Annemarie Schimmel

Die Bildersprache bei Hafiz

Dieser Aufsatz ist die Niederschrift eines Vortrags, den Frau Professor Schimmel im Januar 1990 im Orientalischen Seminar in Köln gehalten hat.

Lassen Sie mich mit einem Gedicht beginnen, das der türkische Dichter, Yahya Kemal, der 1958 gestorben ist, unter dem Titel *Rindlerin ölümü* (Der Tod der Berauschten) geschrieben hat.

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 Düfte noch bringt
am Grab, dem unter frischen Zypressen Versunknen,
springt früh eine Rose auf, eine Nachtigall singt.

Mit diesen Zeilen hat Yahya Kemal, der letzte der klassischen türkischen Dichter, den Geist des Hafiz wunderbar beschworen. Schon der Titel des Gedichtes, *Rindlerin ölümü*, nimmt einen Zentralbegriff der hafizischen Poesie auf, denn das Wort *rind* ist, wie Christoph Bürgel, der wohl beste Hafiz-Kenner in deutscher Sprache, mehrfach gezeigt hat, ein Zentralbegriff des hafizischen dichterischen Kosmos. Der *rind*, das ist nicht, wie ich es, mangels eines besseren deutschen Wortes, als der „Berauschte" übersetzt habe; er ist jemand, der ganz und gar im Gleichklang mit dem göttlichen Gesetz in sich lebt, der innere Güte hat, und der zu denen gehört, die in keiner Weise an äußere Dinge gebunden sind.

Er ist jemand, der von Gottesliebe trunken ist, und der so frei ist, daß er sein Leben so führen kann, wie es ihm seinem innersten Wesen nach entspricht. Dieser Begriff des *rind* erscheint immer wieder in der hafizischen Poesie und ist eines der Schlüsselthemen in den Ghaselen des großen Dichters.

Sie wissen ja alle, daß es fast unmöglich ist, eine genaue Analyse persischer Dichtung, und vor allem der Verse des Hafiz, zu geben, denn der uralte Streit: „Ist Hafiz als trunkener, berauschter, irdischer Dichter zu

verstehen? Ist er ein reiner Mystiker, oder gibt es noch andere Ebenen seines Lebens?" ist eigentlich nie ganz gelöst worden.
Die ersten Europäer, die sich mit Hafiz beschäftigt haben, werden angeführt von Josef von Hammer-Purgstall, durch dessen Übersetzung des Diwans von 1812 Goethe zum *West-Östlichen Diwan* angeregt wurde. Hammer hat vor allen Dingen das Irdische des Hafiz betont. Seine Übersetzung, so unpoetisch sie ist, ist doch ausgezeichnet dadurch, daß er erstmals versucht hat, eine Analyse der Bildersprache des Hafiz zu geben, und daß er dem deutschen Leser beibringt, daß man die Gedichte nicht alle nur nach dem äußeren Sinne verstehen kann, sondern daß es gewisse rhetorische Formeln gibt, bei deren Anwendung Hafiz sich ausgezeichnet hat. Es ist ja tatsächlich so, daß man, wenn man sich mit persischer Bildersprache beschäftigt, unwillkürlich immer wieder auf Hafiz zurückkommt, weil er es ist, dessen Sprache am makellosesten und vollkommensten unter allen persischen Dichtern ist.

Während Hammer-Purgstall aber noch den rein irdischen Sinn des Hafiz betont hat, hat Goethe doch mit der Einsicht des großen Dichters begriffen, daß, wie er sagt, das Wort ein Fächer ist. Das Wort ist nur eine Dimension, hinter der, wenn es sich öffnet, plötzlich das verhüllte schöne Auge der Geliebten erscheint.

Wir haben dann im Laufe des 19. und 20. Jh.s verschiedene Ströme in der Hafiz-Interpretation — man könnte allein über die Übersetzungen, die im Deutschen erschienen sind, ein ganzes Kapitel schreiben — und die meisten von ihnen sind leider Gottes sehr oberflächlich. Daumer z. B., dessen Gedichte an sich sehr hübsche deutsche Verse sind, hat ihn völlig mißverstanden und aus dem geistreichen Dichter einen reinen Trunkenbold gemacht, und in Hafiz' Angriffen gegen die Mollas seine (Daumers) eigenen Probleme ausgedrückt, die er hinsichtlich der Theologen der evangelisch-theologischen Fakultät hatte. Das ist eine typische Art, sich eines orientalischen Dichters zu bedienen, um seine eigenen Probleme in die Welt hinauszutönen.

In den Ghaselen von August von Platen finden Sie etwas ganz ähnliches, nämlich die Verschleierung seiner Liebe zu jungen Knaben.

In den letzten Jahrzehnten haben sich vor allem die Amerikaner und Engländer mit der Deutung des Hafiz beschäftigt. Ich denke nur an die Arbeiten von Michael Hillmann und Robert Rehder, die allerdings von Bürgel wie auch von mir recht kritisch beurteilt werden, weil auch ihnen die Kenntnis der Bildersprache, der rhetorischen Voraussetzungen, fehlt, und sie versuchen, Dinge hineinzugeheimnissen, die man nun wirklich

nur an den Haaren herbeiziehen kann. Und letzthin las ich einen noch nicht veröffentlichten Aufsatz von einem amerikanischen Kollegen, in dem ein Hafiz-Gedicht in so viele komplizierte Anspielungen zerlegt wurde, daß von der dichterischen Schönheit überhaupt nichts mehr übrig blieb, so, als hätte Hafiz monatelang gesessen und etwas herausgesponnen, das man nur 400 Jahre nach seinem Tode vielleicht mit Hilfe eines Computers herauskriegen könnte.

Auf der anderen Seite haben die modernen Hafiz-Übersetzungen, vor allen Dingen in den angelsächsischen Ländern, sehr oft dahin tendiert, die weltliche Seite zu übertreiben, und aus dem schönen *sâqî*, dem mondschönen Schenken, wird dann einfach eine Barmaid.

Dieses nur zur Einführung, damit Sie wissen, was der Hafiz-Spezialist im Laufe seines Lebens alles lesen muß.

