

# NAWĀ'Ī-I BĒ-NAWĀ

*Betrachtungen zum dēwān Nawādiru 'n-nihāya von ʿAlīšēr Nawā'ī*

*Sigrid Kleinmichel*

Wie der Titel bereits vermuten läßt soll hier ein Spiel vorgestellt werden, das der Dichter, dessen 560. Geburtstags und 500. Todestags im Jahr 2001 zu gedenken war, vor dem Leser – in anderen Gegenden auch vor dem Hörer – ausbreitet.

*I. Nawā'ī an der Schwelle zu waṣl*

*bē-nawāmen, ayru ḥayl-u [-i??] hamdam-u hamrāz-dīn;  
ṣa'flūg ol tār yañlīg kim üzülgāy sāz-dīn. 589 (l)<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Bei der Angabe der Nummern der Ghasele beziehe ich mich auf die Ausgabe ʿAlīšēr Nawā'ī, Mukammal aṣarlar tūplamī, ikkinči tom. *Nawādiru 'n-nihāya*, Tāškent 1987. Die Ziffern in runden Klammern geben die Stelle des Doppelverses im Ghasel an. Soweit Originale der zitierten Verse zu finden waren, gebe ich diese als Faksimile und nenne in einer Anmerkung die Quelle. Die Ghasele des dēwān *Nawādiru 'n-nihāya* finden sich jedoch in den mir zur Zeit zur Verfügung stehenden Handschriften und Drukken sehr selten. Während den dēwān *Badā'ī 'l-bidāya* und Handschriften, die sich vor allem auf diesen stützen, mehrere Bibliotheken besitzen, kennt man von ʿAlīšēr Nawā'īs zweitem dēwān (*Nawādiru 'n-nihāya*) bisher nur zwei vollständige Handschriften in Taschkent (vgl. J. Eckmann, Die tschaghataische Literatur. In: *Philologiae Turicae Fundamenta*, II, Wiesbaden 1964, 33lf, und Q. Muñirov, ʿA. Nāširov, ʿAlīšēr Nawā'ī *qūlyāzma aṣarlari katalogi*, Tāškent 1970, 11) sowie eine unvollständige Handschrift in Teheran. Die Teheraner Handschrift gilt als Autograph von ʿAlīšēr Nawā'ī (vgl. Ātābāī, Badrī, *Fibrīst-i dīwānhā-i ḥattī-i kitābhāna-i saltānatī*. Tīhrān, kitābhāna-i millī, 1, 1976, 86f: Ganieva. Sujima. *Nawā'ī dasṭḥattī (Nawādir unnihāya)*, Našrga tayyārlovči, sūz bāši mu'allifi Sujima Ganieva, Tāškent 1991). So konnten zu mehr als der Hälfte der Beispiele keine Originale gefunden werden.

Ohne Melodie bin ich (auch: unglücklich bin ich), getrennt von der Menge der Gefährten und von einem intimen Freund;  
[meine]<sup>2</sup> Erschöpfung ist wie die einer Saite, die sich [gleich] von der Laute lösen wird.

Damit die „Trennung von den Gefährten“ nicht im leeren Raum schwebt, muß *bē-nawāmen* als „unglücklich bin ich“ verstanden werden. Aber damit das Bild des zweiten *mišrāʿ* vollständig wird, muß es heißen „ohne Melodie bin ich“. Dann ist nämlich der Leib des Dichters wie der Körper eines Musikinstruments, von dem die Saite – zugleich der Seelenfaden (von *ǧān rištasi* ist bei Nawāʿī häufig die Rede) – erschöpft und schlaff herunterhängt, so daß keine Melodie mehr entstehen kann.

Das ist im übrigen der erste Doppelvers – das *maṭlaʿ* – eines Ghasels, während man Verse mit *nawā*, *bē-nawā* und *bē-nawāliq* sonst kurz vor dem Ende oder ganz am Ende erwartet und auch tatsächlich findet.<sup>3</sup>

Man sieht, es handelt sich um eine Zeit, die dem Dichter als einer der letzten Augenblicke in seinem Leben erscheint. Von diesem Moment kurz vor dem Übergang ins Nichtsein des Individuums, der der Vorstellungswelt des Dichters zufolge „Vereinigung“ (*waṣl*)<sup>4</sup> heißt, ist oft die Rede. Ein weiteres Beispiel:

*Fānī ol waṣl istār olsañ, bē-nawāliǧdīn ne ǧam;*

<sup>2</sup> In eckigen Klammern steht bei den Übersetzungen, was ich des besseren Verständnisses wegen hinzugefügt habe.

<sup>3</sup> Einen relativ festen Platz im Ghasel hat auch der Schenk (*sāqi*). Er erscheint im vorletzten *bayt*. Steht *sāqi* ausnahmsweise im Eröffnungsvers, so kann man sicher sein, daß sofort weitere Verse – meistens noch zwei – folgen, die das Schenkenmilieu symbolhaft verwenden.

<sup>4</sup> Der Dichter sagt nie „Vereinigung mit Gott“; *waṣl* steht für sich und meint etwa dies. Nicht allzu häufig ruft Nawāʿī Gott explizit an. In diesen Fällen heißt er *teñri* oder *rabb*, und Gottes Geheimnis heißt *ḥaqq sirri*.

<sup>5</sup> In ʿAlīšēr Nawāʿī, Lithographie, Lachtin, Tāškent 1884, S. 12-13 und in Mīr ʿAlīšīr Nawāʿī dīwānī, Istanbul 1319 (1901), S. 10-11: *istār ersāñ*.

*bolmasun bārgiṣ maṭāʿ-i dunyāʿ-i dūn bolmasa. 44 (6)*

فانی اول صیبت ایرسا کبکین تیغ  
 بولماسون کز متاع دینی و دنیا

Fānī, wenn du jene Vereinigung wünschst, welches Leid gibt es dann schon durch Melodienlosigkeit, mögen in diesem Fall die Dinge der gemeinen Welt niemals mehr sein.

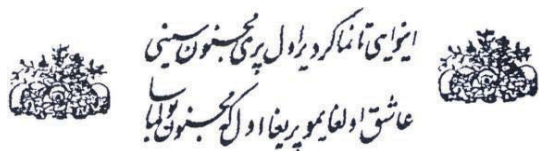
Angesichts der erwünschten Vereinigung (*maṣl*) gehören Melodien (*nawā*) und Melodienlosigkeit (*bē-nawāliq*) zu den „Habseligkeiten der niedrigen Welt“ (*maṭāʿ-i dunyāʿ-i dūn*). Aber der Dichter muß sich gleichsam immer wieder einreden, daß aus ihrem Verlust kein Leid (in diesem Fall *gam*) entstehe. Die starke Bindung des Dichters an das Diesseits erkennt man u.a. daran, daß der Angesprochene in der Mehrzahl seiner Ghasele als ein geliebter Mensch gezeichnet wird und daran, daß der Dichter sich des öfteren in einem Zwiespalt befindlich beschreibt: Die eigentliche Liebe – das ist in diesen Kontexten die zu Gott – wird verdrängt durch eine andere Liebe.<sup>7</sup> Außerdem darf man annehmen, daß für einen Dichter, der sich Nawāʿī nennt, das „Melodie-Haben“ oder „Melodie-Sein“ sein Wesen ist. „Ohne-Melodie-Sein“ und „Melodienlosigkeit“ – *bē-nawāliq* eben – dürfte dann für ihn nicht einfach „Unglück“ sein, was es dem Wörterbuch zufolge ebenfalls sein kann, sondern es ist „Nichtsein“. Er unterstreicht sein Wissen um die Endlichkeit des individuellen Seins auch, indem er an dieser Stelle sein zweites Dichterpseudonym Fānī (der Vergängliche) einsetzt. Es handelt sich aber nicht um den letzten Doppelvers – das *maqṭaʿ* – sondern um den vorletzten.<sup>8</sup> Im *maqṭaʿ* dieses Ghasele nennt der Dichter sich Nawāʿī:

<sup>6</sup> ʿAlīšēr Nawāʿī, Lithographie, Tāškent 1884, 13.

