

Annemarie Schimmel

Hafiz und seine Kritiker

Eine der schönsten Erfahrungen in Iran ist ein Besuch in Schiraz am Grabe des Hafiz, das in einem zauberhaften Garten liegt: wenn man unter den weißen Marmorbaldachin tritt, der den Grabstein überspannt, auf dem einige Verse aus dem *Divan* des Hafiz in elegantem *nasta'liq* eingemeißelt sind, um dort den *Divan* des Hafiz für ein Omen, *fâl*, zu öffnen, wie es nach wohlbekanntem Regeln seit Jahrhunderten getan worden ist. In einem solchen Augenblick wird sich der Besucher vielleicht an eines der stimmungsvollsten Gedichte des türkischen Dichters Yahya Kemal Beyatli (gest. 1958) erinnern, der einen der Zentralbegriffe Hafiz', den des *rind*, benutzt, um dem großen Perser seine Verehrung zu zeigen. Es ist sein Gedicht *Rindlerin Ölümü* („Der Tod der Berauschten“):

Im Hag, wo das Grab des Hafiz liegt, dort erblühen
Noch jeden Tag Rosen mit blutroten Säumen,
Dort weint noch die Nachtigall süß in Morgenfrühen;
Die Weise läßt von dem alten Schiraz uns träumen.
Ein Land voll Frühling nur ist der Tod für den Trunknen;
Sein Herz gleicht dem Rauchfaß, das jahrelang Däfte noch bringt.
Am Grab, dem unter frischen Zypressen versunknen,
Springt früh eine Rose auf, eine Nachtigall singt.

Schiraz war immer ein wichtiges Zentrum der Gelehrsamkeit, der Dichtung und des Sufismus. Trotz zahlreicher Wechsel in der Regierung kann die Stadt sich einer langen kulturellen Tradition rühmen. Freilich, das 14. Jahrhundert, in dem Hafiz lebte, war nicht mehr die Zeit, da der große Asket Ibn Khafîf (gest. 982) in der Stadt weilte, der der letzte Besucher des Märtyrer-Mystikers Ḥallâdsch im Gefängnis gewesen war; noch war es die Zeit Ruzbihân-i Baqlîs (gest. 1209), des Meisters der Interpretation hochfliegender mystischer Paradoxe und des Geheimnisses der „Getreuen Minnenden“. Auch die Zeit Sa'âdis, dank dessen Poesie der Name von Schiraz im Westen eher bekannt wurde als der anderer persischer Städte, war längst vorbei. Die religiöse Tradition aber wurde von einem der führenden asch'arischen Theologen, 'Aḡud ad-dîn Îdschî (gest. 1335), verkörpert, der Oberqadi unter Abû Ishâq Îndschû war, sich aber später aus Schiraz zurück-

zog. Sein *Mawâqif*, eine Art *summa theologica*, wurde zum Standardwerk der Scholastik, und es heißt, daß auch Hafiz es studiert hat. Es wurde oft kommentiert; einer seiner Kommentatoren war — zu Lebzeiten unseres Dichters — as-Sayyid asch-Scharîf al-Dschurdschânî (gest. 1413), der nach langen Wanderungen in Ägypten und der Türkei 1377 in die muzaffaridische Hauptstadt berufen wurde und dort in der Dâr asch-Schifâ Madrasa lehrte; nachdem Tîmûr ihn 1378 nach Samarqand gebracht hatte, kehrte er nochmals nach Schiraz zurück.

Auch an Dichtern mangelte es nicht. E. G. Browne nennt das 14. Jahrhundert die reichste Zeit der persischen Literatur, da zahlreiche kleine Höfe bestanden, die miteinander wetteiferten, Poeten anzuziehen. Salmân Sâvadschî (gest. 1376), der Lobsänger der Dschalâ'irîden in Bagdad und Tabriz, ist für seine elegante, flüssige Diktion und sein Geschick in der Verwendung von *ihâm* (Doppeldeutigkeit) bekannt, während sein Zeitgenosse Kamâl ad-Dîn Khwâdschû Kirmânî in Schiraz (gest. 1352 oder 1361) einen *Divan* mit schönen Ghaselen hinterließ. Die Kritiker haben Ähnlichkeiten zwischen seinen Versen und denen des Hafiz bemerkt. Khwâdschû schrieb auch eine *Khamsa*, unter deren Epen besonders die Geschichte von *Humây und Humâyûn* die Gelehrten interessiert hat, da eines ihrer frühesten Manuskripte mit zauberhaften Miniaturen geschmückt ist. Etwas später finden wir Kamâl Khudschandî (gest. 1391 oder 1400) in Tabriz; es scheint, daß er und Hafiz sich kannten, obgleich Kamâl, der fest an die theosophische Lehre der *wahdat al-wudschûd*, der transzendenten Einheit des Seins, glaubte, von Hafiz' nüchternem Kommentator Sûdî im 17. Jahrhundert wegen seiner „abstrusen“ Ideen getadelt wurde.

In Schiraz selbst wurde die Dichtung °Imâd ad-dîn Faqîh Kirmânîs (gest. 1371) sehr bewundert. Er, der Lyrik und fünf mystische *Mathnavis* schrieb, diente als Hauptlobsänger für die Muzaffarîden. Es heißt, zwischen ihm und Hafiz hätte ein etwas gespanntes Verhältnis geherrscht, und der Vers Hafiz':

غره مشو که گربه عابد نماز کرد

Laß dich nicht von der Katze täuschen, die das Ritualgebet verrichtet wird auf °Imâds wohltrainierte Katze bezogen. Doch geht Hafiz' Vers eher, wie schon E. G. Browne feststellte, auf einen Vers in °Ubayd-i Zakânîs kleinem Epos *Mûsch u gurba* („Katz und Maus“) zurück, das bis heute viel gelesen wird; der Satiriker °Ubayd (gest. 1371) bietet ein interessantes Bild der Laster in der Gesellschaft seiner Zeit.

Jedoch, wenn man von Schiraz im 14. Jahrhundert spricht, ja, wenn nur der Name der Stadt erwähnt wird, so wird man sofort an Muḥammad Schams ad-dīn Hafiz denken, der in Ost und West zum Muster persischer Lyrik geworden ist. Mag die angelsächsische Welt auch den Namen ʿUmar Khayyâms dank den freien Nachbildungen E. Fitzgeralds (1859) besser kennen — im allgemeinen ist der Name des Hafiz im Westen der Inbegriff alles Persischen, während die muslimischen Interpreten ihn als „die Zunge der über-sinnlichen Welt“, den „Dolmetsch der göttlichen Geheimnisse“ preisen. In Deutschland ist der Name des Hafiz seit den Tagen Goethes wohlbekannt.

Es ist jedoch seltsam, daß man nur schwer einen Überblick über das irdische Leben des Dichters geben kann, so berühmt er in Ost und West ist — ein enges Netz von Daten fehlt; wir besitzen einige Anekdoten von zweifelhafter Authentizität, vielleicht ein paar Bemerkungen in seiner Poesie — das ist alles. Das Vorwort zu einem der ältesten Manuskripte, ausführlich genutzt von Qâsim Ghanî und Muḥammad Qazwînî (Tehran 1320 sch/1941), enthält wenigstens etwas biographisches Material. Doch selbst sein genaues Geburtsjahr ist nicht ganz sicher. Qâsim Ghanî nimmt 717/1317-8 an, M. Muʿîn und andere dagegen 725/1325-6, was gut zu den Bemerkungen stimmen würde, daß Hafiz im Alter von 65 Mondjahren starb (so ʿAbd an-Nabî, *Maykhâna*, geschrieben 1626). Die meisten Europäer nehmen etwa 719/1319-20 an.

