

Dr. Thomas Ogger

Ḥāfiz und Goethe, ihre Sprache und Musik¹

Die Sprache des Ḥāfiz

Lassen Sie mich mit einer Ode des Ḥāfiz-Verehrers Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) beginnen.

Sie stammt aus dem »Buch Hafis« im *West-östlichen Divan* und weist beiläufig darauf hin, wie der deutsche Dichter selbst Ḥāfiz verstanden und dementsprechend interpretiert hat:

Offenbar Geheimniß

Sie haben dich heiliger Hafis

Die mystische Zunge genannt,

Und haben, die Wortgelehrten,

Den Werth des Worts nicht erkannt.

1 Vortrag, gehalten am 11.10.2013 auf der Frankfurter Buchmesse

Mystisch heißest du ihnen,
Weil sie närrisches bey dir denken,
Und ihren unlautern Wein
In deinem Namen verschenken.

Du aber bist mystisch rein
Weil sie dich nicht verstehn,
Der du, ohne fromm zu seyn, selig bist!
Das wollen sie dir nicht zugestehn.

Diese Ode zählt sicherlich mit zu den Gründen, warum Ḥwāḡe Šams ad-Dīn Muḥammad Ḥāfiẓ-i Šīrāzī, wie er mit vollem Namen heißt, einer der am meisten gegenwärtigen Dichter und Denker aus dem Orient ist, obwohl er bereits 1389 diese Welt verlassen hatte.

Seit dem Staatsbesuch des damaligen iranischen Präsidenten Ḥātāmī im Jahre 2000 ist er sogar beinahe konkret fassbar. Er blickt seither in Weimar seinem einige Jahrhunderte später geborenen »Zwillingsbruder im Geiste«², wie Goethe sich selbst ihm gegenüber bezeichnete, genau ins Gesicht. Beide sitzen sich auf granitenen Stühlen gegenüber, wobei der eine in Richtung Westen, der andere in Richtung Osten schaut.

Zwischen beiden Stühlen ist wie ein gewebter kostbarer Teppich das Geflecht einer von Präsident Ḥātāmī ausgewählten Ghasele aus neun Doppelzeilen in persischer Zierschrift eingelassen, die ich im persischen Original anschließend vorlesen werde:

2 West-östlicher Divan, Buch Hafis, »Unbegrenzt«

عمریست تا به راه غمت رو نهاده ایم
روی و ربای خلق به یکسو نهاده ایم
طاق و رواق مدرسه و قال و قیل علم
در راه جام و ساقی مه رو نهاده ایم
هم جان بدان دو نرگس جادو سپرده ایم
هم دل بدان دو سنبل هندو نهاده ایم
عمری گذشت تا به امید اشارتی
چشمی بدان دو گوشه ابرو نهاده ایم
ما ملک عافیت نه به لشکر گرفته ایم
ما تخت سلطنت نه به بازو نهاده ایم
تا سحر چشم یار چه بازی کند که باز
بنیاد بر کرشمه جادو نهاده ایم
بی زلف سرکشش سر سودائی از ملال
همچون بنفشه بر سر زانو نهاده ایم
در گوشه امید چو نظارگان ماه
چشم طلب بر آن خم ابرو نهاده ایم
گفتی که حافظا دل سرگشته ات کجاست
در حلقه های آن خم گیسو نهاده ایم

Meine alte Freundin und Studienkollegin, die Islamwissenschaftlerin Gisela Kraft, die als Dichterin und Schriftstellerin in Weimar lebte und dort 2010 aus der Welt schied, war bei der Enthüllung des Denkmals zugegen und bat mich um eine Übersetzung dieser Ghasele, um sie nachdichten zu können.

Ich war mir allerdings der Schwierigkeit der Sprache des Ḥāfīz bewusst und dass er zu den am schwierigsten zu greifenden und dadurch vielleicht auch am vielfältigsten zu interpretierenden Dichtern überhaupt zählt. Und so machte ich mich in diesem Sinne an die Übersetzung; und genau in diesem Sinne verfasste Gisela Kraft ihre Nachdichtung dieser Ghasele:

Um dich zu leiden ist mein Lebensweg gewesen,
Fernab der Welt mit ihrem gleisnerischen Wesen.

Ein vollgeschenktes Glas, ein Mundschenk, mondenschön,
Statt geifernder Gelehrter schmeichelt meinem Wesen.

Mein Geist hat zwei Narzissenaugen sich erlesen,
Zwei Hyazinthenhärdchen im Gesicht erlag mein Wesen.

So ging das Leben hin in Hoffnung auf ein Zeichen –
Zwei Brauenenden sind mein Augentrost gewesen.

Und wie kein Heer mir hilft, am Dasein zu genesen,
So wenig taugt mein Arm, ein Weltreich zu verwesen.

Das Auge des Geliebten, das da spielt und blitzt –
In seinem zauberischen Zwinkern ruht mein Wesen.

Bekümmert press die Stirn aufs Knie ich wie ein Veilchen,
Weil seine freche Strähne nicht zu seh'n gewesen.

Wie andere den Mond betrachten voll Verlangen,
Ist jene Braue meiner Blicke Mond gewesen.