Dabei wäre es im Grunde sehr einfach, sich wieder auf Goethe zu besinnen und seine Bemerkung über „das Geistreiche" als das Wesen der persischen Dichtung heranzuziehen. Das heißt, daß nämlich diese Dichtung nicht, wie wir es zumindest seit Klopstock kennen, eine Erlebnis-Dichtung ist, sondern eine Dichtung, in der bestimmte rhetorische Regeln vorherrschen und vieles, was in einem deutschen modernen Gedicht, oder noch mehr einem romantischen Gedicht gesagt wird, würde, wie Alessandro Bausani einmal sehr schön gezeigt hat, einem klassischen persischen Dichter wie Hafiz nur als Rohmaterial für seine Verse dienen. Denn das Gedicht ist ja ein in sich geschlossener Kosmos, mögen die einzelnen Verse auch noch so verschieden oder so unterschiedlich wirken.

Die vielleicht beste Einführung in dieses Wesen der persischen Dichtung gibt Hafiz selbst am Ende seines berühmten „Schirazer Türken", auf den wir später noch zu sprechen kommen, wenn er im letzten Vers sich preist, wie es Sitte der persischen Dichter gewesen ist und noch ist und sagt:

Ġazal goftî-o dor(r)-softî biyâ-vo ḫoš-beḫ^{v}ân Ḥâfez
ke bar naẓm-e to afšânad falak ^{c}eqd-e ṣorayyâ-râ[1]

Du hast ein Ghasel gesagt,
du hast Perlen durchbohrt,
nun rezitier es schön, Hafiz,
so daß der Himmel auf dein Gedicht (dein *naẓm*)
das Halsband der Plejaden ausstreue.

Dieses Gedicht erwähnt den zentralen Begriff des Ghasels und der persischen klassischen Dichtung überhaupt, nämlich *naẓm*, die Ordnung. Ein Gedicht ist etwas, in dem die einzelnen Glieder in einem geheimnisvollen

Ordnungsprinzip verbunden sind, und wenn Hafiz dann sagt, der Himmel solle das Halsband der Plejaden ausstreuen, dann spielt er mit *afšândan* auf das Wort *naṣr* an, was ja auch „Prosa" bedeutet, so daß wir hier den Gegensatz zwischen Poesie und Prosa haben, und das „Durchbohren der Perlen" ist ein altes, auf die einzelnen Verse des Gedichtes bezogenes Bild.

Es könnte auch sein — darauf hat Bürgel hingewiesen —, daß es sich hier um eine sehr elegante Art handelt, einen Lohn von dem Sultan oder Mäzen zu erbitten, der nämlich, wenn wir den klassischen persischen Quellen glauben, manchmal den Mund eines Dichters mit Perlen füllte, um seine perlengleichen Verse zu belohnen. Das Ausstreuen einer Perlenhalskette vor dem Dichter und auf das wohlgeordnete Werk des Dichters könnte man dann auch, wenn man unbedingt wollte, als höfliche Bitte um ein kleines Perlen- oder Goldgeschenk auslegen.

Ich bin nicht ganz sicher, ob wir so weit gehen sollten; es ist aber eine der vielen Möglichkeiten des Verständnisses.

Worauf es mir hier ankam, ist vor allen Dingen das Wort *naẓm*, die Ordnung, für das Gedicht. Wenn Sie sich mit der Bildersprache der persischen Poesie beschäftigt haben, dann wissen Sie, daß hier eine ganze Welt von inneren Beziehungen, ein gewisses Spinngewebe von für uns manchmal schwer zu entziffernden Verbindungen besteht.

Der Dichter kann mit den Figuren und den Worten, die im Koran vorkommen, mit klassisch-persischer, präislamischer Literatur umgehen; er hat für jede Blume, jedes Tier einen Platz in seiner dichterischen Welt. Das Schachspiel und das Polospiel, die Jagd und was man sich sonst noch denken kann, können alle zu Metaphern werden, die in den poetischen Kosmos eingeführt werden und da in ganz bestimmten Zusammenhängen stehen. Wenn wir, sagen wir, einen Propheten aus dem Koran haben, so ist es klar, daß bald darauf entweder ein anderer oder etwas mit ihm Zusammenhängendes erwähnt wird, wie etwa ein religiöser Begriff. Wenn eine Rose lächelt, dann wird sicherlich die Narzisse weinen, und so weiter und so fort. Kurz, man muß dieses ganze Spiel, das man geradezu als Glasperlenspiel bezeichnen kann, verstehen, um den Sinn eines persischen Verses zu entziffern, und dieser Sinn führt oftmals (— gerade bei Hafiz ist das der Fall —) durch zwei oder drei verschiedene Gedicht- und Lebensebenen: a) die normale, die wir sofort auf Anhieb zu verstehen meinen; b) die seelische, religiöse, mystische, und c) in vielen Fällen auch noch eine praktische, politische. Gerade unsere russischen Kollegen haben ja auf diesen Aspekt von Hafiz' Poesie hingewiesen, weil sie in seinen Gedichten nicht ein beziehungsloses Spiel mit Worten sahen, sondern es gewissermaßen politisch zu erklären suchten.

Der gesamte Koran mit allen Ausdrücken wird zu einer Quelle der Poesie und liefert dem Poeten sein Material. Es ist dieser Aspekt der persischen Dichtung, der für jemanden, der nicht in dieser Tradition aufgewachsen ist, manchmal große Schwierigkeiten bietet. Aber für den persischen Dichter — und Hafiz ist nun mal der Ideal-Dichter, auf dessen Werk sich alle späteren beziehen — für den Dichter Hafiz ist das Diesseitige und das Jenseitige unlösbar und untrennbar. Wenn man von einem geistigen Begriff spricht, so kann der auf die Ebene des Irdischen transponiert werden: aber man soll bei der Analyse niemals vergessen, daß ja für die Mystiker der islamischen Welt jedes Irdische einen geistigen Hintergrund hatte, und wenn man von der Rose, die hier im Garten blüht, sprach, so dachte man auch an die Rose, die von Ewigkeit geblüht hat, wie es bei uns in der deutschen Dichtung Angelus Silesius so schön gesagt hat.