<sup>7</sup> Vgl. auch Abschnitt IV.

<sup>8</sup> Die Verwendung von Fānī im vorletzten *bayt* und Nawāʿī im letzten findet sich auch in dem Ghasel Nr. 606. Das Ghasel Nr. 689 ist identisch mit Nr. 44 und wurde aus Versehen zweimal aufgenommen, einmal unter den Ghasele auf 5 und einmal unter

*Ey Nawā'ī tanma, gār der ol parī mağnūn seni,  
 ʿāṣiq olğaymu parīga olki mağnūn bolmasa.* 44 (7)



He Nawā'ī, weise es nicht zurück, wenn dich jener parī verwirrt  
 (auch: einen Mağnūn) nennt,  
 kann denn jener, der nicht verwirrt ist (oder: der kein Mağnūn  
 ist), ein Liebender sein?

Auch in diesem, scheinbar ganz auf den Verzicht orientierten Doppelvers erkennen wir zum Diesseits gehörende Überlegungen des Dichters. Die Welt, in der die Worte „du bist ja ein Mağnūn“ (ein Verrückter, ein Verwirrter) eine Beleidigung wären, existiert jedenfalls in seiner Gedankenwelt. Der Dichter muß sich ermahnen, die gewiß nicht freundlich gemeinten Worte, er sei ein Mağnūn, nicht zurückzuweisen, gleich ob sie wirklich ausgesprochen wurden oder ob sie nur in seiner Vorstellung existieren. Daneben gibt er zu erkennen, daß seiner Auffassung nach wirkliche Liebe nur die des Mağnūn sei.

Der Unglückliche und Melodienlose ist, so ein anderer Vers, bereit, seine Seele und den ganzen Islam aufzugeben. Er spricht mit dem jungen Weinschenk (*mugbača*) und verlangt zwei Becher Weines auf einmal, und dann folgt:

*bahā bu bē-nawādin gār qabūl äylär esāñ, bardur  
 birigä ğāwbar-i ğānim, birigä naqd-i islāmim.* 498 (8)<sup>9</sup>

---

jenen auf l. Das völlige Ersetzen des Dichterpseudonyms Nawā'ī durch Fānī ist in diesem *devān* nicht üblich.

<sup>9</sup> Bei L.V. Dmitrieva, *ʿAlīšir Nawā'ī, divān*, Izdanie teksta, predislovie i ukazateli, Moskva 1964, fol. 142v lautet das zweite *mišrāʿ* folgendermaßen: *nedin kīm kaʿba kīyī sarī bağlandī aḥrāmim* (weil mein Tempel an die Straße der Kaʿba gebunden ist). Hier hat sich der Abschreiber geirrt. Es handelt sich um das zweite *mišrāʿ* des neunten Doppelverses, das in dieser Handschrift doppelt steht.



Als Preis gebe ich, wenn du es von diesem Unglücklichen (auch: Melodienlosen) annimmst,  
für das eine Glas den Edelstein meiner Seele, und für das andere  
meinen Islam – ganz und gar.

Es gibt nicht wenige Verse, in denen der Dichter sagt, er sei um seines Geliebten willen bereit, den Christengürtel (*zunnār*) umzubinden, oder in denen er erklärt, gern gebe er als Pfand (*rahn* oder *giran*) für den Wein Mantel und Turban oder Heft und Gebetsteppich (*hirqa*, *dastār*, *daftar*, *sağğāda*). An dieser Stelle steigert er seine Aussage zum Paradox. Bedenkt man die wörtliche Bedeutung von *islām* „Hingabe an Gott“, wäre der Dichter, den Gotteswein trinkend, d.h. sich Gott immer mehr hingebend, bereit, dafür mit seiner Hingabe an Gott zu zahlen. Das Erworbene und das Zahlungsmittel sind identisch. Das scheinbar Provokante fällt zu einer Tautologie zusammen. An der Schwelle zu *waṣl* wird alles Irdische bedeutungslos – Seele und Islam, Glück (Melodien) und Unglück (Melodienlosigkeit).

In einem Ghasel mit einem elfsilbigen *rumal* sagt ʿAlīšēr Nawāʿī Ähnliches ganz einfach:

*bē-nawālīgda, Nawāʿī, ölsāñ,*  
*baẓm-i waṣl iṣrā nawā qılma hawas. 303 (8)*

Wenn du, Nawāʿī, im Unglück (auch: in deiner Melodienlosigkeit) stirbst, dann verlange beim Fest der Vereinigung nicht nach einer Melodie.

Die Vereinigung – profan gesagt, das Sterben – ist hier ein Fest (*baẓm*). Damit wird die den Lesern dieser Art von Dichtung bekannte Konvention, daß das Weintrinken und die Feste – ob im Freien oder in der Weinschenke – die Annäherung an Gott meinen, noch einmal hervorgehoben. Doch zugleich ist Ironie im Spiel. Der Dichter gibt sich als ein von Wünschen und Sehnsüchten bedrängter Mann, um

<sup>10</sup> L.V. Dmitireva, ʿAlīšēr Nawāʿī, *dīvān*. Izdanie teksta, predislovie i ukazateli, Moskva 1964, fol. 142v.

sich selbst zu warnen, er möge am Lebensende nicht etwa wieder nach *nawā* verlangen. Die Paradoxie ist in diesem kleinen Vers auf die Spitze getrieben. Der mit sich selbst Sprechende stirbt ja nicht aus irgendeinem Grund, sondern in und an *bē-nawāliq* eines Tages. Das Sterben begreift er als Fest der Vereinigung. Aber ist vom Fest die Rede, so könnte auch das Verlangen nach Musik wieder aufkommen, und so ist er ganz Nawāʿī, wenn er erklärt, er könne dann unbesonnenerweise erneut nach *nawā* und damit auch wieder nach seinem Selbst verlangen.

## II. Nawāʿī über andere?

Die Ghasele in denen Nawāʿī den Begriff *bē-nawā* in der Pluralform verwendet, veranlassen zu der Frage, ob der Dichter hin und wieder seine eigene Person zurücknimmt, um über andere zu sprechen. Hier zwei Beispiele:

*bē-nawālar allida ʿumr-i abaddin yahširaq*  
*hār kiši kim faqr yolinda Nawāʿīwār ölar.* 239 (7)

لی نوالار البسده عمر ابدین یحشیراق | هر کیشی کیم فقیر یولیندا نواوی وار اولار

11

Sieht man die Melodienlosen (auch: die Unglücklichen), [so weiß man, daß] es für jeden Menschen besser ist,  
 wie Nawāʿī auf dem Weg zum Nichtsein zu sterben, als das ewige Leben zu erlangen.

