

NAWĀ̄I-BĒ-NAWĀ

Betrachtungen zum *dewan* Nawādiru 'n-nihāya von *‘Alişer Nawā’i*

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’i an der Schwelle zu waşl*

*bē-nawāmen, ayru ḥayl-u [-i??] hamdam-u hamrażdin;
żarflīg ol tār yañlıg kim iżzulgäy sāzdin.* 589 (1)¹

¹ Bei der Angabe der Nummern der Ghasele beziehe ich mich auf die Ausgabe *‘Alişer Nawā’i*, Mukammal aşarlar tüplami, 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 *dewan* *Nawādiru 'n-nihāya* finden sich jedoch in den mir zur Zeit zur Verfügung stehenden Handschriften und Drukken sehr selten. Während den *dewan* *Badai’u 'l-bidāya* und Handschriften, die sich vor allem auf diesen stützen, mehrere Bibliotheken besitzen, kennt man von *‘Alişer Nawā’i*s zweitem *dewan* (*Nawādiru 'n-nihāya*) bisher nur zwei vollständige Handschriften in Taschkent (vgl. J. Eckmann, Die tschaghataische Literatur. In: *Philologiae Turcicae Fundamenta*, II, Wiesbaden 1964, 33lf. und Q. Munīrov, *‘A. Nāşırov, ‘Alişer Nawā’i qūlyazma aşarları katalogı*, Tāškent 1970, 11) sowie eine unvollständige Handschrift in Teheran. Die Teheraner Handschrift gilt als Autograph von *‘Alişer Nawā’i* (vgl. Ātābāī, Badrī, *Fibrist-i dwanhā-i ḥatṭi-i kitabḥāna-i saltanatī*. Tīhrān, kitābḥāna-i millī, 1, 1976, 86f. Ganieva. Sujima. *Nawā’i dasṭħatṭi* (*Nawādir unnibāya*), Naşrga tayyārlarovči, süz bāşı 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]² 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 *mīṣrāc* 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 *ğān rīstāsī* ist bei Nawāī häufig die Rede) – erschöpft und schlaff herunterhängt, so daß keine Melodie mehr entstehen kann.

Das ist im übrigen der erste Doppelvers – das *matla*^c – eines Ghasels, während man Verse mit *nawā*, *bē-nawā* und *bē-nawālīq* sonst kurz vor dem Ende oder ganz am Ende erwartet und auch tatsächlich findet.³

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*)⁴ heißt, ist oft die Rede. Ein weiteres Beispiel:

*Fānī ol waṣl istār olsanī*⁵, *bē-nawālīgīn ne ḡām*;

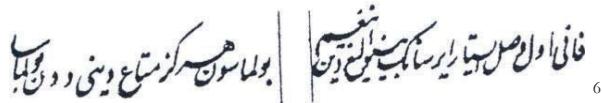
² In eckigen Klammern steht bei den Übersetzungen, was ich des besseren Verständnisses wegen hinzugefügt habe.

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

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

⁵ In ‘Alīšér Nawāī, Lithographie, Lachtin, Tāškent 1884, S. 12-13 und in Mīr ‘Alīšér Nawāī dīwānī, Istanbul 1319 (1901), S. 10-11; *istār ersāñ*.

bolmasun härgiz maṭāc-i dunyāc-i dün bolmasa. 44 (6)



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.

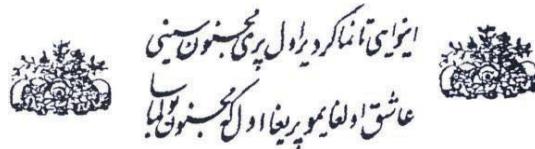
Angesichts der erwünschten Vereinigung (*wuṣl*) gehören Melodien (*nawā*) und Melodienlosigkeit (*bē-nawāliq*) zu den „Habseligkeiten der niedrigen Welt“ (*maṭāc-i dunyāc-i dün*). Aber der Dichter muß sich gleichsam immer wieder einreden, daß aus ihrem Verlust kein Leid (in diesem Fall *gam*) entstehe. 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.⁷ Außerdem darf man annehmen, daß für einen Dichter, der sich Nawāī 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 *maqṭāc* – sondern um den vorletzten.⁸ Im *maqṭāc* dieses Ghasels nennt der Dichter sich Nawāī:

⁶ c Ališér Nawāī, Lithographie, Tāškent 1884, 13.