Hafis, hast du gesagt, wo irrt dein schweifend Herz? –
In einer Lockenbiege treibt es nun sein Wesen.

Meinem Empfinden nach übertrug sie nicht nur den Inhalt der Ghasele meisterhaft ins Deutsche, weil sie als Expertin, aber auch der Mystik zugewandte Agnostikerin ein besonderes Verständnis dem Denken des Hāfīz gegenüber besaß, sondern sie hielt sich auch vollständig an das Reimschema der Ghasele. Damit übertrifft ihre Nachdichtung bei weitem die aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stammende Übersetzung des Vincenz Ritter von Rosenzweig-Schwannau, die dagegen recht rudimentär wirkt.

Dass man dennoch dessen Übersetzung auf einem Täfelchen neben dem Goethe-Hafis-Denkmal zeitnah anbrachte, lag wohl daran, dass keine andere Übersetzung vorlag und auch Hammer-Purgstall genau diese neun Doppelzeilen nicht berücksichtigt hatte.

Hāfīz gilt möglicherweise als der meistgelesene Dichter bei den persischsprachigen Völkern. Seine Gedichte, oder auch Teile von ihnen, werden immer wieder auswendig rezitiert – ob von sogenannten »einfachen Dörflern« oder von sogenannten »gebildeten Städtern«. Dies gilt vornehmlich für den heutigen Iran, aber auch für Afghanistan, Tadschikistan, andere persischsprachige Gebiete Zentralasiens, ja sogar für Kaschmir und Indien, deren Hofsprache einst das Persische war.

Zumindest in Kaschmir werden heute noch seine Texte musikalisch transportiert und transformiert, und zwar auf der Grundlage des kaschmirischen *Ṣūfiyāna kalām*, wie die kaschmirische Kunstmusik dort genannt wird.

Der Name *Ṣūfiyāna kalām* (= »Rede in der Art des Ṣūfis«) führt uns auf die Spur des Grundverständnisses des Ḥāfīz – so wie ich es zumindest verstehe –, denn Ḥāfīz wird auch »Zunge des Verborgenen« (arab. *lisān al-ġaib*) genannt – in Goethes Sprache: »Mystische Zunge«. Dieser Tatsache war sich also Goethe bewusst, und in der vorhin rezitierten Ode weist er auch nachdrücklich darauf hin.

Was heißt »Zunge des Verborgenen«? – Ḥāfīz war vielleicht mehr als jeder andere Dichter ein Meister dieser Sprache, denn er drückte darin eigentlich Unaussprechliches aus. Selbstverständlich bediente er sich dabei der gesprochenen Sprache der Menschen. Und es half ihm dabei gewiss, dass er das Wort Gottes, den Koran, in seinem Gedächtnis aufbewahrt hatte. Daher auch sein Ehrentitel *Ḥāfīz*.

Seine Sprache bzw. Äußerungsform, die sich über scheinbar allgemein verständliche – oder auch missverständliche – *Sinn-Bilder* mitteilt, steht in ihrer Art beinahe einzigartig da. Und so nimmt es nicht wunder, dass dieser *Ḥāfīz* aus der Menge der *Ḥuffāz* (arab. Pl.) einsam herausragt. Während nämlich die meisten anderen *Ḥuffāz* das Wort Gottes im Gedächtnis behielten, um es unverfälscht den anderen Gläubigen weiterzugeben, setzte Ṣams ad-Dīn Muḥammad das im Koran geäußerte Wort Gottes um und goss es in die Form seines *Dīwāns*.

Da der Koran selbst eine unerreichbare Ebene der hohen Dichtkunst und damit ein sprachliches Abbild der Schönheit Gottes darstellt, bediente sich Ḥāfīz hauptsächlich der besonders schönen Gedichtsform der Ghasele (arab. *ġazal* = auch: »Geflecht, Gewebe«).

Die »Zunge des Verborgenen« des Ḥāfīz korrespondiert mit dem griechischen Begriff *mystós* (= »verschwiegen«). Ein Mystiker ist also jemand, der genau weiß, dass die innere Schau der Herrlichkeit Gottes mit ihrer Alldimensionalität für den gewöhnlichen Menschenverstand nicht fassbar ist. Da es jedoch in der menschlichen Natur liegt sich mitzuteilen, kann sich auch der Mystiker dieser seiner menschlichen Natur nicht entziehen.

Und so benutzt er eine Sprache, die sich scheinbar irrational, das heißt nicht der üblichen *menschlichen* Ratio bzw. Logik entsprechend, in Sinnbilder und sprachliche Formen kleidet, die von denen erfasst werden können, die dafür empfänglich sind und von daher die entsprechenden geistigen Voraussetzungen mitbringen. Sie erspüren in dieser »verborgenen Sprache« eine große unaussprechliche Wahrheit bzw. Wirklichkeit, die hinter dem existiert, was sich dem Menschen vordergründig physisch fassbar manifestiert.

Sinn-Bilder sind Verbindungsglieder dieser vordergründigen fassbaren und hintergründigen unfassbaren Wirklichkeit beziehungsweise Wahrheit. Allerdings kommt es darauf an, wie die einzelnen Menschen diese Sinnbilder verstehen wollen. Ḥāfīz selbst liefert uns keine unmittelbare Antwort, aber er gibt uns aus seinem Kontext heraus Hilfestellungen. Und so liegt es bei jedem Einzelnen, wie er solch ein Sinnbild interpretiert.

