Persiens Mystiker Dschelál-eddin Rumi

Eine Stildeutung
in drei Vorträgen

von

Gustav Richter

Breslau 1933
Frankes Verlag und Druckerei, Otto Borgmeyer

Ihrer Durchlaucht
Helene Prinzessin Biron von Curland
zugeeignet.

Vorwort.

Die Anregung zur vorliegenden Arbeit verdanke ich jener feinsinnigen Dame, der diese Zeilen gewidmet sind. Wenn ihr Gemüt meine wissenschaftliche Intention gleichsam aus der Verborgenheit in das Licht einer lebendigen Anschauung zu führen verstand, so gab ihre Jugend mir auch den Mut, das in eine Form zu bringen, was die Zeit wohl mühsamer und gründlicher, aber vielleicht unbeseelter und darum auch keineswegs irrtumslos ausgetragen hätte. Was sich demgemäß als menschliche und wissenschaftliche Aufgabe zu meinem Thema klar erkennen läßt, scheint mir am übersichtlichsten und, sofern es sich um erste Hinweise handelt, am zweckmäßigsten in Gestalt dreier kurzer Vorträge gesagt zu werden. Dadurch kann die fremde Materie auch denen verständlich sein, die ihr bisher fernstanden. Ja es ist sogar mein besonderer Wunsch, daß die Betrachtung solch eines speziellen Gegenstandes auch das Interesse vieler Bildungswilligen finde, die nicht der Fachwelt angehören, und denen nur etwa durch die Sprödigkeit des Weges und den Mangel an lebendiger Vermittlung der Zugang verwehrt blieb. Andererseits lag es mir fern, Dinge „populär" zu sagen, die begrifflich geschützt bleiben müssen, wenn sie nach dem höchsten Bedürfnis des erkennenden Geistes in fester Ordnung erfaßt werden sollen. Denn auch wenn ich unser Thema der allgemeinen Bildungsarbeit der Zeit und unserer Nation, insbesondere der Literaturwissenschaft, zur angelegentlichen Prüfung nahebringen könnte, so muß die Aussprache doch gerade durch den wissenschaftlichen Gehalt im engeren Gebiet selbst fruchtbar gemacht werden. — Die wenigen Anmerkungen habe ich, um die Lesbarkeit des Textes nicht zu erschweren, an das Ende gesetzt.

Zu danken habe ich auch meinem Freunde Dr. phil. Joachim Bannes, dem ständigen, hilfsbereiten Weggefährten meiner Studien. Von ihm stammen die Übertragungen zweier Gedichte Rumi's, die im dritten Vortrage als solche kenntlich gemacht sind.

Breslau, 2. XII. 1932.

Dr. phil. Gustav Richter.

Inhaltsverzeichnis.

Vorwort 5
1. Vortrag: Umschau mit Rumi 7
2. Vortrag: Über Rumi's Lehrgedicht 27
3. Vortrag: Rumi's Divan 50
Anmerkungen 70

Daß wir solche Dinge lehren
Möge man uns nicht bestrafen:
Wie das alles zu erklären,
Dürft ihr euer Tiefstes fragen.
Goethe: West-östlicher Divan.

Erster Vortrag.

Umschau mit Rumi.

Meine Damen und Herren!

Wer den Mut hat, auf dem Lebensweg seiner Bildung nach selteneren, wenig gekannten Gegenständen zu forschen, folgt vielleicht dem Hinweis einer starken Persönlichkeit, der er unbemerkt in einer abgelegenen Region des Geistes zu begegnen wünscht, oder einer Haltung seines schöneren Selbst, das mit dem noch Ungesagten und Ungesehenen den reinen und freien Ausdruck seiner Eigenheit schaffen will. Wir haben uns vorgenommen, den persischen Dichter und Mystiker Dschelál-eddin Rumi, sein Werk und seine Gestalt zu betrachten. Wieviel Fragen und Erwartungen können sich an diesen Namen, den im Abendlande nicht jeder kennt, knüpfen! Ich schätze, sie werden ebenso allgemeiner wie besonderer Art sein und uns schon darum zu einer lebendigeren Aussprache drängen. Sie erfüllen uns aber auch gewiß mit Freude und Aufmunterung, da sie im Umgang mit dem Meister unserer Nation beharrlich werbend unseren Geist angefordert haben. Denn wir können uns sogleich der Worte Goethe's versichern, die wir in den Noten und Abhandlungen des West-östlichen Divans zu unserem Thema lesen. Dort heißt es: „Dschelál-eddin Rumi findet sich unbehaglich auf dem problematischen Boden der Wirklichkeit und sucht die Rätsel der inneren und äußeren Erscheinungen auf geistige, geistreiche Weise zu lösen, daher sind seine Werke neue Rätsel, neuer Auflösungen und Kommentare bedürftig... Unterricht und Erhebung ist sein Zweck, im Ganzen aber sucht er durch die Einheitslehre alle Sehnsucht wo nicht zu erfüllen, doch aufzulösen und anzudeuten, daß im göttlichen

Wesen zuletzt alles untertauche und sich verkläre.“ Der Umgang mit einer so lebensvollen Gestalt des Geistes, von Goethe gewiesen, wird nichts anderes, als eine hohe Übersicht unserer menschlichen Betätigung selbst fordern. Wir werden bemüht sein, sie für uns durch diesen Gegenstand eigener Art zu gewinnen, und hierfür gaben uns die Worte des deutschen Meisters mehr als den äußeren Anlaß.

Denn mit Goethe können recht eigentlich jene Gestalten des fernen Ostens, sonst kaum sichtbar und ungenannt, begehrend und rufend vor uns hintreten, und wir werden sie freudig begrüßen. Die Gärten des Morgenlandes nehmen uns auf, entfremden uns aber dem eigenen Lande nicht. Wir wollen ja schauen mit dem Blick der „starken Persönlichkeit“, die im Divan die Fülle einer monumentalen Geschichte wie die Kraft einer übergeschichtlichen Poesie entdeckt hat, um dem Westen als dauernder Zuspruch für seine gedankenvollen Betrachtungen vorzuliegen. Wen der Geist in's Weite treibt, ist darum nicht geringer als der, den die Liebe zum näheren Raum tugendhaft gemacht hat. Er folgt dem unendlichen Drange des Herzens, der noch immer in jedem lebt, der als rechter Mensch geboren wurde. Und wird doch umso eher die Grenzen und Maße erkennen, die diesem Planeten zugeteilt sind, und sich ihrer Gerechtigkeit beugen wie jeder, den die Welt einen Weisen genannt hat. Fromm und reich an Erkenntnissen, von einer ihm selbst gemäßen einheitlichen Form der Anschauung mitgebildet, findet er sich an eben der Wiege, von der er ausgegangen, und weiß, warum sie an d i e s e m Orte stand.

In Goethe's Divan bewegen sich die Gruppen der orientalischen Geschichte recht bunt vermengt wie vorbereitet für ein nun bald beginnendes Spiel. Es ist durchaus der ganze Orient, der sich vor unseren Augen auftut. Und wiederum auch in ungezählten kleinen Formen und Eigenbindungen, die zur besonderen Wertschätzung auffordern. In der Fülle der Wille zum Ganzen! Geschichte und Kunst in Einem. Hätte hier die Historie ohne die Poesie geschrieben werden können? Wir beantworten diese Frage mit einer Analogie, die wir im Leben und Werk jenes persischen Sängers finden, dessen Name diesen Ausführungen vorangeht.

Suchen wir die historischen Daten im Leben des Dschelál-eddin Rumi in einen angemessenen Zusammenhang zu bringen, so erscheinen sie uns in gewisser Hinsicht typisch für den Werdegang eines morgenländischen Genies. An der Hand seines gelehrten Vaters Muhammed Ibn Husain

al-Hatibi mit dem Ehrennamen Bahá-eddin Walad durchwandert er frühzeitig den vorderen Orient; schon im Jahre 1212 n. Chr. muß er im Alter von fünf Jahren mit seinem Vater die Heimat Balch im heutigen Afghanistan verlassen durch widrige, aber keineswegs unbedeutende Umstände gezwungen. Glaubwürdige Nachrichten erzählen, daß Bahá-eddin's Volkstümlichkeit den Neid des regierenden Fürsten Charizmschah hervorrief. Die nahe Verwandtschaft mit dem Sultan vielleicht auch höfische Intrigen neben dem Interesse des Volkes werden seine Lage bedenklich genug gemacht haben. So traten sie die Pilgerreise nach Mekka an, dem Zentralheiligtum des Islams, um nie mehr in die Heimat zurückzukehren. Über Nischapur, der Pflanzstätte der islamischen Bildung im Nordosten Persiens, kamen sie zunächst nach Bagdad, damals noch immer der größten Kulturstadt des islamischen Reiches. Jahrzehnte zuvor hatte die rege Bautätigkeit der letzten Abbasiden die Stadt um manche Kunstwerke bereichert, deren Reste noch heute bewundert werden können. Der politische Einfluß der herrschenden Dynastie war freilich nicht mehr allzu bedeutend. Daß er überhaupt noch dann und wann in Erscheinung trat, beruht jedenfalls darauf, daß die völkischen, sozialen und religiösen Gegensätze noch immer nicht die natürliche Spannweite eines gemeinsamen Kulturwillens überschritten hatten. Und der war bereits durch Jahrhunderte seit den Tagen der ersten Abbasiden im 8. Jh., als aus dem arabischen Reiche das „islamische" wurde, so weitgehend erstarkt, daß er einer autoritativen Repräsentation nach außen sehr wohl noch bedurfte. Die natürliche Mittenlage des Zweistromlandes hatten dieses Stück Erde und mit ihr jene Stadt berufen, die Schnittfläche weitgehender orientalischer Lebenskräfte zu werden, die zu wertvollsten Mischungen und bedeutendem geistigen Reichtum führen, aber auch gleich Strahlen vom Mittelpunkt auseinandereilen konnten und der klugen Kraft staatsmännischer Autorität bedurften, um nicht zu zergehen. Je schadhafter dieser Schutz wurde, umso mehr begann die geistige Produktivität dieser Weltstadt ihre Selbständigkeit einzubüßen, indessen der Zustrom an radikalen Wortführern ständig wuchs. Die Schia, ursprünglich eine religiös-politische Opposition, die schon aus den Zeiten der ersten Kalifen datiert, wurde wohl aus dem politischen Leben immer mehr in das religiöse gedrängt. Dafür verbreiteten sich geheimbündlerische Tendenzen, besonders von persischem Blute genährt, immer weiter, um manche geistige Zukost bereichert, dergleichen schon in den Tagen vorislamischer Gnosis bekannt war. An der berühmten Nizamija in Bagdad, der um

die Mitte des 11. Jahrhunderts gegründeten Hochschule, wurde orthodoxer Islam gelehrt, in wie vielen aber schon nicht mehr das echte Bild der Lehre Mohammeds! Der junge Dschelál-eddin wird die Eindrücke der Weltstadt damals noch kaum anders als äußerlich aufgenommen haben. Sein religiöser Impuls, der um diese Zeit als allein ausgeprägt zu denken ist, empfing dann in Mekka die lebendigste Stärkung, in vielem vorgebildet von der geistigen Führung seines klugen und frommen Vaters. Bahá-eddin nahm nun den Weg nach Malatia, blieb dort 4 Jahre und zog darauf nach Larindah. Hier widmete er sich 7 Jahre der Ausbildung seines Sohnes. Beide folgten dann einer Einladung des seldschukischen Fürsten von Rum Alá-eddin Kaikubad nach dessen Residenz Konia, dem alten Iconium in Kleinasien. Hier starb Bahá-eddin, angesehen und berühmt, im Jahre 1231 n. Chr. Außer vorübergehendem Aufenthalt in Aleppo und Damaskus blieb nur auch Dschelál-eddin sein ganzes Leben lehrend und dichtend in Konia, bis ihn der Tod im Dezember 1273 n. Chr. abrief. Nie mehr hat diese Stadt eine so weitreichende geistige Bedeutung erlangt wie im 13. Jahrhundert. Kunst und Wissenschaft blühten unter dem verständnisvollen Schutz der Seldschukensultane, die selbst — ein eigentümliches Wechselspiel von Vergangenheit und Gegenwart — aus einer großen und bewußt gepflegten iranischen Überlieferung lebten, welche weder in ihrem Blute noch in dem Boden ihres Machtbereiches lag. Die fürstlichen Namen entlehnten sie der altpersischen Heldensage, in Hofhaltung und Baupflege folgten sie gern der östlichen Tradition. Die Mittel, die die Natur bot, waren selbst reich und schön. Mittelalterliche Reisende erwähnen das gesunde Klima der Stadt, ihren Wasserreichtum, die üppige Vegetation. Auf diesen gesunden Gründen aber erhoben sich die klaren Formen der Türme und Mauern mit dem belebenden Schmuck enggewundener Koransprüche, oder die gekuppelten Säulen, Minarets und Rundbögen von Moscheen und Medresen, durchglüht von dem Farbenspiel ihrer einzigartigen Fayence- und Ziegelmosaiken. Was die Stürme kommender Jahrhunderte hiervon verschont ließen, hat zu einem großen Teil moderner Unverstand oder Gleichgültigkeit nach und nach niedergerissen. Nur großartige Trümmer weisen uns auf die Vergangenheit.

Wir nannten Rumi's Lebensgang zu einem gewissen Grade typisch. Mit Recht, wenn wir als Exempel jene höfische Gunst oder Ungunst betrachten, welche wie hier so überhaupt im Orient die äußeren Rückwirkungen auf die Form der geistigen Bildung wesentlich bestimmt haben. Das Echo der sozialen Abhängigkeit klingt tief im Gemüt

des Orientalen nach. Diese Übermacht vermochte geistige Bewegungen auszulösen, die den weiten Raum des vorderen Orients allenthalben durchdringend beherrschten, sie fand aber auch eine fast seltsame Umkehrung in dem ungestillten Freiheitsdurst glühender Seelen, die auf sich zurückgezogen und mit rätselhafter Unbekümmertheit um die Sorgen des kommenden Tages sich auf eine zweite geheime Buchführung im Haushalt ihres individuellen Seelenlebens verstanden. Wie gleichsam die Trennung von Heute und Morgen fällt, so oft auch die Handhabe des gebietenden Hier und Dort. Und diese rastlose Unruhe des ständigen Wanderns, ein beharrliches Widerspiel zu den despotischen Gesten, welche die öffentliche Gesellschaft knien und wieder aufstehen heißen. Kulturschaffende Freiheit? Hier ein durchaus gespaltener Begriff. Weit im Osten der islamischen Welt liegt Rumi's Heimat, seine Jugend führt ihn bis zum Süden Arabiens, und im Nordwesten des vorderasiatischen Raumes komponiert er, der Persien nur als Kind gesehen hat, die schönsten Lieder der persischen Zunge. Aber wir gedenken auch der lebendigen Antriebe, welche das Schicksal ihm bereits in den frühen unruhigen Tagen gewährte. Neben der aufmerksamen Leitung des Vaters nennt uns die Überlieferung den Philosophen Burhán-eddin Tirmidi als ersten Lehrer Rumi's. Der persönliche Umgang mit dem gelehrten Meister greift allemal tief in die verborgenen Schätze einer reinen orientalischen Seele, und gar rasch flammt in den Händen des Entdeckers, man weiß nicht wie, die Wunderglut der Offenbarung in einem Feuer, das die Augen blendet und Fleisch und Blut verzehrt. Mit Lust und Eifer begann sein Schüler sich dem Studium der Wissenschaften hinzugeben in all dem Ausmaß, das den vielseitigen Bedürfnissen der Zeit entsprach. Nach des Lehrers Tode wurde die Hand des Vaters doppelt nötig und liebenswert. Und noch einmal gönnte ihm die Vorsehung den großen Aufblick zu einem Meister und Freunde, der die letzte und wichtigste Wandlung in Rumi's Geistesleben bestimmte. Es war der Mystiker Schäms-i-Täbrizi, unter dessen Namen Rumi später seine Werke schrieb. Dieser periodische Aufstieg bis zum höchsten Erlebnis islamisch-orientalischer Seelenkultur mit dem Einsatz größtmöglicher Spannung von Unruhe und Entzücken, Selbstheit und ätherischer Hingabe an das größere Vorbild kann in solch grundsätzlicher Äußerung nicht anders als typisch bezeichnet werden.