⁷ Vgl. auch Abschnitt IV.

⁸ Die Verwendung von Fānī im vorletzten *bayt* und Nawāī 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 Ghaselen auf ⚡ und einmal unter

*Ey Nawaī tanma, gär der ol pari mağnun seni,
cāşiq olgaymu pariğa olki mağnun bolmasa.* 44 (7)



He Nawāī, weise es nicht zurück, wenn dich jener pari 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 (*muğbača*) und verlangt zwei Becher Weines auf einmal, und dann folgt:

*bahā bu bē-nawādīn gär qabūl äylär esāñ, bardur
birigä ğawhar-i ğāniüm, birigä naqd-i islāmüm.* 498 (8)⁹

jenen auf l. Das völlige Ersetzen des Dichterpseudonyms Nawāī durch Fānī ist in diesem dēwān nicht üblich.

⁹ Bei L.V. Dmitrieva, *Alis̄r Nawāī, dīwān*, Izdanie teksta, predislovie i ukazateli, Moskva 1964, fol. 142v lautet das zweite *mīṣrāc* folgendermaßen: *nedin kim kaçba kiyiş sari bağlandi ahrāmüm* (weil mein Tempel an die Straße der Kaçba gebunden ist). Hier hat sich der Abschreiber geirrt. Es handelt sich um das zweite *mīṣrāc* des neunten Doppelverses, das in dieser Handschrift doppelt steht.

نیز کم کریم کریم بایمانی احمد
بازی خواهی کرد ملایران بارود

10

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 giraw*) für den Wein Mantel und Turban oder Heft und Gebetsteppich (*hirqa, dastār, daftār, sağħāda*). 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 *ramal* sagt ḡAlīšēr Nawāṣī Ähnliches ganz einfach:

bē-nawālījgā, Nawāṣī, ölsāñ,
bazm-i waṣl iṛrä nawā qılma hanas. 303 (8)

Wenn du, Nawāṣī, 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 (*bazm*). 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

¹⁰ L.V. Dmitireva, ḡAlīšēr Nawāṣī, *dīmān*. 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 Nawāī, wenn er erklärt, er könne dann unbesonnenerweise erneut nach *nawā* und damit auch wieder nach seinem Selbst verlangen.

II. Nawāī über andere?

Die Ghasele in denen Nawāī 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 allüda ‘umr-i abaddin yaḥširaq
här kişi kim faqr yolında Nawāīwār ölär.* 239 (7)

لِنَوْلَارِ الْيَسْدَهُ مُرَادِدِينْ يَحْشِرَاقْ | هَرْ كِبِيْزِ كِبِيْزِ يَرِسِنْ دَارِ دَارِ لَارْ
11

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

Ein weiterer Vers dieser Art lautet:

*Nazanınlar, bē-nawālarğa tarahhum äyläniż,
lutf ägär yoqtur, gażab birlä¹² takallum äyläniż.* 261 (1)

نَازِيْنَ لِنَوْلَارِ غَارَ حَسْمِ إِلَيْكِيْزْ | لَطْفِ إِلَيْكِيْزِ يُوتْسُوْغُضْ بِرَلَانْ تَكَالُومْ إِلَيْكِيْزْ
13

¹¹ Ganieva, Sujima, *Nawāī dastħatti* (*Nawāīr un-nibāya*), Tāškent 1991 (ohne Seitennummerierung).

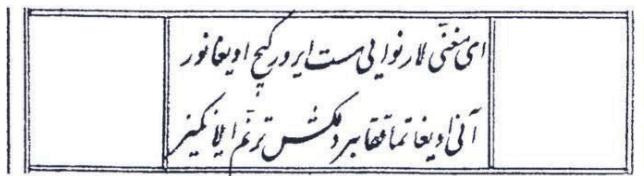
¹² Hier: *birlän*.

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

und wenn es keine Gnade gibt, dann sprecht 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!“) durch das ganze Ghasel, und der letzte Doppelvers klingt folgendermaßen:

ey mugannilar, Nawāī mast edi¹⁴, keč uyğanur,
ani uyğatmaqğa bir dilkaš tarannum äyläniz. 261 (7)



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

singt etwas Bezauberndes (oder: die *dilkaš* 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 Bereitsschaft, statt zärtlicher oder ermunternder Worte laute Empörung auszuhalten, und die Gleichsetzung der eigenen Person mit anderen.