Ein weiterer Vers dieser Art lautet:

*Nāzanınlar, bē-nawālarğa tarahhūm äyläññiz,*  
*lutf ägär yoqtur, ğaṣṣab birlä<sup>12</sup> takallum äyläññiz.* 261 (1)

نازین لارینوا لارغا تاراهه ایلانینیز | لطف اگر یو قوتور غاصاب بیرلانه تکاللم ایلانینیز

13

<sup>11</sup> Ganieva, Sujima, *Nawāʿī dastḥaṭṭi* (*Nawādir un-nihāya*), Tāškent 1991 (ohne Seitennummerierung).

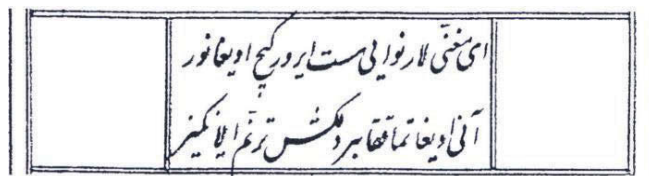
<sup>12</sup> Hier: *birlän*.

Ihr Lieblichen, erweist den Unglücklichen (den Melodienlosen)  
Mitleid;

und wenn es keine Gnade gibt, dann spricht immerhin im Zorn.

Dies ist der eröffnende Doppelvers eines Ghasels, an dessen Ende der Klagende nicht mehr als einer der vielen Melodienlosen und Unglücklichen nach irgendeiner Art mündlicher Äußerung verlangt, sondern nach einer wunderbaren Melodie. Die Bitten ziehen sich (mit dem *radif* „*äyläniz*!“<sup>13</sup>) durch das ganze Ghasel, und der letzte Doppelvers klingt folgendermaßen:

*ey muğannılar, Nawāʿī mast edi*<sup>14</sup>, *keç uyğanur,*  
*anı uyğatmaqğa bir dilkaş tarannum äyläniz*, 261 (7)



He, ihr Sänger, Nawāʿī war (ist) betrunken; er wird spät  
erwachen;

singt etwas Bezauberndes (oder: die *dilkaş* genannte Melodie),  
um ihn aufzuwecken.

Wenn der Dichter erklärt, daß er betrunken war, könnten auch seine Bitten am Anfang die eines Betrunkenen gewesen sein, und es wäre alles wieder aufgehoben – das Erflehen von Zorn, um unerträglicher Stille etwas entgegenzusetzen, die Bereitschaft, statt zärtlicher oder ermunternder Worte laute Empörung auszuhalten, und die Gleichsetzung der eigenen Person mit anderen.

Nawāʿī meint offensichtlich, auch wenn er von *bē-nawālar* spricht, zuerst seinen eigenen Zustand. Er ist es, der mit dem Wunsch nach ewigem Leben nicht fertig wird. Er ist es, der von einer Person oder von mehreren Personen, deren Aufmerksamkeit und deren Gespräch er ersehnt, abgewiesen wurde. Andere meint er insofern, als sie wie er sind.

<sup>13</sup> ʿAlišēr Nawāʿī, Lithographie, Tāškent 1884, 134.

<sup>14</sup> In der Lithographie ʿAlišēr Nawāʿī, Tāškent 1884, 136: *eriir*.

Finden also andere Personen mit ihren eigenen Interessen, Gedanken, Gefühlen auch keinen Platz im Ghasel, so betont Nawāʿī doch häufig, daß er im Leben auf die Leute neben sich nicht verzichten kann. In dem am Anfang zitierten Vers beruhte das Unglück auf der Trennung von den Gefährten. In dem folgenden Vers erinnert er an eine Lebensphase, in der die „Leute der Welt“ (*ʿālam eli*) das am meisten Ersehnte waren:

*ey Nawāʿī, ʿālam iṣrā bē-nawāliḡ körmādi*

*olki härḡiḡ qılmadi ʿālam elin körmäk hawas.* 299 (9)

He Nawāʿī, niemand hat in der Welt Unglück (Melodienlosigkeit) gesehen, der die Leute der Welt nicht leidenschaftlich sehen wollte.

Dies ist auch für den beschriebenen späten Augenblick im Leben noch ein halbes Bekenntnis zu den Leuten dieser Welt, die den anderen neben sich freundlich begrüßen oder zurückweisen können. Nur sagt dem Dichter seine Erfahrung, daß das leidenschaftliche Streben nach Gesprächen und Geselligkeit zu Unglück und Sprachlosigkeit, zu Melodienlosigkeit führt. So wie stets in den Ghaselen die nicht diesseitige Welt hinter der diesseitigen steht, schaut bei Nawāʿī auch auf der Ebene der Sprache bzw. des Ausdrucks (*lafẓ*) hinter dem scheinbar neutral Formulierten etwas Paradoxes hervor. Unglücklich wird nur, wer Glück (zum Beispiel Glück in der Kommunikation) suchte; melodienlos (*bē-nawā*) wird nur, wer Melodien (*nawā*) wollte.

### *III. Nawāʿī über Alltägliches*

Betrachtet man einzelne Verse, in denen Nawāʿī das Spiel mit seinem Namen spielt, so erwecken einige von ihnen den Eindruck, es sei von alltäglichen Vorgängen rund um den Dichter die Rede. Im Kontext eines ganzen Ghasels tritt dann oft die lebendig formulierte Alltäglichkeit hinter andere Bedeutungen zurück, z.B.:

*bir yoli<sup>15</sup> qowmañ Nawāʿī köñlini, ey şuḥlar,*

*kim gabī ol bē-nawāniñ köñlin asrar erdiñiḡ.* 260 (7)

<sup>15</sup> Heute im Usbekischen: *bir yūla* „gleichzeitig, ganz nebenbei...“.

16. بزرگواران که در این کوچه نشینان شوخه  
 بزرگواران که در این کوچه نشینان شوخه

Verjagt nicht auch noch Nawāʿī's Herz, ihr Schelme.  
 denn einst habt ihr doch das Herz dieses Unglücklichen  
 (Melodienlosen) behütet.

Die Schelme (*ṣūh*) haben ihr böses Spiel mit Nawāʿī getrieben, ihm eine Person, die er liebte, abspenstig gemacht usw., und nun greifen sie auch sein Inneres an. Aber wer sind diese Spaßmacher, die einst bereit waren, sein Herz zu behüten? In den ersten vier Doppelversen des Ghasels wird die Geduld (*ṣabır*) angesprochen, dann gilt die Rede der Seele und dem Herz (5) (*gʻān-u köñül*). An diesen Orten im Inneren des Dichtenden sind offenbar auch die „Schelme“ zu suchen. Im sechsten Doppelvers sind noch die Leuten der Schenke (*ḥarābāt ahlī*) erwähnt, Figuren, die wie die Schenke selbst auf die Schwelle vom Leben zum Tod hinweisen. So erkennt man, daß der scheinbare Alltag an diesen zwar erinnert, jedoch auf zweierlei andere Dimensionen verweist, auf das Innere des Menschen und auf die Wirklichkeit eines Nicht-Diesseits<sup>17</sup>, die den einfachen Schenkenbesuchern nicht zugänglich ist.

Einen Schimmer von Alltag findet man auch in dem folgenden Vers:

*gār berür ḥusni zekātın, ey Nawāʿī, yoqturur*  
*ḥasta-i zār-i [-u??] ġarib-i bē-nawā andaḡki men.* 588 (7)<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Ganieva, Sujima, *Nawāʿī dastḥṭṭi* (*Navādir un-nihāya*), Tāškent 1991 (ohne Seitennumerierung).