Wenn Ḥāfīz beispielsweise »Wein« (*mey*), »Trunkenheit« (*mastī*), »Weinschenk« (*sāqī*) oder »Weinschänke/Weinhaus« (*mey-hāne*, aber auch *ḥarābe*) erwähnt, so interpretieren viele darin eine Kritik des Ḥāfīz an dem rigorosen Dogmatismus von Religionsgelehrten und deren Verbot des Weingenusses. Doch begreift die Mystik seit jeher den *Wein* als spirituellen Lebenssaft und die *Weinschänke* als das uns umgebende Universum in seinen unendlichen Dimensionen, die weit über Raum und Zeit hinaus gehen. Andererseits entspricht der andere bei Ḥāfīz

gebrauchte Begriff für die Welt, *ḥarābāt*, ebenfalls diesem Universum, aber eher als »Ort der Zerstörtheit« – oder auch im geistigen Sinne: »Ort der Verstörtheit«.

Die gepriesene Schönheit des *Weinschenken* ist eine der Ausdrucksformen der Schönheit dessen, der uns diesen Lebenssaft einschenkt, nämlich der Schöpfer. Und die *Trunkenheit* versinnbildlicht das Aussetzen des menschlichen Kleingeistes, der sich in kleinlicher Ratio oder kleingeistiger Logik niederschlägt, und »Entäußerung« (Ekstase) genannt wird.

Besonders hier wird deutlich, was die Kraft dieses Gesamtzustandes ausmacht, die das Fundament für die Mystik bildet: Es ist die Liebe in ihrer Sehnsucht nach dem Einswerden mit der Schönheit Gottes. Demzufolge ist *der* oder *die* Geliebte – im Persischen gibt es kein Genus! – ebenfalls ein Symbol für das göttliche Prinzip. Und die Liebe selbst ist universal, alldimensional.

So wird der *Dīwān* des Ḥāfīz zu Recht auch als Liebeslyrik aufgefasst, da es sich um eine Liebeserklärung an die göttliche Schönheit handelt, die sich in der Schönheit der Vollkommenheit der Schöpfung kundtut.

Was nun die Ausstrahlung des Geistes und der Gedichte des Ḥāfīz im zumindest deutschsprachigen Abendland betrifft, so wurde er erst im 19. Jahrhundert populär – wenigstens unter denjenigen, die seine Größe ahnten.

Es existierten wohl schon fragmentarische Übertragungen aus dem Gedichtswerk des Ḥāfīz; aber der große Durchbruch erfolgte durch den Orientalisten Joseph von Hammer-Purgstall, der den *Diwan von Mohammed Schems ed-din Hafis* um 1812 aus dem Persischen ins Deutsche übertrug und im Stil seiner Zeit sogar versuchte dichterisch nachzuvollziehen. Dabei benutzte er eine von vielen Abschriften, die ihm zugänglich erschien.

Es versteht sich dabei von selbst, dass Hammer-Purgstall bei aller Liebe und bei allem Verständnis, das er dem Orient entgegenbrachte, auch seine eigene Persönlichkeit mit ihrer zeit- und kulturbedingten Subjektivität in diese Übersetzung einbrachte.

Dieses Grundproblem von Übersetzungen spielt im Übrigen bei jeder Übertragung von einer Sprache in eine andere eine Rolle – wie erst von einer Kultur in eine andere! Es gilt, Symbole und Sprachbilder zu verstehen und halbwegs adäquat wiederzugeben, damit sie auch verstanden würden. Es war jedenfalls diese *Dīwān*-Übertragung Hammer-Purgstalls, die Goethe vor Augen hatte.

Johann Wolfgang von Goethe, der zwar ein universell denkender Philosoph und Dichter war, aber kein Mystiker im traditionellen Sinn, erkannte jedoch die Größe, die aus den Worten des Ḥāfīz sprach, und betrachtete ihn als seinen Zwillingbruder im Geiste. Und so inspirierte Ḥāfīz Goethe zu seinem *West-östlichen Divan*, den er seinem großen Vorbild widmete und in den er seinen eigenen universalen, interreligiösen Geist einbrachte.

Nicht nur für damalige Verhältnisse Grenzen überschreitend und von großem persönlichem Mut geprägt war die von ihm gesetzte, auch heutzutage lange noch nicht selbstverständliche Gleichrangigkeit der drei abrahamitischen Religionen Mosaismus, Christentum und Islam. In einem seiner Zitate ging er sogar so weit, indem er »den Verdacht nicht ablehne, dass er selbst ein Muselman sei«.³

Ḥāfīz überschritt mit der Selbstverständlichkeit des Mystikers die Grenzen von Raum und Zeit, was Goethe verstanden zu haben schien. In seinem praktisch unaufführbaren Theaterwerk *Faust II* überschritt auch Goethe den üblichen, nur von menschlicher Logik und Vernunft erfassten Rahmen und gelangte in Gefilde, in denen Raum und Zeit sich auflösen.

