

Sonderdruck aus

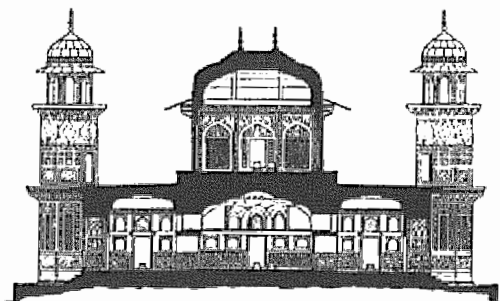
Arbeiten aus der Abteilung „Vergleichende Sprachwissenschaft“ Graz
Hrsg. von F. Lochner von Hüttenbach, H. Mittelberger, W. Slaje,
Ch. Zinko

Band 4

Akten des Melzer-Symposiums 1991

Veranstaltet aus Anlaß der
Hundertjahrfeier indo-iranistischer Forschung
in Graz (13.-14. November 1991)

Hrsg. von
Walter Slaje und Christian Zinko



Leykam

- 5 *yūyáṃ hí devīr ṛtayúgbhir ásvaiḥ
pariprayāthá bhúvanāni sadyáḥ
prabodháyantīr uśasaḥ sasántaṃ
dvipāc cātusṣpāc caráthāya jīvám*
- 6 *kvà svid āsāṃ katamá purānī
yáyā vidhānā vidadhūr ṛbhūṇām
śúbhaṃ yác chubhrā uśásaś caranti
ná ví jñāyante sadṛśīr ajuryāḥ*
- 7 *tá ghā tá bhadrá uśasaḥ purāsur
abhiṣṭidyumnā ṛtájātasatyāḥ
yāsv ījānāḥ śaśamāná ukthai
stuvāñ cháṃsan drāvīṇaṃ sadyá āpa*
- 8 *tá ā caranti samanā purástāt
samānātaḥ samanā paprathānāḥ
ṛtāsya devīḥ sádaso budhānā
gávāṃ ná sárgā uśáso jarante*
- 9 *tá ín nv évá samanā samānīr
ámītavarnā uśásaś caranti
gūhantīr ábhvam ásitāṃ rúsadbhiḥ
śukrās tanūbhiḥ śúcayo rucānāḥ*
- 10 *rayīm divo duhitaro vibhātīḥ
prajāvantāṃ yacchatāsmāsu devīḥ
syonād ā vaḥ pratibúdhyamānāḥ
suvīryasya pátayaḥ syāma*
- 11 *tád vo divo duhitaro vibhātīr
úpa bruva uśaso yajñáketuḥ
vayáṃ syāma yaśáso jáneṣu
tád dyaús ca dhattām pṛthivī ca devī*

Die Indienfahrt als poetisches Thema in der persischen Dichtung der Safawidenzeit

Mireille Schnyder, Zürich

Daß das Indien der Moghuln für die persischen Dichter der damaligen Zeit eine Attraktion war und die meisten von ihnen wenigstens einmal dahin gingen, um ihr Glück zu versuchen, ist bekannt. Man kann ganz eigentlich von einer Indienmode der Zeit sprechen, einer Indienbegeisterung, von der kaum ein Dichter unberührt blieb. Die Indienfahrt war so beliebt, daß sie zum Inbegriff von etwas Begehrtem wurde und als solcher als hyperbolischer Vergleich verwendet werden konnte. Šā'ib-i Tabrīzī illustrierte so z.B. in einem Vers auf den Geliebten dessen Attraktivität folgendermaßen:

*Wie jedes Herz die Reiselust nach Indien spürt,
gibt's keinen Kopf, in dem nicht Liebe zu dir tanzt¹.*

Es soll hier nun aber nicht darum gehen, eine Liste solcher Indien-Sehnsuchts-Bilder aufzustellen, wie man sie übrigens in jeder besseren Literaturgeschichte findet, sondern es soll hier versucht werden, das Spiel aufzuzeigen, das in solchen Bildern wirkt, das Spiel zwischen realer Erfahrung und Idee, zwischen Wirklichkeit und Kunst, sozusagen der Kunstformung den Puls zu fühlen. Denn einerseits wird in der poetischen Umsetzung die Realität Indiens durch die Dichtung (die Idee Indiens) überformt, andererseits aber finden sich in den jeweiligen dichterischen Bildern Indiens die z.T. recht unterschiedlichen individuellen Erfahrungen der Dichter wieder. Kurz: es geht um die Art, wie das persönliche Indienerlebnis gewisser Dichter Kunst wird, es geht um die Transformation einer Realität in eine Idee.

