

FACHGRUPPE IRANISCHE STUDIEN

Leitung: Bert Fragner, Bamberg

Poeta doctus oder *alter deus*? Der Dichter zwischen Inspiration und Wissen.

Zur Poetik des Indischen Stils*

Von MIREILLE SCHNYDER, Zürich

Die orientalische Dichtung sei keine Dichtung der Kreativität, sondern Poesie der Umgestaltung, heißt es immer wieder. Ihr Ziel sei nicht das Schöpferische im Sinne des Erfindens, sondern das Anders-Sagen. Wird dies von der orientalischen Dichtung im allgemeinen gesagt, so hört man es im speziellen besonders oft in bezug auf die persische Dichtung des indischen Stils, die nach der gängigen Meinung noch bis heute als eine Dichtung der Dekadenz gilt, deren schwierige Ausdrucksweise nur über innere Leere hinwegtäusche. Man sieht im Dichter des indischen Stils den Prototyp des *poeta doctus*, der, in seiner Gelehrsamkeit erstickt, sein Wissen nicht genug verschnörkelt an den Mann bringen kann. Und in Versen wie dem folgenden von Ṭālib-i Āmolī, wo er sich in hyperbolischem Selbstlob zum Inbegriff von Gelehrsamkeit stilisiert, findet man diese Meinung bestätigt:

بر هندسه و منطق و بر هیئت و حکمت • دستیمت مرا کش ید بیضا ز عبادست

“In der Technik und der Logik und der Astronomie und der Weisheit
habe ich eine Hand, der die weiße Hand Diener ist.”¹

* Der vorliegende Artikel kann als kleiner Nebengedanke zu meiner Dissertation gesehen werden und stützt sich auch weitgehend auf darin verwendetes Material. Wenn gewisse Überlegungen hier sehr knapp dargestellt sind, sei hier auf diese größere Arbeit verwiesen, wo viele der hier nur allgemein angetönten Aspekte genauer behandelt sind: MIREILLE SCHNYDER: *Die "Wunderfügnisse" der Welt: Zur Bedeutung von Metapher und Vergleich in der deutschen und persischen Dichtung des 17. Jahrhunderts*. Bern—New-York—Frankfurt/M—Paris—Wien 1992. (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700. 13.).

¹ Ṭālib-i Āmolī: *Kulliyāt-i aš'ār-i malik aš-šū'arā' Ṭālib-i Āmolī*. Hrsgg. von ṬĀHIRI-I ŠIHĀB. Tihṙān o.J., S. 10, V. 194.

(Die "weiße Hand", *yad-i baydā*, Anspielung auf die weiße, leuchtende Hand von Moses vor dem Pharao (Sure 26, 32) ist als "Wunderhand" dann Metapher für die Geschicklichkeit und Fähigkeit schlechthin.)

Andererseits aber sind die Verse, die das Schöpferum des Dichters zum Ausdruck bringen, Legion. Bei Šā'ib heißt es z.B.:

خضر کلکم چون ز ظلمات درات آید برون • صفحه از فیض قدومش سنبلستانی کند

"Wenn Chizr meines Schreibrohrs dem dunklen Lebensquell entsteigt,
wird das Blatt durch seinen Schritt zum Hyazinthengarten."²

(Das Schreibrohr des Dichters wird mit Chizr verglichen; so wie dieser aus dem dunklen Loch des Lebensquells hervorkommt, taucht das Schreibrohr aus dem Tintenfaß auf und verwandelt kraft der Tinte die Öde des Papiers in einen Hyazinthengarten.)

Oder er sagt:

قطره کز کلک معنی آفرین من چکد • در مذاق تشنه چشمان آب حیوانی کند

"Ein Tropfen, der aus meinem ma'nī-erschaffenden Schreibrohr fließt,
wird im Gaumen der Trockenäugigen zu Lebenswasser."³

Und Ṭālib-i Āmolī spricht ganz direkt von "Erfindung":

خواه بد و خواه نیک هر چه کنی تازه کن • تن به تتبع مده مخترع کار باش

"Sei es Schlechtes, sei es Gutes, was immer du machst, mache neu,
gib dich nicht der Nachahmung hin, sei ein Erfinder von Werken."⁴

Dabei geht es nicht um eine Konkurrenz zu Gott als dem Schöpfer der Welt. Denn es ist klar, daß es bei der Dichtung nicht um eine *creatio ex nihilo* geht, sondern die Schöpfung des Dichters ist an eine schon bestehende Welt gebunden, hat nur im Gesamtzusammenhang der schon bestehenden Welt einen Sinn und eine Existenz. Die dichterische Schöpfung ist immer Bild, die göttliche Original.

