel (*muṭrib*), wine-server (*sāqī*) and boon companion (*nadīm*). It should be remembered that Jahān-Malik’s husband was the chief *nadīm* of her uncle, the Īnjūid ruler Shaykh Abū Ishāq:

هر قدر لطف که فرمود تمامست امشب	گرچه آن ماه تمام ز لبش کام نداد
که مرا با رخ تو خواب حرامست امشب	خواب در دیده ما نیست نگارا شب وصل
چون تو سرمستی و انعام تو عامست امشب	به یکی بوسه دل خسته ما را بنواز
لب جوی و رخ دلدار مدامست امشب	دارم از دولت تو مطرب و ساقی و ندیم
...	
کام دل ده که مرا نوبت کامست امشب	گفتش تا به کی این صبر که تلخم شد کام

Even though that full moon of mine did not give satisfaction from his lips
 However much kindness he gives is perfect, tonight
 On this night of reunion, O beauty! There is no sleep in my eyes
 For to sleep whilst gazing on your face is forbidden to me, tonight
 With just one kiss soothe our weary heart
 For you are drunk and your favours are free for all, tonight
 From your good fortune, I have a minstrel, a wine-server and a companion
 Beside the stream, and the face of the beloved is constantly with me, tonight
 ...
 I said to him, “How long must I wait, for my palate has turned bitter?”
 Give me my heart’s desire. It’s my turn to be satisfied, tonight
 (67:3-6 and 9)³⁵

The expression of sexual desire for the beloved is a common theme of Persian *ghazal* poetry, and the advances of the frustrated lover and the rejection on the part of the beloved are often characterized by harshness, and even violence. In the opening lines of the following poem, Jahān-Malik desires to take hold of the boy by his hair and force him to kiss her, although she is aware of his deadly gaze:

و یا ز زلف تو تازی گم به شست آید	مرا چو دامن وصلت شبی به دست آید
اگرچه غمزه خونریز یار مست آید	ز لعل تو بربایم به حبله بوسی چند
یقین شدم که از آن باده می پرست آید	هرآنکه چشم تو را دید و آن لب میگون
If one night I grasp the hem of reunion with you Or as I grab hold of one strand of your locks	

³⁵ There are two further *ghazals* in the *dīvān* with the same *radīf*. Both poems describe a similar nocturnal setting, where the poet-lover entreats her beloved to stay with her for the night.

I will steal from your ruby lips, by some ruse, a few kisses
 Even though the blood-thirsty glance of my beloved seems drunk
 Anyone who has seen your eyes and those wine-coloured lips
 I am certain, will turn into a worshipper of wine through that wine
 (688:1-3)

The garden setting of the *majlis* also permeates the language with which Jahān-Malik chooses to portray sexuality and the manner in which she describes the beauty of her beloved.³⁶ Just as the beloved is described as a newly opened rose, Jahān-Malik depicts herself as a swelling bud, eager to bloom:

من غنچه شوقم به تن باغ ارادت بی باد هوای تو شگفتن توانم
 I am a bud of ecstasy in the body of the garden of desire
 Without the breeze of your love, I cannot bloom
 (1034:3)

In another poem, Jahān-Malik uses gardening metaphors to describe the brutality with which the beloved has rejected her:

به بستان جهان ای سرو آزاد ز جانت بنده گشتم تا شوم شاد
 از آن تا قد رعنائی تو دیدم ز چشم افتاد ما را سرو و شمشاد
 چرا کندی ز بستان امیدم درخت مهربانی را ز بنیاد
 In the garden of the world, o noble cypress,
 I have devoted myself to you, in order to be happy
 When I saw your entrancing stature
 I no longer looked at the cypress and the box tree
 Why have you torn, from the garden of my hope,
 The tree of love by its root?
 (416: 1-3)

It would be a mistake, though, as with most medieval Persian court poetry, to read these as confessional, autobiographical statements on the part of the poet. In medieval Persian *ghazals*, poets hide behind their first person poetic *persona* when describing more bacchic and erotic imagery. If we accept that Jahān-Malik is speaking through her poetic persona, then it is not surprising that there is little (if any) clear indication in her poetry to the fact that she is a woman. 14th Persian *ghazals* were generally written by male poets in praise of male beloveds, so we can assume that her poetic persona is intended to be read as male. This does not detract from the fact that those listening to or reading Jahān-Malik's poetry most probably knew

³⁶ Similar garden-related language was also used by historians to describe the beauty of the ruler-patron, see Yazdī 1947: 11 and Kutubī 1956: 61-62 on the beauty of Shāh Shujā'. On the interplay of nature imagery and sexuality in medieval Persian poetry, see Meisami 1995.

the poet was a woman, and, consequently, may have interpreted her poems in a different light due to her gender.

The use of nature imagery to describe the beauty of the beloved is by no means unique to Jahān-Malik, but its all-pervasiveness makes it worthy of mention. The beloved's stature is commonly likened to that of the cypress or box tree, his cheeks to the tulip or rose, his eyes to narcissi and his perfumed, jet locks to the hyacinth. The beloved rivals (nay, shames) the garden with his perfect beauty; the flowers and trees prostrate themselves in awe:

در سراپستان جان سروی نوید این چنین	ای به قد چون سرونازی صد هزاران آفرین
...	
دل ربودن نیک می دانی هزاران آفرین	ای سهی سرو گل اندامم به نام ایزد ز ما
...	
خاک پایت را بساید ارغوان و یاسمین	گر چو طوبی بگذری در باغ جان ما روان
...	
بر من مسکین چرا یاری دگر کردی گرین	من تو را بگرنده ام از جمله خوبان جهان

A thousand blessings upon you, o cypress-statured one
In the garden of the soul, no cypress has ever grown thus
...
O my erect, rose-limbed cypress! By the name of God
You think it fit to steal our heart, a thousand blessings upon you!
...
If you glide through the garden of our heart like the Tūbā tree
The *arghavān* and the jasmine will smooth the dust beneath your feet
...
I have chosen you from all the beauties of the world
Why have you chosen another beloved over wretched me?
(1192: 1, 4, 8 and 11)

Also, in the closing lines of the following *ghazal*:

کل نو دیدم و گفتم که مگر عارض تست	حمل بر آب کد تشنه بیچاره سراب
دلبر اگر لب لعلت به لب جام نهی	از حیا آب شود پیش لب لعل مذاب
کل رخ خوب تو را دید و فرو ریخت ز شرم	راست مانده گان ز فروغ مهتاب
چشم جادوی تو دیدم دلم از دست برفت	آه از آن نرگس مست که جهان کرد خراب

I saw a new rose and wondered if it was your cheek
It is the thought of water that causes the thirsty man to see a mirage
O beloved! If you place your ruby lips on the lip of the cup
Out of embarrassment the water will, before your lips, turn to liquid ruby
The rose saw your fair face and wilted out of shame
Just like thread of linen in the light of the moon

I saw your magical eyes and I lost my heart
 Alas! Your drunken narcissus eyes have destroyed Jahān.
 (63: 6-9)

Again:

روست یا رب یا سمن بوست یا خود یاسمن
 ای خوشتر از سرو چمن بالای بغدادی پسر

Is it a face, O Lord, or a jasmine flower? A scent or jasmine itself?
 Oh how much sweeter than the garden's cypress is the stature of the Baghdādī boy!
 (762:3)

And, also:

بستان و گلستان و گل اندر جهان بسیست
 بر روی چون گل تو چمن عندلیب نیست
 لیکن ز گلستان گل وصلت ای صنم
 جز خار روز هجر تو ما را نصیب نیست

There are many orchards and rose-gardens and roses in the world
 But for your rose-like face there is no nightingale quite like me
 But, from the garden and rose of reunion with you, o idol,
 We have no share save the thorn of your separation day
 (272:2-3)

But, however perfect the spring garden is as a setting for merry-making, without the beloved, there is no possibility of enjoyment:

اگرچه باغ و بهارست و سبزه خرم
 به جان دوست که این جمله بی شما خوش نیست
 ز دیده گرچه شدی دور در دو دیده من
 به غیر خاک کف پات توتیا خوش نیست
 مگر که نیست خوشی در بهار و طرف چمن
 اگر خوش است خدارا مرا چرا خوش نیست
 بیا که بی تو جهان ناخوش است بر دل من
 اگر خوش است ترا بی جهان مرا خوش نیست

Even though it is the garden and spring and the grass is verdant
 By the life of the beloved, all of this, without you, is not pleasing
 Even though you are far from sight, for my eyes
 No collyrium save the dust beneath your feet will do
 Is there no joy at springtime and around the lawn?
 If there is joy, o God, why am I not happy?
 Come, for without you, the world lies sad on my heart
 Even if you are happy without Jahān, I am not happy
 (299: 6-9)

In addition to descriptions of the garden – the primary setting for the courtly *majlis* – in her poems, Jahān-Malik also alludes to a wide range of activities - wine drinking, feasting, playing board games, listening to music and poetry, and flirting with the *sāqīs* - that may have formed part of any given *majlis*. Many critics favour a mystical interpretation of references in *ghazal* poetry to wine, although frequently in her poems (as in the poetry of her contemporaries such as Ḥāfiz), Jahān-Malik

appears to be referring to real, intoxicating wine, rather than employing wine as a metaphor for the love of God:

شرط نبود که در مسلمانی من خورم خون و دیگران می ناب
در سر آب خوش نشسته به عیش دلبری وفا و ما به سراب

It was not stipulated in Islam that
I should drink blood while others drink pure wine
By the banks of a river, in gay merriment,
My unfaithful beloved sits, and I in a mirage
(64:4-5)

Although here Jahān-Malik does seem to refer to real wine, she skillfully distances herself from the drinking of it by saying she is “drinking blood” (suffering heart-break), while others are drinking wine.

Given the performance context of Persian *ghazal* poetry, it is not surprising that puns on terms connected to wine drinking and associated paraphernalia are a common feature of this genre. In the following verse, for example, Jahān-Malik puns delicately on the words “*paymān*” (“covenant”) and “*paymāna*” (“wine cup”):

گر چو پیمانۀ شکستی همه پیمان مرا باده شوق توأم در دل جامست هنوز

Even though you have broken all your promises to me, like a cup
My heart remains a goblet for the wine of your desire
(794:7)

With drinking, comes feasting. Frequently in Jahān-Malik’s poems, we find references to wine (*sharāb*) and roasted meat (*kabāb*). Although the primary function of such references may be metaphorical, they also reflect the reality of a *majlis* feast:

هر دم از دیده شراب آرم و از سینه کباب گر شبی خیل خیال تو بود مهمانم

If one night, the cavalry of your apparition were my guest
At every moment I would provide wine from my eyes and *kabāb* from my chest
(63:4)

And, similarly:

مهمان دیده است همه شب خیال تو آرم برای بزم خیالت شرابها
خون دل از دو دیده مهجور میکنم اندر پیاله وز جگر خود کبابها

Your apparition, every night, is my eye’s guest
And for your vision’s banquet I provide much wine
The blood of my heart, from my two forsaken eyes, I pour
Into the cup, and from my own liver I make *kabābs*
(47:2-3)

And:

ای دیده گشته در غم هجر تو چون شراب و ای دل بر آتش غم عشقت شده کباب

...

بر آتش رخت جگر ما کباب شد وز خون دیده رفت به جام دلم شراب

O you who has turned my eyes to wine through the woe of separation from you
And, O heart! Kabābed on the fire of the pain of your love

...

One the fire of your cheeks, our liver has been kabābed
And from the blood of our eyes, wine has poured into the cup of my heart
(55: 1 and 3)

Board games such as chess (*shaṭranj*) and, in particular, backgammon (*nard*), were played by guests at *majālis*. Again, the verses that contain images related to board games are, on the whole, intended to be understood metaphorically, but, on a secondary level, they tell us something about the popularity of these games at the time Jahān-Malik was writing. In this verse, Jahān-Malik describes the lover as one who has lost her heart in the game of joy (*nard-i ʿtarab*):

جان ما در ششدر عشقت بماند با تو تا نرد طرب را باخته

Our soul remained on the square of your love
Until it lost the game of joy
(1225:8)

References (again, primarily metaphorical) to the two great royal sports of hunting (*shikar*) and polo (*chawgān*) abound in *ghazal* poetry of this period, and Jahān-Malik's poetry is no exception. We know from prose sources that a wine party might either precede or follow a polo match or a hunting expedition. A standard image employed is the lover (or the lover's heart) as a polo ball (*gūy*), struck by the beloved's polo stick (variously, his arched eyebrow or curved forelock).³⁷

Alongside eating, drinking, board games and sports, music performance (normally as an accompaniment to singing or the recitation of poetry) was an important component of entertainment at a *majlis*. Jahān-Malik frequently makes mention of musical instruments, thereby giving us an idea of what constituted a standard contemporary *majlis* ensemble:

بوستان پر غلغل چنگست و عود و نای و رود موسم گل در سراپستان یکی مستور نیست

The garden is filled with the melodies of the harp, lute, flute and rebeck
During the season of the rose in the garden, no one is chaste
(289: 9)

³⁷ See for example 344, 575 and 724.

In the opening lines of the following poem, Jahān-Malik presents herself as a musical instrument in the hands of a harsh beloved, the strings of which are struck mercilessly, causing her to cry out in pain. This image of the musician striking the harp's strings, although used to represent the poet-lover suffering at the hands of the beloved, also serves to mirror the performance of the minstrel (*mutrib*) at the *majlis*:

دلبر از شوخی و عیاری دل از دسّم ربود	در فراق خود مرا بنشانَد بر آتش چو عود
همچو چنگم میزند لیکن نوازش کمترست	میدهد هر دم به هجران گوشمالم همچو عود
نی صفت مینالم از دست جفای هر خسی	چون رسیدم جان به لب زین ناله زارم چه سود

The beloved, through playfulness and villainy, has stolen from me my heart
 In his absence, he placed me on the fire, like aloes
 He strikes me like a harp, although his strokes are less
 He pounds me at every moment with separation, like a lute
 I cry out like a reed flute from the harsh hand of every mean man
 Since I am now near to death, what use is there in this wretched wailing?
 (683:1-3)

And similarly:

چون چنگ در خروشم و چون نی زناله زار	در راه عشق تو اسرارها زدیم
-------------------------------------	----------------------------

I am warbling like a harp, and like a flute, I am hoarse from crying out
 In the path of your love we have experienced many mysteries
 (1084:6)

Instrumental music was also employed in a *majlis* to accompany performances by dancing boys or girls. In the following verse, Jahān-Malik seems to allude to a dancing boy. Her use of the term *samā'* may (although not necessarily) indicate that she is referring to a Šūfī *majlis*:

گر در سماع آید قدش جان را بر افشام براو	چون بشنود گوش دلم هیهای بغدادی پسر
---	------------------------------------

If his slender form begins to sway with the music, I will offer up my life to him
 When the ear of my heart hears the cries of the Baghdadi boy
 (762:8)

As mentioned above, music was also played as an accompaniment to poetry, especially when performed as songs by minstrels. It is not clear in what context Jahān-Malik's *ghazals* would have been performed, but from the following lines, it seems that she also intended her poetry to be sung by professional *mutrib*s at wine parties, and not just to be performed within the confines of the royal harem, whether by her or a by a female musician. She instructs the minstrel how best to perform her verses:

مطربا در ساز کن عود و نی و چنگ و رباب و آنچه میگوئی به نزد عاشقان با ساز گوی
گر بخوانی یک دو بیتی دلپذیر از شعر من در سرایستان تو با دستان خوش آواز گوی

O minstrel! Play the lute, the flute, the harp and the rebeck
And whatever you say to the lovers, accompany it with music
If you sing a pleasing verse or two from my poems in the garden,
Sing them with pleasing melodies
(1383:8-9)

As discussed above, there are clues as to the composition of Jahān-Malik's poetry in the introduction she penned to her *dīvān*, and, occasionally, in her *ghazals*, there are passing references to the composition of her poetry. Taken on a literal level, the opening lines of the following poem suggest that Jahān-Malik composed some of her poetry in its most likely performance setting: the garden:

مرا به صبحدمی در چمن گذار افتاد ز بوی گل به مشام خیال یار افتاد
گذشت یک دو سه بیتی به خاطر من به هوس چو از هوا نظرم سوی آن نگار افتاد

I passed through the garden one dawn
The scent of the rose in my nostrils set me contemplating the beloved
Two to three verses passed through my mind on love
When out of desire my eye fell on that beauty
(410:1-2)

Conclusion

This is not an exhaustive study of references to the performance context in the *ghazals* of Jahān-Malik Khātūn, nor is it an exhaustive study of such references in Persian *ghazal* poetry on the whole, which are relatively commonplace. What this brief study does show is that there are sufficient clues contained within such references which can help the modern-day reader to construct an image of the contemporary performance context. Given the abstract nature of the genre, it is difficult to argue that these references describe actual, one-time, historical *majālis*. What they do convey to us, however, is the contemporary perception of what made a good *majlis*, or put quite simply: what the most favored settings and contexts for the performance of *ghazals* in the 14th century were.

It is clear that more work needs to be done to examine the function of these references in Persian *ghazal* poetry. One preliminary hypothesis is that such references work as aide memoirs, reminding the audience of either the joys of spring (if the poem was originally composed for performance in the autumn or winter, for example) or else helping the listeners to recall better times; times of stability and ease, thereby raising their morale. Some of the examples cited above could also be seen as asides or instructions to the various participants at the *majlis* (especially the

minstrels and the *sāqīs*), telling them how to sing the poet's verses, or when to serve the wine.

Bibliography

- Āl-i Dāvūd, 'Alī 1995: Āl-i Muẓaffār. In: *Dā'irat al-Ma'ārif-i Buzurg-i Islāmī*, vol. II. Tehran. 140-153.
- Āl-i Dāvūd, 'Alī 2001: Īnjū. In: *Dā'irat al-Ma'ārif-i Buzurg-i Islāmī*. Vol. X. Tehran. 719-720.
- Bayhaqī, Abu'l-Faḍl b. Ḥusayn 1971: *Tā'rīkh-i Bayhaqī*. 'Alī-Akbar Fayyād (ed.). Mashhad.
- Bloch, Edgar 1928: *Bibliothèque Nationale, catalogue des manuscrits persans*. Vol. III. Paris.
- Boyle, J.A. 1971: Īndjū. In: *The Encyclopaedia of Islam* (new edition). Vol. 3. Leiden. 1208.
- Brookshaw, Dominic Parviz 2003: Palaces Pavilions and Pleasure-gardens: the context and setting of the medieval *majlis*. *Middle Eastern Literatures*. Vol. 6, no.2. 199-223.
- Browne, Edward Granville 1932: *A Descriptive Catalogue of the Oriental MSS. Belonging to the Late E. G. Browne*. Reynold Alleyne Nicholson (ed.). Cambridge.
- Browne, Edward Granville 1951: *Literary History of Persia*. Vol. 3. Cambridge.
- Clavijo, Ruy Gonzalez de 1928: *Embassy to Tamerlane: 1403-1406*. Guy Le Strange (transl.). London.
- Clinton, Jerome 1972: *The Dīvān of Manūchihri Dāmghānī. A Critical Study*. Minneapolis.
- Dawlatābādī, Parvīn 1988: *Manẓūr-i Khiradmand*. Tehran.
- Dawlatshāh Samarqandī, b. 'Alā al-Dawla 1900: *Tadhkirat al-Shu'arā'*. Edward Granville Browne (ed.). Leiden.
- 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.
- Farrukhī Sīstānī, 'Alī b. Jūlūgh 1999: *Dīvān*. Muḥammad Dabīr Siyāqī (ed.). Tehran.
- Gulshanī, 'Abd al-Karīm 2000: Pādishāh Khātūn. In: *Dānishnāma-yi Jahān-i Islām*. Vol. 5. Tehran. 363-364.
- Ḥāfiẓ Abrū 1999: *Jūghrāfiā-yi Ḥāfiẓ Abrū*. Vol. 2. Šādiq Sajjādī (ed.). Tehran.
- Ḥāfiẓ Shīrāzī, Shams al-Dīn Muḥammad 2001: *Dīvān*. 'Alī Bahrāmīyān/ Kāẓim Bargnaysī/ Šādiq Sajjādī (eds.). Tehran.
- Hammond, Marlé 2003: Literature: 9th to 15th Century. In: Suad Joseph et al. (eds.): *Encyclopedia of Women & Islamic Cultures*. Vol. 1. Leiden. 42-50.

- Hillenbrand, Carole 2003: Women in the Seljuq period. In: Guity Nashat/ Lois Beck (eds.): *Women in Iran from the rise of Islam to 1800*. Urbana. 103-120.
- Ibn Zarkūb 1932: *Shīrāznāma*. Bahmān Karīmī (ed.). Tehran.
- Jackson, P. 1993: Muẓaffarids. In: *The Encyclopaedia of Islam* (new edition). Vol. 7. Leiden. 820-822.
- Jahān-Malik Khātūn 1995: *Dīvān*. Purāndukht Kāshāni-Rād/ Kāmil Aḥmadnījād (eds.). Tehran.
- Karatay, Fehmi 1961: *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Farsça Yazmalar Kataloğu*. No. 1-940. Istanbul.
- Kay-Kāvūs, b. Iskandar b. Qābūs 1951: *Qābūs-nāma*. Reuben Levy (ed.). London.
- Kutubī, Maḥmūd 1956: *Tā'rīkh-i Āl-i Muẓaffar*. 'Abd al-Ḥamīd Navā'ī (ed.). Tehran.
- Lewis, Franklin D. 1995: *Reading, Writing and Recitation. Sana'i and the Origins of the Persian Ghazal*. Unpublished Ph.D. thesis. Chicago.
- Limbert, John 2004: *Shiraz in the Age of Hafez: The Glory of a Medieval Persian City*. Seattle.
- Makhfī, Zīb al-Nisā' 2002: *Dīvān*. Mahīndukht Şiddīqiyān/ Sayyid Abū Ṭālib Mīr'ābidīnī (eds.). Tehran.
- Manūchihri Dāmghānī, Abū Najm Aḥmad 1996: *Dīvān*. Muḥammad Dabīr Siyāqī (ed.). Tehran.
- Manz, Beatrice Forbes 2003: Women in Timurid Dynastic Politics. In: Guity Nashat/ Lois Beck (eds.): *Women in Iran from the rise of Islam to 1800*. Urbana. 121-139.
- Marefat, Roya 1993: Timurid Women: Patronage and Power. *Asian Art*. 6, 2. 29-49.
- Massé, Henri 1972: Le divan de la princesse Djehane. In: Parimarz Naficy (ed.): *Mélange d'iranologie en memoire de feu Said Naficy*. Tehran. 1-42.
- Meisami, Julie Scott 1995: The Body as Garden: Nature and Sexuality in Persian Poetry. *Edebiyat*. Vol. 6. 245-274.
- Meisami, Julie Scott 2001: Palaces and Paradises: Palace Description in Medieval Persian Poetry. In: Oleg Grabar/ Cynthia Robinson (eds.): *Seeing Things: Textuality and Visuality in the Islamic World*. Princeton. 21-54.
- Meisami, Julie Scott 2003: Eleventh-Century Women: Evidence from Bayhaqi's History. In: Guity Nashat/ Lois Beck (eds.): *Women in Iran from the rise of Islam to 1800*. Urbana. 80-102.
- Mernissi, Fatima 1993: *The Forgotten Queens of Islam*. Cambridge.
- Miḥrābī, Mu'in al-Dīn 2003: *Mahsatī Ganja'ī. Buzurgtarin Zan-i Shā'ir-i Rubā'ī-sarā*. Tehran.
- Minorsky, Vladimir 1986: Kutlugh-Khanids. In: *The Encyclopaedia of Islam* (new edition). Vol. 5. Leiden. 553-554.
- Munshi Kirmānī, Nasir al-Dīn 1983: *Simṭ al-'Ulā li'l-Haḍrat al-'Ulyā*. 'Abbās Iqbāl (ed.). Tehran.

- Mushīr Salīmī, ‘Alī-Akbar 1956: *Zanān-i Sukhanvar*. Vol. 1. Tehran.
- Nafīsī, Parīmarz 1971: Dīvān u Sharḥ-i Ḥāl-i Shā‘ira-yi Qarn-i Haftum. Jahān-Malik Khātūn-i Īnjūy. In: Ḥamīd Zarrīnkūb (ed.): *Majmū‘a-yi Sukhanrānī-hā-yi Duvvumīn Kungīra-yi Taḥqīqat-i Īrānī*. Mashhad. 137-146.
- Nafīsī, Sa‘īd 1965: *Tā‘rīkh-i Nazm u Nathr dar Īrān u dar Zabān-i Fārsī*. Vol. 1. Tehran.
- Nafīsī, Sa‘īd 1968: Ḥāfiẓ va Jahān-Malik Khātūn. *Rāhnāma-yi kitāb* 7. 369-372
- Nashat, Guity/ Beck, Lois (eds.) 2003: *Women in Iran from the Rise of Islam to 1800*. Chicago.
- Nizām al-Mulk, Ḥusayn b. ‘Alī 1956: *Siyāsatnāma*. Muḥammad Qazvīnī/ Murtaḍā Mudarrīsī-Chahārdihī (eds.). Tehran.
- Nizāmī ‘Arūḍī Samarqandī, Aḥmad b. ‘Umar 1920: *Chahār Maqāla*. Muḥammad Qazvīnī (ed.). London.
- Nizāmī Ganjavī, Ilyās b. Yūsuf 1954: *Khusraw va Shīrīn*. Vahīd Dastgirdī (ed.). Tehran.
- Şafā, Dhabīḥallāh 1999: *Tā‘rīkh-i Adabiyāt dar Īrān* Vol. 3, 2.
- ‘Ubayd-i Zākānī 1999: *Kullīyyāt*. Muḥammad Ja‘far Maḥjūb (ed.). New York.
- Yazdī, Mu‘īn al-Dīn 1947: *Mavāhib-i Ilāhī dar Tā‘rīkh-i Āl-i Muẓaffar*. Sa‘īd Nafīsī (ed.). Tehran.

The Epic roots of lyrical imagery in classical Persian poetry

Anna Krasnowolska

Origins

The classical Persian *ghazal* is a short (several to a dozen or so *bayts*) monorhymic poem, with a distinct beginning and ending. The two *miṣrāʿs* of its opening *bayt* (*maṭlaʿ*) are rhyming, as in the *qaṣīda*. The ending of the poem usually is marked by the poet's *takhallus* (pen-name), which is placed in the final *bayt* (the *maqtaʿ*).¹ This ending is a relatively recent feature of the *ghazal* convention. In the early stages, the closing of a *ghazal* was not necessarily distinct, but could be signaled by an apostrophe, a message, an aphorism, etc.²

The Persian *ghazal* has a lyrical or emotional content, most commonly of erotic or mystical (less frequently didactical, philosophical, anacreontic, descriptive, panegyric, etc.) character.³ Some authors put stress on a lack of strict logical connection between the consecutive *bayts* of a *ghazal*, in spite of their formal unity and a sort of general harmony in its mood.⁴

Thus conceived, the *ghazal* as a distinct literary genre took shape in the earliest period of new Persian poetry (9-10th centuries), to achieve its mature form only in the 12-13th centuries.⁵

Scholars dealing with the development of the Persian *ghazal* generally agree that its poetical form originated either from a detached introductory part of a *qaṣīda* (called *nasīb*, *taṣbīb*, or *taghazzul*), or from a loose poetical fragment (*qiṭʿa*). Both are monorhymed forms.⁶ As Briginiski argues, the term *ghazal* was well-established already among early (10-11th centuries) Persian poets and theorists of poetics. Originally, it referred predominantly to the subject matter of a poem, and only later on it became a designation for a particular literary form, which steadily evolved into a separate genre.⁷

As for the origin of the Persian *ghazal*, two main sources are usually mentioned:

- the Arabic *ghazal*, predominantly in its pessimistic version, which concentrates on the misfortunes of love rather than on its pleasures;

¹ Bausani 1965: 1075; Rypka 1968: 95; Duḥbā 1986: 273-3.

² Reysner 1989: 32.

³ Duḥbā 1986: 280.

⁴ Rypka 1968: 102-3; Lughatnāma-yi Dihkhudā: 209.

⁵ Bausani 1965: 1058.

⁶ Bausani 1965: 1057.

⁷ Briginiski 1972. A similar approach is still represented by Lughatnāma-yi Dihkhudā: 207-210, s.v. *qazal*.

– Iranian popular poetry of erotic character.⁸

According to Reysner,⁹ the early Persian poet who combined these two traditions most skillfully was Rābi‘a Quzdārī (also known as Rābi‘a Balkhī), a Khorasani poetess of Arab descent, who lived in the 10th century in Balkh.¹⁰ In Reysner’s opinion, Rābi‘a adopted popular lyrics in its “female” version (love poems sung by women) which still has its continuations in Iranian folklore. One of Rābi‘a’s love poems he quotes is a bilingual dialogue, in which the heroine of love complains about her fate in Arabic, while a bird answers her in Persian.

Apart from its oral folk tradition, Persian love poetry of the early Islamic period probably has had some other indigenous sources as well. The activity of Iranian court poets-cum-minstrels (*gūsān*, *rāmishgar*, *khunyāgar*) can be traced back to Parthian times at least. For instance, we know of the existence of some renowned minstrels at the Sasanian court, such as Bārbad in the time of Khusraw Parvīz. Their compositions have not survived, but references in historical and epic sources show that their poems, improvised to a string instrument, were not only of panegyric, but also of incidental and lyrical content.¹¹ The early new Persian poetry at the Muslim courts seems to continue the Sasanian tradition, enriched by strong Arabic influence.¹²

The panegyrists of the Samanid and Ghaznavid courts opened their *qaṣīdas* with elaborate descriptions of nature, feasting and wine-drinking scenes, love verses and lyrical passages of diversified character.¹³ The majority of the motifs characteristic of the classical *ghazal* can already be found in their poetry. This seems to be an immediate source of the *ghazal*’s imaginal universe. The homogeneity of rhyme patterns allows the *qaṣīda-ghazal* to transfer ideas and images both smoothly and in a natural way.

On the other hand, a considerable amount of the pre-Islamic lyrical tradition has been preserved and developed within the body of early new Persian epic poetry, which, from the formal point of view (being composed not with a single rhyme as the *ghazal*, but in rhyming couplets) was not connected with the *ghazal* genre. It seems that the roots of some stock motifs of classical *ghazal* imagery should be looked for in epic works where their mythological and ritual background is still apparent. This is probably the case for the description of woman’s beauty in its affinity to descriptions of nature and ideal landscapes (e.g., a “paradise garden”), possibly reaching back to the cult of female deities of nature and fertility.

⁸ Braginskiy 1972: 167; Reysner 1989: 25.

⁹ Reysner 1989: 28-30.

¹⁰ Dabīrsiyāqī 1991: 158-61.

¹¹ Boyce 1957.

¹² De Bruijn 1987.

¹³ Cf. Osmanov 1974.

An epic precursor of the ghazal

What will be presented here is an early epic version of one of the most frequent motifs of classical, both erotic and mystical, lyrics, namely the rose and nightingale (*gul-u bulbul*) motif.

In the works of the great masters of *ghazal* this image proliferates. The rose (*gul*) stands for a beloved (*ma'šūq*), cruel to her lover and indifferent to his feelings. The nightingale (*bulbul*) represents a tearful lover (*'āshiq*), longing in vain for his beloved.¹⁴ While in 'Aṭṭār's "Speech of the Birds"¹⁵ and in Sa'dī's "Second Treatise"¹⁶ the rose symbolises an object of earthly, temporal passion, as opposed to the true values of the eternal life, in the mystical *ghazal* the rose becomes a manifestation of God's perfection, and, accordingly, as Schimmel puts it, "the nightingale who yearns for the rose [...] is, in mystical language, the soul longing for eternal beauty."¹⁷

In the poems of Ḥāfiẓ of Shirāz (d. 1390), credited as being the most representative of the classical Persian *ghazal* poets, the two currents of lyrical poetry – the earthly and the mystical – are combined so that it is difficult to distinguish one from the another. The attributes of the antithetical yet complementary rose-and-nightingale pair of symbols as appearing in Ḥāfiẓ' *Dīvān* may be summed up as follows¹⁸:

Rose: beautiful (159), laughing, smiling (70, 159), blossoming in spring (359), in a garden (183); offering a cup of wine (75), inviting to drink (454); unfaithful (70), untrustworthy (159), shortlived (80), unavailable (61), seducing (62), coquettish (288); making her lover suffer (120, 238); wounding him with her thorns (121, 287), making him bleed (because of her red colour) (121), burning him with fire (248, 416), laying a trap for him (159); preferring the birds of idle speech (464); being coquettish with the Wind (219) and listening to its secrets (399).

Nightingale: weeping, lamenting (61f., 70, 80, 86, 183, 237, 474, 555), singing (464), whistling (503), praising the Rose (75); in a garden (183, 473), at dawn (63, 120); in love (70, 183, 288), suffering of love (237), longing, patient (287); wounded (80, 120), bleeding (120), burning with love (248, 416), bound in a trap (159, 287), imprisoned in a cage (183, 355), jealous (of the Wind) (219).

A similar distribution of qualities between rose and nightingale is already present in Sa'dī's (d. 1292) *ghazals*, although the moral contrast between the two and the sadomasochistic nature of their relationship is probably less distinct there.

¹⁴ Clinton 1990: 337-8; Bausani 1965: 1058-9.

¹⁵ Farīd al-Dīn 'Aṭṭār 1968: 47-9.

¹⁶ Sa'dī n. d.: 13f.

¹⁷ Schimmel 1975: 307.

¹⁸ In the following quotations from Ḥāfiẓ, the numbers in brackets refer to the pages of the Ḥāfiẓ-i Shirāzi 1960 edition. – Some additional examples can be found in Mu'in 1985: 217-225.

For Ḥāfiz, the nightingale became a symbol of poetic creativity, especially if stimulated by suffering. The poet compares or identifies himself with the bird not only as an unhappy lover (86, 389), but as an artist as well (454). Thus for Ḥāfiz, the nightingale is a rare bird which sings *ghazals* (288, 291) and teaches the secrets of love – just as the poet teaches how to compose *ghazals* (473). If the poet is forced to silence he likens himself to a silent nightingale (359), a nightingale with its tongue bound up and imprisoned in a cage (355).

In the earlier, panegyric poetry of the Ghaznavid court, a different approach to the motif “rose and nightingale” prevails. Fouchécour, who thoroughly analyzes the descriptions of nature in 11th-century Persian poetry, observes that in the works of the great Ghaznavid panegyrists such as ‘Unṣurī (d. 1039), Farruḥī (d. 1037) and Manūčihri (d. ca. 1040), the nightingale is personified predominantly as singer, reciter, story-teller and/ or musician. Also, the nightingale is referred to as *hazār-dāstān* “possessor of a thousand stories”, *hazār-āwā* “possessor of a thousand voices or melodies”, simply *hazār* “thousand”. Another name for it is *zand-bāf* (variant: *zand-vāf* “Zand-weaver” or *zand-khān* “Zand-reciter” (from *Zand*, a famous commentary on the Avesta, written in the Pahlavi language). It usually appears together with other birds (such as *kabg* “partridge”, *qumrī* “turtle dove”, *ṣulṣul* “ring-dove”, etc.). It shows itself in places where roses grow, such as in rose-gardens, and at times when the roses are blossoming (i.e., spring). Finally, although the motif of love between the rose and the nightingale appears sporadically, it seems to be only of secondary importance in this early period.¹⁹

Fouchécour ascribes the merit of having developed the love symbolism of the rose-and-nightingale archetype to the West Iranian 11th-century poet Qaṭrān-i Tabrīzī (d. ca 1073).²⁰ However, the imagination of the nightingale as an unhappy lover of the rose is already present in the works of some 10th-century East Iranian poets such as Munjīk-i Tirmizī (d. 987)²¹ and Kisā’i-yi Marvazī (d. after 1002)²², as one can judge from the poorly preserved remains of their *dīvāns*.

A Text From Firdawsī’s Shāhnāma

A lyrical passage that is crucial to the subject is found in Firdawsī’s epic *Shāhnāma* (written between 975-1010). It contains an 11-verse introduction to the “epic of Rostam and Isfandiyār” (*dāstān-i Rostam-u Isfandiyār*), which one of the most dramatic of all Iranian epics. Prodded by his envious father Gushtāsp, the young crown prince Isfandiyār starts a fight with Rostam, an old champion of unusual strength, and as a consequence perishes. The introduction announces this tragic event:²³

¹⁹ Fouchécour 1969: 139-41.

²⁰ Fouchécour 1969: 225.

²¹ Dabīrsiyāqī 1991: 150-51.

²² Amīn-Riyāḥī 1991: 102.

²³ The Persian text follows Firdousi 1967: 216f. (verses 5-16), the translation is mine.

5. *Hame busetān zir-e barg-e gol-ast*
hame kuh por lāle-vo sombol-ast
 The whole garden is covered with rose petals,
 all the mountains are full of tulips and hyacinths.
- Be pālīz bolbol benālad hami*
gol ze nāle-ye u bebālad hami
 In the garden the nightingale is weeping all the time,
 and as it is weeping, the rose grows all the time.
- Ču az abr bīnam hami bād-o nam*
nadānam ke narges čerā šod dažam
 Since I see the wind and moisture coming from a cloud,
 I do not know why the narcissus is sad.
- Šab-e tire bolbol naxospad hami*
gol az bād-o bārān bejombad hami
 In the dark night the nightingale does not sleep,
 the rose swings from the wind and rain.
- Bexandad bolbol az har dovān*
ču bar gol nešinad gošāyad zabān
 The nightingale is laughing at both of them.
 As it seats itself on the rose it starts his song.
10. *Nadānam ke ‘āseq-e gol āmad gar abr*
ču az abr bīnam xorūš-e hažabr
 I do not know whether it fell in love with the rose or with the cloud,
 as I hear the cloud uttering a lion’s roar.
- Bedarrad hami bād pirāhan-aš*
derafšān šavad ātaš andar tan-aš
 The wind tears the cloud’s shirt again and again
 so that its body shines with fire.
- Be ‘ešq-e havā bar zamin šod govā*
be nazdik-e xoršid-e farmanravā
 It [the cloud? the wind? the nightingale?] is witness of the love of the sky to the earth,
 in the presence of the ruling sun.
- Ke danad ke bolbol če guyad hami*
be zir-e gol andar če muyad hami
 Who knows what the nightingale is saying,
 whom it mourns under the roses?
- Negah kon sahgāh tā bešenavi*
az bolbol soxan goftan pahlavi
 Listen at dawn,
 and you will hear the nightingale’s story in Pahlavi.
15. *Hami nālad az marg-e Esfandiyār*
nadārad be jozz nāle z-u yādgār
 He mourns the death of Isfandiyār all the time,
 except for lamentation, he has no memory of him.

Ču āvāz-e Rostam šab-e tire abr
bedarrad del-o guš qorrān-e hažabr
 Like Rustam's voice, the cloud in the dark night
 tears one's heart and ears with a lion's roar.

The text consists of a series of images, which are interrelated. They are numbered I-IV below.

- I. The first larger image is a spring landscape, with garden, mountains and flowers such as roses, tulips hyacinths and narcissi blossoming in rain and wind. Although spring rain is seen as a joyous event, this scene is sad, as can be seen from the behavior of the the narcissus.
- II. The second picture shows a rose and a nightingale in a stormy night. The nightingale weeps while sitting on a rose plant. The rose keeps growing as the bird is singing, and it swings in rain and wind. The nightingale laughs, but it is not clear at whom – perhaps at the rain and wind. In any case, it is in love, either with the rose, or with the storm cloud, which roars like a lion.
- III. Now we see a spring storm. This is perceived as a conjugal act between Sky and Earth in the presence of the Sun, with cloud and lightning as witnesses to their wedding.
- IV. In the final scene, the nightingale mourns the death of Isfandiyār. Its lament is in the Pahlavi language, and it is the only memory left over from Isfandiyār. On the other hand, the storm cloud roars like Isfandiyār's murderer Rustam.

In order to be fully understood, the above passage has to be considered on one hand in the context of Isfandiyār story which follows immediately thereafter. On the other hand, the context of all its epic homologues (the stories of Siyāmak, Ābtin, Īraj and Siyāvush) is also important. In particular, the extended *dāstān* on Siyāvush supplies essential comparative material.

The suggestive scene created by Firdawsī refers to the myth which, in its consecutive versions, underlies the whole mythological part of the *Shāhnāma*. It is the story of a young prince who is innocently murdered and then revived in the person of his posthumous son. It clearly originates from an agricultural myth of death and resurrection, of cyclic departures and returns of a nature deity. On a metaphorical level the epic tradition compares the perishing hero to a sacrificial animal, while the son, in whose person the hero is reborn, is compared to a plant (a tree, a sprout, or a flower) which emerges from the blood of the dead.²⁴

In these epics, the hero's death often results in natural disasters (draught, in particular) and in the decline of nature as a whole. For instance, after the death of Īraj, his garden is destroyed and his favorite trees are uprooted.²⁵ In such contexts, the motif of animals and plants mourning for the deceased is often repeated. The

²⁴ For details see Krasnowolska 1998: chapter. 5.

²⁵ Firdawsī 1960: 106 (*Feridun*, verses 450-452).

period after the hero's death is likened to winter, while the birth of the new heir to the throne is compared to the regeneration of nature in spring.

In the most elaborate epic story of death and resurrection, that of Siyāvush, a flower called either *khūn-i siyāvushān* ("Siyāvush's blood") or *farr-i siyāvushān* ("Siyāvush's glory") grows from the blood of the dead prince after it has been spilled on barren soil.²⁶ Simultaneously, his posthumous son is born in concealment. The new ruler's birth is announced by marvelous dreams and visions of rain clouds after a long period of drought,²⁷ and of a light amidst the dark night.²⁸

According to Narshakhī's testimony (mid-10th century),²⁹ the death and resurrection of Siyāvush were celebrated on *Nawrūz*, the first day of the solar New Year and the beginning of the agricultural season, in Bukhara. On this day the citizens of Bukhara used to make blood offerings on the alleged grave of Siyāvush at one of the city gates. The singers (*mutribān*) and story-tellers (*qawwālān*) sang their famous mourning songs, for which Narshakhī uses the words *nawḥa* ("lament, elegy") and *gerīstan-i muqān* ("weeping of the Magi, i.e. Zoroastrians").

In the *Shāhnāma*, there is a passage metaphorically referring to the birth of Siyāvush's son Kay Khusraw:³⁰

*Ze xāk-i ke xun-e Siyāvush bexward
be abr-andar āmad deraxt-i ze gard*
From the earth watered with Siyāvush's blood,
a tree grew up to the clouds.

*Negāride bar barghā čehr-e u
hami buy-e mošk āmad ze mehr-e u*
His [i.e. Siyāvush's] face was painted on its leaves,
out of his kindness it smelled of musk.

*Be dey-māh nešān-e bahārān bodi
parasteš-gāh-e sugvārān bodi*
It was a sign of spring in the month of Day [Dec.-Jan.]
and a place of worship for the mourners.

In another passage,³¹ the entire nature laments the death of Siyāvush:

*Benālad hami bolbol az šāx-e sarv
ču darrāj zir-e golān bā tazarrv*
A nightingale weeps on the branch of a cypress,
a partridge and a pheasant under the roses.

²⁶ Firdousi 1965: 152-3 (*Dāstān-i Siyāvush*, verses 2342ff.). The relevant verses are not included in the Moscow edition (Firdawsī 1960).

²⁷ Firdousi 1965: 199f. (*Siyāvush*, verses 3021f. and 3040-44).

²⁸ Firdousi 1965: 158 (*Siyāvush*, verses 2423-2428).

²⁹ Narshakhī 1972: 23f., 32f.

³⁰ Firdousi 1965: 167 (*Siyāvush*, verses 2562-2564).

³¹ Firdousi 1965: 170 (*Siyāvush*, verses 2591-2593).

*Hame šahr-e Turān por az dāq-o dard
be biše-darun barg-e golnār zard*

The whole country of Turān is full of grief and sorrow,
pomegranate leaves wither in the woods.

*Gerefte šivan be har kuhsār
na faryādras bovad-o na xāstār*

There are laments at each mountaintop,
with no sign of a rescuer and no avenger.

These two passages offer a direct parallel to the rose-and-nightingale introduction to the story of Rustam and Isfandiyār.

From the first text it can be seen that the plant (here a tree, homologue of the *khūn-i siyāvushān* flower) which grows from the murdered prince's blood is in reality his reincarnation. This can be seen from the image of his face on each leaf.

The marvelous tree is said to be a *parastish-gāh* (place of worship, shrine) where the mourners (*sūgvārān*) gather to lament the dead. This seems to be a reference to a special ritual practice. Until today trees and bushes which grow at the graves of the saints are venerated in Iranian lands as epiphanies of the *sacrum*. The miraculous tree is a sign of hope and revival. Its appearance in winter, here represented by the month of *Day*, marks spring. The resurrection of the hero in the form of a plant and the ceremonies performed with this plant are closely interrelated. Laments for the dead and the expression of joy about his return are represented as coinciding.

The second text presents a scene of mourning with the participation of birds and plants. Here we find our nightingale lamenting for the dead prince together with other birds. The plants involved in this scene are a cypress tree, roses and pomegranates. The yellow, withered colour of the pomegranate's leaves is a hint which again allows to identify the season of the year, for the hero's death is connected with the death of plants in autumn. Now the mourners are awaiting a new charismatic leader, i.e. the new incarnation of the dead, who would appear to avenge his own death, just like new plants appear in spring.

Symbolism

In the context briefly outlined above the symbolism of Firdawsī's rose-and-nightingale passage becomes intelligible. The symbolic scene, here forming the introductory section of the *dāstān*, may at some point well have been placed at its end, i.e., after Isfandiyār's burial. Comparing his fate with Siyāvush's makes it clear that Isfandiyār is mourned for as an agricultural deity. The Isfandiyār scene is placed in spring, as indicated by spring flowers, a violent storm and torrential rain. This is also the season when the rites for Siyāvush were held and the *Farvarddegān* (All Souls) festival was celebrated, immediately before *Nawrūz* (New Year), which fell on the first day of spring. Storm and rain, the meaningful components of the scene, symbolize a vernal revival of nature after its "death" in winter.

Moreover, the scene seems to allude to the ancient beliefs recorded in Yasht XIII. 45-56 of the *Avesta*:³² during the vernal festival of *Farvardegān*, the *fravashi* (ancestral souls), who are imagined as warriors, armed and on horseback, fight duels in the sky with one another in order to gain rain clouds, each for their respective tribe and their living kinsfolk. The spring storm in Firdawsī's introduction appears to be a reflection of the periodically repeated duel of the two mythic heroes, which is dealt with extensively in the sequel of the text. The cloud roaring like Rustam succinctly illustrates this.

In passage quoted from the *Shāhnāma*, death and resurrection of the deity are celebrated jointly, in a way similar to the Siyāvush story and Narshakhī's Bukharan rite. There is a tight close interrelation between death and birth, despair and joy. In the poetry of Ḥāfīz and other classical *ghazal* poets, the nightingale is always represented weeping, whereas the rose is laughing. But Firdawsī's nightingale is both lamenting and laughing, and probably both of these forms of expression are ritually significant.³³

In Firdawsī's verses the motif of love appears on two levels. One part of its manifestations are the violent storm and the rain, which come from the sky down to the earth. This motif, characteristic of old agrarian cults and still frequent in Iranian folklore, is presented by Firdawsī with much dynamism and skill. The scene is violent, involving a rain cloud which roars like a lion, while the wind is tearing off the cloud's shirt and stripping its fiery body, producing lightning. The sun, acting here as a ruler before whom the marriage is concluded, is possibly invisible, as the whole scene might be occurring during nighttime. We witness a cosmic mystery which is cyclically repeated each year, comprising meteorological phenomena and personified celestial bodies as its actors.³⁴

At the same time the love motif is extended to the nightingale, for we are told that this bird is enamored, although the poet hesitates as to the object of the bird's affection, which may either be the rose, or the cloud. Within the composition of a complex scene with a generally erotic mood, the nightingale's love thus seems to be an element of secondary importance, a corroboration of the leading motif rather than one of its own right. Yet, we can see that the relationship between the rose and the nightingale is already firmly established.

In popular Iranian Muslim beliefs red flowers (predominantly roses, but also tulips (*lāla*) and poppies (*shaqāyiq*) are regularly connected with the graves of the saints and martyrs and play a role in vernal rites held in such places. Such was

³² Darmesteter 1960: 517-20.

³³ See Propp 1984: 224-42.

³⁴ We learn little about Isfandiyār's marriage, which should correspond to the hierogamy of Sky and Earth, from the *Shāhnāma*. Isfandiyār marries his sister (or sisters), whom he rescues from the Turanian king Arjāsp's captivity after having passed a route full of challenges. More is said about Siyāvush's double marriage; within the mythical structure of the story Farangis, the mother of Siyāvush's son and avenger Kay Khusraw, is equalled to the earth, from which the *khūn-i siyāvushān* plant emerges.

probably also the original meaning of the rose in the introduction to “Rustam and Isfandiyār”. The plant seems to be a reincarnation of the martyred hero and a sign of his resurrection each spring. Thus, the rose is a homologue of the *khūn-i siyāvushān* flower and to the marvellous tree from the murdered hero’s blood.

Looking for an explanation for the presence of the nightingale in the Firdawsī scene one may suppose that at an early stage of the myth the bird might have represented the soul of a deceased person. The image of the human soul as a bird is quite frequent both in Iranian folklore and mystical literature, for instance, in ‘Aṭṭār’s *Mantiq al-ṭayr*; gnostic parables by Avicenna, Suhrawardī, etc.³⁵ Thus the bird’s longing for the flower would be tantamount to the soul’s longing for its body from which it has been separated.

In the classical *ghazal*, the rose and the nightingale symbolize two elements which stand in sharp opposition: the rose is generally female, beautiful, firmly bound to the ground, short-lived, ephemeral, and of questionable moral qualities. The nightingale, on the other hand, is male, inconspicuous, characterized by its ability to fly, its noble feelings, its unshakeable striving for the beloved and its exquisite sense of art. These series of qualities seem to fit the body-soul opposition as conceived in Muslim gnosticism (*‘irfān*).

Bausani³⁶ observes that in Ḥāfiz’ poems the nightingale sings in Arabic, which is the sacred language of Islam, so his song should be considered a recitation of the *Qur’ān* or a prayer. In contrast, the language of Firdawsī’s nightingale is Pahlavi, the language of Zoroastrian Iran. Also the court poets contemporary to Firdawsī often qualify the bird as *zand-bāf* and *zand-khān*, thus making him chant in the language of the sacral texts of the Zoroastrian religion. For Firdawsī, the bird’s singing in the pre-Islamic language of Iran, the only memory left of the ancient heroes, is a part of his own cultural patrimony, preserved through oral transmission. The wailing nightingale in the introduction to “Rustam and Isfandiyār” can be linked not only to the birds lamenting Siyāvush’s death, but also to Narshakhī’s *mutrib*s and *qawwāl*s – professional singers and reciters, who perform their ritual laments at the burial place of Siyāvush in Bukhara. Firdawsī does not directly identify himself with the singing bird but, in many passages of his work, ascribes the same role of a guardian of the old tradition to himself. His contemporary panegyrists see in the nightingale a court minstrel-poet like themselves, although the terms used by them for the bird preserves an old idea of the sacredness of his songs.

³⁵ See Corbin 1960: 165-202.

³⁶ Bausani 1965: 1058.

Conclusions

Summarizing the preceding analysis, the following conclusions can be drawn:

- The origins of the rose-and-nightingale motif in *ghazal* poetry should be looked for in ancient agrarian mythology, beliefs and rites as preserved in the Iranian epic tradition.
- Originally, the erotic symbolism of the image seems to have been of secondary importance. But it steadily developed and gained a central position as the issue of death and resurrection gradually fell into oblivion. The bird's mourning for the dead evolved into the lament of a lover in despair.
- In the original myth the rose-and-nightingale motif pair may have symbolized the opposition of body and soul, albeit not necessarily with the implication of a moral polarization of the two elements. Later on, the idea was elaborated in different ways in mystical poetry.
- The epic idea of the bird as a singer of sacral texts and guardian of tradition was continued in Persian lyrical poetry in new forms: the nightingale as both court poet-and-singer and as an inspired artist.

Bibliography

- Amīn-Riyāhī, M. 1370 Sh./ 1991: *Kisā'i-yi Marvazī. Zindagī, andīsha va shī'r-i ū*. Tehran.
- Bausani, A. 1971: *Ghazal*. In: Bernard Lewis et al. (eds.): *Encyclopédie de l'Islam*. New edition. Vol. 2. Leiden, London. 1075.
- Boyce, Mary 1957: The Parthian *Gōsān* and Iranian Minstrel Tradition. *Journal of the Royal Asiatic Society*. 10-45.
- Braginskiy, I. S. 1972: O vozniknovenii gazeli v persidsko-tadžikskoy literature. Idem (ed.): *Iz istorii tadžikskoy i persidskoy literatur*. Moscow. 171-172.
- Bruijn, J. T. P. de 1987: Poets and minstrels in early Persian literature. *Transition Periods in Iranian History (Studia Iranica 5)*. 15-24.
- Clinton, J. W. 1990. Bolbol. II. In *Persian Literature*. In: E. Yarshater (ed.): *Encyclopaedia Iranica*. Vol. 4. London, New York.
- Corbin, H. 1960: *Avicenna and the Visionary Recital*. New York.
- Dabīrsiyāqī, M. 1370 Sh./ 1991: *Pishāhangān-i shī'r-i pārsī*. Tehran.
- Darmesteter, James (ed.) 1960: *Le Zend-Avesta*. Vol. 2. Paris.
- Dulęba, W. 1986: *Klasyczne podstawy poetyki perskiej*. Kraków.
- Farīd al-Dīn 'Aṭṭār, Shaykh 1347 Sh./ 1968: *Mantiq al-ṭayr*. M. J. Mashkūr (ed.). Tehran.
- Firdawsī 1960: *Šāh-nāme. Kritičeskiy tekst*. Vol. 1. Y. E. Bertel's (ed.). Moscow.
- Firdousi 1965: *Šāh-nāme*. Vol. 3. A Nušin (ed.). Moscow.
- Firdousi 1967: *Šāh-nāme. Kritičeskiy tekst*. Vol. 6. A Nušin (ed.). Moscow.

- Fouchécour, C.-H. de 1969: *La description de la nature dans la poésie lyrique persane du XI^e siècle. Inventaire et analyse des thèmes*. Paris.
- Ḥāfiẓ-i Shirāzi 1339 Sh./ 1960: *Dīvān-i Khāja Shams al-Dīn Muḥammad Ḥāfiẓ-i Shirāzi*. S. M. R. Jalīlī-Nāʾinī/ Nāẓir Aḥmad (eds.). Tehran.
- Krasnowolska, Anna 1998: *Some Key Figures of Iranian Calendar Mythology*. Kraków.
- Lughatnāma-yi Dihkhudā 1375 Sh./ 1996. Vol. 36. Tehran.
- Muʿīn, M. 1364 Sh./ 1985: Gul-u bulbul. *Majmūʿa-yi maqālāt-i Doktor Muʿīn*. Vol. 1. Tehran.
- Narshakhī, Abū Bakr M. b. Jaʿfar an- 1351 Sh./ 1972: *Tārkhī-i Bukhārā*. Mudarris-i Raḍavī (ed.). Tehran.
- Osmanov, M.-N. O. 1974: *Stil' persidsko-tadžikskoy poezii IX-X vv.* Moscow.
- Propp, V. 1984: Ritual Laughter in Folklore. In: Propp, V.: *Theory and History of Folklore*. A. Liberman (ed.). Minneapolis.
- Reysner, M. L. 1989: *Evoluciya klassičeskoy gazeli na farsi (X-XIV v.)*. Moscow.
- Rypka, Jan 1968: *History of Iranian Literature*. Dordrecht.
- Saʿdī n. d.: *Kulliyāt*. M. A. Farūqī (ed.).
- Schimmel, Annemarie 1975: *Mystical Dimensions of Islam*. Chapel Hill.

The Transformation of the Persian Ghazal: From Amatory Mood to Fixed Form

Franklin Lewis

The traditional classification of Persian poetry recognizes eleven discrete categories on the basis of both prosodic features and topic or mood: *ghazal*, *qaṣīda*, *tashbīb*, *kiṭʿa*, *rubāʿī*, *fard*, *mathnawī*, *tardjīʿ-band*, *tarkīb-band*, *mustazād*, *musammaʿ*. As Browne argued, this classification “is neither clear nor satisfactory”¹. He proposed instead to divide the corpus of Persian poetry into three major prosodical classes or “verse-forms”²: 25):

- 1) the “one-rhymed,” including the *qaṣīda*, the *kiṭʿa*, the *ghazal*, the *tardjīʿ* – and *tarkīb-band* and the *rubāʿī*;
- 2) “the many-rhymed” consisting of the *mathnawī* or “couplet-poem;” and,
- 3) “multiple poems” including the *musammaʿ* and its various permutations.

When, however, Browne proceeds to discuss the particular forms subsumed under these general headings, the *ghazal*, which he calls “ode,” begins to emerge as a separate genre, differentiated from the *qaṣīda*, or “elegy,” by subject, length, and at least one formal feature:

...the former is generally erotic and mystical, and seldom exceeds ten or a dozen *bayts*; the latter may be a panegyric or a satire, or it may be didactic, philosophical or religious. In later days (but not, I think, before the Mongol Invasion) it became customary for the poet to introduce his *takhalluṣ*, *nom de guerre*, or “pen-name,” in the last *bayt*, or *maqtaʿ* of the *ghazal*, which is not done in the *qaṣīda*.³

This is an accurate definition, so far as it goes, of the formal features of the *ghazal* from the 7th/13th century forward, though his dating of the introduction of the *takhalluṣ* is at least a century belated and he apparently excludes the possibility of panegyric *ghazals*.⁴ These quibbles aside, a more fundamental problem arises from Browne’s classifications: he blurs the distinction between form, on the one hand, and content or mood on the other. For example, Browne identifies the *rubāʿī* as a native Persian verse form, denies an independent status to the *kiṭʿa*,⁵ and

¹ Browne 1906: 23.

² Browne 1906: 25.

³ Browne 1906: 27.

⁴ Ghani 1321 Sh./1942 was the first to point out the panegyric intent of many of the *ghazals* of Hāfiz, a point insisted upon shortly thereafter by Lescot 1944. Oddly, this now rather self-evident fact had previously gone unremarked; one can only surmise that the opposition posited by medieval Persian rhetoric between *madhī* and *ghazal* (see below) must have predisposed critics to conceive of these categories as mutually exclusive.

⁵ Browne 1906: 23 describes the *kiṭʿa* in the same breath with the *bayt* (stich), which is more properly a prosodic unit than a poetic form or genre, and with the *fard*, which usually refers,

claims that the *ghazal* is a “form” (as opposed to a mood or theme) borrowed from the Arabs and later modified⁶.

Alessandro Bausani proposes a somewhat more nuanced scheme for classification, distinguishing the motifs (*i motivi*), forms (*le forme*) and genres (*i generi letterari*) of Persian poetry. Bausani posits four genres: 1) lyrical-panegyric poetry, consisting of the *qaṣīda* and *ghazal* (the one differentiated from the other by length and subject matter); 2) the *rubāʿī*; 3) the *mathnawī*, whether on epic, romantic, mystical or didactic themes; and 4) prose⁷. Elsewhere, he includes the *kiṭʿa* as a further genre and speaks of the strophic poems (*tardjīr-band*, *tarkīb-band*, *murabbaʿ*, etc.) as forms⁸.

These categories also prove somewhat fuzzy, mixing as they do prosodic and thematic considerations. The *rubāʿī*, for example, is a metrical form, which though prominently associated with the mood and *topoi* of Khayyamesque epicureanism, is often used as a vehicle for other thematics, including encomium, elegy, and the epigram. Likewise, the *mathnawī* is a prosodic form, but the epic “genre” (as typified by Firdawsī’s *Shāh-nāma*) cannot meaningfully be grouped on thematic grounds with, for example, the mystical *Mathnawī-yi maʿnawī* of Djalāl al-Dīn Rūmī or the romances of Nizāmī.

This imprecision may account for Bausani’s conclusion⁹ that the concept of genre applies only up to a certain point for Persian literature, and calls our attention to the problems with genre theory that have been enunciated by modern literary critics. Ernst Robert Curtius points out that the classical concept of genre was based on an amalgam of prevailing moods (epic, comedy, tragedy) as well as principles of versification (iambus, elegy, etc.), all of them categories inherited from the Greeks¹⁰. Divorced from their native milieu, however, the meaning of such terms began to wander, as the mis-translation into Arabic of Aristotle’s “comedy” and “tragedy” as *hidjāʾ* and *madīḥ* nicely illustrates.¹¹

in the context of a prose work interspersed with verse, to a poem of a single line composed specifically for that setting. The *kiṭʿa* is generally associated with occasional poems, though less frequently with the formal ceremonial occasions commemorated in the *qaṣīda*. It is also distinguished formally, either by virtue of the fact that it is less than twenty lines, considered the minimum length for the *qaṣīda*, or because it lacks the *maṭlaʿ* (i.e., the opening hemistich does not rhyme with the rest of the *bayts*). Browne seems determined, despite the contrary evidence he compiles, to understand the *kiṭʿa* as “merely a piece of a *qaṣīda*, though it may be that no more of the *qaṣīda* was ever written, and, indeed, the productions of some few poets, notably Ibn Yāmīn (died A.D. 1344-5), consist entirely of such ‘fragments.’” (Browne 1906: 23). It has also been denied that the Arabic *kiṭʿa* is independent in status, though the early critics, such as Ibn Ḳutayba, and al-Djāhīz (who called it *al-qaṣīda al-qaṣīra*), recognized it as a separate form. See Jones 1992: 6.

⁶ Browne 1906: 18.

⁷ Bausani 1968a: 181.

⁸ Bausani 1968b: 39-40.

⁹ Bausani 1968a: 179.

¹⁰ Curtius 1979: 248.

¹¹ For a discussion of this infelicity, see Heinrichs 1969: 108ff.

Hegel, however, reduced and refined the classical genres to three – lyric, epic and drama – categories which remain with us today,¹² particularly in the modifications given by Claudio Guillén, who sees these three as universal modes of experience, in contradistinction to genres proper, such as the sonnet or the tragedy.¹³ Karl Viëtor has pointed out the confusion that arises from applying “genre” to both essential categories or modes (i.e., epic, drama, lyric) and to historical kinds (e.g., tragedy and comedy).¹⁴ Francis Cairns, while recognizing that “genre” is used as a formal classification, applies the term to a meticulous adumbration of the topical or content-based conventions of Greek and Roman literature.¹⁵ Indeed, French and German critics tended to speak of genres either in terms of the triad of lyric/epic/dramatic modes or as thematic categories, in contradistinction to “fixed forms,”¹⁶ which are determined by stanza, form and meter. Others prefer to conceive of genre in terms of a combination of both the prosodic outer form and the inner form or “attitude, tone, purpose – more crudely, subject and audience”¹⁷ of a poem.

Genres, or “literary kinds,” are then, “institutions,” or “aesthetic conventions” which shape the character of a literary work.¹⁸ Genres are not, of course, hermetic or pure categories, and there is considerable bleeding, or intertextuality between them, both in terms of form and content. Naturally, authors utilize genre expectations to both fulfill and to disappoint audience/reader expectations, and they combine elements of various genres, often thereby producing new genres.¹⁹ Nevertheless, whether viewed in terms of rhetorical orientations, or in more formal and prosodic terms, as in the sonnet, genre remains a useful concept, not so much to classify as to clarify shared “traditions and affinities” that might otherwise go unremarked.²⁰

¹² Hegel’s categories are widely assumed and have been borrowed by scholars to characterize non-European poetries as well, such as Şafā, 1363 *Sh.*/1984: 2-4.

¹³ For an excellent *précis* and bibliography on the historical debate over genres, see Preminger and Brogan 1993: 456-9, s.v. “Genre.” I have also profited from Cohen, 1991: 85-113, and from Chapter 1 “Categories and Definitions” in Lindley 1985.

¹⁴ See the discussion of Viëtor in Wellek and Warren 1956: 227.

¹⁵ Cairns 1972: 6. Meisami 1981: 208 briefly suggests Cairns’ approach as a solution to the problem of “disunity” in the Persian *ghazal*.

¹⁶ The “*ghazal*” and “*haiku*” are defined as a “fixed forms” in Myers and Simms 1989: s.v. “*ghazal*” and “fixed forms.”

¹⁷ Wellek and Warren 1956: 231.

¹⁸ Wellek and Warren 1956: 226. The metaphor of genres as “institutional imperatives which both coerce and are in turn coerced by the writer” derives from N. H. Pearson.

¹⁹ See Hirsch 1993: 137 for a discussion of the “mixed-genre *lieder*” of Schubert, whose “fusion of genres”, including elements of dramatic (almost operatic) scenes, dramatic ballads, and traditional strophic *Volkslieder* themes (*Frühlingslied*, *Ständchen*, *Wiegenlied*), represents his “most important legacy to nineteenth-century song composition.”

²⁰ Frye 1957: 247-8. Contrast the skeptical view of Perkins 1992: 73, 81, who tends to see the hermeneutic circularity of analysis by genres or other literary taxonomies as self-fulfilling prophecies. Gunther Müller already in 1928 noted that “the dilemma of all genre history is that we apparently cannot decide what belongs to a genre without knowing what is *gattungshaft*, and we cannot know what is *gattungshaft* without knowing that this or that belongs to a genre” (Müller, Gunther 1928: *Bemerkungen zur Gattungspoetik. Philosophischer Anzeiger*

Insofar as a tradition – authors, auditors, readers, and critics – clearly identifies or imagines certain genres or types in its own literary corpus, as is certainly the case for the Persian *ghazal*, approaching these genres as historical constructs ought to prove critically productive.

Bausani does treat the historical and stylistic evolution of the “genres” he identifies, but nevertheless tends to reify the categories, as, for example, when he claims that the concept of genre applies only up to a point for Persian literature and that the genres of Persian poetry are born, “Minerva-like,” almost perfectly formed, showing little development over nine hundred years, such that a *ghazal* of Daḳīkī (d. c. 366/976) is difficult, for the European eye, to distinguish from a *ghazal* of Ḳā’ānī (d. 1270/1853).²¹

Most scholars have continued to speak of the *ghazal* and other Persian prosodic conventions in approximately similar terms to the “forms” and “genres” of Browne and Bausani,²² with the *qaṣīda* and *ghazal* usually grouped together as forms of lyrical poetry. Heshmat Moayyad, however, makes a helpful distinction between fixed form and genre, describing Persian lyrical poetry as a genre that can be found in any number of different prosodic forms and structures (*kiḥf’a*, *rubā’ī*, and *taghazzul*, or the amatory introit of certain *qaṣīdas*), but which came to be identified pre-eminently with the *ghazal* (Moayyad 1988: 121).

The classical Persian *ghazal* as a prosodic form is more closely associated with specific *topoi* and motifs and with a certain rhetoric of presentation than any other Persian form, and therefore has a more sharply delimited horizon of expectations than perhaps any other Persian poetic convention. Whether, therefore, we classify the *ghazal* as primarily a rhetorical (lyric), a thematic (amatory), a prosodic (“fixed form”), or a performance convention, it does not require an over-elastic imagination

III, 1928: 136, as quoted in E. D. Hirsch). Hirsch 1967: 107ff. approvingly quotes this observation and, while rejecting essentialist, *a priori* genre concepts, argues on behalf of historical and culture-bound studies of genres.

²¹ Bausani 1968a: 179–80. Although the 13th/19th century Persian *ghazal* preserves much of the *topoi* or iconology of 4th/10th century amatory poetry, the *ghazal* shows considerable formal, semantic and philosophical development, as one might naturally expect, over a millennium.

²² The lengthiest and most intricate discussion of genre in Persian is given by Mu’taman 1339 *Sh.*/1960: 7ff., 52ff., 63ff., 70ff., who speaks of the *aksām* (categories) and *qawālib* (forms), by which he intends primarily the fixed forms (i.e., *qaṣīda*, *ghazal*, *tardjī’āt*, *kiḥf’a*, *rubā’ī*, *mathnawī*), and views the *ghazal* primarily as a lyric mode on the love theme, and only secondarily as a fixed form. His earlier study on this subject (Mu’taman 1332 *Sh.*/1953) is also quite useful. Compare this with Bahār 1333 *Sh.*/ 1954: 73–77. In western languages, see Mirzoev 1958: 7, 40, 42, who speaks of genres, forms and generic forms, [“zhanrovoy formi gazeli” and “zhanrova (rodov) klassicheskoi persidsko-Tadzhikskoi poezii”]. Aryanpur 1973: 61–3 calls the *ghazal* and other forms “metric and stanzaic conventions.” Elwell-Sutton 1976: 243–60 observing Browne’s three categories, describes them as “verse forms.” Yarshater 1988: 20 refers to poetic “genres” and Clinton 1988: 88 refers to “forms.” Meisami 1987: 236, 239 quite pointedly calls the *ghazal* a “poetic genre” whereas Schimmel speaks of “meter and genres” in the chapter title, but in the text refers to the *ghazal* as a “form” (Schimmel 1992: 22).

to view the 7th/13th century Persian *ghazal* as a lyrical genre *sui generis*, analogous to the *carmina*, *canzo* or sonnet, in contradistinction to other Persian genres.²³ At the same time, the Persian *ghazal* stands apart from the Arabic *ghazal*, insofar as it need not be amatory in mood, and furthermore because it is subject to several additional constraints, including the formal features of length (five to fourteen lines), and the appearance of the poet's *takhalluṣ*, usually in the final or penultimate, or less often, in the first line of the poem.