3 KH, S. 71

Sprache und Musik

Und hier kommen wir zur Musik, die wie keine andere Kunstform Bewegung, Vergänglichkeit und Auflösung spürbar werden lässt.

In ihrem Erzeugen von Tönen gleicht sie dem Weg des Sūfīs, der sich, nachdem er das starre Gerüst des Gesetzes, *Šarī'a*, hinter sich gelassen hat, auf den Weg, *Ṭarīqa*, begibt, um über die Erkenntnis, *Ma'rifa*, zur göttlichen Wahrheit, *Haqīqa*, zu gelangen und schließlich in dieser aufzugehen. Der Sūfī gleicht so einem Wassertropfen, der sich in der Unendlichkeit des kosmischen Ozeans wieder verliert. Auf Arabisch wird dies *al-fanā'*, auf Lateinisch *Unio mystica* genannt.

Ebenso ergeht es dem musikalischen Ton, aber ebenso ergeht es auch dem gesprochenen Wort. Beide verlöschen, nachdem sie geäußert worden sind. Die Übereinstimmung von gesprochener Sprache und improvisierter Musik besteht darin, dass bei beiden eine Augenblickgebundene Kommunikation entsteht, die, um verstanden oder begriffen zu werden, bestimmte Strukturen benutzt, die als musikalische oder sprachliche *Regeln* – oder *Grammatik* – eine Kommunikation überhaupt erst möglich machen. Nicht zuletzt spielt aber auch der dafür benötigte Wortschatz eine wichtige Rolle.

Während sich nun die gesprochene Sprache zunächst an den menschlichen Verstand (*ratio*) wendet, spricht die Musik eher die im Innern des Menschen verborgene Gefühlswelt (*emotio*) und damit unmittelbar die Seele an. Sprache wie Musik drücken sich beide gleichermaßen in Lauten, Tönen, Zusammenklängen und Tonfolgen aus. Und so ergänzen sich Musik und gesprochene Sprache, wobei die Sprache der Mystik beide in besonderem Maße zu verknüpfen imstande ist.

Die Sprache der Mystik ist ein poetisches Geflecht in hoher Vollendung, das wie ein Klanggebilde unmittelbar auf die Seele einwirkt, dabei dennoch den Verstand bzw. die *Ratio* berührt. Und wie sich die Musik den Vorstellungen des Pythagoras zufolge aus den Schwingungen des Alls als einer Art Ur-Klang ergibt, den Pythagoras als »Sphärenharmonie« erkannt hat, so leitet sich die Sprache der Mystik aus demselben Urgrund her, der mit dem *Logos* identisch ist.

Worin liegt nun der Unterschied zwischen improvisierter Musik und gesprochener Sprache sowie zwischen Komposition und Poesie bzw. Prosa? –

- In der Improvisation entsteht ein musikalisches Motiv aus dem Augenblick heraus und vergeht mit seinem Verklingen. Und der gesprochenen Sprache ergeht es ebenso: Kaum ist ein Wort ausgesprochen, ist es verklungen.
- Die musikalische Komposition (lat. = »Zusammensetzung [aus Einzelteilen]«) hingegen hat aufgrund einer bestimmten Form, in der sie mittels Hilfszeichen in Gestalt von Noten niedergeschrieben werden kann, den Anspruch, für alle Zeiten abrufbar zu sein. Vergleichbares gilt für Poesie und Prosa. Die Orientalen nennen beide, sowohl eine Komposition als auch ein abgefasstes Schriftstück, *Taşnîf*, was ebenfalls »Zusammensetzung« bedeutet.

Doch während eine westliche Komposition durchaus rein instrumental sein kann, wird im Arabischen und Persischen traditionell unter *Taşnîf* entweder ein Prosawerk oder eine Liedkomposition verstanden. Somit misst dieser Begriff dem geschriebenen, gesprochenen oder gesungenen Wort eine tragende Rolle zu.

Vergleichbares galt übrigens auch einmal in Europa:

Die Begriffe *Heldenlied*, *Nibelungenlied*, *Rolandslid* usw. bezeichnen groß angelegte Gedichtwerke, die mit anzunehmender Sicherheit singend vorgetragen wurden.

In der heutigen persischen Kunstmusik ist das Hauptaugenmerk auf die rhythmisch freie Improvisation gerichtet. Und hier kommen wir zum Kern dessen, was improvisierte Musik und niedergeschriebene Dichtkunst zumindest im Orient verbindet:

Während nämlich im Westen im Allgemeinen die Gedichte aus sprachlichen, aber auch »modischen« Gründen mit dem jeweiligen Zeitgeist verbunden sind – und dieser scheint in neuerer Zeit besonders schnell voranzuschreiten –, gehen die Werke der großen persischen Dichter weit über die Zeiten hinaus. Sie, die teilweise vor über tausend Jahren entstanden, werden noch immer im Original verstanden, erfasst und gelebt! Somit ist die freie Improvisation, die allein der verinnerlichten musikalischen Grammatik unterworfen ist, der unmittelbare Ausdruck der Vergegenwärtigung und Verlebendigung dieser Gedichte und deren Geist.