Noch einmal halten wir in Rumi's Lebensraum Umschau. Den Spannungsflächen des kleineren Kreises hat das Schicksal zur selben Zeit die größten Erschütterungen in einer weit

ausholenden Zeitgeschichte gegenübergesetzt. Die Heimat Balch lag ja selbst in dem gärenden Behälter reichster politischer Gegensätze. Der dauernde Wechsel der Dynastien, der ständige und höchst nachhaltige Druck östlicher Völker, das überaus uneinheitliche Zusammen- oder Gegeneinanderwirken der verschiedenartigsten geistigen Lebensströme, hat die iranischen Länder schon bald nach dem Zusammenbruch der Sassaniden nicht mehr zur Ruhe kommen lassen. Nach dem siegreichen Vordringen der islamischen Araber sollten mit den Fäden eines neuen religiös-politischen Staatsgefüges die kulturellen und politischen Bewegungskörper im Ostbecken Vorderasiens mit einem verheißungsvollen, jedoch neben dem eigenen Raume liegenden Zentrum verschnürt werden. Erst von Syrien dann von Mesopotamien aus ward dieses feine, flimmernde Gewebe des islamischen Weltreiches gesponnen. Aber noch ehe die Knoten geknüpft waren, zerriß das Gebilde unter dem Gewicht so vieler Eigenbewegungen, die von allen Seiten und nicht zuletzt im Mittelpunkt selbst genährt wurden. Ob im Guten oder Schlimmen — die Liebe zum Leben hat jenes Leichentuch hastig genug zerrissen. Daran hat der Osten seinen Anteil — und wie hat er dagegen gewirkt! Doch tragisch bleibt dieser Vorgang in unseren Augen. Der Osten war weder in sich einheitlich noch auch in der Opposition ganz glücklich. Eine halbnationale Renaissance, die an das vergangene Persertum anknüpfte, verband sich mit ebenso halbbedeutenden politischen Höfen. Im Gewirr dieser Auseinandersetzung gewinnt Ghazna für einige Zeit (im 11. Jahrhundert) durch seinen klugen und glücklichen Fürsten Mahmud ein vortreffliches Ansehen. Damals sah auch Balch glückliche Tage. Schnell sank nach Mahmud's Tode indes die Macht der Ghaznaviden und Balch wurde der immer begehrte Zankapfel neuer Geschlechter. Im Anfange des 13. Jahrhunderts schien endlich die Stadt unter dem Protektorate der siegreichen Charizmschahe eine neue Blüte zu erleben. Zur selben Zeit wurde Rumi geboren, ein Symbol dieser Hoffnung. Aber scheint es nicht, als habe mit dem Kinde und seinem Vater zugleich der Stern eines besseren Schicksals diese Stätte für immer verlassen? Denn kaum 10 Jahre später wurde der Osten von dem furchtbarsten Verhängnis heimgesucht: die Mongolen brachen in die persischen Residenzen ein und bereiteten jenen Ländern eine Geschichte, deren traurige Folgen bekannt genug sind. Höchst bedeutsam erscheint uns der Anlaß. Die tief greifende Opposition zwischen Osten und Westen des islamischen Reiches hatte soeben ihren Gipfel erreicht. Der Charizmschah trug sich mit der Absicht, dem Kalifen von Bagdad durch

einen schiitischen Gegenkalifen seine weltliche und geistliche Macht abzuringen. In diesem Lebenskampf um die islamische Idee besann sich Bagdad eines Mittels, das der Teufel nicht hätte besser ausdenken können: man hetzte die Mongolen gegen den Feind. Damit war das Zauberwort gesprochen, das den längst drohenden, bohrenden Bewegungen im fernen Osten Ziel und Kraft gab. Die Mongolen führten ihre Vernichtungsaktion mit aller Gründlichkeit durch. Nach wenigen Jahrzehnten hauste Hulagu in Bagdad.

Hier sehen wir also mit einem Blick die hauptsächlichsten Kräfte des morgenländischen Raumes in einer erschütternden Aussprache begriffen. Wie dunkel liegt vor uns jenes Tal, aus dem die irdischen Nöte jäh und stoßweise noch in unsere Tage hinüberklingen. Der künstlerische Gang des Schicksals hat sie indessen zu einem heroischen Rythmus vereinigt. Dem geballten menschlichen Willen und seiner Utopie setzte die Geschichte die übermenschlich-triebhaften Bewegungen des Völkerlebens entgegen. Und in dieses Gebilde setzte sie zugleich das erstaunlichste Symbol dieses Widerstreites. Auch unser persischer Sänger nimmt seinen Weg von Osten. Die Unruhe all der kommenden Gefährnisse, von denen er nach außen beschützt bleibt, belebt und verzehrt die innere Schau. Vor dem äußeren Zusammenbruch seiner weiteren Umgebung rettet er den edleren Bestand des morgenländischen Geistes in den Dom seiner Visionen. Dem Leichenfrieden des mongolischen Islams klingt wie erlösend das Lied vom lebendigen Frieden entgegen. Und auch der irdische Ausdruck wird nicht vergessen. Im westislamischen Territorium findet Rumi eine ruhige, unverwüstete Heimat. Zwar weist ihre Geschichte gleichfalls auf eine östwestliche Welle des 11. Jahrhunderts zurück, welche durch das Vordringen türkischer Stämme, insbesondere der Seldschuken, gekennzeichnet wird. Dieser Vorgang war ehemals mit Geschick von den vorderasiatischen Mächten in die islamische Kultur, teilweise sogar zu deren Nutzen, eingefangen worden. Darum ist er mit der späteren Invasion der Mongolen eigentlich nur in den Gegensätzen vergleichbar. Die Seldschukendynastie in Konia war, als Rumi an den Hof berufen wurde, politisch so befriedet, daß sie die eigentliche Oase des Orients in dieser Zeit genannt werden kann. Trotz dynastischer Wirren blieb auch in der Folge mindestens zu Rumi's Lebzeiten Konia in seiner Stellung. Die Auseinandersetzungen mit den Mongolen waren gewiß auch hier nicht ohne politische Nachwirkungen. Aber sie beweisen nur, verglichen an dem Schicksal der Nachbarn, das hohe Maß politischer

und sozialer Vernunft, das diesem Lande noch eine Weile Kraft und Würde gab.

Mächtig und gedankenvoll wirken diese historischen Gegensätze. Sie äußern sich vor uns an einem Denkmal, das an der Historie selbst nur den Anteil des Symbols zu haben scheint. Und doch ist es mehr als ein Symbol; die wahren Ausweise der Geschichte sind wahrscheinlich oft ganz andere als die, welche durch die gelehrten Rekonstruktionsversuche im logischen Aufbau sichtbar werden. Die wahre Geschichte sind die vergangenen Vorgänge. Sie sind umso geschichtlicher und vergangener, je lautloser sie die Gesetze ihres Ablaufs ausgetragen haben. Daß sie nur rasch vergehen, um neuem Leben Raum zu geben, nur bald die Besonderungen ihres Daseins dem Drängen der Natur opfern! Geschichtlich ist jener Alexander, von dem die Worte Hamlet's gelten. Darum kennt auch die Geschichte recht eigentlich keinen Konflikt mit der Zeit, von der sie ja die Zuteilung ihrer Lebenslust empfangen hat. Geschichte ist eine Sache des Gelebthabens, die Apotheose ewiger Vergessenheit. Was nicht mehr gesehen und gekannt wird, weil es keinen Vertrag mit der Zukunft eingegangen ist. Im Grunde recht eigentlich also das Zeitgemäße und Natürliche, die Dinge des Tages und das, was „der Augenblick gebietet!" Darum könnte solch eine Geschichte, insofern sie eben Geschichte ist, auch keine Spuren einer überzeitlichen Eigentümlichkeit hinterlassen. Sie fügt sich willig und selbstbescheidend dem Sachwalter einer höheren Ordnung. Und dennoch — ihrem innersten Wunsche entgegen entläßt sie aus sich zu allen Zeiten Schöpfer und Zeugen, denen die stumme Hingabe an den Augenblick nicht genügt. Sie rufen die Übergeschichte, indem sie dem zeitlichen Lebensstrom mit Macht ausweichen und ihren Augenblick in eine Form bannen. Merkwürdig — sicher schreitet dieses Leben, das jene der Vergessenheit zu entreißen suchen, über sie hinweg, drängend und ohne Säumen wie in die Zukunft hinein, und doch sähe die kommende Zeit, wenn sie zurückschauen könnte, aus ihren vergangenen Tagen nur gerade jene heroischen Trümmer des Stehenbleibens und anhaltenden Selbstbesinnens, welche der übergeschichtliche Wille ihr abgerungen hat. Man sollte also nicht wohl vom Studium einer Geschichte, sondern von dem der Übergeschichte oder Mitgeschichte sprechen; denn was uns greifbar und gut bekannt geworden, sind gerade die „ungeschichtlichen" Bemühungen der Vergangenheit, nicht zu verrinnen, sondern fortzubestehen. Der Tempel von Paestum und die Akropolis oder die Ruinen von Ekbatana — sind sie nicht viel mehr als historisch? Das Gleiche gilt etwa von jenem anderen

Alexander, dessen Erscheinung unser Bewußtsein in vielen Gebetsstunden wissenschaftlicher Andacht überrascht und entzückt hat. Unendlich ist die Auswahl solch unvergessener Gestalten und Gegenstände, die wie der Geist über den Wassern über der geschichtlichen Ebene schweben. Ihretwegen erscheint uns ja die Zeit plastisch.

Dieser einfache Tatbestand greift aber sehr tief in unser forschendes Gewissen; denn es geht nicht darum, alte Begriffe in neue Redensarten umzukehren. Es läge uns auch nichts daran, dem ererbten Begriff der Geschichte seine Gültigkeit nicht auch fortan zu gewährleisten, wenn seine Verwendung dem Postulat einer materialwütigen Auslegung weichen wollte. Das Widerspiel von Vernunft und vitalster Besorgung des menschlichen Ablaufs wahrt in seinem letzten Grunde das ungekannte tragische Geheimnis der Kreatur selbst. Sie ringt wie vergeblich und doch nicht ohne Hoffnung nach dem sicheren Besitze der Kategorie, aus der sie geschaffen. Die historischen Zuckungen ihres schönen Körpers zwingen jeder Zeit von neuem Mitleid und Barmherzigkeit in den Arbeitsplan. Ein tiefstes Verständnis für diese immerwährende Aufgabe hat in Deutschland die Romantik auf allen Gebieten geistiger Arbeit erbracht. Sie hat die zitternden Spannungen der Schöpfung neu erlebt und der eisigen Kälte des Rationalismus mit rasch entschlossener Hinwendung zur naturhaften Seite des Menschentums geantwortet. Aber die Gesetze des menschlichen Lebens sind immer nur aus der Projektion der Vorgänge bezw. Historie ableitbar, nämlich aus der mehr als vitalen, plastischen, zeitüberdauernden, ja gegensätzlich-kämpferischen Betätigung der Menschheit. Als die im vorigen Jahrhundert aufkeimenden lebensdurstigen Bemühungen um die historische Einsicht in die Geisteswissenschaften eindrangen, hätte es wohl des Hinweises auf solche „übergeschichtliche“ Konstellation des wissenschaftlichen Materials bedurft. Statt dessen hat man ihre Deutung einer künftigen mechanischen Ableitung aus der Fülle des mit Lust und Eifer beigebrachten Materials anheimgestellt und in den unendlichen Kausalitäten kleiner und kleinster Tatbestände ausgeweitet. Als ob Geschichte jeweils gegenwärtig werden könnte. Was von ihren unvergangenen Zeugnissen in unsere Zeit hinüberragt, ist unserem Verstande allenthalben zur Eigenbesinnung auf unser uns unmittelbar gegenwärtiges Lebensganze übergeben. Mit seinen intellektuellen Visionen verbindet der Forscher sie zu jener Einheit, die er vor dem Forum seines Gewissens und seiner sozialen Mission rechtfertigen muß. Er darf sich den Blick auf die kleineren Dinge nur so lange gestatten, als er sich der höheren und höchsten

Beziehungen sicher weiß. Darum könnte eine sorgsame Auslegung des Geschichtsbegriffes der Selbsthaltung wissenschaftlicher Arbeit wirksam assistieren. Und hier wieder liegt Goethe's Divan vor uns, bereitwillig hingegeben allen, die sich ihrer Methode besinnen werden.

Es klingt nun freilich wie eine seltsame Ironie, daß man erst solche Umwege über das Morgenland benutzen sollte, um jene Impulse etwa unter uns Deutschen wieder zur Wirkung zu bringen. Aber wir können Einwänden dieser Art antworten mit dem Hinweis auf die neuen Formen der Einheit, die der Stoff unter den Händen des Forschers vor seinen persönlichen und visionären Augen gewinnt und die einzig den Beweis für seine produktive Schaffenslust beibringt. Wir antworten sodann mit dem Hinweis auf die Brauchbarkeit der Resultate für die gemeinsamen Bildungserfordernisse der Zeit. Gewähren in diesem Rahmen z. B. die morgenländischen Studien einzigartige Einsichten, so fügen sich diese Bemühungen besser in das Interesse der nächsten Umgebung als der materialbefangene Arbeitseifer eines Gelehrten, der die quantitative Nähe des Materials zum Fürsprecher seiner eigenen Unentbehrlichkeit vor den Zeitgenossen proklamiert. Pflege der geistigen Anschauungsform, Verstehen der vorliegenden Vorgänge und ihre Einordung in die besterkannten und höchsten Zusammenhänge der forschenden Vernunft sind die wesentlichen Bewegungsgesetze geisteswissenschaftlicher Betätigung. Und bei diesem Hinweis auf die Souveränität des erkennenden Willens lasse man uns auch antworten mit dem Wort von der nationalen Wissenschaft. Denn ist jene notwendige wissenschaftliche Betätigungsform erst wieder dem göttlichen Drang der Schaffenden selbst beigegeben, so werden die Gesetze des Blutes und der im Raum verbundenen, fest und würdevoll gefügten Kulturgemeinschaft auch die Sonderung des Geistes durch die verschiedenen Aufträge in der Welt der Erkenntnis vornehmen.