How and when did the Persian *ghazal* come to be defined and understood as a generic classification based on a formal verse structure, as opposed to primarily thematic features? In what follows, I propose to trace the development of the Persian *ghazal* from a thematic genre into a fixed form and its changing position within the system of medieval Persian genres by a close examination of Persian poets' and rhetoricians' use of the word *ghazal* and related terminology.²⁴

In Search of the Historical Persian Ghazal

In the surviving examples of the Persian poetry of the 4th/10th century Persian poetry, the love theme predominates in a number of poems in various forms (*kiṭʿa*, *rubāʿī*, *taghazzul*), all ostensibly independent of the *qaṣīda*.²⁵ Most of the surviving neo-Persian poetry of this period is panegyric; amatory lyrics certainly circulated in a popular musical performance environment but, not being associated with a court or ruler, the incentive to record them or even to see them as poetry, as distinct from song, was lacking.²⁶ In addition to literate Persian poets consciously borrowing motifs from the Arabic *ghazal* and forms and imagery from the *badīʿ* poets, neo-Persian poetry also has roots in the poetic tradition of the Sasanian period and before, probably by

²³ These various other genres need not be precisely defined for our purposes, but might include: narrative poetry, including the genres of the *mathnawī* romance and heroic epic; didactic poetry, including polemical or catechismal orientations to religious, philosophical and mystical themes, appearing in any prosodic form; orational poetry, including panegyric, anthems, celebratory odes, occasional poems, or satire and invective, occurring primarily in the *qaṣīda* and *kiṭʿa*. In the past two decades, a number of Iranian scholars have begun writing histories of the genres or fixed forms of Persian poetry, e.g., Shāmīsā 1362 Sh./1983 and 1363 Sh./1984; Zafarī 1364 Sh./1985; Aʿzamī-rād 1366 Sh./1987; Imāmī 1369 Sh./1990. Note also the important earlier approaches to genre studies, viz., Šafā 1321 Sh./1942 and Gulčīn-i Maʿānī 1346 Sh./1967. A few western studies have also treated the development of Persian genres, such as Anwari-Alhosseyni 1986 and de Fouchécour 1986.

²⁴ This paper derives from my dissertation (Lewis 1995), which attempts to trace the origins of the *ghazal* with specific reference to the poetry of Sanāʿī. In addition to the changing significance of the term *ghazal* (which is summarized in the present paper), this work also considers the performance occasions of the Persian *ghazal* (see Lewis 1995: 69-96), the patronage networks and the social nexus which shaped the emergence of the form (Lewis 1995: Chapter 2), and the categorization of the thematic sub-genres or *topoi* appearing in the fixed form *ghazal* (Lewis 1995: Chapters 4 and 5).

²⁵ See Moayyad 1988: 121, and Muʿtaman 1339 Sh./1960: 202.

²⁶ Muʿtaman 1339 Sh./1960: 199-201.

way of the sub-literate performance tradition of the minstrels.²⁷ Indeed, though Persian poetry draws heavily on the imagery, *topoi* and genres of Arabic poetry, it was distinguished from the outset by unique prosodic, structural and even thematic features.²⁸ It is worth noting that pre-Islamic Iran appears to have known a love lyric tradition²⁹ which remained a vital and primary mood in folk poems such as the *fahlawiyyāt*, characterized by non-quantitative meters, until at least the 7th/13th century.³⁰ It must also be pointed out that poetry on the theme of love was often linked with the *radīf* or refrain, a native Persian feature of prosody, and with the *rubāʿī* form, a native Persian verse form.³¹

None of this is meant to deny the obvious influence of the terminology, theme and mood of the Arabic *ghazal* on the Persian. Undoubtedly, the motifs and tropes of the Arabic *ghazal* were borrowed by Persian poets. However, even obvious borrowings from the Arabic *ghazal* tradition, such as the Maǧnūn-Laylī cycle, received the greatest attention in Persian letters in the *mathnawī* form, or couplet, again a native Persian prosodic tradition (like the *mutakārib* meter),³² and not in the *ghazal*. The Arabic *ghazal* poets in the second century of Islam also composed the majority of their poems in meters rarely or never used by Persian *ghazal*

²⁷ Boyce 1957: 21 notes that there is no native word in neo- or Middle Persian to denote a poet as distinct from a musician, and this is probably why, though several terms relating to minstrels exist, Persian borrowed “*shāʿir*” from Arabic to distinguish a respectable, literate lyricist from a mere minstrel (*khunyāgar*, *rāmishgar*; these Persian words were gradually replaced by the Arabic *mutrib* during the 5th/11th and 6th/12th centuries). See also the important study of Khaleghī-Motlagh 1978: 3-27, which discusses the musical performance tradition of certain short pieces of the epic material; the social status of the *lūriyān*, the *gōsān*, and the musicians at the Sasanian court; as well as the development of the separate professions of the poet and that of the minstrel/musician in the Islamic period. It is interesting to note that the other major formal innovation in the Arabic literary world, the *muwashshaha*, likewise took place in a bilingual atmosphere, probably under Arabo-Romance musical influences, as the form is structurally and melodically similar to the Romance rondeau (Monroe 1974: 30-31). Cf. Jones 1992: 5 who argues that the *muwashshaha* was a popular form, probably sung, and that several generations of such poems were lost before they were thought worthy of recording. This situation is analogous to the oral poetry that was evidently being produced in Iran prior to the 4th/10th century.

²⁸ Reinert 1973: 76-81 attempts to draw some distinctions between the poetry written in eastern Iran and that written in the west of Iran, but insists on the individual character of Persian poetry with respect to form and theme from the outset (71-76).

²⁹ Elwell-Sutton 1976: 169-171, 246 argues that the *surūd* (MP *srōd* [Elwell-Sutton gives it as “sarud”]) was a royal or hieratic hymn, the *čakāmak* (MP *čegāmag*) or *čamak* a love lyric or romance, and the *tarānak* a drinking or feasting song. Cf. Klima 1968: 49ff.

³⁰ See Khānlari 1345 Sh./1956: 38-77. For the *fahlawiyyāt* and other forms of Persian folk poetry, see Waḥīdiyān-Kāmyār 1357 Sh./1978. Elwell-Sutton 1976: 168-185 gives a sound account of the genesis of neo-Persian meters.

³¹ Shaffī-Kadkanī 1368 Sh./1989: 119-130 on *radīf* and 176-7 for *rubāʿī*.

³² For the Persian origins of the *mutakārib* meter, see Grunebaum 1961: 179-80. For the Persian influence on the development of the Arabic *mathnawī* or *muzdawijī* (couplet) see Grunebaum 1944: 9-13. Ullmann 1966: 48ff., raises some objections, but the *mathnawī* is without question a native form in neo-Persian, dating perhaps to Parthian times.

poets.³³ Furthermore, the Persian poets, when making mention of famous Arab predecessors in the poetic craft, usually speak of *Djārīr*, al-Farazdaq, al-Mutanabbī and al-Buḥturī rather than the *ghazal* poets, *Djamīl*, al-ʿAbbās ibn al-Aḥnaf, Muslim ibn al-Walīd or ʿUmar ibn Abī Rabīʿa, who, I believe are rarely spoken of by Persian poets. The homoerotic ethos suffusing Persian *ghazal* poetry is also of non-Arab origin.³⁴ The influence of music and performance styles in particular does not respect linguistic borders, and there certainly was some interchange of literary styles among Byzantine, Jewish, Persian and Arab musicians in Syria and Iraq in late antiquity.³⁵ One can even point to Persian influences in the Arabic poetry of the Abbasid period, as in the case of Abū Nuwās, who composed macaronic verses using Persian and toyed with formal innovations, such as the *musammat*, perhaps suggested to him by Iranian strophic poetry.

In general one may say that the Arabic *ghazal*, though distinct from the *qaṣīda*, was defined more by its thematics than by its form, whereas the Persian *ghazal* came to denote a poem of between seven and fourteen lines³⁶ with a *maṭlaʿ*, or opening line rhyming in both hemistichs; and with a *takhalluṣ*, or signature, in the last line (*maḳṭaʿ*). The *ghazal* had largely displaced the *qaṣīda* as the preferred vehicle of poetic expression in Persian by the end of the 7th/13th century.³⁷ In Arabic, by contrast, the *ghazal* never did crystallize into a normative form or achieve preeminence, as J. Stetkevych explains:

³³ See the chart in Bakkār 1971: 359. Compare the statistical survey of the meters of a number of Persian poets in Elwell-Sutton 1976: 145-167.

³⁴ Bakkār 1971: 195-207 provides several medieval Arabic sources in support of the view that the Arabs prior to and in the first century after Islam (with the possible exception of an unnamed tribe or two) inclined only to women, or at least confined the object of their *tashībīs* (the amatory introit to the *qaṣīda*) to women, and that desire for *ghilmān* (slaves or pages) arose among the armies in Khurasan only out of necessity.

³⁵ The suggestion of the influence of Greek and Persian singers on the development of the *ghazal* is made by Gibb 1974: 44.

³⁶ Bahār 1954: 80 reckons seven or nine lines to be normative, while eleven should be the upper limit. He differentiates this from the Persian *qaṣīda* in terms of length (claiming that anything between eleven and 1000 lines is a *qaṣīda*) and subject matter, the *ghazal* being originally on themes of love and the poet's plight in that state, and later edging into philosophical and mystical themes. For a medieval definition from the 7th century A.H., see Shams-i Kayas Rāzī: 201, for whom a poem is a *qaṣīda* if it is more than fifteen lines and begins with a line rhymed in both hemistichs (*bayt-i maṭlaʿ muṣarraʿ*). If less than fifteen lines, or in the event that it does not begin with a double-rhyme, it is a *kitʿa*, unless the subject matter is the "arts of love", in which case it is a *ghazal*. This view, probably following an Arabic manual of poetics, implies that both latter forms are derived from the *qaṣīda*.

³⁷ See Bausani EI² (s.v. "Ghazal, ii", 1033-36), who traces five periods in the development of the Persian *ghazal*: the non-formulaic love poems of the 3rd-4th/9th-10th century; the introduction of mysticism in the 4th-7th/10th-13th c.; the classical period (7th-10th/13th-16th c.), during which the formal aspects crystallize (which ignores Sanāʿī's role in the process); the abstract expressionism of the Indian style; and, finally, the neo-classical and modernist adoption of non-traditional themes.

The alternative to the *qaṣīdah*, or at least to the structured *nasīb*, which Ibn Abī Rabī'ah's *ghazal* seems to offer, did in the long run lead to the legitimization of a formal fragmenting of the complex ode structure. By independently developing only one aspect of the *nasīb*, however, it could not aspire to being an all-encompassing alternative to the traditional "great" form. Formally at least, it was bound to remain an unfinished, if charming, development, like every other formal development in Arabic poetry that was not the *qaṣīdah*.³⁸

While the modernist poets (*muḥdathūn*) of the Abbasid period are credited with the introduction of "various new and independent genres such as *khamriyyāt*, *ṭardiyyāt*, *zuḥdiyyāt*, *mudjūniyyāt* and others", Heinrichs argues that the themes of such "genres" can be found in the pre-Islamic *qaṣīdah*, which, in any case, "never ceased to exist in its original form"³⁹.

Why, then, and how did the Persian *ghazal* develop into a fixed form genre? Modern scholars have proposed, in addition to the theory of Arabic origin (*Shiblī* Nu'mānī, Y.E. Bertels), that the Persian *ghazal* derives from Chinese models (Bausani 1971), that it is a development from Persian folk poetry (I.S. Braginskiy), or, a combination of the folk tradition and Arabic models (A. Mirzoev).⁴⁰ Though Rypka denies the existence of the *ghazal* in the Samanid period, some of the amatory poems in the 4th/10th century corpus do almost appear to be *ghazals* in the later formal sense, while many others consist of only one or two lines, and we cannot be sure whether they are independent poems or the opening *taghazzul* sections of *qaṣīdas* which gained currency outside the courts after discarding the panegyric sections. However, it is quite possible, in view of the fact that several of the 4th/10th century poets are known to have been musicians, that such poems were recited in musical contexts and might never have consisted of more than a line or two. We find references to songs, *surūd* or *čakāma* in the 4th/10th and 5th/11th century, and though the association with musical performance is clear, it is unclear to what extent these are associated in the minds of the poets who use such words with the forms bearing the same name in the Sasanian period.⁴¹ Though it seems to me that the amatory verses of the 4th/10th century poets are not simply detached fragments, the Persian critics, following the Arabic theorists, conceived of the prototypical *qaṣīdah* as beginning with an amatory exordium to catch the

³⁸ Stetkevych, J. 1993: 57

³⁹ Heinrichs 1973: 25.

⁴⁰ A survey of the various views is given by Bausani in EI² (s.v. "Ghazal, ii"), who tends to side with Mirzoev's argument about the simultaneous existence of a technical and a folk *ghazal* tradition, which gradually merge. Meisami 1987: 237-8n1, argues that these theories cannot be correct because they misconstrue the early meaning of the word *ghazal*. While this is generally correct, the fact that the word *ghazal* denoted a "content based genre" and not yet a "formal genre", does not mean that a love lyric form did not exist under another name (e.g., *shī'r* in *Warqah wa Gulshāh*, as discussed below) or with no technical term at all.

⁴¹ Rāzānī 1340 *Sh.*/1961: 22-26 offers a description of the Sasanian forms *surūd/sarwād/surūd-i khusruwānī*, *čakāmak*, and *tarānak*, their syllabic prosody, their subject matters and their performance occasions. Cf. Bahār 1333 *Sh.*/1954: 73-77 and *Khaleghī-Motlagh* 1978: 3-27.

audience's attention (though in Persian praxis, such poems typically begin with a description of spring rather than of the beloved). This section, the *nasīb* of the classical Arabic *ḡaṣīda*, was variously called *ghazal*, *taghazzul*, *tashīb* and *nasīb* throughout the medieval period by Persian critics with little practical difference in meaning, long after the *ghazal* as we know it had been recognized as a formal genre.⁴²

Very frequently, these short amatory poems employ the *radīf*, or refrain, a Persian invention. Indeed, in 'Ayyūḡī's romance *Warqah wa Gulshāh*, most likely written within a generation of Firdawsī, and therefore attributable to about the early or middle 5th/11th century, we find a story of love and adventure, adapted from an Arabic source, set in a *mutakārib* meter in the *mathnawī* form (both characteristic and perhaps native to neo-Persian prosody). A number of embedded lyrical poems, each four to eight lines long, announced as poems (*shī'r*) and recited (*guft*, *yād kard*) by one or the other protagonist of the story, punctuate the text of 'Ayyūḡī's poem. These inlaid poems observe the same meter as the rest of the *mathnawī*, and while dropping the couplet form's rhyme from the first hemistich, observe the supplementary prosodic artifice of the *radīf*. Unlike the rest of the lines, these interludes do not forward the narrative, but are lyrical in mood and in orientation – a love suit, a lament for love lost, a love plaint, lament for the dead, etc. – all emotions moving the character to an I-thou dialogue, often as an apostrophe to the absent thou, and hence are songs of soliloquy. These inlaid poems, lacking only the *takhalluṣ* (though one of the poems observes this, as well), look for all the world like formal *ghazals*,⁴³ though 'Ayyūḡī describes them in each instance as "*shī'r*,"⁴⁴ meaning simply an individual poem. In the middle of the 5th/11th century, then, we have clear evidence of the existence of self-contained lyrical poems observing highly determined prosodic features, derived neither from the *ḡaṣīda* nor from narrative poetry.

The Persian poets of the 4th/10th century, some writing perhaps as much as one hundred years before 'Ayyūḡī, also usually refer to poems as "*shī'r*", and also "*bayt*" or "*du-bayt*". They refer to themselves as "*shā'ir*" and to the craft of poetry as "*shā'iri*". The poems, "*ash'ār*", they compose constitute *naẓm*, or versified speech, as distinct from prose (*nathr*). A word meaning meter, *wazn*, also occurs as a hapax legomenon in the Persian verse that has survived from the 4th/10th

⁴² See, e.g., *Shams-i Ḳays*: 413 and *Tādj al-Ḥalāwī*: 84-5.

⁴³ In fact, Rypka, who has denied the existence of such a form for the 10th century, calls these inlaid poems "love songs in the form of *ghazals*" (Rypka 1968: 177).

⁴⁴ 'Ayyūḡī: 13, 15, 20, 27, 39, 60, 75, 81-2, 108, 110, 112. Dankoff 1984 argues that the inclusion of such poems within the body of a *mathnawī* must be seen as the origin of the later verse form, *dah-nāma* or '*ushshāk-nāma*, made popular by 'Irāḡī and others in the 7th/13th century.

century.⁴⁵ All these words, and those for the categories of poetic genres or moods that follow, are derived from Arabic, the learned language, which distinguishes between poet and musician in a way Middle Persian apparently did not⁴⁶.

As for the categories, genres or moods of poetry in the preserved verses of the 4th/10th century Persian poets, the following terms exist:

Madḥ: meaning panegyric, as the intent or theme of a poem.⁴⁷ The existence of a *maḥfūl* form, *mamdūḥ*, meaning the person praised, or patron, used commonly in Arabic and also in Persian (Kaykāwūs b. Waṣḥmḡr: 139), suggests that *madḥ* is viewed as a poet's rhetorical orientation to the addressee, and not as a form.

Madīḥ: same as *madḥ*, but somewhat more concrete (i.e., an instance or product noun), in that a poet can speak of *madīḥ-ī*, a panegyric poem.⁴⁸

Midḥat: same as above.⁴⁹

Fakhr: Self-praise, or praise of the patron.⁵⁰

Hazl: a hapax legomenon, only understandable from this instance in a general way, and from later usage, but the meaning is generally the same as *hidjā*, satire or invective.⁵¹

Hidjā': satire, invective.⁵² Occasionally *hidjā'* is associated with the Arab poets Djarīr and al-Farazdaq by Ghaznavid poets of the 5th/11th century.

Ḳaṣd: used once in a *ḳaṣīda* to explain the purpose of that particular poem (*sukḥan*).⁵³

Ghazal, the word that most directly concerns us here, occurs twice in the poems of Rūdakī, the earliest occurrences of the word in neo-Persian, which apparently refer to

⁴⁵ The above conclusions are based on a thorough search through Lazard 1341 *Sh.*/1962 and the poems of Rūdakī, as collected by Nafīsī 1342 *Sh.*/1963. For details of which poets use the terms and in what contexts, see Lewis 1995: 49-50.

⁴⁶ See Boyce 1957: 21, 32-45.

⁴⁷ See Lazard 1962: 25:15, from *Shahīd-i Balkhī* who contrasts *madḥ* with *hidjā'*, which can describe the same utterance, depending on the context, as he makes clear; and 141:2 (doubtfully ascribed to Daḳīkī). Rūdakī also uses the term in Nafīsī 1962: 497:154, 508:438, 509:476, 512:540, and 497:155 for *maddāḥ*.

⁴⁸ See Lazard 1962, where Daḳīkī dresses a panegyric in fine clothes (150:67), contemplates writing one panegyric for a certain patron (153:99), compares the superiority of Rūdakī's *madīḥ* to his own (156:139-40), and makes a similar comparison in a lament for *Shahīd* (161:175).

⁴⁹ Daḳīkī uses the word in "O Amir, in praise (*midḥat*) of you my life is made short" as follows (Lazard 1962: 141:3). Rūdakī says all expressions of praise ever spoken are owed to the addressee of his poem (Nafīsī 1341 *Sh.*/1963: 512:550).

⁵⁰ Rūdakī glories in his love for the two little dark eyes of the beloved (Nafīsī 1341 *Sh.*/1962: 495:101-2).

⁵¹ From Muḥammad b. Waṣīf in Lazard 1962: 15:22.

⁵² From *Shahīd-i Balkhī*, in Lazard 1962: 25:15.

⁵³ Gurgānī in Lazard 1962: 62:78.

the lyrical subject matter or rhetorical orientation of the poem, as contrasted with the panegyric orientation of *madḥ*:

khudār-yā bi-sutūdam ki kirdigār-i man-ast
*zabān-am az ghazal u madḥ-i bandagān-sh na-sūd*⁵⁴

I gave praise unto God, who is my creator,
 my tongue was not worn away by lyrics (*ghazal*)
 and panegyrics (*madḥ*) for his servants.

darīgh midḥat-i čun durr u ābdār ghazal
*ki čābukī-sh nay-āyad hamī bi lafz padīd*⁵⁵

Alas for pearly praises (*midḥat*) and juicy lyrics (*ghazal*)
 which trip not lightly off of every tongue

Daḳīkī, though not actually using these terms, draws the same thematic division between panegyric and amatory themes, the one being addressed to kings, the other to beloveds ⁵⁶.

The vocabulary of terms reconstructed from the poems of the 4th/10th to 6th/12th century shows that the poets continued to conceive of their poems primarily in terms of mood and topoi rather than formal structure. *Ghazal* continues to occur mostly in apposition to the word *madḥ* (sometimes also to *thanā*), or sometimes in contradistinction to other themes/moods, such as *hazl*. We may infer from various comments that a *ghazal* or *taghazzul* can occur within a panegyric, for example, as the amatory introit to a *qaṣīda*. In most of these examples it is clear that the word *ghazal*, like *taghazzul* and *tashīb*, designates a lyrical passage usually amatory in mood or topos. This topical dichotomy of love/lyric on the one hand, and panegyric/epideictic on the other, is also clearly reflected in the 5th-6th/11th-12th century rhetorical manuals and prose works about poetry.

The earliest surviving critical discussion of Persian poetry and prosody occurs in the 5th/11th century *Qābūs-nāma* (w. 475/1082) of Kaykāwūs b. Waṣḥmgīr, who includes a chapter on poetry (*dar rasm-i shā'irī*). Here the word *ghazal* (love lyric) is distinguished from other topical genres: *madḥ* (panegyric), *hidjā'* (satire), *marthiyat* (lament) and *zuhd* (asceticism). These terms designate the theme or content of a poem, while two specific fixed forms, the *tarāna* (most probably meaning the *du baytī* or *rubā'ī*) and *qaṣīda*, are also mentioned (Kaykāwūs b. Waṣḥmgīr 1366 *Sh.*/1987: 137-40). However, *ghazal* is not so unambiguously just a thematic category here, because Kaykāwūs sees the *ghazal* and *tarāna*, in contrast to *madḥ*, as forms of poetry which should be based on light, popular meters and rhymes, devoid of difficult language, and appealing equally to the elite and the common folk (Kaykāwūs b. Waṣḥmgīr 1366 *Sh.*/1987: 138:2-5). Because of the juxtaposition with *tarāna*, probably denoting the specific form and meter of

⁵⁴ Nafīsī 1341 *Sh.*/1962: 498:184.

⁵⁵ Nafīsī 1341 *Sh.*/1962: 500:242. The line could also be understood to mean that the poet is unable to express the patron's agility – so great it is – in verse.

⁵⁶ Lazard 1962: 153:95-6.

a quatrain (either the *rubāʿī* or even the non-quantitative *fahlawī*), one is tempted to understand *ghazal* here as a distinct form, like the inlaid poems (*shīʿr*) found in *Warqah wa Gulshāh*. We should understand *madh* not as a form of its own, but as an attitude or rhetorical aim of poetry, like *hidjāʿ* (satire). Both of these terms are mentioned in connection with the *qaṣīda* form. Indeed, Kaykāwūs apparently distinguishes the modes of lyric from those of the epideictic oration in a passage directing that *ghazal* and *marthiyat* should be composed/recited in one manner, with *hidjāʿ* and *madh* in another (*ammā ghazal wa marthiyat az yik ṭarīk gūy wa hidjāʿ wa madh az yik ṭarīk*), since the two elements of each pair are the inverse emotional poles of a particular rhetorical orientation to the subject of the poem. He apparently sees the subject matter or the images (*maʿnī, lafẓ*) of the rhetorical modes – *hidjāʿ* and *madh* – as interchangeable, and likewise the themes or images of the lyric modes – *ghazal* and *marthiyat* –, but he gives no indication that the rhetorical themes can be mixed with the lyric ones (Kaykāwūs b. Waṣḥmīr 1366 Sh./1987: 139-140). In the *Qābūs-nāma*'s chapter on minstrelsy (*andar ādāb-i khunyāgarī*), *ghazal* poetry is particularly associated with a popular and musical milieu: *ghazal* is to be memorized, along with *shīʿr*, and one must avoid composing meterless (*bī-wazn*) *ghazal* and *tarāna* (Kaykāwūs b. Waṣḥmīr 1366 Sh./1987: 142), perhaps indicating that *ghazal* lyrics were commonly composed in non-quantitative popular meters to be sung.

In Rashīd al-Dīn Waṭwāt's *Hadāʾīk al-sihr* (c. 550/1155), the *takhalluṣ*, which will later become a technical term for the last line of the *ghazal* but here clearly refers to the *gurīz-gāh* (literally 'path of escape', a Persian calque on the Arabic *makhlaṣ*, whence *takhalluṣ*, meaning 'escape' 'extrication') of the *qaṣīda*, is described as the segue from the *tashbīb* (which in Arabic has the same meaning Waṭwāt is ascribing to *ghazal*) or introit of the poem, to the praise of the king, which should ideally sum up what has been said and relate it somehow to the patron. Waṭwāt chooses a few lines from al-Mutanabbī, 'Unṣurī and Kamālī to illustrate how to do this well, and explains the art of *takhalluṣ* as follows:

This art is when the poet moves in the most pleasing and praiseworthy manner from an amatory mood (*ghazal*), or from some other theme which he has chosen for the introit (*tashbīb*) of the poem, to praise for the patron. (Waṭwāt 1308 Sh./1930: 31-2)⁵⁷

⁵⁷ Waṭwāt: 31-2. Other passages make it clear that Waṭwāt sees the *kiṭʿa* as an independent form (28, 55, 57, 60, 64, 79), along with *qaṣīda* (30, and *qaṣāyid*, 60). The two forms are put side by side (57) as possible forms for a dual-rhyme. *Musammat* is seen as a *qaṣīda* with the added rhetorical artifice of dividing the line into four parts (*qism*), the first three observing *sadiʿ*, and the last a rhyme. But after saying that the *musammat* has five or six parts, he then calls them rhyming hemistichs (*miṣrāʿ*, 61-3). Towards the end, in an addendum, he groups *madh/madīh*, *hajw/hidjāʿ* and a number of other terms which do not apparently deserve separate treatment (85-7), including *tashbīb*, also known as *nasīb* or *ghazal*, which he glosses as talk about the qualities of the beloved and the poet's love for her. Waṭwāt makes it clear he is speaking of the opening section of the *qaṣīda*, which he says is commonly called *tashbīb*, regardless of the subject matter, if it contains anything other than praise of the patron (85). He

By the time of ‘Awfī’s anthology *Lubāb al-albāb* (c. 618/1221), poems are usually introduced by the title *bayt*, *naẓm*, *shī‘r*, *kiṭ‘a*, *kaṣīda* or “*ghazal*.” The latter three seem to be used as technical terms, applied to the forms we recognize today, though it is clear from ‘Awfī’s titling of two lines of panegyric as *ghazal* (‘Awfī 1906: 2: 49), and his description of a *kaṣīda* containing a *taghazzul* and *madh* section as consisting of lines (*bayt*) of *ghazal* and *madh* (‘Awfī: 2: 119), that the word “*ghazal*” could still connote the thematic, as well as the formal, features of a poem.

Shams-i Ḳays Rāzī, in the work on prosody and poetics which he began about 617/1220 but did not complete (due to the Mongol invasions) until about 630/1232, does explicitly distinguish the *kaṣīda* and its two derivative forms, *kiṭ‘a*, and *ghazal*:

...any cut-off poem on the subject of the arts of love, like the description of tresses and beauty marks and stories about union and separation and longing for florid and aromatic fragrances and rains and the description of the ruins of encampments, is called a “*ghazal*” (Shams-i Ḳays: 201)

By the second quarter of the 7th/13th century, therefore, the *ghazal* had been consciously recognized by critics and poets as an independent form, though at this time the word could still be applied to the generic love theme found also in the *nasīb* or *tashībīb* or *taghazzul* section of a *kaṣīda* (Shams-i Ḳays: 413).

Tādj al-Ḥalāwī, writing probably in the 8th/14th century, and heavily indebted to Waṭwāt’s manual, titles the poetic examples he gives either by the name of the poet, by fixed form terms such as *kiṭ‘a*, *rubā‘ī*, or by broader prosodic terms like *naẓm*, *shī‘r*, or *bayt* (which can also be a numerator, meaning that just one verse is quoted). He also describes some poems by content – *hazl* or *madh* (Tādj al-Ḥalāwī 1962: 34, 40 and 54, 61, respectively). Elsewhere he speaks of “the types of poetry and the kinds of verse” (*adjinās-i shī‘r wa anwā‘-i naẓm*), without, however, specifying what he means by this (Tādj al-Ḥalāwī 1962: 81).

Regarding the *ghazal*, he explains that etymologically it meant the entertaining talk of girls or tales about the beloved, but in the vocabulary of the rhetoricians (*sukhan shināsān*), *ghazal* is:

a pleasing and refreshing diversion, through the evocation (*dhikr*) of the beloved and description of his/her tresses and beauty mark, including tales of union and separation (*hikāyat-i waṣl wa hidjir*), which is built out of a pleasant meter, an attractive form (*tarkīb*) and profound meaning (*ma‘nī-yi ‘arīk*), devoid of recondite expressions, like the poems of Shaykh Sa‘dī (Tādj al-Ḥalāwī 1962: 86).

This passage borrows a few phrases from Shams-i Ḳays, but gives a fuller, more precise definition, on the basis now not only of theme and diction, but also of

also recognizes the existence of two forms of *rubā‘ī*, the 3- and 4-rhymed. Here he treats *tardīr* (called *naghamat*, melody) as a separate genre, and explains the strophic divisions.

meter, form and meaning. And the poems, or “*ash‘ār*”⁵⁸ of Sa‘dī (d. 691/1292?) are offered as paradigmatic of the *ghazal*, though by the time Ḥalāwī wrote, the mystical *ghazal* would already be eclipsing the profane variety.

The *ghazal* is clearly now a formal concept, distinguished from the introduction (*muḳaddima*) of the *qaṣīda*, which though formerly called *ghazal* or *aghzāl* (a highly unusual occurrence of the word in an Arabic plural) when amatory in theme, is now known by the term *nasīb*, a term which Tādī al-Ḥalāwī 1962: 84-5 feels he must explain. If the introductory section of the *qaṣīda*, which is designed to attract the attention of the patron and predispose him to grant the desired aim of the poet, involves either the poet’s plaint over his lot in life, a description of nature or the traces of the abandoned encampment, it is then known as *tashbīb*. The *nasīb* and *tashbīb* are contrasted to the *mamdūd* or *muḳtaḍab*, which is a *qaṣīda* that lacks either the *ghazal* or *tashbīb* introit, instead starting *in medias res*. This last passage, where *ghazal* is used in the sense he has just attributed to *nasīb*, probably reflects the older usage found in his sources on prosody and poetics and the dichotomy frequently mentioned by earlier poets between *ghazal* and *madḥ*. His terminological equation of *nasīb* and *aghzāl* probably reflects his inclination to reserve the word “*ghazal*” for the formal genre of Sa‘dī. It is worth noting, however, that *takhalluṣ* continues with its old meaning, the progression from some other theme to the *madḥ* portion of a poem⁵⁹.

Finally, Riḍā Ḳulī Khān Hidāyat (1215-1288/1809-1871) in his *Madāridj al-balāgha*, which for the most part follows Rashīd-al-Dīn and al-Ḥalāwī, describes *al-tardjīr* and *al-tarkīb-band* under separate entries as separate styles or forms (*siyāk*, *ṭarz*) of poem, formerly devoted to royal panegyric but latterly used mostly for didactic, philosophical, mystical and love verse⁶⁰. He, of course, sees the *ghazal* as an independent form⁶¹, and finds it necessary to explain at length the earlier usage of the term *ghazal* in the passage on *takhalluṣ*:

This artifice is when the poet moves in a nice, pleasing, smooth fashion from the *ghazal*, meaning the *taghazzul* of the *qaṣīda* or some other theme (*ma‘nī*) with which he has opened the poem (*tashbīb kardā*), to the praise of the patron. Let it be known that what is in this age called *taghazzul*, the masters of old called *ghazal*, and that which in these days is called *gurīz* was called by those who went before *takhalluṣ*, while in this day *takhalluṣ* is the closing lines of ghazals (*maḳāṭi‘-i ghazaliyyāt*).⁶²

⁵⁸ A term suggestive of shorter poems, it probably does not mean to encompass Sa‘dī’s *mathnawī*, the *Būstān*, but perhaps does not exclude his *qaṣīdas*.

⁵⁹ Tādī al-Ḥalāwī 1962: 82.

⁶⁰ Hidāyat 2535/1976: 96-7.

⁶¹ Hidāyat 2535/1976: 105-6.

⁶² Hidāyat 2535/1976: 125-6.

Ghazal as a Formal Term

Khākānī (c. 520-582/c. 1126-1186, or possibly as late as 595/1199), who is concerned with poetic style and innovation, and considers himself in some respects a follower of Sanāʿī, frequently speaks of his poems having a new style (*shīwa-yi tāza* or *shīr-i badī*).⁶³ In a poem with the *radīf* “‘Unṣurī,” Khākānī compares his new special style to the old style of the earlier poet, who died more than a century and a half before. In this poem, he discusses the various styles of poetry, pointing out that ‘Unṣurī only tried his hand at *madḥ* and *ghazal* (*djuz az tarz-i madḥ u tarz-i ghazal / na-kardī zi tab’ imtiḥān ‘Unṣurī*), and that in *madḥ u ghazal*, Khākānī is considered superior to ‘Unṣurī by the cognoscenti (*shināsand afāḍil ki ĉun man na-būd / bi madḥ u ghazal dur-fishān ‘Unṣurī*). Not only that, Khākānī goes on to note that he has adorned the body of poetry with various styles (*shīwa*) of poetry, including *waʿz* and *zuhd*, of which ‘Unṣurī was ignorant. In this usage, the terms *madḥ* and *ghazal* evidently still refer primarily to content-related genres, and not formal features of the poem.

With Zahīr-i Fāryābī (d. 598/1202), a contemporary of Khākānī, however, we find an allusion which suggests he recognized the *ghazal* as a separate form with a separate performance occasion. In this passage, he hints at knowing how to compose various kinds of poetry and complains that people do not properly acknowledge his due in this regard. Finally, he says that the best genre (*djins*) of poetry is the *ghazal*, though one cannot make money with it:

kamīna pāya-yi man shāʿirī-st khud bi-ngar
ki ĉand gūna kishīdam zi dast-i ū bīdād
bi pīsh-i har ki az-ū yād mī-kunam ḥarf-i
nīmī-kunad pas az ān tā tavānad az man yād
zi shīr djins-i ghazal bihtar ast u ān-ham nīst
*baḍʿatī ki tavān sākhtan az ān bunyād*⁶⁴

My most insignificant support is the craft of poetry;
 See for yourself the many injustices I’ve suffered at its hands!
 Not one of those I stand before and memorialize with a few words
 ever tries afterwards, when it is in his power, to remember me!
 Of poetry, the best form is the ghazal, though even on that basis
 one cannot make any money!

Zahīr was a practitioner of court poetry in western Iran and composed a number of what we view in hindsight as very fine *ghazals*. Zahīr recognizes several kinds (*gūna*) of poetic practice (*shāʿirī*), specifically mentioning only one form (*djins*) of poetry (*shīr*) by name, the *ghazal*. Though the older thematic contrast between panegyric (*madḥ*) and *ghazal* is not far from mind, Zahīr is probably also complaining about

⁶³ Cited in Maḥdjūb 1967: 20, quoting from Khākānī’s *Dīwān*, ‘Abd al-Rasūlī (ed.): 199, 213, 263, 345.

⁶⁴ Cited in Muṣaffā 1335 *Sh.*/1956: 100.

performance occasions here; the money one can receive from a *ḳawwāl* for a *ghazal* does not compare with what one can get for a *ḳaṣīda* at the court⁶⁵.

Dh. Ṣafā points out that the great bulk of poetry being written by the Safavid period was *ghazals* in the formal sense, no longer predominantly on love themes, but treating the themes of mysticism and practical ethics, as well.⁶⁶ Though some poets had been using the *ghazal* format for mystical and religious themes for at least two centuries, Ṣafā is of the opinion that in the 8th-10th/14th-16th centuries, only poets who really knew their trade were including such topics, whereas the amateur poets were all practicing the amatory *ghazal*, making the lover become ever more ill and wretched than before⁶⁷. In the 7th/13th century Ṣafā sees the *ghazal* developing in two different directions: the love *ghazal* exemplified by Saʿdī, in the tradition of Rūdakī, Ṣahīr, Muḍjīr and Kamāl Ismāʿīl; and the mystical *ghazal*, following ʿAṭṭār, and exemplified by ʿIrāḳī, Djalāl al-Dīn Rūmī and Sayf al-Dīn Farḡhānī⁶⁸. He sees both forms eventually mingling somewhat, especially in Khvājū-yi Kirmānī, Kamāl-i Khudjandī, ʿImād, Amīr Khusrav and Ḥāfīz.

Thus, beginning with the formal characteristic of including one's signature, or *takhalluṣ*, in shorter poems on a variety of themes, such as those found in the *Dīwān* of Sanāʿī, poets separate out the various themes and topoi – the mystical, the religious, the amatory – and develop them in different directions, until finally, in Ḥāfīz and his contemporaries, these disparate strains began to harmonize once again. By this time the evolution has come full-circle; *ghazal* has lost its original meaning – an amatory, as opposed to a panegyric (*madḥ*) mode or theme – and is now considered a fixed form of its own that can treat of a range of themes in various modes. Whatever inspiration the Persian *ghazal* initially drew from the Arabic, it developed in particular directions of its own, becoming recognized by the time of the Mongol invasions as a fixed-form genre with a pre-determined limit as to length, but with little restriction as to theme.

Bibliography

- Anwari-Alhosseyni, Shams 1986: *Logaz und Moʿamma: eine Quellenstudie zur Kunstform des persischen Rätsels*. Berlin.
- Aryanpur, A. 1973: *A History of Persian Literature*. Tehran.
- ʿAwfī, Muḥammad: *Lubāb al-albāb*. Qazvini, Mirza Muhammad and Browne, E. G. (eds.). 2 vols. 1903 and 1906. London.
- ʿAyyūḳī 1343 *Sh.*/1964: *Warkah wa Gulshāh-i ʿAyyūḳī*. Ṣafā, Dhabīb Allāh (ed.). Tehran.

⁶⁵ See Lewis 1995: Chapter 2.

⁶⁶ Ṣafā 1366 *Sh.*/1987: v 5/1: 603-4, where he cites poems of Kalīm-i Kāshānī, Ṣāʿib and Ghānī.

⁶⁷ Ṣafā 1366 *Sh.*/1987: v. 4: 188-9.

⁶⁸ Ṣafā 1366 *Sh.*/1987: v. 3/1: 320-23.

- A'zamī-rād, Gunbad-Durdī 1366 Sh./1987: *Musammaṭ dar shi'r-i fārsī*. Tehran.
- Bahār, Muḥammad Taḳī 1333 Sh./1954: *Shi'r dar Īrān*. Tehran.
- Bakkār, Y.H. 1971: *Ittidjāhāt al-ghazal fī al-ḳarn al-thānī al-hidjri*. Cairo.
- Bausani, Alessandro 1968a: *La letteratura Persiana*. Milan.
- Bausani, Alessandro 1968b: *Le letterature del Pakistan e dell'Afghanistan*. Milan.
- Bausani, Alessandro 1971: Considerazione sull'origine del ghazal. *Quaderno dell'Accademia Nazionale dei Lincei* CLX, 1971. 195-208.
- Boyce, Mary 1957: The Parthian Gōsān and Iranian Minstrel Tradition. *Journal of the Royal Asiatic Society* XVIII (1957): 10-45.
- Browne, Edward G. 1906: *A Literary History of Persia from Ferdowsi to Sa'di*, v. 2. New York.
- Cairns, Francis 1972: *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edinburgh.
- Clinton, Jerome 1988: Court Poetry at the Beginning, In: Yarshater, Ehsan (ed.) 1988: *Persian Literature*. New York: 75-95.
- Cohen, Ralph 1991: Genre Theory, Literary History and Historical Change. In: Perkins, David 1991 (ed.): *Theoretical Issues in Literary History*. Cambridge, Mass.: 85-113.
- Curtius, Ernst Robert 1979: *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trask, Willard (tr.). London.
- Dankoff, Robert 1984: The Lyric in the Romance: The Use of Ghazals in Persian and Turkish Masnavīs. *Journal of Near Eastern Studies* XLIII: I, 1984. 9-25.
- Elwell-Sutton, L.P. 1976: *The Persian Meters*. Cambridge.
- El²: *Encyclopaedia of Islam*. 2nd ed. Leiden.
- Fouchécour, Charles-Henri de 1986: *Moralia: les notions morales dans la littérature persane du 3e/9e au 7e/13e siècle*. Paris.
- Frye, Northrop 1957: *The Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton.
- Ghanī, Ḳāsim, 1321 Sh./1942: *Tārīkh-i 'aṣr-i Ḥāfiẓ*. Tehran.
- Gibb, Hamilton A. R. 1974: *Arabic Literature: An introduction*, 2nd ed. Oxford.
- Grunebaum, G.E. von 1944: Early Development of Muzdawij Poetry. *Journal of Near Eastern Studies* III, 1944. 9-13.
- Grunebaum, G.E. von 1961: Firdausi's Concept of History, In Grunebaum, G.E. von (ed.) 1961: *Islam: Essays in the Nature and Growth of a Cultural Tradition*. New York. 168-184.
- Gulčīn-i Ma'ānī, Aḥmad 1346 Sh./1967: *Shahr-āshūb dar shi'r-i fārsī*. Tehran.
- Heinrichs, Wolfhart 1969: *Arabische Dichtung und Griechische Poetik*. Beirut. (Beiruter Texte und Studien; 8)
- Heinrichs, Wolfgang 1973: Literary Theory: The Problem of Its Efficiency. In Grunebaum, G.E. von (ed.) 1973: *Arabic Poetry: Theory and Development*. Wiesbaden: 19-69.

- Hidāyat, Riḍā Kulī Khān: *Madāridj al-balāgha dar 'ilm-i badī'*. Ma'rifat, Ḥusayn (ed.): 2535/1976. Shiraz.
- Hirsch, E.D. 1967: *Validity in Interpretation*. New Haven.
- Hirsch, Marjorie 1993: *Schubert's Dramatic Lieder*. Cambridge.
- Imāmī, Naṣr Allāh 1369 Sh./1990: *Marthiya-sarā'ī dar adabiyyāt-i fārsī-yi īrān*. Ahvaz.
- Jones, Alan 1992: *Early Arabic Poetry*. V. 1 (Board of the Faculty of Oriental Studies, University of Oxford). Reading.
- Kaykāwūs b. Waṣḥmḡir, 'Unṣur al-Ma'ālī: *Ḳābūs-nāma*. Nafisī, Sa'īd (ed.). 6th ed. 1366 Sh./1987. Tehran.
- Khāleghī-Motlagh, Djalal 1978: Ḥamāsa-sarā-yi bāstān. *Sīmurgh* (Nashriyya-yi Bunyād-i Shāh-nāma-yi Firdawsī) V, Summer 2537/1357 Sh.. 3-27.
- Khānlari, Parwīz Nātil, 1345 Sh./1976: *Wazn-i shī'r-i fārsī*. Tehran.
- Klima, Otakar 1968: Avesta, Ancient Persian and Middle Persian. In Rypka, Jan (ed.) 1968: *History of Iranian Literature*. Dordrecht.
- Lazard, Gilbert (ed.) 1962: *Ash'ār-i parākanda-yi qadīmtarīn shu'arā-yi fārsī-zabān. Les Premiers poètes persanes*. Vol. 2. Tehran (Département d'Iranologie de l'Institut Franco-Iranien).
- Lescot, Roger 1944: Essai d'une chronologie de l'œuvre de Hafiz. *Bulletin d'Etudes Orientales* (Beirut: Institut Français de Damas) X, 1944. 57-100.
- Lewis, Franklin 1995: *Reading, Writing and Recitation: Sanā'ī and the Origins of the Persian Ghazal* (Ph.D. Dissertation, University of Chicago).
- Lindley, David 1985: *Lyric*. London.
- Maḥdījūb, Sayyid Muḥammad Dja'far, 1967: *Sabk-i Khurāsānī*. Tehran.
- Meisami, Julie 1981: Norms and Conventions of the Classical Persian Lyric: A Comparative Approach to the Ghazal, In: Kostantinovic, Z. (ed.) 1981: *Classical Models in Literature* (Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association). Innsbruck.
- Meisami, Julie 1987: *Medieval Persian Court Poetry*. Princeton.
- Mirzoev, 'Abd al-Ghanī 1958: *Rudaki i razvitiye gazeli*. Stalinabad.
- Moayyad, Heshmat 1988: Lyric Poetry. In: Yarshater, Ehsan (ed.) 1988: *Persian Literature*. New York. 120-146.
- Monroe, James 1974: *Hispano-Arabic Poetry: A Student Anthology*. Berkeley.
- Muṣaffā, Mazāhir 1335 Sh./1956: *Pāsdārān-i sukhān: čakāma sarāyān*. Vol. 1. Tehran.
- Mu'taman, Zayn al-'Ābidīn 1332 Sh./1953: *Shī'r wa adab-i fārsī*. Tehran.
- Mu'taman, Zayn al-'Ābidīn 1339 Sh./1960: *Taḥawwul-i shī'r-i fārsī*. N.p.
- Myers, Jack and Simms, Michael (eds.) 1989: *The Longman Dictionary of Poetic Terms*. New York.
- Nafisī, Sa'īd 1341 Sh./1963: *Muḥīt-i zindigī wa aḥwāl wa ash'ār-i Rūdakī*. 2nd ed. [1st ed. in 3 vol: 1309-1319 Sh./1931-40]. Tehran.

- Perkins, David 1992: *Is Literary History Possible?* Baltimore.
- Preminger, Alex and Brogan, T.V.F. (eds.) 1993: *The New Princeton Encyclopedia of Poetics*. Princeton.
- Rāzānī, Abū Turāb 1340 Sh./1961. *Shi'r wa mūsikī wa sāz wa āwāz dar adabiyāt-i fārsī*. N.p.
- Reinert, Benedikt 1973: Probleme der vormongolischen arabisch-persischen Poesiegemeinschaft, In: von Grunebaum, G.E. (ed.) 1973: *Arabic Poetry: Theory and Development*. Wiesbaden. 72-105.
- Rypka, Jan (ed.) 1968: *History of Iranian Literature*. Dordrecht.
- Şafā, Dhabīḥ Allāh 1363 Sh./1984: *Ḥamāsa-sarā'ī dar īrān*. 4th ed. [1st ed. 1321 Sh./1942)]. Tehran.
- Şafā, Dhabīḥ Allāh 1366 Sh./1987: *Tārīkh-i adabiyāt da Īrān*. Vol. 5, 1. Tehran.
- Schimmel, Annemarie 1992: *A Two-Colored Brocade*. Chapel Hill.
- Şhafī'ī-Kadkanī, Muḥammad-Riḍā 1368 Sh./1989: *Mūsikī-yi shi'r*. Paris.
- Şhamīsā, Sīrūs 1362 Sh./1983: *Sayr-i ghazal dar shi'r-i fārsī*. Tehran.
- Şhamīsā, Sīrūs 1363 Sh./1984: *Sayr-i rubā'ī dar shi'r-i fārsī*. Tehran.
- Şhams-i Ḳays Rāzī n.d.: *al-Mu'djam fī ma'āyīr ash'ār al-'adjam*. Mudarris-i Raḍawī, M.T. (ed.). Tehran.
- Stetkevych, Jaroslav 1993: *The Zephyrs of Najd*. Chicago.
- Tādj al-Ḥalāwī: *Daḳāyīḳ al-shi'r*. Kāẓim-Īmām, Sayyid Muḥammad (ed.) 1962. Tehran.
- Ullmann, Manfred 1966: *Untersuchungen zur Ragazpoesie*. Wiesbaden.
- Waḥīdīyān-Kāmyār, Taḳī 1357 Sh./1978: *Bar-rasī-yi wazn-i shi'r-i 'āmmiyāna-yi fārsī*. Tehran.
- Waṭwāt, Raṣhīd al-Dīn: *Ḥadā'īḳ al-siḥr*. 'Abbās Iqbāl (ed.). 1308 Sh./1930. Tehran.
- Wellek, René and Warren, Austin 1956: *Theory of Literature*. 3rd ed. New York.
- Yarshater, Ehsan 1988: The Development of Iranian Literatures. In: Yarshater, Ehsan (ed.) 1988: *Persian Literature*. New York: 3-37.
- Ẓafarī, Walī Allāh, 1364 Sh./1985: *Ḥabsiyya dar adab-i fārsī*. Tehran.

Generic Innovation In Sayfī Buḥārāʾī's *Shahrāshūb ghazals*

Sunil Sharma

The *shahrāshūb* or *shahrangīz* (city-disturber), one of the many sub-genres of the love lyric in the classical Persianate literary tradition but one that has not been privileged as others, came into prominence in the late Timurid period and remained popular for the next two centuries. The study of this genre, since it was not composed in one fixed form but written in the *ḵiṭʿah*, *rubāʿī*, *ghazal* and *mathnawī* forms at various times in its history, is an enlightening case study of the organic and often intricately intertwined history of the development of genres and fixed forms in the Persian tradition. Written exclusively in the *rubāʿī* or *ḵiṭʿa* forms in its early history by Samanid, Ghaznavid and Seljuq poets such as Rūdakī, Labībī, Masʿūd Saʿd Salmān and Mahsatī, the *shahrāshūb* manifested itself in the *ghazal* form in the works of the Timurid poet, Sayfī of Bukharā (d. ca. 1504 C.E.). The author of the only extant *shahrāshūb* poems written as *ghazals*, Sayfī was associated with the court of Sulṭān Ḥusayn Bayqara in 15th-century Herat. His unpublished *dīwān* entitled, *Ṣanāʿī al-badāʾī* (The Arts of Innovations), is a cycle of 124 unconnected *ghazals* on *shahrāshūb* themes, each poem composed of five *bayts*, with a *takhalluṣ* and devoid of any dedications.¹ For this achievement, the poet was hailed as an innovator by his contemporary, the litterateur Mīr ʿAlī Shīr Nawāʾī, in his biographical dictionary, “Mawlānā [Sayfī] has written fine poems about the youths of the city, and for the form (*tarz*) and manner (*ṭawr*) in which he composed subtle verses (*laṭāʾif*) he is an innovator (*mukhtārī*).”² What did it mean to be an innovative or original poet at this time? Obviously, the fact that Sayfī’s work is the only *shahrāshūb* in the *ghazal* form in Persian literature is an original literary feat, but how did such a work come to be written? In order to explore the generic and historic implications of why Sayfī, a Timurid poet writing at a specific time in history, chose the *ghazal* to write *shahrāshūb* verses when there was no precedent for this, one must situate both the form and genre in the particular stages of the course of their development during Sayfī’s time.³

¹ There is a complete manuscript of this work in the Kitābkhānah-i Markazī, Tehran (MS no. 4585). The text is being edited by the present writer. For manuscripts in Russia and Central Asia, see Mirzoev 1977. Mirzoev’s article is also a useful survey of this poet’s works; also see Gulčīn-Maʿānī 1967: 26–28.

² Nawāʾī 1985: 231.

³ In Mirzoev 1977: 285, there is mention of a poet of the early fifteenth century, Kotībī Nishopurī, who has two *shahrāshūb ghazals* in his (unpublished) *dīwān*. However, he cannot be considered a precedent for Sayfī since the latter’s work is larger and more cohesive. It is certainly likely that poets had begun to write the occasional *shahrāshūb* in the *ghazal* form.

The critical study of the problematic history and definition of the *shahrangīz* or *shahrāshūb* begins with the pronouncement of E.J.W. Gibb in his monumental history of Ottoman literature, that the *shahrangīz* genre of poetry was the invention of the Ottoman poet Mesīhī who wrote such a poem describing the youths of Edirne in 1510 C.E. Gibb asserts that “both subject and treatment are his [Mesīhī’s] own conception, he had no Persian model, for there is no similar poem in Persian literature.”⁴ In actuality, this type of poetry was already in existence in the Persian tradition for some centuries before that, and Persian and Ottoman poets of the sixteenth century who wrote *shahrangīzes* were only canonizing what had perhaps long been a literary diversion for Persian poets. The multiplicity of terms in use for this genre during its long history pose as many problems for its history as the texts of the poems themselves. Now exclusively referred to as *shahrāshūb* in Persian, it is best defined by De Bruijn: “[It is] based on the representation of the beloved as a youthful artisan or member of another social group having such marked features as to allow a poet to make fanciful allusions to this quality.”⁵ Gibb observed about these poems that “it is very rare indeed that they contain anything in any way personal or individual ... Though humorous, these verses are always complimentary in tone; the boys are always spoken of in flattering terms. The humour again is never coarse ...”⁶ The last point is not true for at least one poet of the 11th century, the shadowy Mahsaṭī, whose obscene *shahrāshūb* poems won her a reputation as an immoral *bāzārī* woman.⁷ Several of her poems have a limerick-like quality, as this *rubā’ī* about a butcher:

ān dilbar-i kaṣṣāb dukān mīārāst
istādah budand mardumān az chap u rāst
dastī bi-kaṣāl bar zad u khūsh mīgūft
aḥsant, zahī dunbah-i farbah kih marāst

The ravishing butcher’s shop was well-stocked,
 people gathered all around.
 He slapped a rump and said sweetly,
 “Wow! What a fat piece of meat I have!”

After its bawdy emergence at the hand of this female poet, in an irony of gender poetics, the *shahrāshūb* lost its pithy quality and became sanitized in the hands of male court poets. Another early proponent of this genre was the Ghaznavid poet Mas‘ūd Sa‘d Salmān (d. 1021 C.E.), who addresses a butcher as well but in a much gentler tone in this *kīṭ‘a*:

ālat-i kushtan dārī ṣanamā ghamzah wu kārd
zīn dū nākushtah zi dastat narahad dīānwarī

⁴ Gibb 1965: II.232. For a survey of the various theories about the origins of the *shahrāshūb*, see Mahdjūb 1967: 677-699; *Shamīsā* 1995: 228-230; ‘Abdullāh 1965: 200-275.

⁵ De Bruijn 1983: 7.

⁶ Gibb 1965: II.235.

⁷ Gulcīn Ma‘ānī 1967: 15-17; also see Meier 1963.

tū marā dīānī u chūn bā tū buwam dīānwarī
zindah gardam kih zi dīdār-i tū yābam nazarī
mīarsam kih marā rūzī bikushī tū azānkih
*dīānwar kushtan nazd-i tū nadārad khaṭarī*⁸

Coquetry and knife - these are the tools of your trade, my beauty-
 no living creature escapes alive from the two.
 You are life to me [but] for you I am an animal,
 I come to life when I catch a glance of you.
 I fear that one day you will slaughter me
 for you have no qualms about killing living creatures.

Mas'ūd Sa'd's work is a collection of ninety four of such vignettes on different features of the beloved, spanning the entire spectrum of possible youths to be found in a typical city of the time.

The tradition of writing such verses on craftsmen in the *rubā'ī* form goes back at least to the Samanid poet Rūdakī, but Mas'ūd Sa'd Salmān was the first to write a sizable number of *shahrāshūb* poems which have come down to us. From about this time until its reemergence in the form of the *ghazal* with Sayfī, the history of its development is obscure and there are no major extant examples of this genre. But the fact is that from its earliest manifestation, the *shahrāshūb* shares some features with the lyrical *ghazal*. The compound word, *shahrāshūb*, is found in early *ghazals* as one of many epithets of the beloved. The portrayal of the beloved in the *shahrāshūb* explicitly as a boy is a distinct feature of the early Persian *ghazal*, and specifically the character of the rowdy and dishevelled boy is to be found in the *ghazals* of Sanā'ī, 'Aṭṭār and Ḥāfiz.

The *ghazal* in its chequered history as, to use Julie S. Meisami's description, "both highly conventional and highly flexible,"⁹ had lent itself easily to poems that were written in all kinds of modes: elegiac, panegyric, *ḥabsīyyāt*, etc. Its evolution is explained by Frank Lewis in the following:

[B]eginning with the formal characteristics of including one's signature, or *taxallos*, in shorter poems on a variety of themes, such as those found in the *Divān* of Sanā'ī, poets separate out the various topoi—the mystical, the religious, the amatory—and develop them in different directions, until finally ... these disparate strains began to harmonize once again. By this time the evolution has come full-circle: *ghazal* has lost its original meaning—an amatory, as opposed to a panegyric (*madh*) mode or theme—and is now considered a fixed form of its own that can treat of a range of themes in various modes. Certainly by the Timurid and Safavid periods, if not during the Mongol period and even earlier, the *ghazal* is recognized as a genre of its own, with a pre-determined limit as to length, but little restriction as to theme¹⁰

As the privileged form in the post-Mongol period, it was used to ingenious and innovative ends by many a poet, such as the two fifteenth century Timurid poets,

⁸ Mas'ūd Sa'd Salmān 1985: 933.

⁹ Meisami 1987: 241.

¹⁰ Lewis 1995: 106-107.

Abū Ishāk (Bushāq) ‘Aṭ‘imah and Nizām al-Dīn Maḥmūd Ḳārī, known as the “food poet” and the “clothes poet” respectively, who had produced *dīwāns* that were entirely on the subject of food and clothes.¹¹ For these poets, including Sayfī, the production of such *dīwāns* was a response to both the aesthetic exigencies of their time and the literary traditions they inherited.¹² Despite the fact that Timurid poets were extending and reformulating the parameters of form and genre, the study of the *ghazal* of this period has not received much attention. According to Paul Losensky, “while most scholars recognize that the *ghazal* was ‘by far the most popular poetic genre’ of the period, we seldom find examples of this genre quoted or analyzed, and discussions of later Timurid poetics focus largely on rhetorically complex instances of the *ḳaṣīdah* and *maṣnavī*.”¹³ Too often viewed merely as the precursor of the stylized and metaphoric *sabk-i Hindī ghazal*, the poetry written in the later Timurid age is dismissed as a hollow reflection of the artistic sumptuousness that marked the courtly culture of this time.

Returning to the familiar figure of the butcher, this time in Sayfī’s poem, will illustrate how the genre of *shahrāshūb* and the *ghazal* form came together neatly without violating the conventions of either tradition:

tā parīrukḥsārah-i ḳaṣṣāb rā dīwānah am
 bā raḳībānast dā‘im dīang-i ḳaṣṣābānah am
 sarw-i sīmāndām-i man tā bar miyān zandjīr bast
 hast azān zandjīr ḳullāb-i balā har dānah am
 tā shawad rawshan kih man az kushtanīhā-yi tū am
 dāgh kun az dast-i ḳhūnālūd-i ḳhūd bar shānah am
 dast u pāyam chust band u bar gulūyam kārd māl
 sar dīudā sāz az tan u andāz dar vīrānah am
 gar birānad bandah-yi **Sayfī** rā az dar hamchūn sagān
 kay rawam az āstān-i ū sag-i īn ḳhānah am

As long as I am crazy for the beautiful butcher
 I am in a constant bloody battle with my rivals.
 The chain that my beloved tied around my waist
 has become hooks of torture for every atom of my body.
 Since it is clear that I am one of your victims for slaughter,
 brand my shoulder with your own bloody hands.
 Bind my hands and feet tightly, press the knife to my throat,
 sever my head from my body, and toss me into the wilderness.
 Even though he drives his slave **Sayfī** away from his door like a dog,
 how can I leave his threshold? I am the dog of this house.

¹¹ Browne 1951: III.344-353.

¹² For the aesthetics of this period, see Subtelny 1986: 56-79. Subtelny discusses the importance of the quality of *takalluf* (affectation) which could be achieved externally through the use of difficult metres, rhymes or words, or internally by means of unusual images, comparisons and other rhetorical devices. Also see Yarshater 1986: 965-94. Sayfī’s interest in outward forms is attested by the fact that he wrote treatises on ‘*arūd*’ (meter) and the *mu‘ammā* (riddle) form.

¹³ Losensky 1998: 142-143; 135 for a survey of such attitudes.

This poem, striking in its sado-masochistic images, is both a *ghazal* and a *shahrāshūb*. It is faithful to all the conventions of the *ghazal* that were established by this time, and it is a *shahrāshūb* because of its theme and the fact that we are reading the work with certain generic expectations. As in the *ghazal*, the beloved here is represented as inattentive and downright cruel towards the poet, who in turn is the archetypal suffering lover. The experience of love has allowed the poet to internalize his beloved's actions – as he fights bloody battles with his rivals – and at times even transforms him into the very object that is his beloved's professional tool, as with the *sāzandah* (musician) who is a much gentler object of love than the butcher:

tār-i tanbūr-i khūd az rishtah-yi djānam sāzad
tā bi-midrāb-i djafā sāzadash az ham kandah

He makes strings for his lute from my soul's sinews,
 to torture me by strumming them with a pick.

One significant feature of these poems is that the unity of the *ghazal*, a much-debated topic of scholarly discussion, is preserved here.¹⁴ In this respect, this type of *ghazal* with a short narrative and straightforward language devoid for the most part of elaborate rhetorical devices, anticipates another sub-genre of the love-lyric, the *maktab-i wuḳūʿ* (realistic school) that became popular with the *sabk-i Hindī* poets.¹⁵ Another noteworthy aspect of Sayfī's *ghazals* is that he masterfully manipulates the *takhalluṣ* in the *ghazal* to transform the topical and beloved-centred *shahrāshūb* poem (for which the *rubāʿī* and *ḳiṭʿa* were most suitable), to a more subjective and poet-centered narrative. In the *makṭaʿ* he often separates his lover and poet personas by distancing Sayfī the lover from Sayfī the poet in order to boast about the merits of his work, as in this *makṭaʿ* from a *ghazal* about a *sharbat-dār*:

tā chū Sayfī waṣf-i khūbān-i shīkarlab mīkunam
harkih khāhad liḍḥḍhatī mīkhānad az aṣḥār-i man

As long as I describe, like Sayfī, the sweet-lipped beauties,
 anyone seeking pleasure will read my poems.

Each *ghazal* explores the multiple and variegated aspects of the dalliance of lover and beloved, with the lover remaining constant with respect to his emotional and physical state as the beloved changes his external form. As each successive boy spurns the lover, the *sawdāʿ* (transaction) of the marketplace embodied in the *shahrāshūb* genre is metaphorized into the *sawdā* (passion) of love of the *ghazal*. Beyond playing with the single aspect of the beloved's identity, there are no other

¹⁴ Mirzoev has noted this feature of the *ghazal* during this period in the works of Bināʿī, Djāmī, Nawāʿī and Sayfī, as discussed by Rypka 1968: 282. For unity in the *ghazal*, see Lewis 1995: 14-36.

¹⁵ *Shamīsā* 1990: 159-162.

distinguishing characteristics among the 124 boys. In Sayfī's work, as in the poems of his predecessors, there are an equal number of boys whose description is based on a physical characteristic (e.g., curly-haired beloved, the beloved who is hard of hearing, the beloved on the street) as on a trade,¹⁶ and at times he ingeniously includes an unusual case, such as the *yār-i zindānī*:

nīst yārī tā bi-zindān pīsh-i dījānānam barad
mīkhuram may tā 'asas gīrad u bi-zindān barad

There is no love until I am with my beloved in prison,
 I drink wine so the policeman can haul me off to prison.

In other instances, there is only a boy with a name, such as 'Abdullāh, Ḥasan 'Alī, *pisar-i Shāh Ḥusayn*, or a collective group, as the unnamed *sih barādar* (three brothers). Thus, the range is wider than merely the craftsmen of the *bāzār* and covers the entire social scene of the day, as is the case with Mas'ūd Sa'd's poems of this genre.

If we decontextualize Sayfī's poems from the history of the *ghazal*, their primary importance is as a catalogue of different tradesmen in a typical Timurid city. For this reason, historians have mined them for information on the various trades and professions found in the *bāzārs* of pre-modern cities at different points in time, although such a utilitarian function of poetry is only viable if there is a proper understanding of its appropriate literary and historical context. Eastern European literary critics of Persian literature like Rypka and Becka have perceived Sayfī as a spokesperson for the poor classes and the *shahrāshūb* as espousing a working-class ethic and social consciousness.¹⁷ Although the phenomenon of the practice of poetry spreading to every strata of society in the Timurid period is attested to by biographical dictionaries and histories,¹⁸ it is worth keeping in mind that the courtly poet's interaction with his Others, who may be members of lower classes or minority groups, in the *shahrāshūb* is more in the realm of metaphor and is not meant to mirror any social realities or comment upon them. Although Sayfī was influenced by the multifariousness of his society and thus documents the existence of unusual trades and words that are not used in Persian anymore, but which would have been familiar to his audience, his poems have more to do with the world of the *ghazal* than the real one.

Why was the *ghazal* not used after Sayfī to write *shahrāshūbs*? With Safavid and Mughal poets, the *shahrāshūb* increasingly became merely one topos of many in the structurally complex poems that fall into the larger category of building verse, composed to eulogize rulers for their extensive construction projects in

¹⁶ In this respect, Sayfī's work is closer to the earlier *shahrāshūbs*, and different from the later ones where the boys are exclusively youths engaged in trades.

¹⁷ Rypka 1968: 282, 508. Mirzoev 1977, however, emphasizes the technical mastery of Sayfī over his social consciousness, 287.

¹⁸ Losensky 1998: 137-145.

Safavid Iran and Mughal India. *Shahrāshūbs* became elaborate poems, written in the *mathnawī* form, with the prerequisite multiple sections such as *du'ā*, *madh* for a sultan, description of the wonders of the capital city, enhanced by a catalogue of tradesmen.¹⁹ By including this section in his panegyric, the poet indirectly comments on the flourishing markets and bustling streets of the ruler's cities, and begins to call the modest *shahrāshūb* (city-disturber) by grander names such as *falakāshūb* (heaven-disturber) and *jahānāshūb* (world-disturber). From the inner and private world of the lover and beloved in the *ghazal*, the *shahrāshūb* moved into the public realm for which the *mathnawī* form was more suitable.

In summing up, we return to the question, why did Sayfī choose to write his poems in the *ghazal* form when his precedents had been *shahrāshūbs* in the *kit'a* and *rubā'ī* forms? In addition to the fact that the *ghazal* was the most adaptable form for expressing the various modes of love, whether mystical or courtly or other, its homoerotic ambience with defined roles for the lover and beloved made it particularly attractive for the *shahrāshūb* at this time. Since this genre had not yet developed into an explicitly panegyric poem that praised a ruler and his capital by describing its beautiful youths, the *ghazal* with the ambiguities of its language, was well-suited for Sayfī's purposes. Not the least, Sayfī chose the *ghazal* because it allowed him to exploit the functions of the *takhalluṣ*.

Maria Eva Subtelny makes the following comment about the poetics of this period in comparison with that of the *sabk-i hindī*, which followed this age:

The same intricacy that was to mark the former [*sabk-i Hindī*] on the internal, metaphorical level, with associations connected with old images rebounding off each other and creating, in turn, new and unexpected images, characterized the latter [Timurid poetry] on the external or formal level.²⁰

It follows then, that Sayfī was an innovator only on an external or formal level. However, the criteria for what is considered original or innovative in poetry are never universal nor constant, and it would be self-defeating to reduce the achievements of a whole age or even an individual poet to binary opposites of internal and external. The *sabk-i hindī* poets were often equally interested in experimenting at the formal or external level as their Timurid predecessors;²¹ likewise, Timurid poets were not unconscious of the idea of innovation in terms of

¹⁹ Some better-known of Sayfī's successors in the Persian tradition are Lisānī *Shīrāzī* who panegyricized the Tabriz of *Shāh Tahmāsp* (r. 1524-1576) in his *Madjma' al-asnāf* (The Assembly of Crafts), Wahīdī *Kāzwīnī*'s *shahrāshūb* in *mathnawī* form dedicated to *Shāh Sulaymān Ṣafī* (r. 1666-1694) that describes *Iṣfahān* as well as the craftsmen of its bazars, and *Kalīm Kāshānī*'s panegyric *mathnawī* on the Mughal city of *Akbarābād* written for the emperor *Shāh Djahān* (r. 1628-1656), that has *shahrāshūb* verses specific to an Indian context. For the *sehrengīz* in Ottoman literature, see Stewart-Robinson 1990: 201-11; the *shahrāshob* in Urdu literature became exclusively a poem of the decline of cities, see Petievich 1990: 99-110.

²⁰ Subtelny 1986: 79.