Das kann man unglücklicherweise von großartigen Werken europäischer Dichter aus jener Zeit kaum noch sagen. Denn wer kann heutzutage das Mittelhochdeutsch eines Walthers von der Vogelweide, eines Wolframs von Eschenbach oder eines Heinrichs von Meißen noch inhaltlich wie sprachlich verstehen?!

Während in Europa frühzeitig die Musikstücke zu Lasten der freien Improvisation in Noten festgesetzt wurden, blieb diese Praxis in den Ländern des Mittleren Ostens weitgehend erhalten, obgleich auch hier unter westlichem Einfluss die Tendenz zum durchkomponierten Musikwerk festzustellen ist. Zwar kann solcherlei Musik immer wieder bei Bedarf gleichsam »aus der Schublade« gezogen werden, doch entfernt sie sich mit der Zeit immer mehr von der Gegenwart des Fühlens, Denkens und Handelns. Frei improvisierte Musik hingegen

entspricht dieser Gegenwart vollständig und bezieht damit automatisch die Atmosphäre ein, die zwischen den Musikern und ihrer Zuhörerschaft herrscht. Dies bedeutet, dass die Zuhörenden aktiver Teil des musikalischen Geschehens sind.

Ein weiterer Grund, warum die altüberlieferten Gedichte eines Ḥāfiz, eines Sa‘dī oder eines Rūmī in der dortigen Bevölkerung – und inzwischen nicht nur dort! – so aktuell wie je geblieben sind, liegt auch in deren Sprache. Beide Sprachen, das Persische wie selbstverständlich auch das Arabische, haben ihre Verstehbarkeit seit ihrer Verschriftlichung mittels der relativ stabil gebliebenen Orthografie des arabischen Alphabets und dessen kraftvoller Symbolik in keinsten Weise eingebüßt.

Hinzu kommt, dass die großen persischen und arabischen Dichter und Denker der islamischen Zeit mit den alten griechischen und römischen Denkern und Philosophen in einer Reihe stehen, deren Weisheiten bis in unsere Zeit ihre Gültigkeit nicht verloren haben. Von den großen europäischen Dichtern und Denkern in Mittelalter und früher Neuzeit kann dies kaum mehr behauptet werden, da ihre Gedanken und der damit verknüpfte Zeitgeist nicht mehr in der Originalsprache verstanden werden.

Dennoch bleibt auch bei den orientalischen Sprachen eine gewisse Unsicherheit im Raum bestehen:

Um wieder auf Ḥāfiz zurückzukommen, so ist uns sein Werk in der Tat weitestgehend in Abschriften überliefert, die aufgrund kleiner Abschreibe- oder gar Verständnisfehler immer wieder leichten Veränderungen unterworfen waren.

Zumindest müssen wir von diesem Sachverhalt ausgehen, denn von Ḥāfiz selbst ist keine niedergeschriebene Urschrift seiner Werke vorhanden, und es gibt viele Abschriften, die kleinere Abweichungen

voneinander aufweisen. Dies gilt aber nicht nur für Ḥāfīz, sondern ebenso für alle anderen.

Damit stoßen wir an die erwähnten Grenzen der Vergänglichkeit alles Bestehenden.

Während jedoch von Ḥāfīz immerhin Schriftliches überliefert ist, können wir bei der Musik seiner Zeit nur vermuten, wie sie sich damals akustisch oder gar schriftlich dargestellt haben könnte. Eine Niederschrift von Musik, welche bestimmte Melodien hätte festhalten können, existierte nur in sehr unzureichendem Maße – wenn überhaupt.

Dabei konnte es sich nur um eine ungefähre Anordnung bestimmter Töne oder Tonfolgen handeln, denn die Kenntnis der vorhandenen musikalischen Formen und Regeln nach den Modalprinzipien des *Maqām*-Systems⁴ wurde bei allen Musikausübenden – Sängern wie Instrumentalisten – schlichtweg vorausgesetzt, so wie es auch für die gesprochene Sprache aufgrund ihrer grammatisch vorhandenen Struktur gilt.

Allerdings wurde die musikalische Überlieferungskette infolge politischer und sozialer Umbrüche vor allem und gerade auch in Persien immer wieder mit gewaltigen Zäsuren versehen.

Erst im ausgehenden 19. Jahrhundert nahmen die beiden großen Meister der Musik, die Brüder Mīrzā ‘Abdollah und Āqā Ḥoseinqolī, die

4 Arab. »Ort, auf dem etwas errichtet ist«; damit ist möglicherweise die Hand auf dem Griffbrett der Laute gemeint. Im Persischen entspricht dies dem im 19. Jahrhundert entwickelten Begriff *dastgāh* (= »Ort der Hand«). Es handelt sich hier um von bestimmten Tönen ausgehende modale Tongebilde, die bestimmte Tonleiteränderungen aufweisen und traditionell bestimmten Konstellationen und Welt-Zeiten zugeordnet werden. Der altpersische Begriff *gātha* (*gātha*) für »Hymnus«, im Mittel- und Neupersischen zu *gāh* umgewandelt, bedeutet auch »Zeit, Ort« und umfasst somit alle vier Dimensionen.