Gegenüber den Verstümmelungen der geistigen Sehkörper wird daher alles, was zur Wiedergewinnung des nationalen Weitblicks führen kann, höchst erstrebenswert und der menschlichen Gesellschaft unter allen Umständen nutzbringend sein. Darum wäre wiederum sehr zu hoffen, daß der West-östliche Divan vielen Deutschen, insbesondere aber den Gelehrten, mit auf den Weg gegeben werde. Man findet nämlich darin nicht wohl eine Aufzählung von Tatsachen (diese ließen sich heute gewiß durch geeignetere ersetzen), sondern eine äußerst gelöste, historisch-poetische Anschauungsform, die gleich der Frühlingssonne auch dem verderb-

testen Historiker die Eiskruste seines winterlichen Irrtums zum Schmelzen bringen wird. Denn nunmehr sieht er die historischen Äußerungen des Lebens in eine künstlerische Einheit gebracht, die ja seiner unmittelbarsten Gegenwart innewohnt, er sieht, daß das Gefüge der wissenschaftlichen Urteile deshalb wahr sein muß, weil es zugleich schön ist. Und in dieser Gegenwartstat des West-östlichen Divans liegt doch nur wieder die Offenbarung der Schaffens- und Erkenntnisform, die alle historische Überlieferung überhaupt auszeichnet. Diese ist aber eben ohne die Kategorien einer persönlichen, ja eigenwilligen Auffassung des betrachteten Lebens niemals zustande gekommen. Was uns an solchen Denkmälern und „Material" vorliegt, ist bekanntlich im Wesentlichen literarischer Natur und immer eine Komposition, die der sublimierte Wille des Erzeugers geschaffen hat. Deshalb führen auch alle Bemühungen um die Herausschälung der wirklich „ungetrübt historischen" Tatbestände zu stets relativen Ergebnissen, da sich in den Überlieferungen doch niemals die Eigenbewegungen des literarischen Schaffens bezw. der Erzeuger fortdenken lassen. Das wird schließlich jeder Sammler einsehen. Wer aber größere Ziele mitbringt, wird ohne Verdruß an der Literaturwissenschaft zu seinen Gegenständen eine gar elastische Handhabe für die rechtbezogene Historie gewinnen; denn nun blickt er den andern Gestalten ins Auge und liest von ihren Lippen, und wenn er klug und der Weisheit zugekehrt ist, reißt er nicht anspruchsvoll von ihrem Antlitz den Schleier, der die letzte Einschau versagt. Er würde sie gewiß nicht ertragen. Wie sorgsam muß also, wer sehen will, vorerst auf sich selbst achten! Mit Abstand und Pietät wird er vor allem den literarischen Ausweisen gegenübertreten wie einem Gemälde, das allerdings dem rohen und formlosen Betrachter aus zudringlicher Nähe nur als ein Zusammengeraten von Farbenstrichen erscheinen muß. Aber was gehen uns die Pinselstriche oder der Firnis an! Wir betrachten durchaus nur unserer eigenen Bedürfnisse halber. Mit Poesie und Verstand hat Goethe den Orient angeschaut! So läßt sich der Divan als eine zweifache Zuwendung an uns Deutsche deuten: als Durchblick auf eine Erkenntnismethode, die, gebunden an den Selbstwert des Schaffenden, zur vorbildlichen Freiheit des Geistes führt, und ferner als unvergängliches Kunstwerk, welches die Fragen einer weiten Lebensfläche, durch Poesie vernommen, mit Poesie beantwortet. Wer dieses Buch zum Kanon seiner morgenländischen Studien nimmt, wird gewiß die angemessene Haltung zu den Literaturen des Orients finden. Er erkennt mählich die Bedeutung literaturwissen-

schaftlicher Studien besser als in einer anderen Richtung; dann führen unmittelbar die Reichtümer orientalischer nicht zuletzt persischer Literatur zu einer vorzüglichen Spiegelung seines eigenen Geistes und zum lebendigen Innewerden bestimmter Anschauungs- und Denkmethoden, als welches die soeben angestellte kurze Erforschung unseres historischen Gewissens angesehen werden mag. Rumi hat uns auf dem Pfad seiner Lebensreise mitten in die Zeitgeschichte unserer eigenen denkenden Generation geführt — diese Kunst wird er uns noch aus der literarischen Tradition Vorderasiens rasch erklären.

Rumi's Erbe steht nämlich im klaren und wohlgefügten Zusammenhang mit einer bestimmten literarischen Vergangenheit. Sie knüpft sich zunächst an die beiden Namen Sana'i und Ferid-eddin Attar. Die Dichterbiographen zitieren gern einen Vers Rumi's: „Attar ist Geist und Sana'i seine beiden Augen; ich folgte Sana'i und Attar." Wer Rumi's Lehrgedicht kennt, glaubt diesen Ausspruch gern. Sana'i starb um die Mitte des 12. Jahrhunderts und gilt als der erste bedeutende mystisch-didaktische Dichter unter den Persern. Ferid-eddin Attar setzte den gleichen Weg fort. Nun liegen aber die literaturgeschichtlichen Zusammenhänge noch recht bedeutend tiefer. Wir werden uns vorerst mit einigen kurzen Vermerken begnügen, die das Gesamtbild der persischen Literaturgeschichte bei uns auslöst. Die Abhängigkeit Rumi's von jenen Vorbildern haben wir für sein Lehrgedicht sichergestellt, d. h. für eine episch-didaktische Literaturgattung, über deren Gehalt und Bedeutung wir in unserem nächsten Vortrage ausführlich zu sprechen haben. Nicht ebenso verhält es sich mit Rumi's Divan, der gattungsmäßig von dem andern Werk geschieden werden muß. Auch er besitzt natürlich seine Rückverbindungen. Man hat die Geschichte der persischen Literatur gern nach historischen Perioden oder führenden Persönlichkeiten gruppiert: bekannt ist der an sich übersichtliche und recht geschmackvolle Kanon der persischen Meisterdichter, wie er auch in Goethe's Divan angeführt ist. Die ausführliche Aussprache über die persische Literatur verlangt allerdings jetzt dringend ein anderes Ordnungsprinzip. Die Anfänge der unter den Einwirkungen des Islams stehenden neupersischen Literatur — nur um diese handelt es sich jetzt — sind uns in den Einzelheiten nicht sonderlich bekannt. Aus dem 9. und 10. Jahrhundert n. Chr. ist uns manches zugänglich, das schon einen sehr ausgeglichenen Charakter aufweist und über reich entwickelte Ausdrucksformen verfügt. Die Poeten haben die arabischen Metra bereits übernommen und die rythmischen sowie die

sprachlichen Gefälligkeiten der persischen Zunge durch die arabische Verskunst diszipliniert. Man hat sich bisher damit begnügt, die Dichter in die Zeitgeschichte einzuordnen und sie in die Gefolgschaften einzelner Fürsten zu reihen, die sich die Pflege der Künste angelegen sein ließen. Die Überlieferung nennt eine Reihe von Namen, die mit den Anfängen dieser persischen Hofpoesie verknüpft sind, uns aber doch nur eine recht äußere Gruppierung ermöglichen. Von ihrem Anteil an dem inneren Werden der persischen Literatur sagen sie uns wenig. Indessen müßte gerade die Frage nach dem Werdegange beantwortet werden. Die spezifische Eigentümlichkeit der Denkmäler und ihre entsprechende Bewertung wird deshalb nicht von den Urhebern her sichtbar bezw. möglich sein, weil zu derselben Zeit, aus der die Literaturwerke vorliegen, die Literaten und Dichter uns nur wie Nebelgestalten kaum greifbar und ineinander verschwimmend umschweben. Persönlichkeiten sind mit diesen Wortwerken nur dann wesenhaft zu assoziieren, wenn mit dem Urheber zugleich ein präziser literarischer Begriff gemeint wird. Zeigt es sich nun, daß die Persönlichkeit des Urhebers über den literarischen Grenzwert in ihrer Wirkung hinausragt und an verschiedenen und zwar kritisch zu sondernden literarischen Zügen teilhat, so kann die Persönlichkeit als solche nie den wissenschaftlichen Einteilungsgrund einer Literaturgeschichte bieten. Für die persische Literaturgeschichte sind diese Bedenken durchaus am Platze; denn es weist nicht nur die frühe Literaturperiode für uns jenes oben gezeigte Mißverhältnis auf, sondern es spiegelt sich auch in der mittleren und neueren durchaus jener tiefgreifende Widerstreit zwischen den literarischen Traditionen und ihren Zuträgern, der im Grunde alle Zeugnisse der vorderasiatischen Wortkunst irgendwie beherrscht. Man wird nach solchen Methoden suchen müssen, welche die Intensität und Wandlungsfähigkeit des geistigen Bildes in den persischen Literaturdenkmälern allseitig erschließen. Es handelt sich also um eine Geschichte der literarischen Entsprechungen. Einen guten Hinweis für solch eine „Selbstgeschichte" der persischen Literatur geben uns die Perser in den wohl abgegrenzten Gattungen ihrer Poesie. Wie diese Grenzen im Einzelnen verlaufen, ist damit freilich nicht festgelegt, sondern müßte aus der Analyse der Denkmäler, wie sie von uns akzeptiert werden können, zu erschließen sein. Wir kennen das große Schahname des Firdausi, das uns, obwohl es eines der ältesten Denkmäler der neupersischen Poesie darstellt, schon auf die Höhe der epischen Dichtung führt. Um dieselbe Zeit hat die lyrische Kunst und Kunst-

fertigkeit der Perser verschiedene Prägungen aufzuweisen, die in ihren Beziehungen zueinander oder in ihren Zusammenhängen mit dem literarisch außerordentlich regsamen Persien der anschließenden Jahrhunderte noch kaum nach dem wissenschaftlichen Bedürfnis des abendländischen Geistes analysiert worden sind. Ähnlich ist auch alles, was bisher mit den vorläufigen Begriffen des „Romantischen", „Didaktischen" etc. belegt ist, in seinen literaturwissenschaftlichen und weiterhin geistesgeschichtlichen Bedeutungen bis auf einzelne Versuche gänzlich unaufgehellt. Man betrachte einmal jenen schon oben erwähnten Kanon, der sich in Hammer's persischer Literaturgeschichte findet. Danach gilt Firdausi als vornehmster Vertreter des Epos, Enweri der Kasside, Nizami der Romantik, Rumi der Mystik, Sadi der Ethik, Hafis der Lyrik. Nun liegen aber Begriffe, wie Epos, Mystik, Ethik ganz gewiß nicht auf der gleichen und zwar literaturwissenschaftlichen Ebene. Sie lassen sich logisch, sofern sie nicht eigens kommentiert sind, jedenfalls nur in verschiedenen Sachgebieten verstehen. Von Hammer hatte diese Begriffe den literaturwissenschaftlichen Anfängen seiner Zeit entsprechend für eine erstmalige größere Charakterisierung der persischen Literatur angewendet, und seine geniale Tat lag darin, die Aufgabe einer persischen Literaturgeschichte als Typengeschichte des menschlichen Geistes überhaupt gestellt zu haben. Noch mehr, er zeigte gerade durch seine freizügige Begriffsanwendung, wo die Ansatzstelllen der analytischen Arbeit liegen werden. Dabei schweigen wir noch von all den spiegelnden Schätzen, die er tatsächlich selbst enthüllte, und die auch Goethe mit vorbildlicher Dankbarkeit benutzt hat. Es scheinen auch in jener Begriffsvermischung einige ahnende Hinweise verborgen zu sein, welche der kritischen Orientierung sehr zugute kommen. Man hat sie infolge der dauernden emsigen Vorarbeiten, von denen wir in anderem Zusammenhange oben kurz gesprochen haben, kaum gesehen, und erst jetzt werden sie wie in neuen Entdeckungen und auf manchen Umwegen wieder sichtbar. Einen solchen vielsagenden Hinweis könnte man jenem Vermerk Hammers entnehmen, der Rumi die Meisterstelle in der sogenannt mystischen Dichtung einräumt; es ist also noch auf die Frage einzugehen, ob wir unter Mystik hier einen abgewandelten literaturwissenschaftlich brauchbaren Begriff zu verstehen haben.

Neben dem fest überlieferten Zeugnis der Orientalen, daß Rumi ganz allgemein jener Bewegung angehöre, die religionsgeschichtlich als Mystik bezeichnet wird, läßt sich dieser Zusammenhang auch für uns historisch, ohne daß wir

der besonderen literaturwissenschaftlichen Kontrolle zu unterliegen brauchen, leicht und präzise festlegen. Als Rumi nach seines Vaters Tode mehrere Jahre in Damaskus weilte, lernte er den berühmten Mystiker Ibn al-Arabi (gest. 1249) und seine Schüler, von denen einige nachmals selbst zu großer Berühmtheit gelangt sind, kennen. Auch mit Schämsi-Täbrizi, seinem späteren Meister, traf er angeblich dort zuerst zusammen. Müssen wir also Rumi durch eine Reihe äußerer Daten veranlaßt, allgemein in den Kreis der islamischen Mystiker einbeziehen, so werden wir auch seine Anteilnahme an den Gesetzen der inneren Bewegung dieser Richtung, so weit sie sich bisher umschreiben lassen, wohl erwarten dürfen. Man kann das System des Ibn al-Arabi als den Universalismus der morgenländischen Mystik bezeichnen: in ihm verweben sich recht eigentlich alle extremen Versuche des Geistes, die das spekulative und contemplative Heilsverlangen der Muslimen hervorgebracht oder weitergeführt hat. Die Vorgeschichte jenes Systems führt in einen weiten Garten mit den seltsamsten, vielfarbigsten Blumen. Die ungewöhnliche Neigung des Vorderasiaten zur Übersteigerung der persönlichen Religiosität, welche allmählich jede Distanz zur näheren Umgebung verliert, hat sich eine eigene, ekstatische Sprache geschaffen, die ebenso wenig geheim blieb, wie die, deren sich die ständig genährte, gnostische und pseudoislamische Spekulation bediente. Die Literaten nahmen schreiblustig auch diese Ausdrucksformen in den Stil auf und popularisierten die Mystik rasch. Sie begegneten dabei den literarischen Tendenzen der religiösen Erbauungsliteratur überhaupt, die ohne die extremen Formen schon längst eine gewisse Literarisierung des religiösen Gedankengutes erreicht hatte. So tief greift also die Geschichte der Mystik ein in die Geschichte des islamischen vorderasiatischen Geistes überhaupt. Zugleich aber auch in die Geschichte seiner literarischen Ausdrucksform. Das Farbenspiel der phantastischen Terminologie, von uralten gnostischen Anschauungen ausgespiegelt, hat in der sogenannten mystischen Poesie schließlich eine ganz eigenartige Weiterführung erfahren. Begriffliche Ausdrucksmittel werden besonders in der neupersischen Lyrik zu stilistischen umgedeutet. Wir müssen uns an dieser Stelle die näheren Nachweise versagen. Was im übrigen in so allgemeiner Form eben ausgesprochen wird, ist schon aus der modernen Forschung als gewiß feststehend zu übernehmen. Die allgemeinen oft recht verschlungenen und unklaren Methoden der Religionsgeschichte, der sprachlichen und literarischen Vergleiche sowie der Kulturgeschichte des vorderen Orients haben doch

wenigstens zu der ziemlich eindeutigen Forderung geführt, die Geschichte der Mystik nunmehr an der Geschichte ihrer Literatur zu interpretieren. Selbstverständlich ist von Anfang an, daß ja alle historischen Erscheinungen, vorzüglich die des Orients, nicht ohne die Kenntnis der primären Literatur sichtbar werden können. Darüber hinaus aber zeigt sich hier, daß erst die Analyse z. B. der persischen Literatur, insofern sie Literatur ist, die Beschaffenheit jener geistigen Lebensform, welche wir in allgemeinster Weise als „islamisch-mystisch" zu bezeichnen pflegen, im Einzelnen noch erschließen wird. Die nicht-literaturwissenschaftlichen Wege werden uns in dieses Gebiet nicht einen Schritt weiter bringen. Sie haben uns zur letzten Ausschau geführt, die wir in dieser Richtung erreichen konnten: zur Erkenntnis, daß ein hervorragend geistiges Vermögen des Orients dem Formgehalt seiner künstlerischen Ausdrucksweise wesenhaft ausgeliefert ist.