Der Dichter schafft die Schöpfung Gottes nach, so daß sie neu sichtbar wird.

Voraussetzung für die Fähigkeit zu solcher Schöpfung sind aber unter anderem die Verstandeskräfte. Für Šā'ib ist es klar, daß seine Könnerschaft im Dichten von der Fähigkeit zur Reflexion abhängt:

بزور فکر برین طرز دست یافتام • صدف ز آبله دست یافت در ثمین

² Šā'ib-i Tabrīzī: *Kulliyāt-i Šā'ib-i Tabrīzī*. Hrsgg. von AMĪRĪ-I FĪRŪZKŪHĪ. Tihān o.J., S. 812, V. 2.

³ Šā'ib: *op. cit.* (Anm. 2), S. 812, V. 11.

⁴ Ṭālib-i Āmolī: *op. cit.* (Anm. 1), S. 48, V. 1038.

“Durch die Kraft des Denkens gewann ich die Oberhand über diese Kunst,
die Perlmutter gewinnt aus der Wasserblase die Edelperle.”⁵

(Die Reflexion ermöglicht erst, daß der hohle Kern eines dichterischen Verses zur Perle gerundet wird. Auf die Poetik übertragen kann man den Vers so lesen, daß erst die intellektuelle Auswertung und kunstvolle Darstellung ein anfänglich leeres *ma'nā* zur Perle werden läßt, d.h. zum treffenden, überraschenden und inhaltlich reichen Vers.)

Dabei spielt die konkrete Ausformulierung eines dichterischen Gedankens, die Form (*lafz*), eine entscheidende Rolle. In ihr – dem rhetorischen Kleid – konkretisiert sich der dichterische Gedanke erst und wird darin erst lebendig. Šā'ib sagt:

مصر معنی خرم است از رود نیل خامام • حسن طبعم نازها بر ماه کنعانی کند

“Das Ägypten des dichterischen Gedankens blüht durch den blauen Fluß (*nīl*) meiner Feder, die Schönheit meines Genius bringt Lob dem kanaanitischen Mond.”⁶

(Erst durch die konkrete Ausformulierung kommt der dichterische Gedanke zum Blühen, erst durch das Schreiben als Konkretisierung entsteht der dichterische Gedanke. Das Genie von Šā'ib, das solche dichterischen Gedanken erstehen lassen kann, ist so groß und schön, daß es selbst Joseph, dem kanaanitischen Mond, zur Zierde gereichen würde.)

Auffallend an den Zeugnissen der persischen Dichter dieser Zeit ist aber vor allem die Betonung der Inspiration (*fayd*) als Grundvoraussetzung dichterischen Schaffens.

Versuchte man in der arabischen Literaturtheorie des Mittelalters die Dichtung in eine vernunftmäßige Welt einzubetten, sie als Werkzeug menschlicher Vernunft zur Erkenntnis der göttlichen Schöpfung zu verstehen, ist im 17. Jh. im persischen Sprachraum immer wieder von Inspiration als einer eigentlichen, momentanen Eleuchtung die Rede, ohne die die Verstandeskräfte des Menschen nicht jene Luzidität erreichen würden, die Voraussetzung ist für eine poetische “Erfindung”. Der Dichter als *poeta doctus* ist angewiesen auf die göttliche Gnade, um zu schaffen.

Das Problem der Konkurrenz des Dichters zu Gott wird also im 17. Jh. im persischen Sprachraum nicht mehr mit einer Zurückführung der intellektuellen Fähigkeiten des Menschen auf Gott gelöst, sondern durch eine Betonung der Abhängigkeit des Dichters von göttlicher Inspiration. Der Dichter wird so zum Demiurgen. Er wird Manifestationsort göttlichen Geistes.