Nawāī 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.

¹³ c Alişer Nawāī, Lithographie, Tāškent 1884, 134.

¹⁴ In der Lithographie c Alişer Nawāī, Tāškent 1884, 136: *erür*.

Finden also andere Personen mit ihren eigenen Interessen, Gedanken, Gefühlen auch keinen Platz im Ghasel, so betont Nawāī 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“ (*‘ālam eli*) das am meisten Ersehnte waren:

*ey Nawāī, ‘ālam iṛā bē-nawālīg körmädi
olki härgiz qilmadi ‘ālam elin körmäk hawas.* 299 (9)

He Nawāī, 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 Nawāī auch auf der Ebene der Sprache bzw. des Ausdrucks (*laʃz*) 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. Nawāī über Alltägliches

Betrachtet man einzelne Verse, in denen Nawāī 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 yoli¹⁵ qowmañ Nawāī könlini, ey şuhlar,
kim gahī ol bē-nawānīñ könlin asrar erdiñiz.* 260 (7)

¹⁵ Heute im Usbekischen: *bir yūla* „gleichzeitig, ganz nebenbei...“.

بِرْجَلْ قَارَبَكْ نُوَيْنَ كَوْلَهِينَ شَفَلَهْ لِكْ كَمْ إِنْ نَوَيْنَ كَوْلَهِينَ اسْرَارَهْ ۱۶

Veragt nicht auch noch Nawā'īs Herz, ihr Schelme.
denn einst habt ihr doch das Herz dieses Unglücklichen
(Melodienlosen) behütet.

Die Schelme (*šūh*) haben ihr böses Spiel mit Nawā'ī 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 (*škib-u šabr*) angesprochen, dann gilt die Rede der Seele und dem Herz (5) (*ğän-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 (*ħarābat ablı*) 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-Diesseits¹⁷, die den einfachen Schenkenbesuchern nicht zugänglich ist.

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

gär berür *ħusni zakatın*, ey Nawā'ī, yoqturur
ħasta-i zar-i [-u??] ġarib-i bē-nawā andaqki men. 588 (7)¹⁸

¹⁶ Ganieva, Sujima, *Nawā'ī dashħt̪ti* (Nawādir un-nihāya), Tāškent 1991 (ohne Seitennummerierung).

¹⁷ Nawā'ī benennt dieses Nicht-Diesseits in der Regel nicht, weil er die gängigen Beschreibungen des Jenseits oder des Paradieses mit Paradiesquelle und Huris durch die *şayħ*, *mā'iz*, *faqih*, *‘arif rāwī*, *zāhid*, die die unerfüllten diesseitigen Wünsche der Menschen ins Jenseits übertragen, lächerlich findet und ablehnt.

¹⁸ Dieser Vers ist auch im vierten *dewān* von *Hazr̪inu l-ma'āni* enthalten. Önel Kaya zitiert ihn folgendermaßen: *İy Nevāyi ger biriür ħusni zekatın yok kişi // Haste-i zar ġarib-i bē -nevā andaq ki min.* Vgl. ‘Alī Şir Nevāyī, *Fevajidü l-Kiber*, Hazirlayan Önel Kaya, Ankara 1996, Nr. 496, S.459f. (He Nawā'ī, selbst wenn er die Steuer auf

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

Im ersten Doppelvers dieses Ghasels mit dem *radif* „*andagki men*“ (so wie ich, so schlimm wie ich) bezeichnet sich der Dichter als einer Person, einem Wesen hingegeben (*birängä mutala*), im zweiten *bayt* einem Leid erlegen (nochmals *mutala*). 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 (*mayhānaniī kungī*) als einziger Rettungsmöglichkeit vor der Untreue des Geliebten, die er als Grausamkeit (*ğafsə*) 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 Nawā’ī in der persischen Literatur mehrere Jahrhunderte lang verwendet,¹⁹ und Nawā’ī selbst fügt es sehr häufig in seine Ghasele ein. So ist die einstmalige Konkretheit 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.

¹⁹ Vgl. Naṣrullā Pūrgawādī, 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 Mağnūn in verschiedenen maṣnawī, aber auch unabhängig von dieser Gestalt in den Ghaselen nach. Er zieht u.a. die Verse von Sanā’ī, Nizāmī Ḥatṭār und Mawlānā Ġalālu ’d-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 Nawāī die wesentlichere ist, die umfassendere, die auf Gott bezogene, die Leben und Nichtleben einschließende.