Das poetische Material, das uns vorliegt, kann in 5 Gruppen eingeteilt werden:

- 1) Persönliche Aussagen der Dichter zu ihren Erfahrungen in Indien. (z.B. wenn Ṭālib-i Āmolī über seine Pesterkrankung spricht oder Kalīm-i Kāšānī die Dürre im Dekkan beschreibt).

¹ Gulčīnma'ānī, Aḥmad: Farhang-i aš'ār-i Šā'ib, Tih-rān 1364š; muqaddima, S. 41.

- 2) Lob Indiens im Zusammenhang mit einem Herrscherlob (madḥ). (v.a. Qasideneinleitungen, z.T. auch Ghazelen).
- 3) Poetische Bilder, in denen Indien als Metapher oder Vergleich eingesetzt ist. (Einzelne Verse).
- 4) Implizite Bilder Indiens, d.h. Bilder, die auf dem Hintergrund realer Erfahrungen Indien assoziieren. (Heimwehthematik / Thema der Fremde, der Ferne).
- 5) Ausgeführte Indienthematik, wo das Thema der Indienfahrt durch eine zweite Thematik (meist sufisch) überblendet wird und darin einen Sinnwandel erfährt. (Ganze Ghazelen oder einzelne Versgruppen).

Was uns hier interessieren soll, sind die drei letzten Gruppen, vor allem 3) und 5). Das Lob Indiens als Land des belobigten Herrschers gehört in die traditionelle madḥ-Thematik und interessiert hier von daher nicht, während die Beschreibungen außergewöhnlicher persönlicher Erfahrungen in Indien im Rahmen dieser, auf das allgemeine poetische Indienbild ausgerichteten Arbeit zu speziell sind, obwohl zweifellos gerade für die Frage der Kunstwerdung persönlichen Erlebens diese Gedichte besonderen Reiz haben.

Indien als Metapher oder Vergleich

Für diese „Kurzformeln“ Indiens lassen sich einige Grundbilder ausmachen, die als Topoi immer wieder aufgenommen werden, auch wenn ihre konkrete Anwendung dann sehr individuell geprägt ist. Es gibt Ausformulierungen dieser Topoi, in denen sich ganz direkt das reale Indienerlebnis des Dichters spiegelt. D.h. der Topos wird individualisiert, respektive die individuelle Erfahrung im Topos gefaßt — das Erlebnis wird Kunst. Einige der geläufigsten Topoi der Indienmetaphorik, die z.T. sehr alt sind, nicht erst in der Zeit dieser safawidischen Indienbegeisterung entwickelt wurden, darin aber zu einer neuen Blüte fanden, sind die folgenden:

- a) Die Schwärze Indiens (wegen der dunklen Haut seiner Bevölkerung).
- b) Schönheit, Reichtum und Freigebigkeit Indiens.
- c) Die Feuerbestattung des Inders sowie die Witwenverbrennung.
- d) Der Monsunregen Indiens.
- e) Die Papageien Indiens.

In der Art, wie diese Topoi im dichterischen Bild eingesetzt sind, gibt es verschiedenste Stufen der Abstraktion. Am Beispiel der „Schwärze Indiens“, einem alten, aber in dieser Zeit tausendfach aufgenommenen Bild, sollen einige dieser verschiedenen Grade künstlerischer Umsetzung kurz erläutert werden.

1. In einer relativ schlichten Art kann das Epitheton, als Adjektiv, direkt auf Indien bezogen werden, wobei die Kunst dann im Ausschöpfen der Konnotationen durch die Konstruktion des Versganzen besteht. Šā'ib sagt z.B.:

*Für schwarzes Glück ziemt sich schwarze Erde,
wir gehen nach Indien nicht wegen der Schätze der Welt².*

Es wird hier die Assoziation der Schwärze mit Unglück ausgenutzt, wobei durch die Verbindung mit dem festen Ausdruck des „schwarzen Glücks“ (baht-i siya) eine phantastische Aitiologie (ḥusn-i ta'līl) entsteht, die in ihrer Gegenüberstellung zur geläufigen Begründung der Indienfahrt eine gewisse absurde Hyperbolik entwickelt. (Abgesehen davon, daß dieses Sich-Distanzieren von der materiellen Begründung der Indienfahrt in Šā'ibs Dichtung ein Topos ist.)