Dabei spielt die Sprache, das Mittel der Dichtung, eine entscheidende Rolle. Die Bedeutung, die ihr, als einem entscheidenden Mittel der Er-

⁵ Šā'ib: *op. cit.* (Anm. 2), S. 815, V. 40.

⁶ *Ibid.*, S. 812, V. 10.

kenntnis, schon in der arabischen Sprachtheorie des Mittelalters beige-messen wurde, gilt im Wesentlichen auch im 16./17. Jh. Die Sprache ist Vermittlerin zwischen Gott und Mensch, in ihr manifestiert sich Gott. Im *Ā'in-i Akbarī* heißt es zur Sprache:

“Aus dem göttlichen Wissensort fällt ein Lichtstrahl in den Intellekt (*nafs-i nāṭiqa*). Das Herz schickt ihn in die Festung der Reflexion (*šahrastān-i ḥayāl*), die ein Zwischenort (*barzaḥī*) zwischen Abstraktem (*muğarrad*) und Materiellem (*māddī*) ist, damit ein Abstraktes (*tağarrudī*) entstehe, das in Beziehungen verstrickt ist (*ta'alluq-āmīz*) und ein Unbedingtes (*iḥlāqī*), das mit Bedingungen vermischt ist (*taqayyud-āmūd*). Und von daher kommt er (sc. der Lichtstrahl), nachdem er den Schritt auf das Dach der Zunge gelenkt hat, mit Hilfe der Luft zum Ohrloch. Nachher, wenn er Schritt für Schritt die Last der Beziehung (*ta'alluq*) von den Schultern geworfen hat, kehrt er an seinen eigenen Platz zurück (sc. zum göttlichen Wissensort). Manchmal gibt dieser himmlische Reisende dem Spaziergang mit Hilfe der Finger einen schönen Schritt (*ḫālis*) und läßt, nachdem er Land und See von Schreibstift und Tinte durchquert hat, seine Last auf dem Vergnügungsplatz der Papiere ab und kehrt auf der Hauptstraße des Auges wieder zurück.”⁷

Im Zusammenhang dieser “Inhaltlichkeit” der Sprache an sich ist es interessant zu sehen, wie die Dichter sich zu regelrechten Welterleuchtern hinaufstilisieren. Bei solchen Aussagen mag die Hyperbolik im Vordergrund stehen, doch der Kerngedanke dieser Hyperbolik ist interessant. *Tālib-i Āmolī* sagt z.B.:

گر نکردی شعله طبعم تنور صبح گرم • گرده خورشید ماندی همچو قرص مه فطیر

“Wenn die Flamme meines Genius den Ofen des Morgens nicht erhitzen würde, bliebe das Rundbrot der Sonne, wie das Brot des Mondes, ungebacken.”⁸

(Durch das Genie des Dichters wird die Schöpfung in dem Sinn vollendet, als dadurch die Welt erhellt wird und somit ihre Erkenntnis möglich wird. In der Dichtung wird die Schöpfung sozusagen “fertiggebacken”, indem sie durch sie sowohl geistig als auch gefühlsmäßig erfaßt werden kann.)

Dies impliziert ein Dichtungsverständnis, das sehr weit entfernt ist von einem reinen Formalismus. Die Poesie wird da zum eigentlichen Lebenselixier, zum Sonnenlicht, durch das die Welt erst erhellt wird, das die Welt belebt und er-klärt. Einen ähnlichen Gedanken drückt *Šā'ib* aus:

شمع کافور از حریم رای او آورده صبح • زین سبب آفاق را هر روز نورانی کند

“Weil er die weiße Kerze aus dem Heiligtum seiner (sc. des Dichters) Urteilskraft hervorholte, erleuchtet der Morgen jeden Tag die Horizonte.”⁹

⁷ *Ā'in-i Akbarī*. Hrsgg. von BLOCHMANN. Calcutta 1877, S. 112.

⁸ *Tālib-i Āmolī: op. cit.* (Anm. 1), S. 42, V. 894.

⁹ *Šā'ib: op. cit.* (Anm. 2), S. 813, V. 26.