Prägen wir also den Begriff mystisch-persische Literatur, so meinen wir notwendig einen religiös bedingten literarischen Typus mit einer spezifischen Form der Gehaltsmitteilung, der sich im Einzelnen und bei der näheren Bestimmung von andern Typen wird abgrenzen lassen. Zugleich darf man vermuten, daß Wandel und Spannungsfähigkeit dieser Literatur in der Dichtung erheblich durch den jeweiligen Anteil der Gattung mitbestimmt wird. Ein mystisches Ghazel unterscheidet sich gewiß von der mystisch-epischen Dichtung, aber wodurch? Wenn wir bemerken mußten, daß der religiöse Inhalt literarischen Formprinzipien grundsätzlich unterliegt, so entsteht die Frage, wie lange jene „mystische" Mitteilung sich überhaupt wenigstens als eigener literarischer Stil ausweisen kann. Vielleicht verraten die Gattungen bereits in den nicht-mystischen Typen literarische Bewegungsgesetze, denen eine gleichfalls unmittelbare geistige Hinterlage innewohnt, welche den religiösen Zeugungswillen durch einen artsverwandten der nicht mehr religiösen Sphäre verdrängt. Hierfür wäre Hafis ein gutes Beispiel. Aber es ist noch sehr schwer, darüber exakte Auskunft zu geben und Dichter und Daten wie Formeln anzuführen, weil die Nachweise noch nicht zusammenhängend, allenfalls hier und da fragmentarisch geführt worden sind. Die bisherigen literaturgeschichtlichen Beobachtungen drängen also zu der Aufforderung, die Schriftwerke der Perser nach ihrem Stile zu analysieren und geschichtlich zu beurteilen. Hier ist der Begriff Stil im weiteren Sinne zu nehmen: als die dem Aufnehmenden dargebotene Form des Denkmals, welche seine Wesensdeutung ermöglicht. Die Kenntnisse von der Persönlichkeit des Urhebers, so weit sie auf nicht-literaturwissenschaftlichem Wege gewonnen sind,

werden jenen Arbeiten nicht hemmend im Wege stehen. Vielmehr wird das nachweislich oft Unentwirrbare der Persönlichkeit im Orient, das Nebeneinanderhafte der literarischen Ausdruckswege, auf denen wir ein und dieselbe Person wiederfinden, aus diesen überstarken und überpersönlichen literarischen Bildungsgesetzen sich einerseits gut erklären lassen, andererseits aus der genaueren Stilanalyse wiederum auch der Sonderanteil des Urhebers im einzelnen Fall bestimmter erkannt und zur spezifischen Bestimmung der Persönlichkeit beigebracht werden können. Es ergäbe sich in unserem Falle notwendig ein literaturwissenschaftlicher Begriff, der zugleich eine bestimmte Aussage über die Persönlichkeit Rumi's einschließen müßte und durch die Stilanalyse der unter dem Namen Rumi's wandernden Werke so eindeutig klar wäre, daß er den weiteren literaturgeschichtlichen Gegenständen, die unser Thema nicht umgreift, einen zuverlässigen Vergleichsinhalt gegenübersetzen könnte. Die Ergebnisse dieser geschichtlichen Weiterarbeit würde alsbald auch immer wieder den Eigenanteil Rumi's an der Ausgestaltung der persischen Wortkunstwerke deutlich hervorheben und seine Gestalt in das Gesamtbild der persischen Literatur so einordnen, daß sie dem distanzierenden Auge unserer wissenschaftlichen Erfahrung eine produktive und methodisch korrekte Wertung gestattet.

Untersuchungen dieser Art versprechen somit, auch die äußeren historischen Fakta, dergleichen wir für Rumi oben schon zusammengetragen haben, in angemessene Beziehung zu unserer Erkenntnis zu setzen. Der unmittelbare Zusammenhang von Literatur und Geschichte kann vielleicht noch augenfälliger an der Aufgabe erläutert werden, die beispielsweise die mystische Dichtung an der Mitwelt hatte. Rumi's mystische Ghazelen waren zur persönlichen Meditation für Ordensleute bestimmt. Sie hatten indirekt eine Art liturgische Bedeutung für eine engere religiöse Gemeinschaft. Seit alters hängt im Islam mystische Konzentration mit dem Ordensleben zusammen. Rumi hatte in Konia einen besonderen Orden gegründet, den der Mewlewis, der bis zum Jahre 1925 bestand und erst durch den Machtspruch der neuen Türkei beseitigt wurde. Eine imponierende Tradition fand damit ihren Abschluß: es war bei den Mewlewis Sitte, daß die Vorsteherwürde des Ordens sich forterbte unter den Nachkommen Rumi's. An diesem sichtbaren Fortleben des Meisters unter seinen Jüngern konnte sich die religiöse Übung immer von neuem inspirieren. Diese erlebten ihre Sendung vor allem in jener tanzenden Andacht, die dem Abendländer unverständlich und bewundernswert zugleich erscheint. Sie

wurde von einer charakteristischen melancholischen Flötenmusik begleitet. Naturgemäß galten Rumi's Werke dem Orden als eine heilige Literatur, als vorzügliche Nahrung auf dem Wege dieser mystischen Erlebniskunst. So dient seine Gemeinde dem wesentlichen Zweck der Dichtungen. Damit kommen wir aber auf eine Erscheinung zu sprechen, die bei der Stilanalyse eine beachtenswerte Rolle spielen muß. Es ist der Bedürfniszusammenhang, den die mystische Wortkunst mit der Gesellschaft unterhält. Die direkte oder indirekte Rücksichtnahme auf den Kreis, zu dem der Dichter spricht, die vielleicht außergewöhnlichen, jedenfalls aber speziellen Ziele, die er in den Hörern seiner Worte zu erwecken sucht, werden seiner Zunge notwendig einen eigenen Klang und eine bezeichnende Stilfärbung verleihen. Diese soziologische Aufgabe der Stilforschung ist an der abendländischen Literatur schon angewandt worden. Sie verspricht aber in unserem Fall zu recht singulären und wichtigen Ergebnissen zu führen. Die literarisch-religiöse Meditation drängt hier von vornherein viel augenfälliger nach der Gemeinschaft hin und zeigt sich schon der gemeinhistorischen Betrachtung nie ohne den sozialen Hintergrund verständlich. Wir erinnern uns der fast rätselhaften Bedeutung, die das Bild vom geliebten Freunde oder vom Meister, der mit jenem identifiziert wird, in der neupersischen Lyrik erreicht hat. Dieser Stilgedanke ist mit einer sehr ausgeprägten sozialen Tradition anmutig und notwendig verbunden. Sie hat nachweisbar auch Rumi's Zunge gelöst. Man kann sich Rumi's Freundschaft mit dem schon einmal erwähnten Schäms-i-Täbrizi nicht nachhaltig genug vorstellen. Täbrizi kam erst im Jahre 1244/45 nach Konia, als unser Dichter sich bereits eines beachtenswerten theologischen Rufes erfreute. Die mystische Predigt des Täbrizi erfüllte Rumi's Leben mit einem neuen Inhalt, Täbrizi wurde sein Lehrer. Die Überlieferung erzählt viele erbauliche Nachrichten von dieser Seelenfreundschaft. Aber auch ohne diese Legenden und Anekdoten gestattet die mystische Esoterik in Rumi's Gedichten, sofern sie jene idealen Beziehungen namhaft versinnbildet, einen vortrefflichen Einblick in die Geistesverwandtschaft dieser beiden Gestalten. Es macht nichts aus, daß dabei Schäms-i-Täbrizi als historische Persönlichkeit nicht gerade sehr eindeutig sichtbar wird. Wir gewinnen aber die dankbare Erkenntnis, daß auch Rumi's Lebenswerk durchaus auf jenem historisch-sozialen Nährboden entstanden ist, der in der mystischen Befreundung eine die Zeiten überdauernde typische Geistesfrucht des Orients gezeugt hat. Die mystische Inspiration des Jüngers an dem Meister ist

in der Tat ein ständiges Vademecum jeglicher Lehrgemeinschaft in der Geschichte der islamischen Mystik. Als Lehrer Täbrizi's wird unter anderem besonders Rukn-eddin Sindschasi genannt. Der soll jenen Schüler zu Rumi gesandt haben. Wenn man auch diesen Bericht nicht glaubt, ist er dennoch gar zu bezeichnend für den Apostolats- und Traditionsgedanken, von dem die mystische Überlieferung ergriffen ist. Die Mystiker führen die Kette dieser geistigen Gemeinschaften noch weiter zurück bis auf Muhammed oder Ali. Solch feste Normen hat das Traditionsbewußtsein allmählich angenommen! Das Ende des Schäms-i-Täbrizi ist im übrigen so überraschend und seltsam wie sein Auftreten. Während eines Straßenauflaufs verschwand er plötzlich zusammen mit dem ältesten Sohne Rumi's, — ob er der Wut des Volkes zum Opfer fiel, das die arrogante Überheblichkeit des wunderlichen Derwischs übel aufnahm, oder ob einem Zufall oder noch anderen Gründen dieser Ausgang zu verdanken ist, bedarf in unserem Rahmen keiner Untersuchung. Die soziologische Aufgabe, die dem Literaturhistoriker, der die Denkmäler Rumi's betrachtet, gestellt wird, ist in dieser Zweiheit von Lehrer und Schüler um so deutlicher ausgesprochen, je weniger die wirkenden Gestalten historisch differenzierbar sind: diese bilden die Ziele ihrer Gemeinschaftlichkeit in dem künstlerischen Ausdruck einer Wortleistung ab, die wiederum eine intime gesellschaftliche Wirkung bezweckt; diese Wirkung gewinnt an Einzigartigkeit und soziologischer Ergebniskraft vorzüglich in dem Maße, in welchem die bewegende Persönlichkeit durch die Miteinbeziehung einer anderen ihren persönlichen Seinswert zugleich aufhebt und zu einer generellen Erscheinung typisiert.

Wir wollen aber mit diesen allgemeinen Hinweisen nicht schon die Resultate vorwegnehmen. Wir haben eine Reihe von Themen so herausgegriffen, daß sie den Raum der wissenschaftlichen Arbeit, welcher mit dem Namen Rumi's verbunden ist, weithin erkennbar abgrenzen. Wie das menschliche Auge die Erscheinungen der Natur nicht anders als in der Perspektive erfassen kann, so dürfte auch das geistige Bild, das eine historische Erscheinung noch heute in uns auslöst, nicht ohne die Größenverhältnisse, die unser menschliches Interesse an dem Gegenstand festgelegt hat, sinnvoll wahrgenommen werden können. Dieser methodische Akzent wird bei der Begegnung des eigentlichen Persönlichen innerhalb unseres Themas, wie der Persönlichkeitsäußerung Rumi's, noch einmal gleichsam symbolisch angefordert. Denn nun zielen durch die Höhe des Vergleichs unsere Versuche auch auf die Kritik, welche die Stilanalyse in weitestem Sinne

zur Anwendung bringen soll. Haben wir aus der Lebensdeutung Rumi's eine methodische Besinnung auf uns selbst lernen können, so soll in den folgenden Vorträgen aus der Betrachtung seiner Werke einiges vom Ertrage dieser Haltung und ihres speziellen Anlasses wissenschaftlich gewonnen werden.

Verweilst du in der Welt, sie flieht als Traum,
Du reisest, ein Geschick bestimmt den Raum;
Nicht Hitze, Kälte nicht vermagst du fest zu halten,
Und was dir blüht, sogleich wird es veralten.
Goethe: West-östlicher Divan.

2. Vortrag.

Über Rumi's Lehrgedicht.

Meine Damen und Herren!

Eine Stilanalyse von Rumi's Lehrgedicht, die wir nunmehr vornehmen wollen, hat zweifellos ihre besonderen Schwierigkeiten. Wir haben aus der historischen Umschau den Eindruck gewonnen, daß die inhaltlichen Aussagen eines Kunstwerks dieser Gattung infolge der sehr eigenen generellen Gebundenheit an ihr ästhetisches Bild nicht nach der Weise ihrer logischen Gegenständlichkeit den festen Hintergrund einer Stilbetrachtung abgeben können. Darum ist an der Äußerungsart so viel gelegen. Sie bedient sich einer gebundenen Form, die auch außerhalb dieser Dichtungsgattung denkbar ist. Das wäre also noch nichts Typisches. Viel deutlicher spricht indessen die Komposition zu uns, selbst in ihrer äußerlichsten Erscheinung. Das Lehrgedicht, Mäthnäwi = Doppelzeiler genannt, zählt über 20 000 Doppelverse. Es ist in 6 Bücher geteilt, die jedoch keineswegs eine notwendige innere Zugehörigkeit zueinander besitzen. Das ist jedem wundersam, der sich darunter eine Art Epos vorstellt. Es ist eben kein Epos. Auch nicht ein lyrisches Gedicht. Wir haben die deutsche Bezeichnung „Lehrgedicht" gewählt, und sie ist in der Tat die brauchbarste, wenn wir uns bemühen, abendländische Vergleiche fortzudenken. Wir meinen also eine Dichtungsform, die deshalb eigen ist, weil in ihr oder mit ihr „gelehrt" wird. Mit dem Hinweis auf den didaktischen Gedankenanspruch ist jedoch wiederum noch nicht das letzte Wesentliche, das uns frei von Mißverständnissen ließe, ausgesagt. Wenn die Äußerungsart gelten soll und sie die inhaltlichen Aussagen in dem eben erwähnten Sinn zurückdrängt, so muß sie dem metrisch-didaktischen Ablauf bestimmte ordnende Formen

aufzwingen. Der Einblick in diese Ordnung verschafft uns in der Tat den besten Zugang zu dem reichen Gefüge der Stilbildungen.

Überschauen wir die einzelnen Bücher des Lehrgedichtes, so finden wir sie in Kapitel eingeteilt, von wechselnder Länge, stets mit einer Überschrift bedacht. Jeweils bestimmte Gruppen solcher Kapitel werden durch Zeitvorgänge zusammengehalten. Das heißt, der Dichter erzählt uns Begebenheiten, Legenden, Anekdoten, die sich recht ohne äußeren oder inneren Zusammenhang nebeneinanderreihen, nur durch die gemeinsame religiöse Grundfläche miteinander verbunden. Zeitvorgänge! Noch näher müssen wir ihrem Wesen kommen. Ich wähle hierfür ein Beispiel.

Ein Teil des ersten Buches handelt von der Geschichte eines Harfners, der zur Zeit Omars, des zweiten Kalifen, sang (Vers 1913 bis 2243). In seinem Alter verliert er die Stimme, verfällt in Siechtum und verarmt. In tiefster seelischer Not lenkt er seine Schritte zum Gottesacker, sinkt dort im Gebete nieder, schläft aber vor Erschöpfung bald ein. Zu derselben Zeit offenbart sich Allah dem Omar in einem Traum, und fordert ihn auf, dem, den er an Gräbern liegen sähe, Barmherzigkeit und Notdurft zu gewähren. Omar folgt der Stimme, findet den Greis und weckt ihn zu neuem Leben. Beschämt und erschüttert über die Gnade Gottes beweint der Sänger seine Vergangenheit, seine Sünden. Aber mit flammenden Worten befiehlt ihm Omar, die selbstischen Tränen zu trocknen und gänzlich affektlos in Gott aufzugehen.

Diese Rahmenerzählung wirkt klar und schlicht. Es ist aber auch nur eine Rahmenerzählung, und wie seltsam nimmt es sich aus, wenn von den 14 Kapiteln, welche die Geschichte äußerlich umgrenzen, überhaupt nur fünf von ihr handeln. Welchem Zweck dienen die übrigen?

Inhaltlich bieten sie Reflexionen und Nebenhandlungen, die den Hörer von der Erzählung so weit abbringen können, daß der übergeordnete Zusammenhang nur beinahe gezwungen wieder aufgenommen wird. Diese Kompositionsmethode hat jedoch einen tiefen Sinn, und es wird sich hoffentlich bald zeigen, welcher bedeutende Stilwert mit ihr verbunden ist.

Jener oberste Zeitvorgang, die Geschichte des Harfners, bleibt, wenn auch das geringere Ausmaß einnehmend, für unsere Analyse notwendig als Hauptbild bestehen. Die historische Forschung hätte hier zu prüfen, ob die Tatsache solch gleichmäßig gesetzter Zeitvorgänge als Charakteristikum des Lehrgedichtstiles schlechthin zu gelten hat oder ob hier diese Form schon Verfassereigenes darstellt. Mir scheint das Letzte

wahrscheinlicher. Sana'i setzt zuoberst Begriffe als Themen, nicht Vorgänge. Das sei aber nur nebenher bemerkt. In den Beziehungen des Zeitvorganges zu den weiten übrigen Teilen, die von ihm gelöst sind, spiegelt sich das erste von uns zu betrachtende Grundverhältnis: das des primären zum sekundären Stil; primärer Stil ist die unmittelbare Weiterführung des Zeitvorganges, sekundärer Stil sind die mittelbaren, zeitgelösten, poetischen Reflexionen als Steigerung neuer Vorgänge. Da zeigt sich zunächst ein Ausblick, auf den wir noch aufmerksam machen müssen: der primäre Stil ist im Individuellen generell, will heißen, insofern der Zeitvorgang ein bestimmter ist — die Geschichte eben dieses Harfners — ist er individuell und unwiederholbar; so fern der Vorgang dadurch überhaupt grundsätzlich und thematisch gesetzt wird, ist er generell und bestimmt wesentlich die Literaturgattung. Der sekundäre Stil wiederum ist in seinen zeitgelösten Reflexionen über das Lehrgedicht hinausweisend generell als didaktische Poesie schlechthin, zugleich aber in erhöhtem Maße individuell durch seine besondere Bezogenheit auf die Zeitvorgänge und die dauernde Gegebenheit neuer, spezieller Untergruppenbildung.