Hafiz' Vater, ein Kaufmann, war aus Isfahan nach Schiraz gekommen; er starb früh. Der junge Schams ad-dīn wurde in einer Madrasa erzogen, und es gibt Geschichten über seine Armut. Offenbar arbeitete er eine Zeitlang als Kopist, denn die Bibliothek in Taschkent besitzt seine Kopie von Amîr Khusraus *Khamsa*, datiert vom 9. Februar 1355, wie Jan Rypka aufgrund einer Feststellung von Y. E. Bertels mitteilt. Hafiz' umfassende Kenntnis des Korans ist nicht nur aus dem von ihm gewählten Dichternamen zu entnehmen, sondern auch aus Anspielungen in seinen Versen: Einer seiner Verse spielt auf Zamakhscharîs großen Korankommentar, den *Kaschschâf*, an. Es heißt auch, wie Rypka bemerkt, daß einige seiner arabischen Schriften in Autographen vorhanden seien.

Seine poetische Inspiration soll er am Grabe Bâbâ Kûhîs, am Bergabhang nahe Schiraz empfangen haben, wo Imâm ʿAlî ibn Abî Ṭâlib ihm erschien und ihm himmlische Speise anbot. Das schöne Ghazel:

دوش وقت سحر از غمه نجاتم دادند
واندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند

Gestern früh ward mir Erlösung von dem Kummer schwer gegeben;
Und in tiefen Dunkelheiten Lebenswasser mir gegeben.

soll darauf anspielen. Seine Dichtung wurde bald bekannt, und verschiedene Herrscher außerhalb von Fars luden ihn ein. Darunter war Aḥmad Dschalâ'ir, selbst ein guter Dichter und Kalligraph, der ihn nach Bagdad holen wollte — möglicherweise nach Schâh Schudschâ's Tod (1385). Schon vorher hatte der Herrscher des Bahmanidenreiches in Gulbarga (Dekkan) ihn eingeladen (wie ein Jahrhundert zuvor Prinz Muḥammad ibn Balban, der Herrscher von Multan und Patron Amîr Khusraus, Sa'îdî eingeladen hatte, aus Schiraz nach Indien zu kommen). Hafiz verließ seine Heimatstadt nicht; doch in einem seiner Ghaselen spricht er von dem entfernten Bengalen, wo seine Dichtung geschätzt wurde — Dichtung, die wie ein vollkommener Sufi, das Wunder des *ṭayy al-makân* vollbringen, d. h. an mehreren Orten gleichzeitig sein kann, und obgleich sie nur ein Kind, eine Nacht alt, ist, sofort eine Reise von eines ganzen Jahres Länge unternehmen kann. In diesem Gedicht wendet er mit dem ihm eigenen unübertrefflichen Stil in einem *murâ'ât-i nazîr* drei geographische Begriffe und die traditionelle Verbindung von dem süßredenden Papageien mit Zucker an:

شکر شکن شوند همه طوطیان هند
زین قند پارسی که به بنگاله می رود

Ganz süße Worte sprechen die Papageien von *Hind*
Durch jenen *persischen* Zucker, der nach *Bengalen* geht.

Hier kann man auch eine feine Anspielung auf seine Überlegenheit über Amîr Khusrau finden, der ja als *ṭûṭî-yi hind*, „Indiens Papagei“, bekannt war.

Kaum etwas ist über Hafiz' persönliches Leben bekannt. Er muß verheiratet gewesen sein, und eines seiner Ghaselen wird als Elegie auf seinen Sohn angesehen, der wohl 764/1462-3 starb.

Man weiß auch nicht, ob Hafiz einem der zahlreichen Sufi-Orden seiner Zeit angehörte. In Schiraz war eine der ersten strenger organisierten Sufi-Bruderschaften um die Jahrtausendwende von Abû Ishâq-i Kâzarûnî (gest. 1035) gegründet worden, deren Tätigkeit sich bis nach China und Indien erstreckte.

Hafiz' Kollege Khwâdschû war ein Mitglied der Kâzarûniyya. Doch kein Name eines bekannten Sufi-Meisters erscheint in seinen Versen. Ob die reichliche Verwendung von musikalischem Vokabular auf ein tieferes Interesse an Maulânâ Rûmîs Dichtung und seinem Orden schließen läßt, ist fraglich. Wenn es richtig ist, daß ein gewisser Pîr Muḥammad ʿAṭṭâr sein Meister war, würde er in die *silsila* von Rûzbihân-i Baqlî gehören, wie Hellmut Ritter in der *Islam Ansiklopedisi* bemerkt. Das würde gut zu seiner Haltung passen. Es heißt weiter, daß der Dichter an den Sitzungen von Maulânâ Qiwâm ad-dîn ʿAbdallâh teilnahm; das steht im Vorwort zur ältesten Sammlung, wird aber auch von einem Bericht bestätigt, der auf Sayyid Aschraf Dschihângîr von Kichhauchha im östlichen Awadh zurückgeht, der Hafiz angeblich um 782/1380 getroffen hat.

Mehr Einzelheiten kann man finden, wenn man die offenen und versteckten Anspielungen auf die politischen Gestalten zusammensucht, wie es Hellmut Ritter in seinem bewundernswerten Artikel in der türkischen *Islam Ansiklopedisi* getan hat. Als der Dichter noch sehr jung war, starb der Ilkhan Abû Saʿîd (1335). Sein Nachfolger ließ Scharaf ad-Dîn Maḥmûd Schâh hinrichten, der seit 1325 halb unabhängig in Schiraz gewesen war. Nach siebenjährigen Kämpfen übernahm Maḥmûds Sohn, Abû Ishâq Îndschû, die Macht, und einige Gedichte Hafiz' loben den toleranten und kunstinteressierten Fürsten, sowie seinen Minister Qiwâm ad-dîn Ḥasan. Doch bereits 1353 fiel Schiraz in die Hände der Muẓaffariden, deren erster Herrscher, Mubâriz ad-Dîn, orthodox und hart war. Nach fünfjähriger Regierung wurde er von seinem Sohn, Schâh Schudschâʿ, abgesetzt und geblendet. Man nimmt allgemein an, daß die Verse, in denen Hafiz den verabscheuten *muḥtasib*, den Markt-Polizisten, verspottet, auf Mubâriz ad-Dîn zu beziehen sind. Das berühmteste dieser Gedichte:

اگر چه باده فرح بخش و باد گلبریزست
به بانگ چنگ مخور می که محتسب تیز است

Wenn auch der Wein dir Freude schenkt und Wind die Rosen streut,
Trink keinen Wein bei Harfenklang; der *muḥtasib* ist scharf!

sagt in der letzten Zeile:

بیا که نوبت بغداد و وقت تبریز است

Komm, denn jetzt ist es Zeit für Bagdad und Tabriz!