Nehmen wir einen der berühmten Verse von Hafiz, jenes Gedicht, das beginnt:

Dûš dîd-am ke malâ'ek dar-e meyḫâne zadand
gel-e âdam be-sereštand-o be-peymâne zadand

ein Vers, der natürlich immer, besonders bei den europäischen Interpreten, sehr viel Erstaunen hervorgerufen hat. Wie kann der Dichter eine solche Behauptung aufstellen? Es gibt natürlich die Tradition, daß Gott mit seinen Händen den Staub Adams 40 Tage lang geknetet hatte, und für Hafiz bedeutet das, daß dies nicht mit gewöhnlichem Wasser, sondern mit dem Wein der ewigen Liebe geschehen ist. Und wenn das Gedicht mit dem Wort *dûš* (gestern) beginnt, so müssen wir uns, wenn dieses Wort vorkommt, immer daran erinnern, daß es nicht ein normales Gestern ist, sondern es ist der Tag der Vorewigkeit, der *rûz-e alast*, der Tag, an dem Gott die noch nicht geschaffenen Seelen anredete : *„a lastu bi-rabbikum?"* und sie antworten: *„Balâ, šahidnâ!"* (Bin ich nicht euer Herr? und sie sagten: Ja, wir legen Zeugnis dafür ab.)(Sura 7,172)

Dieser Tag ist es, für die Mystiker und die unter ihrem Einfluß stehenden Dichter, an dem das Geschick der Menschheit festgelegt wurde, und diejenigen, die am nächsten an der Quelle dieses Weines waren (wie Rûmî sagt), sind es, die am meisten von der göttlichen Liebe empfangen haben und deren Modell in dieser Welt werden.

Es ist aber auch impliziert, wenn man von *rûz-e alast* und vom „Festmahl der Ur-Ewigkeit" spricht, daß durch die Antwort *„balâ"* (im modernen Persischen *bale*) die Menschheit alles *„balâ'"*, alle Leiden und alle Heimsuchungen auf sich genommen hat, die im Laufe der Jahrhunderte und Jahrtausende aus der Gottesliebe oder der irdischen Liebe entstehen. So hat also

dieser Vers bereits einen völlig kosmischen Anklang und kann trotzdem, wenn man es will, auch irdisch interpretiert werden. Eins der besten Beispiele, wie Hafiz und diejenigen, die ihm folgen, die koranischen Figuren verwendet haben, ist ein oft zitiertes Stückchen Poesie:

Ey qeṣṣe-ye behešt ze-kû-y-at ḥekâyatî
šarḥ-e ğamâl ḥûr ze-rû-y-at revâyatî
anfâs-e ᶜÎsâ az lab-e laᶜlat laṭîfe'î
v-âb-e Ḫeżr ze-nûš-e labânat kenâyatî

Ein sehr eleganter Gedichtauftakt, in dem nun das koranische Paradies beschworen wird - von der Straße des/der Geliebten zu sprechen, bedeutet, das Paradies zu erwähnen, denn da, wo der oder die Geliebte lebt, ist ja bereits das Paradies für den Liebenden.

Was immer man über die Schönheit der Huris sagen und wie man sie kommentieren konnte — es ist nur eine Überlieferung über die Schönheit des Gesichtes der Geliebten. Dann kommen die wichtigen Verse:

anfâs-e ᶜÎsâ

Der Atem Jesu ist nur eine kleine, hübsche Geschichte von der rubinenen Lippe des Geliebten, und das Wasser Ḫiḍrs (Ḫeżrs) (nämlich das Lebenswasser, das Ḫiḍr aus der Dunkelheit gebracht hat) ist auch nur eine Anspielung darauf, daß der Liebende von den Lippen des Geliebten einen Kuß erbittet. Jesus und Ḫiḍr erscheinen oftmals gemeinsam in der Poesie: beide sind ja unsterblich, und Jesus, der nach koranischer Tradition die toten Vögel belebt hatte und die Kranken heilen konnte, ist in der gesamten persischen und verwandten Poesie der große Arzt und Wundertäter, Ḫiḍr dagegen ist derjenige, der einem das Lebenswasser gibt. Der Atem Jesu belebt den dahinschmelzenden, siechen Liebenden, und das Wasser Ḫiḍrs ist in der Lippe verborgen, nämlich im Kuß des Geliebten.

Ḫiḍr und ᶜÎsâ werden in der persischen Dichtung beide als Beispiele für den Leben schenkenden Geliebten angeführt. Und dieser Vers ist dadurch, daß er so viele koranische Anspielungen hat, ein Meisterstück der „Beachtung des Gleichen" *(murâᶜât an-naẓîr* oder des *tanâsub)*, einer der wichtigsten Formen der persischen und osmanisch-türkischen Poesie.

Was die Dichter besonders liebten, war, die koranischen Propheten mit ihren Eigenschaften in Sinnbilder des irdischen Lebens des Geliebten oder des Herrschers umzuformen. Es ist Noah, dessen Arche immer Hilfe bietet, und die frivolen Dichter können dann aus dem Boot Noahs das Weinglas machen, das sie sicher durch die Stürme der Zeiten bringt. Es ist Abraham, der im Feuer Nimruds heil blieb: das Feuer wurde für ihn „kühl und

erquickend", wie es im Koran heißt. Dadurch wird das Feuer Abrahams in der Regel mit dem Rosengarten oder dem Tulpengarten verglichen. Moses ist sehr häufig nicht nur mit dem brennenden Busch auf dem Sinai, sondern auch mit dem Wunder der „weißen Hand", dem Wunder der prophetischen Stärke verbunden. Yûsuf erscheint als die absolute Verkörperung himmlischer Schönheit — und so hat jeder koranische Prophet seine Eigenschaften, die nun von den persischen Dichtern, und insbesondere in Hafiz' Poesie, in höchst erstaunlicher Weise umgesetzt werden.

Vor allen Dingen in den Frühlingsgedichten finden wir oftmals geniale Anspielungen auf die Propheten, aber nicht nur auf sie, sondern auch auf eine andere religiöse Sphäre, nämlich die des vorislamischen Iran, des Feuertempels und des zarathustrischen Glaubens, der ja mit dem Feuer so eng verbunden war. Und wenn Hafiz sagt:

be-bâġ tâze kon â'în-e dîn-e zardoštî
konûn ke lâle bar-afrûḫt âtaš-e Namrûd

Erfrische das Ritual des zarathustrischen Glaubens im Garten,
jetzt, wo die Tulpe das Feuer Nimruds entzündet hat.

dann hat er hier eine sehr interessante Verbindung des zarathustrischen und des Nimrud-Feuers gegeben.