Diese nebeneinanderführenden Stilbildungen werden in ihrer einzigartigen Gegenseitigkeit erst erschlossen, wenn wir das Hauptbild in seiner künstlerischen Bedeutung betrachten. Ganz ohne Zweifel will der Vorgang der Harfnergeschichte nicht durch sich selbst schön wirken, wie unvollkommen müßten sich seine hemmenden Reflexionen im sekundären Stil ausnehmen! Er fordert als notwendige Ergänzung eine höhere Analogie des Sinnes, die unverrückbar im Zenith aller Gedanken und Lehrgehalte, und seien sie noch so ästhetisch umgedeutet, bestehen bleibt. Jenes oberste Gesetz heißt: die religiöse Intention schlechthin und bedeutet praktisch die höchste ausdeutbare Möglichkeit des jeweiligen Gegenstandes nach der Seite der religiösen Erfahrung. Jener Sänger wird uns als Inbegriff aller Sangeskunst vorgeführt, so ätherisch, wunderbar mächtig, daß darin jenem Gesetz entsprechend durchaus ein Sinnbild für Gott, seine größte Lebensfülle, den belebenden Hauch seines Geistes, unmittelbar empfunden wird. Wir kommen im einzelnen hierauf zurück. Vorerst aber einen Blick auf das Ende der Erzählung. Wenn derselbe Harfner als Urbild der menschlichen Schwäche an den Gräbern niedersinkt — wie läßt sich da noch der Fortgang der Handlung aus dem Gegenstand begründen? Liegt hier nicht ein eigentümlicher Wertwandel vor, der aus dem Vorgang und der logischen Situation nicht mehr erklärt werden kann?

Dieses Beispiel steht natürlich nicht allein, und so will ich noch mit einem anderen den Rahmen unserer Betrachtung weiten. Die erste Erzählung des ersten Buches handelt von einem König, der auf der Jagd einem schönen Mädchen begegnet. Er liebt es, und nimmt es zu sich in seinen Palast. Die Maid aber fühlt sich unglücklich und erkrankt, kein Arzt kann ihr helfen. Der betrübte König bittet Allah um Hilfe. Gott fordert ihn im Traum auf, am andern Morgen den Greis, der in seinem Palast erscheinen werde, zu der Kranken zu führen: der werde den Grund ihres Leidens erkennen. Der König gehorcht, empfängt den Greis in Ehren und führt ihn an das Krankenlager. Als der Greis mit der Kranken allein ist, erkennt er alsbald, daß seelischer Kummer an der Maid zehre. Auf sein Drängen gesteht sie ihm die Liebe zu einem Goldschmied in Samarkand. Nun bittet der Greis den König, den Goldschmied kommen zu lassen, um die beiden Liebenden zu vereinigen, dies sei der einzige Weg, dem Mädchen zu helfen. Die Bitte wird erfüllt. Aber die Geschichte hat noch ein böses Ende. Nach einiger Zeit glücklichen Beisammenseins der Liebenden mischt der Greis dem Goldschmied ein Getränk, das dessen Gesundheit schwächt und seine Schönheit mindert. Die Liebe des Mädchens kehrt sich von ihm ab. Vor Gram stirbt der Goldschmied; jetzt dient die Maid dem König in Liebe.

Auch hier wieder der überraschende Wertwandel im Hauptbild. Auch hier bleibt die Handlung nicht logisch bei sich. Wendet man die oberste religiöse Beziehung an, so tauschen die Figuren dauernd ihre Rollen. Jener heilende Greis, der göttlichen Gnade voll, in seinem Gehaben einem Propheten nicht unähnlich, kehrt sich als Giftmischer im Grunde gegen seine Mission und versinnbildet schließlich ein Prinzip, dessen Härte und Unwert den ersten Eindruck notwendig aufhebt. Desgleichen vertauscht das Mädchen, ein Symbol treuer und beseelter Liebe, ihren charakteristischen Wert mit einer oberflächlichen, charakterschwachen Erscheinung, der unsere Sympathie nicht gilt. Wir gehen auf die weitere Betrachtung jetzt nicht ein und verweisen nur kurz auf die auch hier weitgesponnenen Kompositionen des sekundären Stils, der in Reflexionen und Zwischenbildern sich ebenso geltend macht wie im ersten Beispiel und die Gesamtdeutung des Vorgangs wesentlich erklären muß.

Man soll daraus nicht schließen, daß dieser Wertwandel immer vorliegt. Aber seine Anwendung beweist, daß die künstlerische Absicht des Dichters nicht von den Gegenständen des Vorganges gemäß ihrem logisch-symbolischen Abfolgeverhältnis normiert wird, sondern — und dies sei an dieser

Stelle nur erst Vermutung — nach den Umdeutungsmöglichkeiten, welche die Teilstücke des Vorganges mit Hilfe des sekundären Stils erfahren.

Kein Vorgang entbehrt dieser Erweiterung. Er wird durch sie in Perioden zerlegt, welche die Verströmungsstrecke der obersten Handlung hemmen und den Betrachter gleichsam zur Umkehr zwingen. Wir verweilen alsdann und sinnen nach. Wir erleben den Gedanken des Vorganges noch einmal, auch mehrfach. Er wird zu einem Bild, welches sein Licht mit den Stunden des Tages wechselt. Wie Kulissen verschiebt der Dichter Personen und Gegenstände und nicht immer weiß man, wo sie im nächsten Bilde stehen werden.

Zeitvorgänge sind also in Bildgruppen zerlegt. Die Ansätze ergeben sich für den Dichter notwendig aus der Vergleichskraft, welche den Gegenständen der primären Stilführung innewohnt. Schließt der Dichter mit Reflexionen der zweiten Stilführung an, so sind sie von der ersten nicht losgelöst. Sie stehen vielmehr in einem eigentümlichen, sehr wichtigen Konnex mit dem unmittelbaren Sinn des übergeordneten Vorgangsteiles. Dieser „unmittelbare Sinn" liegt hier nun in der höchsten Ausdeutung, welche der Gegenstand zuläßt nach Maßgabe der religiösen Intention. Daß wir z. B. in der Gestalt des Harfners unmittelbar Gott mitdenken. In der Beharrung eines solchen Ausdrucks und seines spontanen Gleichniswertes wird nun gemeinsam mit den reflektierenden Entsprechungen der anderen Stilführung ein eigener Bildkreis eines selbständigen Kapitels geschaffen.

An der Harfenerzählung suchen wir diese Durchführung zu verdeutlichen. Der Beginn lautet in deutscher Prosa:

1913 „Hast Du gehört, daß in Omar's Zeiten ein Harfner war, erfreuend mit Glanz und Glorie?

1914 Bei seinem Sang geriet außer sich die Nachtigall, von seiner schönen Stimme wurde ein Entzücken ins Hundertfache gewendet.

1915 Sein Sangeshauch schmückte Versammlungen und Zusammenkünfte, seine Stimme erweckte die Toten,

1916 Gleich Israfil, dessen Ruf die Seelen der Verblichenen in die Körper zurückbringt,

1917 Oder gleich einem Sendboten Israfil's; denn von seinem Gesang hätten einem Elefanten Flügel wachsen können.

1918 Eines Tages wird Israfil seine Stimme erschallen lassen und Leben den hundert Jahre Verblichenen geben.

1919 Auch die Propheten kennen im Innern die geheimen, süßen Stimmen, und die, welche danach verlangen, erreichen von ihnen unschätzbares Leben.

1920 Nicht hört jene geheimen Stimmen das sinnliche Ohr, von Sünden ist das sinnliche Ohr verderbt.

1921 Kein Mensch vernimmt die Stimme der Peri, denn er kann die Geheimnisse der Peri's nicht begreifen.

1922 Dennoch gehört auch die Stimme des Peri dieser Welt an: Die geheime Stimme des Herzens ist höher als diese beiden Arten.

1923 Denn Peri und Mensch sind Gefangene, alle beide leben im Gefängnis dieser Unkenntnis.

1924 Rezitiere die Sure Rahman, deren Anfang lautet „O Versammlung der Dschinn" und erforsche den Sinn der Worte „...wenn ihr imstande seid, darüber hinauszugehen..."

1925 Anfangs sagt auch die innere Stimme zu den Propheten: „O ihr Atome des Nicht!

1926 Wohlan, bringt eure Köpfe aus dem negierenden „Nein", macht euch frei von Einbildung und Wahn!

1927 O ihr alle, die ihr der Welt des Werdens und Vergehens verfallen seid: die unsterblichen Seelen vergehen nicht und sind nicht entstanden."

1928 Wenn ich nur so ein Weniges von jenen Stimmen verlauten lasse, recken die Seelen ihre Häupter aus den Gräbern!

1929 Halte das Ohr nahe heran, denn jene (Stimme) ist nicht fern, aber eine sichtbare Mitteilung darf an dich nicht ergehen.

1930 Horch: „Israfile der Zeit sind die Propheten, von ihnen kommt Leben und Auferstehung zu den Toten!"

Der Hinweis auf Israfil leitet deutlich eine reflektierende Periode ein; das Gleichnis variiert den Gegenstand (Harfner) durch einen neuen und wertet das Hauptbild in einem neuen Bilde aus. Damit erreicht der Dichter eine gar wirkungsvolle Steigerung des obersten Symbolwertes im Hauptbilde: Harfner = höchstes belebendes Prinzip; die Hyperbel von der Nachtigall — sie gehört übrigens zu den beliebtesten stiltechnischen Mitteln persischer Dichter — wirkt gegenüber dem Israfilbilde beinahe matt. Nun ein Bedenken: wird jene unmittelbare Wirkung des Hauptbildes (Harfner = Gott) nicht durch die Gegenüberstellung des Israfil im Grunde herabgemindert? Keineswegs. Wohl begrenzt der Dichter zunächst. Mit einem Mal gleicht der Harfner nur noch Israfil, einem Engel Gottes, nicht Allah selbst. Aber die poetische Wirkung muß gerade entgegengesetzt sein:: Wenn Israfil schon so schön und mächtig vorgestellt werden darf, wie

anfangs Gott selbst gedacht war, wie also erst Gott! Und noch einmal wird der Vergleich überboten: gar ein Sendling des Israfil kann sich mit dem Harfner messen.

Der Wert dieser ganzen Komposition hängt wesentlich an der unmittelbaren Ausdeutung des „spontanen" Gleichnisses im Hauptbilde. Gott selbst wird ja nicht genannt! Hauchfein verhüllt der Schleier des Schweigens jene geheime Fernwelt und dennoch verraten seine Falten die unsichtbaren Formen den Andächtigen und Gläubigen. Den Andächtigen! Die religiöse Intention, welche zu oberst gefordert wird und selbst in den äußeren Kriterien zu uns spricht, verlangt notwendig von uns die Assoziation mit der höchsten Ausdeutung, die jeweils der Gegenstand zuläßt. Und diese Andacht ist produktiv: Könnten wir in den Gestalten und Bildern Ordnungen erkennen und mit ihnen ein Sinnergebnis setzen, wenn wir den Oberbegriff zu denken uns weigerten und in der Fülle der Vergleiche nicht die bindende Einheit erlebten?

Man soll sich auch nicht daran stoßen, daß wir die aus der antiken Rhetorik bekannten und auch bei uns gebräuchlichen Termini nicht an dieser Stelle übernehmen. Bekanntlich sind auch diese nicht unbedingt zuverlässig und gegenwärtig ist die Kontroverse über ihre Brauchbarkeit für die abendländische Literaturwissenschaft im vollen Gange. Umso bedenklicher muß es daher sein, sie einer Literaturgattung gegenüber anzuwenden, deren Kunstbau jedenfalls keine unbedingte Analogie in der antiken Literatur besitzt. Es haben allerdings die Araber und Perser selbst eine Rhetorik ausgebildet, die sich mit der antiken weitgehend deckt. Aber wir haben in beiden Fällen nur eigentlich eine Handhabe für die Erkenntnis der Stiltechnik und Stilmittel, nicht für den Stil selbst und seine Gesamtstruktur. Man könnte gewiß versucht sein, etwa den Metapherbegriff für unser „spontanes" Gleichnis nutzbar zu machen. Aber es empfiehlt sich doch aus Gründen methodischer Klarheit, Stilanalyse persischer Denkmäler mit eindeutigen Begriffen vorzunehmen, die terminologisch möglichst unbelastet sind.

Wir betrachten noch einmal den eben zitierten Abschnitt der Harfnererzählung. Mit dem Israfilbild setzt ganz deutlich der sekundäre Stil ein. Es ist gewiß kein vorübereilender Vergleich. Der Dichter hält ihn fest, erläutert ihn und schmückt ihn aus. Im Zusammenhang mit dem Hauptbild vom Harfner gesehen variiert nunmehr der Dichter den Gegenstand in neuen Bildgruppen. Und mit welch ungewöhnlicher Sinngebung tut er das! An das Israfilbild knüpft eine Betrachtung über den Begriff nagm an. Nagm heißt „die geheime, süße Stimme." Sie kann nicht vom „gusch-i-chiß",

dem äußeren sinnlichen Ohr, gehört werden, sondern vom „dil“, dem Herzen. Keine Übergänge zum Hauptbilde haben hier vermittelt, aber wer sieht nicht sofort in dem begrifflichen Aufbau die unausgesprochene Zuordnung zu dem Harfner und seinem Gleichniswert: die Stimme Gottes, die der Mensch nur in der Seele wirklich hört! Die Weiterführung dieser Betrachtung ist aber noch viel verschlungener und von immer neuen Entsprechungen durchsetzt. In der Zentrale dieser Reflexionen steht der Beginn eines Koranverses (Sure 55, 33), der vollständig folgendermaßen lautet: „O Versammlung der Dschinn und Menschen, wenn Ihr imstande seid, die Grenzen der Himmel und der Erde zu überschreiten, so überschreitet sie, Ihr könnt sie nur mit einer Vollmacht überschreiten.“ Die materielle Veranlassung für dieses Zitat erklärt sich aus dem stofflichen Zusammenhang mit dem Vorangehenden, in welchem das Herz und seine geheime Beziehung zu jener Stimme im Verhältnis zur körperlichen Gebundenheit betrachtet wird. Aber stilistisch ist der Vers weit mehr: Der Koran ist das Wort Gottes; hier redet ja tatsächlich jene geheime Stimme ungedeckt und vernehmlich, von der die Bilder und Reflexionen kündeten! Die stilbildnerische Verwendung von Koranversen oder Muhammedlegenden ist überhaupt garnicht zu unterschätzen; denn bei ihrer sinnvollen Stilanwendung werden ihre tiefsten Zusammenhänge deutlich, ohne durch Begriffserweiterungen und spekulative Allegorien die Einfachheit des offenbarten Islam zu mißbrauchen.