2. Einen Schritt weiter in der poetischen Umsetzung des Topos geht dann ein Vers wie der folgende von Šā'ib:

²Ebd.

*Das Kapital meiner Genügsamkeit ist als Herzstück genug,
das Auge des Verlangens mache ich nicht schwarz wegen der
Schätze Indiens³.*

Šā'ib beutet hier eine Phraseologie aus — ein Verfahren, das typisch ist für sein Schaffen. „Das Auge schwarz machen“ heißt soviel wie „begehren“. Der stehende Ausdruck nun verbindet sich ihm assoziativ mit dem Topos der Schwärze Indiens, wodurch im Zusammenspiel von Topos und Phraseologie eine Art phantastische Aitiologie (ḥusn-i ta'līl) entsteht. Dadurch, daß diese Aitiologie nun aber verneint wird, entsteht da, wo die Logik der sprachlichen Konventionen sich bricht, eine Hyperbel. Šā'ib entzieht sich in diesem Vers der Konvention, der Indienmode, der Indienbegeisterung der Zeit.

3. Noch weiter treibt der folgende Vers das Spiel um den Topos der Schwärze Indiens. Auch wenn seine Abstraktion scheinbar nicht weiter geht als das erste hier genannte Beispiel, entpuppt sich der Vers bei einer zweiten und dritten Lektüre als höchst raffiniertes Gebilde von Assoziation, antithetischer Setzung und v.a. zum Bild geschliffener Realität. Šā'ib sagt:

*Isfahan schlägt den Antimonit auf die Brust, und ich
setze den Fuß in die Schwärze des betrüblichen Indien⁴.*

Es ist wieder die Assoziation des Unglücks mit der Schwärze, die hier bedeutend wird. Dabei wird in einer relativ simplen Art diese Assoziation auch gleich noch explizit gemacht durch das Adjektiv „betrüblich“ (ġigar-ḥwār). Der phraseologische Ausdruck „einen Stein auf die Brust schlagen“ heißt soviel wie „begünstigen“, „favorisieren“. Isfahan setzt sich so in direkten Gegensatz zum „betrüblichen Indien“, und die Schwärze Isfahans, sein „surma“, steht in strenger Antithese zur Schwärze Indiens. In der Verschiedenartigkeit der Schwärze liegt der ganze Unterschied zwischen Indien und Isfahan. Sehr fein bindet Šā'ib hier Realität — die Surma-Produktion Isfahans — in einen festen

³Šā'ib-i Tabrīzī: Kulliyāt-i Šā'ib-i Tabrīzī; ed. Amīr-i Firūzkūhī (Tihān o.J.). Ġazal 1493, S. 532.

⁴Ebd., Ġazal 1960, S. 696.

phraseologischen Ausdruck ein, um in dieser Kombination dem Topos des schwarzen Indien, das er mit Unglück verbindet, eine Schwärze Isfahans entgegenstellen zu können, die Glück bedeutet.

4. Vollends abstrahiert dann ist der Schwärze-Topos in einem Vers wie dem folgenden von Kalīm:

*Den Indern ist kein Platz lieber als das Götzenhaus,
das Mal hat entzückend Platz genommen im Winkel deines
Auges⁵.*

Es ist die Schwärze des Schönheitsmals, die den Vergleich mit dem Inder suggeriert, ein Vergleich, der dann aber sozusagen ausufert in ein Gesamtbild, dessen Einzelteile sich streng auf Einzelteile des Themas beziehen. So wird, durch das Bild des Inder für das Schönheitsmal, das Auge des Geliebten zum Tempel, in dem dieser Inder sitzt. Ein Stück indischer Realität wird mit Hilfe der eingeschliffenen Topoi zum Bild stilisiert, um als solches dann den Geliebten zu dichten. Indien wird hier zum exquisiten Vergleich, in dessen „Realität“ sich der besungene Geliebte ganz verliert. Ein solcher Vers ist schwer zu übertreffen in seiner künstlerischen Intensität, seiner perfekten Durchdringung von Realität und Idee.

Neben Beispielen dieser Art gibt es natürlich unzählige Verse, in denen Indien nur gerade zur Illustration von Schwärze dient, ohne als Assoziationsfeld ausgenutzt zu werden, ohne, daß die dahinterstehende Realität eine Rolle spielen würde, wie wenn z.B. vom „Indien des Tintenfassens“ die Rede ist oder vom „Indien der Locke“. Diese fast automatische Verwendung des Begriffs soll hier nicht interessieren.