Die beiden dschalâ'irîdischen Hauptstädte erschienen als bessere Plätze, wo ein Dichter singen konnte. Übrigens wurden beide Städte später von Schâh Schudschâ^c erobert. Freilich kann man nicht alle *muhtasib*-Verse in diesen Zusammenhang stellen.

Als Schâh Schudschâ^c die Herrschaft übernahm, änderten sich die Zeiten, und Hafiz sang fröhlich:

سحر ز هاتف غییم رسید مژده بگوش
که دور شاه شجاع است می دلیر بنوش

Morgens schlug mir frohe Kunde aus der anderen Welt ans Ohr:
Schâh Schudschâ^c's Zeit ist gekommen, trinke Wein kühn, wie zuvor!

Der König selbst war ein mittelmäßiger Dichter; sein Hofdichter war ^cImâd ad-dîn Faqîh, aber Hafiz hat auch ihn gepriesen, und es scheint, daß der *schâh-suwâr*, der „Reiterkönig“, der oft „den Geliebten“ darstellt, eine elegante Anspielung auf den *laqab* dieses Herrschers, *Abû l-Fawâris*, ist.

Politische Schwierigkeiten blieben nicht aus; der Bruder des Königs belagerte Schiraz, und es heißt, wegen eines Verses von Hafiz seien die Beziehungen zwischen Herrscher und Dichter eine Zeitlang gespannt gewesen; es gibt sogar Berichte, denen zufolge Hafiz in dieser Zeit nach Isfahan und Yazd gereist sei; doch das ist nicht sicher festzustellen.

1385 folgte Zayn al-^cAbidîn auf Schâh Schudschâ^c, der nach kurzer Zeit von Schâh Yaḥyâ abgelöst wurde. Die inneren Zwistigkeiten in der Muẓaffaridenfamilie machten es leicht für Tîmûr, der in Isfahan 70000 Menschen hatte hinrichten lassen, bald nach diesem Ereignis (1378) Schiraz einzunehmen. Die Anekdote vom Gespräch des Eroberers mit Hafiz, den er angeblich wegen seines berühmten Verses vom *Turk-i schîrâzî* tadelte, ist immer wieder erzählt worden; sie findet sich schon in einer ziemlich frühen Quelle, in Schudschâ^c-i Schîrâzîs *Anîs an-nâs* von 830/1426-7. Von Daulatschâh popularisiert, wurde sie dann überall als echt angesehen.

Hafiz starb 791/1389, was das Chronogramm *khâk-i muṣallâ* ausdrückt, oder 792/1390, wie das Chronogramm *b-s-dh* in der Alten Einleitung sagt. Es heißt, daß erst nach Befragung seines *Divans* um ein Orakel die orthodoxen Kreise mit einer würdigen Bestattung des Dichters einverstanden waren.

Da Hafiz offenbar mit Lehre und gelehrter Arbeit beschäftigt war, hatte er keine Zeit, seinen *Divan* selbst zusammenzustellen, und hier

beginnt schon das große Problem, nämlich der Mangel an einem authentischen Text. Man weiß noch nicht einmal, wer der „Freund“ war, der im Alten Vorwort von seiner Bekanntschaft mit dem Dichter spricht. Man nennt ihn meist Muḥammad Gulandâm. 1958 hatte E. Boelke einige der ältesten Handschriften konsultiert; 1974 hat sich Robert M. Rehder in einem kurzen, aber sehr gut dokumentierten Artikel im *Journal of the American Oriental Society* nochmals mit 14 Manuskripten befaßt, die vor 827/1423, dem Jahr des *Ghanî-Qazwînî*-Textes, geschrieben sind. In Gedichtsammlungen, die zu Lebzeiten des Dichters zusammengestellt wurden, finden sich einzelne Ghaselen, so in einer Anthologie aus Bagdad von 791/1379-80. Eine *safîna* aus Schiraz ein Jahr später enthält vier Ghaselen des Hafiz. Schon 1937 hatte Christian Rempis die Aufmerksamkeit der Iranisten auf ein von 810/1417 datiertes Manuskript gelenkt, das einem Muḥaffar Ḥusayn in Hyderabad/Dekkan gehört, aber niemand weiß, wo das Manuskript, das 1947 mit nach Pakistan genommen wurde, jetzt ist; es ist nicht in der Bibliothek der Khairpûr Mîrs, wo sich die meisten Bücher Muḥaffar Ḥusayns befinden. Das Nationalmuseum in Delhi hat ein aus Hyderabad stammendes Manuskript mit 385 Ghaselen, datiert von 818/1415. Ein anderes Manuskript, früher in Gawanpur, liegt der Ausgabe von Dr. Naẓîr Aḥmad und Dr. S. M. Reẓâ Nâ'înî von 1971 zugrunde. Es enthält 435 Ghaselen. Hellmut Ritter hat zwei wichtige Manuskripte in Istanbul studiert (Aya Sofya 3945 und 3857), datiert von 1410 und 1413, von denen eines für den Timuridenprinzen Iskandar ibn ʿUmar Schaykh geschrieben ist. Ein anders Hafiz-Manuskript aus der Bibliothek des gleichen Prinzen mit 152 Ghaselen, jetzt im Britischen Museum, ist 1958 von Dr. Khânlarî herausgegeben worden. Auch der Revan Köschk im Topkapi Seray Istanbul und die Tadschische Akademie der Wissenschaften besitzen frühe Hafiz-Texte.

Schon ein Jahrhundert nach dem Tode des Dichters war der Text seines *Divans* ziemlich unklar, wie der timuridische Schriftsteller Scharaf ad-dîn Marwarîd bedauert. Er schreibt: Infolge „der Transkription des Textes durch verschiedene Schreiber von mangelhaftem Verständnis wurden viele der Perlen und Juwelen des ‚Modells des Lobenswerten und Erhabenen‘ (gemeint ist Hafiz) die Beute der plündernden Finger einer Anzahl von Dummköpfen . . .“ Deshalb wollte einer der Söhne des kunstsinnigen Sultans Ḥusayn Bâyqarâ, Farîdûn Khân, 907/1501-2 eine bessere Edition erstellen, die ihren Weg ins Britische Museum fand (Rieu Catalogue, Suppl. Pers. Nr. 268).

Fast jeder persische *Divan* wird ausgedehnt und aufgebläht, und im Falle von Hafiz ist das besonders natürlich, denn aus ihm suchte man ja Orakel, und Dichter, Gelehrte und Kopisten versuchten, ihre eigenen Verse oder Gedichte hineinzuschmuggeln, um an der *baraka*, der Segenskraft des Buches, teilzuhaben oder dank Hafiz' Namen berühmt zu werden. Auch mögen manche Kopisten Verse nach ihrem eigenen Verständnis „verbessert“ haben. Es könnte auch verschiedene Lesarten geben, weil Hafiz mehr als eine Version eines Gedichtes geschrieben oder den Text revidiert hat (das nimmt Rehder an). Der Kommentar Sûdîs umfaßt in einer Ausgabe 574 Gedichte, in der Ausgabe von Brockhaus von 1854—1860 692 Gedichte und der Erstdruck des *Divans* in Kalkutta 1791 nicht weniger als 725 Ghaselen. Vor allem in Indien findet man zahlreiche Zusätze.