<sup>17</sup> Nawāʿī benennt dieses Nicht-Diesseits in der Regel nicht, weil er die gängigen Beschreibungen des Jenseits oder des Paradieses mit Paradiesquelle und Huris durch die *ṣayḥ*, *wāʿiz*, *faqīh*, *ʿarīf rawī*, *zāhid*, die die unerfüllten diesseitigen Wünsche der Menschen ins Jenseits übertragen, lächerlich findet und ablehnt.

<sup>18</sup> Dieser Vers ist auch im vierten *dewān* von *Ḥazāʾinu ʿl-maʿānī* enthalten. Önel Kaya zitiert ihn folgendermaßen: *İy Nevāyî ger birür ḥusni zekātın yok kişi // Ḥaste-i zār ġarib-i bī -nevā andaḡ ki min.* Vgl. ʿAlī Şîr Nevāyî, *Fevāyidü ʿl-Kiber*, Hazırlayan Önel Kaya, Ankara 1996, Nr. 496, S.459f. (He Nawāʿī, selbst wenn er die Steuer auf

Selbst wenn er die Steuer (*zakāt*) auf seine Schönheit zahlte, he  
Nawāʿī, gäbe es keinen weinenden Erschöpften und keinen  
unglücklichen Heimatlosen wie mich.

Im ersten Doppelvers dieses Ghasels mit dem *radif* „*andaqei men*“ (so wie ich, so schlimm wie ich) bezeichnet sich der Dichter als einer Person, einem Wesen hingegeben (*birāngā muḡtalā*), im zweiten *bayt* einem Leid erlegen (nochmals *muḡtalā*). Im dritten *bayt* wird der unerreichbare Geliebte erstmals deutlicher benannt, und zwar als ein *parī* unter den Leuten der Schönheit, weshalb der Dichter völlig verwirrt ist (*telbā*). Im fünften Doppelvers beteuert er seine Treue, und im sechsten weist er auf eine Ecke in der Weinschenke (*mayḥānaniñ kunḡi*) als einziger Rettungsmöglichkeit vor der Untreue des Geliebten, die er als Grausamkeit (*ḡafār*) der Zeiten begreift. Die Weinschenke bindet den Dichter nicht an den Alltag, wie oben bereits bemerkt, sondern an Gott. Im vierten Doppelvers erscheint noch das Bild von den Hunden der Straße des Geliebten, denen der Klagende Körper und Seele zu opfern bereit wäre. Das Bild wurde aber vor Nawāʿī in der persischen Literatur mehrere Jahrhunderte lang verwendet,<sup>19</sup> und Nawāʿī selbst fügt es sehr häufig in seine Ghasele ein. So ist die einstmalige Konkrettheit und Alltagsbezogenheit des Bildes jedenfalls vielfach gefiltert. Ähnlich verhält es sich mit der „Steuer“ (*zakāt*), einem Topos, in dem einst diesseitige Welt komprimiert war. Dem Liebenden käme, wie er weiß, nur ein winziger Teil von dem Reichtum, der in Schönheit besteht, zu, eine Steuer sozusagen. Aber auch diese erhält er nicht. Bekäme er sie, stellt er sich vor, wäre er wegen des Übermaßes des

---

seine Schönheit zahlte, gäbe es niemanden, der so ein weinender Erschöpfter und so ein unglücklicher Heimatloser wäre wie ich). Da es sich um das Versmaß *ramal* handelt, fehlt doch nach *zār* das verbindende *u*, das vielleicht in der Handschrift nicht steht, jedoch gelesen werden muß, andernfalls kommen *-ri-* und *-vā-* auf die Positionen einer kurzen Silbe.

<sup>19</sup> Vgl. Naṣrullā Pūrḡawādī, *Sag-e kūy-e dūst wa ḥāk-e rāhaš*. In: Naṣr-e dāneš, vol. 15, 1995, 9-16. Der Autor weist die Wendung „Der Hund der Straße des Freundes“ u.a. im Zusammenhang mit Maḡnūn in verschiedenen maṣnawī, aber auch unabhängig von dieser Gestalt in den Ghaselen nach. Er zieht u.a. die Verse von Sanāʿī, Niẓāmī ʿAṭṭār und Mawlānā Ḡalālū ʿd-dīn Rūmī heran.

empfundenen Leids immer noch der beklagenswerteste unter jenen, die beklagenswert sind – ein *bē-Nawā*. Die Alltagsbilder sind vorhanden, doch sind sie flüchtig. Hinter ihnen steht jene Wirklichkeit, die für Nawāʿī die wesentlichere ist, die umfassendere, die auf Gott bezogene, die Leben und Nichtleben einschließende.

#### IV. Für wen dichtet Nawāʿī?

Es kommt vor, daß ʿAlīšer Nawāʿī andeutet, er sei an sich kein Sänger für irgendjemanden in dieser Welt und müsse im Grunde immer nur von der großen Trennung – der Trennung von Gott – singen:

*Nawāʿī erür bulbuluñ, lekin ol gül  
unutturdi bağrîñ hażānî nawāsîn. 629 (7)*

Nawāʿī ist deine Nachtigall, aber jene Rose  
hat ihn die Melodie vom Herbst der Trennung von dir vergessen  
lassen.

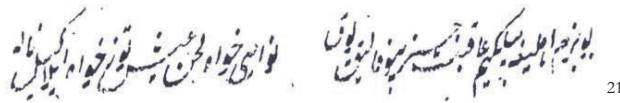
Es sind zwei „Geliebte“ vorhanden, wie man sieht, deren Melodien Nawāʿī singt oder für die er Melodien singt. Auch wenn man nicht wüßte, um welchen Dichter und um welche Vorstellungswelt es sich handelt, sähe man, daß ein „Geliebter“ der eigentliche Geliebte ist, jener, dessen Nachtigall Nawāʿī ist, und der verdrängt wurde. Nawāʿī nennt ihn fast nie mit Namen, wie vorn bei der Erwähnung von *waşl* bemerkt wurde. Es ist Gott.<sup>20</sup> Einen Zweifel, daß es sich um diese Dimension handelt, gibt es nicht. Denn der dritte Doppelvers des Ghasels, zu dem der zitierte als letzter gehört, ist Hiob (Ayyūb) gewidmet, der gegen den Lenker des Diesseits aufbegehrte und für den das Verhältnis der beiden Seinsformen zueinander unerträglich geworden war. Der zweite Geliebte in dem zitierten Vers ist ein Diesseitiger. Er wird mit vielen Namen und Bildern umschrieben, in diesem Fall mit „Rose“. So Tragisches, wie Ayyūb geschah, hat Nawāʿī hier nicht zu berichten, doch wird das Hin- und Hergerissensein – in eine knappe Form gefügt – zum Ausdruck gebracht. Die beiden Pole seines Seins, die er in seinem *devān* immerzu umkreist, stehen hier in einem Vers summierend nebeneinander.

---

<sup>20</sup> Vgl. Anmerkung 4.

Dann wieder scheint es, der Dichter wolle für eine Vielzahl von Leuten singen, d.h. dichten. Die Melodienlosigkeit der Leute sei es, die ihn veranlasse, Verse zu schreiben:

*bu bazm ahliğa bilkim ʿāqibat ğuz be-nawālīq yoq,*  
*Nawāʿī, ħabi laħn-i ʿayš tūz-u ħāh āylāgil nala. 664 (9)*



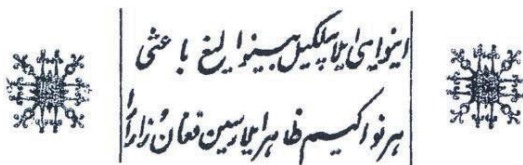
21

Die Leute dieses Festes besitzen, wisse das, schließlich nichts als Unglück (auch: als Melodienlosigkeit);  
 deshalb, Nawāʿī, stimme entweder das Lied des Vergnügens an oder klage [in deinen Versen].