Die Tulpen, die ihrer Gestalt nach wie Flammen oder wie mit Rotwein gefüllte Becher aussehen, werden hier mit dem Feuer verglichen, das Nimrud, der Gegner Abrahams, entzündet hatte und in dem Abraham sich glücklich fühlte, und da Nimrud ein Gegner des koranischen Propheten Abraham ist, ist es durchaus passend, daß der Zoroastrismus, die vorislamische Religion, im ersten Halbvers erwähnt ist. Dadurch ist das Gleichgewicht der Gegensätze außerordentlich elegant bewahrt worden.

Vielleicht noch interessanter ist diese Beziehung zwischen dem Islamischen und dem Vorislamischen, dem Persischen und dem Vorpersischen, in einem anderen Gedichte, wo Hafiz sagt

Bolbol ze-šâḫ-e sarv be-golbâng-e pahlavî
mî-ḫᵛând dûš dars-e maqâmât-e maᶜnavî
yaᶜnî biyâ ke âtaš-e Mûsâ nemûd gol
tâ az deraḫt nokte-y-e touḥîd be-šnavî

Hier haben wir nun die Verbindung mit dem Pahlevi, dem Vorislamischen und mit dem *tauḥîd*, dem reinen Monotheismus, der ja dem Dualismus des Zoroastrismus völlig entgegengesetzt ist. Die Nachtigall erscheint hier, indem sie vom Zweige der Zypresse den *gulbâng*, das heißt: den lauten

Schrei, ausstößt, und zwar in Pahlevi, in vorislamischem Persisch, und sie singt in diesem Pahlevi nun nicht von der alten, traditionellen Religion, sondern spricht von den *maqâmât-e maᶜnavî*, den geistigen Standorten. *Maqâm* ist ein typisch sufischer Begriff, und die verschiedenen *maqâmât*, durch die der Sufi geht, sind in den Handbüchern genau geschildert worden. Die Nachtigall hat also nun eine neue Interpretation der Religion gegeben, eine sufische Interpretation, und diese sufische Interpretation lautet: das Feuer Moses, nämlich das Feuer, das im brennenden Busch sichtbar wurde, wird in der Rose deutlich, und auf diese Art und Weise kann der Mensch, der in den Rosengarten geht, die Geheimnisse des Monotheismus erfahren. Es liegt also ein geschicktes Spiel vor zwischen dem Pahlevi, dem Zoroastrismus mit seinem Dualismus, und dem *tauḥîd*, wie er von Moses gelehrt wurde. Die Vision des brennenden Busches, durch die sich Gott ihm offenbarte, ist hier ein sehr gutes Beispiel: man hätte aber auch von Abraham und Nimruds Feuer sprechen können. Und interessant ist, um die Harmonie des Verses noch zu vervollkommnen, der Gebrauch des Wortes *gulbâng*, der laute Schrei, der durch die Silbe *gul* in der ersten Silbe auf das Wort *gul* „Rose" im dritten Vers, hinweist, so daß auch da zwischen Zeile 1 und 3 eine völlige Harmonie geschaffen ist.

Wir haben also Rosen und Feuer, Tulpen und Feuer, und je nachdem wie es notwendig ist, wird das Feuer als das Feuer Nimruds oder das Feuer des Moses bezeichnet. Der ganze Garten wird dadurch in eine religiöse Sphäre getaucht.

In solchen Versen ist es schwierig, eine „politische" oder ganz weltliche Bedeutung zu erkennen. Die Gartenschilderungen, wie wir sie bereits von Maulânâ Rûmî kennen, sind in ihrer Bildhaftigkeit so schön und zeigen das irdische Bild des bunten, lachenden Gartens in religiösen Bildern so trefflich, daß man nicht nach einem zweiten oder dritten Sinn zu suchen braucht. Und jede Blume, wie ich sagte, hat in diesem kosmischen Garten, oder, wenn man so sagen darf, in diesem religiösen Garten, der das Paradies widerspiegelt, ihren eigenen Platz. Das Veilchen sitzt in seinem dunkelblauen Trauergewand und hat den Kopf auf die Knie gelegt, wie ein meditierender Sufi. Die Narzisse, die schon seit der arabischen, vor allen Dingen der abbasidischen Dichtung, immer dem Auge verglichen wird, ist entweder ein wachsames Auge, oder ein tränendes, wenn der Tau auf sie gefallen ist, oder aber ein blindes Auge, weil sie weiß ist, und ein „weißes Auge" bedeutet ein blindes Auge. Wenn die Narzisse so als blindes Auge im Garten steht, dann wird der Dichter gut daran tun, ihr Hilfe zu bringen. Die Rose erscheint dann als Josef, der schöne Josef, dessen Hemd zerrissen wurde

von Zuleyḫa, Potiphars Weib, und der duftende Wind strömt von der Rose zur Narzisse. Und genau wie der Duft von Josefs Hemd die Blindheit seines Vaters Jakob heilte, so kann auch, wenn der Rosenduft kommt, die Narzisse erblühen.

Dieses sind Bilder, die vielleicht einem Uneingeweihten etwas exotisch und übertrieben vorkommen; wenn man sich aber einmal an diese Art der Weltsicht gewöhnt hat, dann sind sie außerordentlich sinnvoll und reizvoll. Helmut Ritter hat in seinem kleinen, aber höchst wichtigen Büchlein über die Bildersprache Niẓâmîs diese geheimnisvolle Zauberwelt des persischen Gartens in den Werken Niẓâmîs besonders schön dargestellt.

Mir scheint es oft, daß gerade in den Gartenschilderungen der persische Dichter seine größten Leistungen vollbracht hat, weil eben der Garten als Abbild des Paradieses mit allen religiösen Begriffen, mit allen Propheten des Koran, mit allem Schönen, das man sich vorstellen kann, verbunden werden kann. Aus diesem Grunde ist die Gartenlyrik, sei es im Frühling, sei es in selteneren Fällen auch bei Herbstschilderungen, immer so rührend und bewegend. Man hat das Gefühl, daß man in diesen Gärten steht, in denen die Rose nicht nur eine Rose ist, sondern auf smaragdenem Stengel thront und eine rubinene Flasche in der Hand hält, oder was immer der Dichter sich ausgedacht hat. Denn die Gärten, die diese Dichter, vor allem Hafiz, besingen, sind nicht bewegt, sie sind statisch, sie blühen edelsteingleich. Ich weiß nicht, wer von Ihnen dieses herrliche Gedicht von Rilke aus den *Sonetten an Orpheus* kennt:

> Singe die Gärten, mein Herz, die du nicht kennst ...

in denen er von den Gärten von Isfahan und Schiraz spricht, die wie Kristall, wie in Glas eingegossen dastehen. Das ist genau der Eindruck, den man hat, wenn man die Dichtung des Hafiz oder anderer großer Dichter liest.