Neukodifizierung des vorhandenen Melodienschatzes in Angriff und nannten dieses Kompendium *Radīf*⁵, das später in der aus dem Westen eingeführten modernen Notenschrift niedergeschrieben wurde, wobei für die Mikrotonstufen, »Vierteltöne« genannt, zusätzliche Sondervorzeichen erfunden wurden.⁶

Ihr Zeitgenosse Forṣat-e Šīrāzī⁷ erwies sich dabei als unschätzbar wertvoller Zeitzeuge, der die vorhandene Musik mit ihren Traditionen wie auch ihre Verbindung zur Poesie in seinem 1905 in Bombay veröffentlichten Werk *Buḥūru'l-alḥān* (Die Meere/Die Metren der Melodien) festhielt. In diesem Werk werden nicht nur die alten und neuen *Maqāmāt*⁸ und ihre Namen nebeneinandergestellt, sondern auch ihre traditionellen Bezüge zu Ort und Zeit ihrer Aufführung, aber auch vor allem ihre jeweiligen Bezüge zu bestimmten Gedichten herausgearbeitet. Damit bietet dieses Werk einen der wesentlichen Anhaltspunkte für die historische Musikwissenschaft Persiens.

Das *Sāqīnāme*⁹ als Beispiel einer überlieferten Liedkomposition mit Bezug zu Ḥāfiz

Forṣat-e Šīrāzī widmet sich in seinem Werk innerhalb des Themenbereichs »Ḥāfiz und Musik« mehrere Male dem Begriff *Sāqīnāme* in unterschiedlichen Zusammenhängen: zum einen als Terminus für eine festgelegte Melodie (*taṣnīf*), zum anderen als

5 Arab. »Reihe/Aneinanderreihung«. Damit ist die gesammelte Aneinanderreihung und Auflistung der Modi wie der dazugehörigen Modulationen gemeint. Synonym für »Repertoire [der Kunstmusik]«.

6 *Sorī* = 1/4-Tonstufe erhöht; *koron* = 1/4-Tonstufe vertieft

7 Seyyed Mīrzā Moḥammad Naṣīr al-Ḥoseinī-ye Šīrāzī (Forṣato'd-Daule-ye Šīrāzī, gest. 1920), in Schiras (Šīrāz) geborener erster bedeutender Musikschriftsteller neuerer Zeit in Persien.

8 arab. Plural von *maqām*

9 Goethes *Saki Nameh/Das Schenkenbuch* aus dem *West-östlichen Divan* bezieht sich auf das *Sāqīnāme* (»Buch vom [himmlischen] Mundschenken«) des Ḥāfiz.

Terminus für eine Gedichtform, die zu den Zweizeilern (*maṣnawī*) zählt. Als Gedichtform bringt er es allerdings nicht ausschließlich mit Ḥāfīz in Verbindung, sondern auch mit anderen Autoren, darunter vor allem mit Sa‘dī.¹⁰ Außerdem bezeugt er, dass bei jeder Aufführung eines Maqāms ein *Sāqīnāme* dazugehöre, das allerdings als solches nicht mehr benannt werde.¹¹ Doch bleibe das *Sāqīnāme* sowie das davon abgeleitete *Ṣūfīnāme* seiner Lesart zufolge Teil des Dastgāhs Māhūr.

Die Texte dieser beiden Fassungen des *Sāqīnāme* lauten:

Sāqīnāme:

بیا ساقی آن می که حال آورد
کرامت فزاید کمال آورد
بمن ده که بس بیدل افتاده ام
وزین هر دو بیحاصل افتاده ام
بیا ساقی آن آب اندیشه سوز
که گر شیر نوشد شود بیشه سوز

Komm, Mundschenk, jener Wein, der Verzückung bringt,
Großmut vermehrt, Vollkommenheit bringt.

Gib mir, dass ich genug in Leidenschaft verfiel
Und mir beides nicht gelang.

Komm, Mundschenk, jenes Wasser, das die Gedanken verbrennt,
Das, wenn der Löwe davon trinkt, den Wald verbrennt.

10 Forṣat: S. 306

11 Forṣat: S. 32

Šūfīnāme:

بده ساقی آن می کزو جام جم
زند لاف بینائی اندر عدم
بمن ده که بد نام خواهم شدن
خراب می و جام خواهم شدن
همان منزل است این جهان خراب
که دید است ایوان افراسیاب

Gib mir, Mundschenk, jenen Wein, von dem der Pokal des Ğam
Vortäusche einen Blick ins Nichts.

Gib mir, dass ich verleumdet
Und von Wein und Pokal zerrüttet werde.

Diese zerrüttete Welt¹² ist jenes Haus,
wo sichtbar ist das Tor zum Schloss des Afrāsyāb.¹³

Die Erläuterung dieses Textes folgt später ...

Dem berühmteren *Sāqīnāme* wird dabei eine Tonleiter zugeordnet, die von vielen Meistern der Musik mit dem Modus Homāyūn und dem davon abgeleiteten Bayāt-i Iṣfahān assoziiert wird, so dass es inzwischen auch ein Element (*gūše*) dieser beiden Modi mit den ihnen eigenen Modulationsregeln geworden ist. Aber diese Tonleiter entspricht auch zugleich derjenigen der *Rāk*-Familie innerhalb des Modus Māhūr. Bei

12 Welt/Haus/Ort der Zerrüttung = Weinhaus = die Welt (Universum); der Wein = Lebenssaft (Lebenselixier); der (himmlische) Mundschenk = der schöne göttliche Geliebte (Gott).