²¹ Schimmel 1973: 28, *passim*.

style and imagery. We should not be restricted to binary oppositions in our ideas of what originality or innovation signified; W. Jackson Bate's explanation of the concept of "originality" in eighteenth-century English literature is particularly useful in our case:

[Originality] was an "open" term, capable of suggesting not only creativity, invention, or mere priority but also essentialism (getting back to the fundamental), vigor, purity, and above all freedom of the spirit. As such it transcended most of the particular qualities that could be latched on to it, qualities that, if taken singly as exclusive ends, could so easily conflict with each other ... Add to this the social appeal of the concept of "originality": its association with the individual's "identity" (a word that was now increasing in connotative importance) as contrasted with the more repressive and dehumanizing aspects of organized life.²²

In Sayfī's case, I would argue that the the act of choosing a poetic form that was not previously used is itself an innovative step. A literary age does not arbitrarily force its aesthetic criteria on an individual poet; the poet has equal agency in the choice of form and what to do with it. It is not a mere coincidence that Sayfī wanted to write a *shahrāshūb* and the *ghazal* happened to be the privileged form of the day; multiple factors in the history of literary tastes, genres and forms coalesced to produce the conditions for the *Ṣanā'i al-badā'i* to be composed. In addition to Nawā'ī's comment on Sayfī's work, we are fortunate enough to have a *kitā'a* by Sayfī himself that is quoted in the *Bāburnāmah*:

mathnawī garchih sunnat-i shu'arāst
man ghazal fard-i 'ayn mīdānam
pandj baytī kih dilpadhīr buvad
bihtar az khamsatayn mīdānam

Although *mathnawī* is the stock in trade of poets,
 I consider the *ghazal* obligatory upon myself.
 If there are five lines that are pleasing,
 They are better than the two *Khamsas*.²³

This is a testament to an individual poet's personal choice in choosing to write in the *ghazal* form when the *mathnawī* form was becoming popular and would be used by poets for writing *shahrāshūbs*. It also affirms the view of the *ghazal* as an enduring, popular and flexible poetic form and genre of Persian lyric poetry.

Bibliography

- Sayyid 'Abdullāh 1965: *Mabāhith*. Lāhaur.
 Babur 1993: *Baburnama: Chaghatay Turkish Text with Abdul-Rahim Khankhanan's Persian Translation*. Turkish transcription, Persian edition and English translation by W.M. Thackston, Jr. (Turkish Sources, XVI). Cambridge, Mass.

²² Bate 1970: 104.

²³ Babur 1993: 374-375.

- Bate, W. Jackson 1970: *The Burden of the Past and the English Poet*. Cambridge, Mass.
- Browne, E. G. 1951: *A Literary History of Persia. Vol. III: The Tartar Dominion (1265-1502)*. Cambridge.
- De Bruijn, J.T.P. 1983: *Of Piety and Poetry: The Interaction of Religion and Literature in the Life and Works of Hakīm Sanā'ī of Ghazna*. Leiden.
- Gibb, E.J.W. 1965: *A History of Ottoman Poetry*. E.G. Browne (ed). London.
- Gulčīn-Ma'ānī, Aḥmad 1967: *Shahrāshūb dar shi'r-i Fārsī*. Tihṛān.
- Lewis, Franklin D. 1995: *Reading, Writing and Recitation: Sanā'ī and the Origins of the Persian Ghazal*. Ph.D. dissertation, University of Chicago, forthcoming.
- Losensky, Paul E. 1998: *Welcoming Fighānī*. Costa Mesa, CA.
- Maḥdījūb, Muḥammad Dja'far 1967: *Sabk-i Khurāsānī dar shi'r-i Fārsī*. Tihṛān.
- Mas'ūd Sa'd Salmān 1985: *Dīvān-i Mas'ūd-i Sa'd*. Maḥdī Nūrīyān (ed.). Iṣfahān.
- Meier, Fritz 1963: *Die schöne Mahsati: Ein Beitrag zur Geschichte des persischen Vierzeilers*. Wiesbaden.
- Meisami, Julie 1987: *Medieval Persian Court Poetry*. Princeton.
- Mirzoev, Abdulghani 1977: Saifii Bukhorī va mavḡei ū dar ta'rikhi adabiyoti doirahoi hunarmandī. In: *Sezdah maḡola*. Dushanbe. 274-287.
- Nawā'ī, Mīr 'Alī Shīr 1985: *Madjālis al-nafā'is*. Ḥakīm Shāh Muḥammad Ḳazwīnī (tr.). Tihṛān.
- Petievich, Carla 1990: Poetry of the Declining Mughals: The Shahr āshob. *Journal of South Asian Literature* XV, 1990. 99-110.
- Rypka, Jan (ed.) 1968: *History of Iranian Literature*. Dordrecht.
- Sayfī Bukhārā'ī: *Sanā'ī al-badā'ī*. Ms. Kitābkhānah-i Markazī, Tihṛān, no. 4585.
- Schimmel, Annemarie 1973: *Islamic Literatures of India (A History of Indian Literature, Vol. 7)* Wiesbaden.
- Shāmīsā, Sīrūs 1990: *Sayr-i ghazal dar shi'r-i Fārsī*. Tihṛān.
- 1995: *Anwā'-i adabī*. Tihṛān.
- Stewart-Robinson, J. 1990: A Neglected Ottoman Poem: The Şehrengiz. In: *Studies in Near Eastern Culture and History: In Memory of Ernest T. Abdel-Massih*. Ann Arbor, Mich. 201-211.
- Subtelny, Maria Eva 1986: A Taste for the Intricate: The Persian Poetry of the Late Timurid Period. *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 86, 1986. 56-79.
- Yarshater, Ehsan 1986: Persian Poetry in the Timurid and Safavid Periods. In: Peter Jackson (ed.): *The Cambridge History of Iran, Vol. VI: The Timurid and Safavid Periods*. Cambridge. 965-994.

III

The Great Tradition: The Ottoman and the Turkic gazel

Gazels and the World: Some Notes on the ‘Occasional-ness’ of the Ottoman *Gazel*

Walter Andrews and Mehmet Kalpaklı

While I was conversing with him near the end of his life, [Zâtî] said: “I’ve newly struck it rich; every two or three days a servant comes and brings either some silver coins or gold along with delicious food or multi-colored *halva* and a letter which says, ‘Write me this kind of a *gazel* or quatrains’ and, at times, even specifies the rhyme and *redif*... I suppose that his master is one of the nobles or a high-born woman, who is incapable of writing poetry and is enamored of a beloved. In any case, I am out nothing of my capital. The *gazel* goes in my divan, and I still keep the silver, the gold, and the *halva*.”¹

Introduction

Distant as we are from the Turkish *gazel* of the 16th century, it is easy for us to separate the *gazel* from its embedding in the day-to-day occasions of peoples’ lives and so we are induced to think of it and talk about it as if it were composed primarily for aesthetic or spiritual purposes. We have often been told that because the *gazel* is not “realistic”, that is, because it does not pretend to represent the world “as it really is”, then it must be purely idealistic and fundamentally estranged from the world in which it was produced.

This impression is strengthened by the nature of our sources. We usually encounter *gazels* in poets’ divans and a divan is intended to be the storehouse of a poet’s spiritual and aesthetic capital. This is to say that when Zâtî puts a *gazel* in his divan, his focus is on preserving for all time the record of his own talent. So *gazels* are seldom identified by the role they might have played in the world of the poet’s day. In his divan Zâtî does not say: this *gazel* is addressed to a lovely shop-boy and was written in exchange for a gold-piece and a plate of *halva*. Nonetheless, many *gazels* surely have double natures in precisely this way. They are produced both and at the same time for idealistic, aesthetic purposes and for the most mundane of goals: to make a living, to attract a patron, to ask for a job, write a letter, to celebrate an occasion, to seduce a beloved... The occasional-ness of some *gazels* is obvious. They are about a *bayram*, or *nevruz*, or autumn, or a snowfall, or party. It is less often obvious which particular occasion they are about unless someone tells us -in part be-

¹ ‘Âşık Çelebî in Meredith-Owens 1971: 279b.

cause the medium in which they are transmitted (the *divan*) seldom does more than preserve the ideal relation of any single *gazel* to a tradition of poems about festivals, new years, parties, seasons, the weather and so on.

It is most likely that we will learn about the occasion of a *gazel* when it was recited to or read by a ruler or powerful patron. Acceptance by the mighty seems to confer on a poem a lasting and transcendent glory that is worth mentioning. For example, a *gazel* by Fevrî with the *maṭlaʿ*:

*Ziyân idüp bu bâzâr içre gerçi itmemişdüm sūd
Yetişdüirdi biḥamdillâh yine ol şâh-ı lutf u cūd*²

*I took a loss, in truth I had made no profit in this bazaar
By the grace of God, to my aid came that lord of favor and generosity*

appears in his *divan* under the heading: *Yanaşduḡda rikkâb-ı Şeh Selîm'e vâkı' olmışdur* (It took place at the stirrup of Sultan Selîm when I approached him). There is any number of *gazels* of this sort: *gazels* which ask for things in what seems like an abstract and ideal way, but which occur on occasions that make it obvious what is being asked for of whom. In fact, many of the stories in the 16th century *tezkires* provide well-known contexts or occasions connected with particular poems: for example, the famous story of Necâtî's *Eşer etmez nidelüm âh-ı şehergâh saña ḡazel* which reached the Sultan by being placed in a chess-companion's turban and resulted, we are told, in a job for the poet.³

We are accustomed to associating worldly or utilitarian motives – begging for things or complaining or celebrating occasions – with the *kaside*, and to associating an abstracted or spiritualized love with the *gazel*. However, in the 16th century such genre distinctions seem to blur. One might even say that seduction begins to overtake praise as an effective and acceptable way of gaining the support of the powerful. Although there were many and varied reasons for such a tendency, in this brief presentation we will sketch in the outlines of an argument suggesting that the “long sixteenth century” (from the late 15th through the early 17th centuries) contains, within temporal limits that we cannot yet define accurately, an “age of beloveds” every bit as distinctive as the early 18th century “age of tulips”. The conditions we intend to highlight by adopting such a perspective are the following:

1. During this period it became unusually fashionable, especially among the economic and intellectual elites (but not limited to them), to become more or less publicly enamored of beautiful young men, certain of whom became quite famous.
2. The *gazel* became the primary medium of communicating to and about these beloveds and this became an important social function of the *gazel*.

² Fevrî: fol. 123a.

³ Tarlan 1962: XVI, 145-146

3. Within this discursive regime, refined, seductive speech took on great power by being directly associated with actual desire at all levels and the reading of *every gazel* was touched in some way by this power and association.

The whole story of the “age of beloveds” certainly remains to be told and it will still remain to be told after this paper. We will only hint at the outlines of a story. It seems clear that the scholarly world has been quite uncomfortable talking about the Ottoman *gazel* as it is implicated in the down-to-earth, bawdy, sexualized, amoral if not immoral aspects of the lives (fantasy lives or real lives) of a small but significant segment of the Ottoman urban population. On one hand, there is a tendency in the present to idealize the 16th century “golden age” of Ottoman culture as a paragon of order, aesthetic sublimity, and the rule of law. On the other hand, non-Turkish scholars are understandably reluctant to be seen as engaging in the orientalist practice of projecting western sexual fantasies on the “East”. As a result, some of the texture of Ottoman life has been lost to us. We get caught up in the illusion that a culture must be either and exclusively moral, sublime, and ordered or immoral, mundane, and chaotic. This binary view prevents us, we believe, from appreciating the ways in which very earthy and very spiritual concerns intersect and the manner in which social phenomena are coherent across a broad range of motifs and behaviors.

The Beloveds:

The major players in the scene of Ottoman cultural drama that interests us here are the “beloveds” (*dilberler*) or “beauties” (*güzeller*) who are, for the most part, attractive young men either from the lower classes or from among the (dissolute) off-spring of the well-to-do, and the “lovers”, or those inclined to passionate attachments, who seem to come mostly, but not exclusively, from the economic elites or power-holding classes. Beloveds can appear almost anywhere. There are “celebis”, young artisans, shop-boys, janissaries, dervishes, “city-boys”, peasants, rascals, and rogues. Some of these are quite famous and are referred to by name in poems and anecdotes. For example, ‘Āşık Çelebi mentions about 35 “beloveds” by name [There is some uncertainty about the names because it is not always clear if a Memi and a Tatar Memi are the same person.] In Zāti’s Divan there are about 115 poems that mention a specific beloved either by name or occupation.⁴ According to ‘Āşık Çelebi the poet Nihālī retired to the bazaar where he wrote a number of poems on the topic of various apprentices and shop-boys.⁵ Yaḥyā (the Janissary) mentions about 20 beloveds by name in his Divan.⁶ In many instances where names are mentioned it is impossible to attribute the poem for certain, for example,

⁴ Tarlan 1967, Tarlan 1970, Çavuşoğlu and Tanyeri 1987.

⁵ Meredith-Owens 1971: 142b-145a.

⁶ Çavuşoğlu 1977.

in cases wherein the beloved has the same name as a common character in the poetry – a Ferhat, or Hüsrev, or Yūsuf – as in the following by Yahyā:

Şevkumdan ölürin yüzünü kim görem seniñ

‘Arz-ı cemāl iderseñ efendi kerem seniñ

When I happen to see your face, I die from desire

If you reveal your beauty, sir, you do (me) a favor

Ger biñde birini yazam ey Yūsuf-ı zamān

*Yazmağda vaşf-ı hüsnünü ‘aciz qalam seniñ*⁷

Oh Joseph of the age, if I only wrote about one of them in a thousand

I would still be incapable of writing a description of your beauties

Considering also that “dedicated” poems do not always mention anybody’s name in an unequivocal way, it seems quite likely that there were a large number of such poems. Moreover, the *Şehrengîz*, or poetic catalogue of “beloveds” for a city, which appears and flourishes in the 16th century, provides us with rosters of the names of famous beloveds in major cities in the Empire, names that seem to overlap often with names mentioned in poems and anecdotal sources.⁸ We take the *Şehrengîz* and its popularity at the time to be strong evidence supporting our contention that there was a significant “beloveds” fad or fashion among the 16th century elites and their emulators.

The beloveds themselves are a widely varied group. Some seem to be well-known and, in many ways, “professional” beloveds. For example, the famous “Memi Şāh”, the son of the Derviş Āteşī, who graced the infamous hamam of Deli Birāder (Ġazālī) and attracted a host of customers, is the subject of poems by a number of well-known poets. In one collection of parallel poems there are 51 *na-ẓīres* to a poem in which the *redif* (Kayacığum) memorializes a beloved named “Kaya”.⁹ In his collection of “pleasantries” (*Leṭāyif*) Zātī tells the following story about such a beloved:

At one time there was a beloved called Muḥarrem who was respected among the people, union with whom was valued, a power in the province of beauty, whose lip was sweeter than sugar and whose words were more tasty than honey. I rattled off the following couplet for him,

If you were to ask with those sugar lips how I am doing

I’d respond (to them), I would have to ask/suck on you

When he heard it he said “What a pleasant couplet.” I saw that he enjoyed poetry and said to him, “Muḥarrem Çelebi, how about if I compose a *gazel* for you?” He said, “As long as it’s not a mish-mash of other people’s stuff, it has to be an original conceit, the poems of today’s poets are all a mish-mash (old couplets slightly changed).” I responded, “Come, young sir, how else should we do it, it can’t be

⁷ Çavuşoğlu 1977: 426.

⁸ Levend 1958.

⁹ Mecmūatü’n-nezā’ir, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, İÜTY 739.

done without mish-mashing. When that rose-bud heard these words, he blushed like a rose while speaking like a nightingale and like a bud became close-mouthed.”¹⁰

This Muḥarrem Çelebi was obviously educated and cultured – certainly enough so to make him a poetry critic – and he was most likely from a more or less elite background. The tanner’s son that Ferāḥī¹¹ fell in love with was clearly not, nor were Nihālī’s shop boys, nor the cruel street urchin that Me’ālī fell for in Mihaliç.¹² Nonetheless, it appears that any of them was susceptible to the lure of a well-written poem. As Mesīḥī said in concluding one of his *gazels*:

Mesīḥī şîr didügi gehi Türki gehi Tâzî
*Murâdî ol ğazâlî avlamağ imiş ğazellerle*¹³
 Mesīḥī writes poems now in Turkish now in Persian
 Apparently he aims to hunt that gazelle with *gazels*

Gazels, Lovers, and Beloveds:

Taken in relation to this very active social world of lovers and beloveds, the 16th century Ottoman *gazel* immediately transforms itself from a purely aesthetic exercise into a lively participant in the society and culture of its day. The poet Nişânî has a much paralleled poem about the *gazel*:

Getürür hâtır-ı dildâra vefâ tâze ğazel
Diyelüm sevk ile ol serv-i ser-efrâza ğazel
Şu’arâ resmi durur midhat-i erbâb-ı cemâl
Eyüsi şâ’irün oldur diye mümtâza ğazel
Güzel oldur ki cefâ itmeye ‘âşıklarına
Hevesi ola kemâle okuya yaza ğazel
Yaraşur mihr ü vefâya ne kadar söylene söz
Dimege dil varırmaz şîve ile nâza ğazel
Ğün ola mihr ü vefâsı çıkar anı göke sen
*Dime zinhâr Nişânî keremi aza ğazel*¹⁴

The *gazel* reminds the beloved of faithfulness
 So let us write impassioned *gazels* to that tall cypress

It is the custom of poets to praise the people of beauty
 The best of poets is he who writes *gazels* to the select

¹⁰ Çavuşoğlu 1970: 13.

¹¹ Latîfî 138a (not in the Cevdet edition).

¹² Meredith-Owens 1971: 113a-117a. English translation of the story by Walter Andrews in Siley 1996: 138-146.

¹³ Mengi 1995: 265.

¹⁴ Mecmûatü’n-nezâir: fol. 148a.

He is beautiful who does not oppress his lovers,
Whose desire is for perfection, who reads and writes *gazels*

It's fitting that so many words be spoken about love and faithfulness?
The tongue can't bear to recite a *gazel* about flirting and flightiness

Praise him to the skies, when he is loving and true
Beware, Nişānī, write no *gazels* to him whose favors are few

Taking this description and its parallels as our text (and sub-text), we can begin to sketch in the outlines of a picture of the *gazel* as a participant in the love-lives of very real people. According to Nişānī, beyond its “hunting gazelles” function - more or less, intriguing beloveds by panegyrics to their attractiveness- the *gazel* also has a “taming gazelles” function. When the poet says that the *gazel* should remind beloveds of faithfulness, he foregrounds the fact that many of these beloveds were notoriously unfaithful and promiscuous. After all, it is suggested that some lived a high life on the gifts and favors of their admirers. Thus, famous beloveds had numerous suitors – the more the merrier – and rivalries among suitors seem to have been intense. For example, Lāmi'ī, the famed translator of Persian romances, lived a rather secluded and spiritual life until, in his latter years, he was persuaded by friends to give in to contemporary fashion and write a *gazel* to one of the notorious beloveds of the day, a young man named Tatar Memi. This so angered Memi's other lovers that they visited upon poor old Lāmi'ī a barrage of satires and insults that dogged him until the end of his life.¹⁵

One could get in deep trouble because of a beloved. This is why Nişānī urges the poet to write *gazels* only to the “select”, (*mümtāz*) or those who will not (excessively) oppress their lovers, by which we take him to mean more the more cultured and educated beloveds, who know the ways and rules and limits of fashionable love. These, in turn, contrast with the collection of street urchins, shop-boys, apprentices, young dervishes, bath-house boys, wine-shop waiters and other assorted knaves and rascals to whom so many poems are addressed. For example, Zātī has a *gazel* on a *ma'cūncu*, a boy who works making electuary paste (*ma'cūn*). It begins:

Sitting thigh to thigh with a lovely *ma'cūncu*, I lose my mind
My mouth waters at his peach and I lose my mind

Bir güzel ma'cūncunuñ pehlüsünüñ hayrānıyam
Ağzum akar suyu şeftālusunüñ hayrānıyam

I fear not Iskender Shah, mid the dominion of this world,
But his door, worth all the world, makes me lose my mind

Mülk-i 'ālem içre korkum yok Sikender şāhdan
Büsbütün dünyā deger kapusunuñ hayrānıyam

¹⁵ Meredith-Owens 1971: 109b.

I'm an exceeding strange *macun* in the bowl of this world
The kiss of his mouth's vial makes me lose my mind

Turfā ma'cūnam be-ġāyet tās-ı 'ālem içre ben
*Hokka-i la'l-i lebinüñ būsünüñ hayrānıyam*¹⁶

A boy like this could be a danger. Consider the cases of Me'ālī who was deceived and abandoned in a leper colony by a cruel street urchin, or Nālişī who would fall in love with any beautiful boy he saw and make such a nuisance of himself that the boy's neighbors would beat him to a pulp,¹⁷ or Helākī who, in a line of poetry, expressed his attraction to an unwilling beloved and was stabbed to death for his pains.¹⁸

The other danger is that a mature and powerful man could be manipulated or be made to look foolish (as in the case of Me'ālī) by a much younger and less powerful boy often of the lowest classes. In the story of Deli Birāder's *hamam*, 'Āşık suggests that it was not because of the lewd and immoral behavior that went on there that it was razed to the ground one night on the orders of İbrāhīm Paşa. The charge of immorality brought by Birāder's rival hamam-keepers was a pretext. The real reason was the enmity of İbrāhīm Paşa resulting from this couplet by Deli Birāder:

Ne maḥkūm arada belli ne ḥākim
Düğündür ki çalan kim oynayan kim

It's not clear who is in control here and who is controlled
It's a feast, but who plays the tune and who dances?

Those who wished Deli Birāder ill, interpreted the couplet to İbrāhīm telling him that it referred to the Paşa's relations with his then beloved, a young man named Çeşte Bālī. The obvious inference was that the Paşa, the second most powerful figure in the Empire, was so smitten by love that the boy was the calling the tune.¹⁹

The social range of lovers also seems to have been broad. Paşas and sultans were lovers, but Laṭifī points out that even a porter (*ḥammāl*) could have a "poetic nature", which to him meant a susceptibility to falling passionately and uncontrollably in love.²⁰ When 'Āşık describes the visitors to Deli Birāder's *hamam*, he points out that they came from both the *ḥāş* and *'ām*, the noble and common. Lovers, as warm and passionate people, contrast with the ascetics (*zāhid*), who deny themselves in the hope of reward in the next life, and the "cold hearted" (*efsürdedil*) who are simply incapable of passion by nature. These, as well as the lovers and beloveds, are stock characters in the love-drama of the *gazel*.

¹⁶ Tarlan 1970: 507

¹⁷ Laṭifī: fol. 171a-b.

¹⁸ Ahmed Cevdet 1314: 365.

¹⁹ Meredith-Owens 1971: 294b-295a.

²⁰ Laṭifī: fol. 113b.

In the story about Zātī with which we introduced this paper, it is striking that the poet was asked to ghost-write poems not only by male lovers but by “high born women” (*ulu hātūn*), which can only mean that women were active participants in the fashionable “crushes” of the day. If women who were “incapable of writing poetry” were buying poems from Zātī, then it follows that there were capable women writing poetry of their own to beloveds of their own. Certainly the stories about Mihrī Hātūn, a highly regarded poet, indicate that some of her poems were to actual beloveds including a young man named İskender Çelebi and the famous Mü’eyyedzāde.²¹ And this does not appear to have reflected negatively on her honor or reputation, at least in the poetry-writing and consuming community.

Whether or not there were female beloveds is another question. Sultan Süleymān wrote passionate love poems to his wife Hürrem. But today there exists only one *şehrengīz* describing female “beauties or beloveds”, a work by ‘Azīzī (Mısrī) describing women solely of the lower classes.²² This does not mean necessarily that there were not other such works and *gazels* about female beloveds but it does suggest that, for whatever the reasons (and we could guess at several), writing about or writing openly about female beloveds was relatively uncommon. We would point out, however, that the topic of female lovers and beloveds in the 16th century has never been seriously studied by scholars.

Ottoman gazels and the world:

It is not our contention that every Ottoman *gazel* in the 16th century was a feature of the interaction between fashionable lovers and beloveds. What we do contend is simply this: that a significant number of *gazels* were composed for specific occasions and specific people within a certain cultural milieu featuring certain popular interactions, and that the intersection of literary forms and actual desire constitute and give shape to both the literary forms and the desire. This is to say that the literary form, its themes, and topoi take on shape and significance because of their relation to what people are actually doing. Likewise, what people are actually doing – the ways in which they enact their love lives, for example – are to a degree formed and constituted in relation to the literary form. For certain groups, passion is understood and acted out in the shape and manner of a *gazel*.

Any number of things follow from this contention. Few if any of them have been adequately studied and we can only mention them briefly here.

1. It is misleading to aestheticise the 16th century Ottoman *gazel* excessively. We must keep in mind that there were very real lovers and beloveds speaking to each other in the language of *gazels*. Part of the “self fashioning” of cultured people was, in some ways, to live the life suggested by the *gazel*. And this means that, de-

²¹ İsen 1994: 164.

²² Levend 1958: 46-47.

spite the heavy weight of poetic tradition, for these people there were not only real lovers and beloveds but real *zāhids* (censuring ascetics) and *nāṣihs* (advice-giving friends) and *raḳībs* (guardians of the beloved) and close companions, real passions and love-sicknesses, real gardens, parties, miseries, and betrayals.

2. There are many indications that the societal dimensions of a “poetic life” are far broader than we tend to think. While it is most likely true that the intellectual and economic elites engaged in the “poetic life” more commonly and to a greater degree than other classes, it also seems true that lovers and beloveds and *gazels* can be found to have seeped out here and there into the general populace. There is certainly evidence that handsome young men from artisans to shop-boys and laborers were hunted using *gazels* as bait and it seems not too far-fetched to assume that they took the bait because they could in some way appreciate its flavor. If there were more popular and parallel forms of the *gazel* or *gazel*-like forms that circulated among the non-elites and fulfilled similar functions, we do not know about them and no one has been looking for them.

3. The “occasional” life of the *gazel* that we have been focussing on, with its relation to overwhelming passion, excitement, and danger on the fringes of the moral order, gives to the form a tremendous psychological power. This is a most difficult point to make clearly. We know, for example, that the *gazel* very often represents the emotional content of a popular (and “poeticized”) mysticism. Our tendency to see things in binary and oppositional terms makes it difficult to consider how the deeply and poignantly felt spirituality of a sincere and devout Muslim can intersect coherently with the love lives and almost theatrical emotionalism of poets, would-be poets, and their youthful beloveds. The two spheres appear to be mutually exclusive. Where persons seem to be both worldly and other-worldly lovers, our tendency is either to claim that they are “really” one or the other, or to accuse them of hypocrisy. However, if we give up the need for making reductions or seeking hypocrisy, we will find ample evidence that Ottomans of the 16th century, like persons of the 20th and 21st centuries, lived lives in which morality *and* libertinism, spirituality *and* sexuality, sobriety *and* intoxication existed together quite comfortably and without contradiction.

The same holds for the *gazel*. In fact we are arguing that the connection of the *gazel* to everyday, real-world occasions – a passionate love affair, a drunken gathering – is in part what grants it the power to represent emotional, charismatic spirituality in a meaningful way. It is precisely in the area of apparent contradiction that the emotional energy is produced which makes the *gazel* and its relatives so important to the cultural life of the Ottoman empire for centuries.

In addition, paying attention to the “occasional-ness” of the 16th century Ottoman *gazel* points up something that our serious scholarly concerns often cause us to forget. The *gazel* was most often meant to be fun, enjoyable, humorous, pleasant, engaging... Sometimes it is just a way to attract and entertain beautiful per-

sons, to amuse them with one's skill, needing no other purpose than what Zātī points out:

*Güzeller şî're hep mâyil musâhib olmaya kâyil
Be hey Zātī bu demlerde niçün hāmûş ola şâ'ir*²³

The beauties all like poetry and want to be close friends
Come on, Zātī, at a time like this why should a poet be silent

Bibliography

- Ahmed Cevdet (ed.) 1314: *Tezkire-i Latîfî*, İstanbul.
- Çavuşoğlu, Mehmed (ed.) 1977: *Yahyâ Bey Dîvanı*. İstanbul.
- Çavuşoğlu, Mehmed 1970: Zātī'nin Letâyîfî. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* XVIII, 1970. 13.
- Çavuşoğlu, Mehmed and Tanyeri, M. Ali (eds.) *Zatî Divanı*, III, İstanbul.
- Fevrî, *Divan*, Topkapı Palace Library, Revan 763.
- İsen, Mustafa (ed.) 1994: *Gelibolulu Mustafa Ali, Kühü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısım*. Ankara.
- Latîfî, *Tezkire*, Süleymaniye Library, Halet Efendi 342.
- Levend, Agâh Sırrı 1958: *Türk Edebiyatında Şehr-engizler ve Şehr-engizlerde İstanbul*. İstanbul.
- Mecmūatü'n-nezâir*, İstanbul Üniversitesi Library, İÜTY 739.
- Mengi, Mine (ed.) 1995: *Mesîhî Dîvânı*. Ankara.
- Silay, Kemal (ed.) 1996: *An Anthology of Turkish Literature*. Indiana.
- Tarlan, Ali Nihad (ed.) 1963: *Necatî Beg Divanı*. İstanbul.
- Tarlan, Ali Nihad (ed.) 1967: *Zatî Divanı*, I. İstanbul.
- Tarlan, Ali Nihad (ed.) 1970: *Zatî Divanı*, II. İstanbul.

²³ Tarlan 1967: 302.

Naming the Beloved in Ottoman Turkish Gazel: The Case of İshak Çelebi (D. 1537/8)*

Selim S. Kuru

The gender of the beloved in Ottoman Turkish *gazels* continues to haunt modern scholars.¹ In modern descriptions the *gazel* is often defined as a lyric poem sung for beautiful women – a claim that persists against all evidence to the contrary.² In fact, there are lengthy passages in etiquette books, advice manuals, and encyclopedic works on how to treat the *mahbûb* (the male beloved) and how to deal with boys with beautiful faces.³ All evidence points to the existence of a well-defined homoeroticism, the song of which was the *gazel*, and this approach was more dominant and permitted during particular periods. Male homosociality was institutionalized among the Ottoman learned elite. But not only this, the passion felt toward beautiful boys was considered entirely legitimate in learned circles, where it often occurred in the context of the relationship between a master and his apprentice. But our understanding of how a universe of lovers and *mahbûbs* was organized and reproduced itself for hundreds of years has been blurred by modern pre-conceptions about sexuality and love.⁴

Scholarly works since the nineteenth century have either defined conspicuous homoeroticism among Ottoman learned men as deviance or else totally omitted it from the record of Ottoman literary history, for one simple reason: homoeroticism has been equated with an anachronistic conception of male homosexual identity.⁵

* My mentor Şinasi Tekin (1931-2004) had read a first draft of this article, I dedicate it to his memory. I also wish to thank Aslı Niyazioğlu, Marina Rustow and Hatice Aynur for their helpful comments and trenchant criticism.

¹ For a recent consideration of gender of the object of love in Ottoman Turkish poetry, see Ahmet Atilla Şentürk's article, "Osmanlı Şiirinde 'Aşk'a Dair, [On Love in Ottoman Poetry]", where Şentürk rather courageously focuses on homoeroticism as a literary phenomenon, but defines it merely as a result of restrictions on women's role in society (Şentürk 2004: 59-64). A similar, yet less tolerant, approach can be found in Abdülkadiroğlu 1988.

² See, for instance, Banarlı 1971: 191: "Gazel kelimesi Arapça'dır. Mânâsı kadınlar için söylenen gazel ve âşıkane şiir. [The term *gazel* is Arabic. It means amorous poetry sung for women].": 191.

³ Cihan Okuyucu mentions such sources in his work on Ottoman Turkish poetry, but he claims that boy-love started in the Empire after the 17th century "related to the degeneration in social life" even if some of his source material belongs to the 16th century. See the section "Gender of beloved and social sources of boy-love" in Okuyucu 2004: 218-222, especially p. 222.

⁴ Walter Andrews and Mehmet Kalpaklı's forthcoming book *Age of Beloveds: Love and the Beloved in Early Modern Ottoman and European Culture and Society* (Duke University Press) will reveal many texts concerning unexplored homoeroticism of Ottoman poetry.

⁵ There have been such debates around homoeroticism throughout centuries in the Ottoman Empire, but one of the earliest 'modern' debates concerning homoerotic themes in Ottoman

The consequences of both of these approaches is a failure to understand the Ottoman poet in his social context: the former approach imagines an Other in the form of the morally deficient poet, while the latter obscures an eroticism already cloaked in mystical imagery. Consequently, literary historical studies are silent and silencing when it comes to identifying the gender of the beloved. On the other hand, poets themselves were quite open about identifying the beloved's gender – in particular when they used his name in poetry.

In what follows, I will focus on a particular Ottoman poet, İshak Çelebi, and his work on 'beauties' – that is, the beautiful boys – of Üsküp, today's Skopje. İshak Çelebi's poetry includes *gazels* that cite boys' names and present them as their climax, a practice that must be seen in the context of poetic conventions that strove to connect abstract ideals of beauty to concrete manifestations of it. İshak Çelebi's work therefore not only asks us to develop a new understanding of gender and sexuality in the Ottoman Turkish *gazel*. It also forces us to reconsider the persistent perception that *gazel* is a universal, ahistorical form that defies historical contextualization.

İshak Çelebi and mahbubperestî (love of boys)

Around the mid-15th century, poets of Anatolia or *Rum* started singing their *gazels* in an unprecedentedly worldly voice.⁶ There is an early example in the *gazels* of the Ottoman sultan Mehmet II, who composed a lyric poem on the beauty of a particular boy whom he cites by his name. The name of the beloved forms the repeated post-rhyme element, or *redif*, of the poem.⁷ Several other poets also employed their beloveds' names as *redifs* in their poems. Thereby they located in the boy's body a worldly and fleshly manifestation of immortal beauty, the primary theme of the *gazel*. Examples are cycles of *gazels* written in honour of a boy

Turkish literature occurred between nineteenth-century Ottoman intellectuals Muallim Nâci and Ali Kemâl, (Tarakçı 1994: 173-174). Also in his work on Ahmed Paşa, one of the fountainheads of 15th century Ottoman Turkish *gazel*, Harun Tolasa evades this issue by claiming that poets wrote about boys rather than girls lest their passion be mistaken for sexual desire. It is evident that Tolasa assumes that for a male poet, a boy could not inspire sexual passion and that girls would otherwise be their natural objects of passion (Tolasa, 90). See footnote 1 and below for further examples of this morally based generalizing explanation.

⁶ In a recent monograph Salih Özbaran has deftly explored the much debated topic of Ottoman/ *Rum* identity, see Özbaran 2004.

⁷ See Mehmed II's *gazel* with the *redif* *Veyis*, which is a boy's name, in Şentürk 2004: 42. Even though it lacks any overt sexual passion, the poem reads like a love song that does not allow a mystical reading. Şentürk dismisses any trace of homoeroticism in the poem, claiming that love for boys 'who would be a friend, student or son to the poet would be beautified by openly citing their names ... since they will be the object of a pure love, lacking any self-interest' and for that reason, there wouldn't be any shame in keeping such poems in writing for men of religion and rulers (Şentürk 41).

named *Kaya*⁸, as well as a biographical note on the 16th century poet Visâlî, which states that he composed a *gazel* sung after the names of each of his beloved ones.⁹

This approach to lyric poetry – which reflects the popularity of an understanding of beauty and love that we can call worldly – was characteristic of poets from *Rum* in the late fifteenth and sixteenth centuries. It culminated in the genre of *şehrengiz*, which consists of listing the most beautiful boys of a particular city.¹⁰

İshak Çelebi was a renowned *müderres* (professor), who in the course of his career taught at seven different *medreses* (colleges) in various cities of the Ottoman Empire, including his hometown Üsküp. He also worked as a judge in Damascus, where he died around 943 A. H. (1537-8).¹¹ Like many other *müderres*es of his time, he was also a well regarded poet. İshak Çelebi's *dîvân* consists of 16 *kasîdes* (odes), and lyrical poems in different forms of poetry: 6 *musammats*, 2 *şehrengiz*, 342 *gazels*, 12 *mukattas*, and finally a number of chronograms (*tarih*). There are also an additional 10 poems not in Turkish – one in Arabic and nine in Persian. No piece of the poetry in his *dîvân* addresses particular patrons, except for two eulogies dedicated to Sultan Selim I (1512-1520).

Contemporaneous biographical accounts of İshak Çelebi give the picture of a free spirited man whose interest in love – a particular form of love – made him a relic of a bygone era.¹² İshak Çelebi used a voice and themes similar to those of other poets who were active under sultans Bayezid II (1481-1512), Selim I, and Süleyman I (1520-66) until the 1530s, especially Me'âlî (d. 1535-6) and Gazâlî Mehmed (d. 1535), whose lives and poetry are usually evaluated in terms more

⁸ Aynur 1999: 46

⁹ Latîfî, 562: *Esâmî-i mehâbib için her isimde dinilmiş bir gaze... vardı*. For a preliminary look at the literary transformations in this period see Kuru 2000. The existence of such a tradition in Persian poetry is not known to me. Hasibe Mazioğlu presents two *gazels* by Hâfîz that mention male names in her masterly comparison of two great poets Hâfîz and Fuzulî, but Hâfîz does not employ these names as *redîfs* (Mazioğlu 1956: 242). It seems that the use of boys' names as *redîfs* in *gazel* is an Ottoman Turkish phenomenon that started around the fifteenth century. Of course this issue requires further elaboration.

¹⁰ The *şehrengiz* genre has perplexed modern Turkish scholars during the last one hundred years. It became the focus of those who sought an originality in Ottoman Turkish literature that would free it from Persian and Arabic literary influence. But on the other hand, since the *şehrengiz* also clearly revealed the gender of Ottoman poets' beloved ones as male, it also created moral discontent among most of the scholars. Still, since the great Ottoman Turkish literary historian Ağâh Sırrı Levend's work on the topic published in 1957, editions of many *şehrengiz* texts have appeared. These studies present transcribed *şehrengiz* texts without any commentary or interpretation. My own recent work focuses on the history, form, content of and the controversy evolving around the *şehrengiz* genre. For a list of *şehrengiz* texts and examples from those listing beautiful boys of Istanbul see Levend 1957, and for an incomplete list of published texts Aksoyak 1996.

¹¹ According to a couplet cited by all biographers of poets he went to Damascus in 1536. For this couplet see Üsküplü İshak Çelebi 1989: 7.

¹² This era, which I consider roughly as between 1450-1550 and which is marked by an interesting understanding of spiritual love that is today lost to us is the focus of my current work. – On İshak Çelebi's life see Mehmed Çavuşoğlu's introduction to the edition of İshak Çelebi's *divan*, Üsküplü İshak Çelebi 1989: 1-16.

or less similar to İshak Çelebi's. All employed plain language, focused on worldly love, and did not refrain from naming the beloved in their *gazels*. Doing so was evidently an accepted poetic convention, at least among particular poets, between the late 15th and mid-16th centuries. The practice apparently faded away in the following centuries.¹³

Biographical dictionaries of poets describe İshak Çelebi's lyric poetry using two terms: *küşâde* (plain, enjoyable) and '*âşıkâne* (amorous).¹⁴ The first term implies that İshak Çelebi's poetry is free from uncommon vocabulary and dense rhetorical figures, while the second implies a thematic choice.¹⁵ The following anecdote by the biographer 'Âşık Çelebi not only reveals his critical look at İshak Çelebi's poems, but it also provides a glimpse on the poetic debates of the period:

"The late İshak Çelebi has an ease and clarity in his *gazel* style and most of his *gazels*, lacking luster and perseverance, are affected by a pretty and pleasant manner, so much so that his *gazels* are used by jugglers and are constantly recited by entertainers. Once, during a wedding ceremony, in his presence, a juggler exclusively recited the late İshak's *gazels*. Impulsively, İshak said: 'I wonder what these people would be singing if they did not have my *gazels*.' One of the leading learned men of the period, Şâh Kasım, was also present, and since they frowned upon each other, he was waiting his time with his bow of censure. On this occasion, he replied: 'Who would sing your *gazels*, if we did not have these people!'"¹⁶ (translation is mine).

İshak Çelebi's poems do seem to yield their meanings easily – not necessarily a favorable characteristic at the time. But under this 'plain' façade, his *gazels* betray an excellent grasp of poetic vocabulary and rhetorical figures, which are skillfully

¹³ This desuetude is not easy to explain, but one can find clues to a probable explanation if one considers the transformations in the religious sphere in the mid 16th century Ottoman Empire. For whatever reason, it is clear that a direct mention of the beloved's name disappeared in lyrical poems; and after that period, the gender of the beloved was revealed only in the sphere of facetious poetry. See the introduction of Kuru 2000. For an excellent account of the impact of religious transformation during this period on arts in the Ottoman Empire see Necipoğlu 1992.

¹⁴ Latîfî 2000: 172; Kınalızade Hasan Çelebi 1981: 160; 'Âlî 1994: 192. There is important work in Turkish on biographical works known as *tezkiye* 'ş-şu'arâ genre in Ottoman literature. For an introductory article in English see Stewart-Robinson 1965.

¹⁵ Contemporary critical vocabulary defining the Ottoman *gazel* is yet to be studied, but a set of terms is listed and evaluated by Dilçin 1986. In this article, Dilçin brings together several aspects of the Ottoman Turkish *gazel* along with a brief historical essay. Giving examples and definitions, he discusses the terminology employed by Ottoman authors to describe five different moods of *gazels*. These are: *âşıkâne* (amorous), *rindâne* (worldly), *şühâne* (impertinent), *hakîmâne* (judicious) and *sofiyâne* (mystical) (Dilçin 1986: 140-144). As for terms like *tasannu'* and *küşâde*, which were used by the first biographers to evaluate poetry, those are apparently context dependent and commonly employed for criticism with positive or negative implications in 16th century literary circles. A listing of those terms can be found in Tolasa 1983. For an evaluation of critical terms used by the 16th century biographer Latîfî compare Andrews 1975, in particular 117-131.

¹⁶ Kılıç 1998: 139

combined.¹⁷ In fact the *küşâde* (plain), or as his late sixteenth century biographer Kınalızâde Hasan Çelebi more favorably puts it, ‘God-given,’ nature of İshak Çelebi’s *gazels* points to a certain attitude in singing *gazels*.

During the period considered here, even the descriptive term ‘*âşıkâne*’ suggested *gazels* that were sung for beautiful boys. The Ottoman historian Gelibolulu ‘Âlî (1541-1600), who was also a biographer of poets, relates an anecdote about İshak Çelebi that has implications of a commentary on boy-love, or *mahbubperestî*.¹⁸ Once, İshak Çelebi came across a “shadow-holding cypress, a playful sapling with rosy cheeks” and, losing all his power of judgement, followed him wherever he went. One day he followed the boy even to his home. The boy’s father, who was an *imam* and a friend of İshak Çelebi’s, appeared at the door and, understanding that his son attracted the famous *müderri*s to his doorstep, welcomed the poet. That day İshak Çelebi did not teach but, staying at the boy’s house, “gathered the illuminations of pleasure from the enjoyment of the cheeks of that heart-snatcher”. At night the father hid behind a vessel and watched İshak Çelebi’s behavior towards his son. ‘Âlî continues the story as follows:

“İshak Çelebi takes his ablutions and, turning his face away from the boy’s mirror of beauty, he turns towards Mecca to pray. (...) Then he turns towards the niche of the beautiful boy’s eyebrow, and whenever the boy throws away his covers, İshak tucks him in. In this manner, he does not sleep until dawn, continuously contemplating the boy’s beauty. Witnessing the situation, the boy’s father believes in İshak Çelebi’s virtue and renders his son to his service.”

In this anecdote ‘Âlî defends İshak Çelebi, who is slighted by other biographers for being a *mahbûb-dost*, i.e. boy-lover. Clearly, ‘Âlî’s attempt to rewrite İshak Çelebi as a virtuous *sufî* who follows boys for their being signs of God rather than for any sexual intent, written almost a hundred years after his death tells more about ‘Âlî and his period than about İshak Çelebi. İshak Çelebi’s poems may not necessarily reflect sexual passion. However, the seeming plainness of his poems may point to the use of *gazels* in order to ‘hunt’ beauties, even though the imagery he employs in his poetry, as will be seen in the example below, appears to be mystical. Under this mystical cloak palpitates a yearning in İshak Çelebi’s *gazels* that can be read as

¹⁷ I am indebted to Gönül Alpay Tekin for her help with İshak Çelebi’s poetry. Her immense knowledge and understanding of Ottoman Turkish poetry amazingly untied the intricately woven texture of İshak Çelebi’s poetry for me.

¹⁸ Unfortunately, none of the editions of the *Encyclopaedia of Islam* includes an entry or any mention of the controversial terms *mahbub-dostî* or *mahbub-perestî* (worshipping, adoring beautiful boys) and/ or the Persian term *shâhid-bâzî* (witness play, flirting with boy beauties who are symbols of godly beauty), – which are parallel concepts with important different connotations in two different cultural contexts. All scholars who comment on boy-love in Ottoman Turkish literature are silent when it comes to such gender-related concepts that were prevalent even until late 19th century, see footnote 4. However, when evaluated against its seeming opposites *mahbub-dostî*, *zen-dostî* or *zen-perestî* (worship, adoring of women), and inquired historically, they will deliver important clues about the prevalent gender system among the Ottoman learned elite.

erotic, since he adores real boys and calls them by their names. İshak Çelebi's interest in singing *gazels* for his beloved ones reaches a climax in his *şehrengiz* for beautiful boys of Üsküp, in which he combines two literary fashions of his day: singing *gazels* with boys' names as *redîfs*, and listing the beautiful boys of a city.

İshak Çelebi's Songs for His Beloved Ones in Üsküp

As a matter of fact, one of the distinctive features of İshak Çelebi's *dîvân* are his two *şehrengiz*'s. Each one of these two lengthy narrative poems (*mesnevî*) lists the most beautiful boys in two cities, Bursa and Üsküp. The one on Bursa, given the title '*Şehrengîz-i İshak Çelebi*' in the *dîvân*, follows the general scheme of the genre that originated in the Ottoman poet Mesîhî's work on Edirne (ca. 1512). By contrast, the '*Şehrengîz-i mahbûbân-i vilâyet-i Üsküp*' stretches the boundaries of the genre in search of a fresh voice.

The initial section of İshak Çelebi's *şehrengiz* for Üsküp is unusually short – only 24 couplets – and thus gives the impression of having been hastily written.¹⁹ In it, he describes the coming of spring (v. 1-13)²⁰ and the beauty of Üsküp in springtime (vv. 14-17). He then relates how his friends wanted him to create for them a souvenir of the ephemeral beauty of spring days. At first he hesitated thinking of his predecessors who already had sung so many songs immortalizing the beauty of spring (vv. 18-21). But in the end his resistance is broken by the appearance of six beautiful boys (vv. 22-24). Following the introduction he names and describes these six boys: Mehmed Bekir (vv. 25-36), Mahmûd (vv. 37-48), Pîr 'Alî (vv. 49-60), Mustafa (vv. 61-72), Kılıçoğlu 'Alî Bâlî (vv. 73-84), and Kazancıoğlu Mustafâ (vv. 85-96). The *şehrengiz* ends with a 9-couplet conclusion (vv. 97-105), in which İshak explains that there are many more beautiful boys in Üsküp, but since he wanted to compose a brief text, he had chosen only six *mahbûbs*.

So far, the *Şehrengîz of Üsküp* does not look different from other *şehrengiz* texts. But İshak Çelebi did not merely content himself with the depiction of his six favorite boys from Üsküp. For each of them, he also composed a five-couplet poem in the *mesnevî* (paired) rhyme. These poems, composed in different patterns of the *aruz* meter, extol the beauty of the boys by using their names as *redîfs*.

As samples I want to present the first of these sections transliterated into modern Turkish and translated into English (vv. 30-41):

¹⁹ According to my ongoing research on the *şehrengiz* genre, the introduction is the most important section of the *şehrengiz*. For instance, İshak Çelebi's *şehrengiz* of Bursa has an introduction of 58 couplets length.

²⁰ The abbreviation 'v.' stands for verses. All other numbers in parantheses are page numbers in reference to Üsküplü İshak Çelebi 1989, if not specified otherwise.

*Mehemmed Bekir*²¹

- 30.1 *Hususa server-i huban Mehemmed
K'eren vasluna bulur ömr-i sermed*
- 31.2 *Semend-i naza binse kılşa seyran
İder aşıkların hak ile yeksan*
- 32.3 *Kamu dilberlerün serdefteridür
Ya huri ya melek ya hod peridür*
- 33.4 *Ruhın arz eyledükce ol kamerveş
Düşer aşıkları canına ateş*
- 34.5 *Söze gelse bulur dilmürdeler can
Yağar san leblerinden Ab-ı Hayvan*
- 35.6 *Bekir derler lakab ol mehlıkaya
İrişür gün yüzinden pertev aya*
- 36.7 *Çü gördüm anı oldum mest ü şeyda
Dilüme geldi pes bu şiir-i garra*

Bekir

- 37.1 *Olalı devlet ile hüsn iline şah Bekir
Dilrübalar çağırur yarıcun Allâh Bekir*
- 38.2 *Mest olup cam-ı mey-i ışkun ile aşıklar
Bezm-i gamda çağırur ah Bekir vah Bekir*
- 39.3 *Yoluna can viren aşüfte vü üftadelere
Rahm idüp bir nazar it lutf ile geh gah Bekir*
- 40.4 *Kanı tali'ki seg-i kuyun ile hemdem olup
Yüz süreydüm dün ü gün işigüne ah Bekir*
- 41.5 *Vadi-i firkate düşdi gam-ı ışkunla gönül
Umaram ola hayalün ana hemrah Bekir
(vv. 25-36)*

Mehemmed Bekir

- 30.1 In particular, chief among beauties is Mehemmed.
Whoever reaches him finds eternal life.
- 31.2 When he mounts the horse of flirtation for a promenade
He makes his lovers level with earth.
- 32.3 He is the first in the book of heart-snatchers:
Either a huri, or an angel, or else a genie.
- 33.4 As that full moon-faced one displays his cheek,
Fire falls over his lovers' hearts.
- 34.5 When he speaks, those dead at heart find life,
It is as if the elixir of life rains from his lips.
- 35.6 That moon-faced one is called Bekir.
The light of his sun face reaches the moon.
- 36.7 Seeing him, I lost my mind in drunkenness;
This ornate poem came to my tongue.

²¹ I am quoting from Üsküplü İshak Çelebi 1989, but replacing the alphabet used in this edition (see Üsküplü İshak Çelebi 1989: 102f.) by the modern standard Turkish alphabet.

Bekir

- 37.1 Since by fortune he became the king of the realm of Beauty,
The beauties, when in need of a friend, call out 'God is on your side, o Bekir!'
- 38.2 Lovers become drunk from the cup of your love's wine.
At the party of sorrow they call out 'Oh, Bekir! Ah, Bekir!'
- 39.3 Those lovesick and forelorn who sacrifice themselves for you -
Show pity and cast one glance upon them, just now and then, Bekir!
- 40.4 I wish I were lucky enough to be with the dogs of your street
To put my face on your threshold day and night, o Bekir.
- 41.5 From the agony of your love, the heart is in the valley of
separation.
I hope that visions of you will be its companion, Bekir!

In this section, the poet begins with a description of the boy (Mehemmed) Bekir. In rhyming couplets, he describes Bekir as a beauty that paradoxically kills and resurrects at the same time. Whenever Bekir walks around the city flirtatiously, his ways kill his lovers in agony. But whoever reaches him finds eternal life. His cheek shines like the moon and burns lovers' hearts. But if he speaks to them, his words resurrect them. He is called moon-face, but in fact the moonlight on his face is only a reflection of the light emanating from his sun-like face.

The agony of seeing Bekir's beauty inspires the *gazel* (37.1.-41.5.), and it is further elaborated in the section consisting of rhymed couplets (30.1. to 36.7.). Bekir is called king of the realm of Beauty, surpassing the other beautiful boys of the town, who are forced to acknowledge that his beauty is given by God. Apparently, Bekir never appears at parties, since the final couplets describe the yearning of his lovers, and particularly of İshak Çelebi. The poet, tortured by Bekir's violent beauty, now demands his resurrecting abilities, that is, union with him. Thus the *gazel* becomes a plea for Bekir's attention to cure his lovers' agony.

The first three couplets of the *gazel* describe the situation of lovers in general. But it becomes more personal in the ensuing two verses. Here İshak Çelebi, who staggers around in the 'valley of separation' and who is not able to approach even his beloved Bekir's house, is content with Bekir's *hayal*, i.e. his vision, as a company.

Just as the description of Bekir's power over his lovers inspires the 'poem' (*şîir*, v. 36.7), İshak Çelebi explains each subsequent poem in this *şehrengiz* as a result of his amazement upon seeing one of the beautiful boys of Üsküp. In each verse, the poet employs a vocabulary particular to the singing of *gazels*: '*şi'r dile gelmek*' ('a poem starts singing'); '*şi'r okımak*' (to recite a poem, v. 43); '*şi'r inşa eylemek*' (to compose a poem, v. 55); '*şi'r terane kılmak*' (to sing a poem, v. 79); and, finally '*şi'r ile hali i'lam itmek*' (to express one's condition by means of a poem, v. 91).

In every one of Çelebi's opening verses, he designates the song of the 'heart' (*gönül*) as *şi'r*, using digressions with the rhyme pattern of the *gazel*, rather than in the form of narratives with *mesnevi* rhymes. However, the final *beyts* of these *şi'r*, which are incorporated in the larger *mesnevi* structure of the *şehrengiz*, do not con-

tain a poetical signature (*tahallus*) as would be the rule for *gazels*²². Nevertheless, the use of the *gazel* rhyme pattern ruptures the descriptive flow of the *şehrengiz* text and gives it a more lyrical air. These initial verses mark in each instance songs that the heart sings as a result of its agony in front of the beloved's beauty. One has the impression that the poet's heart cannot help but sing.²³ For instance, in verse 43, seeing beautiful Mahmud, the poet sings:

43. Seeing [his beauty], the sick-hearted was agitated and roiled.
Reciting this poem, in waves it flourished.²⁴

Çelebi presents his five-couplet versified digressions as natural results of his heart's agony, but he does not name them *gazel*.

The six *gazels* are composed in a different meter from the *şehrengiz* itself.²⁵

All the above characteristics show the author's intention to create a new twist on the fashionable *şehrengiz* texts of his period. İshak Çelebi is distinguished among his rival *şehrengiz* writers in that each *gazel* that he composes in the form of a plea to his beloved disrupts the expected flow of the *şehrengiz* as a mere souvenir from a city in springtime and adds another function to it. Thus each *gazel*, calling for the beloved boys' attention, raises the *şehrengiz* text above a mere descriptive list of beauties. Unlike other *şehrengiz* texts in which poets developed on the introductory section as the genre catches up, İshak Çelebi's is innovative on the main body, the list of beauties section.

Conclusion

In parallel to the poem by Mesîhî, with which the genre began,²⁶ İshak Çelebi's 'Şehrengiz of Üsküp' reflects a moment of *gazel* writing in the Ottoman Empire when a group of poets regarded the beauty of boys as a reflection of otherworldly beauty. In that sense, the beauty of particular boys represents the fulfillment and manifestation of an ideal. İshak Çelebi's *şehrengiz* also points to the pretense about *gazels* being songs of the heart, as if they were not composed in advance, but burst spontaneously from the poet's heart, just as the smoke of poets and their burned

²² A similar intermingling of *gazel* and *mesnevi* elements can be found in *deh-nâmes* where after every ten sections with *mesnevi* rhyme there is a *gazel*. On this subject, see my article on the *deh-nâme* or 'ten letter' genre in Chagatai literature (Kuru 2004). However, in contrast to the *şehrengiz*, *gazels* in *deh-nâmes* address a messenger. This is generally the morning breeze, which is asked to deliver a message to the beloved one.

²³ It is a common feature to use lyrics as bursts of emotion in narrative poetry. See Dankoff 1984 for more examples.

²⁴ *Göricek haste-dil geldi huruşa / Bu şiiri okıyup başladı cuşa.*

²⁵ The *şehrengiz* has the metric pattern *Mefâ'ilün Mefâ'ilün Fe'ülün*. The meters employed in the *gazels* are as follows: *Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün* (first *gazel*), *Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün* (second *gazel*), *Mef'ülü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün* (third and fourth *gazel*), *Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün* (fifth and sixth *gazel*).

²⁶ See Gibb 1900-1909, vol. 2: 231-235) for a detailed description of this work.

hearts that set the spheres on fire with the sparks inside them. And yet these *gazels* also served a function in the context in which they appeared: to attract the attention of beautiful boys. That, finally, is the function of names in the poem: to call directly and forcefully upon the boy to grant the poet his attention.

Even if we do not dispose of any historical substantiation we can still imagine the impact of such a poem on the listeners when read in a party, and if any of them happened to be present, on the boys whose names were cited in the poem. In fact, there is evidence that *şehrengiz* poems did reach the beloveds they were dedicated to. As support we can cite a story about the biographer Aşık Çelebi, who himself wrote a *şehrengiz* about the beautiful boys of Bursa. Offended by the fact that he was not placed at the beginning of the list of beauties, one of the boys responded to the *şehrengiz* with a playful quatrain.²⁷

In his *şehrengiz*, İshak Çelebi brings together mystical yearning and homoeroticism in such a way that it taunts modern scholars' perception and formulations of gender, forcing them to evade the issue. In order to dispel the trouble around the gender of the Ottoman poets' beloved, it is necessary to overcome modernist reductionist understandings of homosexuality and to untie the intertwined opposites defining our understanding of gender. When it is evaluated as one knot within the tightly knitted social fabric of the Ottoman learned elite, which had a particular function and a particular context, İshak Çelebi's poem speaks to us with his own voice.

Bibliography

- Abdulkadiroğlu, Abdülkerim 1988: Şehrengizler üzerine düşünceler ve Belîğ'in Bursa şehrengizi. *Türk Kültürü Araştırmaları (Prof. Dr. Şerif Baştav'a Armağan)*. 129-167.
- Aksoyak, İsmail Hakkı 1996: Gelibolulu Mustafa Âlî'nin Gelibolu Şehrengîzi. *Türklük Bilimi Araştırmaları* 36: 157-172.
- Âlî, Gelibolulu Mustafa 1994: *Künhü'l-ahbar'ın Tezkire Kısım*. Mustafa İsen ed. Ankara.
- Andrews, Walter G. 1975. Andrews, The tezkere-i şu'ara of Latifi as a source for the critical evaluation of Ottoman poetry. Unpublished doctoral dissertation. Ann Harbor.
- Aynur, Hatice 1999: 15. yy. Şairi Çâkerî ve Dîvânı: İnceleme, Tenkitli Metin. İstanbul.
- Banarlı Nihad Sami 1971: Resimli Türk Edebiyatı Tarihi. İstanbul.
- Dankoff, Robert 1984: The lyric in the romance: The use of ghazals in Persian and Turkish masnavîs. *Journal of Near Eastern Studies* 43,1: 9-25.

²⁷ Kılıç 1998: 320.

- Dilçin, Cem 1986: Divan şiirinde gazel. *Türk Dili: Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)* 415-417: 78-247
- Gibb, Elias John Wilkins 1900-1909: A History of Ottoman Poetry. 6 vols. London.
- Kınalızâde Hasan Çelebi 1981: *Tezkîretü's-şu'arâ*. İbrahim Kutluk ed. Ankara.
- Kılıç, Filiz 1998: Âşık Çelebi Tezkiresi. Unpublished doctoral dissertation. Ankara.
- Kuru, Selim Sırrı 2000: A sixteenth century Ottoman scholar, Deli Birader and his work Dâfi'ü'l-gumûm ve râfi'ü'l-humûm. Unpublished Ph. D. dissertation. Harvard.
- Kuru, Selim Sırrı 2004: Sevgiliye Mektuplar, Diğer *Deh-nâmeler* Işığında Seydi Ahmed Mirza'nın *Ta'aşşuk-nâme*'si. *Journal of Turkish Studies* 28,3: 109-125.
- Latîfi 2000: *Tezkîretü's-şu'arâ ve tabsîratü'n-nuzamâ: İnceleme, metin*. Rıdvan Canım ed. Ankara.
- Levend, Ağâh Sırrı 1957: *Türk Edebiyatında Şehrengizler ve Şehrengizlerde İstanbul*. İstanbul.
- Mazıoğlu, Hasibe 1956: *Fuzûlî – Hâfiz: İki Şair Arasında bir Karşılaştırma*. Ankara.
- Mermer, Ahmet: Bursa şehrengizleri üzerine bir karşılaştırma. *Journal of Turkish Studies* 24, 3: 279-288.
- Necipoğlu, Gülru 1992: A kânun for the State, a canon for the arts: Conceptualizing the classical synthesis of Ottoman art and architecture. In: Veinstein, Gilles: *Soliman le magnifique et son temps*. Paris. 194-216.
- Okuyucu, Cihan 2004: Divan Edebiyatı Estetiği. İstanbul.
- Özbaran, Salih 2004: Bir Osmanlı Kimliği: 14.-17. Yüzyıllarda Rum / Rumî Aidiyet ve İmgeleri. İstanbul.
- Stewart-Robinson, James 1965. The Ottoman biographies of poets. *Journal of Near Eastern Studies* 24: 57-74.
- Şentürk, Ahmet Atillâ 2004a: Osmanlı Şiiri Antolojisi. İstanbul.
- Şentürk, Ahmet Atillâ 2004b: Osmanlı Şiirinde 'Aşk'a Dair. *Doğu Batı* 7,26: 55-68.
- Tarakçı, Celâl 1994: Muallim Nâci Efendi: Hayatı ve Eserlerinin Tenkidi. Samsun.
- Tolasa, Harun 1983: Sehî, Latîfî, Âşık Çelebi tezkirelerine göre 16. yy.'da edebiyat araştırma ve eleştirisi. İzmir.
- Tolasa, Harun 2001 [1973]: Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası. Ankara.
- Üsküplü İshak Çelebi 1989: Divan: Tenkidli Basım. M. Çavuşoğlu, M. Ali Tanyeri eds. İstanbul.

Betrachtungen zum „indischen Stil“ in der osmanischen Dichtung

Michael Glünz, Zürich

Status der Bezeichnung „indischer Stil“

Die Bezeichnung „indischer Stil“ (*sabk-i hindī*) ist in der persischen Literaturgeschichte zur Periodisierung der persischen Dichtung eingeführt worden; sie ist der dritte und letzte Terminus in einer Reihe von geographischen Zuordnungen von Stilepochen, nämlich: „ostpersischer Stil“ (*sabk-i ħurāsānī*), „westpersischer Stil“ (*sabk-i ‘irāqī*) und eben „indischer Stil“ (*sabk-i hindī*). Korrelat dieser geographischen Bezeichnungen sind die Zentren der Pflege höfischer Dichtung, die zwischen dem 10. und 13. Jahrhundert in der Hauptsache in Khurasan, vom 13. bis 15. Jahrhundert in den Provinzen des ‘Irāq-i ‘Ağam und dann im Indien der Moguln lagen. Doch diese Reihe, die die historische Verschiebung literarischer Aktivität über den Sprachraum des Neupersischen hinweg andeutet, unterschlägt die Information, daß im 15. Jahrhundert der Brennpunkt höfischer Dichtung, wie schon in der vormongolischen Zeit, wieder im Osten Persiens und in Mittelasien liegt und daß der „indische“ Stil keineswegs auf Indien, ja nicht einmal auf den persischen Sprachraum beschränkt ist, sondern auch den Bereich des Türkischen mit einbezieht. Das Wort „indisch“ im „indischen Stil“ ist also irreführend, doch wird der Terminus „indischer Stil“ (*sabk-i hindī*, *hint üslûbu*) als *terminus technicus* sowohl in der persischen wie auch in der türkischen Literaturwissenschaft gebraucht und ist brauchbar, solange wir uns bewußt sind, daß es sich hier nur um eine Etikettierung, nicht aber um eine Beschreibung eines Phänomens handelt.

Der vorliegende Beitrag und sein fachliches Umfeld

Innerhalb der Orientalistik – die Fachbezeichnung sei hier so gebraucht, daß sie die religions- und sprachwissenschaftlichen sowie die historischen Teilgebiete der Westasienskunde umfaßt – ist die Literaturwissenschaft ein wenig beachtetes Randgebiet, und innerhalb der Literaturwissenschaft ist die Literatur des „Orients“ noch weitgehend *terra incognita*. Von beiden Seiten her besteht offenbar, wenn auch aus ganz verschiedenen Gründen, kaum Interesse, die Kenntnis der Texte über jene wenigen allseits bekannten „Klassiker“ wie Hafis oder die altarabischen Beduindichter hinaus in fundierter philologischer Arbeit zu erweitern und zu vertiefen. Was für die Literaturen des islamischen Ostens ganz allgemein gilt, gilt in noch schärferer Form für den „indischen Stil“, dem seit der iranischen „literarischen Rückbesinnung“ (*bāzɡāšt-i adabī*) das Odium des Dekadenten anhaftet. Abgesehen

von der Habilitationsschrift Wilhelm Eilers' (Eilers 1973) sowie einigen kürzeren Schriften italienischer Orientalisten (Bausani 1958, Zipoli 1984) existieren keine literaturwissenschaftlichen Studien zu diesem Phänomen, und auch an Studien zu einzelnen Dichtern besteht ein grosser Mangel. Im Bereich des Türkischen beschränken sich solche Studien (İpekten 1973, Feldman 1996) auf den Dichter Nâ'ilî-i Kādîm; erfreulicherweise sind sie jedoch von hoher Qualität. Was die Literaturgeschichten angeht, so findet man meist Unbrauchbares oder, wie im Falle des *Tārîḥ-i adabîyât dar Irân* (Şafâ 1992/1993 und Şafâ 1994/1995), eine bloße Aufzählung von Namen, Fakten und Textbeispielen ohne analytischen Zugang.

Der vorliegende Beitrag wurde 1994 als Probevortrag an der Universität Bonn verfaßt. Anläßlich des Istanbul Ghaselen-Symposiums wurde er in gekürzter und leicht modifizierter Form in einer englischen Fassung gehalten. Für die Publikation erschien jedoch die nochmals leicht überarbeitete deutsche Fassung mit allen Textbeispielen in deutscher Übersetzung besser geeignet. Der Anspruch, der sich mit der Veröffentlichung dieses Beitrags verbindet, kann natürlich nicht der sein, die große Lücke an Arbeiten auf diesem Gebiet zu schließen, sondern höchstens der, mit einigen Bemerkungen und Betrachtungen auf eine Literatur hinzuweisen, von deren Schwierigkeiten man sich nicht schrecken lassen sollte und deren reiche Schätze noch immer zu heben sind.

Die wichtigsten Stilelemente des „indischen Stils“ in der osmanischen Dichtung

Vorausgeschickt sei, daß das *gazel* (arabisch und persisch: *ğazal*) die wichtigste poetische Form ist, in der sich der „indische Stil“ entfaltet, daß dieser aber auch in anderen Formen, namentlich der *kasîde* (ar., pers.: *qaşîda*), zuhause ist. Was nun die Texte gemeinsam haben, die mit dem Etikett „indischer Stil“ versehen werden, ist nicht die Bindung an einen geographischen Ort, sondern eine Reihe typischer Stilmerkmale, die sie von den Texten der anderen Stilepochen bzw. Stilarten abheben. Der Kontrast zu den anderen Stilen ist auch das, was die Dichter des „indischen“ Stils als das Entscheidende gesehen haben. Sie selbst haben ihr Dichten nicht als „indisch“, sondern als neu, „*tâze*“, verstanden.

In der osmanisch türkischen Dichtung beginnt die Periode des „indischen“ Stils etwa im zweiten Viertel des 17. und dauert bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Ihre berühmtesten Exponenten sind Fehîm-i Kādîm (gest. 1648), Nâ'ilî-i Kādîm (gest. 1666), Neşâtî (gest 1674) und Şeyḥ Ğâlîp (gest. 1799). Die von diesen Dichtern gepflegte poetische Ausdrucksweise koexistiert jedoch mit anderen dichterischen Idiomen, etwa dem höfischen Klassizismus, der Sufidichtung, der Volkspoesie oder dem *tarz-i Nedîm*, jener heiteren und leichtfüßigen Lyrik der Tulpenzeit, die bis zu dem 1958 verstorbenen Dichter Yahya Kemal Bayatlı nachhallt. In Şeyḥ Ğâlîps Werk finden wir zunächst eine Hinwendung zum *tarz-i Nedîm*, dann aber ein Ein-

schwenken auf den „indischen“ Stil, so daß beide Stilrichtungen auch bei ein und demselben Dichter vorkommen.

Doch was sind nun die Merkmale des „indischen“ Stils? Zunächst einmal erscheint der „indische“ Stil in der osmanisch-türkischen Dichtung als ein „persischer“ Stil. Die Häufigkeit persischer Wörter und Wendungen, insbesondere auch der *îzâfet*-Fügungen und der Komposita, ist markant höher als in allen anderen Stilarten. Das Verständnis eines Texts dieser Stilrichtung ist ohne gründliche Kenntnisse des Persischen nicht möglich.

Die persische *îzâfet*-Fügung wird nicht nur in simplen zweigliedrigen Termen verwendet, sondern oft in langen und komplizierten Ausdrücken, zum Beispiel bei Nâ'îlî:¹

Reng-i şikeste-yi gül-i hodrûy-i âfiâb

Die ausgebleichte Farbe der wildwachsenden Rose „Sonne“.