Und so ist es kein Wunder, daß weitere Propheten in der Gartenschilderung vorkommen:

> *Bar-keš ey morġ-e saḥar naġme-y-e Dâvûdî bâz*
> *ke Soleymân-e gol az ṭar(a)f-e havâ bâz-âmad*

Der Morgenvogel, d. h. die Nachtigall, soll damit beginnen, das Lied Davids zu wiederholen, denn Salomo, die Rose, ist aus der Luft gekommen. Das ist eine typische Frühlingsschilderung: wenn die Rose erblüht, beginnt die Nachtigall zu singen. Aber es ist hier die Verbindung zwischen David, der in der Tradition der große Sänger, der Verfasser der Psalmen war, der mit der Nachtigall zusammen gesehen wird, und die Rose auf ihrem grünen Smaragdthron erscheint wie Salomo, um so mehr, als sie ja scheinbar aus

der Luft kommt, aus dem Nichts, und dann auf ihrem luftgetragenen Thron tatsächlich König Salomo gleicht. Solche Verbindungen zwischen David und Salomo und der Rose und dem windgetragenen Thron sind sehr häufig.

Die Rose kann überhaupt in der Dichtung des Hafiz und anderer als Sinnbild der großen Propheten des Korans gelten. Wir sahen sie schon als Salomo auf dem windgetragenen Thron; wir finden sie auch als Jesus. Hier hat die persische Poesie mit das Schönste geleistet, wenn sie Knospen als Maria sieht, die sich dann öffnen und den lächelnden und fröhlichen, heilenden Jesus mit seinem wunderbaren, lebensschenkenden Hauch „gebären". Sie kann aber auch, wie ich gerade sagte, Josef sein, denn wenn die Knospe sich öffnet, wird „das Hemd zerrissen", und der Duft strömt aus und heilt alle. So manifestiert die Rose drei koranische Propheten in einem.

Aber für Hafiz hat das Salomo-Bild natürlich auch noch eine andere Bedeutung. Da Salomos Thron ja vom Wind getragen wurde, bedeutet das für ihn das Vergängliche in allem Irdischen.

> Oh, Hafiz, von dem Reich der Liebe bist du ein Salomo
> geworden:
> Nämlich: von der Vereinigung mit der Geliebten ist dir nur
> Wind geblieben.

Rückert hat in seinen *Östlichen Rosen* diesen Vers sehr schön variiert, wenn er fragt:

> Salomo, wo ist dein Thron?
> Hingegangen in den Wind!
> Lilie, wo ist deine Kron?
> Hingegangen in den Wind!

Es ist diese Vergänglichkeit, die immer als dunkler Untergrund in der Dichtung des Hafiz auftaucht — ein dunkler Untergrund, der dann in der späteren Lyrik, vor allen Dingen im indischen Stil der persischen Poesie, viel stärker wird. Wenn bei Hafiz gesagt wird, daß nicht das das wahre Feuer ist, was die Kerze der Rose anzündet, sondern das, was die Scheuern der Nachtigall verbrennt, so hat er damit ein Motiv vorweggenommen, das in Tausenden von Versen in der späteren indo-persischen und Urdu-Literatur immer wieder auftaucht: Feuer wird bei den späteren Dichtern mehr und mehr zu einem Zentralmotiv, sei es das Feuer, in das sich der Falter wirft, um sich ganz dem Entwerden hinzugeben, oder das Feuer, das die Nester der Nachtigall vernichtet und das der Liebende doch sucht.

Wenn Sie einen späten Urdu-Dichter, wie etwa Ġâlib im späten 19. Jh. in Delhi lesen, so haben Sie das Gefühl, daß das Feuer-Symbol, und mit ihm

verbunden das rote Blut von Wunden, das Rot der Rosen und das Rot des Weines alle in ein gewaltiges Bild von Rot zusammenfließen. Bei Hafiz ist der Gedanke, daß das wahre Feuer solches ist, das die Nester der Nachtigallen zerstört, bereits leise angeschlagen und ist von dort aus in die spätere Lyrik übernommen worden.

Aber gehen wir vom Garten in die städtische Welt. Hafiz, wie auch viele andere, ist natürlich auch darin geschickt, nicht nur koranische Anspielungen, sondern auch solche auf das islamische Recht in seinen Gedichten zu verstecken. Vielleicht einer der nettesten Verse in dieser Hinsicht ist:

delbar-am šâhed-o ṭefl ast-o be-bâzî rûzî
be-košad zâram-o dar šarʿ nabâšad gonah-aš

„Mein Geliebter ist ein *šâhid* — wir werden auf das Wort gleich zurückkommen — und ist ein kleines Kind, und wenn er mich eines Tages im Spiel tötet, dann hat er nach islamischem Gesetz keine Schuld." Denn das unmündige Kind ist noch nicht schuldfähig und kann daher nicht zur Rechenschaft gezogen werden, selbst wenn es den Freund, oder wer immer es sei, wirklich im Spiel getötet habe sollte: Das Interessante, woran dieser Vers wirklich hängt, ist der Gebrauch des Wortes *šâhid*. *Šâhid* ist in der legalen Sprache der „Zeuge" vor Gericht, aber in der mystischen Sprache ist es der schöne Geliebte, derjenige, der in seiner leiblichen Schönheit ein lebendiges Zeugnis für die göttliche Schönheit ist.