13 Afrāsyāb: feindlicher (böser) König aus der persischen Mythologie (»Šāhnāme« des Firdausī, 10. Jh.).

dieser handelt es sich um eine Gruppe von Modulationen (*Gūše-hā*) mit einer spezifischen Tonleiter innerhalb des Māhūr.

Demgegenüber bleibt das *Šūfīnāme* genannte Sāqīnāme Teil der Grundtonleiter (pers. *dar-āmad*) dieses Modus.

Und so hat sich der Modus Māhūr im Laufe der neueren Musikgeschichte Persiens als besonders geeignet für die Darbietung von Gedichten des Ḥāfīz gezeigt. Nicht nur das berühmte *Sāqīnāme* und das *Šūfīnāme* werden ausdrücklich mit diesem Modus in Verbindung gebracht, sondern dieser Modus gilt allgemein als ein überaus umfassendes und von Abwechslung geprägtes Modalsystem, das nahezu sämtliche Aspekte der persischen Kunstmusik in sich trägt.

Das heißt: Bei vielen Tonleiteränderungen (Modulationen) dieses großen Modalgebäudes tauchen Skalen auf, die Bestandteile anderer persischer Modi sind. Des Weiteren wird an die Musiktraditionen der Persien umgebenden Regionen erinnert, die vielfach dieselben Tonleitern mit ihren Mikrotonstufen, den »Vierteltönen«, aufweisen. Und die vorhin erwähnte Familie der *Rāk*-Tonleitern (vom ind. »Râg/Râga«) weist in ihrer Begrifflichkeit sogar eindeutig auf den indischen Subkontinent hin (*Rāk-e hendī* = »indischer Râg«, *Rāk-e kašmīrī* = »kaschmirischer Râg«).

Darüber hinaus birgt der Māhūr ost-westliche Elemente, da seine Grundtonleiter (pers. *dar-āmad*) einer westlichen Dur-Tonleiter entspricht.

Aufgrund all dessen lässt insbesondere dieser komplexe Maqām eine musikalische Atmosphäre von gleichsam weltumspannender Universalität erkennen. Und dies wiederum entspricht dem Geist des Ḥāfīz.

Allen Gedichten im Stil eines *Sāqīnāme* entsprechen auch Rhythmus und Verlauf der zugrunde gelegten Melodie: Es handelt sich um einen

langsamen 4/4-Takt, und der Melodieverlauf selbst wird als Muster der jeweiligen Tonleiter des zugrunde gelegten Modus angepasst.

Die Herkunft des *Sāqīnāme* verliert sich bis in die Zeit vor der Kodifizierung der persischen Kunstmusik im ausgehenden 19. Jahrhundert in Form des *Radīfs* durch Mīrzā ‘Abdollāh (gest. 1918). Demnach handelt es sich ganz offensichtlich um eine Weise, die sich über Generationen erhalten hatte und zum festen Bestandteil von Aufführungen persischer Kunstmusik wurde.

Die Anonymität des »Erfinders« solch einer Komposition zeigt allerdings auch sehr deutlich, dass den Dichtern als den Meistern des Wortes größere Ehrerbietung gezollt wurde als den praktizierenden Musikern. Ihr Nachlass in schriftlicher Form gab in einer Geisteskultur, die das geschriebene Wort ehrte und Bücher mit Hochachtung behandelte, Halt und Orientierung, während die Musik selbst das beste Beispiel der Vergänglichkeit allen Tuns und allen Seins darstellt, wie ich bereits erörtert hatte.

Auch für niedergeschriebene, »festgehaltene«, Musikstücke hat diese Aussage Gültigkeit, wenn man bedenkt, dass jede von neuem vollzogene Aufführung einer solchen Melodie keine exakte Wiederholung ihrer selbst sein kann.

Da sich gerade auch die persische Kunstmusik (*mūsīqī-ye ašīl-e īrānī*) im Wesentlichen als frei improvisierte Ausdrucksform darstellt, wird bei ihr besonders die Vergänglichkeit des erzeugten Klanges, als der sich Musik definiert, erfahrbar. Und wie soeben festgestellt, gilt dies ja auch für scheinbar festgelegte Kompositionen. Dem entspricht die »verborgene Sprache« des Ḥāfīz, denn sie weist Wege in Dimensionen, die sich der vom Verstand geprägten äußeren Wahrnehmbarkeit entziehen und dadurch ihren Zeitbezug verlieren. Und weil wir kaum fassbare Zeugnisse aus der Zeit des Ḥāfīz in Händen halten, passt dieser Tatbestand zu einer Musik, die zwar ebenfalls auf eine lange Tradition

von Tonleitern und bestimmten Regeln zurückblickt, aber zugleich noch weniger fassbar ist. Und so schöpft sie aus der ihr eigenen Gegenwart, und zwar aus dem Augenblick der Intuition und der mit ihr verknüpften Inspiration. Es verhält sich wie mit der gesprochenen Sprache, die sich gleichermaßen aus der Intuition des Augenblicks speist. Ihre Koordinaten sind dabei ihr Wortschatz und ihre Grammatik, welche die zwischenmenschliche Kommunikation bedingen. In der Musik entspricht dies ihren Tonleitern und ihren Regeln. Der Umgang damit obliegt den ausführenden Musikern, aber auch den Zuhörern, die diese Sprache verstehen.