Diese verschiedenen Arten der Umsetzung der Indien-Topoi lassen sich natürlich auch an den anderen eingeschliffenen Indienbildern feststellen. Ganz kurz, stichwortartig sozusagen, soll hier noch auf ein paar solcher Bilder hingewiesen werden:

⁵ Kalīm-i Kāśānī: Dīwān-i kāmīl-i Kalīm-i Kāśānī; ed. Mahdī-i Afšār. Tihṙān 1362š. Ġazal 166, S. 135.

1. Der Reichtum und die Schönheit Indiens. Für die Fülle des Materials soll hier nur ein Vers von Šā'ib stehen:

*Indien ist wie die trügerische Welt und Iran das Jenseits,
jeder, der die Schätze der Welt nicht ins Jenseits schickt (zurück-
weist), ist töricht⁶.*

In für Šā'ib wieder typischer Umkehr des geläufigen Topos von Indien als Paradies, wird hier der Reichtum Indiens — nicht ohne eine gewisse Koketterie des Dichters — als weltlich zurückgewiesen, während das materiell für die Dichter weniger verlockende Iran zum Ort des ewigen Lohns stilisiert wird.

2. Seit jeher hat die Toten- und Witwenverbrennung der Inder frappiert und ist zu einem immer wieder höchst raffiniert aufgenommenen Topos der Dichtung geworden. U.a. sagt Šā'ib:

*Das Feuer der Liebe schlägt hoch aus den Aschen Indiens,
in diesem Feuerofen verbrennt die Frau für den Gatten⁷.*

Ein Vers, in dem das Paradox einer den Tod überwindenden Liebe gefaßt ist, die Absurdität einer Liebe aus dem Tod, eines Feuers aus der Asche.

Und Ṭālib braucht das Bild in einzigartiger Weise in einem Ghazal auf seine Liebesfähigkeit:

*Die Kerze des Unglaubens mag ohne Licht sein, aber ich brenne
vor Neid,
daß der Inder im Brennen eine Beziehung hat zur Motte⁸.*

Die verschiedensten Topoi der Dichtung werden hier in unvergleichlicher Art zusammengeknüpft, so daß ein Stück Indien, eingepaßt in die traditionellen poetischen Bilder (Dunkelheit des Unglaubens / Kerze-Motte), plötzlich selber zum Edelstein wird, verdichtet zum prägnanten und frappierenden Bild.

⁶ Gulčīnma'ānī, muqaddima, S. 41.

⁷ Ebd.

⁸ Ṭālib-i Āmolī: Kulliyāt-i aš'ār-i malik aš-šu'arā' Ṭālib-i Āmolī; ed. Ṭāhīrī-i Šihāb. (Tihṙān o.J.). Ġazal 1489, S. 842.

Es sind dies nur einige Kostproben, die zeigen sollen, wie das begehrte, ersehnte Indien für die Dichter der Safawidenzeit zum poetischen Bild wird, wobei, wie gesagt, die ganze reiche Lobdichtung auf Indien hier ausgeklammert blieb. Ausgeklammert blieb auch die hochinteressante Gegenthematik des Heimwehs und des Lobes der Heimat. Dieser Themenbereich ist v.a. auch interessant durch die häufige Überblendung des realen Themas des Heimwehs, respektive der ersehnten Heimkehr durch das Thema der sufischen Heimkehr zu Gott. Ich werde unten noch kurz auf eine solche Überblendung in einem Ghazal von Ṭālib zu sprechen kommen, wobei es dort dann nicht um die Heimkehr, sondern um das Gegen thema des Auszugs aus der Heimat geht.

Zuvor soll aber noch kurz, anhand eines Ghazals von Ṣā'ib, auf die Darstellung des persönlichen Erlebens im Rahmen der topisch festgelegten Ausdrucksformen eingegangen werden.

*Meine Begierde hat das Auge des Verlangens nicht auf den Reichtum Indiens geheftet,
mein Fuß ist (lediglich) im Dreck steckengeblieben in der Regenzeit Indiens.*

*O Erde des Surma, erhebe dich, komm bei meinem Ruf,
meine Knochen sind Surma geworden wegen der Erniedrigung Indiens.*

Der Duft des Unglücks (Sterneverbrennens) stieg mir in die Nase am Tag, da der Gedanke Indiens in meinem Hirn zu rauchen begann.