Das ist nur erst die Grundbildung dieser Periode. Ihre ästhetische Lebendigkeit reicht weiter. Der Reiz liegt jedenfalls in der Entfaltung des Sinnbedürfnisses, das die Gegenstände erwecken. Dies wird in Entsprechungen ausgetragen, die an den zunächst stofflich-gedanklichen Anlaß anknüpfen, um alsdann die Begriffswerte so zu setzen, daß sie „umgedeutet“ werden. Es gilt, die Wirkung des Sanges oder der „Stimme“ zu erleben. Dem Sänger Israfil treten die Propheten gegenüber, sie haben als Aufnehmende teil. Wie zwischen ihnen, so scheint auch uns in der Vorstellung der Abstand zu den Gestalten groß, wir stehen fern und blicken in die Weite. In diesen Raum fügt der Dichter jetzt neue Gestalten: werden diese vermitteln? Wie wird dem Geist von so vielen Erscheinungen umdrängt, der erlösende Zugriff geboten, der die Vorstellung, ohne ihren ästhetischen Abstand untereinander zu verletzen, zur Einheit zusammenschließt? Mensch —Peri, —Prophet, —Israfil, dies ist die Wertreihe, ein jedes Glied davon in unserer Vorstellung lebendig erfüllt, nicht ohne Funktion gedacht. Aber „die geheime Stimme des

Herzens“ ist höher als Mensch und Peri. Damit ist die Umdeutung gegeben. Wie erhebt sich jetzt der Mensch über den Peri! Denn das Herz ist ja Mitmensch, so wie die Propheten Mitmenschen sind. Wie rasch wandelt sich die Vorstellung vom wahren Menschen und dem Propheten, die uns soeben noch unbegreifbar in der Ferne dünkten, in eins! Nicht das Herz ist dem Gefängnis verfallen, vielmehr verharren die Formen, die es umschließen, in der irdischen Bindung. Jenes ist das Ohr der Seele, die feinere Resonanz der göttlichen Stimme. Dort ergeht der Ruf an die Propheten. So vorbereitet vernehmen wir nun das Wort Gottes selbst — was bedeutet uns dann noch Israfil, was der Sänger! Leise fügen sich die Begriffe übereinander und ineinander. Der Vorstellungskreis vermittelt in solcher Bildfülle ein unzerlegbares Sinnerlebnis, das nicht am einzelnen Gegenstand und nicht an einer Gestalt, sondern an allen zugleich haftet. Löst sich die anfängliche Spannung, welche die reichen Gegensätze forcierten, nunmehr in die undifferenzierte Betrachtung aus, so prägt die Phantasie ihrerseits gern die reflektierende Nutzanwendung, jene Quintessenz der Weisheit, welche der seeligen Schau wie auf einer andern Ebene gegenübertritt. „Halte das Ohr nahe heran; denn jene Stimme ist nicht fern.“ So leitet sich in unserem Beispiel diese Stilwendung ein, nachdem sie durch die Sentenz der „Heiligen“ gleichsam vorbereitet wird, eine geheime Entsprechung zur Stimme Gottes. Mit dieser Wendung endet das erste Bild der Bildgruppe, die den Beginn des Harfnervorganges auswertet.

Wir verfolgen die Gruppe bis zum Kapitelschluß nicht weiter. Schon aus der kurzen Skizze dieser Hauptpunkte, welche bei der Stilbetrachtung zu allererst in Frage kommen, ergibt sich eine wichtige Methodenforderung hinsichtlich der Begriffs- und Systeminterpretation. Wir sehen, daß es garnicht erlaubt sein kann, durch Aussonderung von Begriffen und Termini, die als solche aus der theologischen oder philosophischen Literatur des Islams bekannt sind, ein spekulatives System von Rumi's Mystik zu entwerfen. Die Begriffe sind viel zu variabel und werden garnicht um ihrer terminologischen Funktion willen gesetzt. Ich glaube sogar, daß sie mit Absicht auf den festen, logischen Konsens verzichten müssen. Ihren Wert bekommen sie von der Komposition zugewiesen, jedoch ebenfalls nicht so, daß sie alsdann in neuer Terminologie ablesbar wären. Es ließe sich höchstens über die gesamte ästhetische Struktur einer Sinnperiode terminologisch aussagen. Um zu einem philosophischen „System“ zu gelangen, müßten die Kompositionen des gesamten Lehr-

gedichtes stilistisch interpretiert werden, und vielleicht wäre dann noch das Begriffsergebnis matt und ohne rechte Bedeutung. Ich nehme als eine kleine Probe Rumi's Aussagen über die Liebe. — Es heißt z. B. die Liebe sei nutzbringend und der Arzt aller Übel (I, 23), sie macht Berge erzittern (I, 26), ein andermal wird sie mit der Rose verglichen, bezw. mit der Nachtigall (I, 27), dann ist sie wieder die Ursache der Krankheit (I, 110). Liebe kann auch zur Schande werden (I, 205) und ist dann mit dem Pfau (I, 208) oder dem Fuchs (I, 210) vergleichbar und so fort. Man versuche einmal mit diesen Aussagen, auch wenn sie für sich so klar und präzise erscheinen, einen spezifischen Terminus der Liebe bei Rumi zu prägen.

Da wir nun beabsichtigen, dem Geäder dieses Stilkörpers auch im einzelnen nachzuspüren, tragen wir vorerst das sich in Rumi's Text anschließende Kapitel, das unsern Absichten vorzüglich entgegenkommt, in Übersetzung vollständig vor.

1951 „Es sprach der Prophet: In diesen Tagen gewinnt der Hauch Gottes die Oberhand.
1952 Haltet Ohr und Sinn (solcher) Zeit entgegen, fangt auf diesen Atem.
1953 Der göttliche Atem kam, betrachtete Euch und ging, jedem Suchenden gab er Leben und ging!
1954 Ein anderer Hauch ist gekommen, hab acht, daß Du von ihm nicht fehlgeleitet wirst!
1955 Die Seele des Feuers hat in ihm einen Feuertöter gefunden: die tote Seele erhielt durch ihn noch eine Bewegung.
1956 Das ist (aber) Leben und Bewegung eines Tuba-Baumes, es gleicht nicht den Bewegungen lebendiger Wesen.
1957 Wenn er Erde und Himmel heimsucht, wird die Galle sofort zu Wasser.
1958 In Furcht vor diesem gewaltigen Atem sprich die Worte der Sure: Aber sie weigerten sich, es zu tragen..
1959 Wie wäre sonst (an dieser Stelle) das „sie fürchteten sich davor", wenn nicht auch vor Furcht selbst das Herz der Berge geblutet hätte?
1960 Gestern erreichte mich jener andere Hauch, aber einige Brotkrumen versperrten den Weg.
1961 Wegen eines Bissens ergreife die Luqmanschaft, die Zeit des Luqman ist da, verschwinde, o Bissen!
1962 Um eines Bissens willen diese Stacheln! Aus der Ferse des Luqman reiße den Stachel heraus!

1963 In seiner Ferse ist kein Stachel oder ein Schatten davon, Ihr könnt nur nicht unterscheiden, um Eures Sinnenhanges willen!

1964 Wisse, daß Du den Stachel für eine Dattel gehalten hast, weil Du so gierig und blind bist.

1965 Da doch die Seele Luqman's ein Rosengarten Gottes ist, wie könnte da der Fuß seiner Seele von einem Stachel verletzt sein?

1966 Solch ein Dornvertilger ist gleich einem Kamel, ein Mustafageborener (allerdings) reitet (als Herr) auf diesem Kamel.

1967 O Kamel, auf Deinem Rücken ist eine zarte Rose, von deren Geruch hundert Rosengärten in Dir entstehen.

1968 Deine Neigung geht zu den Dornsträuchern und dem Sande, was für Rosen willst Du wohl vom wertlosen Dornbusch sammeln?

1969 O der Du bei diesem Suchen von Ort zu Ort gekommen bist, wie lange wirst Du noch fragen: wo ist doch der Rosengarten?

1970 Bis Du den Dorn, der in der Ferse steckt, herausziehest, ist das Auge dunkel, wie willst Du da umhergehen?

1971 Der Mensch, der noch nicht in die Welt eingetreten, ist gleichsam in eines Dornes Spitze verborgen.

1972 Mustafa kam, um alles recht zu machen (gleichsam mit den Worten:) Sprich zu mir, o Humaira, sprich zu mir!

1973 O Humaira, wirf Deine Sandale in's Feuer, damit Rubin werde durch Deine Sandale dieser Berg!

1974 Humaira ist ein weibliches Wort, für „Seele" haben die Araber einen weiblichen Namen.

1975 Aber es besteht keine Sorge wegen des weiblichen Namens, für den Geist gibt es keinen Unterschied zwischen Mann und Weib.

1976 Er ist mehr als Mann und Weib und nicht aus trocken und naß zusammengefügt.

1977 Die Seele nährt sich nicht vom Brote, sie ist auch nicht bald dies oder jenes.

1978 Sie ist ein Wohltuer, gut, und das Wesen der Güte, ohne ein solches Gutes gibt es kein Gutsein, o Tor.

1979 Wenn Du süß von Zucker bist, wird eines Tages der Zucker von Dir schwinden.

1980 Wenn Du aber Zucker geworden bist aus der Fülle des Glaubens, wie könnte alsdann Zucker von Zucker weichen?

1981 Wenn der Liebende aus sich selbst den reinen Wein genießt, schwindet der Verstand und wird ohne Gefährten.

1982 Der zerteilende Verstand ist ein Leugner der Liebe, obwohl er vorgibt, Teilhaber der Geheimnisse zu sein.

1983 Er ist fähig und wissend, aber ein Nichts ist er nicht. Bis nicht der Engel ein Nichts wird, ist er ein Ahriman.

1984 Beim Reden und Tun ist er unser Freund, wenn Du aber in die Macht der innersten Extase kommst, ist er nichts.

1985 Nichts ist er; da er vom Sein nicht loskam, ist er ein Nichts; da er ein Nichts nicht freiwillig wurde, ist er es oft unfreiwillig.

1986 Die Seele ist das Vollkommene und ihre Stimme vollkommen; pflegte doch Mustafa zu rufen: erquicke uns, o Bilal!

1987 O Bilal, erhebe Deine süße Stimme mit jenem Atem, den ich in das Herz geatmet habe,

1988 Mit jenem Atem, von dem Adam überwältigt wurde, von dem die Weisheit der Himmelbewohner zuschanden wurde.

1989 Mustafa geriet außer sich vor jenem schönen Klang, unvollendet blieb sein Gebet in (dieser Nacht) bräutlicher Vereinigung.

1990 Er erwachte nicht aus dem gebenedeiten Schlummer, bis die Zeit des Frühgebetes am Vormittag kam.

1991 In der Brautnacht, bei dem Bräutigam durfte die Seele seine reinen Hände küssen.

1992 Alle beide, Liebe und Seele, sind geheim und verschleiert; wenn ich (hierbei) vom Bräutigam gesprochen habe, so nimm das nicht als Sünde!

1993 Aus Furcht, dem Freund zu mißfallen, hätte ich wohl geschwiegen, wenn er mir einen Augenblick Frist gewährt hätte.

1994 Aber er sagt: Sprich, wohlan, es ist keine Sünde, nichts ist verborgen außer dem göttlichen Ratschluß.

1995 Sündhaft ist der, der nichts wie Sünde sieht, wie könnte da der reine, unsichtbare Geist einen Fehler sehen?

1996 Sünde besteht nur in der unwissenden Schöpfung, aber nicht beim Herrn der Gnade.

1997 Der Unglaube ist in Beziehung zum Schöpfer eine Weisheit, nimmst Du den Unglauben in Beziehung zu uns, ist er ein (schwerer) Schaden.

1998 Wenn eine Sünde sich mit hundert Trefflichkeiten verbände, so wäre das dem Holzstiel im Zuckerrohr gleich.

1999 Aber beide (Zucker und Rohr) halten sich die Wage, denn beide stehen gleich Leib und Seele in schönem Wechselverhältnis.

2000 Die großen Heiligen sprachen nicht umsonst: Auf den Körper der Reinen blickt gern das Auge der Seele.

2001 Diese ihre Sprache, ihre Seele, ihre Form — alles ist reiner Geist ohne Körperlichkeit.

2002 Die Seele der Feindseligen ist ganz und gar Körper ein blosser Name gleich einem Überflüssigen beim Nardspiel.

2003 Der kam in sein Grab und wurde ganz Staub, jener ward Salz und alles wurde rein.

2004 Das ist das Salz, von dem Muhammed rein wurde, würziger ist er, als der salzreiche Hadith.

2005 Dies Salz ist dauernd in seinem Erbe, mit Dir sind jene Erben von ihm: suche nur!

2006 Vor Dir sitzt er; wo aber ist dieses: vor Dir? (Auch) zeitlich, vor Deiner Existenz. — Aber wo ist die Seele, die das „zeitliche vor" fassen kann?

2007 So lange Du selbst bei Dir eine Vorstellung von „vor" und „nach" unterhältst, bist Du an's Körperliche gebunden und der Seele verwehrt.

2008 „Unten" und „oben", „vor" und „nach" sind Attribute des Körpers: die wesentlich reine Seele ist ohne (kreatürliche) Bestimmung.

2009 Öffne den Blick vor dem Lichte des reinen Königs, daß Du nicht blinzelst wie ein Kurzsichtiger.

2010 Daß Du gleich bleibst in Schmerz und Freude: o Du Nichts, wie kann es für ein Nicht-Seiendes ein Vorher und Nachher geben?

2011 Ein Regentag ist es, drum wandere bis zur Nacht, nicht von diesem Regen, sondern vom göttlichen genährt."

Auch über dieses Kapitel hat der Dichter sein Thema gesetzt. Es lautet: Erklärung des Hadithausspruches: „Wahrlich, Euer Gott entläßt in den Tagen Eures Daseins seinen Hauch, haltet Euch bereit, ihn zu empfangen." Es ist kein Koranvers, aber als überlieferte Diktion von der gleichen verpflichtenden Bedeutung. Die religiöse Haltung verändert sich grundsätzlich nicht. Sie lockt noch immer reiche Bewegungen der Seele hervor und schmückt den Augenblick mit wahrhaft erhabenen Bildern. Auch diese Bildgruppen führen den Sinngehalt des Zeitvorganges fort. Sie sind nicht ohne

Hintergrund der Harfnererzählung verständlich, doch knüpfen sie sich nur an jenen kleinen Teil des bereits eingeführten Vorganges. Die Begebenheit selbst verharrt in ihrem ersten Ansatz. Aber sie bleibt fruchtbar. Dieses Ziel besorgte alsbald der Dichter unmittelbar mit dem Anbau der sekundären Stilführung, die wir oben betrachtet haben. Aus diesem Gebilde zeugt er indes noch weitere Formen. Eine fast unentwirrbare Fülle von Ausblicken drängt er in dem neuen Kapitel zusammen. Aber er fügt sie nicht ermüdend und übergangslos den ersten Sinndeutungen an, sondern schließt sie in ein eigenes Kapitel mit strenger, gleichwertiger Komposition.

Wir hatten die erste Gruppe des vorangehenden Kapitels nicht bis zu Ende nachgelesen. Die Verklammerung der beiden Stilrichtungen wurde uns schon am Anfange hinreichend deutlich. Sie ergab einen Vorstellungskreis, dessen Gegenstände unendliche Beziehungen erlauben. Ihr Reichtum wird in Bild- oder Begriffssymbolen noch eigens konsolidiert. Der obersten religiösen Intention zufolge enthalten sie immer den charakteristischen Hinweis auf die höchsten islamischen Glaubensgüter. Wir hörten von den Propheten und Worte des Koran. Ja, wir sahen hierin so etwas wie einen Mittelpunkt, an welchen die Betrachtung stets näher heranzuführen hatte. Nun geht sie im neuen Kapitel unmittelbar von eben dem Zentrum aus, als wolle sie gleich einer Welle über die Blickebene rückwärts nach dem ersten Einsatz strömen. Der vorangehende Teil endet mit einem Bild, das jene Mitte symbolisch in sich begreift:

1947 „Wenn eine Lampe ihr Licht von einer Kerze empfangen hat, so sieht ein jeder, der die Lampe anschaut, das Licht der Kerze.