An persischen Komposita werden neben den altgedienten lexikalisierten Ausdrücken wie *humâr-alûde* („vom Katzenjammer benommen“) oft und gerne auch Neubildungen verwendet, die außerhalb des indischen Stils nicht gebräuchlich sind und die oft den analytischen Sprachbau des Persischen dem synthetischen des Türkischen annähern; beispielsweise kommt bei Şeyh Gâlip der Ausdruck „feuersingende Nachtigall“ (*bûlbûl-i âteş-sürûd*) vor. Şeyh Gâlips „feuersingende Nachtigall“ ist der Falter, der um die Kerze kreist. Der Falter ist stumm, doch der Dichter deutet sein Auflodern, wenn er in die Kerzenflamme stürzt, in einer Synästhesie als sein Liebeslied. Die Verwendung solcher Komposita trägt viel zu der enormen sprachlichen Dichte bei, einer Dichte, die durch Ellipsen noch weiter verstärkt wird und nicht selten den einzelnen Vers wie ein Kryptogramm erscheinen läßt, das in mühevoller Kleinarbeit entschlüsselt werden muß.

Ein vielleicht eher für Nâ'îlî als für den indischen Stil im ganzen typisches sprachliches Element ist die Reduplikation zur Pluralbildung: *tûde tûde* = „haufenweise“, *deste deste* = hier: „Strähne über Strähne“, sonst ebenfalls „haufenweise“.

Für Gedichte des indischen Stils gibt es bestimmte Leitwörter und typische Bilder, die in der klassischen oder klassizistischen Dichtung nicht oder nur in homöopathischen Dosen verwendet werden, so etwa das Gähnen (*hamyâze*), die Blase am Fuß (*pâyâbile*), der Schlachthahn (*bismil*) und sein Flügelzucken (*tapîden*).

Eines der häufigsten und auffälligsten Stilmerkmale ist die Konkretisation, Animation und Personifikation von Abstrakta, oft in Komposita des Typs A-i B, wobei A für das Bild und B für das Urbild steht. Beispiele sind etwa:

vâdî-i fenâ: das Trockental der Vernichtung

şâh-i ümîd: der Zweig der Hoffnung

murg-i gam: der Vogel des Kummers

bülheves-i eşk: der Taugenichts „Träne“

¹ İpekten 1970: 221.

Vgl. auch folgende syntaktisch freiere Zusammenstellungen:

yeter ey ye's: es reicht, Hoffnungslosigkeit!

feryâda hayret râhzen olmuşdur: die Orientierungslosigkeit hat das Wehgeschrei überfallen und ausgeraubt

Die klassische Regel, nach welcher Bild und Urbild in wenigstens einem Merkmal übereinstimmen müssen, ist aufgehoben, und es werden statt Objekten Aussagen über Objekte aufeinander abgebildet, wobei meist die zweite Aussage allgemeingültigen Charakter hat oder ein Sprichwort ist und die erste Aussage eine partikuläre Aussage, ein Einzelfall, auf den die Regel zutrifft. Man nennt diese Struktur *tem-sîl* oder *irsâl ül-mesel*:

'Îtâb-i ğamze-yi mestinden ihtirâz gerek
hîlâf-i hükm-i kazâ kuvvet-i haţâdandır (Nâ'îlî²)

Dem Tadel seines trunkenen Augenaufschlags ist aus dem Weg zu gehen:
 Sich dem vorherbestimmten Geschick in den Weg zu stellen, zeugt von der Kraft des Irrtums.

Die poetische Konstruktion dieses Doppelverses läßt sich in die folgenden vier Aspekte aufgliedern: Konventioneller Vergleich des Augenaufschlags mit einem Pfeil (*tîr-i ğamze*), konventioneller Vergleich von Gottes Ratschluß (*hükm-i kazâ*) mit dem Pfeil, sekundärer Vergleich von „Augenaufschlag“ und „Gottes Ratschluß“ mit dem konventionellen Vergleich als *tertium comparationis* sowie schließlich einer Referenz auf das Sprichwort *hîlâf-i icmâ' kuvvet-i haţâdandır* „sich gegen den Konsens der Gemeinschaft zu stellen, zeugt von der Kraft des Irrtums“.

Vergleiche auch das nächste Beispiel, das von Fehîm stammt³:

Belâ-yi hükm-i kazâyâ tereddüt etsem olur
Velî o ğamzeye çün ü çerâ nedür bilmem

Wenn ich beim „Ja“ zu Gottes Ratschluß zögere – das geht,
 Doch gegenüber jenem Augenaufschlag kenne ich kein „Wie und Was“.

Das strukturgebende Wort dieses Verses ist *belâ*. Liest man es als arabisch *balâ* „ja“, so weist es auf Sure 7: 172 und die Annahme des Urvertrags durch die Menschheit hin: „Bin ich nicht euer Herr? – Ja!“ Liest man es als arabisch *balâ'* „Leid, Heimsuchung“, dann verweist es auf das, was nach mystischer Deutung das Ja zum Urvertrag notwendigerweise nach sich zieht: Das irdische Leben als menschliches Individuum ist mit Leiden und Prüfungen erfüllt. Liest man es schließlich als arabisch *bi-lâ* „ohne“, so entdeckt man eine Anspielung auf die seit den Theologen al-Âş'arî (st. 324/935) und al-Mâturîdî (st. ca. 333/ 944) vorherrschende theologische Lehrmeinung, daß die Frage, ob Gott über menschenähnliche

² İpekten 1970: 252.

³ Quelle: Bezirci 1968: 417.

Eigenschaften verfüge, nicht zu stellen und alle diesbezüglichen Koranstellen „ohne (zu fragen) wie“ (ar.: *bi-lā kayfa*, pers.: *bī cūn u čirā*) hinzunehmen seien.

Die Aussage des Verses, die wie im Beispiel von Nâ'ilî auf einem sekundären Vergleich von „Gottes Ratschluß“ und „Augenaufschlag“ aufbaut, lautet, wenn man sie zum Nennwert nimmt: Man kann sich versucht fühlen, sich dem Willen Gottes entziehen zu wollen, doch dem Blick des Geliebten ist man so hilflos ausgeliefert, daß einem nicht einmal der Gedanke kommt, sich ihm zu entziehen. Wenn man sie etwas abschwächt, lautet sie: „Man kann in der Theologie über das Problem des freien Willens diskutieren, in der Liebe aber gibt es keine Diskussionen, sondern nur die unwiderstehliche Wirkung der Präsenz des Freundes.“

Solche und verwandte Ausdrucksweisen verleihen dem indischen Stil den Charakter eines Concettostils (zu diesem Begriff vgl. Reinert 1990), doch ist der indische Stil keineswegs der einzige Ort für *concettismo* in der persischen und türkischen Dichtung. Ein berühmter Concettist der persischen Dichtung ist Kamāl Ismā'îl aus Isfahan (vgl. Glünz 1993), der schon im 13. Jahrhundert, also lange vor der Epoche des „indischen Stils“, gestorben ist.

Weltsicht des indischen Stils

Eine Aufzählung der charakteristischen Stilelemente genügt nun allerdings nicht, um das Phänomen des indischen Stils ausreichend zu würdigen. Nicht allein die rein technischen Verfahrensweisen des Sprachgebrauchs geben seinen Texten ihr unverkennbares Flair, sondern auch die Geisteshaltung, die in ihnen zum Ausdruck kommt.

Der Dichter des „indischen Stils“ hat kein naives Verhältnis zur Sprache; er sieht in ihr nicht ein getreues Abbild der äußeren Wirklichkeit, keine schlichte Umsetzung der sinnlichen Wahrnehmung oder unmittelbaren Ausdruck seelischer Erfahrung, vielmehr ist sie für ihn ein autonomes System, eine eigene Welt. Dies deutet sich einerseits in der Konstruktion allegorischer Landschaften und ihrer Besiedelung mit allegorischen Lebewesen an, andererseits aber auch in der Aufhebung der ontologischen Distanz zwischen bezeichnendem Wort und bezeichnetem Begriff.

Ein Beispiel von Neşâtî⁴:

*Zîr-i külâhdan ham-i zülfü degil çikan
Cîm-i cemâl gâh nihân gah pedîd olur*

Was da unter seinem Hut hervorschaut, ist nicht
das Geringel seiner Locken, es ist der Buchstabe *cîm* des Wortes *cemâl* (Schönheit), der
bald sichtbar wird, bald verschwindet.

⁴ Zitiert nach Ergun 1933: 111f.

Die poetische Konstruktion:

Empirisch wahr: Die Locke ist schön, weil sie geringelt ist.

Empirisch wahr: Das Wort *cemâl* beginnt mit *cîm*; es bedeutet: „Schönheit“.

Empirisch wahr: Die Ringelung der Locke und der Bogen des *cîm* gleichen sich.

Empirisch falsch, aber poetisch wahr: Die Locke muss durch den Buchstaben *cîm* ersetzt werden, weil das Wort *cemâl* mit seiner abstrakten Bedeutung „Schönheit“ schöner ist als die sinnlich wahrnehmbare geringelte Locke. Der Vers bricht zusammen, wenn *cemâl* durch das türkische Wort *güzellik* (ebenfalls „Schönheit“) ersetzt wird.

Nun ist jedoch diese Lesart des Verses von Neşâtî zu vordergründig. Um ihn ganz zu verstehen, müssen wir ihn nochmals, doch diesmal von hinten her, d.h. von dem Wort *cemâl* her, lesen. *Cemâl* steht nicht einfach für „Schönheit“ und kann nicht völlig mit *güzellik* zur Deckung gebracht werden. *Cemâl* steht für die absolute, die göttliche Schönheit. Diese Schönheit offenbart sich in der Schöpfung, und die gesamte Schöpfung ist ein Buch. Ist sie das Buch der Offenbarung, können wir sie mit dem Koran vergleichen, von dem es heißt, er sei ganz in der ersten Sure, diese wiederum im ersten Vers, der erste Vers dann im ersten Buchstaben, dem *b* der *basma*, enthalten und dieses *b* endlich ist im Punkt unter dem arabischen Buchstaben *bâ'* eingeschlossen. Gleicherweise steht *cemâl* für die Schönheit der Schöpfung und ist selbst wieder im Buchstaben *cîm* enthalten. Aus dieser Sicht nun besagt Neşâtîs Vers: Das, was da unter dem Hut des schönen Geliebten hervorschaut, ist die Quintessenz der Schönheit und das Geheimnis der Schöpfung, und dieses ist, so weiß man aus der mystischen Theologie, weder gänzlich offenbar noch völlig verborgen.

Noch etwas anderes können wir aus diesem Vers herauslesen: Im indischen Stil, ob in der persischen oder der türkischen Dichtung, äußert sich ein tiefes Unbehagen am Abbild, an der sinnlich erfaßbaren Wiedergabe der Welt. In einer Zeit, da das Auge und das visuelle Wahrnehmen an Bedeutung zunehmen, in einer Zeit, da es immer mehr zu sehen gibt, in einer Zeit, in der die visuellen Medien, vor allem die Malerei, der Dichtung den Rang ablaufen, verwerfen die Dichter des indischen Stils das Sehen mit den Augen und ziehen sich auf die innere Vision zurück. So finden wir bei Şâ'ib-i Tabrîzî, einem aserbajdschanischen Dichter, der nur sehr wenig auf türkisch, sehr viel dagegen auf persisch gedichtet hat, die Chiffre vom „Ausbleichen der Farbe“ für den Rückzug in die Welt der Vision:

Ich möchte eine Rose pflücken aus einem Garten,
dessen Gärtner aus dem Schlaf hochschrickt beim Verbleichen der Farbe.

Dieser zunächst kryptische Vers wird besser verständlich, wenn wir uns einen weiteren Vers desselben Dichters ansehen:

Wenn ich auch äußerlich ein Wandgemälde bin in tiefem Schlaf,
erwache ich, wenn sich die Farbe aus der Wange der Rose verflüchtigt.

Mireille Schnyder schreibt über diesen Vers: „Hinter dem Vers steht die mystische Idee des irdischen Daseins als eines Schlafs, aus dem man erst im Tod erwacht. Dabei ist entscheidend, daß Şâ'ib das Wandbild als Inbegriff einer leblosen Erscheinung zitiert, dessen scheinbares Leben, die Farben, Zeichen für den eigentlichen Tod sind, während das wirkliche Leben erst in der Farblosigkeit beginnt, dann, wenn sämtliche äußerlichen Attribute wegfallen.“ (Schnyder 1992: 103).

Dieser Vorbehalt gegen die Abbildung läßt sich zurückführen auf die Forderung der Mystik, sich von der Außenwelt abzuwenden und sich aus der Verstrickung in die Mannigfaltigkeit der Phänomene zu befreien.

Nâ'ilî drückt dies etwa folgendermaßen aus:⁵

*Cihân-i vahdetiûn bir rengen konmuş; 'unşur-i çârî
Gül âteş; bülbül âteş; nevbahâr âteş; hazân âteş;*

Die vier Elemente der Welt der Einheit haben eine einzige Farbe angenommen:

Die Rose ist Feuer, die Nachtigall ist Feuer, der Frühling ist Feuer, der Herbst ist Feuer.

Gemeint ist damit, daß die Welt der Vielheit ausgelöscht werden muß, bevor die Welt der Einheit erscheinen kann. Das Feuer ist das Sinnbild des mystischen *fanâ*, der Entwerdung.

Obgleich der mystische Hintergrund gerade bei Nâ'ilî nicht außer acht gelassen werden darf, ist seine Dichtung doch nicht mystische Dichtung im Sinne der Dichtung Mevlânâ Rûmîs, für den die Welt trotz ihrer Vergänglichkeit und Unvollkommenheit ein Symbol für die ewige Welt ist und der dem Moment des Entwerdens freudig entgegenblickt. Nâ'ilî ist ein trostloser Dichter in dem Sinne, daß er keine Hoffnung auf eine schönere Wirklichkeit im Jenseits oder in der Geistwelt hegt. Er ist – oder sagen wir vorsichtiger: er zeigt sich uns – in seinen *gazeliyât* als ein zutiefst verunsicherter und vom Leben enttäuschter Mensch, ein Mystiker der Negation: Irrsinn, Ratlosigkeit, Verzweiflung, innere Unruhe, Tod und Vernichtung sind die Schlüsselworte seiner Lyrik.

Es ist schon gesagt worden, bei Nâ'ilî und den anderen Dichtern des indischen Stils handle es sich nicht um echte Mystik, sondern die Mystik liefere ihnen nur einen Vorrat an Bildern und Topoi, den sie in manieristischer Weise in ihren Texten verwendeten. Ich weiß nicht, wie wir beurteilen sollen, ob ihre Mystik echt oder unecht ist, und ich wäre vorsichtig mit vorschnellen Urteilen. Die Düsterteit, die bei Nâ'ilî so bedrückend wirkt, und die wohl mit dazu beigetragen hat, daß er bei Hofe nicht ankam, hat durchaus eine Entsprechung in der klassischen islamischen Mystik. Wir können Nâ'ilî als einen Dichter des mystischen Katzenjammers bezeichnen, einen, dessen Texte davon sprechen, wie dem Mystiker zumute ist, wenn er aus dem Rausch des Einheitserlebnisses erwacht und sich zurück in der Welt der Vielheit wiederfindet.

⁵ Zitiert aus: İpekten 1970: 330.

Drei *gazels* im „indischen Stil“:Nâ'îlî-i Qadîm (gest. 1666)⁶:

- 1 *Seher ki teb-zedegân-ı humâr haste yatur*
Şarâb rîhte peymâneler şikeste yatur
 - 2 *Miyân-ı bezme ki olmuş mey ü 'arâk rîzân*
Hzînedir dür ü yâkûtı ceste ceste yatur
 - 3 *Ġazâlî-i Çîne olup dâm u dâne tırta-i yâr*
Dökülmüş ol ruḥ-ı pür-ḥâle deste deste yatur
 - 4 *Gönül firâk-ı hadengünle tāk-ı nisyânda*
Kebâde-i gamuñ olmuş şikeste beste yatur
 - 5 *Ġarîb dahmedir ey Nâ'îlî bu heft evreng*
Ki bir değil nice Behrâm-ı bî-ḥuḡeste yatur
- 1 Frühlorgens, wenn die vom Fieber des Katzenjammers Geschüttelten ermattet niedersinken, der Wein verschüttet und die Pokale zerbrochen daliegen,
 - 2 Ist die Mitte des Festplatzes, in die Wein und Arak gegossen wurden, eine Schatzkammer, in der Perlen und Hyazinthen in Haufen herumliegen.
 - 3 Der chinesischen Gazelle ist die Locke des Freundes zu Fangnetz und Korn (=Köder) geworden, [die Locke,] die ausgebreitet Strähne um Strähne auf der schönheitsmalübersäten Wange liegt.
 - 4 In der Trennung von deinem Pfeil (= Augenzwinkern) ist das Herz zum Spielzeug des Grams um dich geworden und liegt zerbrochen in der Nische des Vergessens.
 - 5 Ein fremdartiges Grabgewölbe, oh Nâ'îlî, sind diese Sieben Throne (= der Himmel mit den sieben Planetensphären), in dem nicht einer, nein viele unglückselige Bahrame⁷ ruhen.

Fehîm (1627 – 1648):

- 1 Im Herzen liegt ein Meer ohne Ufer, und keine Küste ist zu sehen.
Erstaunlich dies: Darinnen ist auch das Herz verschwunden.
- 2 Die Träne hat ihr Leben in einer Wüstenei verloren,
wo kein Chiser⁸ zu finden, kein Weg zu beschreiten und keine Station zu sehen ist.
- 3 Das Herz ist der jämmerliche Qays⁹ jenes Trockentals der Vernichtung,
wo in jedem Sandkorn zahllose Kamelsänften unsichtbar sind.
- 4 Ein paradoxer Moment ist der Aufruhraugenblick des Auges des Freundes:
Die Menschen sind einer um den andern am Sterben, doch der Mörder ist nicht zu sehen.

⁶ Der transkribierte Text ist aus İpekten 1970: 278f. entnommen. Die Übersetzung stammt von M. G.

⁷ Anspielung auf Bahram Gur, einen sasanidischen König des 5. Jahrhunderts n. Chr., der auf der Jagd nach wilden Eseln in eine Grube gefallen und dort gestorben sein soll.

⁸ Chiser (osmanisch: *Hzır*) ist ein mythologischer Retter.

⁹ Name eines altarabischen Dichters, Sinnbild für unerfüllte Sehnsucht.

- 5 Der Teppich dessen, der im Herzen den Opferplatz der Stadt der Liebe aufsucht,
ist mit heißem Blut getränkt, doch der Schlachthahn ist nirgends zu sehen.
- 6 Sobald die Tiergestalt im Spiegel der Gelegenheit erscheint,
ist die im Entstehen begriffene Form des Vollkommenen Menschen nicht (mehr) zu sehen.
- 7 Ist etwa mit dir die Ausgießung der Befähigung besiegelt worden, Fehîm?
Das Wissen ist umfangreich, Meister gibt es nicht, und fähige Schüler sind nicht zu sehen.

Şeyh Gâlip (1757 – 1799)¹⁰:

- 1 *Görünce şu'le-i rûyunda dûd pervâne*
Yanardı nâr-ı gama hem-çü üd pervâne
 - 2 *Gerekdûr encümen-i aşka bî-dilân-ı hamûş*
Ol bezme bülbül-i âteş-sürûd pervâne
 - 3 *Kılıp zebâne-i şem'-i piyâle-i sahbâ*
Eder mahabbetle bezl-i vücûd pervâne
 - 4 *Füruğ-ı berk-ı tecellâya hasr eder nazarın*
Misâl-i merdüm-i çeşm-i şuhûd pervâne
 - 5 *Harîr-i şu'leye tebdîl edip libâs-ı teni*
Fenâda anladı zevk-ı hulûd pervâne
 - 6 *Bedîd gerdiş-i germinde halka-i tevhîd*
Çeker sabâha dek İsm-i Vedûd pervâne
 - 7 *Bilen uzak tolaşır âteş-i mahabbetinden*
Kim etdi kendüyü Gâlib çi sûd pervâne
- 1 Als der Falter auf der Flamme deines Gesichtes Rauch sah,
verbrannte der Falter im Licht des Grams wie Aloeholz
 - 2 Für die Gesellschaft der Liebe sind (als Mitglieder) herzentrissene Schweiger vonnöten,
die feuersingende Nachtigall jenes geselligen Anlasses ist der Falter.
 - 3 Der Falter macht aus der Flamme des Herzens einen Pokal voller Wein
und gibt für die Liebe die physische Existenz dahin.
 - 4 Der Falter widmet seinen Blick der Flamme des Laubes der göttlichen Manifestation
Genau wie Leute, die Augenzeugen sind.
 - 5 Der Falter hat das Kleid des Leibes gegen das Seidengewand der Flamme eingetauscht
und so im Entwerden den Geschmack des ewigen Bestehens gekostet.
 - 6 In seinem rasenden Herumschwirren ist der Kreis des Einheitsbekenntnisses sichtbar,
so wiederholt der Falter bis in den Morgen hinein den Gottesnamen *al-Wadûd*.
 - 7 Der Kundige schreitet fern des Feuers der Liebe dahin, doch was nützt's,
oh Galip, der Falter hat sich [darin schon] verloren!

¹⁰ Die Transkription ist ohne Veränderungen aus Kalkışım 1994: 405f. übernommen. Die Übersetzung besorgte M. G.

Bibliographie

- Bausani, Alessandro 1958: Contributo ad una definizione dello 'stilo indiano' della poesia persiana. In: *Annali dell' Istituto universitario orientale di Napoli. New Series* 7. 167-178.
- Bezirci, Asım (Hg.) 1968: *Dünden Bugüne Türk Şiiri*. Antoloji. Istanbul.
- Eilers, Wilhelm 1973: *Der indische Stil in der persischen Literatur*. Wiesbaden.
- Ergun, Sadettin Nüzhet 1933: *Neşâtî. Hayatı ve Eserleri*. Istanbul.
- Feldman, Walter 1996: The celestial sphere, the wheel of fortune, and fate in the gazels of Nâ'îlî and Bâkî. *International Journal of Middle East Studies* 28. 193-215.
- Glünz, Michael 1993: *Die panegyrische qasida bei Kamal Ismail aus Isfahan. Eine Studie zur persischen Lobdichtung um den Beginn des 7./13. Jahrhunderts*. (Beiruter Texte und Studien 47). Beirut.
- İpekten, Halûk (Hg.) 1970: *Nâ'îlî-i Kadîm Divânı*. Istanbul.
- İpekten, Halûk 1973: *Nâ'îlî-i Kadîm: Hayatı ve Edebî Kişiliği*. Ankara.
- Kalkışım, Muhsin (Hg.) 1994: *Şeyh Gâlîb Dîvânı*. Ankara.
- Reinert, Benedikt 1990: Der Concetto-Stil in den islamischen Literaturen. In: Wolfhart Heinrichs (Hg.) *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Orientalisches Mittelalter*. Wiesbaden. 366-408.
- Şafâ 1371 *Sh.*/ 1992/1993: Şafâ, Dabîḥallâh: Tārîḥ-i adabîyât dar Īrân. Bd. 1. Teheran.
- Şafâ 1373 *Sh.*/ 1994/1995: Şafâ, Dabîḥallâh: Tārîḥ-i adabîyât dar Īrân. Bd. 2. Teheran.
- Schnyder, Mireille 1992: *Die "Wunderfügnisse" der Welt. Zur Bedeutung von Metapher und Vergleich in der deutschen und persischen Dichtung des 17. Jahrhunderts*. (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700). Bern, Frankfurt a. M., New York.
- Zipoli, Riccardo 1984: *Perché lo stilo indiano viene detto barocco nel mondo occidentale?* Teheran.

The Function of Metaphors in the Relationship between Meaning and Structure in the *gazel*¹ Poem

Tunca Kortantamer

Information regarding the structural particularities of the *gazels* in Divan literature is found in almost every handbook on the topic. Additionally, our colleague Cem Dilçin has produced a comprehensive and valuable investigation of the subject of the *gazel*.² The analyses of the *gazel* by Tarlan and his followers,³ the attention paid to it by Hellmut Ritter, Jan Rypka, Annemarie Schimmel and others,⁴ and the works by those who have employed modern methods, such as Walter Andrews, Cem Dilçin, Edith Ambros and Muhsin Macit⁵ all made their contribution in shedding light on the structural characteristics of the *gazel* form. One aspect of the *gazel* which has not been directly examined as an independent subject in these types of works, but has been pointed out occasionally, is that of the functioning of metaphors in the relationship between meaning and structure in the *gazel* poem.⁶ It must be mentioned that in this article this functioning will be explored within the framework of Turkish *gazels* which developed in the Ottoman-Turkish context. In other words, due to time constraints, this study will not attempt to grapple with Persian and Arabic literature, except for a few minor references, which will be made where relevant.

As is known, within the Ottoman-Turkish context the most important names among the founders of Divan literature are Ahmedî, Şeyhî, Ahmed-i Dâî, Nesîmî, Ahmed Paşa and Necâtî. Poets like Hayâlî, Zâtî, and even Bâkî and Fuzûlî represent another period, i.e., the classical period, in which Divan literature attained maturity. As for Nev'î, Şeyhülislam Yahyâ, Nâilî, Nâbî, Nedîm and Şeyh Gâlib, they should be seen as important representatives of the post-classical, passionate (*âşıkâne*), Epicurean (*rindâne*) and philosophical (*hikemî*) manners and styles, which bear the name *Sebk-i Hindî*, or “Indian style”. The subject of my present investigation are the shared fundament and the structural characteristics that are generally perceived in the works of all these poets.

¹ The transcription of the Ottoman words in this article follows the modern Turkish usage. The transcription of the poems quoted follows the transcription used in the books they are taken from (editors' note).

² Dilçin 1986: 78-247; 415-17.

³ Namely the chapters in Tarlan 1981, “Edebiyat Üzerine”: 85-117, and “Metin Tamiri”: 207-206; as well as Tarlan 1985; Alparslan 1986, İpekten 1986.

⁴ Ritter 1927, Rypka 1926, Schimmel 1949.

⁵ Andrews 1985, Dilçin 1991, Dilçin 1992, Dilçin 1995, Ambros 1982, Macit 1996.

⁶ I would like to thank my colleague Docent Dr. Rıza Filizok from whose views on the topic I greatly benefitted while preparing this work.

In the initial reading of the *gazels* of Divan literature, there is a world of certain, concrete elements that immediately strike the eye. This is a world in which visual images play heavily. Within it, nature (flowers, trees, running water, seas, animals, etc.) or other concrete objects (arrows, candles, chalices, fountains, buildings, etc.) appear in various forms, often stylized as in miniatures, to serve as a transition device, or transmission, especially in the form of a simile or metaphor. In this manner, paths are opened to the definition of the object – often worldly or divine love – which is the subject of the *gazel*. Yet, in the same way there is a progress toward an abstract ordering, that is to say, there is an increasing richness in the expression of affection for the object. In this way a transition is achieved by means of simile and metaphor, both toward the particularities of the sensory world of the object, and toward the emotions surrounding it.

We can see this in a *gazel* by Necâtî:⁷

Câm-ı hecrüñ nûş ider mestâneler gördüñ mi hîç
Yoluña cānlar virür merdâneler gördüñ mi hîç
 Drunken men drinking the wine of your absence – have you seen them ever?
 Valiant men giving their lives for your presence – have you seen them ever?

Zülfünñ zencîr-i sevdâsın tolayub boynına
Şehr-i hüsnüñ cerr ider divâneler gördüñ⁸ mi hîç
 Crazy men winding the chain of your passionate lock round their necks, while
 Roaming like pilgrims your city of romance – have you seen them ever?

İtmege ağıyardan pinhân bu ıřkuñ gencini
Bu yıķık göñlüm gibi vîrâneler gördüñ⁹ mi hîç
 Don't you conceal from the view of the others this treasure of passion!
 Deserts like my broken heart, any wastelands – have you seen them ever?

Göreliden sûretüñ naķsın der-ü-divârda
Şûretüñ naķs itmedük büt-ñâneler gördüñ mi hîç
 Thresholds and walls are all filled with reliefs of your face as I look there,
 Walls lack your faces in temples of pagans?! Have you seen them ever?

Bezm-i hüsnünde Necâtî gibi yüzün şem'ine
Bâl-ü-perler yandurur pervâneler gördüñ¹⁰ mi hîç
 Beauty has made this Necatî a guest of your candlewick banquet
 Dipping his wings in your flames just like moths dance – have you seen them ever?

At first glance, some set pieces can immediately be perceived. These are, in order of their appearance, *the imbibing drunkards, the dying heroes, the madmen, wandering the city in chains, dervishes, hidden treasures amid the ruins, temples with painted walls, moths hovering around a candle*. When hearing about these in this

⁷ The transcription text is taken from Tarlan 1963: 168-69. The English translation was kindly contributed by Michael Reinhard Hess.

⁸ Tarlan 1963, by misprint, has *göndüñ*.

⁹ Tarlan 1963, by misprint, has *göndüñ*.

¹⁰ Tarlan 1963, by misprint, has *gönrđün*.

manner, it does not appear easy to establish any sort of link between them, nor is it clear what the poet wishes to say. But here the functioning of the similes and metaphors - in this poem, primarily similes - is easily seen.

Again, in order of appearance:

The drunkards (*mestāneler*) drink from “the chalice of your separation” (*cām-ı hecrüñ*). Separation is likened to the beverage in the chalice. Thus, the drinkers are portrayed as intoxicated from the effect of separation. The intoxication of separation simultaneously brings us to an allusion, to the *elest* covenant. In this gathering, the souls respond with “Yes!” to God asking them “Am I not your Lord?” (Ottoman *elest* < Arabic *a-lastu* “am I not?”¹¹). But the poem is not mystical in bent. Starting from the simile, Necâtî expresses powerful emotions resulting from the continuing separation from his beloved, from beauty. The second line has the same subject. Persons who behave in manly, chivalrous fashion (*merdāneler*) die on the way to their beloved because they are separated from them and are struggling to reunite with them. Here again, the poet continues the chain of association begun with the simile of the chalice of separation. He desires to reunite that which is separated. We are confronted with the entire background of Islamic mysticism. The novice, or traveller on the mystic path, as illustrated so very beautifully in ‘Aṭṭār’s “Language of the birds” (*Mantiku’-t-tayr*), is confronted with the danger of remaining on the path and disappearing. But in the fables and non-Sufi stories the path to the beloved also carries the danger of death.

The cliché of “the chain of love of your lock of hair” (*zülfüññ zencîr-i sevdâsı*) in the second couplet also possesses a similar function. The likening of [the beloved’s] hair to a chain is a fixed metaphor. As for the “chain of love”, on one hand it likens love to a chain, while on the other hand it reminds, in an ambivalent fashion, of the black color of both the hair and the chain. The expression “the city of beauty” (*şehr-i hüsn*) found at the beginning of the second line stretches the boundaries of the hair-chain cliché through the metaphor of “the wandering madman” (*cerr ider divâne*) which is compared with the beauty of the city. Beauty is imagined as a city; as for the “wandering madman”, it calls to mind a wandering mendicant dervish of the *Kalenderî* order, or a mad, vagabond dervish. In terms of the beloved one’s beauty, to depart on a journey while bound by a “love chain” composed of her hair means to hope for certain things to be granted by that beauty. Thus, both the simile and metaphor making up a canvas composed of the concepts of the city, the chain, the madman and the dervish are a means for expressing the desire felt for the beloved – and as a result of this, the hope for certain things to be given by her beautiful face.

In the third couplet the simile of the “treasure of love” (*ışkuñ genci*), along with that of “ruins like my broken heart” (*yıkık gönlüm gibi vîrâneler*) are vehicles for describing the love that the poet wishes to hide from other poets, from his competi-

¹¹ See Quran VII (al-A`râf), 172.

tors, and his injured feelings due to this love. Those things which have collapsed, the ruins, the heart, are each means of describing a state of being far from the beloved, and of suffering anxiety over others, over competitors (*ağyâr*); at the same time they allude to stories and fables whose events transpire amid the ruins.

The rhyme in the fourth couplet is a metaphor for the beloved because the form (*şûret*) of the beloved is painted on the walls of all of the temples (*büt-hâneler*). Again, it is not the beloved herself who is here, only her image. By means of allusions, this metaphor leads the human imagination in various directions. One of these is mysticism (*tasavvuf*). All of the drawings (*naķış*) in the temples illustrate this. That is, everything in the world is a manifestation of the Divine. Another allusional direction, both here and in the third couplet, is that of going to the tavern (*meyhâne*). The collapsed ruins (*vîrâneler*), the temple with the beautiful pictures on the walls are remindful of the tavern. The tavern is a place in which thoughts are scattered, but at the same time it contains many mystical dimensions, as well. All of these are means for describing another feeling: The lover is seeking his beloved in every place and believes that he has seen her.

The simile of the “beautiful feast” in the final continues the image of the tavern and of the *feast* of creation and separation (including its aftermath), which has been looming in the background from the beginning. The beauty of the beloved is likened to a feast, and her face compared to a candle. Necâtî is like a moth whose wings have been burned. The relationship between the moth and the candle is well-known as a symbol of burning or being annihilated by the force of love and yearning. It is a familiar means of expressing both worldly and divine love.¹²

The similes and metaphors in this poem comprise the basic building blocks for bringing to expression the feelings of separation, the wish to be reunited, the love and yearning that leads to madness, the fear of losing one’s beloved, of seeing her in every place and, due to the inability to resist the power of her attraction, also of a burning desire. With the assistance of literary devices such as allusion (*telmih*), ambiguity (*tevriye*), symmetry (*tenâsüb*) distributed throughout the poem, and metonymy (*mürsel mecaz*) in the word *câm* at the beginning of the first couplet (where *câm* is used instead of *mey*), an entire literary culture is employed to assist with the interpretation of these feelings.

We are immediately confronted with the poem’s rich palette, consisting of drunkards, dying heroes, madmen in chains, ruins, temples with painted walls, and moths hovering around a candle and burning their wings. Yet the metaphors, by associating the above-mentioned emotions with created beings, with man’s experiences on the path to divine love, with taverns and with idolatry, help to transform these emotions into even more powerful and more beautiful feelings.¹³

¹² On this topic, see Tekin 1991.

¹³ For a linguistic study of the art of the simile (*benzetme*) in the *ğazals* of Necâtî, see Kırman 1996.

In his studies on semantics, Doğan Aksan claims that similes are accepted as the first stage of the wordcraft known as the metaphor. He even makes the following quotation from Raymond Chapman: “The human mind may have begun the art of wordcraft with the simile.” In investigations on semantics, similes are accepted as the first stage of the metaphor, which Doğan Aksan has called the transmission of the idiom.¹⁴

As has been stated in manuals on eloquent speech (*belâgat kitapları*), the simile and the metaphor are found alongside with metonymy (*mecaz ve kinâye*) in the section on discourse (*beyân*). In the summary by Kazvinî, the word ‘discourse’, for example, “describes a concept in different ways, meaning that it provides the ability to look at a topic from various directions”. As for the simile, it informs of little known aspects of that which is being likened, of its honor and loftiness, its state of being, and its capacity. But just as the question whether the object to which something is compared (*müşebbehün bih*) is sometimes more perfect, more significant is that the original object (*müşebbeh*) can be discussed, the two of them may also be of equal value.¹⁵ In all of the manuals on eloquent speech the metaphor is introduced as a simile in which one of the components is not mentioned, and at the same time it is defined as a metonymy without an object, i. e., a metonymy lacking the characteristic of a comparison. As is known, a great portion of similes has become formulaic over time, and constitute an aggregate of symbols, which in modern times have been given the name “allusion” (*mazmun*).¹⁶ For instance, the moon (*mâh*) stands for the moon-shaped face of the beloved, the bow (*keman*) for the eyebrow, and the arrow (*ok*) for the eyelash.

Ahmet Nihat Tarlan sees “the internal perfection of our classical literature”, as he calls it, as the story of a journey straight toward the personally symbolic, through the struggle of refining the simile, the closing up of the metaphor, and the recognition of the relationship between the thing being compared (*müşebbeh*) and its object of comparison (*müşebbehün bih*). In the originality of classical Turkish poetry, the poet accepts as basic the ability to conceal his intellectual efforts and bring a certain lyricism into being when establishing a connection between two concepts. He views his workmanship from this angle. He believes that, for the poet, the external world is not an end but a means.¹⁷

Students of Divan literature frequently assert that Divan poetry fundamentally relies on the art of metonymy, which uses the simile as its starting point. The opinions on this subject can be summarized as follows: words explain an entity, an object, an event (*olgu*), or an action. The explanation of one of these things by means of another one, or the imposing of the meaning of the second on the first, gives

¹⁴ Aksan 1995: 119ff, 125ff, 127ff, 131ff, 137ff.

¹⁵ Kazvinî 1990: 115, 125ff.

¹⁶ For more detailed information concerning the understanding of the term allusion and others, see Levend 1943, Onay 1992, Pala 1989, Çavuşoğlu 1984, Mengi 1993, Uçar 1993.

¹⁷ Tarlan 1981: 32, 44, 49.

birth to new understandings, to richness of meaning. In the concepts which are thereby brought into relation with one another, both the object of comparison and that to which it is compared can be either abstract or concrete.¹⁸ That is to say, the concrete can be likened to the concrete or to the abstract, and likewise, the abstract to either the abstract or the concrete. For instance, in the poem we have used as an example the abstract ‘separation’ (*hicr*) is likened to the concrete ‘chalice’ (*cām*), the concrete ‘lock’ to the concrete ‘chain’ (*zencār*), the abstract ‘heart’ (*gönül*) to the concrete ‘ruins’ (*vîrâne*), and the concrete ‘form’ (*şûret*) was put in the place of the concrete ‘idol’ (*bût*).

The entire material world of Divan literature, along with all its cultural assets, myths and ideology form a bountiful source of examples for the art of the simile and the metaphor, in which allusions, having been made into metaphors, formalized and transformed into symbols, can be employed. As has been stated by Tarlan, and frequently repeated after him, every conceivable concrete and abstract concept that the poet’s power of imagination can hit upon becomes raw material for his poem.¹⁹

In Divan literature from earlier than the 16th century, in Sürûrî’s *Bahrü’l-ma’ârif*, and in the section called “the third treatise” (*üçüncü makale*) of his own book, Şerafettin Râmî (14th-15th centuries) gives metaphors from such material, the great majority of which was taken from *Enîsü’l-Uşşâk*, a work written in Persian.²⁰ These are the metaphors concerned with the beauty of the beloved, her hair, forehead, ears, eyebrows, eyes, eyelashes, the twinkle of her eye, and with other, similar parts of her body.

Using this as his starting point, Tarlan examines the divan of Şeyhî and lists the metaphors he finds there, and also gives examples from Persian literature.²¹ Tarlan’s ideas²² regarding the impossibility of making a complete judgement regarding the poets without acquiring a complete picture of this type of material found in all of the poems, and of the impossibility of fixing the various periods of lyrical poetry or of its internal perfection, have directed those emerging from his school particularly toward the above type of work. Çavuşoğlu and Tolasa, both of whom are adherents of Tarlan’s ideas, have classified all of the material in the divans of Necâtî and Ahmed Paşa.²³ The religious-mystical, historical, epic, social and geographic material, and also everything in divan literature concerning man, nature and objects has already begun to be collected and classified. The divans of Hayâtî and Nev’î

¹⁸ See, for example, Çavuşoğlu 1984: 15, 21, 102, 134.

¹⁹ On the topic of this material being transformed into symbols by means of allusion, see Yavuz 1982.

²⁰ On this subject see Okatan 1986, Şafak 1991, Râmî 1994.

²¹ See Tarlan 1964: 54-182.

²² See Tarlan 1963, p. v.

²³ Çavuşoğlu 1971, Tolasa 1973.

have been subjected to this type of investigation.²⁴ Additionally, a number of master's theses have also been written with the same intention.²⁵

Tarlan, as well as all other researchers, accept that this material comes in large measure from Iran. Moreover, Tacizâde's accusing Ahmed Paşa and Şeyhî of blind imitation in the 15th century, is famous.²⁶ When looking at commentary writers like Sürûrî, Şem'î, Sûdî, and İ. H. Bursevî, we see that the works most frequently commented were those of poets like Hafız, Sa'dî, 'Atîâr, Mevlânâ and Örfî.²⁷ Since the 15th century the search for originality by a good number of poets, which began to be felt through a desire for change in the subjects chosen, is reflected here and there in the various sources. In the 17th century Turkish poets began to believe that they had surpassed their Iranian counterparts in the art of *gazel* writing.²⁸

But it is necessary to recall that the Turkish poetry of this period does not simply consist of imitations of Iranian works, as is sometimes supposed. In Ottoman writings on the subjects of rhetoric and sound, there were attempts to express this situation in a detailed manner.²⁹ As to originality, it comes about after passing through a language which carries an entire historical, cultural and social accumulation, and the filter of individuality. Put otherwise, it is dependent upon how the material is employed. Every culture and individual can view the same objects differently, and locate it differently in their own worlds. This is certainly also the case in the employment of metaphors.

When discussing the basic function of metaphors in the *gazel*, there is one more point that we must name. It is not only metaphors that carry out this type of function in the *gazel*. The metaphor (*mecaz*), allusion (*kinâye*), poetic etiology (*hüs-nûtalil*), personification (*teşhis*), exaggeration (*mübâlağa*) and all of the other elements of discourse (*beyân*) and even of aesthetics connected with understanding can perform this function. In other words, they can bring about a transition from the world of the senses to the world of feeling and thought. There are some poems in which the metaphor does not play the most important role, and which can even be considered rather poor in terms of metaphors. However, it appears that when the *gazel* poets are reviewed in terms of their poems, the task very frequently attributed to the metaphor is that it allows for the introduction of other literary devices and that even in situations in which metaphors do not dominate the entire piece they still actively perform this task.

The sources and manuscripts provide us with the following information regarding the birth and formation of the *gazel*: A sense is born in the heart of the poet, which is affected by experiencing or witnessing a past event. The poet usually

²⁴ See Kurnaz 1987, Sefercioğlu 1990.

²⁵ For example, see Temizkan 1986.

²⁶ On this topic see Erünsal 1983: LII-LIV.

²⁷ See Oğuz 1998, Dündar 1998, Morkoç 1994, Toprak 1998, Duru 1998.

²⁸ For detailed information on this topic, see Kortantamer 1997: 411ff.

²⁹ Kortantamer 1979, Kortantamer 1982.

transforms it into a couplet. The rhyme (*kafiye*) or repeated word (*redif*) of that couplet then influences the associations of emotions and ideas. Of the greatest help are metaphors and other literary devices. A striking repetition of a word can draw poets to the point of embarking on a literary rivalry with one another. But the rhyme or repeated word is always supported by other elements, and in a way as ordering devices emphasizes sound and meaning.

In our example, the *redif* “-ler gördüñ mi hîç” wants to draw upon itself the attention of the beloved. This is realized through the question form as well as the implicit admonition “Dost thou not see?”. This can be translated into an imperative: “Look!”, i.e. the beloved is asked to look at the lover’s – which is of course the poet’s – pain resulting from separation and his desire to reunite. At the same time, the *redif* situates the entire poem within the art of inquiring. The plural suffix (-ler) does not merely rise these emotions above the level of the individual, it also multiplies them and communicates them to everybody. In this way it participates in the mystical secondary plan (*tasavvufî geri plan*) of likening.

The situations in which the repeated element (*redif*) in *gazel* poems has a comparative function are not few. ‘Like’ (*gibi* and *teg*), ‘similar’ (*benzer*), ‘as if’ (*güyâ*), ‘likewise’ (*niteki*), ‘as if’ (*sanki*) come to mind. They are used very frequently. In these situations the entire poem is built from beginning to end upon metaphors. An example from Bâkî:³⁰

Terk itdi ben za‘îfini gitdi revân gibi
Gelmek müyesser olmadı bir dahı cân gibi
 He left me weak and weary like a mortal soul
 A way back into life I could no more control.

Ser-keşlik eylemezse o servüñ ayağına
Yüzler sürüyü varayın âb-ı revân gibi
 If he permits, below this mighty cypress tree
 My face to earth, like living water I shall roll.

Dehr içre gerçi sen de ser-âmedsin ey güneş
Olmayasın ol âfet-i devr-i zamân gibi
 O sun, you are the leader in this earthly realm,
 But do not like this plague of time demand your toll!

Ey âh mâhuñ irişemezsin kulağına
Başuñ gerekse göklere irsün fiğân gibi
 O woe, you cannot reach the moon, its ears are shut,
 But let your head rise to the sky that will condole.

Tür-i gamuñ nişânesidür diyü Bâkîyi
Allâh ki halk çekdi çevürdi kemân gibi
 Allah is mankind’s sculptor, he bent and bowed this Baki
 The bow of sorrow meanwhile taking him as goal.

³⁰ The text is from Küçük 1994: 426-27, the translation by Michael Reinhard Hess.

The comparative “like” (*gibi*), which is the repeated word (*redif*) in this poem, ensures that all of the couplets are built upon metaphors. The beloved, who is likened to the “spirit” (*revân*) and “soul” (*cân*), goes away and does not return. If she acts stubbornly the poet will act as running water, passing over the feet of the beautiful woman/cypress (*servüñ ayagına ... varayın*). The sun (*güneş*) is also an entity that appears often, but it cannot resemble the beloved. Even if the cry of “Ah!” reaches the heavens, it does not reach the ear of his moon-faced beauty (*mâh*). Just like a target for sorrow, which is like an arrow (*ok*), Bâkî is bent over like a bow (*yay*).

As we can see, in this poem the beginning of everything that tells of separation, sorrow and the longing for reunion is in the metaphors. The reason for this is the repeated word, which is at the same time a comparative element. It forces every line into a metaphor.

In the foregoing discussion we have attempted to assess some of the most basic functions of metaphors in Ottoman divan poetry. It can be added that a good many questions such as the various types of metaphors, particularities of language, the line of historical development, different periods of development, forms of usage in the different arrangements and styles, individual usages, other literary devices and the comparative usage of forms concerning all of the available material in Turkish, Persian and Arabic literature, will be subjects to be explored in the future.

Bibliography

- Aksan, Doğan 1995: Şiir Dili ve Türk Şiir Dili. 2nd ed. Ankara.
- Alparslan, Ali 1986: Gazel Şerhi Örnekleri I. *Türk Dili 415-417 (Türk Şiiri Özel Sayısı II. Divan Şiiri)*. 248-59.
- Ambros, Edith 1982: Candid Penstrokes: The lyrics of Me’âlî, an Ottoman Poet of the 16th century. Berlin.
- Andrews, Walter G. 1985: Poetry’s Voice, Society’s Song: Ottoman Lyrical Poetry. Washington.
- Çavuşoğlu, Mehmed 1984: Mazmun. *Türk Dili 388-389*. 198-205.
- Çavuşoğlu, Mehmet 1971: Necâtî Bey Divanı’nın Tahlili. Istanbul.
- Dilçin, Cem 1986: Divan Şiirinde Gazel. *Türk Dili 415-417 (Türk Şiiri Özel Sayısı II. Divan Şiiri)*. 78-247.
- Dilçin, Cem 1991: Fuzulî’nin Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Yönden İncelenmesi. *Türkoloji Dergisi IX*, 1991. 43-98.
- Dilçin, Cem 1992: Fuzulî’nin Şiirlerinde Söz Tekrarlarına Dayanan Bir Anlatım Özelliği. *Türkoloji Dergisi X*, 1992. 77-114.
- Dilçin, Cem 1995: Fuzulî’nin Şiirlerinde İkilemelerin Oluşturduğu Ses, Söz ve Anlam Düzeni. *Journal Of Turkish Studies/ Türklük Bilgisi Araştırmaları XIX (Abdülbâkî Gölpınarlı commemorative issue)*. 157-202.

- Dündar, Seyhan 1998: Şem'î Şemullâh'ın Şerh-i Gülistan'ı. (Unpublished master's thesis). Izmir.
- Duru, Rafiye 1998: İsmail Hakkı el-Burusevî'nin Şerh-i Pend-i Attar'ı. (Unpublished Master's Thesis). Izmir.
- Erünsal, İsmail E. 1983: The Life and Works of Tâcizâde Câfer Çelebi – With a Critical Edition of His Divan. Istanbul.
- İpekten, Haluk 1986: Gazel Şerhi Örnekleri II. *Türk Dili 415-417 (Türk Şiiri Özel Sayısı II. Divan Şiiri)*. 260-290.
- Kazvinî, Celâleddin Muhammed el- 1990: Telhis. Mehmed Fahreddin Dinçkal/ Medine Balcı (eds.). Istanbul.
- Kırman, Aydın 1996: Necati Bey Divanı'nın İlk Yüz Gazelindeki Benzetme Sanatlarının Dil Yönünden İncelenmesi (Unpublished dissertation). Adana.
- Kortantamer, Tunca 1997: Nev'î-zâde Atâyî ve Hamse'si. Izmir. (Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 88).
- Kortantamer, Tunca 1979: Die rhetorischen Elemente in der klassischen Türkischen Literatur. In: Ulrich Haarmann / Peter Bachmann (eds.): *Die islamische Welt zwischen Mittelalter und Neuzeit: Festschrift für Hans Robert Roemer*. Beirut. 365-386
- Kortantamer, Tunca 1982: Türk Şiirinde Ses Konusunda ve Ses Gelişmesinin Devamlılığı Üzerine Genel Bazı Düşünceler I. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 1 61-106.
- Küçük, Sabahattin 1994: Bâkî Dîvânı. Ankara.
- Kurnaz, Cemal 1987: Hayâlî Bey Dîvânı Tahlili. Ankara.
- Levend, Agah Sırrı 1943: Divan Edebiyatı, Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar. Istanbul.
- Macit, Muhsin 1996: Divan Şiirinde Ahenk Unsurları. Ankara.
- Mengi, Mine 1993: Mazmun Üzerine Düşünceler. *Dergâh* III, 35.
- Morkoç, Yasemin (Ertek) 1994: Sûdî-i Bosnavî'nin Şerh-i Dîvân-ı Hafız'ı. (Unpublished master's thesis). Izmir.
- Oğuz, Meral (Ortaç) 1998: Sürûrî'nin Şerh-i Dîvân-ı Hâfız'ı. (Unpublished master's thesis). Izmir.
- Okatan, Halil İbrahim 1986: Sürûrî'nin Bahrü'l-Ma'ârif'i. (Unpublished master's thesis). Izmir.
- Onay, Ahmet Talat 1992: Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı. Ankara.
- Pala, İskender 1989: Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü. Ankara.
- Râmî, Şerafettin 1994: Enîsü'l-Uşşâk (Klasik Doğu Edebiyatlarında Sevgiliyle İlgili Mazmunlar). Transl. Turgut Karabey, Numan Külekçi, Habib İdris. Ankara.
- Ritter, Hellmut 1927: Über die Bildersprache Nizâmîs. Berlin/ Leipzig.
- Rypka, Jan 1926: Baki als Ghazeldichter. Prag.

- Schimmel, Annemarie 1949: Die Bildersprache Dschelâladîn Rûmîs. Walldorf (Hessen). (Beiträge zur Sprach- und Kulturgeschichte der Orients, 2).
- Sefercioğlu, M. Nejad 1990: Nev'î Dîvânı'nın Tahlili. Ankara.
- Şafak, Yakub 1991: Sürûrî'nin Bahru'l-Ma'ârif'i ve Enîsül-Uşşâk ile Mukayesesi. (Unpublished dissertation). Erzurum.
- Tarlan, Ali Nihat 1981: Edebiyat Meseleleri. İstanbul.
- Tarlan, Ali Nihat 1985: Fuzulî Divanı Şerhi. 3 vols. Ankara. (*Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları* 640; *1000 Temel Eser Dizisi* 120).
- Tarlan, Ali Nihat 1963: Necati Beg Divanı. İstanbul.
- Tarlan, Ali Nihat 1964: Şeyhî Divânını Tedkik. İstanbul.
- Tekin, Gönül A. 1991: Şem' ü Pervâne, Feyzî Çelebi (A Seventeenth Century Ottoman Mesnevî in Syllabic Meter). Boston.
- Temizkan, Mehmet 1986: Hayretî Dîvânı'nda Aşık. (Unpublished Master's Thesis). Ankara.
- Tolasa, Harun 1973: Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası. Ankara. (*Atatürk Üniversitesi Yayınları*, 286).
- Toprak, Sengül 1998: Neşâtî'nin Şerh-i Kasâid-i Örfî'si. (Unpublished master's Thesis). İzmir.
- Uçar, Şâhin 1993: Ma'na ve Mazmun. *Türkiye Kültür ve Sanat Yıllığı*. 1-32.
- Yavuz, Hilmi 1982: Divan Şiiri Simgeci Bir Şiir. *Gösteri* 2, 17. 65.

(Translated by Paul Bessemer)

Über die „Sichtweisen“ in Nabis Ghaselen und des Dichters innovative Rolle in der Ghaselendichtung

Ali Fuat Bilkan

In diesem Beitrag wird ein Aspekt jenes besonderen Stils untersucht, der im 17. Jahrhundert, einer bedeutenden Epoche der Diwandichtung, als „*hikemî*“ (etwa: philosophisch) bekannt war. Das Besondere kann an der „Sichtweise“ des Dichters, mit der er Dinge, Natur und Ereignisse aufnahm, und an der ihm eigenen Interpretationsweise festgemacht werden.

Die wirtschaftliche Lage und die sozialen Bedingungen in der Stagnationsphase des Osmanischen Reiches hatten starken Einfluß auf die Gefühls- und Gedankenwelt der Künstler. Die metaphorische Welt der Diwandichter in dieser Epoche setzte sich im allgemeinen aus Elementen zusammen, die mit ihrem sozialen Umfeld in Verbindung standen. Vor allem die schwerpunktmäßige Behandlung von sozialen Themen im 17. Jahrhundert in den Werken von Dichtern wie Nef'î, Nev'î-zâde Atâî, Nâbî und Sâbit und die Loslösung der Dichter von der Tradition durch bevorzugte Verwendung von Begriffen und Ausdrücken aus dem alltäglichen Leben kann als wichtiger neuer Ansatz in der Diwandichtung gewertet werden.¹

Es ist eine allgemeine Erkenntnis der Kunstphilosophie, daß künstlerische Werke mit dem Zeitgeist in Einklang stehen; mit den Worten von İhsan Turgut: „Zwischen einem bestimmten Verständnis von Kunst und der in der Epoche gängigen philosophischen Sehweise, die dieses Verständnis prägt, herrscht eine gewisse Harmonie; die Grundlage dieses Gleichklangs ist, daß sie vom selben Objektverständnis ausgehen“².

Dementsprechend sollte bei vergleichenden Literaturstudien beachtet werden, daß die in einer Epoche vorherrschende philosophische Haltung gleichzeitig auch die „vorherrschende Denkweise“ in den zeitgenössischen literarischen Werken bestimmt.

Gegenstand unserer Darstellung ist Nâbî, ein Dichter des 17. Jahrhunderts. Er vermittelt seine Eindrücke durch eine neue Interpretation, die abseits der Ausdrucksformen der traditionellen (osmanischen) Dichtung liegt, und ist ein Meister darin, die Natur „mit Bedeutung zu versehen“. Diese fast impressionistische Art zeigt sich ganz besonders in der individuellen Welt dieses Dichters. Seine Sicht der Außenwelt und seine Wahrnehmung der Dinge sind deutlich persönlich gezeichnet.

¹ Sowohl in Nâbîs Diwan als auch in seinem Werk „Hayriyye“ nehmen kritische Gedanken und Beurteilungen zur „Auflösungsphase“ des Osmanischen Reiches Raum ein. S. zu diesem Thema Kortantamer 1984; Mengi 1987; Kaplan 1995.

² Turgut 1993: 114

Jedes Kunstwerk ist Ausdruck der Beziehung des Künstlers (Subjekt) zu einem Objekt, jedes künstlerische Werk also im Grunde eine Objekt-Interpretation. Wissensobjekt und ästhetisches Objekt sind Ausdruck des gleichen Prinzips. Im Impressionismus liegt dieses Prinzip im Eindruck oder in der Sinnesempfindung³.

Thematisiert werden sollen hier einige Begriffe in den Ghaselen Nâbîs und ihre Einbindung in die besonderen sozialen, kulturellen und ökonomischen Gegebenheiten des Jahrhunderts. Dabei wird auch eine stilistische Besonderheit behandelt, die man als „Traditionsbruch“ bezeichnen könnte. Nâbî, der als ein Vertreter des *hikemî*-Stils (*hikem* bedeutet ungefähr: Sinn, Weisheit) in der Divandichtung gilt, sucht immer nach einem „Sinn“ hinter den Dingen und Ereignissen und wertet sie entsprechend. Dies ist sicherlich auch auf seine Bekanntschaft mit dem „indischen Stil“ (*sebk-i hindi*) zurückzuführen, dessen Einfluß auf die Divandichtung in diesem Jahrhundert spürbar wird. Der Stil eines Dichters liegt zuallererst in der Art, wie er Dinge und Ereignisse betrachtet, und wie er seine Bilder zeichnet. Die Annahme, daß alle Divandichter den gleichen Wortschatz verwenden und ähnliche Dinge sagen, ist falsch, denn das Wichtige in der Divandichtung ist nicht das verwendete Material, sondern die Art, wie dieses Material verwendet wird. Hier gewinnt das *vech-i şebih* („vergleichender Aspekt“) an Bedeutung.

Neben Nâbîs Denkweise soll hier die soziokulturelle Struktur seiner Zeit untersucht werden. Dabei sollen vor allem Beispiele analysiert werden, die Nâbîs „Sichtweise“ der Dinge und Ereignisse verdeutlichen. Ausgewählte Beispiele aus seinen Ghaselen sollen so erläutert werden, daß die Neuerungen, die er in den Ghaselenstil einführte, und seine Perspektive, für die es in der Ghaselentradition nicht sehr viele Beispiele gibt, deutlich werden.⁴

Begriffe aus dem kaufmännischen Bereich

In Nâbîs Diwandichtung werden unter Verwendung kaufmännischer Begriffe wie „Markt“, „Basar“, „Waage“, „An- und Verkauf“, „Händler“ und „Kunde“ verschiedene Wortspiele gemacht und die dazugehörigen Szenarien entworfen. Diese Art kaufmännischer Termini, die bis zu Nâbîs Zeiten noch recht selten verwendet wurden und an sich nicht unbedingt zur poetischen Sprache passen, werden von Nâbî in einer Art und Weise interpretiert, die den damaligen Zeitgeist widerspiegeln:

*Bâzâr-ı harîdâr-ı inâyet götûridür
Hiç bey' ü şîrâ anda terâzû ile olmaz*

(G. 266/4)

Wohltaten können nur pauschal erworben werden,
Man kauft und verkauft sie nicht mit der Waage.

³ Tunalı 1981: 22.

⁴ Die hier als Beispiel aufgeführten Doppelverse sind Bilkan 1997 entnommen.

*Cevâhîr-i hünerün dürcin açma ey Nabî
Bu çarşûda harîdâr-ı ma'rifet yokdur*

(G. 185/5)

Oh Nâbî, öffne nicht die Truhe deiner wertvollen Fähigkeiten!
Denn auf diesem Markt gibt es keinen Käufer für Talente.

Mehmet Kaplan weist im Zusammenhang mit den oben beschriebenen Metaphern Nâbîs mit folgenden Worten darauf hin, daß man damals im städtischen Leben zunehmend Wohlstand, Geld, Rang und Vergnügen nachgeeifert habe: „Nâbî, der ein städtischer Typus ist und in der Stadt lebt, betrachtet das Leben und die Welt vollkommen aus der Sicht eines Stadtmenschen. In dieser Hinsicht sind die verwendeten Metaphern sehr beachtenswert. [...] Nâbî zufolge ist die Welt ein Markt, und dieser wird vom Gesetz des Handels und der Waage, also vom Prinzip des Ausgleichs zwischen Gegensätzen, beherrscht“⁵.

Zweifellos ist die Verwendung von kaufmännischen Begriffen wie „Laden“, „Markt“, „Basar“, „Waage“, „Preis“, „Kunde“ usw. in Vergleichen und Metaphern ein Hinweis auf die im 17. Jahrhundert immer mehr zunehmende Handelstätigkeit im Osmanischen Reich.

Als Beispiele sei hier auf einige Doppelverse aus Ghaselen Nâbîs hingewiesen, in denen kaufmännische Begriffe vorkommen: G. 477/8, G. 430/5, G. 411/7, G. 383/3 und G. 82/2.

1. Einnahmen und Ausgaben

In verschiedenen seiner sprachlichen Bilder flicht der Dichter auch solche Begriffe aus dem kaufmännischen Bereich ein, welche die verschlechterte finanzielle Lage des Reiches im 17. Jahrhundert reflektieren. Wie man weiß, hatte der Staat infolge des Endes der territorialen Expansion im 17. Jahrhundert weniger Einnahmequellen aus den eroberten Gebieten. Außerdem war die Pforte nicht mehr in der Lage, die Steuern so effektiv einzutreiben wie bisher. Folgende Zahlen mögen dies veranschaulichen: „Während 1649 die Einnahmen auf 532,9 Millionen Asper anstiegen, erreichten die Ausgaben 687,2 Millionen Asper“⁶. Der ungebremsste Anstieg der Ausgaben gegenüber den schrumpfenden Einnahmen führte schließlich zur Erschöpfung der Staatskasse. Nâbî erinnert in verschiedenen Doppelversen aus seinem Diwan an diese ökonomisch negative Situation, in die der Staat geraten ist, so in dem folgenden:

*Farkı yok merdânı mağlûb olmadan nisvânına
Her kimün kim masrafı gâlib gelür îrâdına*

(G.777/7)

Die Lage einer Person, deren Ausgaben höher sind als ihre Einnahmen, unterscheidet sich nicht von einem Mann, dessen Frau ihm überlegen ist.

⁵ Kaplan 1976: 218.

⁶ Mantran 1986: 243.

In einem weiteren Verspaar lenkt Nâbî die Aufmerksamkeit darauf, daß die Fraktion der Neider nur auf das Einkommen der Staatsmänner schaut, dabei aber deren Aufwendungen gänzlich außer acht läßt. So beschreibt er, welche ernsten Schwierigkeiten und Risiken mit hohen Staatsämtern verbunden waren:

Devlet erbâbına reşk eyleyen erbâb-ı hased
Anlamaz masrafınun kesretin îrâda bakar (G. 178/4)

Die Neider der Staatsmänner achten nicht auf ihre Ausgaben und sehen nur ihre Einnahmen.

Als Beispiel für die Risiken, denen privates Vermögen im Osmanischen Reich ausgesetzt war, kann man den Umstand hernehmen, daß im August 1648 das Thronbesteigungsgeld für den neuen Sultan mit „der Beschlagnahmung des Vermögens des in der Amtszeit Ibrahims I. berühmten osmanischen Heeresrichters Cinci Hoca, der sein Amt aufgab“⁷, aufgebracht wurde.

Weitere Doppelverse Nâbîs, in denen er den Ausdruck *îrâd ü masraf* (Einnahmen und Ausgaben) behandelt, sind G. 833/8 und G. 833/8.

2. Der Kaufmann

In einer feinsinnigen Wendung assoziiert der Dichter den Anblick von bereits beläuterten, aber noch fruchtlosen Bäumen im Frühling mit „Geldmangel auf dem Markt“:

Benzer dıraht o tâcîre kim nev-bahârda
Her nev'den metâ'ı var ammâ nükûdî yok. (G. 389/4)

Ein Baum im Frühling ist wie ein Händler, der über jede Art von Ware verfügt, aber kein Geld hat.

Hier erweist sich, daß Vergleiche aus der ökonomischen Sphäre dem Dichter bereits überaus geläufig sind. Denn der wirtschaftliche Terminus erscheint hier nicht als Gegenstand, sondern als Element des Vergleichs.

Religiöse Elemente

1. Die Moschee

Der Dichter wertet es auch als Spiegelbild eines gewissen kulturellen Wandels, daß die religiöse Gemeinschaft alte und ungepflegte Moscheen weniger stark frequentiert und stattdessen ansehnlichere Moscheen bevorzugt besucht:

Şöhreti mâl ile dür ma'bed-i İslâmın da
Câmi'-i köhne-i bî-vakfa cemâ'at gelmez. (G. 278)

⁷ Mantran 1986: 243.

Die Moscheen - die Gotteshäuser der Muslime - erlangen durch Geld einen Namen.
Denn eine alte Moschee ohne eine Stiftung wird die Gemeinde nicht anziehen.

2. Dem Diesseits verbundene Menschen

In einem anderen Gleichnis greift Nâbî das in der islamischen Literatur seit jeher eine zentrale Stelle einnehmende Thema des Gegensatzes zwischen frommer Jenseitsorientierung und diesseitiger Vergnügungssucht auf. Menschen, denen die Liebe zur Welt und zu materiellen Dingen das Wichtigste ist, werden darin mit Fliegen gleichgesetzt, die sich auf türkischen Honig stürzen und vom Ladenbesitzer vertrieben werden.

Bilürler ehl-i dünyânun ne gûne olduĝın merdûd
Görenler hâlini halvâ-fürûşânun mekeslerle (G. 741/2)

Wer sieht, wie ein Honigverkäufer die Fliegen verjagt, die sich auf den Honig gestürzt haben, wird verstehen, was den allzu weltlichen Menschen widerfahren wird.

3. Großmut

Großmut gilt im Islam als eine der zentralen Tugenden. Das moralisch-lebensphilosophische Postulat, daß großmütige Handlungen rechtzeitig und ohne Mühe vollbracht werden sollen, nimmt der Dichter erneut zum Anlaß für das Einflechten eines Vergleichs aus dem kaufmännischen Bereich der kommerziellen Vogelmäster.

Kerem vaktinde lâzım hem eziyyetsiz gerek yohsa
Pirinc ile pür itmek küşte murgı sûdmend olmaz

Großmut muß rechtzeitig und ohne Mühe geleistet werden, aber
Es hilft nicht, in den Bauch eines toten Vogels Reis zu stopfen.

Schon in diesem Vers läßt Nâbî Kritik an der schleichenden Degeneration der echten islamischen Tugend der Großmut (*kerem*) mitschwingen. Noch deutlicher wird diese moralische Kritik an seiner Zeit im nachfolgenden Doppelvers. Hier bezeichnet er den Begriff *kerem* als „bedeutungsloses Wort“. Abermals werden so an einer einzelnen Äußerung des Dichters die bereits oben angesprochenen Dimensionen eines kulturellen Wandels offenkundig.

Bu remzi keşfe bir müşkil-şinâs-ı cûd gelmez mi
Kerem bir lafz-ı bî-ma'nî gibi dillerde kalmışdur (G.240/4)

Großmut ist zu einem unbedeutenden Wort geworden, welches nur noch mit der Zunge gesprochen wird. Wird kein Freigebiger kommen, der dies aufdeckt und der die Schwierigkeiten überwinden kann?

4. Das Minarett

Indem der Dichter an einer anderen Stelle mit religiösem Bezugsrahmen ein „kerzengerades“ Minarett einer poetischen Betrachtung unterzieht, geht es ihm keineswegs nur um die offensichtliche architektonische Dimension. Vielmehr verwendet er den hoch aufragenden Gebäudeteil als moralische Metapher. Dies tut er jedoch in einer Weise, die naheliegende Erwartungen der Leserschaft ad absurdum führt. Statt nämlich das Minarett mit seiner Höhe und Geradheit als Symbol für moralische Aufrichtigkeit zu verwenden, benutzt Nâbî die Gewundenheit und Hohlheit des Minarett-Inneren, nämlich des Treppenhauses, in genialer Weise als Sinnbild für moralische Hohlheit, Verbogenheit und Unaufrichtigkeit unter seinen Zeitgenossen:

*Ezân derûnına itmez güzer zebânından
Derûn-ı sînesi kec olmağın menârelerûn*

(G. 439/2)

Weil das Innere der Minarette schief ist, bleibt der Ezan wirkungslos und geht nicht von der Zunge zum Herzen.

5. Der misvâk

Der *misvâk*, ein zur Zahnreinigung verwendetes Holzstück, zerteilt sich an seinem Ende in Dutzende von Holzfasern, wodurch das Säubern der Zähne erleichtert wird. Die Form des *misvâk* bringt den Dichter auf den Gedanken von Einheit in einer Vielfalt:

*Zâhid idrâk idemez yohsa hüveyd görinür
Sûret-i vahdet ü kesret ser-i misvâkînde*

(G. 689/2)

An der Spitze des *misvâks* sieht man ganz klar die Einheit und die Vielfalt. Nur ist der Frömmel weit davon entfernt, dies zu verstehen.

Nâbî verwendet also das Zahnputzelement zur Attacke auf die Unverständigkeit der Frömmel (*zâhids*). Die poetische Wirkung des Vergleichs mit dem am Ende in viele Fasern auslaufenden einen Zahnputzhölzchen beruht nicht nur auf der für die islamische Dogmatik zentralen Opposition zwischen Einheit und Vielfalt. Vielmehr wird der Bezug zwischen dem Hölzchen und der religiösen Sphäre, auf die es Nâbî mit ihm abgesehen hat, schon durch die naturgemäße Bestimmung dieses Holzes offensichtlich. Denn Körperreinigung, auch mittels Holzstäbchen, ist eine besonders für die Kreise der frommen *zâhids* wichtige religiöse Betätigung.