Die Bewunderung für Hafiz' Dichtung zeigt sich auch in den zahlreichen Luxusmanuskripten, in denen die Meisterkalligraphen seine Verse auf farbiges oder goldgesprenkeltes Papier geschrieben haben, oft mit zauberhaften Rändern umgeben. Ob sie wohl dabei an den Vers dachten:

دانست که خواهد شدن مرغ دل از دست
وز آن خط چون سلسله دامی نفرستاد

Wußt' er auch, mein Herzensvogel würde meiner Hand entweichen,
Sandt' er doch kein Netz, geflochten aus der Schrift, der
kettengleichen.

womit auf die in Kanzleien verwendete *musalsal*-Schrift angespielt wird?

Es gibt auch Manuskripte des *Divans* mit Miniaturen; die wohl schönste befindet sich jetzt im Fogg Art Museum der Harvard University und kann auf etwa 1527 datiert werden. Die berühmteste Miniatur darin zeigt eine Szene, wo himmlische und irdische Trunkenheit, Tanz der Engel und ekstatische Musik von Derwischen zusammenklingen — der Maler, Sulţân Muḥammad, ist der gleiche, der die wunderbare Szene der Himmelfahrt des Propheten in der *Nizâmî*-Handschrift des Britischen Museums gemalt hat.

Zu der Zeit, als Hafiz in Schiraz starb, wurde durch die Schlacht auf dem Amselfeld ein großer Teil des Balkans dem Osmanischen Reich einverleibt, und der Einfluß von Hafiz' Dichtung ist schon bei den frühesten türkischen Dichtern wie Schaykhî (gest. ca. 1451), und noch

mehr bei dem anmutigen Aḥmad Pâschâ (gest. 1496) zu verspüren. Doch wurde die Dichtung des Schirazers auch mit gewissem Mißtrauen von der Orthodoxie betrachtet; sonst wäre es wohl nicht nötig gewesen, den berühmten Mufti Abû Su^ˆūd (gest. 1578) um ein Rechtsgutachten zu bitten, das später in Goethes *Westöstlichem Diwan* wiedererscheint: Der Mufti erklärte, man könne nichts gegen die Gedichte sagen, doch könnten manche Leser wohl einzelne Verse mißverstehen — und damit hat er ein Problem angerührt, das jahrhundertlang aktuell war. Abû Su^ˆūds *fatwa* wurde zu einer Zeit erlassen, als die drei bekanntesten Kommentare zum Werk des Dichters entstanden. Scham^ˆî und Surûrî legten die mystische Interpretation zugrunde, während der Bosnier Sûdî eine nüchterne, grammatische Interpretation gab. Sein trockener, aber nützlicher Kommentar hat später die meisten europäischen Orientalisten beeinflusst, während in Iran und den Ländern östlich davon der mystische Sinn vorgezogen wurde. Die Verse des Dichters wurden allegorisch ausgelegt, entsprechend den Prinzipien, die Autoren wie Muḥsin Fayz Kâschânî dargelegt hatten, wonach jede Locke des Geliebten die dunklen Manifestationen der kontingenten Wesen darstellt oder aber auf Gottes *dschalâl*-Seite hinweist; jedes Weinhaus ist die unqualifizierte göttliche Ur-Einheit, etc. Aus diesem Grunde konnte es vorkommen, daß indische Sufis nur drei Bücher bei sich behielten: den Koran, Maulânâ Rûmîs *Mathnavî* und den *Dîvân-i Ḥâfiz*.

Europa hörte wahrscheinlich erstmals von Hafiz durch Pietro della Valle, dessen *Viaggi* (Reisebericht) 1650 in Venedig gedruckt wurde. Fast ein halbes Jahrhundert später, 1697, übersetzte der Österreicher Franz Meninski, der Verfasser des ersten türkischen Lexikons, eines seiner Ghaselen. Obgleich kurze Zeit vor ihm, 1690, Thomas Hyde aus Oxford das Einleitungsghasel übersetzt hatte, wurde dies erst ein Jahrhundert später veröffentlicht. Der nächste Schritt wurde von dem jungen österreichischen Diplomaten Graf Rewiczki getan, sowie von seinem Freund, Sir William Jones, der später in Fort William tätig war. Sie korrespondierten miteinander, und 1770 veröffentlichte Jones 13 Ghaselen in einer eleganten französischen Version, während Rewiczki ein Jahr danach 16 Ghaselen in lateinischer Vers-Übersetzung mit Noten in seinem *Specimen poeseos asiaticae* publizierte. Drei Jahre später erschien Jones' *Poeseos Asiaticae Commentariorum libri sex*, der erste Überblick über arabische und persische Literatur, wobei Jones sich gegen die mystische Auslegung von Hafiz' Versen wandte.

Jones übertrug Verse unseres Dichters ins Lateinische und Griechische und schrieb eine freie Nachdichtung des *Turk-i schîrâzî* in seinem *Persian Song*:

Sweet maid, if thou would'st charm my sight . . .

Es war während seines Aufenthalts in Kalkutta, daß Upjohn die erste lithographische Edition des *Dîvân-i Ḥafiz* veröffentlichte, die, wenn auch sehr „aufgebläht“, den Gelehrten erstmals einen gedruckten Text in die Hand gab. Bereits 1800 publizierte ein Engländer, J. H. Hindley, seine *Persian Lyrics*, vermied aber die Form des Ghasels, weil ihm die Form ungeeignet für europäische Ohren schien; und seit dieser Zeit sind die meisten, vor allem englischen, Übersetzungen in lockerem Stil geschrieben, wobei oft ein Halbvers zu einer Strophe erweitert wird, wie A. J. Arberry in seiner guten Übersicht *Hafiz and his English translations* (Islamic Culture, 1946) festgestellt hat. Damit aber ging der kristallklare Stil, der den besonderen Reiz seiner Dichtung ausmacht, verloren.

Kurz nach dem Erscheinen von Jones' und Rewiczky's Übertragungen schrieb J. G. Herder, der von einer Weltliteratur träumte: „An Hafiz' Gesängen haben wir fast genug, Sadi ist uns nützlicher gewesen“, denn der gelehrte deutsche Theologe zog den seit dem 17. Jahrhundert in Übersetzung (deutsch von Adam Olearius, 1651) vorliegenden *Gulistân* mit seiner praktischen Moral dem scheinbar so lockeren Hafiz vor. Trotzdem aber zog Hafiz mehr und mehr Europäer an; selbst der große französische Orientalist Silvestre de Sacy widmete ihm einige Bemerkungen. Doch es war dem unermüdlichen österreichischen Orientalisten Joseph von Hammer (-Purgstall) (1774—1856) überlassen, den gesamten *Divan* ins Deutsche zu übertragen. Hammer hatte Hafiz 1791 in Istanbul studiert und verließ sich weitgehend auf Sûdîs Kommentar. Seine Übersetzung erschien 1812/13 in zwei Bänden in Stuttgart, leider von vielen Druckfehlern durchsetzt, die man freilich, wenn man den persischen Text kennt, leicht als in der unleserlichen Handschrift Hammers begründet erkennen kann.