(Auch hier ist es der Gedanke, daß durch die Urteilskraft des Dichters, durch seine Erkenntnisgabe, die Welt erst erhellt wird. Der Vers ist natürlich als Hyperbel zu lesen auf den luziden Verstand des Dichters – aber die hyperbolische Metaphorik ist nur möglich, weil das Morgenlicht mit dem Licht des Verstandes gleichgesetzt wird, diesem also die Eigenschaft von jenem, die Erklärungs der Schöpfung, zugesprochen wird.)

Oder er sagt:

ساق عرش از معنی رنگین من بندد نگار • آفتاب از صبح رایم چهره نورانی کند

“Das Bein des Gottesthrones färbt sich durch meine bunten Gedanken, der Sonne leuchtet das Gesicht durch den Morgen meiner Urteilskraft.”¹⁰

(In direkter Weiterführung des im vorhergehenden Vers ausgedrückten Gedankens, läßt sich dieser Vers so verstehen, daß durch die Vielfältigkeit der dichterischen Gedanken die Vermischung von Dunkelheit und Licht, Materie und Geist zustandekommt. Dadurch, daß der Verstand, die Urteilskraft des Dichters, das weiterleuchtende Licht ist, wird der “farbige Abglanz” erst möglich. In dem dichterischen Gedanken wird der Geist manifest.)

Es versteht sich dabei von selbst, daß es neben der technischen Beherrschung seines Handwerks vor allem die intellektuellen Fähigkeiten sind, die den Dichter zu dieser außerordentlichen Erkenntnis der Welt befähigen. Šā'ib sagt:

قبلة ارباب معنی خان فطرت دستگاه • آنکه ملزم عقل کل را در سخندانی کند

“Die Qibla der Herren der Gedankeninhalte, der Khan, dessen Werkstatt die Natur ist, ist jener, der den Allintellekt durch die Redekunst bezwingt.”¹¹

(Die Qibla derjenigen, die sich mit dichterischen Gedanken abgeben, der Herrscher, der in der Natur wirkt, ist derjenige, der durch die Kenntnis der Sprache, die gekonnte Ausdrucksweise, den Allintellekt (*'aql-i kull*) einfängt. die vom menschlichen Verstand in höchster Kunst vollendete Sprache wird so zum Manifestationsort des göttlichen Geistes. Die Dichtung ist somit die Kunst, der es gelingt, in der vorgegebenen Schöpfung den Allintellekt zu erkennen und einzufangen. Die Natur ist Werkstatt der Dichtkunst, der Allintellekt ihr Inhalt.)

Ṭālib-i Āmolī rät:

خواهی اگر بر دلت کشف شود راز غیب • سر بگریبان فکر برده کشف وار باش

“Wenn du willst, daß deinem Herzen das Geheimnis des Verborgenen entdeckt werde, sei, den Kopf im Kragen des Nachdenkens, wie eine Schildkröte.”¹²

Es ist dies die genaue Umschreibung des Künstlers, der sich kontemplativ, auf dem Wege des Intellekts, der Suche der Erkenntnis hingibt.

¹⁰ *Ibid.*, S. 812, V. 8.

¹¹ *Ibid.*, S. 813, V. 19.

¹² Ṭālib-i Āmolī: *op. cit.* (Anm. 1), S. 46, V. 997.

Aber wie gesagt, diese intellektuellen Fähigkeiten, diese Konzentration im Denken, ist nur der eine Teil der Voraussetzungen für dichterisches Schaffen. Ṭālib-i Āmolī sagt:

داد ابر خاطر آن مایه از دریای فیض • کز تراوشهای او هر قطره عمانی کند

“Die Wolke meines Gemütes gab aus dem Meer der Inspiration solche Essenz, daß sie durch ihre Verspritzung jeden Tropfen unmanisch macht.”¹³

(So wie der Regentropfen, der ins Meer fällt, zur Perle werden kann, wird die Inspiration durch das Gemüt des Dichters, sein Fühlen und Denken, zu einem Perlenregen, zu kostbaren Versen. D.h. daß der Dichter auf die Inspiration angewiesen ist, wenn er einen Vers machen will. Umgekehrt aber bringt die Inspiration keine Erscheinung hervor, kann sie nichts schaffen, wenn sie sich nicht im Gemüt des Dichters konkretisieren kann.)