Von den Leuten des Festes erhält der Dichter gleichsam seinen Auftrag. Es können die des Diesseits sein oder die am Ende des Diesseits. Die Art zu dichten ist ihm nicht vorgegeben. Er selbst weiß besser als die Leute, daß sie jede Art Dichtung benötigen und seine Aussagemöglichkeiten reichen weit.

Am häufigsten jedoch sehen wir Nawāʿī seinen eigenen Stimmungen folgen, die zu äußern er dichtet. Er „singt“ für sich. Manchmal beobachtet er dabei die Reaktion der Hörenden oder Lesenden:

*Ey Nawāʿī, elgā, bilgil, be-nawālīg bāʿiṣi*  
*ħār nawā kim zābir āylārsen fiğān-u zār ara. 20 (9)*



22

<sup>21</sup> Ms. or. oct. 1744 der Staatsbibliothek Berlin Preußischer Kulturbesitz, fol. 119r.

<sup>22</sup> Lithographie ʿAlīšēr Nawāʿī, Tāškent 1884, 9f., hier: *elä*.

He Nawāʾī, wisse, den Leuten ist Ursache für Unglück (für Melodienlosigkeit)

jede Melodie, die du unter Klagen und Weinen hervorbringst.

Es fehlt aber auch nicht an entgegengesetzten Äußerungen:

*mayga āhañ et, Nawāʾī kim nawāʾe här zāmān*

*ʿayš taḥriṣin ayān āylār lisān-i ʿūd ilā. 665 (7)*

Wende dich dem Weine zu (auch: Mach ein Weinlied), Nawāʾī,  
denn eine Melodie macht immer

mit der Sprache der Laute (ʿūd) das Verlangen nach Vergnügen  
sichtbar.

Hier handelt es sich wie selbstverständlich um ein fröhliches Lied. Und der Dichter will fast glauben machen, jedes Lied sei vergnüglich. Aber in einem anderen Ghasel gibt es noch eine weitere Wendung. Nawāʾī kann sich darüber beklagen, daß die Melodien überhaupt nichts bewirken. Weder machen sie jemanden fröhlich noch traurig, noch machen sie für andere oder für einen anderen etwas sichtbar:

*Nawāʾī, ne asig, ḡānānga yetmās*

*nawālar kim ʿekār ḡān-i ḥaṣīnim. 530 (7)*

Nawāʾī, was hat es für einen Nutzen, den Geliebten erreichen ja nicht die Melodien, welche meine traurige Seele singt.

Die im Zusammenhang mit den Begriffen *nawā* und *bē-nawā* in den Ghaselen genannten Wirkungsabsichten ʿAlīšēr Nawāʾīs umfassen ein recht breites Spektrum.<sup>23</sup> Natürlich wird der Ghaselenform entsprechend jeder Wunsch nach Wirkung und jede Klage über eine nicht erfolgte Wirkung als absolut und unumstößlich formuliert. Sähe man nicht Scherz und Ironie hinter vielen der Äußerungen, so müßte

---

<sup>23</sup> Wenn man dem Thema „ʿAlīšēr Nawāʾī in den Ghaselen über die Rezeption seiner Dichtung“ speziell nachginge, müßte man den Begriff *naẓm* (Dichtung) in den Mittelpunkt stellen. Denn diesen scheint er am häufigsten zu benutzen, wenn er davon spricht, wie seine Verse angenommen werden. Außerdem kommen in diesem Zusammenhang *un* (Töne), *söḡ* (Worte), *šer* und *aʿār* (Gedichte), *kitāb* (Bücher), *dēwān*, *pand* (Ratschläge) und zweifellos *nawā* sowie einige andere vor.

man zu dem Eindruck gelangen, der Dichter spiele ein Verwirrspiel. Glaubt man, für ihn sei allein die eine Seite wichtig, wendet er die Angelegenheit um und behauptet in einem anderen Ghasel das Gegenteil. Und nichts ist unumstößlich.

*V. Wie kommt man zu Melodien?*

Häufig fliegen dem Dichter die Melodien einfach zu, z.B. wenn er zum Freund geht:

*kūyī ‘aẓmīda Nawā’īgā nawā yetsā ne tañ,*  
*kim qīlur bulbul nawā, āhang-i gūlẓār āylābān.* 613 (7)

Wenn den Nawā’ī eine Melodie erreicht beim Gang zu seiner Straße, so ist es kein Wunder,  
denn auch die Nachtigall bringt eine Melodie hervor, wenn sie sich auf den Weg zum Rosengarten begibt.

Ein andermal hat er keinerlei Melodien, obwohl er sich diese sehnlichst wünscht:

*Nawā’ī sensīẓ etmās bāḡ sarī mayl kim<sup>24</sup> šāyad*  
*aña bulbul bilā güldīn damī bārg-u nawā yetgāy!* 795 (9)

Nawā’ī geht nicht ohne dich zum Garten; ach wenn ihn doch von Nachtigall und Rose einen Augenblick lang Blatt (auch: Harmonie) und Melodie erreichen würden!

Da *bārg-u nawā* außerdem „Reichtum“ und „Existenzmittel“ bedeutet, schwingt der Gedanke mit, daß der Dichter seine Existenzgrundlage nur durch Nachtigall und Rose, bzw. durch das über sie gedichtete Lied, erreichen kann. Doch ist er diesem Vers zufolge weit davon entfernt und kann nur hoffen, daß ihm erneut ein Lied glückt.

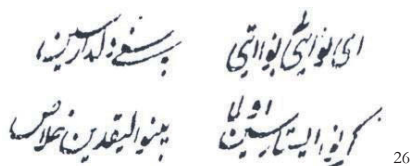
Dann gibt es noch eine, auf den ersten Blick unerwartete, Möglichkeit, zu Melodien zu gelangen: man braucht *bē-nawālīq*. Und wenn dies auch nicht ausreichend sein wird, so ist es doch unverzichtbar, wie der folgende Vers zeigt:

---

<sup>24</sup> An dieser Stelle scheint ein Wort mit einer kurzen und einer langen Silbe zu fehlen; oder – falls *mayil* gelesen wird – fehlt nach *kim* ein einsilbiges mit Vokal beginnendes Wort, damit *kim* nicht als geschlossene und damit lange Silbe stehenbleibt.

ey Nawāʾī, bē-nawā etti seni dildār-u sen<sup>25</sup>

gār nawā istārsen olma bē-nawāliqđin ħalāş. 343 (7)



26

He Nawāʾī, melodienlos (auch: unglücklich) hat dich dein  
Freund gemacht, und wenn du  
eine Melodie wünschst, so sei von Melodienlosigkeit (von  
Unglück) nicht frei.