Und wenn Hafiz hier seinen jungen Geliebten als *šâhid* bezeichnet, so hat er natürlich zunächst einmal diese mystische Bedeutung als „lieblicher" Freund im Sinne, aber durch die Anspielung auf die *šarīʿa* im 2. Halbvers wird der andere Sinn, der „Zeuge bei Gericht", ebenfalls impliziert. Diese Art von *îhâm*, von Doppeldeutigkeit, ist etwas, das in der Übersetzung natürlich nie klar wird. Hier liegt auch ein Problem, mit dem wir als Übersetzer uns immer wieder beschäftigen müssen. Kann man einen solchen Doppelsinn wie gerade in diesem an sich so einfachen Verse in einer fremdem Sprache überhaupt wiederholen, wiedergeben? Man kann es eigentlich kaum: Man müßte vielleicht eine Anmerkung machen, sonst würde ein Vers wie dieser dem westlichen Leser nicht verständlich, genau so wie es für den westlichen Leser immer sehr störend ist, wenn der Dichter vom *pîrâhan-e Yûsuf* spricht, von dem „Hemd Josefs", dessen Duft seinen alten Vater wieder heilt. Eine unpoetische Wendung, wenn wir sie in deutschen poetischen Übersetzungen verwenden! Denn wer kann sich hier schon den ganzen Bedeutungskreis des *bû-ye pîrâhan-e Yûsuf*, des „Duftes vom Hemde Josefs" vorstellen? Für den Persischkundigen und denjenigen, der die *sûrat Yûsuf* im Koran kennt, ist es kein Problem. Aber für einen europäischen Leser ist das Bild ausgesprochen absurd.

Hafiz kann auch behaupten, daß der Liebende seine Ablutionen, seine Gebetswaschungen mit seinem Herzblut vollziehen muß, und der Mufti „Liebe" nur dann zugibt, daß die Waschung richtig ist. Das ist natürlich etwas, das genau gegen die *šarīʿa* geht, denn Blut darf ja keinesfalls am Kleide des Betenden sein; die Waschung muß mit Wasser vollzogen werden, und der Mufti würde jemanden, der versuchte, sie mit Blut zu vollziehen, sofort zum Ketzer erklären.

Ṭahârat ar-na be-ḫûn-e ğegar konad ʿâšeq
be-qoul-e mofîi-y-e ʿešq-aš dorost nîst namâz

Hafiz spielt in solchen Versen auf das Schicksal Ḥallâğs an, des großen Märtyrers, der 922 in Bagdad grausam hingerichtet wurde, und von dem ʿAṭṭâr erzählt, daß er, als man ihm Hände und Füße abgehauen hatte, mit dem blutenden Armstumpf über sein Gesicht fuhr und sagte, daß er nun die Gebetswaschung der Liebe mit seinem Blut vornehme. Das ist seit jener Zeit ein Topos in der persischen Dichtung geworden. Aber die Art, wie Hafiz es anwendet, daß nämlich nur eine solche Gebetswaschung für den Liebenden wirklich korrekt ist und ihm tiefere Reinheit, die Reinheit der Liebe gibt, das ist dann eine weitere und sehr schöne Ausarbeitung des Themas.

Manchmal haben wir auch ganz einfache Verse, in denen für den ersten Blick nichts besonderes zu liegen scheint, außer vielleicht einer hübschen Zusammenstellungen zusammengehöriger Worte. Wenn Hafiz sagt:

Mâh-am în hafte šod az šahr-o be-čašm-am sâlî-st

Mein *Mond* ging diese *Woche* aus der *Stadt*, aber in meinen Augen ist das ein ganzes *Jahr*,

dann denkt man zunächst bei *mâh* in der Verbindung mit *hafte* (die Woche) und mit *sâl* (das Jahr) an einen „Monat", und erst beim zweiten Mal begreift man, daß hier nicht der Monat gemeint ist, sondern der *mâh*, der mondschöne Geliebte. Und noch mehr: das arabische *šahr* „Monat" bedeutet im Persischen wiederum „Stadt". Das sind Spiele, wie wir sie immer wieder finden, und an denen die Dichter, vor allen Dingen in späterer Zeit, sich unendlich ergötzt haben.

Wir müssen hier nämlich eins hervorheben: Hafiz ist kompliziert; seine Bildersprache ist aber so wunderbar ausgewogen, daß man ihn immer wieder mit größtem Genuß lesen kann, auf welcher Ebene das auch sei. Aber in den späteren Dichtungen ist es anders: Das beginnt bereits bei Ğâmî und wird dann ganz kompliziert bei den persischen Dichtern im Subkontinent, ʿUrfî und noch mehr Naẓîrî, bis wir bei Bedil landen, dessen Poesie wirklich nur mit größter Mühe zu verstehen ist (wenn man sehr viel Glück hat).

Die späteren Dichter haben nämlich eine besondere Freude daran, durch geschickte Wortverstellungen und -vergleichungen den Leser völlig irrezuführen. Bei Hafiz ist alles trotz der Kompliziertheit so durchsichtig wie ein Perlengeschmeide, um auf das frühere Bild zurückzukommen, oder, wie ich oft sage, es erinnert mich an einen meisterhaft geschliffenen Diamanten, den man immer wieder ansehen kann und in dem man immer wieder ein neues Licht findet. Es ist absolute Klarheit, es ist nichts Verschwommenes in Hafiz, und die Übersetzer, die sich mit ihm im 19. Jh. beschäftigt haben, haben eben niemals verstanden, daß hier keine Dichtung vorliegt, die man mit einem deutschen romantischen Vers übersetzen kann, sondern daß persische Poesie außerordentlich streng gegliedert ist.

Das bringt uns nun zu dem am meisten mißhandelten Gedicht des ganzen Diwans, dem armen unglücklichen Schirazer Türken. Es gibt Dutzende und Dutzende von Aufsätzen, ja ganze Büchern über die berühmten Zeilen, mit denen Hafiz sein wohl bekanntestes Gedicht einleitet:

Agar ân tork-e sîrâzî be-dast ârad del-e mâ-râ
be-ḫâl-e hendû-y-aš baḫšam Samarqand-o Boḫârâ-râ

Sie alle kennen die Geschichte, daß Timur ihn deswegen getadelt haben soll: Weswegen gibst du die großen Städte meines Königreiches hinweg? Das ist eine höchstwahrscheinlich erfundene Geschichte, wenn sie auch hübsch ist. Übersetzungen dieses Verses sind immer wieder versucht worden, bis hin zu den modernsten und am wenigsten verständlichen und verständigen Übertragungen. Im Grunde ist es ja gar nicht der tiefe Sinn dieses Gedichtes, der einfach in glattem Deutsch sagen würde: „Für das kleinste Zeichen der Huld meines Freundes würde ich die größten Schätze hingeben", es ist vielmehr die dichterische Form. Ich glaube, es gibt kaum einen Vers im Diwan von Hafiz, in dem man seine Kunst als Former der Gedanken so schön sehen kann wie in diesem. Wir haben nämlich einmal den Kontrast *turk* und *hindû*, auf den ich gleich zu sprechen kommen werde. Wir haben ein *tanâsub* von drei Ortsnamen: Schiraz, Samarkand und Buchara. Alles sind Ortschaften, die hier geschickt zusammengebunden sind. Wir haben auch drei Dinge, die mit dem Körper zusammenhängen, nämlich das Herz *(del)*, die Hand *(dast)* und das Schönheitsmal *(ḫâl)*. Damit haben wir also ein dreifaches Gespinst, das zusammenhängt. Die dreifache Wiederholung von Städtenamen oder von Körperteilen ist ja verhältnismäßig häufig, vor allen Dingen bei den großen Dichtern wie etwa Ḫâqânî oder Anvarî können Sie so etwas finden; aber interessant wird es hier wegen des immer wieder mißinterpretierten *turk* und des *ḫâl-e hindû*.

