

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 ‘Aġam 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 üslūbu*) 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 Westasienkunde 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“ (*bāzġāšt-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 *Tārîh-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 Istanbuler 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 Şeyh 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 Şeyh 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 *İzâfet*-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 *İzâfet*-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 Ğâlîp der Ausdruck „feuersingende Nachtigall“ (*bûlbûl-i âteş-sürûd*) vor. Şeyh Ğâlîps „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

murğ-i ğam: 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 hükmi-i kazâ kuvvet-i haşâdandır* (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 (*hükmi-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 haşâdandır* „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 hükmi-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 strukturegebende 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-Āš'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 hervorschaute, 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 *basmala*, enthalten und dieses *b* endlich ist im Punkt unter dem arabischen Buchstaben *bâ'* eingeschlossen. GleichermäÙen 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 vahdetiñ bir reñge 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.

Ogleich 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 yâkıtı ceste ceste yatur
- 3 *Ġazâlî-i Çîne olup dâm u dâne turra-i yâr*
Dökülmüş ol ruĥ-ı pür-ĥâle deste deste yatur
- 4 *Gönül firâk-ı ĥadengünle tâĥ-ı nisyânda*
Kebâde-i gamuñ olmuş şikeste beste yatur
- 5 *Ġarîb dahmedir ey Nâ'îlî bu heft evreng*
Ki bir degil nice Behrâm-ı bî-ĥuġeste yatur

- 1 Frühmorgens, 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: *Ĥizr*) 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 *Gerekdür 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 *Fürüğü 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) herzentrisse 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, Dabîhallâh: Târîh-i adabîyât dar Îrân. Bd. 1. Teheran.
- Şafâ 1373 *Sh.*/ 1994/1995: Şafâ, Dabîhallâh: Târîh-i adabîyât dar Îrân. 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.