Wer nicht leidet, ist nicht fähig zu dichten, kann das – kurz gesagt –  
heißen. Oder auch: Wer nicht immer wieder die Furcht spürt, er  
könne nicht mehr dichten, der wird keine Verse hervorbringen. Aber  
Nawāʾī formuliert gerne so, daß die Äußerung paradox klingt: für  
*nawā* braucht man *bē-nawāliq*.<sup>27</sup>

# VI. Vom Bau der Ghasele

<sup>25</sup> So in der Handschrift Ms. or. oct. 1744 der Staatsbibliothek Berlin  
Preußischer Kulturbesitz, fol. 59r, während in der Taschkenter  
Ausgabe von 1987 zu lesen ist: *ey Nawāʾī, ne nawā istāb seni dildār-u*  
*sen*. In diesem Fall müßte *seni* verkürzter Genitiv sein, doch wäre  
dieser in den Ghaselen Nawāʾīs unerwartet. J. Eckmann zitiert in  
*Chagatay Manual*, The Hague 1966, 83, drei Beispiele für  
verkürzten Genitiv im Tschaghataischen. Sie stammen aus M.  
Quatremère, *Chrestomathie en turc oriental*, Paris 1841, mit ʿAlīšēr  
Nawāʾīs *Muḥakamatu ’l-luġatayn* und *Taʾrīḫ-i muluk-i ʿaġam*; aus A.  
Beveridge, *The Baber-Nama*, London-Leyden, 1905 und aus der  
Istanbuler Handschrift *Yūsuf u Zālḫā* von Ḥamidī.

<sup>26</sup> Ms. or. oct. 1744 der Staatsbibliothek Berlin Preußischer  
Kulturbesitz, fol. 59r.

<sup>27</sup> Ähnliches vermittelt er auch mit anderen Begriffen, so gelangt er  
z.B. nicht selten von den Klagen über das Leid (*balā*) zu einer  
plötzlichen Äußerung wie „*qačma balāđin zinhār*“ 694 (7) (lauf  
keinesfalls vor dem Leid davon).

Manchmal äußert sich der Dichter innerhalb eines Ghasels über den Bau seiner Verse. Er kann im dritten Doppelvers eines Ghasels sagen, es sei ihm so schwer einen Abschlußvers (*maqṭaʿ*) zu finden, deshalb müsse er immer weiter dichten (547). Er kann nörgelnd und – scheinbar unzufrieden mit sich – sagen, es gerate ihm alles zu lang. Die Haare des Geliebten, die er beschreibt, seien zu lang, denn er falle hin, stolpere also gleichsam darüber, und auch seine eigenen Worte seien zu lang (567). In einem Ghasel aus dreizehn Doppelversen, die bei Nawāʿī sehr selten sind (am häufigsten haben die Ghasele sieben Doppelverse), fragt er sich, warum er soviel rede, seine Worte seien doch sicherlich reine Verleumdungen (*buhṭān*) (598). Natürlich steht der gespielten Unzufriedenheit mit der eigenen Dichtkunst dieser Art eine große Zahl von Ghaselen gegenüber, die ein Selbstlob enthalten. Wenn Nawāʿī ein Lied (*nawā*) beginnt, beispielsweise, schweigen die Nachtigall und der Papagei. Sie sei ohnehin ohne Zunge und er ein Stotterer (*biltāḳ*) (407). Nawāʿīs Reime (*kaḫfiya*) und Refrainwörter (*radīf*) seien so fein, daß sie von allen Dichtern übernommen würden (380) u.ä.

Da es an dieser Stelle um das Spiel mit dem Begriff *nawā* geht, sei ein Ghasel vorgestellt, das eine spaßige Anweisung zum Dichten für diejenigen enthält, die eine Melodie wünschen (*gār tīlār esāñ nawā*).

Im *maṭlaʿ* des Ghasels ahnt man noch nicht, welches Feuerwerk von nicht ernst gemeinten Anweisungen einen als Leser erwartet, wenn von der Saite (*tār*) eines Instrumentes und zugleich von den Haaren eines Geliebten die Rede ist, mit deren Hilfe eine sich vom Körper lösende kranke Seele wieder festgebunden werden könnte:

*ḥasta ḡarīm rištasi körgändä haḡr āzāirini,*  
*gār üzḡildi, qıl añā paywand zulfuñ tārirni. 753 ( 1 )*

Wenn mein kranker Seelenfaden durch das Ertragen (Sehen) des  
 Kummers der Trennung  
 reißt, binde ihn mit der Saite deines Haares an.

خسته جانم رشته به کوه ایو آزارنا / که از دل و قل لکا بوند زلفینک تارنا  
دیو اعرنم غنچه قندلی سر و کم یو کورنا / سر و نمک رفار تر با غنچه نیک آزارنا  
یا غدر بر کنه خوشنیم انچه به کلبر کنما / انکا تشبیه با لکا پس لکا بهر تارنا  
ز قیلوریم قصد سبل یاقیلوریم / ایلا با مانده الاره زلفینک تارنا  
جز قیصر اوقیش اوزرا لکول ملل اسما / که غنیمت تو نمیش از نیک تارنا  
سرو فلک مکار لکول مکار خوشنما / کورنا ایلا پس من فلک نیک تارنا  
دیر بر سر و دین کرا به شیرین قلا / باده تو کم دل به کورنا بوز دیک تارنا  
ای نوای دخل قیلا کرتیلار تارنا  
بهر غنچه خارج نو کورنا بهر تارنا

28

Doch in den folgenden Versen hört jeder, der an die in den Ghaselen verwendeten klischeehaften Bilder gewöhnt ist, sehr Erstaunliches:

*demä ağzın ğunça, qaddin<sup>29</sup> sarı, kim el körmämiş*  
*sarvniñ raftarını ya ğunçanıñ guftarını. (2)*

<sup>28</sup> Ms. or. oct. 1741 der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, fol. 119r.

<sup>29</sup> In der Handschrift Ms. or. oct. 1741 der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, fol. 119r ist dieses Wort verschrieben: *qandin*.

Nenne seinen Mund nicht eine Knospe und seinen Wuchs nicht  
eine Zypresse, denn die Leute haben  
keine Schreitende unter den Zypressen und keine Sprechende  
unter den Knospen gesehen.

Die Aufforderung, nicht mehr auf die altbekannte Art zu dichten,  
weil es die Leute, die wenig verständige Rezipienten sind, nicht  
verstünden, ist ein Topos, der bei Nawāʿī hin und wieder  
vorkommt.<sup>30</sup> In den folgenden Doppelversen verlangt er ohne Ernst  
eine Zügelung bei der Verwendung von Bildern aus Gründen der  
Logik:

*güldä hāl-u mehrdä hatt̃ yoq, ne yañlīg oh̃satay*  
*mehr-u gülgä hāl ilä hatt̃līg ikeki ruh̃sārini.* (3)<sup>31</sup>

Die Rose besitzt kein Schönheitsmal und die Sonne keinen  
Bartflaum, wie könnte ich da erklären.

die zwei Wangen mit Schönheitsmal und Bartflaum seien der  
Sonne und der Rose ähnlich.

*Yağmadī hārgiz̃ ʿñ şabnam inğ̃üsi gül bārgidin,*  
*aña taşbīh̃ etsä bolmas laʿl-i şakkarbārini.*<sup>32</sup> (4)

Wenn niemals eine Tauperle vom Rosenblatt herabregnete,

<sup>30</sup> Er sagt z.B., daß er nicht allen die Wahrheit mitteilen kann: *haqq*  
*sirrini hār kimgā bayān etmā, Nawāʿī, // taʿn äylāmāgāy bilmās ulus*  
*añlasa nāgah.* 683 (7). (Teile das Geheimnis Gottes (der Wahrheit)  
nicht allen mit. Nawāʿī, // damit das unwissende Volk dir nicht  
Vorwürfe macht, wenn es plötzlich versteht.). – Daß diese  
Wendung als Topos breit verwendet wurde, erkennt man an  
Goethes Worten in „Selige Sehnsucht“ im „West-östlichen  
Divan“: „Sagt es niemand, nur den Weisen, // Weil die Menge  
gleich verhöhnet ....“. Goethe dürfte die Anregung hierfür von  
den Versen des Ḥāfiẓ empfangen haben, mit denen er sehr gut  
vertraut war. während er keine Gelegenheit hatte, Nawāʿīs Verse  
kennenzulernen.