In noch einem anderen Doppelpers verwendet der Ghaselen-Meister das Zahnholz. Er stellt darin einen Vergleich her zwischen dem Einführen eines *misvaks* in den Mund und der Tätigkeit eines Spions, der versucht, jemandem die Worte geradezu aus dem Mund zu ziehen:

*Surra dâir dehenümden yine bir harf alamaz
Sad hezâr öyle zebân olsa da misvâkümde*

(G. 666/4)

Selbst wenn mein *Misvâk* hunderttausend Zungen hätte – nicht einen einzigen Buchstaben über das Geheimnis kann er aus meinem Munde holen.

6. Lebensunterhalt

Nâbîs Auffassung vom täglichen Broterwerb ist untrennbar verbunden mit seinem Verständnis von Gottvertrauen und Hingabe. Der Dichter ist überzeugt davon, daß der Schöpfer die notwendige Versorgung so oder so sicherstellen werde. Der hierfür von den Menschen betriebene Aufwand fällt kaum ins Gewicht:

Sebzenün âb gelür pâyna yirden gökden
Rızık içün olmaduğundan tek u pû kaydında (G. 687/3)

Solange das Gemüse nicht aus Angst um seine Versorgung wegläuft, wird das Wasser aus der Erde und vom Himmel bis zu seinem Fuße kommen.

Nâbî flicht hier die offenbar aus bewußter Übung resultierende Naturbeobachtung ein, daß das Wasser aus der Erde und vom Himmel von selbst seinen Weg bis in den Garten findet und somit die Gewächse, die in der Erde verwurzelt sind, ohne jegliche Anstrengung erhalten werden.

Das gleiche Verständnis und die gleiche Sichtweise begegnet bei Nâbî wiederholt auch in dem Gedanken, daß Säuglingen ohne eigene Mühe die Gnade zuteil wird, ernährt zu werden:

Olsa halkun rızıkı hâsıl verzîş-i tedbîrden
Kûdekân-ı bî-zebân mahrûm olurdı şîrden (G. 644/1)

Wenn die Gottesgabe nur von der Arbeit abhängig wäre, würden die Säuglinge, die nicht sprechen können und kraftlos sind, keine Milch und Nahrung finden.

7. Der Gebetsteppich

Aus den Ghaselen Nâbîs kann man ablesen, daß zu seiner Zeit das Gebet mittlerweile auf reich verzierten Gebetsteppichen verrichtet wurde. Auch dieser Umstand dient dem Dichter als Aufhänger für moralische Kritik an den religiösen Praktiken seiner Zeitgenossen:

Oldı bu eyyâmda tâ'at bile zînet-perest
Secde itmez servler seccâde-i peşmîneye (G. 808/4)

In diesen Tagen ist sogar das Gebet eine Form der Anbetung von Prunk geworden. Die Menschen werfen sich nicht mehr auf schlichten (Woll-) Gebetsteppichen zu Boden.

Dünyâ-perestün anlamışuz secdegâhını
Pür-nakş-ı sîm ü zer nice seccâde görmişüz (G. 276/2)

Wir haben den Ort durchschaut, an dem die Anbeter des Weltlichen beten,
 Wir haben so viele Gebetsteppiche gesehen, die mit Gold und Silber verziert sind.

Nâbîs Mißbilligung der „geschmückten Gebetsteppiche“ könnte darauf schließen lassen, daß im 17. Jahrhundert eine auf Konsum basierende Geisteshaltung sowie sinnentleerte Wertvorstellungen vorherrschten. Sabri F. Ülgener schreibt hierzu: „Aus der Sicht eines mittelalterlichen Menschen liegt der Wert eines Gegenstandes nicht in dem Aufwand und der Mühe für seine Herstellung, sondern in der Freude an seiner Benutzung“. Kurz gesagt: Wichtiger als die Freude zu arbeiten und Geld zu verdienen sind das Geldausgeben und der Konsumgenuß. Deshalb konnte die Konsumfreude auch im häuslichen Leben (üppiges und verschwenderisches Leben, viele Kinder und Frauen usw.) nie wirklich verdrängt werden, während der Wert der mühsamen Handarbeit im Lauf der Jahrhunderte bis auf die niedrigste Stufe herabsank⁸.

Das soziale Umfeld und Begriffe aus dem Bereich der materiellen Kultur

1. Die damalige Zeit

Ein durchgehendes Motiv in den Werken der Diwandichter ist die „Klage über die Zeit“. Bei Nâbî sind diese „Klagen über die Zeit“ im Unterschied zu den dichterischen Erzeugnissen anderer Diwandichter jedoch konkreter gefaßt. Nâbî benutzt die allgemein übliche Praxis des Wehklagens über die Zeitläufte, um sich über die Zeit zu beklagen, in der er lebte, sowie über die sich in dieser Zeit verändernden Werte.

Ein Beispiel für die Kritik Nâbîs an gesellschaftlichen Erscheinungen seiner Zeit ist der Ausdruck *asr fürû-mâyeleri* (zu deutsch ungefähr „die Niedrigen des Zeitalters“). Mit diesem Wort belegt er eine Schicht neureicher Menschen niedriger Herkunft, die den Typus des wenig schätzenswerten Parvenüs verkörpern:

Lutfuman 'asr fürû-mâyelerinden Nâbî
Sâye ümmidin ider bâl ü perinden mekesün (G. 401/9)

Nâbî, der von den Niedrigen des Zeitalters Güte erwartet, ist wie jemand der sich von den Beinen und Flügeln einer Fliege Schatten erhofft.

Der in Nâbîs Zeit stattfindende Wertewandel blieb nicht auf den geistigen Bereich beschränkt. Vielmehr fand die im Verlaufe eines geistig-moralischen Wandels, den man als „kulturelle Abkühlung“ bezeichnen kann, zu verzeichnende Kühle und der Verlust von Herzlichkeit im Bereich der zwischenmenschlichen Beziehungen auch in der materiellen Kultur ihren Niederschlag. Die Parallelentwicklung zwischen geistig-sittlichem Verfall einer- und Niedergang der materiellen Kultur andererseits illustriert Nâbî mit scharfem Blick in dem folgenden Verspaar:

⁸ Ülgener 1981: 188.

Gitdi erbâb-ı neseb itdi fûrû-mâye zuhûr
Aldı fîncân-ı Kütahıyye yirin Fâğfürun

(G. 413/4)

Menschen aus bedeutendem Geschlecht gingen, und dafür kamen Menschen niederer Herkunft. Die Tasse aus Kütahya-Porzellan nahm die Stelle des chinesischen Porzellans ein.

An die Stelle der teuren, aus fernen Regionen importierten chinesischen Porzellantasse ist nunmehr die billigere Tasse, die im naheliegenden Kütahya hergestellt worden ist, getreten. Mit Hilfe der chiasmatischen Wortstellung in den beiden Verszeilen läßt Nâbî die Menschen niederer Herkunft als genaue Entsprechung des billigen Kütahya-Porzellans erscheinen.

Ein anderes konkretes Beispiel, an dem Nâbî in sozialkritischer Weise die in die zwischenmenschlichen Beziehungen eingedrungene Kälte geißelt, ist das Grüßen. Dieses ist nach Darstellung des Dichters zu purer Heuchelei verkommen und spiegelt statt einer Geste respektvoller Höflichkeit nur noch die Niedrigkeit der Zeitgenossen wider:

Münâfakat o kadar itdi 'âleme te'sîr
Ki oldı hep alınp virilen selâm-ı dürûğ

(G. 378/3)

Die Heuchelei hat auf der Welt dermaßen um sich gegriffen,
 Daß ein verlogenes Grüßen nun ist, was man allenthalben austauscht.

Als Hauptmerkmale der „Phase der kulturellen Abkühlung“ im 17. Jahrhundert erscheinen in den Gedichten Nâbîs solche, die sich auf das soziale Leben ausgewirkt haben. Hierunter fallen beispielsweise das Fehlen von Vertrauen in die zwischenmenschlichen Beziehungen, Wortbruch und Treulosigkeit. Einem mit feinem Gespür ausgestatteten Dichter wie Nâbî, in dessen Beruf und Berufung die ständige Suche nach einem Sinn, auch in den zwischenmenschlichen Kontakten, liegt, können derartige negative Auswirkungen nicht verborgen bleiben. Um die sich ausbreitende Eiszeit in den zwischenmenschlichen Beziehungen adäquat darzustellen, benutzt er im als nächsten zitierten Doppelvers das Bild einer kalten, vereisten Winterlandschaft. Dabei ist ein deutlicher ironischer Unterton nicht zu überhören.

O gûne eyledi âsâr-ı sermâ 'âleme te'sîr
Ki virmez tondurur şimdi kime vîrsen emânetler

Die Kälte hat so stark auf die Welt eingewirkt, daß jetzt jeder das ihm anvertraute Gut einfriert und nicht zurückgibt.

In dieselbe Richtung geht auch der folgende Doppelvers:

Binâ-yı 'ahd hûbân gibi te'sîr-i bürûdetden
Buz üstinde turur hep şimdi bünyân-ı sadâkatler

Die Treue, genauso wie das Wort der sich Liebenden,
 Befindet sich in Folge der Kälte auf dem Eis [und ist somit in Gefahr, abzurutschen].

Derartige Vergleiche zwischen dem Naturgeschehen und dem gesellschaftlichen Leben nehmen auch die gewissermaßen „abgekühlten“ religiösen Gemeinden und

die Menschen zum Ziel. Selbst die Wundertätigkeit der Scheichs hat sich der Epoche angepaßt, indem jene auf Eis gehen, dabei aber so tun, als gingen sie auf Wasser:

*Sular üstinde reftâr itmeden gayre degül kâdir
Bu demde şeyhlerden olsa da sâdır kerâmetler* (G. 61/4, 5, 6)

In dieser (Eis-)Zeit bringen sie nichts weiter zustande, als auf dem Wasser zu wandeln, Die Wundertaten, selbst wenn sie von Scheichs vollbracht werden.

2. Tömbeki

Tömbeki ist die osmanische Bezeichnung für den Tabak, den man in der Wasserpfeife raucht. Die Betrachtung der Wasserpfeife sowie des ihr entströmenden Rauches dient auch dem Diwan-Dichter als Quelle für Gedanken, die tiefe Weisheiten enthalten. So ähnelt die Form der Stange, als die der *tömbeki* verkauft wird, einem Finger. Das Anbrennen dieser Stange an einem Ende steht für die Vergänglichkeit der Welt. Doch Nâbî baut dieses Gleichnis noch aus, indem er beim Anblick einer glimmenden *tömbeki*-Stange im Mund einen weiteren Vergleich anknüpft. Dieser gilt einer Person, die zum Ausdruck ihrer naiven Verwunderung und Überraschung über die Vergänglichkeit der Welt einen Finger in den Mund genommen hat, auf den sie sich in ihrer Verwirrtheit dann auch noch selber beißt:

*Görüp süz-ı derûnın çûp-ı tenbâkû ki yâs itme
Fenâ-yı 'âleme engüş-i hayretdür dehenlerde* (G. 710/2)

Halte die innerlich glühende *tömbeki*-Stange nicht für eine gewöhnliche Stange; ihr Zustand spiegelt die Lage eines Menschen wieder, der über die Vergänglichkeit der Welt verwirrt ist und sich auf den Finger beißt.

Der mehrschichtige Vergleich, den Nâbî so mit Hilfe des Wasserpfeifen-Tabaks aufzieht, ist sowohl ein Beispiel für die Einbeziehung von Elementen der materiellen Kultur als auch sozialer Aktivitäten, da das Wasserpfeiferauchen beides umschließt.

3. Der Tonkrug

Zu den Gegenständen seiner Umgebung, denen Nâbî eine tiefere bzw. metaphorische Bedeutung verleiht, gehört auch das sehr originelle Bild des Tonkrugs. Unserem Dichter zufolge nahm sich der mythische Erfinder des Weins, Cemşîd, bei der gleichfalls von ihm vollbrachten Erfindung des Tonkrugs eine Gestalt aus der iranischen Mythologie zum Modell. Dies sei der Held Dahhâk gewesen, dem von beiden Schultern zwei Schlangen zu den Ohren hinaufgekrochen seien:

*Andan almış seyr idüp Cemşîd resm-i kûzeyi
İki mârûn zîb-i dūş u gūş-ı Dahhâk olduğın* (G. 611/3)

Der Erfinder des Tonkrugs, Cemşid, entwickelte diese Form durch Anblick der beiden Schlangen, die Dahhâk an beiden Seiten von den Schultern zu den Ohren hinaufkrochen.

4. *Der Hammam*

Zu den wichtigsten Orten sozialer Begegnung zählten im Osmanischen Reich die Bäder (Hammams), deren Zahl allein in Istanbul den dreistelligen Bereich erreichte. Und so kann es nicht ausbleiben, daß der Dichter auch seine diesbezüglichen Beobachtungen in weise Aussprüche umgießt. So spielt Nâbî darauf an, daß es zwischen dem Hammam und der Moschee eine auffallende Analogie gibt. Diese besteht darin, daß sowohl das türkische Bad als auch die Moschee in der Regel über kuppelförmige architektonische Elemente verfügen. Diese offensichtliche Gemeinsamkeit kontrastiert der Dichter jedoch mit einem nicht minder wichtigen Unterschied, der allerdings auf einer ganz anderen Ebene liegt: In die Moschee geht man mit und in den Hammam ohne rituelle Waschung:

Benzer egerçi kubbe-i germ-âbe câmi'e
Germ-âbeye velîk gelen bî-vîzu gelür (G. 134/4)

Die Kuppel der Moschee ähnelt der Kuppel des Hammam, jedoch geht man ohne Waschung in den Hammam.

Auch hier kann man also feststellen, daß Nâbî sein Repertoire mit einem Gleichnis bereichert, das sowohl dem Bereich der materiellen Kultur als auch dem der sozialen Aktivitäten angehört.

5. *Der Happen*

Selbst über den in den Mund genommenen Speischappen und sein Zermahltwerden zwischen den Zähnen vermag Nâbî eine gelehrte Interpretation zu liefern:

Lokma sermâye-i gavgâ vü fesâd olduğma
Anlar ehl-i dil olanlar saf-i dendânından (G. 653/6)

Die Weisen erkennen aus der Stellung der Zähne in Reih und Glied (um sich auf den Essenskampf vorzubereiten), daß der Mundhappen ein Potential für Auseinandersetzung und Unruhe birgt.

Die poetische Potenz dieses Doppelverses liegt unter anderem in der Konzentration mehrerer Bedeutungsebenen (Militär, sozialer Umgang beim Essen bzw. Sprechen) und deren wechselseitiger Inbeziehungsetzung auf engstem Raum.

In einer anderen Form verarbeitet Nâbî das Happen-Motiv im nun folgenden Doppelvers. Darin rät er denjenigen, die den häßlichen Anblick eines gewaltsam geraubten Bissens sehen möchten, sich nur einmal das Bild einer Maus in der Schnauze der Katze vor Augen zu führen:

*Lokma-i gasbdan olmaz mı dehen-şûy-ı ferâğ
Gürbe ağzında gören dâr-ı fenânun müşin*

(G. 573/4)

Was wird derjenige, der die Maus in der Schnauze der Katze sieht, schon anderes tun als auf den gewaltsam geraubten Mundhappen zu verzichten?

6. Der Barbierspiegel

Ebenso wie der Besuch im Hammam gehört auch das Aufsuchen eines Barbiers zu den sozialen Anlässen, die in der osmansichen Gesellschaft eine zentrale Rolle spielten. Nâbî greift diese soziale Institution auf, indem er den Spiegel des Barbiers zum Gegenstand eines Vergleichs macht. Die Parallelen, die der Dichter zwischen seinem besorgten Herzen und dem Spiegel des Barbiers knüpft, sind überaus originell:

*Gelür sahn-ı hayâle birbirine benzemez sûret
Dil-i endişenâkûn farkı yok mir 'ât-ı berberden*

(G. 599/5)

In ein besorgtes Herz kommen und gehen eine Menge unterschiedlicher Bilder. Hierin unterscheidet es sich nicht vom Spiegel eines Barbiers.

7. Der Ney-Spieler

Musikanten wie Ney-(Rohrflöten)-Spieler dienten vor allem den gebildeten Schichten zur Zerstreuung. Es überrascht daher wenig, daß der Dichter auch mit Hilfe des Ney-Spielers einen dichterischen Vergleich kreiert. Dabei steht die gebückte Kopfhaltung des Ney-Flötisten für die geistige Haltung des Zweifels oder sogar der Mißbilligung:

*Nağmenün kadrini bilmezleri seyr itdükçe
Kec-nigâh itmemeye çâre mi var neyzenler*

(G. 105/5)

Die Ney-Spieler können nicht davon ablassen, die Menschen, die nicht um die Kraft der Melodie wissen, schief anzuschauen.

8. Die Bestechung

Daß Nâbî so überaus negative Aspekte seiner Zeit wie die Korruption in seiner Dichtung thematisiert, zeigt, wie realitätsnah und am Geschehen seiner Zeit orientiert er war. Die spätestens seit dem Ende des 16. Jahrhunderts auch in den allerhöchsten, herrschaftlichen Kreisen des osmanischen Riesenreiches sich wie eine Krake ausbreitende Korruption erreichte im 17. Jahrhundert solche Dimensionen, daß Nâbî die Bestechlichkeit der Gutsverwalter als sprichwörtliches Phänomen in seine Ghaselen einarbeiten konnte. Er kommt zu dem vernichtenden Fazit, daß „keine Sache ohne Bestechung“ erledigt werde und daß die Verwalter „Mittler der Bestechung“ seien:

*Gelmez husûle maslahat-ı vasl Nâbiyâ
Teklîf-i rişvet eyleyecek kethüdası yok*

(G. 382/9)

Oh Nâbî, wenn es für die Liebe keinen Verwalter als Mittler der Bestechung gibt, ist es unmöglich, sie zu erreichen.

9. Die Zypresse

Das in der Diwan-Literatur traditionell in vielfältiger Weise bearbeitete Motiv der Zypresse erhält in der Bildersprache Nâbîs eine überraschende Interpretation, indem der Dichter wiederum, wie bereits in den oben behandelten Fällen der Fliegen und des Eises, einen auf direkter Naturbeobachtung beruhenden Aspekt hervorhebt. Dieser liegt darin, daß die Zypresse sowohl im Sommer als auch im Winter denselben Farbton hat, was dem Dichter die Möglichkeit für vielfältige Vorstellungen bietet:

*Murâd âzâdelikse ey gönül geç câme kaydından
Tamâm-ı 'ömre dek bir câme besdür serv-i âzâda*

(G. 782/3)

Oh Seele, wenn du frei sein möchtest, kümmere dich in erster Linie nicht um Kleidung. Der Zypresse reicht ein ganzes Leben lang ein einziges Kleid.

10. Der Kalender

Als letztes Beispiel der innovativen Kraft, mit der Nâbî auch Gegenstände aus dem alltäglichen Gebrauch für phantasievolle dichterische Neuerungen fruchtbar macht, sei seine poetische Umsetzung des Motivs der Kalenderblätter erwähnt. Die Verzierungen und eine Reihe von mehr oder weniger nützlichen Sprüchen, die auf den Kalenderblättern angebracht waren, sind für den Dichter offenkundig nichts als unnötiger Aufwand, zumal die Seiten des Kalenders ja insgesamt nur für ein Jahr verwendet wurden:

*Ne bu tezyîn-i tekellûf ne bu elfâz-ı dürûğ
'Ömr-i yek-sâle için nüsha-i takvîm gibi*

(G. 837/2)

Wozu soviel mühevoller Verzierung und leere Worte, für ein Leben, das, genauso wie auf einem Kalender, nur ein Jahr dauert.

Für die Erforschung der osmanischen Realien ist dieser Doppelvers insofern von Bedeutung, daß er für das 17. Jahrhundert die Verwendung von Kalenderblättern belegt, die den heutigen Blattkalendern ähneln und zusätzlich zu den eigentlichen kalendarischen Angaben auch noch andere Informationen und Sprüche enthielten.

Resümee

Wie aus den zitierten Beispielen deutlich wird, versucht der Diwan-Dichter Nâbî im allgemeinen, Dinge vor dem Hintergrund der Wirkung, die diese bei ihm hinterlassen haben, neu zu bewerten. Der Dichter neigt dazu, das Objekt nicht so, wie es ist, sondern durch den Spiegel seines Geistes zu betrachten. Es steht dabei außer Zweifel, daß bei den Elementen der materiellen Kultur jeder Epoche Unterschiede hinsichtlich ihrer Verwertbarkeit als dichterische Stilmittel vorhanden sind. Da Nâbî die sich wandelnde Aktualität der Elemente der materiellen Kultur in seiner Dichtung in Abhängigkeit von den konkret stattfindenden soziokulturellen Veränderungen widerspiegelt, dürfte die Schlußfolgerung angebracht sein, daß sich die „metaphorische Welt“ der Diwandichter in jeder Epoche jeweils aus unterschiedlichen Elementen zusammensetzt. Somit haben die Sichtweisen der Dichter gleichzeitig auch die Funktion, ihre persönlichen und originellen Stile zu aufzuzeigen.

In diesem Sinne können wir sagen, daß Nâbî besonders in seinen Ghaselen „Aussprüchen voller Weisheit (*hikmet*)“ Platz einräumt, indem er soziokulturelle Veränderungen in die Diwandichtung einbringt und gleichzeitig auch mit seiner originellen Sichtweise der Dinge, Zustände und Ereignisse einen neuen Stil innerhalb der Ghaselengattung geschaffen hat.

(Aus dem Türkischen von Meral Akyol und Michael Reinhard Hess)

Bibliographie

- Bilkan, Ali Fuat 1997: *Nâbî Divânı*. 2 Bde. Istanbul.
 Kaplan, Mehmet 1976: *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*. Istanbul.
 Kaplan, Mahmut 1995: *Hayriyye-i Nâbî*. Ankara.
 Kortantamer, Tunca 1984: Nâbî'nin Osmanlı İmparatorluğu'nu Eleştirisi. *Tarih İncelemeleri Dergisi* (Izmir) 2.
 Mantran, Robert 1986: *17. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul 1*. Mehmet Ali Kılıçbay/ Enver Özcan (Übers.). Ankara.
 Mengi, Mine 1987: *Divân Şiirinde Hikemî Tarzın Büyük Temsilcisi Nâbî*. Ankara.
 Tunalı, İsmail 1981: *Felsefenin Işığında Modern Resim*. Istanbul.
 Turgut, İhsan 1993: *Sanat Felsefesi*. Izmir.
 Ülgener, Sabri 1981: *İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası*. Istanbul.

Interdisciplinary Readings of Nāsīmī's Turkic Ghazals

Michael Reinhard Hess

0.1. Introduction

Literary studies of Oriental texts are quite often executed separately from the linguistic, philological and historical disciplines. This may well be justified if the existing division and the separate traditions of these academic traditions are considered. However, the ghazal with its inherently polysemic and multi-layered nature seems to be a good example for a literary genre which bridges all these (as well as some other) fields of research.

The following article provides some examples from Turkic ghazals that illustrate how crisscrossing the lines of academic disciplines and combining the later can help to deepen our understanding of Oriental literature.

The material basis of the present contribution is the Turkic divan of 'Imād ād-Dīn Nāsīmī (fl. around 1400). His Persian poems, on the other hand, were not considered. It contains the transcribed texts and translations of three Turkic Nāsīmī ghazals. Readers not familiar with the linguistic background may in each case skip the transcription sections and start to read the translations immediately. Nonwithstanding, the inclusion of the transcription texts is essential, since the given interpretations of the ghazals directly refer to them.

0.2. Note on transcription

The system used for transcribing Nāsīmī's Turkic poems is essentially the transcription system proposed for Ottoman Turkish by Richard F. Kreutel in Kreutel 1965: XIV. However, *ä* is used to represent the open counterpart of the "closed *e*" (which is represented by *é*). Also, Kreutel's *q* is replaced by the symbol *k*.

In addition, a colon is used to indicate secondary, i.e. metrical, lengthening of a vowel. The symbol ^v represents *Nīm-Fatha* (a short vowel that is supplied in order to fulfil the demands of the metre).

Unless stated otherwise, footnotes to the transcription text refer to the word to which the footnote number is attached. If a footnote refers to more than one word, the whole phrase will be quoted in the footnote text.

1. On Näsīmī's biography

Before starting to analyse the text of Näsīmī's Turkic *divan*, a few words about the vita of this great mystical poet seems to be in place, even if not much is known about him¹.

His lifetime can be established only approximatively. That Näsīmī must have been born well before the year 1400 results from his personal acquaintance with Faḍlallāh Astarābādī (about 1340-1393²). Faḍlallāh was the founder of the Ḥurūfī religion, and Näsīmī was both a prominent pupil and a profound admirer of his, as is attested by the whole of Näsīmī's poems. Therefore, at the time of Faḍlallāh's execution on the orders of Timur, Näsīmī must have been no longer a little boy. This seems to be the reason behind Näsīmī's year of birth being placed at 1373 by Soviet Azerbaijani authorities. However, there is no direct source proof for Näsīmī's being actually born that year. Equally uncertain is the year of Näsīmī's death. Both the medieval sources and the modern researchers disagree about it, and the estimates range from as early as 1404 to as late as 1436. Again, there is no certainty as to when Näsīmī died.

However, there is complete agreement in all sources about the place where he died, namely the city of Aleppo. There, he is said to have been flayed alive on the orders of the local Mamlūk authorities, after a congregation of *'ulemā* issued a *fatwā* accusing Näsīmī of heresy. Apart from Aleppo, Näsīmī is said to have visited many petty princedoms of Anatolia during his lifetime in order to propagate the Ḥurūfī creed. For instance, he mentions the city of Mar'aš in his Turkic *divan*³.

Although the hard facts about the life of Näsīmī are very scarce, the broad outlines of it are sufficiently reflected both in his own work and the notes of secondary sources. On meeting Faḍlallāh, he was so inspired by this prophet that from that point onward he devoted his whole life to the spreading of the Ḥurūfī creed, traveling incessantly and creating a large *divan* of poems in Arabic, Persian and Turkic to this end. With the invasions of Timur into Iran, Iraq, Azerbaijan and Syria (1393-1400), the Ḥurūfīs suffered prosecution at the hands of Timur. The direct negative impact on Timur's campaign is best illustrated by the fact that Faḍlallāh was killed by Timur's son Mīrānšāh's own hands in 1393⁴. It was for this reason that this son of the despot was later on nicknamed *Mārānšāh* or "Shah of Snakes" by the Ḥurūfīs⁵.

¹ The following summary is based, among others, on Ayan 1990: 11-16, Begdeli 1970: 193-198, Çiftçi 1997: 21-27, Divshali/ Luft 1980: VII-XI and 18-30, Guluzade 1973: 5-30, Kürkçüoğlu 1985: I-XXVI, Roemer 1989: 80-90 and Şıxıyeva 1999.

² See page 222 (with footnote 102) for a brief discussion of the details of Faḍlallāh's lifetime.

³ Kürkçüoğlu 1985: XVI.

⁴ Roemer 1989: 80.

⁵ Divshali/Luft 1980: 18.

The unspeakable fate that Näsīmī had to suffer at the hands of barbaric Islamic authorities has earned him a prominent place as religious martyr among heterodox communities of Turkey and Azerbaijan to this day. Even if Hürūfism disappeared as an organized form of religion shortly after 1440, many Alevis in Turkey, for instance, can still recite his poems by heart⁶.

2. Establishing the text of Näsīmī's divan

There is no autograph of Näsīmī's poems. Neither is there a single manuscript that would be accepted to be the most ancient or closest to a presumed original or originals. As a consequence of this situation, the analysis of Näsīmī's poetical work can be based on either (1) a single manuscript or (2) a selection of manuscripts that are critically compared to each other. In the ideal case the selection of (2) would include all known manuscripts of Näsīmī's Turkic divan.

There has been (and probably will be for quite a long time) no attempt at uniting *all* Näsīmī manuscripts in one edition. And such an attempt would have by far exceeded the means that were available for carrying out the research underlying this article.

On the other hand, both methods, (1) and (2), have been used in the history of "Näsīmology" (*Näsīmīşünaslıq*, as it is called by experts from Azerbaijan). Burril 1972 is an example for (1), Gährāmanov 1973 for (2). Gährāmanov 1973 is by far the most comprehensive critical edition of Näsīmī's Turkic poems ever realized, but it is avowedly not always true to the manuscripts it is based upon. From this follows that it cannot be accepted as a scientific edition and is of only very limited use for critical purposes. Therefore, a new transcription has been created especially for the present article. This transcription is not only based exclusively on direct manuscript evidence without any kind of standardization, unreferred to changes of the text, being added to it, but it also uses a selection of manuscripts that differs in scope from the selection used by Gährāmanov or any previous Näsīmī researcher. Notably, manuscripts from Turkey are included in it that were not available to Gährāmanov who had to work behind the Iron Curtain. Therefore, the texts as presented below are new not only under methodological considerations, but also for the unique and broad constellation of manuscripts on which they are based.

3. A peculiar hermeneutical situation

For any researcher or reader who bases his reading of Näsīmī's poems on more than one manuscript, a peculiar hermeneutical situation obtains. This results from the fact that the age and the provenience of the manuscripts can be determined at

⁶ On the reception of Näsīmī by modern Alevi-Bektashi circles in Turkey see, for instance Çiftçi 1997: 27.

best approximatively. We know only where one of the manuscripts used for the present investigation was copied: according to the colophon, manuscript D was finished in Constantiople. And we do not know the exact dates at which most of the other manuscripts were written. For some of them, there is not even the slightest hint at the time of their being copied.

For instance, of the manuscripts from which the *ghazals* presented in this article were extracted, B was copied in 893 A. H. (i.e., between December 17, 1487 and December 4, 1488)⁷. D was copied in 909 A. H. (that is, between June 26, 1503 and June 13, 1504)⁸. H was copied on a Thursday in the first third of the month Rabīʿ II A. H. 1024, which can only be Thursday, April 30, 1615 or Thursday, May 7, 1615 (according to the Gregorian calendar)⁹. The years in which the manuscripts A and C were written out cannot be established. But A was copied between 1464 and 1562 A. D., and C between 1414 and 1492 A. D.¹⁰ The date when E was copied, is unknown altogether.

A reader of Nāsīmī's Turkic poems must therefore keep in mind that, technically, his reading cannot be a one-way hermeneutical interpretation. Such an interpretation could, for instance, start with reading the text. Then one would proceed to gathering information about its historical background, the person of its author, the motives of its creation etc., finally arriving at an interpretation. In such a uni-directional mode of interpretation the text, together with peripheral information, only forms the source, but not the object of investigation.

However, in the case of Nāsīmī, there is no firmly established accepted text, but only a changeable number of concurring manuscripts of uncertain affiliation and age. If we read a *ghazal* by Nāsīmī, we will find that there are enormous differences between the readings in the manuscripts, not rarely amounting even to substantial differences in meaning.

There are two interesting consequences of this situation. Firstly, as readers, we are in a position not only to determine (and change, if necessary) the *result* of our lecture, but also its *object*. Secondly, it is easy to imagine that the medieval copists, especially in centuries distant from Nāsīmī's lifetime (which was around 1400), were in a similar situation than we are in today. To them, Nāsīmī's divan was both the source and the product of their work, too. The divans they produced as copies are likely to have been different from the divans that served as their model. This must have been especially true whenever more than one model copy was used. It could be an explanation for at least part of the large amount of incoherent forms

⁷ MS B, fol. 163a.

⁸ MS D, fol. 241a.

⁹ MS H, fol. 154a.

¹⁰ These figures are the result of calculations which combine dates from the manuscripts themselves with an analysis of the Islamic calendar. It would exceed the limits of this article to present these calculations in detail here. Hopefully, they will be published separately.

even within one and the same manuscript, which has been observed by many scholars, not only as regards Näsīmī¹¹.

Maybe the exact relationship between the manuscripts of Näsīmī's Turkic divan will one day be understood fully. Then, perhaps, a final, "representative" edition will be created, ending the phase of the bidirectional interpretation that we find ourselves in today, and opening the path to a "classical" one-way hermeneutical situation. But up to now, this remains a hope for the future. Reading Näsīmī means creating both the text *and* its interpretation.

It is perhaps some solace to stress that at least as far as medieval Turkic literatures are concerned, the textual situation depicted above is by no means an exceptional one.

4. Two ghazals by 'Īmād ād-Dīn Näsīmī

In this section, two *ghazals* will be presented that give the material basis for the interpretations made in the subsequent sections.

Of the manuscripts that serve as the text basis, two (A and E) are fully vocalized. The other manuscripts (B, D, H) have non-vocalized text.

In some cases, manuscript E contains notes by a later copist. This copist will be referred to as "E, second hand".

4.1. 'Ahda vāfā ķilmadi: yār-i vāfā-dārimüz (G1)

Five manuscripts have been used in order to establish the text of this ghazal: A, B, D, E and H¹². The metre of the *ghahal* is *munsariḥ* (– v v – / – v – / – v v – / – v –)¹³.

The text of the ghazal is as follows:

- 1 'Ahda vāfā ķilmadi:¹⁴ yār-i vāfā-dārimüz
Yārilā gör kim niğā: düşdi 'ağāb kārīmüz
- 2 'Aşk-i¹⁵ ğāmālūḡ bāni:¹⁶ kändüyä¹⁷ maḥv ēylädi:
Oldī tāmām uşbu kâz¹⁸ yārilä¹⁹ bāzārimüz

¹¹ See, for instance, Doerfer 1985: 7 on Old Ottoman texts.

¹² The key to the abbreviations for the manuscripts can be found at the end of the article. – The ghazal can be found on the following leaves of the manuscripts: A (basic text) 43r-43v, B 64r, D 140v-141r, E 74r and H 63v.

¹³ See Kürkcüoğlu 1985: 401, 61, 148.

¹⁴ (E) ēylädi: (E, second hand) ētmädi:.

¹⁵ (A) Ħüsn-i, (B) Ħüsn ü.

¹⁶ (H) bizi.

¹⁷ (B) and (E): kändüdä.

¹⁸ (D) kâr. – Instead of uşbu kâz: (B) uş bu gün or uş bugün, (E) and (H) uş bugün.

¹⁹ (E, second hand) and (H) 'aşķilä.

- 3 *Ġamzälärüñ sîrrînî: ħanda*²⁰ *dédüm gizläyäm*²¹
Daşra bîraĥdî: gönül pârdädân âsrârimüz
- 4 *‘Aşka ‘ilâğ istâmâ: dârdinâ*²² *sabr eylâdur*
*Gör ki nâ dârmân kıtur şâh-î*²³ *dil-âzârimüz*
- 5 *Kim yüzünî: görmâdi: vaşluña*²⁴ *ğân vèrmâdi:*
Yok dur anuñ ħaĥķîna: zârrâğâ ikrârimuz
- 6 *Zâhid âğâr ‘âşîķa: münkir olur*²⁵ *ğam dâgöl*²⁶
Ĥaĥ bizâ: oldî: ‘ayân ħalmadî inkârimüz
- 7 *‘Aĥda*²⁷ *vâfâ eylâ gâl*²⁸ *tâ dêmäsün müdda ‘î*
Ĥavl u ħarâr üstinâ: durmadî dil-dârimüz
- 8 *Bâĥîna kâr eylâdi: ‘aşk-i ruĥuñ şöylâ kim*
*Ĥa ‘nâ urur*²⁹ *altunuñ*³⁰ *rânginâ*³¹ *ruĥsârimüz*
- 9 *Gârĥi Nâsîmî sözi*³² *da: dînî vèrdi: vâlî*
*Da: da gâtürdi: anî*³³ *nuĥ-î*³⁴ *şâķâr-bârimüz*³⁵

A rough translation into English could be like this:

- 1 Our faithful Friend has not kept³⁶ faith to the spirit of the age,
 See how our fate has fallen with our Friend!
- 2 I was annihilated by the love of your beauty³⁷ to become myself³⁸
 It is then³⁹ that accounts were settled between me and the Friend⁴⁰.
- 3 I said: ‘Where shall I conceal the secret of your coquettish glances?’⁴¹
 For my heart has thrown all my secrets through the curtain to the outside.

²⁰ (B), (E), (H) *ğânda*.

²¹ (E) and (H) *saklayam*.

²² (D) *dârdilâ*.

²³ (E) and (H): *yâr-i*.

²⁴ Instead of *Kim yüzünî: görmâdi: vaşluña* : (E) and (H) *Kimki sâni: sâvmâdi: ‘aşķuña*.

²⁵ (D) *ola*.

²⁶ Instead of *ğam dâgöl*: (H) *ol bilür*.

²⁷ (A) *‘Aĥd u*.

²⁸ Instead of *eylâ gâl*: (E) *eylägil*. In the other manuscripts both *eylâ gâl* and *eylägil* can be read.

²⁹ (E) *édâr*.

³⁰ (E) *altuna*.

³¹ (E) *rângilâ*.

³² (D) and (H) *sözün*.

³³ (B) *anuñ*.

³⁴ (E) *naĥt-î* or *naĥtî* (mistake). – (H) *la ‘l-i*.

³⁵ Statt *nuĥ-î şâķâr-bârimüz*: (B) *ıab ‘î kâĥVrbârimüz* (v = short vowel), where *kâĥVrbârimüz* must be read for **kâĥ-rübârimüz* (etc.) for metrical reasons.

³⁶ Instead of “has not kept”: (E) “has kept”.

³⁷ Instead of “love of your beauty”: (A) and (B) “grace of your beauty” or “grace and beauty”. However, since “grace” (*ĥüsn*) and “beauty” (*ğämâl*) are close synonyms in Turkic, this alternative reading of (A) and (B) is perhaps not original.

³⁸ In (B) and (E) this hemistich is as follows: “I was annihilated in myself by the love (B: grace) of your love”.

³⁹ (B), (E) and (H): “on that day”.

⁴⁰ In (E, note by a second hand) and (H), “between me and the Friend” can either be read as “between me and Love” or the whole hemistich can be interpreted as “It is then (or: on that day) that our accounts were settled with love (i.e., lovingly)”.

- 4 Do not search for medicine against love, put up with your pain!
See what kind of remedy that heart-rending King⁴² of ours procures!
- 5 Whoever did not see your face nor gave his life to unite with you⁴³
Does not earn our slightest respect for his self-styled godly truth.
- 6 Who cares if the fundamentalists renounce the loving poet!⁴⁴
God has become manifest for us, so there is no renouncement anymore!
- 7 Keep your faith to the spirit of the age⁴⁵, so the defamers cannot say
That our Darling did not keep his word and promise!
- 8 The love to your cheeks has penetrated so far into the inmost,
That our Cheeked One puts shame on the colour of gold⁴⁶.
- 9 Although Näsīmī's word has produced a good taste⁴⁷
It was the sermon⁴⁸ of our Sweetmeat that brought him⁴⁹ to taste.⁵⁰

4.2. 'Ägärçi: ġānda san ġāndan nihān san (G2)

The ghazal is handed down in the manuscripts A, B, C, D, E and H⁵¹. Its metre is *hazağ* (v – – – / v – – – / v – –).

- 1 *Ägärçi: ġānda san ġāndan*⁵² *nihān san*
*Däğülsān*⁵³ *ġāndan ayru: bālki*⁵⁴ *ġān san*
- 2 *Kişi*⁵⁵ *vermāz nişān sāndān*⁵⁶ *ägärçi*.⁵⁷
*Yēr ü: gök toptolu: küll*⁵⁸ *nişān san*
- 3 *Niğä: gizlü: dēyām bāndān sāni: cün*⁵⁹
*Näyā: kim*⁶⁰ *ba:ḡaram anda: 'ayān san*

⁴¹ In (B), (E) and (H), this hemistich has the meaning: "I said: 'I shall conceal the secret of your coquettish glances in my soul' " or "I said: 'Shall I conceal the secret of your coquettish glances in my soul?' ".

⁴² (E) and (H): "Friend".

⁴³ In (E) and (H), this verse has the wording "Whoever did not love you for your own sake (or: for love) nor give his life" or "Whoever did not love you nor give his life for your own sake (or: for love)".

⁴⁴ (H): "If the fundamentalists renounce the loving poet, they must know what they are doing!"

⁴⁵ Instead of "Keep your faith to the spirit of the age": (A) "Keep firm your faith".

⁴⁶ Instead of "puts shame on the colour of gold": (E) "with his colour puts shame on gold".

⁴⁷ In (D) and (H), this hemistich is slightly different, namely: "Although your word, Näsīmī, has produced a good taste".

⁴⁸ (H) "ruby" (which can be used as a synonym of "sermon").

⁴⁹ Or: "it".

⁵⁰ This hemistich is different in (B): "But our amber brought his character to taste".

⁵¹ A (basic text) 65v, B 89v-90r, C 80r, D 175v-176r, E 113r-113v, H 95v.

⁵² (E) *ġānda*.

⁵³ (A) and (D): *Ki*.

⁵⁴ (A) and (D): *yoḡsan bālki*.

⁵⁵ (A) *Kimä*.; (D) *Kim* (against the metre).

⁵⁶ (A) *sāndāk*.

⁵⁷ This hemistich runs as follows in (B): *Nişān sāndān ägärçi: kimsä vermāz*.

⁵⁸ (A) und (D) *ğümlä* .

⁵⁹ (C), (E) and (H): *kim*; (D) *sān*.

⁶⁰ (D) *ki*. – Instead of *Näyā: kim*: (E) *Nä: yaḡa*..

- 4 *Hağil eylär ruḥuḡ ḥüśniylä a:yî:*
Mägär sän fitnâ-yî: âḥîr zamân san
- 5 *'Arabnuḡ⁶¹ nuṭḡî bağlandî:⁶² dilüñdân⁶³*
Sâni: kim dūr dēyân kim Türk'mân san
- 6 *Ġani:⁶⁴ tarḡ eylädüm⁶⁵ vërdüm ġihânî:⁶⁶*
Sâni: buldüm⁶⁷ ki ġâniylä: ġihân san
- 7 *Görân sän sän göri:nân sän gözümdä:⁶⁸*
Nä var söylä:mäsâñ⁶⁹ küll-i:⁷⁰ lisân⁷¹ san
- 8 *Haḡîḡat⁷² vaḡy-i muṭlaḡ dur bu sözlär⁷³*
Bu sözi: bil ki⁷⁴ andan⁷⁵ târgümân san
- 9 *Êtâ:güñ silk (v)ü âl⁷⁶ yu:⁷⁷ bu: ġihândan⁷⁸*
Nä âḥîr zübdâ-i: kävn ü: mākân san
- 10 *Näsîmî cün bugün dâvrân sänüñ dūr⁷⁹*
'Ağâb⁸⁰ ḥüsräv⁸¹ 'ağâb⁸² şâḥîb-kîrân⁸³ san

⁶¹ This is one possible reading of (C) and (D). Over all the other possible readings it has the advantage that it conforms with the metre. On the other hand it is problematic, because it includes a *-nuḡ* genitive form which does not occur in the Oghuz dialects of Turkic, to which the language of Näsîmî belongs. (A) has *'Arabnuḡ*, (B), (E) and (H) have (with corresponding different readings in the rest of the hemistich) *'Arab*.

⁶² (B), (H) *dutulmîşdur*, (E) *dutuldî*.

⁶³ (A) *Dilindân*, (E) *dillärüñdân*.

⁶⁴ *Ġani*: Obviously it is treated as a Turkic word in (A), (B), (D) and (H). Otherwise, the short vowel of the first syllable of the Persian word *ġan* would be extraordinary. – (C) *Rävân*, (E) *Ġihânî*.

⁶⁵ Can perhaps also be read as *eyläräm* in (C). – (E) *édüb*.

⁶⁶ Instead of *vërdüm ġihânî*: (B), (C) *bäzdüm ġihândan*, (D) *bozdum ġihânî*, (E) and (H) *kaçdum ġihândan*.

⁶⁷ (E) *bildim*.

⁶⁸ In the other manuscripts, this hemistich has a different wording: (B) *Görân sän sän gözümdân gö:rinân sän*, (H) *Görân sän gö:rinân sän sän gözümdä*. – Even more strongly deviating are (A) *Görü:nân sän gâzân sän sän gözindä*: and (D) *Görü:nân sän gâzân sän sän gözümdä*.

⁶⁹ Instead of *Nä var söylä:mäsâñ*: (B) *Nä ġam söylä:mäsün* or *Nä ġam söylä:mäsâñ* (conditional mood). – Still farther deviating: (A) *Söylänmäzsân vâlî* (not conform with the metre) and (D) *Söylänmäz vâlî* (not conform with the metre).

⁷⁰ (B), (C) and *küllî* or (lectio minor) *küll-i*:

⁷¹ (D) *'l-lisân*.

⁷² (A), (D) *Î 'arîf*.

⁷³ (D) *ġüftâr*. – This hemistich is: *Vaḡy-i muṭlaḡ dur i: 'arîf bu sözlär* in (D), but this is not conform with the metre.

⁷⁴ (C) *kim*.

⁷⁵ (H) *anda*:

⁷⁶ (B), (E) *älüñ*.

⁷⁷ This word is absent from (B). – (E) *čäk*, (H) *bu*:

⁷⁸ Instead of *bu: ġihândan*: (E), (H) *kün fâ-kândan*.

⁷⁹ There is a slightly different form of this hemistich in (A): *Bugün dâvrân sänüñ dūr î Näsîmî*, (B) *Bugün rävân sänüñ dūr î Näsîmî* and (D) *Näsîmîyâ bugün dâvrân sänüñ dūr*.

⁸⁰ (C), (E) and (H) *Ġihânda*:

⁸¹ (B) *ḥüsräv vü/vâ/ü(:)* (probably by mistake); (C) and (E) *ḥüsräv-i*; (H) *ḥüsräv-i*: (probably to be read as *>*ḥüsräv-i*); (D) *nâ: ḥüsräv-i*.

⁸² Absent from (C), (D) and (H).

A prose translation into English could be as follows:

- 1 Although You are inside the soul you are hidden from⁸⁴ the soul.
You are not separate from the soul⁸⁵, but instead You are the soul!
- 2 Although no man does give a sign of You⁸⁶,
You are all the signs that fill heaven and earth up to the brim.
- 3 Why should I say that You are kept secret from me, since
Wherever I may look You are so plain to see?
- 4 Due to its beauty, Your cheek makes even the moon feel ashamed.
Indeed, You bring about the sedition of the Day of Judgement.
- 5 The Arabs find no words due to Your⁸⁷ tongue,
So who dares to say that You are only a Turcoman?
- 6 I have rejected⁸⁸ the soul⁸⁹ and given away the world⁹⁰,
I have found⁹¹ You, who is the soul *and* the world!
- 7 You are both the One that sees⁹² and the One that appears before⁹³ my⁹⁴ eye,
Even if You do not tell me what exists, You contain every language.
- 8 Truth and⁹⁵ absolute revelation are these words,
Keep these words in mind, for you are their translator!
- 9 Retire from this filthy world⁹⁶, do not meddle with it!
For in the end, you are the *crème de la crème* of Being and Universe!
- 10 Nāsīmī, the whole spinning world⁹⁷ is yours today,
One wonders if you are a Caesar⁹⁸ or the mightiest ruler⁹⁹.

5. Levels of interpretation

Basically, five levels of interpretation can be distinguished for a ghazal: a) the graphical evidence, b) linguistics, c) poetic form, d) text-inherent interpretation and e)

⁸³ Instead of *ṣāhib-ḵirān*: (D) *āḥir zamān*, (H) *ṣāhib-zamān*.

⁸⁴ (E) “in”.

⁸⁵ Instead of “You are not separate from the soul”, the versions of (A) and (D) are to be translated as “You do not exist separately from the soul.”

⁸⁶ Instead of “of You”: (A) “like You”.

⁸⁷ (A) “His” (= the Friend’s, God’s) or “their”, (E) “their”.

⁸⁸ Instead of “I have rejected”, the text of (C) can perhaps also be read as “I reject”.

⁸⁹ (E) “world”.

⁹⁰ Instead of “given away the world”: (B) and (C) “become weary of the world”, (D) “destroyed the world”, (E) and (H) “escaped from the world”.

⁹¹ Instead of “I have found”: (E) “I have come to know”.

⁹² (A) and (D) “wanders”.

⁹³ Or “in”. – Instead of “appears before”: (B) “can be seen from”.

⁹⁴ (A) “his”.

⁹⁵ Instead of “Truth and”: (A) and (D) “Oh mystic!”.

⁹⁶ (E) and (H) “created cosmos”.

⁹⁷ Instead of “the whole spinning world”: (B) “the soul”.

⁹⁸ Instead of “One wonders if you are a Caesar”: (C), (E) and (H): “You are Caesar in the world”.

⁹⁹ Instead of “the mightiest ruler”: (D) “the ruler of the Day of Judgement”, (H) “the ruler who controls the time”.

history. This is perhaps no complete enumeration and it does not preclude any overlappings between two or more of these levels. But this broad distinction will help to illustrate the main point of this article.

In the above enumeration, I have avoided the use of the term “philology” since it is usually meant to include elements of both linguistics and text-inherent interpretation (as well as possibly others, too). “History” comprises not only the history of events but all kinds of historical information, including, for instance, the history of ideas and the history of religions.

The graphical level has been excluded for it would have necessitated the use of a transliteration system that would have been much more complicated than the transcription system actually in use. Moreover, the conclusions drawn from such graphical features as the use of decorative dots, use of *matres lectionis* and joint versus separate spelling are not rarely equivocal and quite frequently also marginal. The transcription system used here shows only differences that imply semantic variations.

But the intertwining of the other four levels can be illustrated with the two *ghazals* quoted above.

6. The interface between text interpretation and text history

The first line of G1 contains only one word which is subject to different readings. All manuscripts besides (E) and (E, second hand) have *ķilmadiː*. Moreover, the reading of the second hand of (E) is not problematic for the text interpretation, because it is synonymous with *ķilmadiː*. Both *ētmādiː* and *ķilmadiː* are negative forms meaning “he/she/it did not”. Only (E) has *ēylādiː*, which has an opposite meaning (“he/she/it did”).

The different readings of this one word tell us that *ēylādiː* is less likely to be an original form, because it occurs in only one out of five manuscripts. Also, there are other and perhaps more important arguments against its being accepted as an authentic form.

In all manuscripts save (E), the first hemistich of G1 forms an oxymoron: the true Friend (God) is at the same time accused to be a breaker of treaties. A similar contrast can be found in 4b¹⁰⁰, where the “King”, while being described as a tormentor on one hand, is at the same time the one from whom healing is to be asked. Through the reading *ēylādiː*, this paradoxical meaning is removed, which gives as a result the rather flat statement that the true friend has been true to the treaty (or the spirit of the age, etc.).

Given the oxymoron in 4b and supplementing the general knowledge that Nāsīmī’s poems, as a rule, carry their rhetorical means to extremes, the form *ēylādiː* be-

¹⁰⁰ The small letters a and b indicate the first and second hemistich (*miṣrāʾ*) of a verse (*bayt*), respectively.

longs even less likely to Nāsīmī's original way of expressing himself. The reading *ēylādi*: can be explained as the result of the copyist musing over the verse and finally preferring the semantically less complicated form. The copyist of (E) thus would be a man who was not very in on the contents of what he copied. This in turn points to a comparatively young date at which (E) was actually copied.

It is clear that such a single argument cannot serve as a means of classification for the manuscripts of Nāsīmī's divan. However, it shows how the internal interpretation of a text fragment can be used to draw conclusions about text history. Incidentally, there are other reasons as well (which shall not be discussed here) for the attribution of a comparatively late date of copying to (E).

7. *The importance of poetic form*

Poetry is frequently treated as a special kind of discourse in modern linguistics. It is generally held that normal grammatical rules are not or at least not fully observed in poetical texts.

It is true that in the case of Nāsīmī's Turkic divan, many of its linguistic traits are determined by the poetical form. For instance, an alternative form to *yüzüñi*: (G1, 5a) exists: **yüzüñ*. Both forms mean "your face" (in the accusative case). There is no difference in meaning between these forms, since in the Turkic divan of Nāsīmī, **yüzüñ* can also have definite reference. But **yüzüñ* cannot replace *yüzüñi*: in 5a without further changes, for this would destroy the metrical form. Therefore, the opposition **yüzüñ*: *yüzüñi*: must not be interpreted linguistically or at least not exclusively so. The same is true for the construction *Nāsīmī sözi*: "Nāsīmī's word" in G1, 9a. Again, a synonymous alternative construction exists: **Nāsīmīnüñ sözi*:. This alternative would disrupt the metre, too. Therefore, the motivation of the actual form *Nāsīmī sözi*: must not be interpreted in purely linguistic terms.

Whereas this aspect of the metrical structure of a ghazal represents a restriction to the interpretation, metric structure also has some positive aspects. Perhaps most importantly, it allows to recognize dubious forms. For instance, *Söylänmäzsän vālī* (MS A) and *Söylänmāz vālī* (MS D) in G2, 7b do not conform to the metric structure. As can be seen in the vast majority of Nāsīmī's poems with sound manuscript basis, metrical faults are rare in Nāsīmī's Turkic divan. Therefore, one has to raise the question as to why the special readings of A and D came into being. This may lead to the recognition of a break in the tradition.

To sum up, metric structure is another example for the usefulness of an interdisciplinary approach. Although it is possible to investigate poems under purely linguistic aspects, the combination with an analysis of the metric structure clearly adds to the results.

8. *The role of the historical background*

Certainly one of the most difficult aspects of *divan* poetry is its relation to historical facts. In the case of Nāsīmī, the usually scarce historical contents of *ghazals* are made even thinner due to the special character of Nāsīmī's poems. The main purpose that Nāsīmī pursued with his *ghazals* was to spread propaganda for the Ḥurūfī religion¹⁰¹. Due to this, it is not surprising that there are only very few references to unique historical events, concrete persons or even autobiographical features in Nāsīmī's poems. They are conceived as summaries of Ḥurūfī doctrines, and as such are of course far more powerful when they are abstract.

For this reason, a historical and/ or biographical interpretation of Nāsīmī's *ghazals* is only possible with great limitations. In most cases, one has to content oneself with indirect assumptions about the possible meaning and motivation of certain words and phrases that might have a concrete historical cause behind it.

In this respect, G2 is a rather extraordinary example for a Nāsīmī *ghazal*. For it contains at least a number of words that are likely to refer to the actual situation Nāsīmī lived in rather than to merely abstract notions. There is, for instance, no single aspect of the other *ghazal*, G1, that can be associated with real features of Nāsīmī's time with certitude, with the exception of *zāhid* "fundamentalist" (6a). But the mention of *zāhid* in G1 is only hypothetical, and we cannot learn much from it besides the presumable existence of certain enemies of the Ḥurūfī creed.

Like in all of Nāsīmī's *ghazals*, the mystical dimension is the most important aspect in G2, too. However, verse 5 is surprisingly concrete. The sense of its first part is obscure: there are diverging readings in the manuscripts and it would seem that this variety of readings also reflects a degree of uncertainty on the part of the copyists. Nonetheless, we can state positively that this first half of verse 5 is about Arabs and their language. Whether it means that the Arabs have lost their tongue or whether a different interpretation could be more appropriate, must and can be left open here. In order to understand the second half of the verse, we must remember that in the Ḥurūfī religion God, Man in general and the founder of the faith, Faḍlallāh Astarābādī (about 1340-1393¹⁰²), in particular, are identical. Thus "You" in 5b may refer to God, to Man, to any particular man and, of course, to Faḍlallāh or Nāsīmī themselves. What is interesting about 5b is the word *Türkman*. This word is high is etymologically linked to the English word "Turcoman" and also to the self-designation of the Türkmen people of Central Asia and other regions, such as Iraq. But since the ethnical constitution of the modern Türkmens lies at least two centu-

¹⁰¹ Bellér-Hann 1995: 39.

¹⁰² There are differing opinions as to the year of his death, but 1393 is frequently assumed, thus for instance by Divshali/ Luft 1980: 18 and Roemer 1989: 80. But compare Divshali/Luft 1980: 23 for an alternative tradition (giving 1397 as the year in which Faḍlallāh was executed).

ries after the time of Näsīmī (who was killed by his enemies not too long after 1400 A. D.), *Türkmān* can not have the modern technical meaning.

To further illustrate the interpretation of ethnonyms in the *ghazals* of Näsīmī, let us take a look at another example.

8.1. ‘Ağabā bu hūr^v yüzlü: mäh-i bādr^v yā pārī mi: (G3)

In the *ghazal* (G3)¹⁰³, ethnonyms are mentioned, too. The text of the *ghazal* is as follows:

- 1 ‘Ağabā bu hūr^v yüzlü: mäh-i bādr^{v104} yā pārī mi:
Boyī sār^v-i būs^vtān¹⁰⁵ yaṇaḡī: gül-i: ʔarī¹⁰⁶ mi:
- 2 Lāb-i ḡān-fizā-yī la ‘lī: urar¹⁰⁷ āb-ī Ḥizra ʔa ‘nā:
Bu šākār dudaḡlu ya ‘nī sōzi šöylä šākkārī mi:
- 3 Düşārām oda: gōri:ḡāk bu mālāk-nižād^v ḥūrī:
‘Ağabā bu ċin būtinūḡ yüzi nakšī Āzārī mi:
- 3’ Ēridān¹⁰⁸ ḡayā¹⁰⁹ suyīndan šākārīn Širīn ḡibi:¹¹⁰ dūr
Ḥaḡil āngābīn¹¹¹ ḡülābī: gül-i ‘ārīz-ī: tārtī:¹¹² mi:
- 4 Gēḡālār gözi: ḡayālī: ḡātūrūr baṇa: šābi:ḥūn
Bu gözi: ḡarāmī ḡādū kašī ya:yīlu:¹¹³ ċārī: mi:
- 5 Bu tāsālsül i:lā¹¹⁴ dāvri: düşārā:¹¹⁵ mäh-i: tāmāmā:
Šāb-i kadr^v ḡölgāsi:¹¹⁶ yā¹¹⁷ iki zūlf-i ċānbārī mi:
- 6 Gözi¹¹⁸ ka:šī¹¹⁹ zūlfī¹²⁰ ḡālī: bu ḡihānī ta:lādī:lar
Ḳamu ol¹²¹ āmīr-i ḡūsniḡ sipāhi: vū lāškārī: mi:

¹⁰³ To be found in the following manuscripts: A 94v (basic text, fully vocalized), B 132r-132v and D 199r, E Bl. 153r (fully vocalized).

¹⁰⁴ Instead of *mäh-i bādr^v*: (E) *māhīn mi dūr*.

¹⁰⁵ The epenthetic vowel is written out with *kesre* in (E): *būs^vtānī*.

¹⁰⁶ (E) *Ṭabarī* (not in accordance with the metre).

¹⁰⁷ Absent from E; this absence results in a violation of the metre.

¹⁰⁸ (D) *Aradan*.

¹⁰⁹ (D) *Šabā*.

¹¹⁰ In (A) possibly, in (D) definitely readable as *lābi*.

¹¹¹ (D) *āl-mübīn*.

¹¹² In (D), this word can also be read as *dūrī* (from **dürri*) “belonging to pearls” or *dūri*: (from **dürri*:) “his pearl(s)” or *diri*: “living (etc.)”.

¹¹³ (D) *yay ilān*.

¹¹⁴ Instead of *Bu tāsālsül i:lā*: (E) has *Büt sālāsilsāḡ ki*. This reading does not match the metre, is semantically questionable and probably even ungrammatical. Therefore it is not represented in the translation or the footnotes to it.

¹¹⁵ (B) *düşürür*, (E) *düşürän*.

¹¹⁶ (E) *ḡē:ḡāsi*.

¹¹⁷ (E) *dūr*.

¹¹⁸ (D) *ḡöz ü*, (E) *ḡözi* or *ḡöz ü*.

¹¹⁹ (D) *ka:š u*.

¹²⁰ (D) *zūlf ü*, (E) *zūlfī* or *zūlf ü*.

¹²¹ (E) *bir*.

- 7 *Dökülür sözä: gäli:ğäk dür*¹²² *ü lu'lu'läblärindän*
*Şadäfindä dürr ağızlu:*¹²³ *dişi nazmî gävvhäri*¹²⁴ *mi:*
 8 *Sacî ayla*¹²⁵ *häm dämi olmış*¹²⁶ *bu şikästâ-dil Näsîmî*
*Gäl ägär inanmaz i:sân dämi gör ki 'anbârî mi:*¹²⁷

The translation is as follows:

- 1 Is this houri-faced One the full moon¹²⁸ or a fairy
 With His stature of a garden-bred cypress and His cheeks resembling fresh roses¹²⁹?
- 2 His rubin-coloured and life-donating lips make the Water of Life envious,
 Can it be true that the word of this sugar-lipped One is so sugary?
- 3 Seeing this houri of angelic traits I tumble into hell's fire,
 Are the decorations in the face of this Chinese idol indeed from Azerbaijan?
- 3'¹³⁰ He is like Shirin who melted her sugar in the liquid of her shame¹³¹,
 Is His shameful rose and honey water the rose of a fresh¹³² cheek?¹³³
- 4 At night the hallucination of His eyes carry out night attacks against me
 Is He an army with his eyes of thugs and witches and with His brows like bows?
- 5 He precipitates the whole world into the full moon with His endless curling –
 Is it the shadow¹³⁴ of the Night of Revelation¹³⁵ or two arched curls?

¹²² (E) *dürr* (breaks the metre).

¹²³ Instead of *Şadäfindä dürr ağızlu:* : (E) '*Ağab ol şäkär dähānuş*.

¹²⁴ Can also be read as *gävvhäri:* .

¹²⁵ In manuscripts (B) and (D), this form is also readable as *i:lä*, in (E) only so. Taking into account only the graphic appearance of the letters, one could read this form also as *ëylä* "so" in (A), (B) and (D). But as regards semantics, the alternative form to *ayla* hardly seems to be acceptable.

¹²⁶ (E) *oldî*.

¹²⁷ Vers 8b lautet in (E) : *Gär inanmaz i:sân uş gördümi misk-i 'anbârî mi:* . Die Form *gördümi* ist möglicherweise ein vom Kopisten erfundenes Ghostword, da die 3. Person des di-Präteritums üblicherweise illabiale Vokalisierung aufweist. Denkbar ist, daß in der Vorlage für (E) die beiden Worte *dämi gör* (wie in (A), (B) und (D) überliefert) vertauscht waren (*gör dämi*), was bei unvokalisiertem Text zumindest graphisch die Lesung von (E) zuläßt (KWR DMY > *gördümi*). Abgesehen von der morphologischen Bedenklichkeit und der Möglichkeit einer graphischen Uminterpretation ist die Lesung von (E) auch aus semantischen Gründen fragwürdig, da sie zwischen Protasis und Apodosis einen Wechsel von der zweiten in die dritte Person voraussetzt, der schwer verständlich wäre.

¹²⁸ Instead of "the full moon", (E) has "despicable". This is very probably a misreading, because a negative statement about the Ḥurūfî God it would be extremely uncommon for a poem by Näsîmî.

¹²⁹ Instead of "fresh roses": (E) "roses from Tabarestan".

¹³⁰ The sense of this verse is obscure, and it is perhaps not authentic.

¹³¹ According to manuscript (D), the whole hemistich can be approximately translated as "His sugary sweet lips (or: his sugary lips like those of Shirin) are from the morning zephyr." However, the whole hemistich does not make a good sense in (D).

¹³² The reading "fresh" is not sure. In some manuscript, the text is possibly readable as "living" or "pearl-like".

¹³³ In (D), this hemistich is obscure. An approximate translation may be: "Is her rose-water, which is ashamed of the Manifest, the rose of a fresh cheek?"

¹³⁴ (E) "night" (a semantically questionable reading because of the repetition of the word "night").

- 6 His eye, His brows, His curls, His birthmark have pillaged this world,
Is everything nothing more than the cavallery and army of this prince of beauty¹³⁶?
- 7 As soon as he starts to speak, all kinds of precious pearls fall dancing from His lips,
Is the arrangement of His teeth in that mouth, which resembles pearls in their mother-of-pearl¹³⁷, a piece of jewellery?
- 8 The hair of this broken-hearted Nāsīmī equals the moon's breath –
If you do not believe it, come and see for yourself whether his breath is perfumed!

In verse 3 of this *ghazal*, we encounter the adjective *āzārī* “Azerbaijani”. The interpretation of the significance of this adjective requires an understanding of the meaning and poetic structure of the whole *ghazal*.

In G2, Nāsīmī allows several possibilities of identifying the addressee (Man, Nāsīmī, or Faḍlallāh). There can be no doubt that this poetical device is consciously chosen in order to express the fundamental identity relationship between Man in general, Faḍlallāh and also Nāsīmī in the Ḥurūfīc theological system. Accordingly, we do not quite know in every instance whether the narrator of G3 is identical with the addressee or not. This is especially true where the addressee is identified with “soul” (hemistichs 1b and 6b).

By contrast, G3 is written in a frontal perspective. In verse 3, a situation is depicted in which the narrator is *not* (at least on the visual level of the imagined situation) identical with the addressee. As the former blushes as he *sees* the angel-like figure of the other, there seems to be some spatial distance between the two if we read the verse as depicting a realistic situation.

The crucial point is that the addressee of G3 can probably be identified with Faḍlallāh, at least as far as the realistic level is concerned. If this interpretation is valid, the adjective *Āzārī* must of course also refer to him.

Some additional support for this hypothesis comes from the alternative reading *Ṭabarī* in G3, 1b. As we have seen above, alternative readings in (E) must generally not be trusted blindly. As regards *Ṭabarī*, this is especially true because the form *Ṭabarī* does not fit in with the metrical structure of G3. For this reason, it is definitely not an authentic form, and we must see in it a further proof for the lack of training on the part of the copyist of (E). Nonwithstanding, it shows that the wording *Ṭabarī* was at some point in the history of the text tradition considered to be an at least partly meaningful alternative to *ṭarī*.

As can be checked out in dictionaries, *Ṭabarī* means “coming from or pertaining to Ṭabaristān”. Ṭabaristān is another designation for the Persian region of Māzandarān on the southern shore of the Caspian Sea. And this is precisely the region where Astarābād lies, Faḍlallāh's native village according to the majority of sources.

¹³⁵ I. e., the night in which, according to Muslim tradition, the first part of the Koran was revealed to the Prophet Muḥammad.

¹³⁶ Instead of “of this prince of beauty”: (E) “of one prince of beauty”.

¹³⁷ Instead of “mouth, which resembles pearls in their mother-of-pearl”: (E) “that mouth, sweet as sugar”.

ces¹³⁸. Hence, the reading *Ṭabarī* in (E) can be read as a direct allusion to the founder of the Ḥurūfī religion. Even though this allusion is hardly dating back to Nāsīmī, it did circulate at least at some point of time in the process of text tradition.

Finally, verse 3 provides yet another argument that speaks in favour of a possible identification of the addressee of G3 with Faḍlallāh. For there is probably a semantical parallelism between *oda*: “into the fire” (3a) and *naḳṣī Āzārī* “his decoration from Azerbaijan” (3b). As a rule, “fire” and anything red (such as rubins and roses) can refer *per analogiam* to the mouth of God (i.e., of Faḍlallāh). Alone for this reason, 3a is easily to be read as a reference to Faḍlallāh. Note that also in the alternative reading of verse 1a in (E), Faḍlallāh is identified with something red: a rose.

We may continue by linking the interpretation of G3 to that of G2. If *Türkmān* in G2 does not or not only refer to Man in general, it very likely refers to either Nāsīmī or Faḍlallāh or to both of them. Together, G2 and G3 point at some (ethnic or geographic) relation between *Türkmān* (Turks of some sort) and Azerbaijan on the one and Nāsīmī and/or Faḍlallāh on the other hand, which could be used as secondary historical evidence for Nāsīmī’s and/or Faḍlallāh’s links to that region.

To sum up this chapter, even a historical interpretation of the *ghazal* seems to be possible sometimes, although the results seem to be achievable only by a thorough and careful interpretation of the text and our background knowledge.

9. Discovering possible layers of interpretation

9.1. The semantic layers of a *ghazal*

The preceding section has illustrated some of the numerous semantic interpretations that even a single *ghazal* verse may give birth to. For instance, *gül* “rose” (G3 1a) is on the primary (or direct) level just a “rose”, while on the metaphorical level it may stand for anything red, particularly the mouth, hence the mouth of Faḍlallāh, and finally the divine Ḥurūfīc revelation in general. It is part of the game of writing and reciting Ḥurūfīc *ghazals* (as well as most other *ghazals*) that no word ever has only *one* meaning. Polysemy, homonymy and all kinds of ambiguities are fully intended by the poet, and the higher their number the greater the esteem for his art. At the same time, there are no fixed interpretations, and there are not meant to be. In this respect, Nāsīmī’s Ḥurūfīc poetry may perfectly well serve to illustrate the famous poetic principle *ut pictura poesis*. For not only the contents of his poems contain the message, but also already their formal shape.

¹³⁸ On the identification of Ṭabaristān and Māzandarān see Redhouse 1987: 1656, s.v. Māzenderān. On the position of Astarābād in this region see Steingass 1930: 51, s.v. Astarābād. On Faḍlallāh’s provenience from this town see Halm 1988: 99, Kürçüoğlu 1985: VII and Savory 1987: 191. However, this provenience is contested by the Soviet researchers Gulamhüseyn Begdeli and Mirzağa Guluzade (see Begdeli 1970: 194 and Guluzade 1973: 13f.).