1948 Und wenn mit ihrem Licht auch hundert Lampen angezündet sind, so trifft der Blick doch bei der Betrachtung der letzten ihren ersten Ursprung..."

Ein feinsinniges Bild für die Offenbarung und ihre Kontinuität, in welchem zugleich mit dem Schein jener hundert Kerzen ungesagt die Beziehungsfülle des Bildes zu den vorangehenden vielfachen Entsprechungen ausstrahlt.

Man muß das Thema des neuen Kapitels durchaus von diesem Blickfelde erklären. Das Bild von der Kerze ist nur die adäquate Überleitung. Der Ausspruch vom Hauche Gottes weckt nicht unwillkommen die Erinnerung an die Stilformen, die sich um den Begriff nagm (von der „geheimen, süßen Stimme") schmiegten. Bleiben wir nicht im Grunde schon mit dem Antönen der ersten Verse dieses Teiles ehrfürchtig auf der gleichen Ebene unserer Andacht? Ganz und gar

Mitte, höchste Sinnfülle des Harfnergedankens! Darum bewegt sich die weitere Aussprache des Dichters jetzt nicht in der aufsteigenden Periode, sondern in mehr distanzierender Umschau, die ob der tiefsten Empfindungen des Erlebnisses wohl überraschende Wendungen zuläßt. Dies Stehenbleiben vollzieht sich aber gleichsam in eigener Bildsetzung. Die vom Hauptbilde des Harfners abhängige Vorstellungshöhe verselbständigt sich gewissermaßen, indem der Prophetenspruch vom Hauche Gottes die Entelechie aller weiteren Stilkomplexe dieses Kapitels versieht. Es gibt hier keine direkte Verknüpfung mit dem Hauptbilde. Durch die nur indirekte Entsprechung, die in sich Unerschöpfliches genug birgt, um einen eigenen Kreis hervorzubringen, erreicht der Dichter erst eigentlich die loslösende Wirkung des sekundären Stils. Dieses Prinzip ist höchst wesentlich, aus ihm quillt die Weite der Dichtung, die unbegrenzte Möglichkeit zu gestalten und schließlich die Gestaltung selbst. Daß mit solcher Formkunst die widerlogische Methode in der Fortführung des Zeitvorganges notwendig begünstigt wird, nimmt garnicht Wunder. Die ästhetische Produktion bedient sich auch bis in die kleineren Teile des vorliegenden Kapitels jener uns eigenwillig dünkenden Mittel, die keineswegs auf der gleichen Wertlinie liegen. Ein Gang durch die Galerie dieser Bilder vermag uns hierüber genauer zu unterrichten.

Dem geistigen Erlösungshauch Gottes läßt der Dichter einen anderen todbringenden Hauch begegnen, der die Seelen fehlleitet und noch das Feuer erstickt. In beiden Fällen ein „Hauch", zwei Gegensätze mit derselben Vergleichsanschauung. Die Vorstellung eines Gegenstandes und seiner Wirkung (und was könnte anders als die Sünde und der Teufel und seine Weltverderbnis gemeint sein?) erweckt der Dichter aus einem Mittel, dessen Inhalt nur der ersten, einzigen Entsprechung vorbehalten schien. Der Hauch war eben der Geist Gottes! Nun kann er auch Satansträger sein! Damit sublimieren wir die innere Wortform und genießen die höhere Würde, die in dem ersten Bilde verharrt. Vor diesem Tabernakel aber sehen wir uns erschüttert durch die Macht des Todes in die Kniee sinken. Und wir finden auch hier wieder zum Ursprung zurück. Gottes Stimme redet nun im Koran zu uns mit einem Verse, der vollständig heißt (33, 72): „Siehe, wir boten den Himmeln und der Erde und den Bergen das Unterpfand (des Glaubens) an, doch weigerten sie sich, es zu tragen und schreckten davor zurück. Der Mensch lud es jedoch auf sich, denn er ist ungerecht und unwissend." Der heilige Trost liegt in der Vorstellung eines gewaltigen Vergleichs: Auch die Berge vermochten der kreatürlichen Sünden-

verhaftung nicht standzuhalten, auch sie waren schwach, da ihre „Herzen bluteten.“ So sagt es Gott selbst, der Allerbarmer. Und er zwingt uns dieses Gleichnis auf, das die Spannung löst und uns befreit. Gott schafft das erlösende Gleichnis. Und damit tritt er von Neuem sinnvoll in unser poetisches Bewußtsein ein: er schafft mit der Handhabe des Dichters, bereitet dem Hörenden den Weg der Aufnahme und schließt das Bild mit der höchsten Auswertung ab: Schützt uns nicht die göttliche Gnade vor dem verderblichen Hauche des Sündentodes, und bleiben wir nicht dem anderen Hauche noch zugekehrt? Es birgt dieser Koranhinweis eine notwendige tektonische Abgliederung des Nebenbildes, die zugleich die Werthöhe des ersten Einsatzes in dem Kapitel bestimmt.

Sehr locker fügt der Dichter das nächste Bild an: „Gestern erreichte mich jener andere Hauch, aber einige Brotkrumen versperrten den Weg!“ Auch wiederum ein dem Vorangegangenen entsprechendes Gegensatzpaar. Der göttlichen Stimme verwehrt ein Bissen menschlicher Begierde den Eintritt in's Herz! „Wegen eines Bissens ergreife die Luqmanschaft.“ Darin liegt ein unübertragbares Wortspiel. Bissen heißt luqme und Luqman ist ein sagenhafter Weiser der Frühzeit. Das Wortspiel bedeutet indes mehr, als wir erwarten könnten. Es huscht nicht gleichsam nur vorüber, sondern wird wesentlich für die ausdeutende Fortführung. Wir assoziieren mit dem Wortklang eine ganz neue Gegenstandsgruppe, welche nun eine Symmetrie in der inneren Bedeutung zum Ausdruck bringen muß. Die ungewöhnliche Begriffsspanne hinsichtlich der Gegenstände und die Weite der Anschauung vermittelt dem Perser mühelos den notwendigen Zusammenhang, den der recht äußerliche Anlaß eines Wortspiels nicht ausreichend schaffen kann. Wortspiel ist hier nicht eine bloße Ausschmückung oder eine pointierte Untermalung. Es ist artgemäßer Träger des Vorstellungswandels. Wir sollen eben gerade durch die Klangentsprechung zu einem neuen Sinn geführt werden. Der Perser ist hier dem Gegenstand und seinem logischen Inhalt nicht ausgeliefert. Dem logischen Beziehungserfordernis, das dem Kausalbewußtsein des Hörers durchaus verknüpft bleibt, wird in diesem „mystischen“ Sprachakt eine einzigartige Aufgabe gestellt: die Umwertung der Inhalte in den Gegenstandsbegriffen bis in's Äußerste durchzuführen. Die Sprache zeugt den Gegenstand und gibt ihm seinen Sinn. Daß wir verbinden und analogisieren, verlangt die poetische Vernunft in jedem Fall — also erhalten auch die kühnsten Wortsetzungen dauernde Sinnentsprechungen untereinander zugewiesen. Nebensinn kann Hauptsinn werden, dominierende und begleitende Vorstellungen ver-

tauschen ihre Rangordnung miteinander. Mit Luqman verbindet der Dichter alsbald die Sage von den Dornen, ähnlich könnten wir bei der Namensnennung des Achill an seine Ferse und den Pfeil erinnert werden. Nun wird aber der „Stachel“ Mittelpunkt und Symbol. Die Sinnenthüllung verlangt indes immer eine gegensätzliche Entsprechung. Dornen und Rose gehören zusammen und sind doch einander fremd gleich dem begehrenden Sünder und Luqman. Die Seele Luqman's ist ein „Rosengarten Gottes“, aber wer nach Dornen sucht, gleicht einem Kamel. In einem ganz anderen Bilde bewegt sich nun unsere Anschauung vom „Bissen“ und den Begehrlichen! Dem Gleichklang der Worte luqme und Luqman steht nunmehr die denkbarste Gegensatzbedeutung gegenüber. Da wechselt die direkte Gleichnisbildung sehr lebhaft mit der reflektierenden Betrachtung über die spontane Wirkung der Variationen dieses Bildes. Warum sucht der Mensch am Sande und in den Dornen, wo er doch keine Rosen finden kann? Ganz deutlich wird damit die Identifizierung des niederen Sinnenmenschen mit den Instinkten des dornenfressenden Tieres wieder aufgenommen. Jener Rosenluqman ist über den Dornen, er reitet gleichsam auf dem Kamel der Sinnenlust. Darum ist er auch sehend — ein neues Sinnergebnis: der Stachelsucher ist blind; denn in Wahrheit sucht er nicht Stacheln, sondern die Rosen, die er nicht schauen kann. Und so ist er wiederum Mensch, tragisch, voll unerlöster Spannung. Aber wieder weiß der Prophet das befreiende Wort, die Welt des Koran tritt abermals vor unser Gemüt und zeigt uns die höchste Fülle des mystischen Erlebnisses. Damit sind wir an den Ausgangspunkt des Bildes zurückgekehrt. Der gegensätzliche Hinweis auf die Offenbarung kann füglich jede Durchführung zum ästhetischen Abschluß wenden: ahnen wir nicht bei dieser Verwendung die rätselhafte Lebenskraft des religiösen Gegenstandes, der durch die fortgehende Verwandlung rein und in ewig junger Gestalt der Intention des Hörers erscheint? Kalte Begriffe hätten den Gegenständen das Leben nicht einzuhauchen vermocht, dies tut aber die poetische Unendlichkeit mit ihrer unverbrauchten Variabilität im bildhaften Anschauen der Gedanken. Die generelle Wiederkehr des Muhammedgedankens verleiht unserem Kapitel zugleich die tektonische Ordnung. So liegt im Zurückfluten die Kräftesammlung zur Ausströmung eines neuen Vorgangs.

Damit lassen wir uns abermals in einen Vorstellungskreis führen, der sich über der Muhammedidee aufwölbt. Die reflektierende Exegese des Wortes „Humaira“ im Prophetenausspruch bildet ähnlich dem Wortspiel im vorangehenden

Teil einen fast zufälligen Anlaß. Mit dem Hinweis auf den femininen Charakter des Wortes entzieht uns der Dichter die Symbol- und Bildfülle des Humairazitates, er lenkt unser Auge prüfend auf eine Form, die ohne vom Gegenstand abzulenken doch eine neue Bewegung des poetischen Empfindens hervorlockt. Diese Antithese ist indes sehr bezeichnend. Über den Begriff vom biologischen Gegensatz findet der Dichter zur Sinnausdeutung zurück, freilich in einer anderen Richtung als vorher. Humaira ist ein Gleichnis für den gottbeseelten Geist. Dieser Wertsteigerung tritt nun eine weitere Vergleichsparallele zur Seite: was gut ist, ist gewissermaßen des Zuckers voll, aber nicht von außen her, sondern selbsttätig und den Grund dieser Süße in sich tragend! Unvermittelt steht daneben noch eine Parallele, mit jener ersten nicht verbundenen, aber in sinnvoller Entsprechung vorgetragen: das Bild von der Liebe und dem Liebenden, dem der Verstand als Widersacher entgegentritt. Wie doktrinär und überlegt reihen sich hier die Reflexionen aneinander! Und dennoch sind sie kein einheitliches Begriffskontinuum Sie hemmen stilistisch den Hinfluß des hinausdrängenden Vorstellungswandels und zwingen unsere Anschauung in periodische Begriffseinheiten. Die sind alsdann das ästhetische Äquivalent für den Wechsel von Frage, Wunsch und Ausruf, der allenthalben unser Anschauungsvermögen spannt. So vorbereitet treten wir von Neuem in die Hallen der Offenbarung. Wiederum sanktioniert Muhammed in einem Ausspruch an Bilál die Reflexionen des Nebenbildes mit dem Hauptgedanken des ganzen Kapitels. Sein Ruf und sein Gebet sind Beispiel und höchste Apperzeption des „mystischen“ Sinnes. Streng wird die Phantasie des Hörers an diese Erscheinung gebunden; hier ist sie ja in die Mitte des quellenden poetischen Lebens gestellt; denn stets sind diese Gestalten schön und vollendet, weil sie die immerwährende und höchste Zukehr zu den Sinnbildern besitzen. Wir erfahren wieder von der geheimen Wirkung der liebenden Seele, sie erfreut sich der vollkommenen Stimme schlechthin. Adam vernahm sie und wurde überwältigt, und Mustafa geriet in Verzückung. Mit Sorgfalt verweilt der Dichter bei diesem Bilde, ist er doch hier im Hafen seiner poetischen Intention. Der Hauptsinn des ganzen Kapitels kehrt dabei in neuer Wendung wieder und schließt zugleich den Ring der im Humairaausspruch einsetzenden Betrachtungen.

Von diesem Gipfel führt uns indes ein letzter Weg noch einmal hinab, um von einer anderen Seite zur gleichen Stelle zurückzuleiten. Die Vision des betenden Propheten wird mit der bräutlichen Vereinigung verglichen. Vor diesem

enthusiastischen Vergleichseinsatz schreckt offenbar der Dichter noch einmal zurück: mit einer charakteristischen Geste bringt er den Höhrer in eine erwünschte antithetische Bewegung des Sinnes. Der Dichter entschuldigt sich: „... wenn ich vom Bräutigam gesprochen habe, so nimm das nicht als Sünde!“ Auch er wurde gleichsam erschüttert wie Muhammed oder Adam. Aber was im heiligen Vorgang der Propheten erlaubt erscheint, sind unberufene Sünder zu fassen nicht imstande. Durch diese Vergrößerung des Wertabstandes steigert der Dichter die Bedeutung des Hauptbildes unermeßlich. Und er gewinnt einen abermaligen Anlaß zur Sinnerweiterung. Gnade und Sünde begegnen sich nunmehr in unserer Anschauung, in dialektischer Beweisführung werden die Begriffswirkungen verschoben und die Gegensätze durch die neu gewonnenen Auswertungen versöhnt. Die Vortragsmethode des Dichters entspricht durchaus der des vorangegangenen Kreises. Sinnvoll tauchen noch einmal die alten Bilder auch für das neue Ziel auf. Wie Zuckerrohr und Zucker gehören Sünde und Tugend zueinander oder wie Leib und Seele. So ist auch bei den Propheten der Leib um der Seele willen schön und erlöst. Sie besitzen das Salz, welches den ganzen Menschen rein macht: mit dieser Variation stehen wir wieder auf der Ausgangshöhe und verwenden daselbst abermals vor dem Bilde des gnadenerfüllten Muhammed alle Empfindungen religiöser Sehnsucht und mystischer Schau. Betrachtet man nun am Ende des Kapitels den ganzen Reichtum an Sinnbeziehungen, welche das Offenbarungsbild infolge der Durchführungen in den Nebengruppen schließlich ausgewechselt hat, so entzieht es sich eigentlich jeder begrifflichen Deutung. Es gebiert aus sich alle ästhetischen Spannungen und löst sie doch wieder auf. Die inkommensurable Haltung des Hörers wird raum- und zeitlos. „Die wesentlich reine Seele ist ohne Kategorie.“ Auch die letzte konkrete Bildung der Offenbarungsgestalten verschwimmt endlich in der Erlebnisfülle der göttlichen Einkehr. Diesem indirekten Ergebnis wird in der Frage- und Ermahnungsform die direkte Analyse eben dieses Gehaltes poetisch in dem Schlußstück gegenübergesetzt.