<sup>31</sup> Dieses *bayt* fehlt in der Handschrift Ms. or. oct. 1741 der  
Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, fol. 119r.

<sup>32</sup> In Ms. or. oct. 1741 der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz,  
fol. 119r: *guharbārini*.

kann man den zuckergebenden Rubin nicht mit dem Rosenblatt  
vergleichen.

*ne qîlur dîn qaşd-i sünbül, ne qîlur ġān qaşd-i dām,*<sup>33</sup>  
*āylāmān mānand alarġa zulfiniñ zunnārini.* (5)

Weder hat der Glaube einen Wunsch nach Hyazinthen, noch hat  
die Seele einen Wunsch nach einer Falle,  
so kann ich ihnen nicht den Christengürtel seiner Haare  
gleichsetzen.

Nawāʿī rät hier in Worten von Vergleichen ab, die er in seinen  
Ghaselen ständig verwendet. Natürlich handelt es sich nicht um eine  
neue Erkenntnis, mit der er sich gegen eigene frühere  
Verfahrensweisen absetzen würde. Eine Entwicklung des  
Wahrnehmens, Denkens und Bewertens oder eine Veränderung der  
Prinzipien der Metaphernprägung kann man in den Ghaselenbänden  
nicht erwarten. Die falschen Ratschläge sollen den Ghaselenleser  
erheitern.

Einen Spaß erlaubt sich Nawāʿī hier auch insofern, als er  
„Rosenblatt“ für „Lippen“ scheinbar zurückweist, „zuckertragender  
Rubin“ für die Lippen des Geliebten aber wie selbstverständlich  
stehenläßt (4). Ebenso weist er jegliche Verbindung von Glauben  
und „Hyazinthen-Haaren“ und von Seele und „Haar-Falle“ zurück.  
Doch diskutiert er nicht das Bild „Christengürtel seiner Haare“ (5).  
Damit ist die gerade zurückgewiesene Verknüpfung von Glaube und  
Haaren bereits wieder hergestellt. Der vom Dichter unmittelbar  
angesprochene Leser weiß ohnehin, daß die Haare des Geliebten die  
Bezeichnung Christengürtel erhalten können, den sich der Liebende  
umbinden möchte. Die Ursache für die Prägung dieses Bildes ist die  
Unerreichbarkeit des Geliebten für den Liebenden. Der Geliebte  
gehört gleichsam einer anderen Religion als der Liebende an, und der  
Liebende muß sich zu dieser Religion bekehren oder vorgeben, er  
hätte es getan, um von dem Geliebten akzeptiert zu werden. Und der  
Leser kennt auch das Bild vom Herz oder vom Seelenvogel, der in

---

<sup>33</sup> So nach der Handschrift Ms. or. oct. 1741 der Staatsbibliothek  
Preußischer Kulturbesitz, fol. 119r. In der Taschkenter Ausgabe  
von 1987 (vgl. Anmerkung 1) lautet die Stelle *ne qîlurdîn qaşd-i*  
*sünbülñi etār ġān qaşd-i dām.*

den Haaren des Geliebten – eben in jenem Christengürtel – schaukeln möchte und sich oft darin verfängt wie in einer Falle.

Die Verse (2) bis (5) mit der gespielten Infragestellung der gängigen Metaphern und mit den Verben *oẖṣatmaq*, *taṣbīḥ etmak*, *mānand āylāmāk* erinnern auch an jene Stellen, wo der Dichter die Positionen des zu vergleichenden Gegenstandes und des Bildes umkehrt, indem er sagt, die Naturerscheinungen, an die ihn ein bezauberndes Antlitz erinnern, beneideten in Wirklichkeit seinen Geliebten ob dessen Schönheit.

Es folgen zwei Verse, die eine Verbindung zum Kosmos hersteilen:

*ṣarḥ-i qaṣrında quyaṣ üürä köñül mayl äylämäs,  
kīm ḡanimat tutmīs anīñ sāya-yi dēwārini.* (6)

Das Herz kann sich nicht zur Sonne im Kreis ihres Palastes hinwenden, denn es will ja die Gelegenheit des Schattens von ihrer Palastwand nutzen.

*sayrdin paykānlari tā köñlümä tapmīs ṣabāt,<sup>34</sup>  
közgä ilmäsmeñ fäläkeññ ṣabit-u sayyārini.* (7)

Da die Pfeilspitzen von ihrem Rundgang sich fest in mein Herz eingegraben haben,

kann ich meine Aufmerksamkeit nicht den Fixsternen und Planeten des Himmels zuwenden.

Die Bilder des Kosmos stellt der Dichter, wie man sieht, nicht in Frage. Wenn er in diese beiden Doppelverse um der strukturellen Gleichheit willen Verneinungen einfügt wie sie die Verse (2) bis (5) enthalten, dann beziehen sie sich vor allem darauf, daß er nicht den ganzen Reichtum der Welt in sich aufnehmen kann. An Scherzhaftem allerdings mangelt es auch hier nicht. Es wird der Eindruck erweckt, als sei die Entscheidung zwischen Sonne und Schatten nicht ganz einfach. Die Schwierigkeit entsteht aber allein

---

<sup>34</sup> In der Handschrift Ms. or. oct. 1741 der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, fol. 119r, heißt es *sarv̱din paykānlariñ köñlüm̱gä tutm̱šdur ṣabāt* (deine von der Zypresse (kommenden) Pfeilspitzen haben sich in mein Herz eingegraben). – Das Versmaß (*ramal*) läßt diese Version zu. da nicht *-lū-* (in diesem Fall ja *-lüm-*) auf die Position der kurzen Silbe kommt, sondern *-gä-*.

daraus, daß zwei Ebenen zu einer zusammengezogen sind: Das Antlitz des Geliebten kann in der Poesie die Sonne sein, so ist ihr in der Dichtung nichts vorzuziehen. Im Alltag des Orient ist dagegen der Schatten oft lebensrettend. Mit dem notwendigen, aber bedauerten, Verzicht auf Fixsterne und Planeten wegen der Sonnenstrahlung verhält es sich wohl so, daß mit dem als Sonne beschriebenen Geliebten Gott angedeutet ist, der einen menschlichen Geliebten, den Mondschrönen, verdrängt.

Der vorletzte Vers wendet sich zum *pīr* der Schenke, das ist Gott, und, wie es bei Nawāʿī an dieser Stelle nicht selten ist, zum Schenken hin:

*dayr pīri pardasīn gār ačmamiš, sen sāqīyā,*<sup>35</sup>

*bāda tut, kīm dey sengā bu pardaniñ asrārini.* (8)

Wenn (oder: da) der *pīr* der Schenke seinen Vorhang nicht geöffnet hat, o Schenk.

reich du den Wein, und ich werde dir die Geheimnisse dieses Vorhangs sagen.