Hier ist es denn auch, wo sich die Dichtung aus dem rein rhetorischen, gesellschaftlichen Bezug herauslöst in ein Geschehen, das nicht mehr nur im Willen zwischen Mensch und Mensch passiert, sondern wo sich ein neuer Bezug ins Unerwartete und Unbekannte öffnet. Im *Ā'in-i Akbarī* heißt es:

“Sie (sc. die Dichter) bereiten einen Weg ins Kabinett der Gedanken (*nihānḡāna-i ma'nī*) und ihre leuchtenden Gemüter sind der Glanzort der göttlichen Gnade.”¹⁴

Der Dichter versteht sich also einerseits als einen, der göttlicher Gnade ausgesetzt ist und sich kontemplativ diese Gnade hingibt, andererseits als einen, der nur dank eines großen Wissens und intellektueller Fähigkeit auch Gefäß für diese Gnade sein kann. Ṭālib-i Āmolī sagt:

بی کاوش اندیشه من خون معانی • در عرق دل فیض مهبای فسادست

“Ohne Nachforschung meines Denkens ist das Blut meines Gedankens (*ma'nā*) in der Ader des Herzens der Inspirationsfülle bereit zur Zersetzung.”¹⁵

(Der dichterische Gedanke (*ma'nā*) verdirbt in der Inspiration, wenn nicht das Denken ihn einholt. Dabei läßt das *fasād*, das im Zusammenhang mit dem Blut ganz eigentlich eine Blutvergiftung anklingen läßt, das Denken, das diese Blutvergiftung verhindert, als Heilmittel und reinigende Kraft erscheinen. D.h. wenn die Inspiration einen dichterischen Gedanken hervorruft, muß er mit Hilfe der Verstandeskkräfte gefaßt werden, wenn er nicht verloren gehen soll.)

In dieser doppelten Eigenschaft wird der Dichter fähig, seine eigentliche Aufgabe zu erfüllen: die “Gedankenevozierung”, den *tahyīl*. Der Dichter hat auf den Hörer so zu wirken, daß dieser sozusagen formbar wird und ihm ganz in seine Vorstellungswelt folgt. In diesem Moment der Wirkung

¹³ *Ibid.*, S. 16, V. 329.

¹⁴ *Ā'in-i Akbarī* (vgl. Anm. 7), S. 235.

¹⁵ Ṭālib-i Āmolī: *op. cit.* (Anm. 1), S. 10, V. 180.

auf den Hörer, des *movere*, die das Ziel jeder Gedankenevozierung ist, schließt sich die Dichtung wieder in die Rhetorik zurück. D.h. der inspirierte Dichter, der in der Inspiration direkt an der Gnade Gottes teilhat und sich darin für einen Augenblick ganz aus dem Weltbezug löst, holt diese Gnade durch die Ausübung seiner Kunst dann, den *tahyil*, in die Welt zurück im Sinne einer Sichtbarmachung göttlicher Erkenntnis. Wenn Tālib-i Āmolī also einen Vergleich wie den folgenden anstellt:

ریاحین را رقم بر صفحه خاک • چو تصویر معانی در خیالست

“Eine Zeichnung ist durch das Basilikum auf dem Blatt der Erde, wie die Darstellung des Gedankens auf der Vorstellung.”¹⁶

so heißt dies auch, daß der Schmuck der Erde, das Leben auf ihr, den Sinninhalten entspricht, die in die Vorstellung, die Phantasie geworfen werden. Wenn der Dichter also eine Vorstellung evoziert und diese mit Hilfe verschiedener Sinninhalte speziell färbt, so entspricht dies – um im Bild zu bleiben – der Bebauung eines Gartens.

Wichtigstes Material des *tahyil*, der Gedankenevozierung, ist aber die Nachahmung (*muḥākāt*), die ihrerseits Mittel der Erkenntnis ist. Nachahmung aber meint in der arabisch-persischen Literaturtheorie eigentlich tropischer Ausdruck.