Der Gegensatz zwischen Türken und Hindu ist nämlich in der persischen Poesie ein absolut überkommener Topos. Seit der Zeit von Maḥmûd von

Ġazna, als die Vorherrschaft der Türken und vor allen Dingen türkischer Krieger in Afghanistan und dann in Indien begann, kommt dieser Kontrast in der persischen Poesie vor, und zwar erscheint der *turk* immer wieder als der schöne, hellhäutige, grausame Geliebte. Der *turk-e mast*, der trunkene Türke, spielt eine ganz große Rolle z. B im Werk von Amîr Ḫosrou von Delhi. Der Hindu dagegen ist immer wieder der kleine, häßliche schwarze Sklave, der allerlei schreckliche Dinge unternimmt und unter Kontrolle gehalten werden muß. Das ist ein Standard-Bild, und so kann Hindu alles bezeichnen, was schwarz ist, ob es nun das schwarze Haar ist — es gibt Dichter, die die schwarze Locke auf der rosigen Wange der Geliebten mit einem Hindu vergleichen, der sich auf ein rosa Seidenbett ausgestreckt hat — alles, wie gesagt, was schwarz und klein ist, kann ein Hindu sein, und alles, was groß, weiß, grausam, mächtig und prächtig ist, kann ein Türke sein. Damit sind diese beiden Schichten, die im Indien des 13. und 14. Jh.s auch wirkliche, echte soziale Kategorien waren, gegeneinander gestellt. Und dann darf man nicht vergessen, daß der *turk-e falak*, der „Türke des Himmels", der Stern Mars ist, der kriegerische Stern, und der *hindû-ye falak* der schwarze Saturn, der am äußersten Rande der Sphären lebt und gewissermaßen der Torwächter des Universums ist. Alle diese Dinge spielen mit. Gerade dieser letzte Sinn vom Mars und Saturn hat einen der modernen Interpreten dazu geführt, das gesamte Gedicht vom *turk-e šîrâzî* als ein astrologisches Gedicht zu interpretieren, wo jede Zeile astrologische Untertöne hat. Das geht sicherlich zu weit, aber unterschwellig spielt Hafiz auch damit.

Aber wenn wir denken, daß der *turk-e šîrâzî* der Geliebte ist, der starke Geliebte, der nun gebeten wird, des Dichters Herz zu trösten, und daß man für den kleinsten Gunsterweis (das *ḫâl-e hindû* ist eben ein winziges kleines schwarzes Stückchen Haut), daß man dafür alle türkischen Städte wie Samarkand und Buchara hingeben wollte, das macht den eigentlichen Reiz dieses Verses aus. Es ist also mehr ein Spiel mit Gegensätzen als eine wirkliche großartige Beschreibung eines Liebesabenteuers oder des eigenen Wunsches, so etwas zu tun. Wie ich sagte, im Grunde will der Dichter nur seine vollkommene Hingabe an den Geliebten darstellen, für dessen kleinstes Zeichen der Gunst er alles hingeben würde. Das kann natürlich ein irdischer Geliebter sein, es kann aber auch die Bitte sein um einen göttlichen Gunstbeweis, für den man alles Irdische dahingeben würde, wenn nur das winzigste Zeichen der Huld käme.

Und ein noch besseres Beispiel als unser Schirazer Türke ist ein anderer Vers, der immer wieder zitiert wird, und der unendlich viele Dichter in der Folgezeit, vor allen Dingen auch Volksdichter, inspiriert hat, in dem Hafiz

sagt, daß „auf der Tafel meines Herzens nur das *alif* deiner Gestalt ist. Was soll ich denn machen, mein Lehrer hat mir keinen anderen Buchstaben beigebracht."

Sar ḫaṭṭ-e lauḥ-e del-am ǧoz alef-e qadd-e to nîst
če-konam ḥarf-e degar yâd na-dâd ostâd-am

Das ist für mein Gefühl einer der geistreichsten Verse, denn das *alif*, der erste Buchstabe des arabischen Alphabets, ist auf der einen Seite, und zwar von alters her, das Symbol für die schlanke, elegante Gestalt des Geliebten, und in der türkischen Kalligraphie gibt es auch direkt Darstellungen des *alif* als menschliche Gestalt. Es ist aber auch der erste Buchstabe von *Allâh* und hat den Zahlwert Eins, deutet also auf den einen und einzigen Gott hin, und auf diese Art und Weise kann das *alif* sowohl den irdischen Geliebten wie den göttlichen Geliebten bedeuten. Dieser Doppelsinn des *alif* ist nach diesem berühmten Vers von Hafiz von den türkischen, persischen, Urdu- und selbst Sindhi-Dichtern immer wieder hervorgehoben worden. Denn das *alif* zu kennen, bedeutet ja, das ganze Alphabet zu kennen. Die Dichter, die nach dem Beispiel des Propheten *ummî* (illiterat) sein wollten, haben sich immer wieder gerühmt, daß sie nur das *alif* kennten, und das konnte auf das Wort Allâh deuten, es konnte aber auch das Gedenken an ein schönes, junges, anmutiges geliebtes Wesen sein.

Damit ist dieser Vers von Hafiz zu einer Quelle der Inspiration für hunderte und aberhunderte von Poeten geworden, und ich muß sagen, es ist nach meinem Geschmack auch einer der schönsten Verse in seinem Diwan, weil er die irdische und überirdische Sphäre so vollkommen in sich einschließt.