*Das Kapital meiner Genügsamkeit ist genug als Herzstück,
das Auge des Verlangens mach ich nicht schwarz durch die Schätze Indiens.*

*Am Tag, an dem ich die Fesseln der Regenzeit verlasse,
weint sie mit 100.000 Augen über den Zustand Indiens.*

*Ṣā'ib, außer deinem zuckerverstreuenden Schreibrohr,
wo ist heute der zuckerredende Papagei Indiens⁹?*

⁹Ṣā'ib: Kulliyāt, Ġazal 1493, S. 532.

Das gelobte Land Indien hat sich für Ṣā'ib nicht als das gelobte Land erwiesen, auch wenn es ihm da sehr viel besser ging als vielen seiner Dichterkollegen. Er war unglücklich in seiner Indienzeit. Und diese an sich untypische Haltung spiegelt sich sehr direkt in seiner Indienstichtung. Das vorliegende Ghazal verdreht die geläufigen Indienbilder, indem die schwarzen Seiten Indiens — um in der entsprechenden Terminologie zu bleiben — betont werden. Die Topoi der Regenzeit, des Reichtums, der Schwärze, des Glücks, des indischen Papageis, des indischen Räucherwerks sind aufgegriffen, aber immer in verdrehtem Sinn. Es ist nicht der Reichtum Indiens, seine Schönheit, die den Dichter festhielten, sondern der nasse Dreck der Regenzeit; Indien, das „schwarze“, das unglückliche, hat den Dichter dermaßen erniedrigt, daß seine Knochen sich schwarz zu Kohl (surma) zersetzten — dem Kohl, das als Metonymie für Isfahan steht, die Schönheit und den Reichtum Irans. An dem Tag, an dem der Gedanke Indiens in seinem Hirn wie ein Räucherstäbchen zündete, verbrannten seine Glückssterne. Die ganze Umkehr der Topoi gipfelt dann im hyperbolischen Selbstlob, indem die Sehnsucht des Dichters nach Indien pervertiert wird zur Sehnsucht Indiens nach dem Dichter und der immer wiederkehrende Topos des „zuckerredenden Papageis Indiens“ durch des Dichters Auszug aus Indien negiert wird. Es ist ein Ghazal, in dem die persönliche Ablehnung Ṣā'ibs gegenüber Indien zum Ausdruck kommt, dies aber im Rahmen fester, kodierter Bilder, die Ausdruck der damaligen Indienmode sind. Einzelheiten der Realität Indiens, im Topos zur Idee verformt, werden hier, in der individuellen Gestaltung, wieder in ihre Realität zurückgeholt, um darin schlagkräftiges Bild zu werden - und hier eben gerade im Gegensatz zur Konvention.

„Überblendung“ der Indienthematik durch
ein anderes Thema

Eines der interessantesten Phänomene dieser Indiidichtung ist nun aber das, was ich „Überblendung“ der Indienfahrt — oder des Heimwehs — durch ein anderes, meist sufisches Thema nenne. Als Beispiel sei hier ein Ghazal von Ṭālib angeführt:

*In der Nacht der Trennung kommt aus meinem engen Herz der
Atem lebendig heraus,
wie eine Schlange aus der Haut, kommt aus meiner leblosen
Brust der Seufzer heraus.*

*Wenn mein unglückliches Herz in ein Safranfeld kommt,
meine ich, daß es wie eine Wolke weinend aus der Wiese weggeht.*

*Aus dem Kampfplatz der Liebe findet keiner den Weg hinaus,
vielleicht, daß der Schrei des Schlachtopfers aus diesem Platz
herauskommt.*

*Die Saat von uns Glücklosen hat weder Ähre noch Garbe,
Gras sprießt aus meiner Erde, blattlos wie Wimpern.*

*Der Atem kommt strauchelnd aus meinem engen Herz,
wie ein Gefangener, der mit den Ketten aus dem Kerker kommt.*

*Du bist nicht weniger als schlechtes Geld, o Herz, schau die
Entsagung (Entblößung),
denn goldbekleidet geht es ins Feuer und kommt nackt heraus.*

*Durch Wasser und Luft des Gartens seiner Schöpfung spaziere
ich,
denn auch wenn du da Funken säst, sprießt Rose und Basilikum
hervor.*