In der persischen Dichtung des indischen Stils nun wird der Prozeß der Nachahmung im Sinne einer geistigen Auseinandersetzung mit der Erscheinungswelt zum eigentlichen Inhalt der Dichtung. Das, was anfänglich Mittel der Dichtung gewesen war, ihr Weg, sich der Welt anzunähern, wird zu ihrem Zweck. Das Äußerliche, Akzidentielle, worauf die dichterische Nachahmung seit jeher das Augenmerk richtete, wird in seiner Zufälligkeit entlarvt, indem es vom Intellekt in ständigem Spiel durcheinandergeworfen wird, um immer wieder neu zu erscheinen, in der Nachahmung immer wieder neu gesehen zu werden. Wobei Sehen im Sinne von Schauen Erkenntnis in sich hat. BAUSANI spricht im Zusammenhang mit Bedil immer wieder vom kreativen Blick des Dichters “lo sguardo che crea le cose guardate”¹⁷.

Indem ein und dasselbe immer wieder anders erscheinen kann, immer wieder andere Masken anziehen kann, wird seine Erscheinung als Zufälliges entlarvt, während das sich Wandelnde als Eines erkannt wird. Man kann also sagen, daß die persische Dichtung des 17. Jh.s in gewisser Weise die höchste Konsequenz einer Dichtung ist, die sich in dem Sinne als

¹⁶ *Ibid.*, S. 13, V. 261.

¹⁷ *Note sulla natura in Bedil*. In: AION 25 (NS 15) 1965, S. 218.

mimetische Kunst versteht, als sie ein Ding durch ein anderes nachahmt und somit die Kunst der geistigen Verknüpfung im sinnlich Wahrnehmbaren ist, die Kunst des "geistigen Bandes". Die formale Nachahmung wird Inhalt höchster Geistigkeit.

Die Dichtung des indischen Stils, gekennzeichnet durch eine exzessive Bildsprache, Metaphorik und comparatio, muß also, verstehen wir *muhākāt* als Schlüssel zur geistigen Durchdringung und Deutung der Realität, ganz wesentlich als eine Poesie verstanden werden, die die Wirklichkeit auf eine verborgene Wahrheit hin erforscht. Der Formalismus dieser Dichtung, die Manierismen der intellektuellen Auseinandersetzung mit der Realität, die für uns oft oberflächliche Ausschmückungen scheinen, l'art pour l'art, sind in diesem Verständnis von *muhākāt* genau das Gegenteil, nämlich Frage nach verborgenem Sinn.

In der Dichtung des indischen Stils haben wir es also mit einer Poesie zu tun, deren einziges, ständiges Ziel es ist, mit Hilfe des Intellekts die Bedingtheit des sprachlichen Abbildes der Welt zu überschreiten in eine geistige Erschließung der Welt, die – die Realität übersteigend – das Materielle in absoluter Geistigkeit auflöst. Es ist eine Poesie der Befreiung aus der Welt und ihrer Beschränkungen.

خون تذروران راز بر چمن صفحه ریز • باشه اندیشه را چنگل و منقار باش

"Vergieße das Blut der Fasanen des Geheimnisses auf der Wiese des Papiers, sei dem Falken des Gedankens Klaue und Schnabel."¹⁸

Der Dichter des indischen Stils ist somit gerade mit seiner uns so fremden Rhetorik, seiner so anspruchsvollen Topik und seiner in oft abstruse Bilder umgesetzten Gelehrsamkeit alles andere als oberflächlicher Ästhet oder hohler Formkünstler. Als Erkenntnissucher begibt er sich in die Welt, um in ihr und durch sie jene Geheimnisse zu entdecken, die nur der immer neue Blick findet, der in der Analogie immer neu die Erscheinungen geistvoll sich gegenseitig bespiegeln läßt.

Voraussetzung für diese Aufgabe aber ist ein Höchstmaß an menschlichem Wissen. Doch diese Gelehrsamkeit kann nur fruchtbar werden durch Inspiration, durch göttliche Gnade, die ihrerseits nur wirken kann, wo der Spiegel für sie bereit ist. Der Geist des Dichters muß poliert sein, damit sich Gott drin spiegeln kann.

¹⁸ Ṭālib-i Āmolī: *op. cit.* (Anm. 1), S. 48, V. 1027.