Hammer hielt seine Übersetzung für Poesie, obgleich sie recht trocken ist; und doch hat sie Goethe inspiriert. Auch ist Hammers Einleitung wichtig, da er stilistische Eigenheiten des *Divans* andeutet, wie den häufigen Personenwechsel, der zu dem angeblichen „Mangel an Einheitlichkeit“ beiträgt. Auch übersetzte Hammer das Objekt der Liebe als männlich, um nicht in Widersprüche verwickelt zu werden „und

Mädchen ihres grünen sprießenden Bartes wegen“ preisen zu müssen. — Fünf Jahre später wandte sich Hammer in seiner *Geschichte der Schönen Redekünste Persiens* noch einmal dem Schirazer Dichter zu, den er als „die schönste und feurigste Gewürzblume . . . im persischen Dichterkranze“ bezeichnet und als „Bewahrer nicht nur des Korans . . ., sondern des heiligen Feuers auf dem Altar der Dichtkunst.“ Hafiz' Gedichte sind für ihn „der höchste Ausbruch erotischer und bacchantischer Begeisterung.“

Diese Interpretation beeinflusste zahlreiche deutsche Dichter im 19. Jahrhundert. Aber aus der Schule Hammers ging auch der genialste Übersetzer persischer Dichtung hervor, Friedrich Rückert (1788—1866), der in seinen *Östlichen Rosen* (1822) aufgrund einzelner Proben der Hammerschen Übersetzung, aber auch eigener Lektüre des Persischen, die einzig kongenialen Eindeutschungen Hafizischer Verse verfaßt hat. Der Geist und die vollkommene Harmonie der Bilder lassen diese deutschen Lieder so wirken, wie Hafiz' Verse wohl auf einen Perser wirken mögen. Abgesehen davon hat Rückert durch seinen Übertragungen von Ghaselen Maulânâ Rûmîs die Ghaselform in die deutsche Literatur eingeführt, die er in den *Östlichen Rosen* meisterlich verwendete, aber auch Jahrzehnte später in seinen Übersetzungen Hafizischer Gedichte benutzte. Diese Übersetzungen — besser als alle früheren und späteren — wurden erst lange nach seinem Tode bekannt; 1877 veröffentlichte Rückerts Schüler Paul de Lagarde 43 Ghaselen und 28 *rubâ'iyât*; weitere 45 Ghaselen wurden 1926 von Herman Kreyenborg publiziert, die *Hafisischen Vierzeiler* 1940 von Wilhelm Eilers.

Zu Rückerts Lebzeiten erschienen zwei wichtige Werke über Hafiz in der deutschsprachigen Welt: die große Edition des Textes durch Hermann Brockhaus (1854—1860) und die dreibändige Ausgabe mit metrischer Übersetzung von Vincenz von Rosenzweig-Schwannau, die bis heute nützlich ist.

Auf den Einfluß des Hafiz auf Goethe einzugehen, erlaubt der Raum nicht, aber man sollte sich immer vor Augen halten, daß es nicht nur der Zauber persischer Lyrik ist, der im *Westöstlichen Diwan* widerklingt, sondern daß sich auch Goethes erstaunliches Verständnis orientalischer Geschichte, Religion und Dichtkunst in den *Noten und Abhandlungen zum Westöstlichen Diwan* niedergeschlagen hat. Hans Heinrich Schaeders Werk *Goethes Erlebnis des Ostens* (1938) ist immer noch die beste Einführung in dieses Feld.

Der Einfluß Rückerts ist zu sehen in der Poesie Graf Platens, der die Form des Ghasels und den Namen des Hafiz in seinen anmutigen Versen *Spiegel des Hafiz* verwendete und unter dem eleganten Gewand fremder Form seine eigenen Probleme verbarg. Sein Einleitungsvers:

Wach auf, wach auf, o Hafis — wir lieben den Wein, wie du . . .
sind für eine rein weltliche Interpretation des Dichters von Schiraz mitverantwortlich. Unter den zahlreichen Dichtern, die dieser ankreontischen Linie folgen und ihre Aversion gegen den Klerus und ihre Freigeisterei im Namen des Hafiz ausdrückten, steht G. F. Daumer (gest. 1875) an erster Stelle. Da er — selbst Theologe — gerade mit den Theologen gebrochen hatte, trug er seine Abneigung gegen die Kirche in seine Ghaselen. Neben Daumer, von dessen Hafiz-Interpretationen einige von Brahms vertont wurden (auch Rückerts *Östliche Rosen* haben Schubert einige seiner schönsten Texte geliefert), kann man aus der großen Zahl deutscher Hafiz-Nachahmer Friedrich Bodenstedt hervorheben: *Der Sänger von Schiras* (1880) ist ein biederbürgerliches Buch, während Hans Bethge sehr romantisierende Umdichtungen erfand (*Lieder des Hafis*, Leipzig, Insel-Verlag, 1938) und Ernst Bertrams *Persische Spruchgedichte* (Leipzig 1944) den anmutigeren, kristallklaren Hafiz in ein schweres, nordisches Gewand hüllen. Ein seltsames Echo der Dichtung des Hafiz findet sich an einer Stelle, wo man es kaum vermuten würde: Nietzsche spürte den überweltlichen Rausch in der Dichtung des Hafiz und redete ihn an:

Die Schenke, die du dir gebaut,
ist größer als jedes Haus,
Die Tränke, die du drin gebraut,
die trinkt die Welt nicht aus . . .
Bist aller Höhen Versunkenheit,
bist aller Tiefen Schein,
Bist aller Trunkenen Trunkenheit —
Wozu, wozu dir — Wein?

Auch viele Orientalisten folgten der rein weltlichen Interpretation des Hafiz. Hermann Ethé, einer der führenden Spezialisten für persische Literatur um 1900, nennt Hafiz „einen der größten lyrischen Dichter aller Zeiten“ und zitiert zustimmend eine Bemerkung des bekannten Literaturhistorikers Johannes Scherr, daß Hafiz Lieder gesungen habe, die jede Art von Fanatismus scherzend aber treffend verspotteten. Ethé selbst sah in Hafiz einen Dichter, der den gemäßigten Genuß des

Lebens und der Natur gefeiert, und, gegen Heuchelei und Falschheit ständig ankämpfend, unermüdlich nach den höchsten Menschenwerten gestrebt habe. Diese Worte scheinen gegen den britischen Lieut. Col. H. Wilberforce Clarke gerichtet zu sein, der 1891 den *Divan* des Hafiz in Prosa übersetzt und eine höchst verwickelte mystische Interpretation seiner Gedichte vorgeschlagen hatte, ebenso wie gegen Adalbert Merx, der in seiner berühmten Rektoratsrede in Heidelberg 1893: *Ideen und Grundlinien einer allgemeinen Geschichte der Mystik*, behauptet hatte, daß jedermann im Orient Hafiz als Mystiker ansähe.