*Wenn bei solcher Schwäche ein Seufzer aus meinem engen
Herzen kommt,
ist er kostbar (selten) wie ein Rauch, der aus einem zerstörten
Dorf aufsteigt.*

*Die Rede kommt trunken auf die Zunge aus dem Gemüt von
Ṭālib,
wie ein Pfau, der wie ein Geliebter aus dem Garten herauskommt.*

*Warum brennen die Papageien Indiens nicht vor Eifersucht,
wahrlich,
da eine solche Nachtigall aus dem Rosengarten Irans kommt¹⁰?*

Die traditionellen Topoi des persischen Ghazals werden aufgenommen, sind aber im Spiegel des ganz konkreten persönlichen Erlebnisses der Indienfahrt gefaßt. Dabei ist faszinierend zu sehen, wie sich diese Ausreise aus der Heimat in der Dichtung in die sufische Reise aus sich selber verwandelt, wie das Erlebnis der Indienfahrt zum Bild für ein geistiges Erleben wird, äußere und innere Welt sich plötzlich gegenseitig erläuternd decken. Mit Anspielungen, Zitaten, Assoziationen wird eine ganze Welt von Gefühlen und traditionell im Ghazal thematisierten Gedanken in das konkrete Reiseerlebnis hereingeholt. Die einzelnen Gedanken, geschliffen an der Tradition, kristallisieren sich um den Kern dieses Erlebnisses, das sich aber im abbildenden sprachlichen Bild vergeistigt, in der Raffinesse des Ausdrucks ein anderes wird. Was hier geschildert ist, kann fast schon Erlebnisdichtung genannt werden, auch wenn dieses Erlebnis in der poetischen Umsetzung vergeistigt erscheint und geistlich gedeutet wird. Die konkrete Erfahrung aber bleibt und ist selbst im vertracktesten Vergleich, der gesuchtesten Metapher, Kern der Sprache. Es ist eine Art Destillation der konkreten Erfahrung, die in der Dichtung vollzogen wird; was übrigbleibt ist die Essenz des Erlebten. Die Poesie ist da Verdichtung und Steigerung des Lebens.

Das ganze Ghazal ist ein Kreisen um den Gedanken des Herauskommens, des Auszugs, dieses Motivs, das im durchlaufenden Radif „birūn āyad“ das ganze Gedicht säumt. Spreche ich also vom Thema der Indienfahrt und dem Thema der mystischen Entwerdung als den zwei Gedanken, die sich in dem Ghazal verschränken, nehme ich eine Trennung vor, die im Gedicht selber als Einheit dargestellt ist, im Radif sich auflöst.

¹⁰ Ṭālib: Kulliyāt, Ġazal 596, S. 457.

Formal läßt sich ein erstaunlich klarer Aufbau des Ghazals erkennen. Wie in einem Rahmen ist der sufische Gedanke der Trennung von sich selber in der Beschreibung der Reise nach Indien gefaßt¹¹. Es lassen sich nur die ersten zwei und die letzten zwei Verse präzise auf die Indienfahrt hin lesen, während die anderen Verse nur assoziativ an dieses Thema anklingen, sonst eher im Horizont eines mystischen Verständnisses dieses „Herauskommens“ gesehen werden müssen. Dabei durchziehen einzelne Schlüsselwörter wie „dil“ (Herz), „dil-i tangam“ (mein enges Herz), „āh“ (Seufzer) das Ghazal und spannen die Einzelverse in ein Netz der Bezüge ein.

Es kann im Rahmen dieses Aufsatzes keine genaue Analyse dieses Ghazals gegeben werden. Es soll hier nur auf einige, für die hier gestellte Frage interessante Details hingewiesen und kurz die Technik dieser Überblendung erläutert werden¹².