In the limited space of this article, light can be shed only upon a few of the semantic layers that play their role in Nāsīmī's *ghazal* poetry. For instance, among the messages transmitted by Nāsīmī's poems are: a) mockery of bigots (called *zāhid*, G1 6a) and b) the emphasis on the human self as a source of independent knowledge and divine revelation.

Of course, both of these ideas run diametrically contrary to most of what has been orthodox Islamic doctrine even before Nāsīmī. Orthodox Islam postulates that there is only one way of interpreting the Koran and the traditions correctly (it goes without saying that this is imagined to be the orthodox interpretation). No room is left for the discussion of alternative interpretations. Against this backdrop, a discourse mode that is inherently based on ambiguity, such as Islamic mysticism and within it the *Ḥurūfiya* used it, must appear as a militant challenge to orthodoxy simply because of its form. Already the polysemic shape of mystic *ghazals* such as Nāsīmī's is absolute heresy in the eyes of the *zāhids*.

It is evident, then, that these *ghazals* cannot be interpreted in any way that resembles orthodox Islamic exegesis of, for instance, the Koran. Since the content of the *ghazal* changes according to the number of allusions, metaphors and semantic layers discovered by its reader, a distinction between "right" and "wrong" interpretations is impossible.

The above sketched characteristics of Nāsīmī's (but not only his) *ghazals* entail two things for his modern reader community. Firstly, the readers must never stop in their search for new allusions and interpretations. Secondly, they can never be sure whether what they already read into the *ghazal* was really meant to be read into it by the author, because the distinction between author and reader has partly disappeared and part of the author's intention is the openness of the interpretation to the reader's imagination. Not surprisingly, this directly reflects another mystical tenet of the *Ḥurūfiya* (and other Islamic mystics before them): the identity of "you" and "me", of Man and God. For since the reader of a *Ḥurūfic ghazal* (consciously or unconsciously) assumes the same function as its author (i.e. that of a creator of a world of interpretations and references), he confirms this central *Ḥurūfic* dogma already by the mere act of reading a *ghazal*.

9.2. Nāsīmī and the concept of the transmigration of souls

In the final section of this article, a concrete example will serve to illustrate how far the search for layers of interpretation can be stretched, leaving the modern *ghazal* reader with hypotheses than can sometimes be difficult to evaluate.

The starting point for this illustration is the word *dāvrān* in G2 10a. The basic meaning of this word is "act of turning, circulation". But, as in the case of its Latin counterpart *orbis*, *dāvrān* is very often used to transmit the notion of "world". Thus, *dāvrān* can also have the meaning "*orbis terrarum*, our world, the world at

its present stage". As a consequence, one of the most obvious readings of G2 10a is that Näsīmī speaks about himself as the owner of the world.

However, in a Ḥurūfīc context, round or turning objects can be used as a metaphor for the curly hair (*zūlf*) of the Beloved (i.e., Faḍlallāh, God, or Man). Therefore, verse 10a can just as easily be understood to express Näsīmī's ownership of or identification with the curls of God (=Faḍlallāh etc.).

Both of the above interpretations are not extraordinary in a Ḥurūfīc context, and numerous similar examples can be found in the divan of Näsīmī.

But there is yet another possible interpretation of *dāvrān* in G2 10a. This interpretation becomes evident if we take a look at the grammatical system of the Arabic words that have passed as loanwords into the Turkic dialect of Näsīmī, changing some of their properties (for example, phonetic ones) in this process. That Näsīmī was perfectly familiar with Arabic grammar goes not only without saying for any great medieval Turkic poet, but is also attested impressively by his poems in Arabic language. The word *dāvrān* belongs to those Arabic words which had passed into the Turkic language of Näsīmī. Formally, *dāvrān* is a grammatical cognate of the Arabic word *dawr* (with its Turkic reading *dāvr*). It denotes, among other things, the concept of the transmigration of souls¹³⁹. That this concept may indeed be reflected in the poems of Näsīmī has been stated explicitly in the literature¹⁴⁰. Besides, there are many other places in Näsīmī's divan that are liable of an interpretation according to the concept of the transmigration of souls. In the following verse, *fitne-i devrān* (= *fitnā-yi dāvrān* according to Kreutel's transcription system) can be understood both as "the sedition of the world" (pointing to the amount of sedition that exists in the present world) and "the sedition of the transmigration of the world" (i.e., the sedition which ensues if people believe in the transmigration of souls):

"Âlemî dutdı bu gûn husn-ı ruhûn destânı;
Âferîn husnüne ey fitne-i devrân, berü gel!"¹⁴¹

"The epic poem told by the beauty of your cheek has conquered the world,
Well done for your beauty, o sedition of the world, now come here!"

¹³⁹ See, for instance, Pala 1998: 106, s.v. *devr* and Ciopiński 1988: 73f. On the presence of this notion in Muslim Sufi literature in general, see Massignon/Radke 1998-1999: 315f.

¹⁴⁰ In his comment on Näsīmī's verse *Bu kader mekâmı gıçdüm ki bû cism câna geldüm* ("I migrated through so many places until I came into this body and soul"), Kemâl Edip Kürkçüoğlu writes: "This verse also expresses the famous concept of the Transmigration of Souls, which was inspired rather by Buddhism." (*Bu beyitte de daha çok Budizm'den mülhem olan meşhur Devr anlayışı mazmûnlaştırılmaktadır*. Kürkçüoğlu 1985: 163). The quoted verse is given in Kürkçüoğlu 1985: 162; the English translation is by M. H.),

¹⁴¹ Kürkçüoğlu 1985: 125 (Kürkçüoğlu's transcription has not been altered). I have not found the *ghazal* to which this verse belongs in any of the Näsīmī manuscripts I was able to see. However, it can be found in the Ottoman printed edition by Mehmed Sa'îd (Mehmed Sa'îd 1844, p. 65 of the Turkish text).

The fact that *devrân* in the second hemistich forms an obvious antithesis with *'âlem*, which seems to be used in the concrete meaning of “world”, does of course not mean that all other besides the concrete meanings may be discarded for *devrân* in this verse.

The transmigration of souls is, of course, not at all compatible with orthodox Sunni Islam¹⁴². Therefore, both G2 10a and the second verse containing *dävrân* can be seen as good illustrations of the subversive character of Näsīmī's Ḥurūfīc *ghazal* poetry. There is no overt attack against orthodox Sunni Islam in these verses, but the reader can easily supply it with one. Thus, the (in the eyes of the adherents of orthodoxism) “criminal” act of believing in the theory of the transmigration of souls is accomplished only with the help of the reader. For an orthodox critic of the hidden meaning of these verses this has the unpleasant consequence that he can only criticize the allegedly “heretic” interpretation if he refers to it and thus acknowledges it. One can imagine that such rhetorical devices both increased the fury of the keepers of orthodox Islamic faith and established a sense of close collaboration and community between those who read Näsīmī's verses, especially if they were able to decode such a deeper meaning of *dävrân*.

A similar interpretation can also be given to other terms denoting “roundness” or “turning” that occur in the Turkic divan of Näsīmī. For instance, in G3 5a Näsīmī again uses the word *täsälsül*. It is a verbal noun meaning “being linked together like the links of a chain” and grammatically related to the word *silsilä* “chain”. Of course, *täsälsül* can again be read as a reference to the shape of the Beloved One's (i.e., God's, Faḍlallāh's, Man's etc.) curly hair, as above. This interpretation is especially viable in view of the “curl” (*zülf*) being explicitly mentioned in the completing hemistich 5b. What is more, verse 5 is adorned with other words denoting circular objects or the quality of being round, which can just as easily be supposed to be references to God's curly hair: “circle, circulation” (*dävr*), “full moon” (*māh-i tāmām*) and “forming a ring” (*čänbārī*).

However, if we once more recall the extremely polysemic character of Näsīmī's *ghazals*, these are quite unlikely to be the only possible interpretations of *täsälsül* in 5a. Also, a more direct hint at an intended additional semantic layer can be found in the semantics of the word *täsälsül* itself. Besides its basic meaning (“being linked together like the links of a chain”), this word can, for instance in Ottoman, which is a very close cognate of Näsīmī's language, have a special philosophical meaning that is related to the concept of the transmigration of souls. For the Ottoman equivalent of *täsälsül* has among its meanings “an uninterrupted occurrence of events, or existence of successive things, without beginning or end”¹⁴³. Clearly, this is not the same as “transmigration of souls”. But the two philosophical concepts *dävr* and *täsälsül* refer to the same philosophical context, and they even have sha-

¹⁴² Pala 1998: 106, s.v. *devr*.

¹⁴³ This definition is taken from Redhouse 1987: 546, s.v. *teselsul* the special diacritics used in the transcriptions of Redhouse are eliminated throughout this article.

red semantic spheres. But perhaps most importantly, they refer to concepts that are totally unacceptable to orthodox Sunni Muslims¹⁴⁴. According to orthodox opinion, the cosmos of course definitely *has* a beginning (God's act of creating it) and an end (its being destroyed at the time of the Last Judgement). Consequently, there can be neither an "endless chain of repeated events" (*täsälsül*) nor its special case of "souls being reborn again and again" (which is one of the possible interpretations of *dävr* and *dävrān*). As Kürkçüoğlu rightly points out¹⁴⁵, this concept is more characteristic of Buddhism than of Islam¹⁴⁶.

The list of Näsīmī's verses which both contain references to the notions of "turning" or "roundness" and may refer to concepts outside of what is allowed by the Sunni orthodoxy can easily be prolonged. I want to conclude with an example from a *ghazal* that is reproduced from Kürkçüoğlu's adaptation of Näsīmī's Turkic *divan*. There, we read the verse:

"*Felek aksine dönmüşdür;*
meğer Âhir Zemân oldı?"¹⁴⁷

"The heavens have begun to turn in their opposite direction;
Could it be that the Day of Judgement is at hand?"

On one hand, this verse has a reading that is perfectly harmless from the viewpoint of orthodox Islam. This interpretation is to understand "heavens" as a purely astronomical term. For the turning of the heavenly spheres is a concept that does not run contrary to orthodox Islamic theology. But if *felek* is understood as not only referring to astronomy but assuming its metaphorical meaning of "fortune, fate, destiny"¹⁴⁸, then this verse can refer to a cosmological conception where the "fate of the cosmos" can be turned around, i. e. repeated. And therefore it can be linked to the philosophical meanings of *dävr* and *täsälsül*.

The above examples for the intergration of the concept of the transmigration of souls has shown that a thorough linguistic and literary analysis of Näsīmī's *ghazals* is essential for the judgement even of their religious context.

10. Conclusion

This short contribution has illustrated how the linguistic, formal, historical and the manifold semantical layers of Näsīmī's *ghazals* interlace. The nature of these poems strongly recommends a mode of analyzing them that does not limit itself to

¹⁴⁴ On the unacceptability of Näsīmī's Ḥurūfīc beliefs for orthodox Muslims, see Ciopiński 1988: 74.

¹⁴⁵ See footnote 140.

¹⁴⁶ On the Buddhist concept see, for instance, the article Samsāra in Fischer-Schreiber et al. 1995: 317.

¹⁴⁷ Kürkçüoğlu 1985: 335. The text including its diacritics and orthography is Kürkçüoğlu's.

¹⁴⁸ Redhouse 1987: 1396, s.v. *felek*.

only one aspect. Linguists, historians, and researchers in literary studies must be ready to cross the borders of their disciplines even if they want to arrive at a thorough analysis of Näsîmî's poems in their own respective fields.

By excluding the various disciplines from or including them into the analysis not only the scope, but also the results of the research is bound to change. Even if it will not always be possible to uncover all dimensions of a *ghazal* by Näsîmî, one should always bear in mind that there are many of them.

Bibliography

Manuscripts

- A Süleymaniye Kütüphanesi İstanbul. MS Yazma Bağışlar 4318.
- B Süleymaniye Kütüphanesi İstanbul. MS Hekimoğlu Ali Paşa 639.
- C Süleymaniye Kütüphanesi İstanbul. MS Yazma Bağışlar 4349.
- D Süleymaniye Kütüphanesi İstanbul. MS Ayasofya 3977.
- E Institute of Manuscripts, Baku. MS M-227.
- H Institute of Manuscripts, Baku. MS Hazine 316.

Other references

- Ayan, Hüseyin 1990. Ayan: Nesimi Divanı. Ankara.
- Begdeli, Gulamhüseyn 1970: Fäzlullah Näiminin Vəsiyyät-naməsi. *Azərbaycan* 5 (1970): 193-198.
- Bellér-Hann, Ildikó 1995: A history of Cathay. A Translation and Linguistic Analysis of a Fifteenth-Century Turkic Manuscript. Bloomington.
- Burriel, Kathleen Ruth Francis 1972: The Quatrains of Nesimî, fourteenth-century Turkic Hurufi. With annotated translation of the Turkic and Persian quatrains from the Hekimoğlu Ali Paşa MS. Den Haag, Paris.
- Çiftçi, Cemil 1997: Maktul Şairler. İstanbul.
- Ciopiński, Jan 1998. Ciopiński: About Nesimî Once More. *Studia Turcologica Cracoviensia* 5 (1998): 73-79.
- Divshali, Soheila/ Luft, Paul 1980: Persische Handschriften (und einige in den Handschriften enthaltene arabische und türkische Werke). (Verzeichnis der orientalischen Handschriften in Deutschland. Bd. XIV, 2.) Wiesbaden.
- Doerfer, Gerhard 1985: Doerfer, Gerhard: Zum Vokalismus nichtester Silben in altosmanischen Originaltexten. Stuttgart.
- Fischer-Schreiber, Ingrid et al. 1995: Lexikon der östlichen Weisheitslehren. 3rd edition. N. p.
- Gährämanov, Cahangir 1973: İmadäddin Näsîmî Âsârläri. 3 vols. Baku.
- Guluzade, M[irzağa] 1973: Böyük ideallar şairi. Baku.

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

IV

Migrations: The German Ghassel

Deutsche Gaseldichtung, gattungsgeschichtlich

Klaus-Detlev Wannig

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

Drei Aspekte zeichnen sich ab:

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

1. Das Gasel mit seinen Formproblemen im Deutschen

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ Strachwitz 1891: 159.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Goethe und das Gasel in der deutschen Literatur.

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

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

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

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

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

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

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

² Goethe 1950: 455.

³ Hammer 1812, 1813.

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

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

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

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

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

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

⁴ Balke 1952 (Dissertation Bonn, maschinenschriftlich).

⁵ Balke 1952: 139-185.

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

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

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

⁶ Kleinlogel 1989: 423.

⁷ Kleinlogel 1989.

⁸ Roemer 1951: 98.

⁹ Balke 1952: 148.

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

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

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

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

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

¹⁰ Goethe 1953: 320.

¹¹ Goethe 1953: 321.

¹² Goethe 1953: 22 f.

//Denn wie ein Funke...

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

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

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

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

¹³ Hammer 1818: 263.

¹⁴ Goethe 1953: 369.

¹⁵ Goethe 1953: 246.

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

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

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

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

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

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

¹⁶ Goethe 1953: 369.

¹⁷ Balke 1952: 183.

¹⁸ Goethe 1953: 23.

¹⁹ Goethe 1953: 441.

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

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

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

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

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

²⁰ Goethe 1953: 71

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

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

3. *Gaseldichter und Gaseladaptionen bis heute*

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

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

²¹ Goethe 1953: 276.

²² Goethe 1953: 287.

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

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

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

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

Rund ein Vierteljahrhundert später wird die Form so gestaltet:

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

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

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

[...]

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

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

[...]

²³ Platen 1910: 119.

²⁴ Dingelstedt 1978: 182.

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

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

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

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

GHASEL

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

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

²⁵ Loerke 1984: 211.

²⁶ Loerke 1984: 646.

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

Nicht aufs Jahrhundert – auf die Stunde kommt es an.

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

Wer das begreifen kann, begreift auch dies:

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

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

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

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

Ich sprach: ‚Ich bin ein Stein im Bergeschacht;

Ich träumte dumpf – woher bin ich erwacht?‘

Er sprach: ‚Ich bin die Sonne voller Glanz,

Mein lichter Strahl drang ein in deine Nacht!‘

Ich sprach: ‚In Schmerz, jahrtausendlangem Schmerz

Lag schwer auf mir der Berge Wucht und Macht.‘

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

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

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

²⁷ Hagelstange 1948:7.

²⁸ Schimmel 1948.

²⁹ Schimmel 1948: 35.

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

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

Nein, du bist größer als das Meer –

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

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

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

du Bronnen, der das Leben schenkt³¹

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

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

³⁰ Schimmel 1948: 24.

³¹ Schimmel 1948: 26.

³² Schimmel 1948: 28.

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

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

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

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

³³ Schimmel 1948: 27.

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

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

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

³⁵ Celan 1968: 149 ff.

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

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

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

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

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

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

³⁶ Adorno 1970: 19.

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

³⁸ Enzensberger 1999: 360.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁰ Vordtriede in Borchmeyer 1985: 373 f.

⁴¹ Vordtriede in Borchmeyer 1985: 395.

Bibliographie

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

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

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

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

Goethe and Sa‘dī: Christian Wurm’s interpretation of “Selige Sehnsucht” revisited

Judith Pfeiffer

Introductory remarks*

Johann Wolfgang (von) Goethe’s (1749-1832) *West-östlicher Divan* was inspired by Persian and, to a lesser degree, Arabic and Turkish poetry, and readings in and on literature in these languages.¹ In the *Divan*’s prose part, entitled *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans*, Goethe drew the final sum of the insights of Enlightenment Europe on Islam.² The *Noten und Ab-*

* The original draft of this paper was written for a seminar on “Persian Lyric Poetry,” held at the University of Chicago during the Winter Quarter 1995. I wish to thank Sunil Sharma for various invaluable discussions during and also long after this seminar that stirred my interest in this topic.

¹ Goethe writes in the *Noten und Abhandlungen* that “ihre Dichtungen [i.e. die Dichtungen der Perser] eigentlich diese Arbeit veranlaßten,” HA 2, 134; for Goethe’s treatises on Persian poets see Hamburger Ausgabe ⁴1958 (in the following HA) 2, 153-162. In the *West-östlicher Divan* the names of the “seven chorages” “Ferdusi,” “Enweri,” “Nisami,” “Dschelâl-Eddîn Rumi,” “Saadi,” “Hafis,” and “Dschami” stand out in comparison to other Oriental poets (Table 1). Goethe had also made himself acquainted with Arabic poetry – his *Noten und Abhandlungen* give an account of his interest in and knowledge about this topic. Notably, the poems “Vier Gnaden” (HA 2, 10-11) and “Berechtigte Männer,” evoking the Battle of Badr (HA 2, 107-109), are mainly inspired by Arabic poetry, and from the Weimar Library readers’ records we know that Goethe borrowed Johann Jahn’s 1796 *Arabische Sprachlehre* as well as Golius’ 1653 *Lexicon Arabico-Latinum* (von Keudell, *Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek* 1931, 155, 189, 193). Like Hammer-Purgstall, however, who seems to have been his most important mediator for Arabic, Persian and Turkish poetry, he showed a strong preference for Persian poetry. Goethe was also enthusiastic about the “Persian religion,” but characterized Islam as “dull” (eintönig) and “somber” (düster) (e.g., HA 2, 130; 143-44). Katharina Mommsen estimated that “in Goethes Divan türkische Elemente einen nicht ganz unbeträchtlichen Raum einnehmen,” without, however, adducing examples. “Goethe und Diez. Quellenuntersuchungen zu Gedichten der Divan-Epoche,” 1961, 5. All in all, it has to be stressed, however, that Goethe never studied Arabic or Persian in depth – he simply did not have the time to do this next to his other obligations. However, he was sufficiently inspired to pursue calligraphic exercises, which extended over several years. On Goethe’s “orientalische Schreibübungen” see Wilhelm Solms, *Goethes Vorarbeiten zum Divan*, 1977, 230. Goethe practiced Arabic, Turkish and Persian calligraphy in September and October 1815 (Solms, 1977, 355-356), and repeated exercises in Persian calligraphy in November 1818 (Solms, 1977, 358). “Aufzeichnungen in arabischer Schrift” are to be found for the last time in 1822 (Solms, 1977, 360).

² The *West-östlicher Divan* consists of two parts, one containing poetry, and the other prose. Despite the lukewarm reception of the *Divan* in its own time, its lyrical part is nowadays considered to be “un des grands recueils lyriques du XIXe siècle,” (Claude David, “Note sur le ‘Divan’: D’un prétendu mysticisme.” 1951, 221). The *Divan* was written in the years

handlungen are both an explanatory introduction to the *Divan* and its background, i.e., the history, literature, and religions of the Middle East, and the analytical work Goethe himself needed to satisfy his curiosity for the “Orient.”³ The emotional ‘Anverwandlung,’ however, took place in the *Divan*’s lyrical poems. Here the poet Ḥāfīz (d. 792/1390) must be considered Goethe’s primary source of inspiration.⁴

Ḥāfīz, however, was not the only Oriental author Goethe read, even though the scholarly literature has paid far more attention to his contribution than to that of any other Oriental author. The 13th century poet Sa’dī (d. 691/1292) was another source of inspiration for Goethe.⁵ The extent to which Sa’dī had made an impression on Goethe was pointed out as early as 1834 by Chr. Wurm, who had collected and collated parallel passages from Goethe’s *Divan* and his Oriental sources in his *Commentar zu Göthe’s west=östlichem Divan*.⁶ Yet Sa’dī’s place has been largely ignored ever since in the otherwise abundant literature on the *West-östlicher Divan*.⁷ This paper draws attention to the relationship between Sa’dī and Goethe, and investigates why it has been relatively neglected since Wurm’s initial study.

1814-1816 and first published in 1816. The publication in its final form followed in 1819. For detailed information on the different stages of publication see Hamburger Ausgabe 12/1981 2, 550-704. Annemarie Schimmel, 1989, 9, calls the *West-östlicher Divan* “die klassische, diese [aufklärerische] Periode der Auseinandersetzung des Abendlandes mit dem Islam abschließende Stellungnahme.”

³ “Mittlern Orient” is how Goethe calls “Persien und seine Umgebung;” HA 2, 152. Goethe himself did not think that any of his works was self-explanatory. This is the reason why he added the “Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans” to the poems which constitute the second half of the *Divan*: “Ich habe die Schriften meiner ersten Jahre ohne Vorwort in die Welt gesandt, ohne auch nur im mindesten anzudeuten, wie es damit gemeint sei... Nun wünscht’ ich aber, daß nichts den ersten guten Eindruck des gegenwärtigen Büchleins hindern möge. Ich entschieße mich daher zu erläutern, zu erklären, nachzuweisen, und zwar bloß in der Absicht, daß ein unmittelbares Verständnis Lesern daraus erwachse, die mit dem Osten wenig oder nicht bekannt sind.” *West-östlicher Divan*, HA 2, 126.

⁴ Indeed, the original title of the *Divan* was “*Versammlung deutscher Gedichte mit stetem Bezug auf den “Divan” des persischen Sängers Mahomed Schemseddin Hafis.*” HA 2, 550. On Ḥāfīz and Goethe see, e.g. Jan Rypka *et al.*, *Iranische Literaturgeschichte*, 1959, 256-265, and for more recent literature the 1994 bibliography on the *West-östlicher Divan* in: *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Vierzig Bände; eds. Friedmar Apel, Hendrik Birus *et al.*, Frankfurt/Main: 1994, *West-östlicher Divan* II, pp. 1894-1956.

⁵ Sa’dī completed his *Būstān* in 654-55/1256-57; the *Gulistān* followed in 656/1258. Rypka *et al.*, *Iranische Literaturgeschichte* (1959), 241-245.

⁶ *Commentar zu Göthe’s west=östlichem Divan, bestehend in Materialien und Originalien zum Verständnis desselben herausgegeben von Chr. Wurm*. 1st ed., Nürnberg/Leipzig: 1834. For a positive re-appraisal of Wurm’s work, see Solbrig, *Hammer-Purgstall und Goethe*, 1973, 150-51, esp. fn. 164.

⁷ The 1994 bibliography in Hendrik Birus *et al.*, eds., contains more than 750 titles of works on and interpretations of the *West-östlicher Divan*, of which only one (Faramarz Behzad, *ādam Olearius’ “Persianischer Rosenthal.” Untersuchungen zur Übersetzung von Saadis “Golestan” im 17. Jahrhundert*, 1970) refers to Sa’dī, without, however, focusing on Sa’dī’s importance for Goethe. There exist, by contrast, several studies on other sources of Goethe’s knowledge and inspiration, such as monographs and studies on Goethe and Ḥāfīz (e.g., Hans

Goethe's oriental experience: The West-östlicher Divan

While Goethe is best known for his literary works, the scope of his occupations was much broader: He was also a critic, journalist, painter, theatre manager, statesman, educationalist, natural philosopher, library superintendent, and much more. His diverse occupations provide keys to his literary work, too: as Goethe himself pointed out, his life and works cannot be separated.⁸

When Goethe first became interested in Persian poetry, the Oriental fashion in Europe had entered into competition with the long standing interest in classical Greek and Latin arts and literature among the educated elites, though it never succeeded in replacing them as the imagined 'ancestors' of modern western literature and thought. This recent shift of interest from the classical to Oriental authors can also be observed in Goethe as an individual. After a disappointing second journey to Italy he turned away from this region to a much farther East where he could not hope to ever travel physically. Whereas the journey to Italy showed him how much he had aged since his first visit there, the escape to imagined Persia permitted the 65-year-old Goethe to rejuvenate. That he experienced these new discoveries together with a new love, Marianne von Willemer, gave his poems the fire and inspiration they might have lacked had the occupation with Persian poetry been purely intellectual.⁹

Robert Roemer, 1951, and Nushafarin Arjomand-Fathi, 1983), Goethe and Diez (e.g., Katharina Mommsen, 1961), Goethe and Hammer-Purgstall (e.g., Ingeborg Hildegard Solbrig, 1973), etc. For further literature see the bibliography in Hendrik Birus *et al.*, eds. (1994), *West-östlicher Divan* II, pp. 1894-1956.

⁸ As Goethe communicated to Cotta on February 20, 1819, "lassen sich meine Schriften vom Leben nicht sondern," HA 14, 364. See also his comments in his "Buch des Unmuts" (HA 2, 197-200), where he expressed that he was incapable of emulating the Persian poets' critique of the ruling classes because his own position in society was too privileged: "In die unerfreuliche Anmaßung gegen die höheren Stände konnte der Dichter [i.e., Goethe – J.P.] nicht verfallen. Seine glückliche Lage überhob ihn jedes Kampfes mit Despotismus." HA 2¹²1981, 199. Goethe's interest in the morphology of rocks, clouds and plants is reflected in the famous poem "Wanderers Nachtlied," and he wrote his *Dichtung und Wahrheit*, where possible, on the basis of written sources in front of him. Thus, Goethe asked Zelter to return to him the letters he had written to him after 1800 in order to be able to write a more authentic autobiography (on 21 May 1825; HA 14, 367-68).

⁹ HA 2, 556-557. That Goethe was as well inspired by love can be gleaned from the contents of his poems: He wished he could condense his "Buch Suleika," but he was incapable to do so: Love made him deviate and expand. "Ich möchte dieses Buch wohl gern zusammenschürzen,/ Daß es den andern wäre gleich geschnürt./ Allein wie willst du Wort und Blatt verkürzen./ Wenn Liebeswahnsinn dich ins weite führt?" "Buch Sulaika," HA 2, 77. Claude David went as far as to claim – contrary to the majority of interpretations – that there existed merely friendship between Goethe and Marianne, and that Goethe was too wise to hope for more. According to David, any other allegation is an "exquisite mystification." He rejects the possibility of any love relation between the two whatsoever, even for the "Buch Suleika:" "Suleika, c'est d'abord la Bien-Aimée idéale...." "Note sur le 'Divan': D'un prétendu mysticisme." *Études Germaniques* 6 (1951), 221-22.

Even though the occupation with the “Orient” was more philologically than politically oriented in Germany, political events had a direct impact on Goethe’s personal and literary activities.¹⁰ By the first decade of the 19th century, soldiers from the Russian regiment of Bashkirs were stationed in Weimar, Goethe’s residence, and held Muslim services in the local “Gymnasium,” which Goethe observed with great interest. One of the Weimar contingent’s soldiers who had fought for Napoleon in Spain returned with a leaf of an old Arabic codex, and Goethe, who fell in love with the Arabic script, started to apply himself to Arabic calligraphy at once.¹¹ The collection of antique books recently acquired by the University of Jena attracted Goethe’s interest, and he followed closely the latest developments in the field of Oriental philology, consisting mainly of translations.¹²

In his infatuation with the “Orient” Goethe was not a forerunner, though it shows that even the old Goethe was perfectly in touch with the currents of his time.¹³ In 1814 Josef Hammer’s translation of “The Divan of Muhammad Shems-ed Dín Háfiz” became available, which gave Goethe’s *Divan* its name and the poet

¹⁰ “...at no time in German scholarship during the first two-thirds of the nineteenth century could a close partnership have developed between Orientalists and a protracted, sustained *national* interest in the Orient. There was nothing in Germany to correspond to the Anglo-French presence in India, the Levant, North Africa. Moreover, the German Orient was almost exclusively a scholarly, or at least a classical, Orient: it was made the subject of lyrics, fantasies, and even novels, but it was never actual, the way Egypt and Syria were actual for Chateaubriand, Lane, Lamartine, Burton, Disraeli, or Nerval. There is some significance in the fact that the two most renowned works on the Orient, Goethe’s *Westöstlicher Diwan* and Friedrich Schlegel’s *Über die Sprache und Weisheit der Indier*, were based respectively on a Rhine journey and on hours spent in Paris libraries.” Edward W. Said, *Orientalism*, London: Penguin Books, 2003 [1978], 19. For a particularly insightful analysis of Orientalism in German-speaking countries, see Bert G. Fagner, *Oriental Studies, Middle Eastern and Islamic Studies in Germany (An Overview)*. Islamic Area Studies Working Papers Series No. 24, Tokyo: The University of Tokyo, 2001, esp. 1-5. Muhammad Iqbal’s *Payām-i Mashriq* (1922) was one of the late and rare reactions from ‘the East’ to European literature, in this case Goethe’s *Divan*.

¹¹ Examples of Goethe’s calligraphical exercises can be found in Hendrik Birus *et al.*, eds., 1994, *West-östlicher Divan II*.

¹² Katharina Mommsen has written an astute study on the rivalry between Hammer and Diez in this area, which is also reflected indirectly in Goethe’s works. “Goethe und Diez. Quellenuntersuchungen zu Gedichten der Divan-Epoche,” *Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst*, 1961, Nr. 4, Berlin: Akademie-Verlag, 1961.

¹³ In the *Noten und Abhandlungen* Goethe alludes to the recently intensified occupation with the “Orient,” pointing out that the influence of the “Orient” itself is much older than the current ‘trend’: “...in einer Zeit, wo so vieles aus dem Orient unserer Sprache treulich angeeignet wird, mag es verdienstlich erscheinen, wenn auch wir von unserer Seite die Aufmerksamkeit dorthin zu lenken suchen, woher so manches Große, Schöne und Gute seit Jahrtausenden zu uns gelangte, woher täglich mehr zu hoffen ist.” HA 2, 128. See also, Diethelm Balke, “Orient und orientalische Literaturen (Einfluß auf Deutschland und Europa).” *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Vol. 2, Werner Kohlschmidt, ed., Berlin: 1965, 816-869.

his inspiration.¹⁴ However, Goethe's readings in Oriental literature date back to a much earlier period. The extensive tools of the "Goetheforschung," such as the inventory of his private library,¹⁵ reader inventories from the Weimar library with the titles and dates when Goethe borrowed and returned books over a period of more than fifty years,¹⁶ and his diary entries and the extensive correspondence he maintained with his contemporaries,¹⁷ permit us to trace his readings and to date and follow up on the development of his interests over time. Goethe's first occupation with Islam reaches back to the 1770's. He took notes from the Qur'ān as early as 1772 and again in 1815.¹⁸ In 1772 he reviewed Megerlin's translation of the Qur'ān in the *Frankfurter Gelehrten Anzeigen*.¹⁹ He took notes from the *Mu'allaqāt* in 1787 and again in 1815 for the *Divan*.²⁰ Goethe translated Voltaire's drama "Mahomet" (1772-73), which Napoleon criticized as unbalanced when he met with Goethe in 1808.²¹ Especially between 1814 and 1819, while he was working on the

¹⁴ While the dates of publication on the first and second part were "1812" and "1813," the book was probably not printed before 1814; as soon as it appeared, the publisher Cotta gave a copy to Goethe. Hammer also sent a copy of the translation to Goethe, with the dedication "dem Zaubermeister das Werkzeug" – 'to the magician the tool,' which Ingeborg Hildegard Solbrig chose as a subtitle for her study on *Hammer-Purgstall und Goethe*. The idea to translate Ḥāfiẓ's *Divān* into German first came to Hammer in 1799 in Constantinople, while witnessing Derwishes who were reciting Ḥāfiẓ. Solbrig, *Hammer-Purgstall und Goethe*, 1973, 93-94.

¹⁵ Hans Ruppert, *Goethes Bibliothek. Katalog*, Weimar: Arion Verlag, 1958.

¹⁶ Elise von Keudell, *Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek. Ein Verzeichnis der von ihm entliehenen Werke*, Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1931. Goethe's first borrower entry (in Latin) dates to May 1778; the last entry (in German) is dated 8 March 1832.

¹⁷ Relevant for the period during which Goethe composed the *Divan* is, e.g., *Johann Wolfgang Goethe. Napoleonische Zeit. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 10. Mai 1805 bis 6. Juni 1816. Teil II: Von 1812 bis zu Christianes Tod*. Ed. Rose Unterberger, Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag: 1994. The volume is part of the 40-volume edition *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, eds. Karl Eibl et al., Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag: 1994.

¹⁸ Goethe's earliest phase of intensive study of the literatures of the Near East dates back to the 1770's, when he read a biography of Muhammad, followed by the German translation of the Qur'ān. Johann Christoph Bürgel, "Goethe und Hafis," *Drei Hafis-Studien*, Bern and Frankfurt/M.: Herbert Lang/Peter Lang, 1975, 8-9. See especially Wilhelm Solms, *Goethes Vorarbeiten zum Divan*, München: 1977, 351 and 353. According to Katharina Mommsen, Goethe's excerpts from the Qur'ān date as far back as 1771/72; *Goethe und die arabische Welt*, Frankfurt am Main: 1988, 179-80.

¹⁹ Mommsen, *Goethe und die arabische Welt*, Frankfurt am Main: 1988, 176.

²⁰ Solms, *Goethes Vorarbeiten zum Divan*, 1977, 351 and 353.

²¹ We only possess a fragment of this piece, which had already been lost during Goethe's lifetime: "Diese Hymne hatte ich mit viel Liebe gedichtet; sie ist verloren gegangen, würde sich aber zum Zweck einer Kantate wohl wieder herstellen lassen... Im zweiten Akt versucht er selbst [Muhammad], heftiger aber Ali, diesen Glauben in dem Stamme weiter auszubreiten. Im Stücke sollte Ali, zu Ehren seines Meisters, auf dem höchsten Punkte des Gelingens diesen Gesang [the poem "Mahomets Gesang"] vortragen..." *Dichtung und Wahrheit* III, 14. Buch. HA 10, 40-41; see also 39 and 602. According to Goethe, Napoleon characterized the "Mahomet" as a "bad piece." "Er [Napoleon] fügte sodann hinzu, daß ich auch aus dem Französischen übersetzt habe und zwar Voltaires "Mahomet". Der Kaiser versetzte: "Es ist

Divan, Goethe borrowed from the Weimar Library various primary sources,²² which had been translated by Josef von Hammer and Friedrich von Diez into German, and which Goethe actively sought to read whenever a translation became available.²³ Goethe's interest in the "Orient" did not stop with the publication of the *West-östlicher Divan*: He completed the *Chinesisch-deutsche Jahreszeiten* as late as 1832, shortly before his death.

Goethe and Sa'dī

Hundreds of articles and monographs are published yearly on Goethe, and by 1994, some 750 titles on the *West-östlicher Divan* alone were available.²⁴ Very few among these deal with Sa'dī's works, mostly touching Goethe's relationship with him rather indirectly.²⁵ However, sporadic references to Sa'dī in the literature on Goethe's *Divan* indicate that he might deserve more attention than he is normally afforded. Thus, Katharina Mommsen listed Olearius' (d. 1671) translation of Sa'dī's *Gulistān* as the third most important source of Goethe's *Dīvān* after Joseph Hammer's translation of Ḥāfiẓ's *Dīvān* and Heinrich Friedrich von Diez's "Spruchgedichte."²⁶ Muhammad Iqbal named Sa'dī explicitly as one of Goethe's main sources of inspiration. Chr. Wurm collected various citations from Sa'dī's *Gulistān* and *Būstān* which provided the themes of several of the poems in Goethe's *Divan*. An example of these will be investigated below.

Among Sa'dī's works it was particularly his didactic poems, the *Būstān* and the *Gulistān*, that left an impression on Goethe. He borrowed Olearius' 1654 transla-

kein gutes Stück", und legte sehr umständlich auseinander wie unschicklich es sei, daß der Weltüberwinder von sich selbst eine so ungünstige Schilderung mache." "Autobiographische Einzelheiten. Unterredung mit Napoleon. 2.10.1808." HA 10, 545.

²² On the books Goethe borrowed during this time, see also Ursula Wertheim, *Von Tasso zu Hafis. Probleme von Lyrik und Prosa des "West-östlichen Divans"*, Berlin und Weimar: 1983, 240; 444-447; HA 2, 247 (on the *Qābūs-nāma*); 249-252.

²³ Wolfgang Lentz, *Goethes Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan*, Hamburg: [1958], 49. Goethe regarded Hammer-Purgstall's *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* as important and adopted its categorization and evaluation of the seven Persian Poets Firdawsī, Anvarī, Nizāmī, Rūmī, Sa'dī, Ḥāfiẓ [Vaṣṣāf] and Jāmī for his *Noten und Abhandlungen*. Solbrig, *Hammer-Purgstall und Goethe*, 1973, 179, 186.

²⁴ See the bibliography in Hendrik Birus et al., eds., *West-östlicher Divan* II, pp. 1894-1956. The latest current "Goethe-Bibliographie" in the *Goethe-Jahrbuch* 121 (2004) comprises 504 new titles that appeared in 2003 alone, of which thirteen are dedicated to the *West-östlicher Divan*, and one to "Selige Sehnsucht."

²⁵ See, e.g., Faramarz Behzad, *Adam Olearius' "Persianischer Rosenthal." Untersuchungen zur Übersetzung von Saadis "Golestan" im 17. Jahrhundert*, Göttingen 1970 (= Palaestra 258). An article on Sa'dī and Goethe ("Gūta dar āyina-yi Sa'dī") by Heshmat Moayyad appeared in *Īrānshināsī* 11 (1999), 36-58.

²⁶ "An dritter und vierter Stelle [der Quellen für Goethe's *West-östlichen Divan*] stehen die Reisebeschreibungen des Adam Olearius mit angehängter Übersetzung von Saadis *Gulistan* und die Fundgruben des Orients," Katharina Mommsen, "Goethe und Diez," 1961, 1.

tion of Sa'dī's *Gulistān* ("Persianischer Rosenthal") from 8 January to 19 May 1815 and again from 28 September to 16 December 1818,²⁷ and his *Vermehrte Neue Reisebeschreibung der Muscowitischen vnd Persischen Reyse* with appended translations from Sa'dī's *Gulistān* and *Būstān* from 11 March to 1 April 1815 and again from 15 April to 8 June 1819.²⁸ Goethe was sufficiently taken by Sa'dī – and perhaps also little attracted by Olearius' 17th century baroque style – to recommend that Hammer prepare a new translation of Sa'dī's *Gulistān* or *Būstān*, or both, suggesting also that such a fresh translation of his didactic works would find a better acceptance among German readers than translations of his love poetry (*ghazals*).²⁹

To investigate Goethe's relationship with Sa'dī – and to which extent this relationship has been neglected in the scholarly literature – I have chosen the poem "Selige Sehnsucht." As the most frequently interpreted poem of the *West-östlicher Divan* it is an excellent tool to investigate the tradition of literary criticism as applied to Goethe and Sa'dī. Most scholars were apparently mainly attracted by direct citations or references in Goethe's work, and abundant material is indeed available: As the table below demonstrates, Ḥāfiz is mentioned many more times in the *West-östlicher Divan* than any other author writing in either Persian or Arabic, and it is therefore to Ḥāfiz that most of the scholarly attention was dedicated.

	Mutanabbī	Firdawsī	Anvarī	Nizāmī	Rūmī	Sa'dī	Ḥāfiz	Jāmī
"Moghanni Nameh. Buch des Sängers."	-	-	-	-	-	-	8, 8, *12, *13, 14, *15, 17	-
"Hafis Nameh. Buch Hafis"	-	-	-	-	-	-	20, 20, *21, 22, 23, 24, 25	-
"Uschk Nameh. Buch der Liebe."	-	-	-	28	-	-	28, *29	-
"Tefkir Nameh. Buch der Betrachtungen."	-	41	-	41	-	-	-	-
"Rendsch Nameh. Buch des Unmuts."	-	-	-	-	-	-	44, *45	-

→

²⁷ von Keudell, *Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek* 1931, 151; 187.

²⁸ von Keudell, *Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek* 1931, 154; 197. The second (1663) and the third (1696) edition contain, among others: "Scheich Saadi, Der Persische Rosen Thal übersetzt von Olearius; Lokmans Fabeln; Arabische Sprichwörter; Scheich Saadi, Persischer Baumgarten." HA 2, "Anmerkungen des Herausgebers. West-östlicher Divan," 549. See also Mommsen, *Goethe und die arabische Welt*, Frankfurt am Main: 1988, 596, footnote 1.

²⁹ Solbrig, *Hammer-Purgstall und Goethe*, 1973, 123.

	Mutanabbī	Firdawsī	Anvarī	Nizāmī	Rūmī	Sa'dī	Ḥāfīz	Jāmī
"Hikmet Nameh. Buch der Sprüche."	-	-	53	-	-	-	*57	-
"Timur Nameh. Buch des Timur."	-	-	-	-	-	-	-	-
"Suleika Nameh. Buch Suleika."	72	*72	-	78	-	78	78	78
"Saki Nameh. Das Schenken- buch."	-	-	-	-	-	-	90	-
"Mathal Nameh. Buch der Parabeln."	-	-	-	-	-	-	-	-
"Parsi Nameh. Buch des Parsen."	-	-	-	-	-	-	-	-
"Chuld Nameh. Buch des Paradieses."	-	-	-	-	-	-	-	-

Table 1: Citations of Persian and Arabic writing authors in Goethe's *West-östlicher Divan*³⁰

This internal evidence pointing to a strong preference for Ḥāfīz on Goethe's part is backed up by the historical circumstances under which the *West-östlicher Divan* was written. Goethe composed the first poems of what was going to become the *West-östlicher Divan* on his journey to Wiesbaden in late July and early August 1814, among them the first version of the poem that became later known as "Selige Sehnsucht." During this journey, Goethe did not have physical access to the Weimar Library, and there is no evidence that he borrowed Olearius' translations of Sa'dī during this time. By contrast, he carried with him Hammer's translation of the *Dīvān* of Ḥāfīz which he had received from the publisher Cotta only a few weeks before embarking on his trip.³¹

On the other hand, the books which Goethe read while he was working on the *West-östlicher Divan* subsequently to this journey show that he occupied himself intensively with whichever Oriental authors that had become available in translation: The readers' records of Weimar Library show that during this time, Goethe borrowed the works of Rūmī,³² Sa'dī,³³ Firdawsī,³⁴ Nizāmī,³⁵ al-Mutanabbī,³⁶ Jāmī,³⁷ and others,³⁸ several times from the Weimar library.

³⁰ A star * preceding a page number means that the poet's name is used in the last stanza or couplet similarly to a *takhalluṣ* (poet's pen name).

³¹ Solbrig, *Hammer-Purgstall und Goethe* 1973, 94.

³² Goethe checked out Rūmī's *Mathnavī* from 9 February to 27 November 1815; von Keudell, *Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek* 1931, 153.

It is during this time – between his return from the Rhine journey in 1814 and the publication of the final version of the *Divan* in 1819 – that Goethe wrote most of the poems contained in the *West-östlicher Divan*, reworked some of the earlier ones substantially, and re-named some of them, while also re-arranging their order within the *Divan* – among them “Selige Sehnsucht,” which he named and re-named altogether four times and placed in various positions of the *Divan* until it finally assumed the place towards the end of the “Moghanni Nameh” as it is known today. As will be proposed below, an analysis of “Selige Sehnsucht” in the light of Goethe’s readings in Sa’dī appears to support earlier suggestions that the fifth stanza of “Selige Sehnsucht” was not part of the first, original, version of the poem. It will also be suggested that the poem was completed during this time, very soon after the 11th of March 1815, when Goethe borrowed Sa’dī’s *Gulistān* and *Būstān* from the Weimar Library and took intensive notes from them.

Much of the 20th and 21st century scholarship on Goethe’s engagement with his Oriental sources is based on an explicitly or implicitly applied dichotomy between ‘eastern influence’ (expressed in the use of ‘Oriental’ motifs and metaphors such as the rose and the nightingale, the moth and the flame, and many others) and ‘western contents and depth of thought’ (supposedly provided by Goethe).³⁹ If we look beyond the motifs and symbols Goethe employed in the *West-östlicher Divan*, we

³³ Goethe borrowed Olearius’ 1654 translation of Sa’dī’s *Gulistān* (“Persianischer Rosenthal”) from 8 January to 19 May 1815; *ibid.*, 151; 187. He also borrowed it in the translation appended to the 1663/1796 edition of Olearius’ *Vermehrte Neue Beschreibung der Muscovitischen vnd Persischen Reyse* from 11 March to 1 April 1815 and again from 15 April to 8 June 1819; *ibid.*, 154, 197.

³⁴ von Keudell, *Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek* 1931, 160.

³⁵ *Ibid.*, 163.

³⁶ *Ibid.*, 186.

³⁷ *Ibid.*, 195.

³⁸ These include, e.g., Friedrich Heinrich von Diez’ *Denkwürdigkeiten von Asien* (borrowed from 8 January to 19 May 1815; *ibid.*, 151); the *Buch des Kabus* (*Qābūs-nāma*; borrowed from 8 January to 22 May 1815; *ibid.*, 151). Goethe also borrowed “Persische, Arabische, Türkische Mscpte. [Manuscripte] Nr. 1-39” from 10 January to 27 November 1815. Unfortunately, as the call numbers of these changed over the years, these cannot be identified. *Ibid.*, 151. Others include Hammer’s *Fundgruben des Orients* (*ibid.*, 152, 158, 184, 189, 191, 193, 199), the Turkish didactic poem “Tuhfeti šāhidī” (*ibid.*, 153), the *Mu‘allaqāt* in English, Latin, and German translations (*ibid.*, 153), the Koran (*ibid.*, 160, 186, 190). He also borrowed numerous travel accounts as well as the secondary literature available at his time, such as d’Herbelot’s *Bibliothèque Orientale*, and others. Earlier, Goethe had borrowed the *1001 Nights* in Galland’s translation (from 23 April to 6 May 1807, from 12 October 1808 to 26 January 1809 and again from 5 February to 8 November 1813); von Keudell, *Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek* 1931, 82, 88, 133. A good overview over the Oriental literature available in translation by Goethe’s times can be gained from Karl Goedeke’s *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*, vol. VII (1900), 581–589.

³⁹ An example will be discussed below. See also Johann Christoph Bürgel, “Goethe und Hafis,” *Drei Hafis-Studien*, Bern and Frankfurt/M.: Herbert Lang/Peter Lang, 1975, 17–20.

may also discern similarities in world view, spirituality, and philosophy which the abovementioned dichotomy obscures.

Hammer had singled out Sa'dī as an unsurpassed "moralischer Didaktiker" in his *Geschichte der schönen Redekünste Persiens*, and Goethe agreed with this.⁴⁰ In the "Zahme Xenien" Goethe identified himself as "one of his [Sa'dī's – J.P.] order."⁴¹ The statement "ich bin doch von seinem Orden" should mean that Goethe saw himself as an 'adept' of Sa'dī in a philosophical sense – an admirer of his didactic works, rather than any religious order, which the German term "Orden" also denotes: Goethe generally rejected mysticism as "abstrus" and "obscurantist," in a similar way in which he saw Islam as obscurantist.⁴² In his eyes, a prophet must be monotonous to be convincing; Goethe called the Qur'ān a "repetitious" book that he found "repulsive" time and again when he turned to it, though he also admitted that it ultimately commanded his "adoration."⁴³ In poetry Goethe preferred a simple style over what he called the "artificial," "oriental," style, and he refused to adopt the form of the latter for adaptation or emulation.⁴⁴ Unlike Rückert, he did

⁴⁰ "Saadi [...] steht vergleichungsweise mit den übrigen großen Dichtern [...] als moralischer Didaktiker unübertroffen in seiner Sphäre, wie Firdussi als epischer, Dschelaeddin als mystischer, Hafis als erotischer, Enweri als panegyrischer, Nisami und Dschami als romantische Dichter einer der sieben Chorageten der himmlischen Sphären, aus denen die Musik der persischen Dichtkunst ertönt." (*Geschichte der schönen Redekünste Persiens*, 205). Hendrik Birus *et al.*, 1994, *West-östlicher Divan* II, 1462-63. See also HA 2, 161, and Solbrig *Hammer-Purgstall und Goethe* 1973, 123.

⁴¹ "Bei Saadi gedenk' ich mich,/Ist hundert sechzehn Jahr alt worden./Er hat mehr ausgestanden als ich,/Und ich bin doch von seinem Orden." ("Zahme Xenien" FA I 2, 735), Hendrik Birus *et al.*, 1994, *West-östlicher Divan* II, 1463.

⁴² The *Mu'allaqāt* "geben uns einen hinlänglichen Begriff von der hohen Bildung des Stammes der Koraischiten, aus welchem Mahomet selbst entsprang, ihnen aber eine düstre Religionshülle überwarf und jede Aussicht auf reinere Fortschritte zu verhüllen wußte." HA 2, 130. "... die mahometanische [Religion] läßt ihren Bekenner nicht aus einer dumpfen Beschränktheit heraus..." HA 2, 149.

⁴³ HA 2, 143f. "... fabelhafte Geschichten jüdischer und christlicher Religion, Amplifikationen aller Art, grenzenlose Tautologien und Wiederholungen bilden den Körper dieses heiligen Buches, das uns, so oft wir auch daran gehen, immer wieder von neuem anwidert, dann aber anzieht, in Erstaunen setzt und am Ende Verehrung abnötigt." Christianity, however, is seen by Goethe as the highest of all religions – higher than Islam, Hinduism, or the Old Greek Polytheism (HA 2, 149), though he also occasionally characterized himself as "decidedly non-Christian" or "pagan." Friedenthal, 1965, 14.

⁴⁴ "Zuvörderst also darf unser Dichter wohl aussprechen, daß er sich im Sittlichen und Ästhetischen Verständlichkeit zur ersten Pflicht gemacht, daher er ... nur von weitem auf dasjenige hindeutet, wo der Orientale durch Künstlichkeit und Künstelei zu gefallen strebt." HA 2, 127. In the poem "Nachbildung," Goethe is explicit about his dislike of the form of Persian poetry, which was alien to him: "In deine Reimart hoff' ich mich zu finden,/Das Wiederholen soll mir auch gefallen,/Erst werd' ich Sinn, sodann auch Worte finden..." and, more critical: "Zugemeßne Rhythmen reizen freilich,/Das Talent erfreut sich wohl darin;/Doch wie schnelle widern sie abscheulich, Hohle Masken ohne Blut und Sinn./Selbst der Geist erscheint sich nicht erfreulich,/Wenn er nicht, auf neue Form bedacht,/Jener toten Form ein Ende macht." Not the contents alone, the form of a good poem has to be 'alive,' has to be "fähig zu ständiger Erneuerung." *West-östlicher Divan*, HA 2, 23-24. It is no coincidence that Goethe, one of the most prolific 'imitators' of Oriental poetry, should not be represented in

not attempt to copy the repeated rhyme at the end of every verse, which did and does not correspond to the German taste of 'good' poetry. In this Goethe followed Hammer-Purgstall, to whom it was more important to grasp the sense of a poem and to render its meaning, mood, and allusions than to emulate its form. In only a few poems did Goethe write in a form close to the *ghazal*, and each time there was a special reason for it which underlined the meaning.⁴⁵

There seems thus to be a certain amount of inconsistency in Goethe's relationship with his Oriental sources, which is in itself consistent, if we take into account Goethe's own worldview: The world is "mannigfaltig:" one can try to understand it, but there are certain aspects one cannot grasp. How one interprets and presents it is what makes the difference between a poet and a prophet: Both are divinely inspired, but whereas the poet strives for versatility "in Gesinnung und Darstellung," the prophet defends one single opinion to "unite the peoples:" "Hiezu bedarf es nur, daß die Welt glaube; er [der Prophet] muß also eintönig werden und bleiben, denn: 'das Mannigfaltige glaubt man nicht, man erkennt es'."⁴⁶

Goethe as a "Dichter" is thus capable of appreciating both Ḥāfiẓ, for whom, in his understanding, not the "meaning," but the "mood" of his writings was important,⁴⁷ and the more rational Sa'dī, who, according to Goethe, wanted "to instruct," and to whom Goethe ascribed precedence in his works' "fertile impact" on "us Westerners."⁴⁸

this volume with more than one contribution. The form of the *ghazal* was not one of his favorites.

⁴⁵ HA 2 ¹²1981, 553. – According to Goethe's understanding, there are three types of translation: prosaic translation (translation into prose), parodistic translation (translation in form, but not in its meaning), and the creation of a third form in the middle between the strange and the own in the form of appropriation (Anverwandlung; 'translation' in form and meaning). This last was the kind of translation Goethe ultimately strove for. *West-östlicher Divan*, "Übersetzungen," HA 2 ¹²1981, 255-58.

⁴⁶ HA 2, 143. Thus, Goethe also did not appreciate Rūmī's mysticism which he called "abstrus" and adhering to an "Einheitslehre" (HA 2, 157), whereas he admired the "Mannigfaltigkeit" in Nizāmī's work (HA 2, 155). And on Jāmi he wrote: "Denn was tut der Mystiker anders, als daß er sich an Problemen vorbeischiebt oder sie weiterschiebt, wenn es sich tun läßt?" HA 2, 160.

⁴⁷ "Sobald man ihn [i.e. Ḥāfiẓ] aber gefaßt hat, bleibt er ein lieblicher Lebensbegleiter... keineswegs um des Sinnes halben, den er selbst mutwillig zerstückelt, sondern der Stimmung wegen, die er ewig rein und erfreulich verbreitet." HA 2, 162.

⁴⁸ "Leser und Hörer zu unterrichten, ist sein entschiedener Zweck." HA 2, 157. Sa'dī "fühlt die Notwendigkeit, sich zu sammeln, überzeugt von der Pflicht, zu belehren, und so ist er uns Westländern zuerst fruchtbar und segensreich geworden." HA 2, 161. Indeed, Goethe appreciated Sa'dī for his didactic writings, his *Būstān* and *Gulistān*, not so much for his poetry. Solbrig, *Hammer-Purgstall und Goethe*, 1973, 123.

The poem “Selige Sehnsucht”

Goethe’s “Selige Sehnsucht” is the most often interpreted poem of the entire *Divan*.⁴⁹ Goethe wrote it on July 31, 1814⁵⁰ – before he met Marianne von Willemer.⁵¹ This is important, as Goethe’s love for Marianne is often seen as the main impetus and inspiration for the *West-östlicher Divan*. The poem was a challenge for Goethe in that he used in it the image of the moth attracted to the burning candle, the repetitious use of which he adduced in his *Noten und Abhandlungen* as an example for the monotony (“Eintönigkeit”) of Persian poetry, which he rejected.⁵² The poem’s original title was “Buch Sad, Gasele I,” which Goethe replaced subsequently with the titles “Selbstopfer” and “Vollendung,” before finally naming it “Selige Sehnsucht.”⁵³

Sagt es niemand, nur den Weisen,
Weil die Menge gleich verhöhnet,
Das Lebend’ge will ich preisen,
Das nach Flammentod⁵⁴ sich sehnet.

In der Liebesnächte Kühlung,
Die dich zeugte, wo du zeugtest,
Überfällt dich fremde Fühlung,
Wenn die stille Kerze leuchtet.

Nicht mehr bleibest du umfassen
In der Finsternis Beschattung,
Und dich reißet neu Verlangen
Auf zu höherer Begattung.

Keine Ferne macht dich schwierig,
Kommst geflogen und geannt,
Und zuletzt, des Lichts begierig,
Bist du, Schmetterling, verbrannt.

Und so lang du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.⁵⁵

⁴⁹ Edgar Lohner in: *Idem*, ed., *Interpretationen*, 1973, “Einleitung,” VIII. The list in Birus *et al.*, eds. 1994, *West-östlicher Divan* II, 973-74 and 1894-1956 comprises not less than 49 interpretations of this poem; in the 2004 *Goethe-Jahrbuch*, the poem has its own entry in the annually published “Goethe-Bibliographie.”

⁵⁰ HA 2, 582.

⁵¹ Goethe met the then not yet married Marianne Jung for the first time on August 4, 1814, Claude David, “Note sur le ‘Divan’: D’un prétendu mysticisme,” 221.

⁵² HA 2, 165.

⁵³ HA 2, 552; Birus *et al.*, eds. 1994, *West-östlicher Divan* II, 965. Note that ‘selig’ has a wide range of meanings, including ‘obliviously happy’ as well as ‘deceased.’

⁵⁴ The earliest draft had “Flammenschein” instead of “Flammentod.” *Goethe, West-östlicher Divan, Eigenhändige Niederschriften*, ed. Katharina Mommsen, 1996, vol. 1, 24, and vol. 2, 23. See also Birus *et al.*, eds. 1994, *West-östlicher Divan* I, 500.

⁵⁵ HA 2, 18-19.

In the most recent and complete edition of Goethe's works (1994, 40 volumes) the commentary on "Selige Sehnsucht" cites in full length the translation of the Persian poem to which Goethe is thought to have been most indebted. This poem, which became accessible to Goethe in Hammer's translation in late May/early June 1814, was long ascribed to Ḥāfīz and was only in the 20th century identified as a later forgery, a detail which is of little relevance in this context:

Keiner kann sich aus den Banden
Deines Haars befreien,
Ohne Furcht vor der Vergeltung
Schlepp'st du die Verliebten.
Bis nicht in des Elends Wüsten
Der Verliebte wandert,
Kann er in der Seele Innern
Heiligstes nicht dringen.
Deiner Wimpern Spitzen würden
Selbst *Kustem* <recte: Rustem> besiegen
Deiner Brauen Schütze würde
Selbst *Wakaß* beschämen.
Wie die Kerze brennt die Seele,
Hell an Liebesflammen
Und mit reinem Sinne hab' ich
Meinen Leib geopfert.
Bis du nicht wie Schmetterlinge
Aus Begier verbrennest,
Kannst Du nimmer Rettung finden
Von dem Gram der Liebe.
Du hast in des Flatterhaften
Seele Gluth geworfen,
Ob sie gleich längst aus Begierde
Dich zu schauen tanzte.
Sieh' der Chymiker der Liebe
Wird den Staub des Körpers,
Wenn er noch so bleiern wäre,
Doch in Gold verwandeln.
O Hafis! kennt wohl der Pöbel
Großer Perlen Zahlenwerth?
Gieb die köstlichen Juwelen
Nur den Eingeweihten.⁵⁶

Several verses of this poem have parallels in "Selige Sehnsucht," such as the idea that higher knowledge should only be shared with the initiated few,⁵⁷ and most no-

⁵⁶ Birus *et al.*, eds. 1994, *West-östlicher Divan* II, 964-65. See also, in modernized orthography, HA 2, 582-83.

⁵⁷ Weise-Eingeweihte; Pöbel-Menge in the last four verses in 'Ḥāfīz' poem and the first two verses in "Selige Sehnsucht" build obvious couples, though the aspect of "verhöhnern" (to mock) and its antonym "preisen" (to praise) is absent in the poem ascribed to Ḥāfīz. Note that an element of mockery is implied in comparable passages in Sa'dī (see below: "Armes Blut;" "niemand wird sagen, Du hättest wohl gethan").

tably the central image of the moth and the candle, as well as the attraction of the former to the latter, which ends inevitably in death. But is it inevitable? If “Selige Sehnsucht” ended after the fourth stanza – and there are a number of scholars who have argued that the original poem ended here⁵⁸ – then this is what the poem would convey. However, stanza five introduces a new idea, that of an alternative, implicit in the “solong Du das nicht hast,” and the juxtaposition of the “Trüber Gast auf der dunklen Erde” with the “Lebend’ge, das nach Flammentod sich sehnet.” The comparison of the moth who is attracted to the light with his sister who isn’t is clearly decided in favor of the former: Striving for the light – the ability to experience “Selige Sehnsucht” – and accepting death, and renewal, through burning in it, is better than life without it. Indeed, in *Dichtung und Wahrheit*, Goethe expressed a very similar idea: “ruht [...], wie man sagt, in der Sehnsucht das größte Glück, und darf die wahre Sehnsucht nur auf ein Unerreichbares gerichtet sein.”⁵⁹ The poem ascribed to Ḥāfiẓ does not contain this idea; there is no alternative to the moth who feels attracted to the flame and who ultimately and inevitably burns in it. Stanzas 1-4 of “Selige Sehnsucht” convey a similar message. It is only when re-read in the light of stanza 5 that they acquire a second, deeper meaning, and stanza 5 is therefore the part of the poem that has often been quoted as revealing Goethe’s true depth of thought.

Already in 1834 Wurm had pointed out the following parallel to a passage in Sa’dī’s *Būstān*:

Verbrennet die Mücke nicht im Lichte und ist das nicht besser vor sie, als wenn sie ohne die Kerze sonst in einer Ecke sterben sollte?⁶⁰

The parallels to “Selige Sehnsucht” are obvious: The element of comparison – expressed in “besser,” and implied in the deprivative “ohne die Kerze,” and the idea of the possibility of the existence of something like a mosquito/moth dying in a dark corner, a moth *without* a candle, is absent from (Pseudo-) Ḥāfiẓ, but central to Sa’dī: Sa’dī’s mosquito who dies in a dark corner – and who is *judged* as *less well off* than the moth who is torched in the light of the candle – is Goethe’s “trüber Gast auf der dunklen Erde.”

Importantly, this idea does not occur in a love poem, a *ghazal*, but in Sa’dī’s didactic poem *Būstān*, and likewise significant for the present discussion is that the motif is not that of the moth and the candle/fire, but that of the mosquito and the candle, light, and fire. In “Selige Sehnsucht,” Goethe transformed the motif, but he quintessentially articulated the same thought as is expressed in the above verse

⁵⁸ For a discussion of the principal literature, and the arguments for and against such a view, see Birus *et al.*, eds. 1994, *West-östlicher Divan* II, 965-66; and especially Ewald Rösch, “Goethes ‘Selige Sehnsucht’ – eine tragische Bewegung,” in: Edgar Lohner, ed. *Interpretationen* 1973, 228-49.

⁵⁹ Birus *et al.*, eds. 1994, *West-östlicher Divan* II, 966.

⁶⁰ Ch. Wurm, *Commentar zu Göthe’s west=östlichem Divan*, 1834, 58 [Sa’dī’s *Baumgarten*, 40]. References are to the German translation which was used by Goethe.

from the *Būstān*: The mosquito who dies in the flame of the candle, but who has at least experienced this 'higher' attraction, has lived a better life than his sister mosquito who dies "in a corner," without ever having been attracted to the light, or indeed torched by it.

A structural analysis of the defining semantic elements in the poems in question reveals further differences between the poem ascribed to Ḥāfīz and "Selige Sehnsucht," and confirms affinities between the latter and the verse by Sa'dī. Where the poem ascribed to Ḥāfīz refers to the candle's *burning* and *fire* ("Wie die Kerze *brennt* die Seele"), "Selige Sehnsucht" refers to its *light*: "Wenn die stille Kerze *leuchtet*..." This is significant, as the light and the fire are two very different qualities of the candle, especially from the perspective of the moth: While light attracts it, fire destroys it. Goethe was keenly aware of this: On 12 December 1814, he noted in his diary: "Hundert Jahre bete das Feuer an, falle einen Augenblick hinein, und du verbrennst (Scheich Saadi) Hyde 343."⁶¹

It is the light of the candle that Sa'dī referred to as the primary attraction of the mosquito, though he was also aware that the elements of fire and light *together* define the candle: ("*Verbrennet* die Mücke nicht im *Lichte*"). This Sa'dī's verse shares with "Selige Sehnsucht," whose first and fourth stanza refer to fire (Flammentod; verbrannt), but which otherwise refers to light and its antonyms throughout (leuchtet, Licht; Finsternis, Beschattung, trübe, dunkel). The poem ascribed to Ḥāfīz, by contrast, does not refer to light even once – the image used throughout is that of fire and burning (brennt, Liebesflammen, verbrennest, Gluth).

Wurm referred to yet another passage in Sa'dī's *Būstān* which provides the background and formal setting for Goethe's poem. As implicit in "Selige Sehnsucht," two possible positions one can take towards the attraction of the candle are discussed in a dialogue:⁶²

Die Mücke wurde einst von einem Manne also angeredet: Armes Blut! suche jemanden zu lieben, der deines Gleichen ist. Du und das Licht, deine Geliebte, sind so weit voneinander als Tag und Nacht; du bist ja kein Salamander, was hast du denn mit dem Feuer zu schaffen? Die Fledermaus scheuet das Licht der Sonnen. Es ist Thorheit einen offenkundigen Feind vor seinen Freund anzunehmen. Du gibst dein Leben in seinem Dienst zum Besten und niemand wird sagen, du hättest wohl gethan. So wie die Kerze andere erfreuet und fröhlich machet, so wird sie dich anhitzen und verbrennen.

⁶¹ This was after borrowing from the Thomas Hyde Library, *Historia religionis veterum Persarum, Oxonii 1720*; HA 2 ¹²1981, 583.

⁶² Ch. Wurm, *Commentar zu Goethe's west-östlichem Divan*, 1834, 59 [Sa'dī's *Baumgarten*, 47]. In "Selige Sehnsucht" the dialogue form is not as explicit as in the *Būstān*, but it is clear that two positions are deployed: The position of the initiated, the "wise men," who, like Goethe, understand the moth's desire to give himself up in the flame, who like the moth strive for "höhere Begattung" and are ready to die to live, and the position of "die Menge," who does not understand, who is "umfassen in der Finsternis Beschattung" and who, without striving for the light, will always remain "trübe Gäste auf der dunklen Erde."

The mosquito feels more attracted to the light/flame than to his equals; the “fremde Föhlung” has already overcome him, and he defends himself against the interlocutor, Goethe’s “Menge [die] gleich verhöhet:”⁶³

Darauf antwortete die verliebte Mücke: Was ist daran gelegen, wenn ich sterbe. Mit Willen werfe ich mich nicht selbst ins Feuer, aber die Ketten der Liebe zu der Kerzen ziehen mich dahin; da ich ferne davon war, brannte ich schon und nicht eben jetzo, da du die Funken um mich fliegen siehest. Wer kann mir wohl die Liebe gegen meinen Freund verweisen? ich bin gesinnet in ihren Banden zu sterben, laß ihre Flamme mein Herz durchstechen und mich zu Asche verbrennen; es ist mein geliebter Freund, der’s thut.⁶⁴

The mosquito burns already far away from the fire (“da ich ferne davon war.”) He is lit by striving desire itself. Both Goethe and Sa’di display the dichotomy between light and darkness, convey the distance that comes about through this space: “Keine Ferne macht dich schwierig;” “Du und das Licht, deine Geliebte, sind so weit voneinander als Tag und Nacht;” and leave space for an alternative to the attraction by the light or flame, represented or indeed explicitly proposed by “the Menge”/“einem Manne,” an alternative which the poet/the mosquito rejects. What the poem ascribed to Ḥāfiẓ expresses, by contrast, is only half of the idea, namely that the lover, burning from fire for the beloved, will only find rest and quench his thirst when joined with the beloved; there is no space for an alternative:

Bis du nicht wie Schmetterlinge
Aus Begier verbrennest,
Kannst Du nimmer Rettung finden
Von dem Gram der Liebe.

This is very much the idea also expressed in the first four stanzas of “Selige Sehnsucht,” but the fifth transgresses it. It introduces moral, religious and transcendental dimensions to the poem, in the light of which the other four stanzas can also be re-read and acquire a second, deeper meaning. It introduces the idea of the ideal man, not merely man in love. Goethe’s ideal man is of a Faustian nature: On a perpetual quest beyond the known, beyond the self, beyond this world, he represents by implication the quasi-divine: the man who strives to know ever more, never tiring, never satisfied with the here and now, who has pledged his soul to the devil should he ever stop and say “I am content,” but who, as long as he is on that

⁶³ Goethe’s use of the word “Menge” in his “Buch des Unmuts” in the *Noten und Abhandlungen* is highly suggestive: It is the “Menge” who corners him and prevents his poetic soul from unfolding its true genius: “Von *oben* herein ist er [der Dichter, i.e., Goethe – J.P.] nicht beengt, aber von unten und von der Seite leidet er. Eine zudringliche, oft platte, oft tückische *Menge* mit ihren Chorführern lähmt seine Tätigkeit [...] Sodann aber werden wir ihm zugestehen, daß er mancherlei Anmaßungen dadurch zu mildern weiß, daß er sie, gefühlvoll und kunstreich, zuletzt auf die Geliebte bezieht, sich vor ihr demütigt, ja vernichtet.” (HA 2, 200; emphasis added – J.P.). The parallels to “Selige Sehnsucht” and to Sa’di’s didactic story cannot be overlooked.