IV. Für wen dichtet Nawāī?

Es kommt vor, daß °Ališer Nawāī 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:

*Nawāī erür bulbulun, lekin ol gül
unutturdī hağrıñ ħazānī nawāsın. 629 (7)*

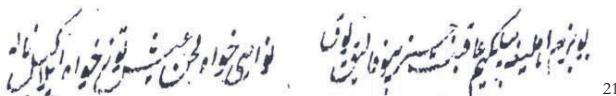
Nawāī ist deine Nachtigall, aber jene Rose
hat ihn die Melodie vom Herbst der Trennung von dir vergessen
lassen.

Es sind zwei „Geliebte“ vorhanden, wie man sieht, deren Melodien Nawāī 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 Nawāī ist, und der verdrängt wurde. Nawāī nennt ihn fast nie mit Namen, wie vorn bei der Erwähnung von *waṣl* bemerkt wurde. Es ist Gott.²⁰ 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 aufgebehrte 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 Nawāī 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 *dēwān* immerzu umkreist, stehen hier in einem Vers summierend nebeneinander.

²⁰ 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 abläga bilkim ḡaqibat ḡuz bē-nawāliq yoq,
Nawātī, hahi lahn-i ḡayṣ tūz-u hah äylägil nāla.* 664 (9)



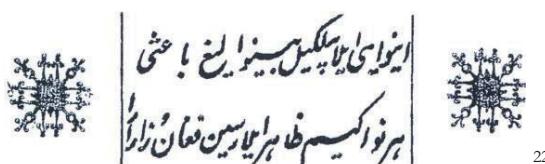
Die Leute dieses Festes besitzen, wisse das, schließlich nichts als Unglück (auch: als Melodienlosigkeit);

deshalb, Nawātī, 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 Nawātī seinen eigenen Stimmungen folgen, die zu äußern er dichtet. Er „singt“ für sich. Manchmal beobachtet er dabei die Reaktion der Hörenden oder Lesenden:

*Ey Nawātī, elgä, bilgil, bē-nawāliq bācisi
här nawā kim zahir äylärsen figān-u zār ara.* 20 (9)



²¹ Ms. or. oct. 1744 der Staatsbibliothek Berlin Preußischer Kulturbesitz, fol. 119r.

²² Lithographie ḡAlīšēr Nawātī, Tāškent 1884, 9f., hier: *elā*.

He Nawā’ī, 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 aban et, Nawā’ī kim nawā’ē här zāmān

‘ays taħrišin ayān āylär lisān-i ‘ud ilā. 665 (7)

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

mit der Sprache der Laute (*‘ūd*) 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.
Nawā’ī 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:

Nawā’ī, ne asīg, gānāngā yetmās

nawālar kim ḥekār gān-i hāzīnim. 530 (7)

Nawā’ī, 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 *‘Alīšér Nawā’īs* umfassen ein
recht breites Spektrum.²³ 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

²³ Wenn man dem Thema „*‘Alīšér Nawā’ī* in den Ghaselen über die Rezeption seiner Dichtung“ speziell nachginge, müßte man den Begriff *nażm* (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), *sōz* (Worte), *śer* und *asčar* (Gedichte), *kitāb* (Bücher), *dewān*, *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 eazmida Nawāīga nawā yetsä ne tañ,
kim qilur bulbul nawā, āhang-i gülzär äyläbän.* 613 (7)

Wenn den Nawāī 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:

*Nawāī sensiz etmäs bağ sari mayl kim²⁴ šayad
aña bulbul bilä güldin dami bärg-u nawā yetgä!* 795 (9)

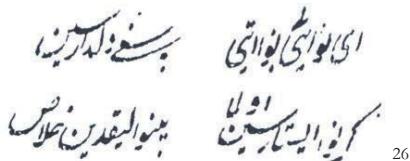
Nawāī geht nicht ohne dich zum Garten; ach wenn ihn doch von Nachtigall und Rose einen Augenblick lang Blatt (auch: Harmonie) und Melodie erreichen würden!