Das Ghazal beginnt mit dem Begriff der „Nacht der Trennung“ (šab-i haġr), einem Topos, unter dem die Trennung vom Geliebten verstanden wird, wobei „Nacht“ sowohl veritativ als auch tropisch gelesen werden kann, was den Reiz dieses Ausdrucks ausmacht. Als feste Wendung, eine Art „Zeitangabe“, führt dieser Ausdruck in eine der klassischen Situationen des persischen Ghazals ein: die quälende Trennung vom Geliebten (in mystischem oder weltlichem Verständnis). Ṭālib nimmt nun hier diesen Topos auf, setzt ihn auch scheinbar traditionell ein, um erst im Verlauf des Ghazals dann diese Nacht der Trennung (vom Geliebten) als Nacht der Trennung von der Heimat, als Exil im eigentlichen Sinn zu deuten und dann, in sufischem Verständnis, als Trennung vom eigenen Ich. Der anfänglich durch die Tradition scheinbar festgelegte und klare Ausdruck wird so im Verlauf des Ghazals

¹¹ Spreche ich hier von sufischem Gedanken, ist damit nicht gemeint, daß es sich um ein rein mystisches Gedicht handelt, sondern vielmehr die Tatsache, daß Ṭālib durch seine ganze Ausdrucksweise die mystische Lesart der Welt assoziiert; wieweit im Spiel, wieweit im Ernst, kann nicht entschieden werden.

¹² Für eine ausführliche Interpretation dieses Ghazals vgl.: Mireille Schnyder, Die „Wunderfügnisse“ der Welt: Zur Bedeutung von Metapher und Vergleich in der deutschen und persischen Dichtung des 17. Jahrhunderts. Bern, Frankfurt/M, New York, Paris: 1992.

umgedeutet und vielschichtig.

Der etwas dunkle zweite Vers nun läßt sich auch als Illustration zu Ṭālibs Indienfahrt lesen, wo sein heimwehkrankes Herz in der rötlichen Fülle eines Safranfeldes, das einerseits typisch ist für Indien, andererseits als Inbegriff von Fröhlichkeit und Unbeschwertheit gilt, weint. Das Herz wird da zur Tränenwolke. „čun abr“ (wie eine Wolke) ist habitualisierter hyperbolischer Vergleich für das Weinen. Das Irritierende an dem Vers und sein eigentlicher Reiz ist die Lokalisierung dieser Trauer in einem Safranfeld, an einem Freudenort. Safran, als Droge der Aufmunterung bekannt, bewirkt hier genau das Gegenteil. In dieser widersprüchlichen Bildlichkeit spiegelt sich das Erlebnis, daß die Reise nach Indien, in das „gelobte Land“ der Dichter, das als Ort der Unbekümmertheit galt, auch bedrückender Wegzug aus der Heimat ist. Das Safranfeld wird Ort des Weinens.

Interessant ist dann, wie sich dieser Vers im Zusammenhang mit dem nächsten Vers auch in einem geistlichen Sinn lesen läßt, indem die Arena der Liebe sich mit dem Safranfeld, der Opferschrei mit dem Weinen verbindet. Die Deutung des Safranfeldes als Indien, als Freudenort, verknüpft sich so mit dem Ort der Liebe und der Selbstopferung in Gott. Und dies wieder führt zurück zur Entwertung im ersten Vers, wo das enge Herz als Schlangenhaut verlassen wird, was altes Bild der Mystik für die Entwertung ist.

So lassen sich auch in den anderen Versen assoziative Bezüge zur realen Indienfahrt feststellen, auch wenn sie sich mehr aus dem Gesamtkontext des Ghazals ergeben als aus dem einzelnen Vers. Direkt faßbar wird das Thema der Indienfahrt dann erst in den letzten zwei Versen wieder, im Schlußvers, wo das ganze Ghazal in den Bereich der Indienfahrt und des Wegzugs aus Iran hereingezogen wird. Die Nacht der Trennung erfährt darin die konkrete Deutung als Wegzug aus Iran. Gleichzeitig aber wird im Bild der Nachtigall, die den Rosengärten verläßt, der Topos der Liebe von Nachtigall und Rose angesprochen, so daß die Trennung von der Heimat wieder eins wird mit der Trennung im Sinne der Liebestrennung. Und nicht zuletzt gilt die Nachtigall ja auch als Seelenvogel und ist ihre Sehnsucht nach der Rose sufisches Grundbild für die Sehnsucht der Seele nach Gott.

Dies soll genügen als kurzer Hinweis darauf, was ich die „Technik der

Überblendung" genannt habe.

Bei allen hier aufgeführten Beispielen aber wird klar, daß die Indienfahrt für den safawidischen Dichter einerseits Topos war, andererseits aber auch reales Erlebnis, das sich als Folie hinter die festen Bilder spannte und in der Verdichtung im poetischen Bild dieses immer wieder neu auch belebte. Realität und Idee finden gerade in diesen Indiendichtungen und Indienbildern eine irritierende und faszinierende Verknüpfung.