Im letzten Vers folgt das *taḥalluṣ* und statt eines zusammenfassenden Ergebnisses noch einmal ein Hinweis auf die existenzielle Alternative, die auch für den Bau einer Melodie bzw. eines Gedichtes entscheidend ist:

*ey Nawāʿī, dahl qılma gār tilār ersāñ nawā,*

*hār nečā ḥārīg nawā körsāñ sipehr adwārini.*<sup>36</sup> (9)

He Nawāʿī wenn du eine Melodie wünschst, verinnerliche nicht die Sphärenmusik (die Sphärendrehungen), wieviel äußere Musik du auch

wahrnimmst (oder: wie sehr du sie auch als äußere Musik wahrnimmst).

<sup>35</sup> So in Ms. or. oct. 1741, fol 119r, während die Taschkenter Ausgabe von 1987 (vgl. Anmerkung 1) Folgendes gibt: *dawrī sirrī pardasīn gār ačmamišsen, sāqīyā* (O Schenk, wenn du den Vorhang des Geheimnisses ihrer Drehung nicht geöffnet hast).

<sup>36</sup> Ms. or. oct. 1741, fol 119r, hat *dawārini* ebenfalls in der Bedeutung „Drehung“, doch hinsichtlich des Versmaßes (*ramal*) paßt besser *dawārini*.

Zu den himmlischen Sphären hatten bereits die Verse (6) und (7) hingelenkt. Das „Innen“ und „Außen“ hatte der Dichter mit Vers (8) in der Form „vor dem Vorhang und Geheimnisse hinter dem Vorhang“ zur Sprache gebracht. Eventuell ist an dieser Stelle „Sphärenmusik“ in folgender Weise doppeldeutig: Sie kann einerseits das Äußere sein, das nicht ausreicht, eine schöne Melodie (*nawā*) zu komponieren. Andererseits wird sie von den *şūfī*-Musikern als jener Bereich verstanden, in den einzudringen ihr höchstes Ziel ist, wonach sie jedoch unfähig werden würden, irdische Klänge hervorzubringen.<sup>37</sup> Der irdische Klang (*nawā*) und die Sphärenmusik (*siphehr adwārī*) stehen jedenfalls unversöhnlich nebeneinander wie Diesseits und Nicht-Diesseits. Im Ernst kann jedoch der Dichter weder sich selbst noch einen anderen auffordern, sich für die eine oder die andere Seite zu entscheiden. Wie er in dem besprochenen Ghasel im Scherz das ihm zur Verfügung Stehende durchspielt, so präsentiert er auch im *maqṭaʿ* die aus seiner Sicht stets vorhandenen zwei Möglichkeiten des Seins. Nur im Scherz will er sich, den Dichtenden, und den Leser veranlassen umzulernen. Im Ernst sind alle Bilder frei verfügbar, und von den beiden Seinsebenen ist keine, obwohl sie einander ausschließen, so zu vernachlässigen, daß von ihr hinfort nicht mehr die Rede sein müßte. Die Bilder bleiben vorhanden. Aber hinter ihnen verbergen sich weitere Wahrheiten, die der Dichter, wie er zum Beispiel in Vers (8) sagt, dem Wein reichenden Schenken mitzuteilen bereit ist.

## VII. Das *mahlaş* des Dichters lautet *Nawāʿī*

Schließlich sei noch auf drei Verse aufmerksam gemacht, in denen der Dichter sich durch die Verwendung des Wortes *mahlaş* in der Bedeutung „Zufluchtsort“ und „Dichterpseudonym“, noch einmal von einer anderen Seite her den Begriffen *nawā* und *nawāʿī* nähert, ohne sie explizite zu nennen:

*sen çu işq otığa küydünñ, mengä emdi ne asığ*

*âylämäk mahlaş ücün hıyła-yu tazwır sengä.* 30 (4)

Was nützt es mir jetzt, da du im Feuer der Liebe verbrannt bist,

<sup>37</sup> Für den Hinweis auf die *şūfī*-Musiker und ihr Verhältnis zur „Sphärenmusik“ danke ich herzlich Frau Dr. Angelika Jung.

Listen und Tücken dir gegenüber anzuwenden, um sie zum Zufluchtsort

(auch: zum Dichterpseudonym) zu machen.

Das ganze Ghasel ist eine Anrede an das Herz, das sich aus Kummer über die Trennung verzehrt. Ein Dichterpseudonym zu nehmen lohne nicht, heißt auch, daß es nicht lohne zu dichten. Doch hat der Dichter diese Worte mit Ironie gegen sich selbst in die Mitte des Ghasels gestellt. Ihnen folgt noch ein Abgesang von drei Doppelversen. Damit erinnert der zitierte Vers an die oben genannten Verse vom Nicht-Aufhören-Können.

In einem Ghasel, das Aḥmed Paša nachgedichtet hat,<sup>38</sup> deutet Nawāʿī am Ende an, daß er durch die Ungerechtigkeit seines Geliebten keinen Zufluchtsort und keine Möglichkeit, seinen Namen zu setzen, mehr haben werde:

*ol yigit bē-dādidin mahlaṣ yoq imkānim meniñ 423 (7)*

..., so habe ich keine Möglichkeit zur Rettung vor der Ungerechtigkeit jenes jungen Mannes.

Wenn man bedenkt, daß aus der Sicht eines Dichters das Dichten allein ein Zufluchtsort ist, verwundert es nicht, daß Nawāʿī mit einer Äußerung sagen kann, was wir uns in zwei Sätze übertragen müssen.

Manchmal kann ʿAlīšēr Nawāʿī auch aufhören:

*ḥihvat ara kīrgāli Nawāʿī*

*ḡuṣ mahlaṣin istiḥāra qīlmas. 298 (7)*

Seit sich Nawāʿī in die Einsamkeit zurückgezogen hat, macht er sein Dichterpseudonym (*mahlaṣ*) nicht mehr zum Orakel.

Worin besteht also die Besonderheit des Umgangs mit den Begriffen *nawā* und *bē-nawā* bei ʿAlīšēr Nawāʿī? Da sich in ihnen in verkürzter Form etwas Wesentliches der Dichterpersönlichkeit ausdrückt, führt jede Kombination mit anderen Begriffen wieder zu existentiellen Fragen, die den Dichter bewegen, hin. Das Zitieren dieser Begriffe ist

---

<sup>38</sup> Vgl. S. Kleinmichel, „Mīr ʿAlīšēr Nawāʿī und Aḥmed Paša“. In: *Archivum Ottomanicum* 17 (1999), 77-211 (117).

zugleich Teil jenes Spiels, dem zu folgen Nawāʿī mit seinen Ghaselen stets auffordert. Spielerisch wechselt er die Perspektive zwischen der sinnlichen und der übersinnlichen Welt, zwischen dem Diesseits und der Schwelle zum Nicht-Diesseits, zwischen Existenziellem und Alltäglichem, zwischen Eigenlob und Bescheidenheitsformeln, zwischen unermesslicher Sehnsucht und Verzicht, zwischen Ernst und Scherz. Die unterschiedlichen Ebenen sind so miteinander verbunden, daß es immer das „sowohl als auch“ gibt. Das Aussprechen des einen und das Meinen eines anderen ist eine der Spielregeln. Das eine existiert nicht ohne das andere.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Wenn in der Forschung des 20. Jahrhunderts gern die Alltagsbezogenheit des großen Dichters betont wurde, so könnte es geschehen, daß jetzt ebenso engagiert seine Nicht-Diesseitigkeit herausgearbeitet würde. Der Ertrag wäre meiner Meinung nach nicht zufriedenstellend.