Da *bärg-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-nawālıq*. Und wenn dies auch nicht ausreichend sein wird, so ist es doch unverzichtbar, wie der folgende Vers zeigt:

²⁴ 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 Nawā̄tī, bē-nawā etti seni dildār-u sen²⁵
gär nawā istärsen olma bē-nawālīqdin ḥalas. 343 (7)*



He Nawā̄tī, 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 Nawā̄tī formuliert gerne so, daß die Äußerung paradox klingt: für *nawā* braucht man *bē-nawālīq*.²⁷

VI. Vom Bau der Ghasele

²⁵ 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 Nawā̄tī, ne nawā istāb seni dildār-u sen*. In diesem Fall müßte *seni* verkürzter Genitiv sein, doch wäre dieser in den Ghaselen Nawā̄tīs 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 ‘Ališēr Nawā̄tīs *Muḥākamatu l-lugatayn* und *Ta’rīħ-i muluk-i ‘aġam*; aus A. Beveridge, *The Baber-Nāma*, London-Leyden, 1905 und aus der Istanbuler Handschrift *Yūsuf u Zalīħā* von Hāmidī.

²⁶ Ms. or. oct. 1744 der Staatsbibliothek Berlin Preußischer Kulturbesitz, fol. 59r.

²⁷ 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 balādīn 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 (*maqṭa*^c) 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 Nawāī sehr selten sind (am häufigesten haben die Ghasele sieben Doppelverse), fragt er sich, warum er soviel rede, seine Worte seien doch sicherlich reine Verleumdungen (*buhṭan*) (598). Natürlich steht der gespielten Unzufriedenheit mit der eigenen Dichtkunst dieser Art eine große Zahl von Ghaselen gegenüber, die ein Selbstlob enthalten. Wenn Nawāī ein Lied (*nawā*) beginnt, beispielsweise, schweigen die Nachtigall und der Papagei. Sie sei ohnehin ohne Zunge und er ein Stotterer (*biltāk*) (407). Nawāīs Reime (*kāfiya*) 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 (*gär tilār esāñ nawa*).

Im *matla*^c 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 riṣṭası körgändä haṛ ażairini,
gär iżżildi, qil aña paywand żuljuñ tārīnī. 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 بے کوکا بیچ از از
 کاروزه لدر قش لکا پودن زلفینگه بارز
 دیکا اعمت غنچه قندلی سر کم سی کورپا²⁸ سرو نیا فقاریز با غنچه بکه تارز
 یاغدر رکن خوشیم انجو بے کلکه بنا
 انکا تشییت اپلا پس لعلکه بارز
 ن قیلو زیر قصد سبل عقیلو حان²⁹
 ایلانه ماند الاغه زلفینگه تاریز
 عزمه فقیره اقویش اوزرا کوکه میل اک
 کم غنیمت و تیز از نهاد دیوارز
 سرو قم پکان مازد کوکلخوا کوکه هشت
 کوکا ایلکیں ہن فکان بکه بت سیارز
 دیر پر سر و سین کراچی سیریں³⁰
 با د تو تکم دل سکا بو پر و دیکه سر
 ای بولای و خل قیما کرتی دار پست نوا
 ببرجنه خارع نوا کور پست دیواریز

28

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

*demä aqzin günča, qaddin²⁹ sarv, kim el körmämiš
 sarwaniň raftarıni ū yā günçaniň guftarıni. (2)*

²⁸ Ms. or. oct. 1741 der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, fol. 119r.

²⁹ 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 Nawā'ī hin und wieder vorkommt.³⁰ In den folgenden Doppelversen verlangt er ohne Ernst eine Zügelung bei der Verwendung von Bildern aus Gründen der Logik:

*güldä ḥal-u mehrdä ḥatt̄ yoq, ne yanlıq oħsatay
mehr-u gülgä ḥäl ilä ḥatt̄lıq ikki ruhsarıñi. (3)*³¹

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.

*Yağmadı härgiz čū şabnam inğüsü gül bärgidin,
aña taşbih etsä bolmas lač-i şakkarbarıñi.*³² (4)

Wenn niemals eine Tauperle vom Rosenblatt herabregnete,

³⁰ Er sagt z.B., daß er nicht allen die Wahrheit mitteilen kann: *haqq sirriñi här kimä bayän etmä, Nawā'ī, // ta'en äylämäqäy bilmäs ulus anłasa nāğah.* 683 (7). (Teile das Geheimnis Gottes (der Wahrheit) nicht allen mit. Nawā'ī, // 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 Hāfiẓ empfangen haben, mit denen er sehr gut vertraut war. während er keine Gelegenheit hatte, Nawā'īs Verse kennenzulernen.