Das Interesse an Hafiz in Deutschland wurde um die Jahrhundertwende etwas schwächer, aber dafür verstärkte es sich wiederum in England, wo das Kapitel E. G. Brownes in seiner *Literary History of Persia* (Band III, 1920) besonders hervorzuheben ist. A. J. Arberry hat die Geschichte der Hafiz-Rezeption in Großbritannien gründlich nachgezeichnet, wobei er besonders die freien Übertragungen Gertrude Bells hervorhebt, die sich besser lesen als die Adaptionen von Herman Bicknell, der lange in Schiraz gewesen war, um die Atmosphäre in sich aufzunehmen. Und wenn J. H. Hindley 1800 seine Leser vor dem Gebrauch der Ghaselform gewarnt hatte, so zeigen die 18 Ghasele von Walter Leaf (1898), daß er damit recht hatte. John Payne brachte vier Jahre danach eine noch weniger befriedigende Version von Hafiz-Gedichten in Ghaselform, und auch die englische Nachdichtung von R. le Gallienne (1905) ist nicht gerade erfolgreich. Dasselbe kann man über die französische Version A. Guys (1927) sagen, wie schon aus dem Titel zu ahnen ist: *Les poèmes érotiques ou ghazals de Chems ad-Din Mohammad Hafiz en calque rythmique et avec rhyme à la persane*. Eine ausgezeichnete Übersicht der Hafiz-Rezeption im Westen ist das 1924 von A. Krimsky in Kiew veröffentlichte Werk *Khafiz to yoho pisni*, auf das Jan Rypka in seiner *History of Iranian Literature* sich eingehend beruft.

Hafiz wurde immer weiter bekannt: 1881 erschien eine erste tschechische Übersetzung, 1892 widmete der Däne Rasmussen Hafiz eine Studie, und sehr viel später, 1927, erschien eine norwegische Version. Auch die Anzahl kleinerer englischer und deutscher Übersetzungen nahm zu und zwischen den Kriegen sowie nach 1945 erschienen verschiedene russische und polnische Übersetzungen aus dem *Divan*; 1960 wurde eine ungarische Version publiziert, und schon 1944 war versucht worden, Hafiz in die arabische Welt einzuführen.

Natürlich finden sich zahlreiche Übersetzungen — poetisch oder interlinear — in den Gebieten, wo Hafiz seit alters verehrt wurde; einige Drucke haben sogar ein *fâlnâma* am Ende. Indische Verehrer des Hafiz haben Editionen oder Auswahlen aus dem *Divan* veröffentlicht; Urdu-Übertragungen fehlen erst recht nicht. Es gibt eine interlineare Version in Hindi und verschiedene poetische Panjabi-Übersetzungen, und auch in Sindhi findet man Versuche, Hafiz einzuführen. In der Türkei stammt eine große Übersetzung von Abdalbaki Gölpinarlı, berühmt für seine Gelehrsamkeit, die 1944 in Istanbul erschienen ist.

Nach dem Zweiten Weltkrieg setzte sich das Interesse an Hafiz fort. A. J. Arberry hat in seinen *Fifty Poems of Hafiz* (1945, 1953) eine schöne Anthologie aus der britischen Tradition geboten, mit einer nützlichen Einführung; seitdem sind weitere mehr oder minder getreue Nachdichtungen erschienen, und Hafiz-Verse zieren sogar ein kürzlich in Amerika erschienenenes persisches Kochbuch.

Was Arberry in England tat, tat Henri Massé in Frankreich. Seine *Anthologie Persane* (1950) ist sehr nützlich. Dr. Khânlarî trug einen Artikel zu der Sammlung *l'Âme de l'Iran* (1951) bei, und ihm widmete Vincent Monteil seine annotierte Übersetzung *Neuf ghazals de Hafiz* (1954).

In Deutschland hatte Hafiz' Dichtung Georg Jacob, der sich immer für die Realia interessierte, zu einem interessanten Artikel über das Weinhaus und sein Zubehör in der Nöldeke-Festschrift (1906) angeregt, und so ist es natürlich, daß Hellmut Ritter seine schönen Nachdichtungen Hafizischer Verse in der Jacob-Festschrift (1932) veröffentlichte. Die letzte große Übersetzung des Hafiz ins Deutsche ist die von Rudolf Keil (1957). Dann publizierte J. Christoph Bürgel eine nützliche Anthologie in der Reclam-Bücherei (1972), die Arberrys *Fifty Poems* vergleichbar ist und einen schönen Überblick über Hafiz-Studien und die Eigenart persischer Lyrik gibt. In einem schmalen Buch, *Drei Hafis-Studien* (1975), setzt Bürgel seine Übersetzungs- und Interpretationstätigkeit fort, wobei er dem Begriff *rindî* besondere Aufmerksamkeit widmet, den er, mit einem Goetheschen Ausdruck aus dem *Westöstlichen Diwan*, als „Freisinn“ übersetzt. Wir verdanken ihm auch, neben zahlreichen kleineren Studien, eine Neuausgabe der Rückertschen Hafiz-Übertragungen aus Anlaß des Rückert-Jahres 1988.

Nachdem führende persische Gelehrte an der Rekonstruktion des Textes gearbeitet haben, versuchten europäische und amerikanische Gelehrte Probleme der Hafizforschung von neuem anzugehen. Da während des Krieges kaum Korrespondenz möglich war, kam es auch zu Verdoppelungen der Arbeit. Ein Hauptproblem scheint der schon von Hafiz' Zeitgenossen angeblich kritisierte Mangel an Einheit in seinen Ghaselen zu sein. Bereits Hindley schrieb 1880: „Hafiz . . . nimmt sich die Freiheit, mit dem entrückten Auge der Inspiration von der Erde zum Himmel, vom Himmel zur Erde zu blicken, nach Objekten suchend, die dem Thema seiner Komposition angemessen sind.“ Gertrude Bell, die im Vorwort zu ihrer Übersetzung versuchte, Hafiz vom westlichen Standpunkt aus zu interpretieren, fragte sich, warum „fast kein Echo“ der politischen Ereignisse in Iran in seinen Versen zu finden sind. Damit berührte sie einen Punkt, der 50 Jahre später große Diskussionen hervorrief. Friedrich Veit, der 1908 eine Dissertation über *Platens Nachdichtungen aus dem Diwan des Hafis* schrieb, entdeckte eine „Gedankeneinheit“ in seinen Gedichten. Dagegen betonte Hans Heinrich Schaefer in seinem meisterlichen Werk *Goethes Erlebnis des Ostens* (1938), daß verschiedene Themen leitmotivisch kombiniert sind, was in ähnlicher Weise später von A. J. Arberry vertreten wurde, der eine Entwicklung von einer an Sa^ˆdī erinnernden Einfachheit zu einer geradezu polyphonen Struktur skizzierte.

H. H. Schaefer blieb der klassischen Interpretation der Hafizischen Lyrik treu und widersprach Karl Scholz, der in einem Artikel 1941 behauptet hatte, man könne *Die seelische Entwicklung des Dichters Hafiz* erkennen (WZKM), indem man auf den Wechsel der Emphase, Namen von Personen usw. achte, wobei er sich auf einen Aufsatz von Maḥmūd Hūman, *Ḥāfiẓ che mîgūyad*, stützt. Schaefer widersprach Scholz, der — ohne es zu wissen — ähnliche Schlüsse wie R. Lescot in seinem Buch *Chronologie de l'oeuvre de Hafiz* (1944) gezogen hat. Er entdeckte gewisse Zyklen, die er verschiedenen Phasen im Leben des Dichters zuschreibt, ebenso wie einen Leitfaden, der die Verse eines Ghasels verbindet. Und erstmals wurde der Gedanke ausgesprochen, daß Hafiz ein Panegyriker war, der geschickt den Eingangsteil der Qasida, die erotische Einleitung, als Vehikel für seine „politischen“ Ideen benutzt hatte, so daß der angeredete *ma^ˆschûq*, der Geliebte, in Wirklichkeit der *mamdûḥ*, der vom Dichter gepriesene Fürst oder Wezir ist.