Und so bleibt auch die Musik, wie sie zur Zeit des Ḥāfīz erklingen sein mag, ein Mysterium.

Weimar und Schiras

Wie Sie vielleicht wissen, meine Damen und Herren, ist Weimar die Partnerstadt von Schiras, der Heimatstadt der beiden großen persischen Dichter Sa‘dī und Ḥāfīz, deren Lebenszeit im 13. bzw. im 14. Jahrhundert lag. Doch beinahe parallel mit Weimar war auch Schiras eine Zeit lang eine Oase des Friedens, der Stabilität und großer Toleranz, gepaart mit wirtschaftlicher und spiritueller Blüte, die allerdings nur von etwa 1760 bis 1790 währte. Es war die Zeit der Zand-Fürsten.

Davor – etwa seit 1722 –, aber auch danach befand sich das Land im verheerenden Strudel von Bürgerkriegen und Machtkämpfen.

Diese Blüte der Stadt Schiras und die damit verbundene Gleichzeitigkeit geistiger Entfaltung in beiden Partnerstädten darf nicht aus den Augen verloren werden.

Mir persönlich erscheint Weimar zudem wie ein Kristallisationspunkt, in dem sich sämtliche Aspekte der deutschen und europäischen Geschichte,

ja vielleicht sogar die Geschichte der gesamten Welt zu bündeln scheinen: Hie höchster Geist, dort tiefste Barbarei.

Nirgendwo sonst sehe ich die Extreme unserer menschengemachten Geschichte so dicht beieinander liegen wie an diesem verhältnismäßig winzigen Ort, der zur Heimstatt von Geistesgrößen, wie Herder, Goethe mit seinem auserkorenen Zwillingsbruder Ḥāfīz und Schiller, geworden war; und gegenüber auf dem Berg befindet sich das ehemalige KZ Buchenwald, welches heute eine in solchem Ausmaß vorher kaum dagewesene Barbarei und Menschenverachtung versinnbildlicht ...

Vielleicht ist Weimar deshalb auch Symbol für eine Art Gralsburg des Geistes, weil sich im kristallinen *Heiligen Gral* die Welt in all ihren Aspekten zeigt.

Und hier komme ich nun auf die vorhin angekündigte kurze Erläuterung des *Šūfīnāme* des Ḥāfīz zu sprechen, in dem der *Pokal des Ğamšīd* (pers. *ġām-i ġam*) Gegenstand des Themas ist, eines Themas, dessen Spur sich durch die gesamte persische Mythologie und Mystik zieht und möglicherweise auch im Abendland die Spur des *Hl. Grals* hinterlassen hat.

Wie dieser hat jener Pokal die Form eines Kristalls und ist gefüllt mit dem Lebenselixier, welches das Universum in seinen Existenzformen spiegelt. Einst wurde er von König Salomo dem mythischen Urkönig Persiens, Ğamšīd, übergeben; und solange man ihn besitzt, bleibt man unsterblich.

Im *Šūfīnāme* des Ḥāfīz wird das menschliche Dasein in dieser Welt in meisterhafter Manier auf den Punkt gebracht: Der Pokal des Ğamšīd zeigt nämlich dem Schauenden, dass die Welt nicht nur ein Trugbild, sondern sogar ein Nichts ist. Dies erinnert uns vielleicht an einen anderen

Geist, der die letzten Jahre vor seinem Tod in Weimar (sic!) verbrachte:
Friedrich Nietzsche.

Und was hat Frankfurt mit dieser Städte-Verbindung zu tun? – Ohne sie
gäbe es den Ḥāfīz'schen Zwillingsbruder Goethe nicht ...

Schluss

Zum Schluss möchte ich Ihnen noch ein kleines Gedicht des anderen
großen Schiraser Dichters Sa'dī aus dem 13. Jahrhundert mit auf den
Weg geben, das seinem »Rosengarten«, 1. Kapitel, »Über den Weg der
Könige«, 10. Erzählung, entnommen ist. Es erinnert an prominenter
Stelle in der Halle der Vereinten Nationen in New York daran, was
eigentlich Dialog und Friede zwischen Menschen, Kulturen und
Religionen bedeutet – eine Tatsache, die derzeit offenbar immer mehr in
Vergessenheit zu geraten scheint:

بنی آدم اعضای یکدیگرند
که در آفرینش ز یک گوهرند
چو عضوی ببرد آورد روزگار
دگر عضوها را نماند قرار
تو کز محنت دیگران بی غمی
نشاید که نامت نهند آدمی

Adams Kinder sind als Glieder fest miteinander verbunden,
Da sie der Schöpfung aus einer einzigen Perle entstuden.

Fügt schon ein einziges Glied Leid hinzu der Welt,
Die anderen Glieder solches Tun in Aufruhr hält.

Dir, der dich Not und Pein der and'ren nicht berührt,
Geziemt es nicht, dass dir der Name »Mensch« gebührt.