⁶⁴ Ch. Wurm, *Commentar zu Göthe’s west=östlichem Divan*, 1834, 59 [Sa’di’s *Baumgarten*, 47].

quest, embodies the antithesis to the devil: he is the ideal man. The *ghazal* ascribed to Ḥāfiẓ does not have any of this: the aim of the lover is to join his beloved and to quench his thirst thus: it will bring him death, but also satisfaction. No comparison between the ideal man and the ordinary is attempted, and the idea of satisfaction as the ultimate aim is not questioned. The poem ascribed to Ḥāfiẓ identifies burning in the candle as the ultimate remedy to the pains of love, the aim of “Selige Sehnsucht” is to recognize the value of the act of striving: life itself.⁶⁵ “Kannst Du nimmer Rettung finden/Von dem Gram der Liebe.” There is no trace of an “Und solange Du das nicht hast...”

Sa'dī, by contrast, had introduced the comparison of the ideal with the ordinary that is also found in “Selige Sehnsucht,” and like Goethe, though less subtly than he, Sa'dī passed judgment on the ordinary: The mosquito who strives to die in the flame (“das Lebend'ge, das nach Flammentod sich sehnet”) is “better” than his brother who prefers to die in a dark corner.

Some of the most often reproduced interpretations as well as some very recent literature have neglected Sa'dī to a surprising extent. Wilhelm Schneider's article, selected among several dozens of interpretations of “Selige Sehnsucht” to be reproduced in the renowned “Wege der Forschung” anthology on interpretations of the *West-östlicher Divan*, is rather representative for the approach of the “intrinsic method” or “werkimmanente Methode.” In his study, he identified “antike Denker und Dichter (Platon, Horaz),” unnamed “oriental poets,” as well as the Sermon on the Mount as possible sources for the first stanza.⁶⁶ For the far more central symbol of the moth no such stern scholarship was deployed with regard to Goethe's Oriental sources. Schneider explained entire passages – even single words – in great detail by referring to other passages or words in the *West-östlicher Divan*, but not with regard to Goethe's own readings in these times, among others precisely Ḥāfiẓ and Sa'dī. It is worthwhile to cite Schneider's interpretation at length to show the extent to which both earlier scholarship (Wurm 1834) and Goethe's own readings are largely bypassed:

Die “Führung”, die dann den Menschen in der Liebesnacht überfällt ..., setzt die schrankenlose Hingabe des Liebenden voraus, die Selbstaufgabe, die in der Vereinigung mit der Geliebten sich erwiesen hat. Die stille Kerze ist das Sinnbild dieses höheren Wesens ... Das Beiwort “still”, das für die Deutung vom Schmetterling aus belanglos ist, offenbart jetzt

⁶⁵ While the “stirb und werde” can be and has been interpreted as referring to a single event of transition (death) as the beginning of afterlife (“werde”), it can also be interpreted as a cyclical part of the human condition and part of life in this world: It is through repeated experiences of “Sehnsucht” and death (joining the beloved) and the ability to find new objects of desire and renew one's experiences of “Sehnsucht” that life in this world becomes meaningful: “ruht [...] in der Sehnsucht das größte Glück” (see above). Indeed, it is through “dying and becoming” *auf der dunklen Erde* that one can become more than merely a colorless, sad guest (“trüber Gast”) in this world.

⁶⁶ Schneider, “Goethe: ‘Selige Sehnsucht,’” 1973, 73.

seine tiefe Bedeutung. In dem bereits genannten Gedicht ‘Vermächtnis altpersischen Glaubens’ lesen wir:

Werdet ihr in jeder Lampe Brennen
Fromm den Abglanz höheren Lichts erkennen.

Das ewige göttliche Licht flackert und loht nicht, es leuchtet in ruhiger beständiger Klarheit. Das neue Verlangen nach “höherer Begattung”, wozu der Mensch aufgerissen wird, ist das Verlangen nach der Vereinigung mit dem göttlichen Licht, nach der Selbstaufgabe an und in Gott. Die irdische Liebe wandelt sich in die himmlische Liebe, wozu sie Vorstufe ist.⁶⁷

The intrinsic method is essentially ahistorical: In this case, Schneider did not take into account that by referring to the poem “Vermächtnis altpersischen Glaubens” to explain “Selige Sehnsucht,” he reversed the order in which Goethe wrote these poems: The first version of “Selige Sehnsucht” was written on 31 July 1814, whereas Goethe composed “Vermächtnis altpersischen Glaubens” on 13 March 1815.⁶⁸ Nonetheless, the connection pointed out by Schneider is a valid one: It shows that Goethe worked on the image of the moth and the candle – and potentially on a revision of “Selige Sehnsucht” – around March 13, 1815, only two days after he had borrowed Sa‘dī from the Weimar Library. I shall return to this issue below.

Schneider was content to interpret the symbol of the moth rather narrowly as religiously “fromm,” without making concrete references to Goethe’s Oriental sources, or, indeed, other possible interpretations to which the poem is also open. Schneider continued stating that the “deeper meaning” (“tiefere Bedeutung”) of the symbol of the moth is attributable to Goethe alone:

Der Schmetterling als Sinnbild der menschlichen Seele ist keine Neuschöpfung Goethes. Schon den Griechen was das Symbol geläufig (Psyche als zarte Mädchengestalt mit Schmetterlingsflügeln), und aus der persischen Lyrik war Goethe auch das Motif des Schmetterling (oder der Mücke) bekannt, der im Kerzenlicht verbrennt, als Gleichnis des Menschenherzens, das im Liebesfeuer sich verzehrt. *Neu aber ist die tiefere Bedeutung, die das Gedicht “Selige Sehnsucht” in das Gleichnis hineinlegt* [emphasis added – J.P.].⁶⁹

Anyone familiar with the quotations from Sa‘dī discussed above would challenge such a statement. However, it is interpretations such as this that have apparently led to the omission of the parallels with Sa‘dī from more recent editions altogether.

⁶⁷ Wilhelm Schneider, “Goethe: ‘Selige Sehnsucht,’” in: Edgar Lohner, ed., *Interpretationen*, 1973, 76.

⁶⁸ HA 2, 552; Birus *et al.*, eds. 1994, *West-östlicher Divan* II, 965. On the “Vermächtnis altpersischen Glaubens,” first called “Glaubensbekenntnis des Parsen,” see HA 2, 582; HA 2¹²1981, 662.

⁶⁹ Wilhelm Schneider, “Goethe: ‘Selige Sehnsucht,’” in: Edgar Lohner, ed., *Interpretationen*, 1973, 75. It is evident that Schneider in his interpretation is strongly influenced by his own readings and literary background, namely in Greek, not Persian, literature. He does thus not bother with details like the names of Persian poets, or the philosophy expressed in their works. It is not surprising that in Schneider’s view the “deeper meaning” (“tiefere Bedeutung”) of the parable is to be attributed to Goethe alone.

Thus, the 1994 edition of Goethe's collected works in 40 volumes by Birus *et al.* does not quote or refer to the passages from Sa'dī which Wurm had identified in 1834 and which are cited above – the commentary only mentions Goethe's "earlier readings of Sa'dī," where he "might have" read about the mosquito consuming himself in the flame. By contrast, the poem ascribed to Ḥāfiẓ is quoted in full. This uneven presentation of possible sources of inspiration is all the more misleading in the context of an otherwise rather extensive and inclusive array of sources and works from the primary and secondary literature cited in this edition.⁷⁰

Moreover, and rather ironically, the intrinsic method and a more socio-historical approach may in this case yield similar results, at least on the surface of it, as Goethe's potential inspiration by Sa'dī is rather more difficult to establish than his inspiration by Ḥāfiẓ if we assume that a) Goethe was only capable of emulating Persian poetry with a written poem in front of him to which he could respond (as opposed to the mere recollection from memory of poetry he had previously read), and b) if we assume that he wrote indeed all five stanzas of "Selige Sehnsucht" on 31 July 1814.

The dated copies of Goethe's *Divan* indicate that Goethe composed the first version of "Selige Sehnsucht" on the 31st of July 1814, with Hammer's translation of Ḥāfiẓ' *Dīvān* at hand.⁷¹ He only borrowed Olearius' *Reisebeschreibung*, which contains translated passages from Sa'dī's *Būstān* and *Gulistān*, from the Weimar Library from 11 March to 1 April 1815,⁷² and he had checked out the *Rosengarten* from 8 January to 19 May during that year.⁷³ On the other hand, nothing speaks against the possibility that Goethe had become acquainted with both in the Library of Weimar, which he had frequented since 1778, and whose superintendent he had become in 1797,⁷⁴ or that he had become acquainted with Sa'dī's works through Herder, with whom he had spent time in Strasburg, who loved Sa'dī's didactic works over those of all other Persian poets, and who had indeed translated some of them.⁷⁵ The absence of a borrowing entry before the composition of "Selige Sehnsucht" in July 1814 does not mean that Goethe did not know or read Sa'dī prior to that date.

⁷⁰ On the methodological level, this approach follows the path of "Quellenforschung," insinuating by the juxtaposition of the Pseudo-Ḥāfiẓ poem to that of Goethe's that this was its 'source,' and that Goethe was more or less a translator, which would do him wrong. This paper suggests that we should go beyond this kind of interpretation.

⁷¹ For a facsimile reproduction of the earliest version of this poem, including the term "Flammenschein" instead of "Flammentod," see *Goethe, West-östlicher Divan, Eigenhändige Niederschriften*, ed. Katharina Mommsen, 1996, vol. 1, 24, and vol. 2, 23. See also Birus *et al.*, eds. 1994, *West-östlicher Divan* I, 500.

⁷² von Keudell, *Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek* 1931, 154.

⁷³ von Keudell, *Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek* 1931, 151.

⁷⁴ von Keudell, *Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek* 1931, viii.

⁷⁵ HA 2 ¹²1981, 551.

What is more, several scholars have asserted in the past that based on the meter, stress, form, style, and contents of “Selige Sehnsucht” the last, fifth, stanza is so different from the rest of the poem that it must have been written at a different time.⁷⁶ While other scholars have argued against it,⁷⁷ it is worth while pursuing the question in this context. As we have seen, stanzas 1-4 echo Ḥāfiẓ’ *ghazal*, the fifth does not.

If “Selige Sehnsucht” ended after the fourth stanza, it would still be a ‘complete’ poem. Indeed, stanza four alludes several times to a certain ‘end’ and closure, and could therefore very well have been the final stanza of an earlier, four-stanza version of “Selige Sehnsucht.”

Keine Ferne macht dich schwierig,
Kommst geflogen und gebannt,
Und zuletzt, des Lichts begierig,
Bist du, Schmetterling, verbrannt.

“Keine Ferne macht dich schwierig” refers to someone or something ‘approaching’; the “kommst geflogen” announces an arrival and “gebannt” declares it; the connotation of “zuletzt” is clearly that of an “end,” and the “verbrannt” has an even stronger connotation of an “ending,” as *verbrannt* expresses an irreversibly completed action or process (as in *verbannt*, *verlassen*, *verjagt*, *verlobt*, etc.). That the earliest, 1814, version of “Selige Sehnsucht” had the word “Flammenschein” in the last verse of stanza 1 instead of “Flammentod” would further support this: While the earlier “*Flammenschein*” in stanza 1 is echoed in the last word of stanza 4 (“verbrannt”), the later emendation “*Flammentod*” is echoed in the “stirb” of stanza 5.

That Goethe re-thought and probably also re-worked the poem several times can be assumed: He gave it four different titles between 1814 and 1819, and that he exchanged “Flammentod” for “Flammenschein” in the earliest version is evidenced by his autograph copies of the poem, as well as the version contained in the “Wiesbadener Divan” of May 1815.⁷⁸ If we were to assume that stanza five was not part of the original poem, it may have been added between July 1814 and May 1815, and

⁷⁶ See Ewald Rösch, “Goethes ‘Selige Sehnsucht’ – eine tragische Bewegung,” in: Edgar Lohner, ed. *Interpretationen* 1973, 228-49, especially 229-31.

⁷⁷ Rösch, “Goethes ‘Selige Sehnsucht’ – eine tragische Bewegung,” in: Edgar Lohner, ed. *Interpretationen* 1973, 228-49, especially 229-32. Rösch states that the final version must have been completed before the establishment of the “Wiesbadener Register” on 30 May 1815, which, for the purposes of the argument proposed above, would accommodate a revision and final redaction in March 1815. The assumption of an even earlier terminus of completion (August 1814; *ibid.*, 232, fn. 10), based on the fact that the folio size paper on which Goethe copied the poem in his own hand (R¹) was never folded, and that Zelter, who copied it in R² (i.e. before 30 May 1815), could only have received it during a personal meeting with Goethe in August 1814, as the leaf should have shown signs of folding if it had reached Zelter by mail, is not compelling. A transport of special documents in scroll form was certainly an option in the 19th century. For the “Wiesbadener Register,” where “Selige Sehnsucht” is listed under the title “Selbststopfer” as no. 52 on the list, see Birus *et al.*, eds. 1994, *West-östlicher Divan* I, 453-56.

⁷⁸ Birus *et al.*, eds. 1994, *West-östlicher Divan* I, 500.

most probably in March 1815. Indeed, the strong resonances between “Vermächtnis altpersischen Glaubens” (composed on 13 March 1815) and “Selige Sehnsucht” pointed out by Schneider and others, indicate that Goethe was in a productive mode during this time, and that he was working precisely on the candle and light imagery (“Werdet ihr in jeder Lampe Brennen/Fromm den Abglanz höheren Lichts erkennen”). The fact that Goethe had borrowed Sa’dī’s *Būstān* only two days earlier, on 11 March, from which he took intensive notes between 11 and 13 March, among others on “Die verliebte Mücke,”⁷⁹ also points into this direction, and so does the final position of “Selige Sehnsucht” in Goethe’s *Divan*. Here it is immediately followed by the undated final stanza of the “Buch des Sängers” (“Tut ein Schilf sich doch hervor...”), whose inspiration has also been ascribed to Sa’dī in addition to Ḥāfiẓ.⁸⁰ This as well would point to a final recension of “Selige Sehnsucht” at a later date, potentially when Goethe had immediate access to the printed copies of Sa’dī, which he borrowed in March 1815 while he worked intensively on the *Divan*.

The thesis proposed here is thus that Goethe wrote stanzas 1-4 of “Selige Sehnsucht” during his Rhine journey, on 31 July 1814, with Hammer’s translation of Ḥāfiẓ in front of him, and that he returned to the poem and added stanza five in March 1815 under the fresh impression of (re-)reading Sa’dī. A remnant of the projected earlier, four stanza version of the poem is found in versions containing the term “*Flammenschein*” in stanza one, which foreshadowed the final word of stanza four (“verbrannt.”) In order to accommodate the new addition, and to connect it better to the rest of the poem, Goethe subsequently changed “*Flammenschein*” to “*Flammentod*” in stanza one, thus making it part of the ‘bracket’ that encloses the poem: In its final version, the “*Flammentod*” in stanza one is beautifully echoed in the “*stirb*” of stanza five.

While much of this is speculation, and while Goethe may have written the fifth stanza earlier, from the memory of previous readings in Sa’dī, and while he may even have done so without any inspiration from Oriental sources (which, given his deliberate quest for such inspiration during this time of his life is rather unlikely), there is no reason why a quotation of the above verses from Sa’dī should be excluded from an otherwise comprehensive 40-volume edition, such as that by Birus *et al.*

If one reduces Goethe’s ‘Oriental inspiration’ to the appropriation of topoi and motifs rather than an actual or perceived affinity in philosophy or course of thoughts, and if one assumes that the referential matrix of metaphors and allegories in Persian poetry is intrinsically concrete and carnal rather than spiritual and philosophical, then Goethe’s “Selige Sehnsucht” and the thought expressed in Sa’dī’s *Būstān* do not have much in common: a mosquito is not a moth, and didactic po-

⁷⁹ Birus *et al.*, eds. 1994, *West-östlicher Divan* II, 684 and 1825, where the editors state that Goethe had made an excerpt on the “verliebte Mücke” from Sa’dī’s *Gulistān* and *Būstān*, with the comment that this is “Eine nachträgliche Parallele zum Gedicht *Selige Sehnsucht*.”

⁸⁰ HA 2, 584.

etry is not love poetry or devotional poetry. The reverse side of such an approach is the resulting dichotomy referred to above: One can ascribe “motifs” to Oriental authors, and the “deeper meaning” to Goethe alone. I believe the above example has shown that Sa’dī may have provided more than bare motifs to a Goethe whose ever-attracting ‘poetic flame’ was represented during these years exactly by poets such as Ḥāfiz, Sa’dī, and others. To acknowledge his debt to these authors is not to diminish Goethe’s genius.

Summary and conclusions: Reasons for the neglect of Sa’dī

Given the extent of Goethe’s readings of Sa’dī via Olearius’ and Herder’s translations over the years and the readily available study of Wurm, Sa’dī has played a surprisingly small role in the abundant secondary literature on Goethe’s *West-östlicher Divan*. One reason might be that Sa’dī’s influence was eclipsed by Goethe’s particular interest in Ḥāfiz, which is not meant to be detracted from in this paper. The word *Divan*, used in the German title without translation, refers clearly to Ḥāfiz’s *Dīvān*, as expressed also in the original title of the *West-östlicher Divan*. All of the “books” of Goethe’s *West-östlicher Divan* have both German and Persian titles, and one of these is indeed called “Hafis Nameh – Buch Hafis,” containing, moreover, a poem addressed to Ḥāfiz (“An Hafis”).⁸¹ In addition, there are several passages in the prose part of the *West-östlicher Divan*, the *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans*, where Goethe explicitly expressed his indebtedness to Ḥāfiz. These references seem to have led those who are interested in Persian poetry as a source of inspiration for Goethe to infer that Ḥāfiz was Goethe’s main or even sole source of inspiration, and to relegate Sa’dī and other Persian poets to the second and third ranks.⁸² This is not evident: Not only was Ḥāfiz preceded (and certainly influenced) by Sa’dī, but Sa’dī was translated into German more than a hundred and fifty years earlier than Ḥāfiz, whose *Dīvān* Hammer translated into German only in Goethe’s later life, during the years 1812-1813. Goethe’s access to Persian poetry only through translation might explain his preference for Ḥāfiz over Sa’dī: Sa’dī had originally been translated in 1647 for a 17th-century audience, whereas Hammer’s translation of Ḥāfiz’s *Dīvān* in 1812-13 was closer to Goethe’s own time and taste. Indeed, Goethe’s recommendation that Hammer prepare a new translation of Sa’dī’s *Būstān* and *Gulistān* suggests that he did not approve of Sa’dī’s translator, Olearius’, ‘baroque’ style. Furthermore, Goethe said explicitly that he preferred Sa’dī’s didactic writings over his other poetry, and among those of Sa’dī’s works which informed Goethe’s *Divan* it was his didactic works that left a lasting impression.

⁸¹ HA 2, 25.

⁸² Muhammad Iqbal, by contrast, did not emphasize the relationship between Goethe and Ḥāfiz, but that between Goethe and Rūmī, by writing a poem on the two in his *Payām-i Mashriq*.

Another reason why Sa'dī has been largely neglected in literary criticism is that scholars in Oriental philology rarely cultivate a strong interest in German literature, and that scholars in German studies are generally not well acquainted with Persian literature. The depth and width of Goethe's insight into both literatures is difficult to match.

A third reason for the neglect of Sa'dī's impact on Goethe lies in the history of literary history itself, with the tendency to reductionism inherent in the "werkimmanente Methode" that was so fashionable for a while in 20th century scholarship, combined with a latent cultural chauvinism that favors Greek, Latin, and Christian sources as roots of Western literary genius and inspiration over Oriental ones. Early hints to Sa'dī by Wurm in 1834 were largely ignored in the 20th century, and nowadays it is not very fashionable to write about the "influence" of one author on another. After Ḥāfiẓ was discovered as the main inspiration behind the *Divan*, this question seemed to have been solved and was not further pursued in great detail.⁸³ Also, scholarly literature has focused on the lyrical part of Goethe's *Divan*. In *Faust*, we read "Gray is all theory, green is life's glowing tree."⁸⁴ The *Noten und Abhandlungen* cover the theoretical side of Goethe's occupation with 'the Orient.' The lyrical poems, on the other hand, were an outlet for his emotional discovery of 'the East.' Ḥāfiẓ was characterized as "erotic" by Goethe's contemporary and mediator Hammer, which might explain why Goethe and Marianne von Willemer chose Ḥāfiẓ as their patron and why they took his *Dīvān* as the device for the codes of their clandestine correspondence. Sa'dī, whom Goethe characterizes as intentionally "instructive," might have been too 'intellectual' to appeal to Goethe emotionally. Yet, Sa'dī's image of the mosquito preferring to get torched in his insatiable thirst for the light over leading a peaceful life in a dark corner strongly appealed to the author of *Faust* as well as to the man in love, Goethe. Goethe integrated the image of the moth *and* – here I strongly disagree with Schneider's interpretation – the philosophy behind the image, namely the strife for ever new experiences and knowledge as we also find it in *Faust*, into "Selige Sehnsucht." Sa'dī's image expresses this philosophy, and to claim that "the depth behind the image" is to be credited to Goethe and Goethe alone is yet another expression of what since Edward Said has become known as "Orientalism." This is an interpretation Goethe himself might not have approved of. In his Announcement of the *West-östlicher Divan* in the "Morgenblatt" of 1816, he wrote:

Das Buch der Liebe, heiße Leidenschaft zu einem verborgenen, unbekannten Gegenstand ausdrückend. Manche dieser Gedichte verleugnen die Sinnlichkeit nicht, manche aber können, *nach orientalischer Weise*, auch *geistig* gedeutet werden."⁸⁵

⁸³ There are some exceptions; see Solbrig, *Hammer-Purgstall und Goethe*, 1973, 150-51, esp. fn. 164.

⁸⁴ Quoted in William Barrett, *Irrational Man*, 1962, 128.

⁸⁵ HA 2, 268. Emphasis added – J.P.

Bibliography

A. Sources

- Goethes Werke* ⁴1958. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Ed. Erich Trunz. Hamburg: Christian Wegner Verlag. [HA, used as a reference throughout this paper unless otherwise indicated].
- Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche.* 1994. Vierzig Bände. Eds. Friedmar Apel, Hendrik Birus *et al.* Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Goethes Tagebücher; Goethes Werke.* 1919. III. Abtheilung, 15. Band, ed. Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger.
- Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen.* 1982. Zusammengestellt von Wilhelm Bode. Vol. III, 1817-1832. Ed. Regine Otto und Paul-Gerhard Wenzlaff. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.
- Goethe. West-östlicher Divan. Eigenhändige Niederschriften.* 1996. Ed. and comm. Katharina Mommsen. 2 vols. Frankfurt/Main: Insel Verlag.

B. Secondary Literature/Interpretations

- Arjomand-Fathi, Nushafarin 1983: *Hafez und Goethe: Studien zum literarischen Einfluß und zu Goethes Hafez-Bild.* University of California, Los Angeles. Phil. Diss.
- Balke, Diethelm ²1965: "Orient und orientalische Literaturen (Einfluß auf Deutschland und Europa)." *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte.* Vol. 2, ed. Werner Kohlschmidt. Berlin. 816-869.
- Barrett, William 1962: *Irrational Man. A Study in Existential Philosophy.* Garden City, N.Y.: Doubleday Anchor Books.
- Behzad, Faramarz 1970: *Ádam Olearius' "Persianischer Rosenthal." Untersuchungen zur Übersetzung von Saadis "Golestan" im 17. Jahrhundert.* Göttingen (= Palaestra 258).
- Bürgel, Johann Christoph 1975: "Goethe und Hafis." *Drei Hafis-Studien.* Bern and Frankfurt/M.: Herbert Lang/Peter Lang. 5-41.
- David, Claude 1951: "Note sur le 'Divan': D'un prétendu mysticisme." *Études Germaniques* 6 (1951). 220-230.
- Fragner, Bert G. 2001: *Oriental Studies, Middle Eastern and Islamic Studies in Germany (An Overview).* Islamic Area Studies Working Papers Series No. 24. Tokyo: The University of Tokyo.
- Frenzel, H.A. und E. ⁴1967: *Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte.* Band I. Von den Anfängen bis zur Romantik. München: dtv.

- Friedenthal, Richard 1963: *Goethe, His Life and Times*. Cleveland and New York: The World Publishing Company. [Originally published in German as *Goethe – Sein Leben und seine Zeit*].
- Goedeke, Karl (ed.) 1900: *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*. Vol. VII.
- Greiner, Bernhard 1993: “Allâh: al-Asmâ’ al-Hasnâ’.” *Arcadia* 28 (1993). 256-275.
- Sir Muhammad Iqbal 1963: *Botschaft des Ostens (als Antwort auf Goethes West-östlichen Divan)*. Aus dem Persischen übertragen und eingeleitet von Annemarie Schimmel. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- von Keudell, Elise 1931: *Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek. Ein Verzeichnis der von ihm entliehenen Werke*. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger.
- Lentz, Wolfgang 1958: *Goethes Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan*. Hamburg: Augustin.
- Lohner, Edgar. (ed.) 1973: *Interpretationen zum West-östlichen Divan Goethes. (Wege der Forschung 288)*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- “Einleitung.” In: Edgar Lohner (ed.) 1973: *Interpretationen*. VII-XVII.
- “Hatem und Suleika: Kunst und Kommunikation.” In: Edgar Lohner (ed.) 1973: *Interpretationen*, 1973. 277-304.
- Mommsen, Katharina 1961: “Goethe und Diez. Quellenuntersuchungen zu Gedichten der Divan-Epoche.” *Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst*. Jahrgang 1961. Nr. 4. Berlin: Akademie-Verlag.
- 1988: *Goethe und die arabische Welt*. 1st ed., Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- 1991: “‘West-östlicher Divan’ und ‘Chinesisch-deutsche Jahres- und Tageszeiten’.” *Goethe-Jahrbuch* 108 (1991). 169-178.
- Roemer, Hans Robert 1951: “Probleme der Hafizforschung und der Stand ihrer Lösung.” *Akademie der Wissenschaften und der Literatur*. [Mainz] *Abh. d. Kl. d. Lit.* 3. Wiesbaden.
- Rösch, Ewald 1973: “Goethes ‘Selige Sehnsucht’ – eine tragische Bewegung.” In: Edgar Lohner (ed.): *Interpretationen*. 1973. 228-249.
- Ruppert, Hans 1958: *Goethes Bibliothek. Katalog*. Weimar: Arion Verlag.
- Rypka, Jan 1959: *Iranische Literaturgeschichte*. Unter Mitarbeit von Otakar Klíma, Věra Kubícková, Jirí Becka, Jirí Cejpek, Ivan Hrbek. Leipzig: VEB Otto Harrassowitz.
- Said, Edward W. 2003 [1978]: *Orientalism*. London: Penguin Books.
- Schaeder, Hans Heinrich (1942): “Die persische Vorlage von Goethes ‘Seliger Sehnsucht’.” *Geistige Gestalten und Probleme. Eduard Spranger zum 60. Geburtstag*. Ed. Hans Wenke. Leipzig. 93-102.
- Schimmel, Annemarie (1989): *Der Islam. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam.
- Schneider, Wilhelm (1973): “Goethe: ‘Selige Sehnsucht’.” In: Edgar Lohner (ed.): *Interpretationen*. 73-83.

- Solbrig, Ingeborg Hildegard 1973: *Hammer-Purgstall und Goethe. "Dem Zaubermeister das Werkzeug."* Stanford German Studies. Vol. 1. ed. California Department of German Studies, Stanford University. Bern und Frankfurt/Main: Verlag Herbert Lang.
- Solms, Wilhelm 1974: *Interpretation als Textkritik. Zur Edition des West=östlichen Divans.* Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag.
- 1977: *Goethes Vorarbeiten zum Divan.* München: Fink.
- Wertheim, Ursula 1983: *Von Tasso zu Hafis. Probleme von Lyrik und Prosa des "West-östlichen Divans."* Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.
- Wurm, Ch[ristian] 1834: *Commentar zu Göthe's west=östlichem Divan, bestehend in Materialien und Originalien zum Verständnisse desselben herausgegeben.* 1st ed., Nürnberg/Leipzig: J[ohann] L[eonhard] Schrag.

Rückert as translator and imitator of Persian ghazal poetry

Hartmut Bobzin, Erlangen

Many artists, writers and even scholars tend to be better known beyond their native lands than they are at home, as may be observed in the case of the German poet and Oriental scholar, Friedrich Rückert.¹

Rückert was born in Schweinfurt in 1788. After a traditional humanistic school education, he began by studying jurisprudence only to give it up very quickly and turn to the study of philology. Whilst at Heidelberg, he was taught by Johann Heinrich Voss,² famous for his translations of Homer's epics. In 1811 he was awarded a doctorate by the University of Jena for a small but important work on the "idea of philology".³

Rückert won fame for himself early on as a political poet whose work celebrated liberation from the yoke of Napoleonic rule. But then, shortly after the appearance of his "Forceful Sonnets" (*Geharnischte Sonette*, 1814),⁴ he turned his attention to a quite different subject.

Returning from spending about a year in Italy, mostly in the circle of German artists and *hommes de lettres* in Rome,⁵ he visited Vienna and stayed there for some weeks. There he met the Austrian Oriental scholar Joseph v. Hammer-Purgstall⁶ and became his pupil in Oriental languages (Turkish, Persian and Arabic). After his return to Franconia he persevered in his study of these languages, concentrating especially on Arabic and Persian because of their rich poetic achievements.

From 1820 onwards Rückert lived in Coburg, where he found some of the books he needed for his language studies in the ducal library. Here too, he met his wife; it was for her that he composed the many love poems that were later to be collected

¹ One might mention as similar examples (1) Max Müller (1823-1900), a pupil of Rückert (cf. Bobzin 1986), who edited the R̥gveda and is held in such high esteem in India to this day that the German Cultural Institutions in India are named "Max Mueller Institutes" (Mokṣa-Mūlar Bhavan); (2) Wilhelm Geiger (1856-1943), a pioneer in Sinhalese Studies, who is regarded in Sri Lanka as one of the most important scholars in the field of Sri Lankan studies (cf. Bechert 1995); (3) Carl Brockelmann (1868-1956) whose name is known to all Arabic scholars. His *History of Arabic Literature* is a milestone in several regards.

² 1751-1826; cf. E. Th. Voss, in: Killy (ed.) 1992: 63-65.

³ Cf. Wiener 1944.

⁴ Published for the first time pseudonymously: Freimund Reimar, *Deutsche Gedichte*, s.l. [Heidelberg] 1814.

⁵ Cf. the catalogue *Künstlerleben in Rom*. Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 1991.

⁶ 1774-1856; cf. the biographical accounts by Cornelia Fischer, in: Killy (ed.) 1989: 498 f., and Birgitt Hoffmann, in: Ranke/ Brednich 1990: col. 427-30.

and published under the title “Spring of Love“ (*Liebesfrühling*).⁷ It was to become the most famous collection of nineteenth-century German love poems published before World War I. For reasons familiar to many (as a poet, he was unable to support his growing family!), he applied for a professorship in Near Eastern Languages at the University of Erlangen, submitting his translation of al-Hariri’s *maqâmât*⁸ as evidence of his mastery of the required languages (Hebrew, Arabic and Aramaic). He remained in Erlangen from 1826 to 1841 and taught various languages, including Turkish, Persian, Sanskrit, Armenian and even Tamil, a South-Indian language.

In 1841, Friedrich Wilhelm IV of Prussia nominated Rückert for a position the University of Berlin, where he was obliged to teach only during the winter term.⁹ Rückert retired in 1848, shortly before the ‘revolution’, and spent the rest of his life at Neuses, his country estate near Coburg. There he studied one language after another, translated numerous texts and composed hundreds of poems, most of which remain unpublished to this day. He died in 1866, his last collection of poems having been published in 1863 – political poems directed against Prussia’s Danish enemy¹⁰.

Returning to Rückert as orientalist and promoter of world literature – Rückert did not begin as a ‘translator’ of Persian poetry in the literal sense, but rather as a kind of ‘imitator’. The reason for this may simply have been that in those days both printed texts as well as manuscripts in the original Persian language were very scarce. Joseph v. Hammer was one of the few scholars to have a rich collection of Persian texts at his disposal, those in his own possession and those held by the Imperial Library in Vienna. We are indebted to Hammer who not only published a translation of Hafiz’ *Divan*¹¹ but also his “History of Persian *belles lettres*, together with a selection from 200 Persian poets” (*Geschichte der schönen Redekünste Persiens, mit einer Blütenlese aus zweyhundert persischen Dichtern*).¹² Notwithstanding a number of shortcomings in Hammer’s translation as well as in his presentation these works allowed readers to acquire some idea of Persian poetry, of its form and content. In this context one need only point to the influence Hammer’s work had on Goethe’s west-eastern poetry,¹³ as well as on Rückert and August von Platen.¹⁴

⁷ The first separate edition appeared in 1844 (Frankfurt: J. D. Sauerländer).

⁸ Die Verwandlungen des Ebu Seid von Seru’g oder die Maka’men des Hari’ri in freier Nachbildung. Erster Theil. s. I. [Stuttgart]: Cotta, 1826.- A second complete edition appeared in 1837.

⁹ Cf. Bobzin 1986.

¹⁰ Ein Dutzend Kampflieder für Schleswig-Holstein, Leipzig, 1863.

¹¹ Der Diwan von Mohammed Schemsed-Din Hafis. Aus dem Persischen zum erstenmal ganz übersetzt, Stuttgart & Tübingen: J. G. Cotta 1812-1813; repr. Hildesheim: Olms, 1973, and most recently, Kelkheim: YinYang Media, 1999.

¹² Vienna, 1818.

¹³ Cf. Bürgel 1997a (in this article one can find other relevant studies by Bürgel).

¹⁴ Cf. Bürgel 1997b; Bobzin 1997.

Like Goethe, Rückert was deeply impressed by Hammer's important work; he was studying Persian with the help of textbooks that did not offer many original texts and he felt inspired by von Hammer's translations, especially those of poems by the great mystic Djelaleddin Rumi (1207-73).¹⁵ It seems probable that it was in the course of this reading that Rückert first discovered the *ghazal*-form – and decided to transform it into German. He mentions his first German *ghazals* in a letter to his publisher J. G. Cotta,¹⁶ speaking of his German Rumi-poems as being “*curiosa persica*”, which should not be understood as either “translations” or “imitations”, but as a kind of counterpart to Goethe's “West-Eastern Divan” (*West-östlicher Divan*). These “*curiosa persica*” should not be confused with Rückert's “Eastern Roses” (*Östliche Rosen*),¹⁷ as Annemarie Schimmel does in her short biography of Rückert,¹⁸ since this collection was first published by F. A. Brockhaus in Leipzig at a later date (1822).

The publishing history of the Rumi *ghazals* is not quite clear. Rückert himself first published 42 *ghazals* in an “Almanach” edited by Cotta in Stuttgart.¹⁹ The first edition of Rückert's “Collected Poems” which appeared in Erlangen in six volumes (1836-8) included these 42 *ghazals* as well as two more, together with a second series of 27 *ghazals*.²⁰ Both collections also appeared in what remains the most complete albeit uncritical edition of his work, that published by Rückert's son Heinrich two years after his father's death (Frankfurt/M. 1868).²¹ A separate, bibliophile edition of the first 44 *ghazals* appeared in 1927.²² A. Schimmel mentions a free rendering into English of the first collection by W. Hastie: “The Festival of Spring” (Edinburgh 1903).²³ On the occasion of the 200th anniversary of Rückert's birth, all the Rumi *ghazals* were published by the Turkish Dağyeli publishing-house in Frankfurt.²⁴

¹⁵ Cf. Schimmel 1964 (ed.).

¹⁶ Rückert 1977, Nr. 90 (16.7.1819): “Es sind, damit ich Sie begierig mache, *curiosa persica* nämlich, nicht Übersetzungen zu nennen und auch nicht Nachbildungen, in seiner Weise ein Gegenstück zu Goethes Diwan, den ich aber leider noch nicht kenne; bei diesem der Geist die Hauptsache, bei meinem die Form; so daß, wer Göthes Geist und meine Form zusammen nimmt, und zu beiden die leibliche Masse, wie sie in Hammers Hafis und desselben persischer Blumenlese liegt, sich ohne Persisch zu kennen, einen ungefähren Begriff von persischer Poesie wird machen können.”

¹⁷ *Oestliche Rosen. Drei Lesen*, Leipzig: F. A. Brockhaus, 1822.

¹⁸ Annemarie Schimmel: Friedrich Rückert. Lebensbild und Einführung in sein Werk. Freiburg i. Br. 1987, p. 23.

¹⁹ Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1821, pp. 211-48.

²⁰ *Gesammelte Gedichte*, Vol. 2, Erlangen: Heyder, 1836, p. 421-485.

²¹ *Gesammelte Poetische Werke*, Vol. 5, Frankfurt a. M.: Sauerländer, 1868, p. 200-237.

²² *Mystische Ghaselen nach Dschelaleddin Rumi, dem Perser*. Von Friedrich Rückert. Hamburg: Lerchenfeld 1927 (a copy of this rare work is available in the Landesbibliothek Coburg, shelf mark: L.sel. 115).

²³ Schimmel 1963: 53.

²⁴ Mawlana Dschelaleddin Rumi: Das Meer des Herzens geht in tausend Wogen. Ghaselen. Übersetzt von Friedrich Rückert, 1988.

To the best of my knowledge no detailed examination of Rückert's "free renderings" of Rumi's ghazals has ever been made. All that has been published are a few occasional remarks by A. Schimmel about the quality of Rückert's work²⁵, such as the following,

"The extent to which Rückert understood the spirit of Rumi seems remarkable, even though he was not able at that time to understand the original text due to his then insufficient command of the Persian language; his renderings are much closer to Rumi's mode of expression than some later, more literal translations, such as for example, Rosenzweig-Schwannau's."

The public response to Rückert's ghazals does not seem to have been very encouraging, as becomes clear from statements made by Rückert himself.²⁶ Soon after the publication of "Eastern Roses", poems largely inspired by Hafiz (in the form known to Rückert from Hammer's translations), August von Platen (1796-1835),²⁷ Rückert's young friend in Erlangen who had been teaching himself Persian since 1819, wrote in his diary,²⁸

"He [Rückert] himself is no more satisfied with his Eastern Roses, and generally is at odds with his poetry."

After this note, Platen expresses his own opinion on Rückert's "Eastern Roses" quite frankly,²⁹

"I have to confess that my expectations were disappointed by his *Eastern Roses*, and that I missed in it richness of imagination as well as wealth of ideas. He himself speaks of its shallowness."

It is quite clear that Rückert was increasingly moving towards translating Oriental poetry, trying to imitate its formal elements as much as possible whilst trying to do so without offending his German readers' tastes. Nevertheless, Rückert also composed many 'German' *ghazals* in the early 1820s which clearly show the influence of their Persian models, in terms of both form and content. I would like to quote just two of Rückert's early 'German' *ghazals*,³⁰

(13.)

Die Schöpfung ist zur Ruh gegangen, o wach in mir!
Es will der Schlaf auch mich befangen, o wach in mir!
Du Auge, das am Himmel wachet mit Sternblick,

²⁵ Schimmel 1963: 53.

²⁶ Cf. 200 Jahre Friedrich Rückert (Exposition Catalogue), Coburg 1988, p. 243.

²⁷ Cf. Och 1996 (ed.), Bobzin and Och (eds.) 1997.

²⁸ Laubmann and Scheffler 1900 (eds.): Vol. II, 504 (20.11.1821): "Mit den östlichen Rosen sei er [Rückert] selbst auf keine Weise mehr zufrieden, und überhaupt mit seiner Poesie zerfallen."

²⁹ Laubmann and Scheffler 1900 (eds.): Vol. II, 505: "Ich ... mußte gestehen, daß seine Oestlichen Rosen meine Erwartung getäuscht hätten, und daß ich sowohl Bilderreichtum als Gedankenfülle darin vermisste. Er selbst spricht von ihrer Untiefe."

³⁰ Rückert 1836: 499.

Wenn mir die Augen zugegangen, o wach in mir!
 Du Licht, im Aether höher stralend als Sonn' und Mond;
 Wenn Sonn und Mond ist ausgegangen, o wach in mir!
 Wenn sich der Sinne Thor geschlossen der Außenwelt,
 So laß die Seel' in sich nicht bangen, o wach in mir!
 Laß nicht die Macht der Finsternisse, das Graun der Nacht,
 Sieg übers innre Licht erlangen, o wach in mir!
 O laß im feuchten Hauch der Nächte, im Schattenduft,
 Nicht sprossen sündiges Verlangen, o wach in mir!
 Laß aus dem Duft von Eden's Zweigen in meinen Traum
 Die Frucht des Lebens niederhangen, o wach in mir!
 O zeige mir, mich zu erquickern, im Traum das Werk
 Geendet, das ich angefangen, o wach in mir!
 In deinem Schoße will ich schlummern, bis neu mich weckt
 Die Morgenröte deiner Wangen; o wach in mir!

Another *ghazal* from the same collection,³¹

(14)

Nun senke dich vom Himmel nieder im Morgenlicht,
 Und schließ mir auf die Augenlieder im Morgenlicht!
 Mein leiblich Aug ist aufgeschlossen im Morgenglanz;
 Schließ auf die Seelenaugenlieder im Morgenlicht!
 Du bist bei mir als Licht geblieben im Graun der Nacht;
 Ich schwebt' auf deinem Duftgefieder im Morgenlicht.
 Dein Traum, der nächtlich mich getragen ins Paradies,
 Ließ mich zur Erde sanft hernieder im Morgenlicht.
 Ich sehe dich auf Erden wandeln im Morgenglanz,
 Du gehst die Schöpfung auf und nieder im Morgenlicht.
 Die Lüfte, die den Fittig baden in deinem Thau,
 Sie tragen Botschaft hin und wieder im Morgenlicht.
 Die Schöpfung regt sich, dir zu dienen, im Morgenstrahl;
 Nun regt euch frisch auch, meine Glieder, im Morgenlicht!
 Die Kräfte, die das Herz gesogen im Schlummerduft,
 Will es dir weihen treu und bieder im Morgenlicht.
 Laß jeden Arm, der müd' ausruhte, die Arbeit und
 Die Lust zur Arbeit finden wieder im Morgenlicht!
 Laß jeden seine Körner streuen auf deinem Feld,
 Und streue du den Segen nieder im Morgenlicht!
 Und so wie über'm stillen Fleiße des Sämanns schwebt
 Die Lerch' auf hellem Lobgefieder im Morgenlicht;
 So laß mit deinem Peise schweben hin ob der Welt,
 Die dir arbeitet, F r e i m u n d s Lieder im Morgenlicht.

For Rückert, the most important Persian poet was Hafiz, and I have shown elsewhere that Hafiz' work was to occupy Rückert to his dying day.³² Yet, until today,

³¹ Rückert 1836: 499f.

³² Bobzin 1988: 52-74.

Rückert's translations of Hafiz have never been published in their entirety and have often been edited in somewhat unsatisfactory fashion.

Rückert's approach to Hafiz was very similar to his approach to Rumi. It was not a lack of texts that led Rückert to produce some very free renderings based on Hammer's translations. Rückert's debt to Hammer's work, or in other words, the dependency of Rückert's early "Oriental" poetry on Hammer's translations, has not been sufficiently appreciated to this day. In some instances Rückert may be shown to have used the same *bayt* in the "Eastern Roses" (following Hammer's text) as he did later on in his "Poetic Diary" (*Poetisches Tagebuch*)³³ – following the translation by Vincenz von Rosenzweig-Schwannau (1791-1865).³⁴ I would like to give one example,

Die guten Stunden hat das Los
Gezählt mir und gemessen;
Es hat mir an den bösen bloß
So Ziel als Maß vergessen

This is Rückert's "imitation" in his "Eastern Roses".³⁵ The source of this text is von Hammer's translation,³⁶

Die guten Stunden wurden zugezählt,
Doch Leiden schickt das Loos mir ohne Zahl.

Later, in the "Poetic Diary", we read,³⁷

Als mir Freuden gab der Himmel,
Zählt er sie;
Leiden gibt er jetzt mir ach, und
Zählt sie nie.

The source of this translation is the Persian text taken from the Rosenzweig-Schwannau edition,³⁸

falak ču shādī-i man dīd ān hama bi-shumurd
kunūn ki mīdihad-am gham hamī na-paymāyad

Rosenzweig-Schwannau's own translation runs as follows,³⁹

Das Loos, als meine Freuden es
Geschaut, da zählt' es sie;

³³ *Poetisches Tagebuch* von Friedrich Rückert. 1850-1866. Aus seinem Nachlasse, ed. by Marie Rückert, Frankfurt a.M.: Sauerländer 1888.

³⁴ *Der Diwan des grossen lyrischen Dichters Hafiz im persischen Original herausgegeben, ins Deutsche metrisch übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Vincenz Ritter v. Rosenzweig Schwannau*, Vol. I, Vienna: K. K. Hof- u. Staatsdruckerei, 1858.

³⁵ Rückert 1822: 463.

³⁶ Rückert 1812-1813: 446 (Nr. CLXV).

³⁷ Rückert 1888: 419.

³⁸ Hafiz 1858: Vol. I, 732, line 15f. (letter Dal).

³⁹ Hafiz 1858: Vol. I, 733.

Doch jetzt, wo es mir Gram nur schafft,
Jetzt misst es, ach, sie nie!

These two examples show the way Rückert was using Hafiz' ghazals: he usually took one *bayt* and used it to form a German *rubāʿī* "Vierzeiler"; it was not unusual for Rückert to use the same *bayt* for different renderings. The following example (Rosenzweig-Schwannau I, S. 128, Z. 11-12) demonstrates this,

"Eastern Roses",⁴⁰

Ich hab' entsagt den Riffen,
Ein Andrer tauch' ins Meer.
Ich habe die Perl' ergriffen,
Nun sind die Tiefen leer.

"Poetic Diary",⁴¹

Die Zeit ist nun vorüber,
Da ich mich wagt' auf's Meer;
Nun ich erfischt die Perle,
Brauch ich das Meer nicht mehr.

From the same manuscript,⁴²

Die Zeit, da ich dem Schiffer
Dank schuldet', ist nicht mehr;
Da ich die Perle habe,
Was brauch ich noch das Meer?

It is well known that Rückert also translated complete ghazals by Hafiz. The most complete edition of these translations is that made by Herman Kreyenborg (1889-1963),⁴³ a Sanskrit scholar and librarian at the University of Münster. Until then there had been forty-four known translations, somewhat idiosyncratically edited in 1877 by Paul de Lagarde (1827-91) whose manuscript is now lost⁴⁴. Kreyenborg added forty-two new pieces from a manuscript now held in Münster University Library.⁴⁵ Each of these two collections dates from a different period of Rückert's life. The pieces edited by Lagarde were translated in the 1840s, whereas the Münster manuscript is based on the Vincenz v. Rosenzweig-Schwannau edition, the first volume of which only appeared in 1858.⁴⁶

In his last years, Rückert translated many single *bayts* in the same manner as he had done earlier in his career in addition to the forty-two complete *ghazals*. For examples see above.

⁴⁰ Rückert 1822: 140.

⁴¹ Rückert 1888: 420, Nr. 59.

⁴² Bobzin 1994: 53-70; the quoted lines on p. 64, Nr. 35.

⁴³ Ghaselen des Hafis, München: Hyperion 1926.

⁴⁴ Lagarde 1877: 178-198.

⁴⁵ The importance and fate of this manuscript is described in my article on Rückert's Hafis-translations, cf. above Bobzin 1988.

⁴⁶ Cf. n. 34.

In summing up Rückert's occupation with Hafiz one can discern three periods:

The *first period* begins with the time Rückert spent in Vienna staying with von Hammer. Although von Hammer gave him some manuscript material Rückert was unable to understand Persian poetry very well before early 1820. It was only then that his command of Persian became sufficient, encouraged by his contact with Platen.⁴⁷ Rückert was not, as is sometimes claimed, Platen's Persian teacher; the relationship resembled more that of colleagues in a similar situation, i.e. studying Persian autodidactically. There must have been a certain element of competition between the two poets seeking to master the difficulties of the Persian language and poetry, yet the fact that they helped each other is proven by their correspondence (unfortunately, only Rückert's letters have survived). When Platen received a Hafiz manuscript from the library in Munich (with the help of the philosopher Schelling), he copied it and lent it to Rückert. It is remarkable that Rückert's many comments and addenda to this manuscript have not yet been suitably investigated.⁴⁸ However, as already indicated, the literary products of this period remain mere imitations or rather free renderings of Hafiz, mostly on the basis of von Hammer's translations.

The *second period* can be dated back to Rückert's time in Berlin (1841-48). He had some important pupils, including Paul de Lagarde and the Sanskrit scholar Friedrich Max Müller (1823-1900).⁴⁹ It seems probable that Rückert's first real (translations of) *ghazals* were made at this time, given the surviving copy of the above mentioned forty-four *ghazals* by Rückert's pupil Lagarde.

The beginning of the *third period* is clearly defined by the publishing of the first volume of Rosenzweig-Schwannau's edition and translation of Hafiz' works in 1858. Rückert acquired a copy of this work immediately and studied it very carefully.⁵⁰ He not only translated forty-two complete *ghazals* but also single *bayts* in the German *rubāʿī*-form. The dependence of Rückert's work upon Rosenzweig's edition is shown by the fact that Rückert always transliterated the first two lines of each *ghazal*, sometimes following Rosenzweig in his choice of words as well as in some stylistic peculiarities.

This short overview has not addressed the literary quality of Rückert's *ghazal* translations. My colleague Johann Christoph Büergel has given this subject comprehensive treatment in his introduction to a selection from Rückert's translations of Hafiz' *ghazals*, which appeared in 1988⁵¹.

⁴⁷ For the following cf. Bobzin 1996.

⁴⁸ Cf. the reproduction of a page in Bobzin 1997: (cf. above, n. 14), 121.

⁴⁹ Cf. Bobzin 1986 (above n. 1).

⁵⁰ Unfortunately, Rückert's copy of the book is, as far as I know, lost.

⁵¹ Rückert 1988: 7-23.

Bibliography

- Bechert, H. 1995: Wilhelm Geiger. His Life and Works. Colombo.
- Bobzin, Hartmut 1986: Friedrich Rückert in Berlin (1844-45). Aus den Erinnerungen von Max Müller. *Oriens* 29-30. 102-109.
- Bobzin, Hartmut 1996: (Der Orient sey Neubewegt...) Platens Studium des Persischen und seine Ghaselen-Dichtung. In: Och, Gunnar (ed.): *August Graf von Platen 1796-1835*. Erlangen. (Exhibition catalogue). 89-130.
- Bobzin, Hartmut 1997: Platen und Rückert im Gespräch über Hafis. In: Hartmut Bobzin/ Gunnar Och (eds.): *August Graf von Platen. Leben, Werk, Wirkung*. Paderborn. 103-121.
- Bobzin, Hartmut 1994: 70 Östliche Rosen. Unveröffentlichte Hafis-Übertragungen Rückerts. In: Giese, A./ Bürgel, Johann Christoph (eds.): *Gott ist schön und Er liebt die Schönheit. Festschrift für Annemarie Schimmel zum 7. April 1992*. Bern etc.
- Bobzin, Hartmut 1988: Zur Geschichte der Hafis-Übertragungen Rückerts. Mit einem Anhang: Hafisische Vierzeiler in Übertragungen von Friedrich Rückert. Aus seinem Nachlaß neu herausgegeben. In: Bachmann, H. (ed.): *Friedrich Rückerts Bedeutung für die deutsche Geisteswelt. Vorträge des Symposiums der Historischen Gesellschaft Coburg e.V. am 11./12. Juni 1988*.
- Bobzin, Hartmut/ Och, G. 1997 (eds.): *August Graf von Platen. Leben, Werk, Wirkung*. Paderborn. 85-102.
- Bürgel, Johann Christoph 1997a: Hafiz, Zarathustra, Goethe – Intuition, influence, intertextualité. *Colloquium Helveticum* 26. 51-70.
- Bürgel, Johann Christoph 1997b: Platen und Hafis. In: Hartmut Bobzin/ Gunnar Och (eds.): *August Graf von Platen. Leben, Werk, Wirkung*. Paderborn. 85-102.
- Hafis 1858: Der Diwan des grossen lyrischen Dichters Hafis im persischen Original herausgegeben, ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Vincenz Ritter v. Rosenzweig Schwanau. Vol. 1. Vienna.
- Hafis 1926: *Ghaselen des Hafis*. Kreyenborg, Hermann (transl.). Munich.
- Hammer, Joseph von 1812-1813: Der Diwan von Mohammed Schemsed=Din Hafis. Aus dem Persischen zum erstenmal ganz übersetzt. Stuttgart, Tübingen.
- Hammer, Joseph von 1818: Geschichte der schönen Redekünste Persiens, mit einer Blütenlese aus zweihundert persischen Dichtern. Vienna.
- Killy, W. (ed.) 1989: Literaturlexikon, Vol. 4. München.
- Killy, W. (ed.) 1992: Literaturlexikon, Vol. 12. München.
- Künstlerleben in Rom 1991. Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde. Nürnberg.
- Lagarde, Paul 1877: *Symmicta*. Göttingen.
- Laubmann, G.v. and Scheffler, L.v. 1900 (eds.): Die Tagebücher des Grafen August von Platen. Stuttgart.

- Och, Gunnar 1996 (ed.): August Graf von Platen 1796-1835. Erlangen. (Exposition catalogue)
- Ranke, Kurt/ Brednich, Rolf Wilhelm (eds.) 1990: Enzyklopädie des Märchens. Vol. 6. Berlin, New York.
- Reimar, Freimund 1814: Deutsche Gedichte. S. 1. [Heidelberg].
- Rückert, Friedrich 1977: Briefe. Rückert, Rüdiger (ed.), Vols. 1-2. Schweinfurt.
- Rückert, Friedrich 1988: Dreiundsechzig Ghaselen des Hafis. Fischer, Wolfdietrich (ed.). Wiesbaden.
- Rückert, Friedrich 1863: Ein Dutzend Kampflieder für Schleswig-Holstein. Leipzig.
- Rückert, Friedrich 1836-1838: Gesammelte Gedichte. 6 Vols. Erlangen.
- Rückert, Friedrich 1836: Gesammelte Gedichte. Vol. 2. Erlangen.
- Rückert, Friedrich 1868: Gesammelte Poetische Werke. Rückert, Heinrich (ed.). Frankfurt.
- Rückert, Friedrich 1844: Liebesfrühling. Frankfurt.
- Rückert, Friedrich 1927: Mystische Ghaselen nach Dschelaleddin Rumi, dem Perser. Hamburg.
- Rückert, Friedrich 1822: Oestliche Rosen. Drei Lesen. Leipzig.
- Rückert, Friedrich 1888: Poetisches Tagebuch von Friedrich Rückert. 1850-1866. Aus seinem Nachlasse. Rückert, Marie (ed.). Frankfurt.
- Rückert, Friedrich 1821: Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1821. Stuttgart.
- Rückert, Friedrich 1826: Die Verwandlungen des Ebu Seid von Seru'g oder die Makamen des Hari'ri in freier Nachbildung. Erster Theil. s. 1. [Stuttgart].
- Rumi, Mawlana Dschelaleddin 1988: Das Meer des Herzens geht in tausend Wogen. Ghaselen. Rückert, Friedrich (transl.). Frankfurt.
- Schimmel, Annemarie 1987: Friedrich Rückert. Lebensbild und Einführung in sein Werk. Freiburg i.Br.
- Schimmel, Annemarie 1963: Orientalische Dichtung in der Übersetzung Friedrich Rückerts. Bremen.
- Schimmel, Annemarie (ed.) 1964: Rumi: Aus dem Diwan. Stuttgart.
- Wiener, Claudia 1944: Friedrich Rückerts (De idea philologiae) als dichtungstheoretische Schrift und Lebensprogramm. Schweinfurt.
- 200 [Zweihundert] Jahre Friedrich Rückert 1988. Ausstellungskatalog. Coburg.

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 tausend 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. Rührt 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 zunächst noch geglaubten göttlichen Weltsinn 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 Ghaseles 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 Ghasele] ... 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 ‚verschönt‘ 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 Ghaseledichtung 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 Ghaseledichtung bewußt, die eine wesentliche, wenn auch keineswegs die einzige Quelle für Platens Bildersprache ist.⁶ Die drei Hauptmerkmale der persischen Ghaseledichtung, die sich auch in Platens Ghaselelen wiederfinden, nämlich (1) der durchgehende Reim (*qāfīya*), dem oft noch ein Echo- oder Überreim (*radīf*) folgt, (2) die Inkohärenz der – jeweils aus zwei Halbversen (*miṣrāʿs*) 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 Bildreihenge-dicht“ 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 Dichtungstheoretiker, insbesondere an ‘Abdalqāhir al-Ġurġānī (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 *ġazal* für das Verständnis der deutschen Gedichte fruchtbar zu machen.

I (S.247)

Der Strom, der neben mir verrauchte, 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 zweiebigigen Jambus, der den Überreim (*radif*) 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 *bait*.

Die einzelnen Gedanken passen sich der „molekularen Struktur“ der *bayts* bzw. *miṣrā's* (Halbverse) voll an. Der Satzbau der *miṣrā's* von *bait* 1 ist durch Isokolon (Parallelismus; arabisch-persische Figur *muṭābaqa* oder *muqābala*) charakterisiert; weniger vollkommenes Isokolon weisen auch die *miṣrā's* von *bait* 2 auf. Isokolon verklammert das vorletzte mit dem letzten *bait*, wobei der Parallelismus zwischen den beiden *miṣrā's* (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 - 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“ (*ḥaqīqī*) verwendet (wie viele Orientalisten heute in Anschluß an al-Ġurġānī¹¹ 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 verwischen. 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 beschaust 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 hängt als Franze; doch den Sinn erkennst du nicht;
 Sterngezelte, Blütenharnisch, blendet und erfreut den Blick,
 Taleslager, Bergesschanze; doch den Sinn erkennst du nicht;
 Beband 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 „Franse“. „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 *radif* 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 „Gebüt der Rebepflanze“ erscheint. Der Wein ist „heilig“, weil er – wie es in einem anderen Ghasel derselben Sammlung (mit dem *radif* „süssberauscht“) heißt – höchste inspirierende Kraft hat, Mysterien erschließt und die völlige Entfaltung des Ichs bewirkt. Jedoch widerspricht der *radif* 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 Franze; 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 orientalisches. 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 Reigentanz“ 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 Ghaselen 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 *Sterngezelte*, *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-Ġurġānī 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-Ġurġānī 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 Sinnggebung“³², wie sie im normalen Platenschen Ghasele 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 Ghaselen die Ästhetik einen letzten Wert darstellte, der nicht mehr in Frage gestellt würde. Der von Bürgel festgestellte Zwiespalt scheint in Platens Ghaselendichtung 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 Ghaselen“ (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 „gegnatürliche 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 Huldigungsge-dicht 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 Ḥatīm aṭ-Ṭāʿī – 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' Ghaselen, 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“ Ghaselen Platens. Allgegenwärtig sind nicht nur Hafis selbst – stets im letzten *bayt* der Gedichte, wo die Nennung seines Namens den *taḥalluṣ* (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“, Bülbül [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-Ġurġānī „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 erglühten 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 Ghaseel der ersten Sammlung „Sieh die Ros errötet, weil ihr schickt ein Lied Nachtigall, ihr Buhlgeliebte, fernhin“ (S. 243). Gehäuft begegnen phantastische Umdeutungen bezeichnenderweise im „Rosen-Ghaseel“ 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 *miṣrāʿs* eine Ätiologie:

Du, der die Rose pflegt, es weint dein Auge Rosenöle,
Dein Atem glüht von Rosenduft, und das verdriest 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 *miṣrā'* des ersten *bayt*:

Es trillert Bülbül fern von ihr, und Tau vergießt die Rose,
 [die Tautropfen sind ihre Tränen; die phantastische Begründung folgt im nächsten *miṣrā'*];
 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 fängst 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 *miṣrā'* 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-ī ḡamal-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 ġahān-i sust-nihād, ki īn ‘ağūza ‘arūs-ī hazār dāmād-ast* (Hafis 1958-64: I, 81). – „Sofi“: 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 o -) im Deutschen nachgeahmt. Dies gilt allerdings nur für die jeweils erste Hälfte der *miṣrāʿ*s, das Versmaß der jeweils zweiten Hälfte modifiziert das *muğtatt*, indem die Silbenfolge o -, die eigentlich die dritte und vierte Silbe jedes zweiten *miṣrāʿ* 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 ḥilāṣ*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 „Schatten“ 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 Frömmern, Asketen usw. gegenüber“⁵². Dieses *bayt* ist besonders kunstvoll gestaltet. Im jeweils ersten halben *miṣrāʿ* 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 Ghaselelen „mehrfach 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 *miṣrāʿ* 1) – „dem Frohsinn opfern“ (Tempus der Gegenwart) (in *miṣrāʿ* 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 *miṣrāʿ*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 „Mächtigkeitsevokektionen, 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 *miṣrāʿ* des Gedichtes *gul dar bar-u mai bar kaf-u maʿšūqa ba-kām-ast, sulṭān-i ǧāhān-am ba-čūnīn rūz ǧulām-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 „Mächtigkeitsevokektionen“ beruhen auf einer „hyperbolischen Steigerung durch Schilderung der Wirkung“⁵⁷. Bei dieser Art von Hyperbel ist die geschilderte Wirkung nicht nur übertrieben, sondern unreal, phantastisch, „Intensität des Eindruckes 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 Weltherrscher zu fühlen.

Im Schluß-*bayt* wechselt der Dichter das Thema. Er redet nicht mehr den Freund, sondern, im letzten *miṣrāʿ*, seinen Meister Hafis an. Im Schluß-*bayt* nennen sich die persischen *ǧazal*-Dichter gemäß den Gesetzen der Gattung mit ihrem Federnamen. 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 *misrāʿ* 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. Indem 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 getrübler 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 erbt,
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 seht 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 Todesstunde; die wie eine abgrundtiefe Bosheit der Vorsehung erscheinende Tatsache, daß die Entstehung des Lebens, der Zeugungsvorgang, nur eine Form hat, die Todesart 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 *miṣrāʿ* des letzten *bayt*) ruft der Dichter dazu auf, jeder einzelne möge – wohlgemerkt: in Selbsttäuschung, 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 *miṣrāʿ*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 *miṣrāʿ*:

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

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

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 chiasmisch strukturiert sein (Laßt eurer Liebe nichts entgehen, 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 *bayts* 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 *ġazal*. Ursprünglich ist es zwar – ebenso wie sein Vorgänger, das arabische *ġazal*, – Liebesdichtung, aber die thematische Beschränkung auf die Liebe wird schon in einem frühen Entwicklungsstadium aufgegeben: im persischen *ġazal* 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 verummter 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 Ghasele geschrieben.

August von Platen gebührt 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 Ghasele.

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

Wenn einst Persen deutsche Verse
Lesen, wie wir ihre 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 Ghaselen-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 Seebold. Berlin, New York.
- Link, Jürgen 1971: *Artistische Form und ästhetischer Sinn in Platens Lyrik*. München.
- Meier, Fritz 1992: Der Derwisch Tanz. 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 Ghaselen*. 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).

Die Ghaselen in August Graf von Platens orientalischer Dichtung*

Petra Kappert

„Im Zeitalter Ludwigs XIV. war man Hellenist, jetzt ist man Orientalist, (...) der ganze Kontinent neigt sich zum Orient“ schrieb Victor Hugo 1829 im Vorwort zu seinem Gedichtzyklus *Les Orientales*, sich damit selbst in die Reihe der „orientalisierenden“ europäischen Schriftsteller einreihend (Hugo 1829: II).

In Deutschland wird man bei dem Genre der „anverwandelten“ west-östlichen Dichtung neben dem Namen Johann Wolfgang v. Goethes und Friedrich Rückerts vor allem den August v. Platens (1796-1835) nennen, „den deutschen Ghaseldichter *kat‘ exochen*“, wie ihn Friedrich Veit 1908 in seiner Dissertation über Platens Nachdichtungen aus dem Diwan des persischen Lyrikers Hafis herausstellte (Veit 1908: 265).

Platen war zu seiner dichterischen Beschäftigung mit dem Orient – besonders zu den Hafis-Studien – durch die Arbeiten Joseph v. Hammers, Goethes *West-östlichen Divan* (1819) und die Bekanntschaft mit dem acht Jahre älteren Friedrich Rückert angeregt worden. Wenn Rückert (in einem Brief an Hammer) formuliert hatte „wenigstens soll sich das deutsche Ghasel künftig so gut ausnehmen und so gut seinen Platz behaupten wie das deutsche Sonett ...“ (Rückert 1977, 1: 318), dann dürfte das als Motto für die Bemühungen Platens um die persische Dichtung genauso Gültigkeit haben.

Anders als Goethe hatten sich Rückert und Platen profunde persische Sprachkenntnisse angeeignet. Beider ausgeprägte Vorliebe für den Erwerb fremder Sprachen ist bekannt, und Platens Jugendliryk weist Gedichte nicht nur in klassischem Griechisch und Latein auf sondern ebenfalls in englischer, französischer, spanischer und portugiesischer Sprache. Seine Tagebuchaufzeichnungen, mit denen er als 13-jähriger beginnt und die er bis an sein Lebensende fortsetzt, führt er auf deutsch ebenso wie auf französisch und italienisch. Er betreibt auch Sanskrit- und Arabisch- und Hebräisch-Studien, daneben zeitweilig auch Türkisch (1822) (Veit 1908: 279), dies freilich nur vorübergehend und ohne nachhaltiges Interesse. Im Mittelpunkt seiner orientalischen Studien stand stets die Beschäftigung mit der persischen Sprache und Literatur, mit deren Studium er im August 1820 (in Erlangen bei Johann Arnold Kanne) begann (Platen 1900, 2: 403). Dies blieb fast zwei Jahre sein Hauptstudium, und hierzu sind im weiteren Sinne auch seine Ghaselendichtungen zu zählen, mit denen Platen seit April 1821 anfang, „sich in der literarischen und wissenschaftlichen Welt einen Namen zu machen“ (Veit 1908: 275).

* Petra Kappert (1945-2004) verstarb am 29.5.04. Die angekündigten Erweiterungen des Manuskripts konnten nicht mehr vorgenommen werden.

Die nicht-orientalistische Forschung hat stets darauf verwiesen, daß Platen Ghase-len durch andere, früher (spätestens seit 1818) in seiner Dichtung anzutreffende Gen-res, z.B. die hellenistisch-byzantinischen *Anakreonten* (sowie auch durch *Redondil-las*, spanische lyrische Romanzenverse) vorbereitet worden seien (Platen 1982, 1: 795 f.). In der Tat verwendet Platen selber die Begriffe häufig synonym, wie es auch Hammer in seiner Hafis-Übertragung tut, wenn er *Ghasel* mit persische Anakreonti-sche Ode übersetzt (Hammer 1812, 1: II). Die Werkausgabe von 1982 hat denn auch die *Anakreonten*, *Redondillas* und *Ghaselen* als „zusammengehörige Genrefamilie“ zusammengestellt. Gelegentlich freilich stellt Platen selber die graziöse lyrische Form des Ghasels ganz besonders heraus – etwa, wenn er in der *Polemischen Promemoria an die Feinde der Ghaselen* betont, daß die Reimformen der Perser der deutschen Sprache näher stünden als die prosodischen der Griechen.

So ist der Dichter der erste, der im Deutschen eigene Ghaselen in geschlossenen, selbständigen Sammlungen vorgelegt hat. Es handelt sich dabei um die Ghaselen, veröffentlicht 1821 in den *Lyrischen Blättern*; *Neue Ghaselen* 1823; (ferner die sog. italienischen Ghaselen *Vesta Taschenbuch für Frauen für das Jahr 1836*; Die *Nach-bildungen aus dem Diwan des Hafis* erschienen nicht mehr zu Platens Lebzeiten, vielmehr postum und verstümmelt 1839, annähernd vollständig erst 1880.)

In einer bereits zu Lebzeiten des Dichters begonnenen Debatte um die Einordnung seiner Lyrik wird immer wieder der Vorwurf des *Epigonentums* laut: „Platen, vom Schicksal an das Ende der Goethezeit gestellt, habe krampfhaft u. erfolglos versucht, seine großen Vorgänger zu überbieten. Dabei habe er sich zeitweilig Goethe und Schiller, zeitweilig die Romantiker und schließlich die *gesamte Weltliteratur* zum Vorbild genommen, um am Ende mit der *Imitation sprachwidriger fremder Rhythmen* endgültig zu scheitern“ (Platen 1982, 1: 965 f.).

Eng damit verbunden ist die spätere Kritik, Platen habe „statische Gedichte“ ohne Spontaneität – eben keine „Erlebnislyrik“ –, erstarrt in „Marmorkälte“ und fremden Formen geschrieben. Platen habe die Tendenz „das Wort als Klang und Reim selb-ständig zu machen und ihm die unbedingte Bindung an den Sinn zu nehmen“, so ein Kritiker (Link 1971: 14 ff.).