Als H. R. Roemer seine Vorlesung *Probleme der Hafizforschung* 1951 veröffentlichte, kam er Lescots Theorien nahe und verteidigte die Möglichkeit, daß zumindest einige Gedichte datierbar seien. Leider finden wir mehrfach ein und dasselbe Ghazel in Arberrys und Lescots Schemata in zwei völlig verschiedenen Gruppen, so daß die Lösung noch weit entfernt scheint.

Ein Jahr nach Roemers nützlicher Übersicht erschienen zwei Artikel von G. M. Wickens im *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, die die Hafiz-Liebhaber sehr erregten. Wickens überbetont den Mangel an „dramatischer“ Entwicklung in persischer Dichtung, was er aus der allgemeinen islamischen Weltanschauung ableitet; seine Interpretation erscheint wie die Überspannung eines allerdings sehr wichtigen Motivs, der *murâ‘ât an-naẓîr*, von einem Vers in ein ganzes Ghazel. Damit könnte man einverstanden sein, doch in *An Analysis of Primary and Secondary Significations in the Third Ghazal of Hafiz* versucht er, in jedem Wort des so oft mißhandelten *Schirazer Türken* jedwede mögliche und unmögliche Beziehung des geschriebenen Wortes auf das „türkische“ Gefühl des Gedichtes zu finden. Mary Boyce schrieb eine scharfe Entgegnung, weil sie fand, der Gelehrte sei zu sehr auf die Vieldeutigkeiten des geschriebenen Wortes eingegangen und habe den mündlichen Vortrag, den Gesang, vernachlässigt. Und tatsächlich haben Millionen ungelehrter Hörer die Worte des Hafiz genossen und zitiert, ohne sich um den geschriebenen Text zu kümmern. Mary Boyce gibt zu, wie es jeder tun wird, daß jedes Wort ein oder mehrere sekundäre Bedeutungen und hintergründige Anspielungen in sich trägt, die nicht vernachlässigt werden dürfen. Die *focal theory* von Wickens kann etwas zum Verständnis der Problematik beitragen, aber sie nicht lösen.

Die von Schaeder entwickelten Gesichtspunkte wurden mit kleinen Modifizierungen von dem italienischen Gelehrten A. Bausani übernommen, der das „nichtemotionale, fein rationale“ Element bei Hafiz hervorhebt, das das persische Ghazel von der romantisierenden europäischen Poesie (und vor allem von den „Nachdichtungen“ der persischen Lyrik!) unterscheidet. Doch legt er besonderen Nachdruck auf die *Wilde Gazelle* und das *Sâqînâma*, die er, im Gegensatz zu Schaeder, zu den anmutigsten und persönlichsten Versen des Dichters zählt.

Auch amerikanische Orientalisten haben sich Hafiz zugewandt; Michael Hillman hat in den siebziger Jahren Mas‘ûd Farzâds verglei-

chende Ausgabe der Hafizschen Ghaselen kritisiert und 1976 der *Unity in the Ghazals of Hafiz* einen Beitrag gewidmet, der von Gernot Windfuhr widerlegt wurde. Iraj Bashiri hat, wie vor ihm Hillmann, wieder den *Turk-i schîrâzî* interpretiert, diesmal von einem strukturalistischen Standpunkt aus. In Finnland hat Henri Broms eine Verwandtschaft des Hafiz mit gewissen Strömungen im französischen Symbolismus finden wollen, hat aber auch erste Schritte zu einer Hafiz-Bibliographie unternommen.

Im Gegensatz zu den immer abstrakter werdenden Interpretationen der Ghaselen im Westen haben einige persische und russische Gelehrte die „politische“ Botschaft des Hafiz zu entdecken versucht. Wein, Geliebter, *muhtasib* sollen neu verstanden werden; I. S. Braginsky, der Muḥammad Bahâr folgt, meint, die Schrecken der politischen Ereignisse unter den lieblichen Metaphern verstehen zu können, und Hafiz wird für ihm zum Exponenten der Sehnsucht nach persönlicher Freiheit, ein echter *rind*, welches Wort für ihn „die Personifizierung seines imaginären Heldentums“ bedeutet. Ein anderer sowjetischer Gelehrter, Schoislam Shomuhamedov, stellt in einem Aufsatz in der Festschrift für Jan Rypka (1967) fest, daß Hafiz sein Talent in den Dienst des einfachen Mannes gestellt habe; das sei der echte *rind*, der das Leben auf Erden genießen und nicht von einem Paradies träumen wolle. Die berühmte Zeile:

غلام همت آنم که زیر چرخ کبود
ز هر چه رنگ تعلق پذیرد آزاد است

Ich bin der Diener der hochstrebenden Absicht (*himmat*) dessen, der
unter dem dunkelblauen Himmel
von allem frei ist, das die Farbe der Beziehung annimmt

stellt für ihn eine Absage an „religiöse Narkotika“ dar, obgleich das Wort *himmat* und der ganze Kontext rein sufische Ideale bezeichnen. Doch für Shomuhamedov wird Hafiz der Renaissance-Mensch, der progressive Dichter.

Man muß auch die Angriffe Iqbâl's in der ersten Auflage seiner *Asrâr-i Khudî* (1915) gegen Hafiz erwähnen — sie wären eine besondere Studie wert; ebenso wie die Anschauung Aḥmad Kasravî's, der meint, Hafiz werde deshalb so von den westlichen Kritikern geliebt, weil er ein ihnen gemäÙes Bild von einem sinnlichen, unproduktiven Orient vorführe.

Aber was macht Hafiz wirklich so unvergleichlich? Es gibt genug ausgezeichnete Dichter in Iran, doch sein Name scheint heller als der aller anderen Lyriker. Schaeder und Bausani haben mit Recht darauf hingewiesen, daß wir, um seine Größe recht zu verstehen, unsere normalen westlichen Vorstellungen von Erlebnislyrik beiseite lassen müssen. Barocklyrik und selbst die Minnesänger wären bessere Vergleichspunkte. Hafiz ist ein *poeta doctus*, und man muß das komplizierte Gewebe von Bezügen und rhetorischen Spielen entwirren, ehe sich ein Vers in seiner ganzen Schönheit erschließt — Rypka hat besonders auf die Wichtigkeit dieser Wort- und Sinnspele hingewiesen. Erst wenn die rhetorischen Grundlagen recht verstanden sind, kann man die verschiedenen Ebenen des Verständnisses untersuchen oder zu verstehen hoffen. Hafiz' Verse sind nicht verschwimmend romantisch, sie sind wie geschliffene Diamanten, so geschliffen, daß sie immer wieder neue Farben aussenden. Rückert war der einzige deutsche Übersetzer, der etwas von dieser „un-romantischen“ Farbe der Lyrik des Hafiz einfing, und wenn Rilke in den *Sonetten an Orpheus* sagt:

Singe die Gärten, mein Herz, die du nicht kennst — wie in Glas eingegossene Gärten von Isfahan oder Schiras . . .

hat er intuitiv diesen glasklaren Charakter persischer Lyrik erfaßt. Man darf nicht erwarten, daß der Dichter seine Gefühle vor uns ausgießt; die höchste Kunst besteht darin, die Gefühle so zu filtern und zu verfeinern, daß am Ende ein makelloser Vers bleibt, der, wie ein Tropfen Rosenöl, den Duft von Tausenden von vergangenen Rosen in sich trägt. Dann aber bietet sich der Vers dem Leser so, daß er ihn je nach seiner eigenen Stimmung interpretieren und zitieren kann.