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

³² In Ms. or. oct. 1741 der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, fol. 119r: *guharbarıñi*.

kann man den zuckergebenden Rubin nicht mit dem Rosenblatt vergleichen.

*ne qılur dın qaṣd-i sünbüll, ne qılur ġān qaṣd-i dām,³³
äylämän mānand alarǵa zulfiñiñ zunnarıñi. (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.

Nawāī 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 Nawāī 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

³³ 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 qılurdın qaṣd-i sünbülni etär ġān qaṣd-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 *ohşatmaq*, *taşbih etmäk*, *mänand äylämäk* 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 herstellen:

*čarh-i qaşrında quyaş üirä köñül mayl äylämäs,
kim ğanimat tutmiş anıñ saya-yi dewanriń. (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.

*sayrdın paykānları tā köñlüümä tapmiş şabat³⁴
közgä ilmäsmen fäläknin şabit-u sayyāriń. (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 Scherhaftem 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

³⁴ In der Handschrift Ms. or. oct. 1741 der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, fol. 119r, heißt es *sarwdın paykānlarıń köñlüümägä tutmişdur şabat* (deine von der Zypresse (kommenden) Pfeilspitzen haben sich in mein Herz eingegraben). – Das Versmaß (*ramał*) läßt diese Version zu, da nicht *-lü-* (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 Mondsöhnen, verdrängt.

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

*dayr pīri pardasīn gär ačmamīš, sen sāqiyā,³⁵
bada tut, kim dey sengā bu pardaniň asrarini.* (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 *tahallus* und statt eines zusammenfassenden Ergebnisses noch einmal ein Hinweis auf die existentielle Alternative, die auch für den Bau einer Melodie bzw. eines Gedichtes entscheidend ist:

*ey Nawā’ī, dahl qılma gär tilär ersāñ nawā,
här nečü härig nawā körsāñ sipehr adwārini.³⁶* (9)

He Nawā’ī 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).

³⁵ So in Ms. or. oct. 1741, fol 119r, während die Taschkenter Ausgabe von 1987 (vgl. Anmerkung 1) Folgendes gibt: *dawrī sirri pardasīn gär ačmamīßen, sāqiyā* (O Schenk, wenn du den Vorhang des Geheimnisses ihrer Drehung nicht geöffnet hast).

³⁶ Ms. or. oct. 1741, fol 119r, hat *dawrīni* ebenfalls in der Bedeutung „Drehung“, doch hinsichtlich des Versmaßes (*ramał*) paßt besser *dawrīni*.

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 *sūfi*-Musikern als jener Bereich verstanden, in den einzudringen ihr höchstes Ziel ist, wonach sie jedoch unfähig werden würden, irdische Klänge hervorzubringen.³⁷ Der irdische Klang (*nawā*) und die Sphärenmusik (*sipehr 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 *maqta'* 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 *Nawā'i*

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 *nawā'i* nähert, ohne sie explizite zu nennen:

sen čū išq otığa käydüñ, mengä emdi ne asığ
äylämäk *mahlaş* üçün *hiyla-yu tażwîr* sengä. 30 (4)

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

³⁷ Für den Hinweis auf die *sūfi*-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 Ahmet Paşa nachgedichtet hat,³⁸ deutet Nawā'ī 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-dādīdīn mahlaş 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 Nawā'ī mit einer Äußerung sagen kann, was wir uns in zwei Sätze übertragen müssen.

Manchmal kann Əlişər Nawā'ī auch aufhören:

*hilvat ara kirgäli Nawā'ī
ğuz mahlaşın istihāra qılmış.* 298 (7)

Seit sich Nawā'ī in die Einsamkeit zurückgezogen hat,
macht er sein Dichterpseudonym (*mahlaş*) nicht mehr zum Orakel.

Worin besteht also die Besonderheit des Umgangs mit den Begriffen *nawā* und *bē-nawā* bei Əlişər Nawā'ī? 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

³⁸ Vgl. S. Kleinmichel, „Mīr Əlişər Nawā'ī und Ahmed Paşa“. In: *Archivum Ottomanicum* 17 (1999), 77-211 (117).

zugleich Teil jenes Spiels, dem zu folgen Nawāī 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.³⁹

³⁹ 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.