Solche als Vorbehalte formulierten Urteile übersehen Wesentliches: Jenseits aller exotischen Effekthascherei in den bloß nachempfundenen literatischen Orientmoden seiner Zeit fühlte sich Platen durch bestimmte Charakteristika der persischen Dichtung und ihrer Schöpfer persönlich affiziert. Dabei kam der Figur des großen Lyrikers Hafis (1325-1390) eine entscheidende Bedeutung zu, wie gerade in der orientalistischen For-schung immer wieder betont worden ist, zuletzt noch einmal von Christoph Bürgel und Hartmut Bobzin in dem 1998 erschienenen Symposiumsband „*August Graf von Platen. Leben, Werk, Wirkung*“. Platens erste Bekanntschaft mit der Dichtung des Hafis und Details seiner Biographie ergab sich aus der Lektüre von Hammers Diwan-Übersetzung (1812/13). Mehrfach wird in dem Werk auf die „homosexuelle Wunschstruktur“ (Link) des persischen Dichters verwiesen (Hammer 1812, 1: VII, XXI f.) und der gängigen These muslimischer Kommentatoren widersprochen, nach der die Erotik des Hafis al-

legorisch als Ausdruck der islamischen Mystik zu interpretieren sei (Hammer 1812, 1: XXXII ff.). Zu diesem ganzen Komplex äußert sich besonders scharfsinnig und zutreffend Veit in seiner Dissertation über Platen (Veit 1908: 410 ff.).

Platens homosexuelle Veranlagung, unter der er – mit Schuldgefühlen – litt, zu der sich offen zu bekennen und die auszuleben ihm zeitlebens verwehrt war, hatte den Dichter auf der Suche nach der unausweichlichen „Sublimierung“ seiner Gefühlswelt auf den verwandten Geist im persischen Mittelalter stoßen lassen, zu dem er – für die Jahre seiner orientalischen Studien – eine ungeheure emotionale Affinität entwickelte. Gerade *Emotionen* waren in diesem von Platen gesuchten „geistig-seelischen Verwandtschaftsverhältnis“ allemal evident. Ihm, dem die Gegner empfindungsarme „Marmorkälte“ (und später Formalismus) bescheinigten, in dem man distanziert allenfalls den Schöpfer von Paradiesen künstlicher Gefühlswelten erkennen wollte, war der persische *counterpart* eine leidenschaftlich *konstruierte* Identifikationsfigur. „Die homoerotische Deutung der Liebesdichtung von Hafis ... war für Platen eine elementare Entdeckung, oder besser: ein elementares Erlebnis, das die eigene Dichtung freisetzte“, wie es Bobzin 1998 formuliert hat (Bobzin 1998: 110). Wir verfügen zu diesem Komplex über eine Fülle von Platens Selbstzeugnissen: So heißt es etwa 1822 in den Tagebuchaufzeichnungen, in den bitteren Stunden einer unglücklichen Liebesbeziehung (zu Justus v. Liebig) finde er in solchen *Stimmungen Trost* bei Hafis: „Was mir in all diesen Tagen „Hafis“ für herrliche Dienste leistet, kann ich kaum beschreiben.“ (Platen 1900, 2: 254). In einer ähnlichen Situation im Herbst jenes Jahres suchte er wiederum *Trost* bei Hafis, indem er einzelne Stücke des Persers in deutsche Verse zu übersetzen begann, durfte er doch so noch am ehesten und unverhülltesten aussprechen, was er fühlte und litt (Platen 1900, 2: 559; vgl. hierzu auch einfühlsam Veit 1908: 283). Wie sehr die Figur des Hafis für Platen eigentlich eine „Konstruktion“ darstellt, erhellt aus einer Episode aus dem Sommer des Jahres 1821: Auf einem Ausflug mit dem Freund Otto v. Bülow *inszeniert* Platen ein *Spiel*, bei dem ihm die Rolle des Hafis zukommt, dem Freund die des *Saki*, des Schenken. Solcherart Spiele scheint Platen häufiger wiederholt zu haben (Platen 1900, 2: 470).

Im Vorwort zur zweiten Ghaselensammlung, veröffentlicht 1821 in den „Lyrischen Blättern“, äußert sich Platen zum im Deutschen ungewöhnlichen und auch äußerlich fremd wirkenden Charakter seiner Gedichte: „(diese 2. Sammlung von Ghaselen) borgte vom glühenden formenreichen Oriente die Hülle für die Fülle des Okzidents“ (Platen 1982, 1: 822). Damit war eine Erklärung für die dem Orient entlehnte Form geliefert, die ihm für eine gewisse Zeit als *die* adäquate Ausdrucksmöglichkeit seiner Gefühlswelt erschien. „Für Platen bedeutete das Ghasel mit seinem Prinzip der Reimserie (aa ba ca etc.) und der echohaften Wiederholung eines Leitmotivs (*radīf*) – so orientalisch seine Herkunft immer sein mochte – die Möglichkeit der Verbindung eines artistisch aufs äußerste gesteigerten Echoprinzips mit dem Thema homosexueller Erotik“ (Platen 1982, 1: 975). Manchem Kritiker schienen denn auch die Gedichte mit ihrer doppelten Reimstruktur in jeder 2. Zeile (Reim und dazu „Überreim“, d.h. identisch zu wiederholende *Leitmotive* im Anschluß an den Reim) litaneihaft und „un-

deutsch“; für den Dichter lag genau in diesem formalen Prinzip die gesteigerte Ausdrucksmöglichkeit seiner traumatischen Liebessituationen, wie es Link nennt (Platen 1982, 1: 975). Beispielfhaft sei hier ein Ghasel angeführt (Platen 1982, 1: 244).

Mein Herz ist zerrissen, du liebst mich nicht!
 Du ließest mich's wissen, du liebst mich nicht!
 Wiewohl ich dir flehend und werbend erschien,
 Und liebesbeflissen, du liebst mich nicht!
 Du hast es gesprochen, mit Worten gesagt,
 Mit allzugewissen, du liebst mich nicht!
 So soll ich die Sterne, so soll ich den Mond,
 Die Sonne vermissen? du liebst mich nicht!
 Was blüht mir die Rose? was blüht der Jasmin?
 Was blühen die Narzissen? du liebst mich nicht!

Nicht allzu viele von Platens Ghaselen folgen diesem ganz orientalischen strengen Formprinzip aus Reim und Echoleitmotiv. In ihnen geht der Dichter weiter in der Aneignung der ursprünglichen Ghaselstruktur als beispielsweise Goethe, ohne doch dabei seine Ausdrucksmöglichkeiten einzuengen. Im Gegenteil: angestrebt sind durch die echohafte Wiederholung die *Intensität* oder wenn man so will die *Endgültigkeit* einer Aussage, die für den Menschen (hier den liebenden Dichter) von schicksalhafter, ja existenziellen Bedeutung ist.

So einfühlsam sich Platen der formalen Struktur des Ghasels auch angenähert hat, so ging er doch nicht so weit, auch die persische *Metrik* für seine deutsche Lyrik zu adaptieren (Veit 1908: 274), was ihm wie eine Vergewaltigung seiner Dichtung erschienen wäre. „Sogar das einfachste Metrum der persischen Sprache in dem Firdusi ist in der unsrigen kaum in einzelnen Versen unterzubringen“, heißt es denn auch im Vorwort zu den „Nachbildungen aus dem Diwan des Hafis“ 1822 (Platen 1982, 1: 841). In einem seiner bekanntesten Gedichte (1. Sammlung 1821), dem sogenannten „Tulpenghasel“ (Platen 1982, 1: 295 f.) läßt sich etwas über die scheinbar konventionelle orientalische Bilderwelt, die Platen übernommen hat, ablesen, zugleich aber auch über das für seine Ghaselen so charakteristische Kompositionsprinzip des „Bildreihengedichtes“ bzw. der *Oszillierenden Bildreihe* (Link 1971: 45 ff.):

Mir vor allen schön erschien die Tulpe;
 Meine Seele nahm dahin die Tulpe;
 Überbeut den Saphir doch an Farbe,
 Doch an Farbe den Rubin die Tulpe!
 Eher pflück ich, wenn auch nie sie duftet,
 Als Jasmin und Rosmarin, die Tulpe;
 Lieblicher, als alle Sterne leuchtet
 unterm Sternenbaldachin die Tulpe,
 Gerne wandl' ich, wenn der Mond am Himmel,
 Denn es fesselt mich und ihn die Tulpe,
 Schenke! Tulpen sind wie Kelche Weines,
 Gib den Freunden, gib sie hin, die Tulpe.

Mit der *Tulpe*, der in Europa so heiß begehrten Blume aus dem Morgenland, scheint Platen nur einen konventionellen Topos aus der traditionellen Ghaselliteratur aufgegriffen zu haben, der einzureihen ist in ein immer wieder verwendetes „Bildarsenal“, wie z.B.: *Wein, Schenke und Gesang, Edelsteine und Blumen, Sonne, Mond und Sterne* (Platen 1982, 1: 975). Die *Tulpe* erscheint in diesem Gedicht als Leitmotiv (*radîf*), gleichsam *umspielt* von auf sie bezogenen Gegenständen (Juwelen wie: Saphir, Rubin), Pflanzen/Blumen (Jasmin, Rosmarin) sowie „kosmischen Elementen“ (Sterne, Sternenbaldachin, Mond, Himmel), die in freiassozierender Bildreihe das Leitmotiv ergänzen, erweitern und erneuern.

Seiner vierten Ghaselensammlung, die 1823 erschien und „Neue Ghaselen“ betitelt war, hat Platen ein programmatisches Motto vorangestellt, das auf den ersten Blick überraschen mag: „*Der Orient ist abgetan, / Nun seht die Form als unser an*“ (Platen 1982, 1: 285).

Die Gedichte dieser Sammlung lassen in der Tat in Motiven und Bilderwelt keinen eindeutigen Orientbezug mehr erkennen. Die Hinweise auf den Dichter Hafis und seine Welt fehlen, orientalische Metaphern sind eingetauscht gegen die eines vertrauten Ambientes: Der verehrte Jüngling gleicht in dieser Sammlung der schlanken *Pappel* statt der Zypresse (Platen 1982, 1: 285); den Wein kredenzt man aus den „offnen *Römern*“ statt in Kelchen, *die der Tulpe gleichen* (!). Es sind Ghasale gleichsam „ohne *Hafisische Maske*“ (Platen 1982, 1: 798). Die bis in alle Feinheiten erprobte lyrische *Form* des Ghasels empfindet Platen zwar weiterhin als tragfähig, seine *Bildreihen* erscheinen freilich im neuen Gewande einer Art „abgewandelter, gemilderter Exotik“. Die ist eher im „klassischen“ Italien angesiedelt (Vesta-Ghaselen von 1832) als im Morgenland des Hafis, auf den der Dichter „überängstlich“ nunmehr alle offensichtlichen Anspielungen vermeidet, weil sie ihn mittlerweile desavouieren könnten (Platen 1982, 1: 797), wie er befürchtete.

Im Rückblick in seinen Briefen (Platen 1973, 4: 347, 405) stellte Platen später selber fest, „der Entwicklung seiner Lyrik liege die aufsteigende Linie eines notwendigen *Fortschritts* zugrunde“ (Platen 1982, 1: 92): „Ich für mein Teil sehe in den 4 Büchern meiner Gedichte eine notwendige Stufenfolge“ (Platen 1973, 4: 405). Das hierarchisch *aufsteigende Prinzip der Genres* war nach Auffassung des Dichters selbst einer Hierarchie entsprechender Situationen und sogar einer Folge von Altersstufen zuzuordnen: Dabei entsprechen die *Romanzenlieder* der pubertär-einsamen Liebe und dem Alter bis zwanzig; das anakreonthische Genre (die *Ghaselen*) der Flirt-Liebe in kleinem Kreis und dem Alter bis fünfundzwanzig; das *Sonett* der leidenschaftlichen Partnersuche und dem Alter bis dreißig; während die *Ode* die Brücke vom Privaten zum Gesellschaftlichen schlägt und die *Hymnen* schließlich mit großem historischen Ton an die politische Öffentlichkeit treten sollen (Platen 1982: 972).

Wenn also auf die Jahre der intensiven Ghaseldichtungen (1821-23) die der „ernsten Sonette“ (Link) fallen, so hat Platen das Ghasel niemals desavouiert, wie auch Bürgel hervorhebt (Bürgel 1998: 94 f.); und wenn es sich dabei auch zunehmend um anmutige Gebilde ohne orientalische Staffage handelt.

So greift denn Platen noch drei Jahre vor seinem Tod die Ghaselform ein letztes Mal auf: er schrieb das Eingangsgedicht zur endgültigen Ausgabe seiner Lyrik 1834; es ist ein *Ghasel über das Ghasel*:

Farbenstäubchen auf der Schwinge
Sommerliche Schmetterlinge,
Flüchtig sind sie, sind vergänglich
Wie die Gaben, die ich bringe,
Wie die Kränze, die ich flechte,
Wie die Lieder, die ich singe:

Nicht Unsterblichkeit verlang' ich,
Sterben ist das Los der Dinge:
Meine Töne sind zerbrechlich
Wie das Glas, an das ich klinge. (Platen 1982: 209)

Bibliographie

- Balke, Diethelm 1952: Westöstliche Gedichtformen. Sadschal-Theorie und Geschichte des deutschen Ghasels. Diss. Bonn maschinenschriftlich.
- Bobzin, Hartmut 1998: Platen und Rückert im Gespräch über Hafis. In: Bobzin, Hartmut – Gunnar Och (Hrsg.) 1998. 103-120.
- Bobzin, Hartmut – Gunnar Och (Hrsg.) 1998: August Graf von Platen. Leben. Werk. Wirkung. Paderborn.
- Bürgel, J. Christoph 1998: Platen und Hafis. In: Bobzin, Hartmut – Gunnar Och (Hsg.) 1998. 85-102.
- Hammer, Joseph von 1812-13: Der Diwan von Mohammed Schemsed-din Hafis. Aus dem Persischen zum erstenmal ganz übersetzt. 2 Bde. Stuttgart und Tübingen. (Reprint Hildesheim 1973).
- Hugo, Victor 1829: Les Orientales. Paris.
- Link, Jürgen 1971: Artistische Form und ästhetischer Sinn in Platens Lyrik. München.
- Platen, August von 1896-1900: Die Tagebücher des Grafen August von Platen. Aus der Handschrift des Dichters herausgegeben von Georg v. Laubmann und Ludwig v. Scheffler. 2 Bde. Stuttgart.
- Platen, August von 1973: Der Briefwechsel des Grafen August von Platen. Hsg. von Ludwig von Scheffler und Paul Bornstein. 4 Bde. Hildesheim/ New York. (Nachdruck der Ausgabe München und Leipzig 1911-1931)
- Platen, August von 1982: Werke in zwei Bänden. Hsg. von Kurt Wölfel und Jürgen Link. München.
- Rückert, Friedrich 1977: Briefe. Rückert, Rüdiger (Hg.). Schweinfurt.
- Veit, Friedrich 1908: Des Grafen von Platen Nachbildung aus dem Diwan des Hafis und ihr persisches Original. Bd.1. Berlin.

Index of Proper Names

- Abbasids xxxiii, xxxviii, 3, 11, 28, 44
 ‘Abdaşşabūr, Şalāh xxxix, xli
 Abiwardī, Abū al-Muẓaffar Muḥammad 44, 45
 Ābtin 114
 Abū Dhu’ayb al-Hudhalī (d.649) 27
 Abū Firās (d. 968) xxxiii
 Abū Ishāq (Bushāq) ‘Aṭ‘imah 144
 Abū Nuwās (d. 813/815) xxv, xxxiii, 6, 10, 11, 26, 33-34, 37, 127
 Abū Tammām (d. 845) xxxiii, 11, 26, 28, 33, 34-37
 Abū l-Yanbaghī ‘Abbās ibn Ṭarḥān 20
 Adorno 254
 Ahmed Paşa 164, 185, 190-191
 Ahmed-i Dāī 185
 Ahmedī 185
 Akbarābād 147
 Aksan, Doğan 189
 Aleppo 212
 Alevis 213
 ‘Alqama 27
 Ambros, Edith xxii, 185
 Anakreon 240
 Anatolia 164, 212
 Andalusia xxxvii
 Andrews, Walter xxi, xxii, xxiv, xxvi, xxxiv, 185
 Anqashārī, M. al- 4
 ‘Antara 27
 Anvari 264-266
 Arabs/Arabic xx, 3, 136, 45, 222, 228, 262
 Arazi, Albert 23, 26, 29
 Arberry, Arthur J. 40
 Arīb xxxviii
 Ariost 299
 Aristotle 122
 Arjāsp 117
 Aş‘arī, al- (d. 935) 178
 ‘Āşiq Ćelebī, 153, 155, 159, 166, 172
 Astarābād 225
 Atāī 197
 ‘Atṭār 111, 118, 136, 143, 187, 191
 Avesta 112, 117
 Avicenna 118, 302
 ‘Awfī 133
 ‘Ayn al-Quḍāt see al-Ḥamadānī
 Ayyubids 7
 ‘Ayyūqī 129
 Azerbaijan 88,212,213,224-226
 ‘Azīz, Muḥammad xxxv
 ‘Azīzī Mişrī 160
 ‘Az̄m, Şādiq al- xxxix
 Bābīs xxxix
 Bāburnāmah 148
 Babylon 42
 Bādghīsī, Ḥanẓala al- 22
 Baghdad 6, 26
 Bākī 181, 192-193
 Balkh 20, 110
 Balkhī, Abū Shakūr al- 31
 Balkhī, Shahīd-i 130
 Baqlī, Rūzbihān 79
 Barmakids 23
 Bashkirs 262
 Bauer, Thomas xxx, xxxi, xl, 33
 Bausani, Alessandro 3, 118, 122, 124, 128, 176
 Bayezid II. 165
 Bayqara, Ḥusayn 141
 Behmardi, Vahid xxx
 Beirut 50
 Berlin 286, 292
 Bertels, Y.E. 128
 Bilkan, Ali Fuat xxv
 Binā’ī 145
 Bī-nishān 90
 Birginskiy 109
 Bodenstedt, Friedrich 247, 314
 Braginskiy, I.S. 128
 Brecht, Berthold 254-255
 Brockelmann, Carl 285
 Brookshaw, Dominic P. xxviii
 Browne, E.G. 90, 124
 Bucharā 77, 115, 117-118
 Büchner, Georg 304
 Buddhism 230
 Buḥturī, al- (d. 897) 127
 Bülow, Otto von 305, 307, 319
 Bürgel, Johann Ch. xxv, xxvi, xxviii, xxxvi, xxxix, 292, 301, 304
 Bursa 168, 172
 Bursevī, İ.H. 191
 Burton 262

- Bustān 134, 269, 272-273, 277, 279-280
 Buṭḥaynah, Jamīl (d. 701) (Jamīl b. Maʿmar)
 42, 44
 Caesar 219
 Cairns, Francis 123
 Caspian Sea 225
 Čavuşoğlu 190
 Celan, Paul 253
 Cemşid 206, 207
 Central Asia 222
 Chagatai 171
 Chapman, Raymond 189
 Chateaubriand 262
 Chézy, Helmina von 241
 Chinese 17, 224
 Chūbānids 88
 Cinci Hoca 200
 Clavijo 93
 Coburg 285-286
 Constantinople 214
 Cotta 266, 287
 Curtius, Ernst Robert 122
 Cysarz, Herbert 314
 Dabashi, H. 40
 Dahhāk 206, 207
 Damascus 44, 165
 Danish 286
 Daqīqi 31, 124, 130, 131
 Darī 29
 Darwish, Mahmud xxxviii, 47- 52, 62, 64, 66,
 67
 Daumer, Georg F. 243, 247, 314
 David 78
 Dawlatshāh 16
 De Bruijn, J.T.P. xxviii, 142
 Deli Birāder (Ghazālī) 156, 159
 Dhū ar-Rummah see Ibn Bahīsh
 Dietz, Heinrich F. von 241, 262, 264
 Dihlawī, Amīr-i Khusraw (d. 1325) xxxv
 Dilçin, Cem 185
 Dimashqī, al-Waʿwāʾ al- (d. 980) xxxiii, 7
 Dingelstedt, Franz 237, 243, 247-248, 2 52
 Disraeli 262
 Djarir 127
 Doerfer, Gerhard 17-20
 Dräxler, Manfred 247
 Eckermann 245
 Edirne 168
 Egypt 44, 262
 Eilers, Wilhelm 176
 Enzensberger, Hans M. 254
 Erlangen 286, 287
 Ernst, M.J.D. 241
 Europe xlii, 315
 Faḍlallāh Astarābādī 212, 222, 225-226, 228
 Fahlawī 23
 Faiz, Faiz Aḥmad xxxviii
 Fallersleben, Heinrich von 247
 Faqīrī xxix
 Farangi 117
 Farazdaq, al- (d.1031) 127, 130
 Farghānī, Sayf al-Dīn 136
 Farrukhī (d. 1037) 112
 Faust 281
 Fehīm-i Qadīm 176, 178, 181-182
 Feldman 176
 Ferhad xxii
 Feuchtersleben 247
 Fevrī 154
 Fichte 295, 303-304
 Firdawsī xxvii, 77, 112, 114, 116, 118, 122,
 129, 264-266
 Fitzgerald, E. 15
 Fontane, Theodor 247
 Franconia 285
 Freiligrath, Ferdinand 247
 Friedel, Johann 242
 Friedrich Wilhelm IV. 248, 286
 Frye, Northrup xxvii
 Fuḍūlī (d. 1555) xiv, xv, xxxv, 165, 185
 Ganjawī, Nizāmī-i 78
 Geibel, Emanuel 247
 Geiger, Wilhelm 285
 George, Heinrich 315
 Germany 262
 Gernhardt, Robert 254
 Ghani 136
Ghāyat al-baḥṭh ʿan maʿnā al-Baʿth 39
 Ghazālī, Muḥammad (d. 1535) 165
 Ghaznavids 94, 112, 130, 141-142
 Ghazni 16
 Ghazzālī, Abū Ḥamid al- (d. 1111) 40
 Ghazzālī, Aḥmad 40, 43
 Gibb, E.J.W. xxi, xxii, 142
 Giffen, Lois Anita xxxii
 Glünz, Michael xxv
 Goethe, Johann Wolfgang von xv, 235, 238-
 247, 250, 255, 259, 260-261, 263, 266,
 269-271, 274-275, 277-281, 286-287, 305,
 315, 317-318, 320

- Greece 63
 Grillparzer 247
 Guillén, Claudio 123
 Gujurātī, Aḥmad xxxv
 Gulistān 269, 280
 Gulshāh 129, 132
 Gurgānī 78
 Gushtāsp 112
 Habibi, Emil 48, 50
 Haddad, Michel 49
 Ḥād̄jib, Yūsuf Ḥaṣṣ 16
 Ḥāfīz (d. 1390) xxvi, xxxvii, 78, 88-90, 101, 111-112, 117-118, 121, 136, 143, 165, 175, 191, 239, 240-246, 255, 260-266, 269, 271-275, 277, 279-281, 286-292, 295, 299, 301, 304-305, 307-308, 310-311, 314-315, 317-319, 321
 Hagedorn 240
 Hagelstange, Rudolf 247, 250
 Ḥalāwī 133-134
 Ḥallāğ, al- (d. 858) 29, 78, 79, 82
 Halm, Friedrich 247
 Hamadān 42, 43, 44
 Hamadānī, ‘Ayn al-Qudāt al- xxx, 39, 40, 43, 44, 45
 Hamann, Johann Georg 242
 Ḥamdī (d. 1503) xxxv
 Hammer-Purgstall, Joseph von 15, 239, 241, 243, 244, 255, 262, 264, 265, 266, 268, 269, 271, 277, 279, 280, 281, 285-288, 290, 292, 317, 318
 Hamori, Andras xxxi
 Ḥarīrī, al- 286
 Hārūn ar-Raṣīd 23
 Hatem 305
 Hazaj musaddas maḥḍūf 23
 Hebbel 247
 Hegel 123, 241
 Heidelberg 285
 Heine, Heinrich 247, 253
 Heinrichs, Wolfhart 128
 Helākī 159
 Herat xxxv, 77, 141
 Herder, Johann Gottfried 240, 242, 277
 Hermannsthal 247
 Hess, Michael xxiv
 Hidāyat, Riḍā Qūlī 134
 Ḥijāz 6, 44, 45
 Hölderlin 253, 255
 Hofmannsthal, Hugo von 247, 314
 Holbrook, Victoria xxii
 Hölty 240
 Homer 285
 Horaz 275
 Hugo, Victor 317
 Hurrem 160
 Ḥurūfīs 212, 222, 224-228
 Ḥūsn u ‘Aṣq xxii
 Ḥātim at-Ṭā’ī 305
 Ibn al-Aḥnaf, al-‘Abbās (d. 807) xxxii, xxxiii, 11, 35, 127
 Ibn al-‘Arabī (d. 1240) xxviii, 73, 79, 80-83
 Ibn al-Fāriḍ xxiv, xxxv
 Ibn al-Jawzī 78
 Ibn al-Mufarriğ, Yazīd (d. 688) 21
 Ibn al-Mu‘tazz (d. 908) xxvi, 4-11
 Ibn al-Walīd, Muslim 127
 Ibn ar-Rūmī (d. 896) 306
 Ibn ‘Aṭīyyah, Jarīr (d. 732) 42
 Ibn Bahīsh, Ghaylan b. ‘Uqbah (Dhū ar-Rummah) (d. 735) 42, 44
 Ibn Ma‘mar, Jamīl see Buthaynah
 Ibn Masrūq 29
 Ibn Qutayba (d. 889) xxxiv, 122
 Ibn Shaykh Uvays, Aḥmad Bahādur 88, 89
 Ibn Ṭāhir, Muḥammad 22
 Ibrahim I. 200
 İbrāhīm Paşa 159
 İhsanoğlu, Ekmeleddin xx
 Ilkhānids 88, 94
 ‘Imād 136
 Imra’ al-Qays xx, 11, 27
 India 147, 175, 262, 285
 Īnjūids 88, 89, 90, 93-94, 96, 98
 İpekten, H. 176
 Iphigenie 243
 Iqbal, Muḥammad 264, 280
 Īraj 114
 Iran/Persia xxvi, 16, 29, 40, 44, 91, 147, 191, 212, 261, 299
 Iraq 44, 212, 222
 ‘Irāq-i ‘Ağam 175
 Irāqīs 127, 129, 136
 İsfahān 45, 89, 179
 İsfahānī, Abū l-Farağ al- xxxiv
 İsfahānī, ‘Imād ad-Dīn 40
 Isfandiyār 112, 114, 116, 118
 İshak Çelebi (d. 1537/8) 163, 164-166, 168, 170-172
 Italy 239, 261, 285, 321

- Jacobi, Renate xxxviii
 Jāhiz, al- 122
 Jalāyirids 88, 96
 Jāmī (d. 1492) xxxv, xxxvi, 145, 264-266, 269
 Jamīl 127
 Jarīr 44, 127, 130
 Jena 262, 285
 Jesus Christ 77-78, 300
 Jones, Sir William 240
 Junaid, al- (d. 910) 29
 Jung, C.G. xxxiv
 Jung, Marianne 270
 Jurjānī, ‘Abdalqāhir al- (Curcānī) 297, 298, 302, 303, 306
 Kalenderīs 187
 Kalīm-i Kāshānī 136, 147
 Kalpaklı, Mehmet xxii, xxvi
 Kamāl Ismā‘īl 136, 179
 Kamāl-i Khujandī 136
 Kamālī 132
 Kanne, Johann A. 318
 Kappert, Petra xxxvii
Kara Kitap xli
 Karagöz xxvi
 Kashgarī, M. al- 16, 18
 Kātib, Khālīd ibn Yazīd al- 23
 Kay Khusraw 117
 Kaykāwūs b. Washmgīr 130-132
 Kazvinī 189
 Keller, Gottfried 247-248, 253, 315
 Kemāl, Ali 164
 Khairallah, As‘ad xxxv
 Khālīd ibn Yazīd 11, 26, 28-31, 34-35
 Khalīl 19
 Khāqānī 135
 Khātūn, Jahān-Malik 87-91, 93-105
 Khātūn, Pādīshāh (d. 1295) 91
 Khātūn, Qutlugh Turkān (d. 1282) 91
 Khātūn, Tāshī 89
 Khayālī 185, 190
 Khayyām, ‘Umar al- 15, 127
 Khurāsān, 20, 44, 77, 110, 127, 175
 Khusraw Parvīz 110
 Khusraw, Amīr 136
 Khājū-yi Kirmānī 91, 136
 Killy, Walther 76
 Kisā‘i-yi Marvazī (d. after 1002) 112
 Klopstock, F. G. 240
 Kortantamer, Tunca xxii
 Kotibī Nishopurī 141
 Krasnowolska, Anna xxvii
 Kreyenborg, Herman 291
 Kuru, Selim xxix
 Kūtahya 205
 Labībī 141
 Lagarde, Paul de 291
 Lamartine 262
 Lāmi‘ī 158
 Lane 262
 Laṭīfī 159
 Laylā xxxv, xxxix, xli, 78, 126
 Leder, Stefan xxxiii
 Lenau, Nikolaus 247
 Leuthold, Heinrich 247
 Levant 262
 Lewis, Franklin xxvii, xxviii, 143
 Li poh (d. 762) 17
 Liebig, Justus v. 319
 Liliencron 247
 Link, Jürgen 295, 297, 301, 304, 307, 311, 314
 Lisānī Shīrāzī 147
 Loerke, Oskar 249
 Losensky, Paul 144
 Macit, Muhsin 185
 Madhī 121
 Mahdī, ‘Ulayya bint al- xxxviii
 Mahfuz, Nagib 47, 67
 Maḥmūd, ‘Abdarrahīm 51
 Mahsati 91, 141-142
 Majnūn (Mecnun) xxii, xxxiv, xxxv, xxiv, xli, 78, 126
Makhzan al-asrār xxvii
 Mamlukes 4, 7, 212
 Mann, Thomas 254
 Mantiku’t-tayr 187
 Manūčīhrī (d. 1041) 17, 112
 Mar‘ash 212
 Marek, Jan xxxviii
 Mas‘ūd Sa’d Salmān 141-143, 146
Mathnawī-yi ma’nawī 122
 Māturīdī, al- (d. 944) 178
 Māzandarān 225
 Me‘ālī 157, 159, 165
 Mecca 82
 Megerlin 263
 Mehmet II. xx, 164
 Meier, Fritz 21, 30
 Meisami, Julie S. xxviii, 3, 143

- Meninski 242
 Mert, Nuray xix
 Mesīhī (d.1512) xxix, 142, 157, 168, 171
 Meyer, Conrad F. 247, 315
 Meyer, Victor 313
 Mihrabān, Nusrawān xxxv
 Mihri Khātūn 160
 Mīrānshāh 212
 Mirzoev, A. 128
 Moayyad, Heshmat xxxviii, xxxix, 124
 Moguls 167
 Mongols 133, 136, 143
 Mu‘allaqāt 263, 268
 Muallim Nāci 164
 Mubārīz al-Dīn 88, 96
 Mū‘eyyēdzāde 160
 Mughal 146, 147
 Muḥammad (Prophet) xxxvi, 82, 305
 Mujīr 136
 Muktafī, al- 10
 Mulawwah, Qays ibn al- xxxiv
 Müller, Max 285, 292
 Munich 292
 Munjīk-i Tirmizī (d. 987) 112
 Münster 291
 Muqriya, ‘Ā’isha al- 91
 Muṣallā meadow 94
 Mutanabbī, al-(d. 965) 127, 132, 265-266
 Muẓaffarids 88, 90, 93, 94, 96
 Nābī (d. 1712) xvi, xxv, 185, 197-210
 Nābigha, an- 27
 Nahr al-Karkh 6
 Nā’ilī-i Qadīm 176-179, 181-182, 185
 Najd 44, 45
 Nālišī 159
 Napoleon 241, 262-263, 285
 Narshakhī 117, 118
 Nāsīmī 211-216, 218-222, 225-227
 Naṣr Ibn Aḥmad 77
 Nawā’ī (d. 1501) xxxv, 141, 145, 148
 Near East xlii
 Necātī 154, 185-188, 190
 Nedīm 185
 Nefī 197
 Neṣā’ī 176, 179, 180
 Nesīmī (d. 1394) xxiv, 185
 Neuses 285
 Nev’ī 185, 190
 Nietzsche, Friedrich 252
 Nihālī 155, 157
 Niṣānī 157, 158
 Nizāmī (d. 1209) xxvii, xxxv, 122, 144, 264-266, 269
 Nu‘mānī, Šiblī 128
Nuzhat al-Ushshāq wa-Nuhzat al-Mushtāq 39, 40, 42-44
 Olearius 264, 265, 267, 277, 280
 ‘Örfī 191
 Ottomanī xix, 4, 147
 Pahlavi 118
 Pakistan 61
 Palestine xxxviii, 48, 49, 61-63, 65-66
 Pamuk, Orhan xix, xli
 Pfizer, Gustav 243, 247
 Platen, Graf August von xxxvii, 15, 243-245, 247-248, 250, 253, 255, 286, 288, 292, 295-297, 299-309, 311-312, 314-315, 317-321
 Platon 275
 Qā’ānī (d. 1853) 124
Qābūs-nāma 131, 132
 Qasri, Asad b. ‘Abdallāh al- 20
 Qaṭrān-i Tabrizī (d. 1073) 112
 Qum 40
 Quraysh 42
 Qutlugh-Khānids 91
 Rābi‘a Quzdārī (Rābi‘a Balkhī) 110
 Rashīd al-Dīn Faḍlallāh 88
 Rawnaq, Munšī M. xxxv
 Reinert, Benedikt 19, 20
 Rewitzky 242
 Reysner 109
 Rigveda 285
 Ritter, Hellmut xx- xxi, xxvi, xxviii, xxix, 185, 297-298
 Rome 285
 Rosenzweig-Schwannau, Vincenz von 288, 290, 292
 Rückert, Friedrich xxxvii, 15, 243, 247-252, 255, 268, 285, 292, 295, 300, 308, 311, 315, 317
 Rūdakī/ Rūdagī (d. after 850) 16, 18, 30-32, 77, 78, 130, 136, 141, 143
 Rūm 164, 165
 Rūmī, Jalāl al-Dīn (d. 1273) xxviii, 73, 75-81, 83, 122, 136, 181, 191, 250, 255, 264-266, 269, 280, 287-288, 290, 300
 Rustam/ Rustem xx, 112, 114, 116- 118
 Rypka, Jan 128, 185

- Sābit 197
 Saʿdī (d. 1292) 90, 111, 133-134, 136, 191,
 259-260, 264-269, 271-277, 279-281
 Šafā 123, 136, 176
 Šafavids 136, 143, 146
 Šaffarids 16
 Šāʿib 136, 181
 Said, Edward 281
 Salghurids 89
 Samanids 128, 141, 143
 Samarai, Lauré al- xxxviii
 Sāmarrāʾī, Yunūs Aḥmad al- 23
 Sanāʾī 125, 127, 135-136, 143
 Sarrağ, Abū Naşr as- 28
 Sasanians 110, 126, 128
 Sayfī Bukhārāʾī 141, 143-148
 Schelling 292
 Schiller, Friedrich 312, 318
 Schimmel, Annemarie 185, 250, 288
 Schlegel, August Wilhelm 241
 Schlegel, Friedrich 241, 262
 Schnyder, Mireille 181
 Schoeler, Gregor xxxvii
 Schopenhauer, Arthur 314
 Schubert, Franz 123
 Schwab, Gustav 247
 Schweinfurt 285
 Seidensticker, Tilman xxvii
 Selīm I. 154, 165
 Seljuqs 39, 94, 141
 Şemʿī 191
 Şeyḫ Ğālīp 176, 177, 183, 185
 Şeyhī 185, 190-191
 Şeyhülislam Yahyā 185
 Shāh Chirāgh 89
 Shāh Jahān 147
 Shāh Shujāʿ 88, 90, 96
 Shāh Sulaymān Şafī 147
 Shāh Ṭahmāsp 147
 Shāh, Masʿūd (d. 1342) 88
 Shāh, Sharaf al-Dīn Maḥmūd (d. 1336) 88
 Shahīd al-Balkhī 130
 Shāh-nāma xiv, xxvii, 112, 114-115, 122
Shakwā al-gharīb 40, 43
 Shams-i Qays Rāzī 15, 16, 133
 Sharma, Sunil xxix
 Shawqī, A. xli
 Shaykh Abū Ishāq (d. 1357) 88-89, 98
 Shīrāz 88-90, 93-94, 96, 111
 Shirāzī, Ḥāfiz-i xvi
 Shirin 224
 Siyāvush 114-118
 Spain 262
 Spenta-mainyu 19
 Stetkevych, Jaroslav 127
 Storm, Theodor 247
 Strachwitz, Moritz Graf 236, 243, 247
 Strasbourg 277
 Strauß, David F. 247
 Sūdī 191
 Suhrevardi 118
 Sulaika 305
 Süleymān I. 160, 165
 Şülī, Abū Bakr al- 4, 11-12
 Surūrī 190, 191
 Siyāmāk 114
 Syria 127, 212, 262
 Tabarestan 224, 225
 Ṭabarī, aṭ- (d. 923) 20
 Ṭābrīzī, Şāʿib (d. 1677) xxv, 180
 Tacizāde 191
 Ṭāhere, Qurrat al-ʿAyn xxxix
 Ṭāhirids 22
 Taj al-Ḥalāwī (see Ḥalāwī)
 Ṭarafa 27
 Tarlan, A.N. 190, 191
 Tekin, Şinasi 163
 Timur 212
 Tīmūrīds 93, 94, 141, 143-144, 146-147
 Tolasa 190
 Tschagatai xxxiv, xxxv
 Tschersig, Hubert 301
 Turandot 78
 Turkey/ Turks 213, 219, 222-223, 226, 228
 Ṭūsī, Aḥmad ibn Masrūq (d. 911) 28
 Ṭahīr-i Fāryābī 135, 136
 ʿUdhrites 6
 ʿUdhra xxxi
 ʿUmar ibn Abī Rabīʿa (d. 710) xxxii, 6, 10,
 26, 36, 42-44, 127
 Umayyads xxx, xxxi, xxxiii, 35, 43-45
 ʿUnşurī (d. 1039) 112, 132, 135
 ʿUryān, Bābā Ṭāhir 23
 Uşaklıgil, H. xli
 Üsküp (Skopje) 164, 168, 170-171
 Viëtor, Karl 123
 Visālī 165
 Vienna 242, 285-286, 292
 Voltaire 263
 Voss, Johann H. 239, 285

- Wackernagel, Wilhelm 247
 Waḥīdī Qazwīnī 147
 Walīd ibn Yazīd, al- (d. 708-9) 35
 Wannig, Klaus-Detlev xxxvii
Wa-ʿāda fī kafan 50
 Warqah 129, 132
 Warrāq, Maḥmūd al- 22, 23
 Waṭwāt, Rashīd ad-Dīn 132, 134
 Weimar 264, 266-267, 276, 277
 Weinheber 247
West-Östlicher Divan 260, 262, 266, 267, 270
 Wiesbaden 266
 Willemer, Marianne von 246, 261, 270, 281, 305
Wis u Ramin 78
 Wurm, Christian 259-260, 264, 272-273, 275, 277, 280
 Yaḥya (the Janissary) 155-156
 Yahya Kemal Bayatlı 176
 Yaʿqūb b. Layṭ 16
 Yūknekī, Aḥmad 16
 Zākānī, ʿUbayd-i (d. 1371) 88, 91
 Zakarīyā 73
 Zand 112
 Zātī 153, 155, 156, 158, 160, 162, 185
 Zipoli 176
 Zuhayr 11, 27
 Zumthor, Paul xxvii

Index of Technical Terms

- adab* 87
aghānī 48, 59-60
‘ayn 76, 79
a-lastu 187
‘ālem-i temsīl xxiii
anima xxiii, xxiv
anjuman 92
‘arūd/ aruz 144, 168
‘āshiq xxxviii, 60, 63-64, 67
‘āshikāne 166-167, 185
atābak 89
aṭlāl 5
‘aysh u nūsh 92
badī 125
bāgh 93
basīṭ 17
bayram 153
bayt/beyt 89- 90, 109, 121, 129, 133, 141, 170, 237, 290-292, 296, 298, 304-307, 309-310
bāzār 146
bāzārī 142
bāzghāsh-tī adabī 175
belāghat 89
benzetme 188
bēt zikkārōn 65
beyān 189, 191
bulbul 111
but xxix
čakāmak /čegāmag/ čāmak 126,128
canso 125
carmina 125
čelebis 155
concettismo 179
dah-nāma 129, 171
dahr xxxiv
dāstān 114, 116
dāvr 229-230
dāvrān/ devrān 227, 229, 230
dervish 155
dhākira 59
divān xv, 165, 280
du‘ā 147
dūbaytī 15, 129, 131
elest 187
fahlawī 23, 126, 132
fakhr 4, 130
falakāshūb 147
fanā’ 181
fard 121
farvardegān 116- 117
fatwā 212
felek 230
fidā’ī 51, 60, 64, 66-67
fravashi 117
gazeliyyāt 181
ghayb 76
ghazal/ gazel passim
ghulām/ ghilmān 92, 127
gōsān 126
gul 111
gumān 76
gurīz 134
gurīz-gāh 132
gūsān 110
ḥabsiyya 143
ḥadīth xxxiii, xxxvi
ḥadīth al-‘ishq xxxii
ḥadīth mawḍū‘ 60
hakīmāne 166
hamza 18
hazaj 19, 23, 25, 217
hazl 131, 133
ḥaqīqī 298
hieros gamos 52
ḥijā’ 122, 130-132
ḥijāzī 10, 44
ḥikāya 59, 66
ḥikemī xvi, 185, 197
ḥikmet 210
hint üslūbu (see also sabk-i hindī) 175
hortus reclusus xxiii
ḥūrī 97
hüsni talil 191
iḍāfa 302
iltizām 49
imām 167
iqtibās 10
‘irfānī xxvi
irsāl ül-mesel 178
‘ishq xxxv, xxxix
junūn xxxiv

- jurh* 64
jurh al-filastīnī, al- 64
kafiye 192
kalenderī xv
kāmil 24-25
khafīf 8, 24, 26
khamriyya 128
khamse xxxv
kharābāt 91
khayāl 5, 170
khunyāgar 110, 126, 132
kināye 189, 191
kunyā 21
kūšāde 166-167
lafz 132
lāle 117
lā-makān 79
laṭā'if 141
lisān al-hāl 31
liwāṭ xl
lūriyān 126
ma'cūn 158-159
ma'cūncu 158
madh 130-133, 135-136, 147
madīh 61, 122, 130, 132
madrasa/ medrese 89, 165
maḥbūb 163, 168
maḥbūb-dost 167
maḥbubperestī 164, 167
maḥfīl 92
majlis /majālis xxviii, 87, 89, 92-94, 96, 98-99, 101-102, 104-105
majlis-i bazm 92
majlis-i 'ishrat 92
majlis-i sharāb 92
majlis-i uns 92
majnūn xxxiv
makhlaṣ 132, 245-246
maktab-i wuqū' 145
mamdūd 134
manḥūl 37
ma'nī 132
maqāmāt 286
maqta' 109, 121, 127, 145, 237, 245
marthiya 47, 89, 131-132
martyis 52
master narrative xli
mater dolorosa 300
mater lectionis 220
mathnawi/ mesnevi xiii, xxxv, xxxix, 35, 121-122, 124-126, 129, 134, 141, 144, 147-148, 168, 170-171
maṭla' 109, 122, 127, 154, 237
mawsim-i 'aysh 95
mazmūn 189
mecaz 189, 191
meyhāne 188
midhat 130
mihmānī 92
militia amoris xxxii
mī'rāj, al- 78
miṣrā' 109, 132, 296, 298, 306-313
mission civilisatrice xl
mu'ammā 144
mu'annathāt 7, 37
mübālağa 191
muḍārī' muṭamman 22
müderis 167
mudhakkarāt 7, 37
muḡtatt 24-25, 36, 308
muḡdathūn 128
muḡtasib 95
mujūniyya 128
munāzara 246
munsariḥ 215
muqābala 298, 301
muqaddima 134
muqatta'a xxxix, 89, 165
muqtaḍab 134
murabba' 122
mürsel mecaz 188
musammaṭ 35, 121, 127, 132, 165
müşebbehūn 189
müşebbehūn bih 189
muwashshaḥa 126
mustazād 121
muṭābaqa 298, 310
mutaqārib 24, 126, 129
muṭrib 98, 104, 115, 118, 126
muwāzana 298
muzdawij 126
nadīm 88, 92, 98
naghmat 133
najdiyyāt 44-45
nā-kujā-ābād 79
nashāt-i sharāb 92
nasīb xvi, x, xxxi, xxxiii, 4, 6-7, 9-12, 27, 42-44, 109, 128-129, 132-134

- näsimişünashq* 213
nathr 129
nawha 115
nazire 156, 246
naẓm 133
nevruz 153
oxymoron 220
persona 61
qāfiya 296
qaşd 130
qāşida/kaside xiii, xvi, xxxi - xxxiii, xxxix ,3, 4, 6, 10-11, 27, 29, 87, 89, 109-110, 121-122, 124-125, 127-134, 136, 144, 154, 165, 176
qawwāl 115, 118, 136
qif'a xiii, 109, 121-122, 124-125, 127, 132-133, 141-142, 145, 147-148
radif/redif 98, 126, 129, 135, 153, 156, 164-165, 168, 192-193, 237, 296-298, 300, 303, 308, 313
rajaz 25
ramal 9-10, 24, 26, 73
rāmishgar 110, 126
ramz 73, 76, 79- 81, 83
redondillas 318
rindāne 166, 185
rite de passage 48-50
rubā'ī xiii, 15-16, 18-19, 21-24, 26, 28-32, 34-35, 89, 91, 121-122, 124-126, 131-133, 141-143, 145, 147
sabk-i hindī xxv, 144-145, 147, 175, 185, 198
sabk-i 'irāqī 175
sabk-i khurasānī 175
şabūh 95
sacrificium xxxiii, xxxiv
saj' 132
samā' 104
sāqī 4, 101, 106
sarī' 25
sawdā' 145
selīs xv
semaī xv
shahīd xxx, xxxii-xxxiii, 52, 60
shāhid-bāzi 167
shahrangīz xxix
shahrangīz-mathnawī xxix
shahrashūb/ sharangīz/ şehrengīz xxix, 141-148, 156, 165, 168, 170-171
shā'ir 129
shaqāyiq 117
shī'r/ şīir xxxv, 128-129, 132-133, 170
shī'r-i ghuzī 17
shī'r-i turkī 17
significant 73, 81
signifié 73, 81
sofiyāne 166
sonnet 125
stanza 299
şuara tezkireleri xv
sūfī 167
şuhane 166
surūd (srōd) 126, 128
ta'bīn 51, 62
taghazzul 109, 124-125, 128-129, 131, 133-134
takalluf 144
takhalluṣ/ tahallus 3, 88, 90, 93, 121, 125, 129, 132, 134, 136, 141, 145, 147, 171, 305
takhmīs xvi
tamīla xxxix
tarāna 131-132
tarānak 126
tarbī' xvi
tardiya 128
tardjī 124, 133-134
tardjī-band xiii, 89, 121-122
tarih 165
tarkīb-band xiii, 121-122
tarz-i Nedīm 176
tāsālsül 229-230
tasavvuf 188
tasdīs xvi
tashbīb xvi, 109, 121, 127, 129, 131-134
tauriya/ tevriye 79, 188
ṭawīl 11
telmih 188
temsīl 178
tenāsüb 188
tertium comparationis 178
teşhis 191
tezkire xxvi, 154
thanā' 131
thanatos xxx
tidhkār 62
'ulema 212
'urs 50
'urs ash-shahīd 61, 66
'ushshāq-nāma 129
vech-i şebeḥ 198

victima xxxii, xxxiv
Volkslied 123
wāfir 5, 24-25
wajd 39
wajdiyyāt 39, 45
waṣf 302
wāʿz 135
wujūd 82
zabān-i ḥāl 31

zaghrīd 51
zāhid 159, 202, 222, 227
zajal 49
zand-bāf 118
zand-khān 118
zen-dostī 167
zen-perestī 167
zuhd 128, 131, 135
ẓulm xxxii

Subject Index

- accusative 221
affect 242
Age of the beloveds xxvi, 154-155
Age of tulips 154
agnosticism 305
alchemy 73
allegory 279, 318-319
alliteration 301
allusion 188-189, 191
ambiguity 188, 226-227
anacreontic 3, 238, 318, 321
anadiplosis 34
analogy 75, 302
anapher 60, 83
Anatolia xvi
androcentric xxxviii
antithesis 33, 229, 313
aphasy 73
apostrophe 246
apperception, phantastical xxvi
apperception, mythical xxvii
Arabo-Romance 126
Arabic (see *Index of Proper Names*)
Aramaic 286
archaeology 240
archetype xxiii, xxiv, xxxiv
Armenian 286
art history 241
art philosophy 197
art, work of 198
assonance 301
astronomy 230
authenticity 246
autograph 278
ballad 238
barbers 208
baroque 239, 242, 253, 303, 313
beauty xxxvi, xxix, 164, 168
beauty, divine xxxvi
bedouin xxxi, 44, 175
blood 64
body, collective 64
bourgeoisie xix
boy 143, 164, 167, 171
Buddhism 17, 228
burlesque xxix
calendar 209, 214
campsite, deserted 4,6
candle 188, 275-276, 279
canon xxxvii, xxviii, xix
carpe diem 95
catalexis 238
catastrophe, Palestinian 62
change, social cultural 210
chess 103
chiastic 205,301,313
Chinese model 128
Chinese (see *Index of Proper Names*)
Christianity xl
circular object 229
city 171
civil war, Libanese xlii
classics 32, 238
clothes 144
colonialism, Western xl
comedy 123
communication scenario xxviii
communism 49
comparison 189-190
complaints 6
composite 177, 302
conchetto xxv, 179
condolence ceremony 58, 62
conjunctive 25
consciousness, social 146
consumption 204
contradiction 161
convention 166
corruption 208
covenant 178,187
cryptogram 177
cultural contact xxi
cultural mobility xx
culture, material 204, 210
Curiositätsensammlung 241
cypress 100, 209
day 116
Day of Judgement/ Last Judgement 219, 230
death xxx, 48, 49, 61, 63, 115, 117, 119
death of love xxxiii-xxxiv
death, heroic xxx, 114, 116
death, metaphorical xxxii
declaration 6
deconstruction 254

- deity 117
 dervish 187
 desire, sexual 98
 devil 274, 275
 diaspora, Palestinian 50
 dimeter 7
 discourse 189, 221
 divan-poetry/ literature xxi, xxii, xxxiv, 198
 double verse 236
 drama xli, 123
 drama, Baroque 242
 Early Islam xxxi
 East Persian Style 175
 East Turkey xxxv
 echo rhyme 75
 economic 200
Einschreibung xxxi, 64, 298, 300, 311
 elegy 122
 elites, economic 161
 ellipse 177
 emanation xxxvi
 emotion 319
 emotionalism 161
 engagement 49
 enjambement 33, 237
 enlightenment 259
 epic xxii, 109, 114, 119, 123, 253
Erlebnisgedicht 238
eros 311
 eroticism, erotic xxvii, xxx, 30, 34, 41, 47, 67, 164, 242, 318
 essentialism/ essentialistic xxi, 148
 eternal life 169, 170
 ethnonyms 223
 ethos, homoerotic 127
 etiology 306
 exaggeration 191
 example 131
 exotic 242, 321
 faustian nature 274
 fighter tradition, tribal heroic 66
 film 249
 fire/light/flame 273, 274, 279
 folk language 58
 folk literature 48, 240
 folk music, Turkish xvi
 folk novel 64
 folksong 240
 food 144
 free verse 253
 free will 179
 freedom fighter xxxviii, 61, 64
 friend xxxix, 75, 311
 friend, glorification of xxxvi
 fundamentalism, Islamic xx
 funeral service 51
 garden xxiii, 11, 79, 93-95, 114, 161
 Gathas 19
 gender xx, xxv, xxxix, xl, 7, 63, 142, 164, 167, 172
 generic innovation 141
 genitive 302
 genre xli, 122-123, 130
 German classics xxxvii
 ghazal passim
 ghazal, 'udhrī 44
 Gnostic/Gnosticism xxiv, 118
 grammatical rules 221
 Greek 122
 ḥadīth xiv, 80
 haiku 123
 ḥammām 207-208
 hanging 39
 hazağ 19
 Hebrew xxxvii, 286
 heresy/ heretical 39, 76, 227, 229
 hermeneutical 73, 214
 hero, blood of martyred 118
 hero, martyred 118
 hero, resurrection of 116
 heroic 48-49, 64
 heroic poetry 240
 heroism 62
 homosexuality xl
 Hinduism 268
 history 220
 homeland xxxviii
 homoerotic/ homoeroticism xxv, xli, xxxix, 91, 127, 147, 163-164, 172, 305, 319
 homonymy 226
 homosexual/ homosexuality xl-xli, 172, 296, 318, 319
 homosexual identity, male 163
 homosociality, male 163
 humanities 241
 hunting 102
 Ḥūrīs 169
 Ḥurūfism xiv, 213
 hymns 321
 hyperbole 32, 251, 306, 310

- iambus 122, 312
- ideal man 275
- ideal of beloved xxxiii
- identity 66
- identity, Jewish 65
- idolatry 188
- illness xxxii
- imagology 242
- impressionism 198
- Indian style 127, 175, 181
- indicative 309
- individualism xxxiii
- innovation xxiv
- insanity xlii
- intertextuality xxviii, xxxvii, 77
- Intifada 50
- invasion, Mongol 121
- ironic/ irony 253, 312-313
- isokolon 298, 301
- Islam xx, xxxi, 65, 268
- Islam, orthodox 227
- Islam, sunni 229
- Islamists xx
- iteration 313
- izāfet 77
- jealousy 0
- June war 49
- Khayyamesque Epicureanism 122
- Kūtahya porcelain 205
- lamentation 314
- language 177, 179
- language, Arabic 49
- landscape, allegorical xxv
- language of Islam, sacred 118
- language of pictures xxxix
- language of Zoroastrian Islam 118
- language, sacral xxxv
- language, Turkish xxiv
- Leidenschaft-Rausch-Thema* xxii
- leitmotif 319-321
- light and darkness 274
- linguistics 220-221
- litany 237
- literary criticism 239, 281
- literary forms 160
- literary science 175
- literature, Arabic xvi
- literature, Persian xvi
- literature of *tezkiye* xxvi
- liturgy, Jewish 66
- love xiv, xxxi-xxxii, xxxvi, xl, xli, 60, 117, 145, 147, 167
- love, divine xxxvi, 188
- love poetry 27, 29, 82
- love, udhritic xxxix, 60
- lyric/ lyricism 123, 189, 235, 238, 242, 246
- Manicheism 17
- mannerism 303
- mark, bleeding 4
- market 199
- marriage 117
- martyr cult xxxviii
- martyr death xxxiii, 62
- martyr of war xxxi, xxxii
- martyr poetry 48, 49
- martyr wedding 61
- martyrdom xxx, xxxi, xxxii, 52, 60, 62, 117
- master narrative xli
- media 180
- memoria 62
- memorial books 65
- memorial culture 48
- memorial culture, Jewish xxxviii
- memorial 62
- memory, care of 59, 66
- memory, collective 48, 59
- memory, sign/symbol of 64
- metaphor/ metaphorical xv-xxvii, xxix, 6, 10, 80, 94, 99, 102, 114, 144-147, 185-193, 199, 202, 206, 210, 226-228, 230, 267, 279, 296, 298-303, 304, 306, 310, 313
- metaphysicians 309
- metatext 60
- meter xiii
- metonymy xxv, 188-189, 300, 310
- metric 320
- metrical form 221
- metrum 15, 16, 23-25, 34, 238, 245, 308
- microcosm 93
- Middle Ages 240
- Middle Persian 20, 126, 129
- militia amoris* xxxii
- minaret 202
- Minnesang* 132, 240
- mirror 208
- miswāk* 202, 203
- mnemotechniques 62, 65
- modernity xxxvii
- morning of separation 11
- mosque 200, 207

- mosquito 274, 275, 277, 279, 281
 moth 177, 188, 270, 275, 279, 281
 moth and flame/candle 267, 272, 276
 mother 50, 51, 59
 motif 267, 279, 280
 music 104
 mystical hangover 181
 musical setting 33
 mystical path 187
 mysticism/mystical xxxviii-xxxvi, 43, 79,
 127, 134, 161, 187-188, 227, 268-269, 308-
 309, 314
 mystics of negation 181
 myth, mythic 52, 63, 114, 119, 190, 206, 240,
 311
 narratives 73
 national literature xx
 natural sciences 241
 Nawrūz 94, 115, 116
 Neoplatonism xxxvi
 New Persian 17
 New Year Festival 93
ney 208
 nightingale 111-112, 114-119, 157
 nihilism 296, 314
 Nobel price 47
 novels cli, 255
 objectivity 304
 obscenity 142
 Occident 319
 occidentalism xix
 ode 321
 ode, panegyric 10
 Oghuzic 218
 Old Iranian 19
 Old Ottoman 215
 Old Turkish 17
 optative 309
 Orient 175, 240-241, 243, 260, 262, 315, 319,
 321
 Orientalism/ Orientalist xix, xxii, xxxvii, 39,
 262, 281, 316, 318, 321
 oriental philology 175, 241, 281
 Ottoman/ Turkish xxii, xxxiv, xxxv, 155
 Pahlavi 23, 112
 panegyric 130, 147, 158
 paradise xxx, xxxiii, 74, 97, 110, 305, 311
 paradoxes 305
 parallelism 226, 298, 313
 parody 252, 253
 Parthians 23, 110, 126
 passion xxxii, 160
 passion, sexual 167
 patriarchalism xli
 perfect human xxxix
 performance 87, 89
 performance context 105
 Persian xxix, 3, 177
 Persian poetry 165
 personification 177, 191
 phantasy xxviii
 phenomenon 301
 philology 285
 picture 177-178, 299, 302, 313
 plagiarism 246
 plural suffix 192
 poet/ poetess xxxi, xxxix 49, 58, 175, 237
 poetic catalogue of beloveds (şehrengīz) 156
 poetic etiology 191
 poetic persona 99
 poetic tradition 161
 poeticism 302
 poetology 246, 311
 poetry, epic xxvii
 poetry, love 4, 43-44
 poetry, medieval xxvii
 poetry, oral 126
 poetry, Orientalist 249
 poetry, Persian 165
 poetry, 'Udhri love 44
 poetry, wine 4
 poetry-in-context xxvii
 polo 102
 polygamy 82
 polyptoton 313
 polysemy/ polysemic xxiv, xxv, 211, 226-
 227, 229
 polytheism 268
 poppy 117
 portrayal 6
 postcolonialism xxxviii
 prayer rug 203
 pre-classic 32
 pre-Islamic 6
 pre-Mongol xxxvi
 profane xxvi
 property, private 200
 prophets 268-269
 prose 235
 proverbs 178

- pseudepigraphy 22
 quatrain 18, 33, 172
 Qur'ān xiv, xxx, 65, 73, 80, 97, 118, 180, 227,
 262, 268, 305
 reality xxii, 67
 rebel, Sūfi 64
 reduplication 177
 refrain 235
 repetition 235, 243
 reproach 6
 resistance 50
 resistance fighter xxxviii, 51, 64
 resistance literature, Palestinian 45, 49
 resistance, Palestinian 48, 62, 64
 resurrection 115, 117, 119
 revelation, divine 227
 revivalism xix
 revolution, French 241
 revolutionist xxxviii
 rhetorical figures 166
 rhyme scheme 15, 22, 244, 308
 rhyme xiii, 15, 20, 24, 32-33, 83, 109, 168,
 192, 236- 237, 269, 313, 320
 rites, vernal 117
 romance/ romantics 129, 239-240
Romanzenlieder 321
 rose 111, 112, 114, 116, 118, 119
 rose and nightingale 267, 299, 305
 sacrifice rituals 63
 sado-masochism 145
 Sanscrit 286, 291-292
 seduction 154
 self reflection 49
 self sacrifice xxx, 63
 semantic layers 227
 semantics 189, 227
 Sermon on the Mount 275
 sexuality xl, xli, 99, 163-164
 sharī'a 80
 sign/ symbol 59, 66
 simile 178, 186-190, 199, 200, 302
 Sinhalese studies 285
 snakes 207
 social context 164
 social environment 204
 soldiers, Turkish 10
 sonnet 123, 236, 239, 244-245, 250, 254,
 285, 317, 321
Sprecher der Gesellschaft 59, 62
 spring 168, 171
 Sri Lankan studies 285
 standard language 58
 study of style 235
Sturm und Drang 238, 240
 style, Indian 127
 stylization 302
 subtext 158
 subversion 64
 Sufism/ Sufis xxxiv, xxxvii, 28-29, 39-40, 45,
 104, 228, 309
 sultans 242
 Sunni Muslims 230
 symbol 240, 299
 symmetry 188
 synaesthesia 177
 synonym 313
 syntagm 237
 Tamil 286
 tavern 188
 terminology 166
 text history 221
 theology 179-180, 230
 theophany 79
 topos/ topoi xxvii, xxxiii, 122, 124-126, 131,
 136, 143, 146, 160, 181, 279, 297, 321
 tragedy xli, xlii, 122-123
 transcript xxiv
 transcription 20
 translation 269
 transliteration 220
 transmigration of souls 228-229
 trochee 300
 tropes xxiv, 8, 298
 tulips xxvi, 117, 154, 176, 321
 Turkish 3, 177
 'Udhritic xxxi, xxxiii, xxxvi, 44-45, 78, 82
 unconscious xxii
 unity of the ghazal 145
 urbanization 27
Urbild 177-178
 Urdu xxxiv, xxxvii, 61, 147
 veritative xxv, 302
 verse 239
 verse epic 242
 verse, macaronic 127
 virgins of paradise 62-63, 305
 vocalization 215
 vocative 33
 voice, female 91
 water pipe 206

- Wechselgesang* 239
wedding 49-52, 58, 61, 63, 114
wedding, cosmic 4
Weltverlust xxxi. xxxiv
West Persian style 175
Western sexual fantasies 155
wine xiv, xx, xxv 3, 11, 42, 91, 102-103, 300,
314
woman xiv, xxxix, xxxviii, 82, 88-89, 91-92,
160, 163, 307
world literature xix, xx, xxi
world 229, 307
World War I 249
World War II 252
wound 64, 66
Zakariyā narrative 73

ORIENT-INSTITUT
ISTANBUL

ISTANBULER TEXTE UND STUDIEN

1. Barbara Kellner-Heinkele, Sigrid Kleinmichel (Hrsg.), *Mir ‘Alīšīr Nawā’ī. Akten des Symposiums aus Anlaß des 560. Geburtstages und des 500. Jahres des Todes von Mir ‘Alīšīr Nawā’ī am 23. April 2001*. Würzburg 2003.
2. Bernard Heyberger, Silvia Naef (Eds.), *La multiplication des images en pays d’Islam. De l’estampe à la télévision (17-21^e siècle). Actes du colloque Images : fonctions et langages. L’incursion de l’image moderne dans l’Orient musulman et sa périphérie. Istanbul, Université du Bosphore (Boğaziçi Üniversitesi), 25 – 27 mars 1999*. Würzburg 2003.
3. Maurice Cerasi with the collaboration of Emiliano Bugatti and Sabrina D’Agostiono, *The Istanbul Divanyolu. A Case Study in Ottoman Urbanity and Architecture*. Würzburg 2004.
4. Angelika Neuwirth, Michael Hess, Judith Pfeiffer, Börte Sagaster (Eds.), *Ghazal as World Literature II: From a Literary Genre to a Great Tradition. The Ottoman Gazel in Context*. Würzburg 2006.
5. Alihan Töre Şagunî, Kutlukhan-Edikut Şakirov, Oğuz Doğan (Çevirmenler), Kutlukhan-Edikut Şakirov (Editör), *Türkistan Kaygısı*. Würzburg 2006.
6. Olcay Akyıldız, Halim Kara, Börte Sagaster (Eds.), *Autobiographical Themes in Turkish Literature: Theoretical and Comparative Perspectives*. Würzburg 2007.
7. Filiz Kırıl, Barbara Pusch, Claus Schönig, Arus Yumul (Eds.), *Cultural Changes in the Turkic World*. Würzburg 2007.
8. Ildikó Bellér-Hann (Ed.), *The Past as Resource in the Turkic Speaking World*. Würzburg 2008.
9. Brigitte Heuer, Barbara Kellner-Heinkele, Claus Schönig (Hrsg.), „Die Wunder der Schöpfung“. *Mensch und Natur in der türkischsprachigen Welt*. Würzburg 2012.
10. Christoph Herzog, Barbara Pusch (Eds.), *Groups, Ideologies and Discourses: Glimpses of the Turkic Speaking World*. Würzburg 2008.
11. D. G. Tor, *Violent Order: Religious Warfare, Chivalry, and the ‘Ayyār Phenomenon in the Medieval Islamic World*. Würzburg 2007.
12. Christopher Kubaseck, Günter Seufert (Hrsg.), *Deutsche Wissenschaftler im türkischen Exil: Die Wissenschaftsmigration in die Türkei 1933-1945*. Würzburg 2008.
13. Barbara Pusch, Tomas Wilkoszewski (Hrsg.), *Facetten internationaler Migration in die Türkei: Gesellschaftliche Rahmenbedingungen und persönliche Lebenswelten*. Würzburg 2008.

14. Kutlukhan-Edikut Şakirov (Ed.), *Türkistan Kaygısı. Faksimile*. In Vorbereitung.
15. Camilla Adang, Sabine Schmidtke, David Sklare (Eds.), *A Common Rationality: Muʿtazilism in Islam and Judaism*. Würzburg 2007.
16. Edward Badeen, *Sunnitische Theologie in osmanischer Zeit*. Würzburg 2008.
17. Claudia Ulbrich, Richard Wittmann (Eds.), *Fashioning the Self in Transcultural Settings: The Uses and Significance of Dress in Self-Narrative*. Würzburg 2015.
18. Christoph Herzog, Malek Sharif (Eds.), *The First Ottoman Experiment in Democracy*. Würzburg 2010.
19. Dorothée Guillemarre-Acet, *Impérialisme et nationalisme. L'Allemagne, l'Empire ottoman et la Turquie (1908–1933)*. Würzburg 2009.
20. Marcel Geser, *Zwischen Missionierung und „Stärkung des Deutschtums“: Der Deutsche Kindergarten in Konstantinopel von seinen Anfängen bis 1918*. Würzburg 2010.
21. Camilla Adang, Sabine Schmidtke (Eds.), *Contacts and Controversies between Muslims, Jews and Christians in the Ottoman Empire and Pre-Modern Iran*. Würzburg 2010.
22. Barbara Pusch, Uğur Tekin (Hrsg.), *Migration und Türkei. Neue Bewegungen am Rande der Europäischen Union*. Würzburg 2011.
23. Tülay Gürler, *Jude sein in der Türkei. Erinnerungen des Ehrenvorsitzenden der Jüdischen Gemeinde der Türkei Bensiyon Pinto*. Herausgegeben von Richard Wittmann. Würzburg 2010.
24. Stefan Leder (Ed.), *Crossroads between Latin Europe and the Near East: Corollaries of the Frankish Presence in the Eastern Mediterranean (12th – 14th centuries)*. Würzburg 2011.
25. Börte Sagaster, Karin Schweißgut, Barbara Kellner-Heinkele, Claus Schönig (Hrsg.), *Hoßsobbet: Erika Glassen zu Ehren*. Würzburg 2011.
26. Arnd-Michael Nohl, Barbara Pusch (Hrsg.), *Bildung und gesellschaftlicher Wandel in der Türkei. Historische und aktuelle Aspekte*. Würzburg 2011.
27. Malte Fuhrmann, M. Erdem Kabadayı, Jürgen Mittag (Eds.), *Urban Landscapes of Modernity: Istanbul and the Ruhr*. In Vorbereitung.
28. Kyriakos Kalaitzidis, *Post-Byzantine Music Manuscripts as a Source for Oriental Secular Music (15th to Early 19th Century)*. Würzburg 2012.
29. Hüseyin Ağuıçenoğlu, *Zwischen Bindung und Abnabelung. Das „Mutterland“ in der Presse der Dobrudscha und der türkischen Zyprioten in postosmanischer Zeit*. Würzburg 2012.
30. Bekim Agai, Olcay Akyıldız, Caspar Hillebrand (Eds.), *Venturing Beyond Borders – Reflections on Genre, Function and Boundaries in Middle Eastern Travel Writing*. Würzburg 2013.
31. Jens Peter Laut (Hrsg.), *Literatur und Gesellschaft. Kleine Schriften von Erika Glassen zur türkischen Literaturgeschichte und zum Kulturwandel in der modernen Türkei*. Würzburg 2014.

- 32 Tobias Heinzelmann, *Populäre religiöse Literatur und Buchkultur im Osmanischen Reich. Eine Studie zur Nutzung der Werke der Brüder Yazıcıoğlu*. In Vorbereitung.
33. Martin Greve (Ed.), *Writing the History of "Ottoman Music"*. Würzburg 2015.