Wir haben hier bei dem *alif* ein Thema der persischen Bildersprache berührt, das besonders reizvoll ist und das mich persönlich immer sehr angezogen hat, das der Buchstabensymbolik. Sie können Anspielungen auf die Buchstaben des Alphabetes ja in der gesamten arabischen, persischen, türkischen und Urdu-Literatur finden: das *alif*, wie ich eben schon zeigte, entweder als die Gestalt des Geliebten oder aber die göttliche Einheit, das *mîm* als der kleine Mund, das *lâm* als die lange Locke, und so weiter und so fort. Ein Begriff bereitet dem Übersetzer denn auch immer wieder Schwierigkeiten: das ist der Begriff *ḫaṭṭ*. *Ḫaṭṭ* heißt ja die Schrift, aber *ḫaṭṭ* ist auch der dunkle Flaum an der Oberlippe und an den Wangen des erwachsen werdenden jungen Mannes. Die Übersetzung dieses doppeldeutigen Begriffes ist in eine europäische Sprache natürlich wiederum praktisch unmöglich und hat nur Sinn, wenn man ein Fußnote dazu gibt.

So kann Hafiz ohne weiteres sagen, daß jeder, der die Schönheit des *ḫaṭṭ-e dûst*, der Schrift oder des Bartflaumes des Freundes betrachtet, *(moḫaqqaq*

hast) von dem ist es ganz sicher, daß er das Richtige und Schöne mit seinen Augen erblickt. *Moḥaqqaq* ist natürlich ein normales Wort — „ganz bestimmt ist es so" —, aber *moḥaqqaq* ist auch der Name einer Schriftart, die der Dichter hier geschickt einführt. Wenn Sie in einem persischen Gedicht, wo Sie eine Anspielung auf Buchstaben in einem Vers finden, das Wort *moḥaqqaq* sehen, dann seien Sie gewiß, daß der Dichter hier in *îhâm*, in Doppeldeutigkeit auch auf die Schrift *moḥaqqaq*, in der vor allen Dingen die Korane des 13., 14. und 15. Jh.s geschrieben wurden, anspielt. Daß es eine koranische Schrift ist, gibt dem Bild dann noch ein ganz besonderes Element der Eleganz. Und es ist ein Gedicht wiederum mit der Schrift, in dem man nun die verschiedensten Ebenen zusammenfassen kann. Es ist eines der oft zitierten Verse des Gedichtes, das beginnt mit der Zeile

Dîr-ast ke deldâr payâmî na-perestâd

und in dem es dann heißt:

Dânest ke ḫ^{v}âhad šodan-am morġ-e del az dast
va-ze ân ḫaṭṭ-e čon-selsele dâm-î na-ferestâd

Es ist die übliche Klage, daß der Geliebte oder die Geliebte nicht geschrieben hat, — das ist ja eine Klage, die die ganze orientalische Poesie durchklingt und auch nicht so ganz unberechtigt ist, denn wer schreibt schon gerne Briefe? Und dann kommt diese geniale Zeile: „Er wußte ja, daß der Herzensvogel mir aus der Hand entfliegen würde, und trotzdem hat er keine Schrift, die wie eine Kette ist, geschickt". Das klingt ganz normal. Die Schrift sieht aus wie eine Kette, man kann also durchaus den „Vogel des Herzens" darin fesseln und zu dem Meister bringen. Aber die Verwendung des Wortes „die kettengleiche Schrift" läßt einen unmittelbar an die *ḫaṭṭ-e mosalsal* denken: die Kettenschrift ist aber im Gegensatz zu dem eben genannten *moḥaqqaq* eine Schrift, die nur in Kanzleien gebraucht wurde. Es ist eine typische Dokumentenschrift, so wie Dîvânî und andere ineinander verschlungene Schriftformen, die von den Kanzleien verwendet wurden, so daß die Dokumente in einem Stil geschrieben waren, den man speziell lernen mußte und der nicht leicht nachzuahmen war.

So können wir schließen, daß dieses Gedicht kein einfaches Liebesgedicht ist, sondern daß es die Bitte des Hafiz an den Sultan oder einen hohen Beamten ist, ihm doch nun endlich eine Nachricht zukommen zu lassen und ein Schreiben aus seiner Kanzlei in *mosalsal*-Schrift zu senden, wenn wir die dritte Ebene verstehen wollen. Es kann natürlich auch immer, wie diese Briefgedichte es häufig sind, eine Bitte an Gott sein, ein Gebet, daß man nach einer langen Zeit der geistigen Dürre doch ein Zeichen der göttlichen Gnade empfangen möchte. So ist diese Zeile, die von der *ḫaṭṭ-e mosalsal*

spricht, für mich eines der besten Beispiele dafür, daß man ein gutes Gedicht von Hafiz wirklich auf drei Ebenen gleichermaßen legitim interpretieren kann, und das ist vielleicht das größte, was man von einem persischen Dichter sagen kann.

Ich glaube nicht, daß Hafiz nur in einer Weise zu interpretieren ist. Ich glaube, daß seine Bilder, wie die aller großen persischen Dichter, vor allen Dingen in den Jahrhunderten, nachdem Rûzbehân-e Baqlî seine wunderbaren Abhandlungen *ʿAbhar-e ʿâšeqîn* usw. geschrieben hat, auf mehrere Arten zu deuten sind, und daß alle Dichter wußten, daß das Wort ein Fächer oder etwas himmlisch Inspiriertes ist, und daß ein Gedicht, das man schrieb, nicht nur auf der platten Oberfläche der Erde ruht, sondern daß es seine Wurzeln ganz woanders hat. Und es ist die große Kunst des Dichters, diese Wurzeln und die Blüten so zu verbinden, daß jeder das Gedicht so interpretieren kann, wie er es gerne möchte und wie es seinem gegenwärtigen geistigen Zustand entspricht.

Es gibt keine schönere Interpretation der Kunst des Hafiz als die von Friedrich Rückert, dem wir ja auch die genialsten deutschen Nachdichtungen und vor allen Dingen die Nachempfindungen in seinen *Östlichen Rosen* von 1822 verdanken. Ich würde Rückert ganz und gar zustimmen, wenn er mit einem an persischer Bildersprache und persischer Eleganz geschulten Vers sagt:

> Hafiz, wo er scheinet 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.

Anmerkungen:

1. Die Umschrift der Gedichte gibt die heutige persische Aussprache wieder (*Ḥâfez, tork, touḥîd* usw.), wobei in den **Gedichten** die Vokallängen eine Rolle spielen und daher hier auch gekennzeichnet sind.