Das ist vielleicht am schönsten von dem dänischen Iranisten Arthur Christensen ausgedrückt worden, dessen Würdigung des Hafiz in Schaeders Buch *Goethes Erlebnis des Ostens* (S. 177) in der deutschen Übersetzung abgedruckt ist; sie gehört zum Besten, was über Hafiz geschrieben ist und vergleicht seine Dichtung u. a. mit einer persischen Fayencedekoration, „mit ihrer Ausnutzung der Flächen in einer Unendlichkeit symmetrisch geordneter Arabesken, geometrischen Figuren und stilisierten Pflanzen- und Blumenmotiven, unterbrochen von Bandverzierungen mit Koransprüchen und frommen Anrufungen in monumentalen Buchstabenverschlingungen.“ Diese Fliesen, so mögen wir hinzufügen, ändern ihre Farbe jeden Augenblick, je nachdem, wie und in welchem Licht man sie betrachtet. Hier kommen wir Wickens' Bemerkung über den „nichtdramatischen Charakter“ der

persischen Poesie nahe und mögen auch Goethe zitieren, der in seinem Gedicht an Hafiz im *Diwan* sagt:

Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß,
Und daß du nie beginnst, das ist dein Los.

Denn Goethe wußte wohl, daß die Form des Ghasels weitgehend den Charakter der persischen Poesie bestimmt. Der durchgehende Reim läßt das Gedicht ein wenig wie ein Quodlibet erscheinen, und statt sich auf einen Punkt zu konzentrieren, wendet sich der Geist des Dichters in die verschiedensten Richtungen, und, wie Goethe fortfährt: „Dem Poeten, welchem Takt, Parallelstellung, Silbenfall, Reim die größten Hindernisse in den Weg zu legen scheinen, gereicht alles zum entschiedensten Vorteil, wenn er die Rätselknoten glücklich löst, die ihm aufgegeben sind oder die er sich selbst aufgibt; die kühnste Metapher verzeihen wir wegen eines unerwarteten Reims und freuen uns der Besonnenheit des Dichters, die er in einer so notgedrungenen Stellung behauptet.“ Goethe erkannte „das Vorwalten des oberen Leitenden“ in Hafiz' Dichtung und fand, daß solche Dichtung die Seele befreien kann, indem sie die Ebene des reinen Geistes erreicht. Er wußte, daß man Hafiz nicht ausschließlich dem Äußeren nach beurteilen sollte; das Wort — so Goethe — ist ein Fächer, das ein schönes Auge verbirgt und doch manchmal ahnen läßt.

Man muß auf die persische Mystik mit der besonders von Aḥmad Ghazālī und von Hafiz' Landsmann Ruzbihān Baqlī entwickelten, superben Liebesmystik zurückgehen, um die Wichtigkeit des *schāhid*, des „Zeugen“ der Schönheit, und die Bedeutung der Schönheit als höchste Theophanie zu verstehen. Seine Bilder können daher auf allen Ebenen interpretiert werden — der *ma'schūq* kann ein mondschöner Schenke sein, ein grausamer Fürst, der unerreichbare göttliche Herr: In jedem der Fälle stimmen die Bezeichnungen, die der Dichter dem Geliebten beilegt — der schöne und grausame *Turk* übergreift alle drei Sphären. Denn dem Objekt seiner Liebe, Verehrung, Anbetung gegenüber bleibt der Dichter immer nur der Sklave, der sich dem Willen des Geliebten fügt. Und wenn wir ein Gedicht wie den so oft zitierten und mißhandelten *Turk-i schîrâzî* ansehen, so finden wir in seiner ersten Zeile nicht, wie moderne amerikanische Übersetzer, eine *barmaid* und auch keine überströmende Großzügigkeit: Der Vers nimmt zunächst seinen Reiz aus der geschickten Verwendung der Form des *murâ'ât-i nazîr*: Wir haben drei geographische Begriffe: Schiraz, Samarqand und Buchara; wir haben drei Begriffe aus der Körperwelt:

Herz, Hand und Schönheitsmal; und wir haben den seit dem 11. Jahrhundert typischen Gegensatz von Turk und Hindu, die in der klassischen Tradition den weißen, schönen, grausamen Meister und den schwarzen, elenden, niedrigen Sklaven darstellen (wobei man auch an die astronomischen Bedeutungen von Mars als dem „Himmelstürken“ und Saturn als dem „Himmelshindu“ denken kann). Der rhetorisch makellose Vers drückt einfach nur den Wunsch aus, auch für das geringste Zeichen der Gunst des Geliebten/Fürsten/Gottes die kostbarsten irdischen Güter hinzugeben.

Man könnte fast jeden Vers aus dem *Dîvân-i Hâfiz* auf diese Art interpretieren und würde ein wundervolles Gewebe von Bildern sehen, die die verschiedensten Interpretationen erlauben. Dazu kommt die Eleganz der Sprache, worauf Finn Thiesen in seiner so nützlichen Einleitung in die persische Prosodie hingewiesen hat — die Worte fügen sich melodisch zusammen, es gibt keinen harten Hiatus, und die Bedingungen der Metrik werden scheinbar spielend erfüllt, während bei anderen Dichtern oftmals eine Bemühung, schwere geistige Arbeit, zu verspüren ist, um Sinn und Metrum fugenlos zu verbinden. Wickens hat recht zu schreiben (in der neuen *Enzyklopädie des Islam*), daß Hafiz „einige der sublimsten und technisch exquisitesten Gedichte“ geschrieben hat. Es ist in gewisser Weise ein Glasperlenspiel, und die Sinnenwelt wie die über-sinnliche Welt scheinen in völliger Ausgewogenheit darin zu existieren. Und niemand hat das Geheimnis von Hafiz' Poesie besser ausgedrückt als der deutsche Dichter-Orientalist, dem wir die getreuesten Übertragungen seiner Ghasele verdanken, nämlich Friedrich Rückert, der im *Poetischen Tagebuch* vor weit über hundert Jahren schrieb:

Hafis, wo er scheint Übersinnliches
 nur zu reden, redet über Sinnliches.
 Oder redet er, wo über Sinnliches
 er zu reden scheint, nur Übersinnliches?
 Sein Geheimnis ist unübersinnlich,
 Denn sein Sinnliches ist übersinnlich.