Es versteht sich, daß wir die poetischen Modi des Kapitels nicht bis in ihre letzten Satz- und Wortmittel nachweisen wollen. Die jeweilige Verwendung des sprachlichen Ausdrucks und ihr ästhetischer Anreiz verlangen eine höchst subtile Fachuntersuchung, die unserem Thema eigentlich erst dann zugute käme, wenn die Beobachtungen vergleichend den notwendigen Materialien aus den Nachbardichtungen, soweit sie eine historische Aufmerksamkeit beanspruchen,

entgegengehalten werden. Die Sinnwendung aber ist allemal aus den einzelnen Kunstwerken selbst analysierbar, denn sie bleibt immer das Zeugnis vom grundlegenden Stilwillen des Dichters. Die technischen Mittel haben ja nur hinsichtlich der Quantität der jeweiligen poetischen Vorstellung bestimmte Aufgaben, setzen aber nicht deren Qualität fest. Ihre Wirkung läßt sich nicht ohne eine größere Anzahl von Beispielen überzeugend dartun. Abgesehen davon, daß jene im einzelnen nur dem Kenner der persischen Sprache etwas bedeuten, dürfte ihre allgemeine Umschreibung keinen prinzipiell neuen Gesichtspunkt für unsere Stilanalyse beibringen. Wir haben an einem Beispiel die Struktur des Lehrgedichtes so nachzuprüfen versucht, daß uns die grundsätzliche Deutung dieser Poesie durchaus erschlossen ist. Nehmen wir noch die allgemeinste und dem Lehrgedicht fortgehend zugeteilte Sprachbindung als Haupttyp der angewandten Stiltechnik in unsere Betrachtung auf, nämlich das Metrum, so wird uns die Anspruchslosigkeit der niederen Stilbezirke gegenüber dem Schöpferwillen, der sich im höheren Stil der „inneren Form" kundgibt, sofort deutlich. Rumi wendet hier das sogenannte Mäthnäwi d. h. Doppelzeiler an, je zwei Verse (oder eigentlich Halbverse), die ständig wechselnd auf einander reimen. Die metrische Form ist in beiden Versteilen gleich. Es ist das Rämäl, ein Maß aus je drei Versfüßen bestehend; die beiden ersten haben eine Länge, eine Kürze und wiederum zwei Längen, im dritten Versfuß fällt die letzte Länge fort (— ∪ — — | — ∪ — — | — ∪ — |). In dem ständigen Einsatz der ersten Länge liegt ein charakteristisches retardierendes Moment, welches die Bewegung, die in jeden Fuß mit der Kürze einsetzt, unablässig einschränkt. In der Reduzierung der Versfüße auf drei (in Gedichten können es oft vier sein) spiegelt sich diese Einschränkung vorzüglich wieder. Noch ehe sich das rythmische Tempo wirklich entfaltet hat, wird es bereits gehemmt:

— ∪ — — — ∪ — — — ∪ —
Bischnäw äz näj | čun chikajet | mi kunäd ||
— ∪ — — — ∪ — — — ∪ —
äz dschudai | ha schikajet | mi kunäd ||

So die berühmten Eingangsverse zum Lehrgedicht. Ein ruhig hinschreitendes, abgeklärtes Gleichmaß, dessen Monotonie der Komposition gegenüber keine Eigenbewegungen geltend macht. Nur der ständige Reim am Versende, den der Perser im leiernden Vortrag stärker zu betonen pflegt, beansprucht als außerordentliche Form der Verskunst eine gewisse Aufmerksamkeit. Wieviel eilender und belebter ist demgegenüber das wirklich epische Metrum bei Firdausi!

In der Tat ist hier das Rämäl für die Aufnahme des mystischen Stils sehr entgegenkommend. Sowohl den vordrängenden Zeitvorgängen wie den rückwirkenden Reflexionen bietet es die gegebene Grundlage. Und ohne die Berücksichtigung des Grundgesetzes der primären und sekundären Stilführung entzieht sich jedes Stück des Kunstwerkes, jeder Vers und jedes ästhetische Mittel absolut unserer Beurteilung. In dieser Struktur liegt das Geheimnis der eigentümlichen mystischen Dimension dieser Poesie. Der zeitlogische Ablauf der obersten Vorgänge wendet sich ja sofort nach dem ersten Einsatz in sein Gegenteil. Die poetische Progressivität vollzieht sich nunmehr in der Sinnzuteilung, welche dem qualitativen Charakter der in Erscheinung tretenden Gegenstände zugute kommt und das quantitativ meßbare Zeitbewußtsein aufhebt. Sinnentfaltung ist hier alles. Unendlich wiederholbare Entsprechungen! Den ersten Niederschlag findet jeder neue Sinn im kommunikativen Ausdruck der Sprache. Aber diese gangbare Kommunikation verliert sich durch neue Sprachsetzung mit dem Ziele der Sinnwandlung. Der Wortsinn wird unmeßbar, die Worte begriffslos. Aber in den Sinnkomplexen sind jeweils nicht alle Teile gleichmäßig begriffsenthoben. Das führt zu einer charakteristischen Spannung, zu einem dauernd ästhetischen Anreiz und höchster Modulationslust des poetischen Gefühls. Sinn wird der Sprache anheimgegeben, den Sinn zeugt wiederum die Sprache mit solcher Hingabe, daß sie sich selbst nahezu aufgibt. Es scheint, als könne der Perser die Sprache ihrer kreatürlichen Form fast entkleiden und den Geist uns unverhüllt sichtbar machen. Da entschwinden ihm alle Wertbeziehungen und jede Kategorie. Seltsame Akzidentien werden wesentlich und erhalten einen unendlichen Sinn. Wo sich die logische Ordnung auflöst, tritt mitunter die Paradoxie an die Stelle. Die gewaltsame Sinnforcierung in Wortspielen, die Assonationen, Zeichenentsprechungen und ähnliche mitunter neckisch wirkende Begleitausdrücke als Sinnträger gewendet zu sehen, wird unsere abendländische poetische Vernunft recht oft beleidigen. Vieles erscheint uns ohne Geschmack und hoffnungslos unpoetisch, das den Perser von Grund an entzückt. Die Kompositionsglieder sind allerdings auch für uns deutlich erkennbar. Die umdeutende Wirkung der Nebenbilder im sekundären Stil muß immer wieder auf das jeweilige Hauptbild des primären Stils in Anwendung gebracht werden; denn der oberste Vorgang soll ja eben etwas anderes als „Vorgang“ und gegenständlicher Ablauf werden. Er wird „Bild“ d. h. er hält inne, Farben und Gestalten können und sollen sich unendlich verändern,

aber der Raum ist nun abgegrenzt und unbeweglich, die Zeit bleibt stehen. Der dramatische Akt vollzieht sich in einer anderen Wertebene. Was ist nun erreicht? Es läßt sich nur durch ein Paradoxon bezeichnen: eine zu jeder Zeit vollendete Unendlichkeit. Daß der sekundäre Stil viel weiter ausgreift als der primäre, ist durchaus konsequent. Im Reichtum seiner Auswertungen zeigt sich gewissermaßen die Begründung dieser Literaturgattung.

Mit der Geschichtslosigkeit der poetischen Anschauung wendet Rumi auch die religiöse Intention ins Geschichtslose. In dieser Richtung müßte das religionshistorische Ergebnis der literaturwissenschaftlichen Betrachtung von Rumi's Werk liegen. Die zentrale stilbildende Verwendung von Tradition und Koran orientiert die religiöse Intention notwendig immer im Sinne der Zeitaufhebung. Die Offenbarung und ihre Träger sind immerfort gegenwärtig, sie umschweben uns ständig kaum unterschieden als Sinnbilder des göttlichen und kreatürlichen Geistes. In dieser Haltung wird Islam erlebt; sie zu gewinnen ist der Lehrgehalt der Dichtung.

Zum Schluß sei noch ein Wort bezüglich der Übersetzung gestattet. Wir haben nicht ohne Absicht gerade die Harfnererzählung besprochen. Vor kurzem nämlich ist dieser Teil aus Rumi's Lehrgedicht in freier deutscher Übersetzung von Walter von der Porten erschienen. Es kann also auch der Nichtorientalist sich mit dem Stoffe vertraut machen. Nun muß man gewiß sagen, daß ein poetisches Äquivalent für das persische Original in einer abendländischen Sprache schlechterdings nicht gefunden werden kann. Der ästhetische Aufbau in der Poesie ist bei uns so radikal anders, die stilistische Umdeutung mit den unendlichen Verwendungsmöglichkeiten nach Art der persischen Sprache so unmöglich, daß man immer vor die Frage gestellt wird, soll man derartige Dichtwerke wörtlich und in Prosa übersetzen oder auf Kosten der philologischen Exaktheit in freier Nachdichtung versuchen? Im ersten Fall wird die unmittelbare Wirkung auf den Nichtgelehrten ganz unzulänglich sein; denn der poetische Effekt, auf den es wesentlich ankommt, bleibt aus. Aus methodischen Gründen mußten wir hier freilich in Prosa übersetzen. Aber der gebundenen Übertragung ist sicher der Vorzug einzuräumen, sofern ihr poetischer Ausdruck, ihre ganze Gefühlsgeladenheit stark genug ist, um unmittelbar und wie ein Original zu wirken. Durch beigefügte Analysen und wissenschaftliche Hinweise ließe sich die Enge der gefühlsmäßigen Erfassung solcher Übertragungen hinreichend weiten und um jene Distanz ergänzen, die notwendig ist, um auch diese Literatur zu einem Gegen-

stand abendländischer Erfahrung zu machen. Die Porten'sche Übersetzung ist eine freie Nachdichtung in Stanzen. Als solche halte ich sie für überaus schön. Wer sich die Ergebnisse der Forschung noch dazu aneignen kann, wird sich beim Lesen dem Original wirklich in der bestmöglichen Weise nähern. In dieser Übertragung lauten jene Verse von der Lampe und ihrem Licht, die wir teilweise oben in Prosa hörten, also:

Wird eine Kerze eine Lampe zünden,
So wird das Kerzenlicht ein jeder sehn,
Und würde Lampe dann von Lampe finden
Ihr Licht, bis ihrer hundert brennend stehn,
So spiegelt sich in Deiner Augen Gründen
Die erste Kerze! Drum Dein Licht entlehn
Der Lampe, die der letzte Heilige hütet,
Sonst von der Kerze, die das Wort Dir bietet.

Und solang du das nicht hast,
Dieses: stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.
Goethe: West-östlicher Divan.

3. Vortrag.

Rumi's Divan.

Meine Damen und Herren!

Nachdem wir versucht haben, dem Verständnis von Rumi's Lehrgedicht näher zu kommen, kann es nicht eigentlich schwer halten, auch für die Beurteilung seines Divans die stilwissenschaftlichen Richtlinien zu finden. Der religiöse Erfahrungsbereich ist der gleiche, auch die allgemeinsten Anschauungsformen ändern sich nicht. Da wir hier unmöglich den ganzen Divan vornehmen können, werden wir nur einige ausgewählte Gedichte betrachten. Läßt sich aus ihrer Architektur so viel Stileinheit erkennen, daß damit das Prinzip der lyrisch-mystischen Gattung bei Rumi festgelegt erscheint, so dürfte unser Zweck so weit erreicht sein, daß wir auch den Vergleich mit dem Lehrgedicht wagen können. Dann erst schließt sich das Bild vom literarischen Rumi zu einem wohlgefügten Ganzen.

Da uns etwas von der grundsätzlichen Betrachtungsweise in Rumi's Literatur durch das Lehrgedicht bekannt geworden ist, können wir hier die Proben aus dem Divan in gebundener Übersetzung vortragen. Die relative Kürze eines solchen Gedichtes und die viel intimere Gefühlsanwendung legen uns diesen Versuch nahe. Wir beginnen mit dem ersten Gedicht [1]):

„Dann aber sah ich meinen liebsten Freund
Wie er um's Haus schritt, seine Zither hebend.
O hohes Lied, das uns zuerst vereint,
O süßes Lied, wie Feuerflammen bebend!

---

[1]) Die Übersetzung der ersten beiden Gedichte ist von Dr. phil. Joachim Bannes vorgenommen.

Wie trunken, nur dem Zauber hingegeben,
Der nächtlichen, der wunderbaren Feier,
Sang er zum Klange der iraq'schen Leier
Den Schenken, nein, er sang die Glut der Reben,
Der Schenke war nur Sinnbild, war nur vorgegeben.
Der Schenke, so ersehnt wie das Gefunkel
Des Mondes, trat er, in der Hand den Krug,
Den er dem Dürstenden, dem Sänger, trug,
Plötzlich hervor aus irgend einem Dunkel,
Und füllt' den Becher mit dem hellen Wein —
Wie Feuer sprang es auf in diesem Gusse —
Und reichte ihn dem Allerliebsten mein,
Dann beugt' er seine Kniee auf den Stein
Und neigt' der Schwelle seinen Mund zum Kusse.
Da nahm mein süßer Freund den Kelch und trank,
Und Flammen liefen über seine Wangen,
Und er erkannte seinen eigenen Rang
Und sprach zum andern, der ihn eingefangen:
Wie ich war keiner und wird keiner kommen
In diese Welt der ausgegoßnen Stunden.
Ich bin das Licht der Wahrheit, nie verglommen,
Ich bin als Freund den Liebenden willkommen
Und Geist und Seele sind in mir verbunden."

Diese Übertragung ist frei und schließt sich nicht allzu wörtlich an den Text an. Aber sie beseelt durchaus im Sinne des Originals die auftretenden Personen und Gegenstände mit dem lyrischen Effekt, der unser Verständnis für diese undoktrinäre und ätherische Poesie erleichtern kann. Das Gedicht ist dabei auf 27 Verse ausgedehnt, im Original sind es nur 18. Dafür haben die persischen Verse Cäsuren, sodaß das Gedicht auch hier metrisch reicher gegliedert erscheint. Die glücklichen und feierlichen Reimkehrungen des Deutschen geben den Jamben jenen edlen Aufschwung, den auch die Reime des persischen Metrums, von dem wir noch zu sprechen haben, treu bewahren. Weit wichtiger aber ist die Adäquatheit des eigentümlichen Bildeindrucks, den wir vom lyrischen Milieu und seinen Personen gewinnen. Den Geliebten schlechthin nennt uns der Dichter. Vor ihm steht der Schenke geheimnisvoll mit dem Krug, der den Wein himmlischer Liebe und höchster Geistigkeit birgt. Das Bild selbst wird nicht vorbereitet, plastisch und pathetisch treten mit einem Mal die Erscheinungen vor uns hin: in der unmittelbar fesselnden Bildwirkung erleben wir auch die überraschende Unmittelbarkeit der höheren Sinnbewegung, wie sie zugleich mit dem Hervortreten des Schenken „aus irgend einem Dunkel" direkt angezeigt wird. So weit darf man

von einer Situation im Gedicht sprechen. Das andere ist Bewegung und Kreisen der Gestalten um sich selbst. Das Hinstreben zur symbolhaften Vertauschung wird schon am Anfang feinsinnig angedeutet: „...sang er zum Klange der iraq'schen Leier den Schenken, nein, er sang die Glut der Reben", oder wie es wörtlich heißt: „...im iraqischen Ton besang er den Schenken, aber er meinte den Wein, der Schenke war ihm nur Vorwand." Noch sind also im ersten konkreten Einsatz die Erscheinungen nach ihrem gegenständlichen Wert getrennt. Die einzelnen poetischen Fäden verknüpfen sich erst allmählich, gleichsam im Spiele um sich selbst. Der iraqische Ton, der sich durch seine gemessene Feierlichkeit auszeichnet und in der Führung der Intervalle mit der dorischen Tonart verglichen werden kann, ferner das Feuer, das nächtliche Gelage und die trunkene Haltung des Sängers, — alles das sind Flammen der poetischen Ergriffenheit, die dann rasch übergreifen und symbolisch in einer einzigen Lichtsäule aufgehen. Der Schenke reicht dem Sänger den Wein, dieses immerwährende Sinnbild alles höheren Lebens, eine Handlung beginnt zauberhaft und wie ein Rätsel. In diesem Ineinanderversinken der Vorgangsteile vollendet der Dichter sein poetisches Erlebnisziel. Wer ist nun der Heilige: jener sehnsüchtige Sänger oder der Schenke, der — die paradoxe Untermalung ist hier beabsichtigt — den Flammenwein darbietet? Die Frage ist garnicht zu beantworten, und sie wird von Seiten des Dichters und seiner eingeweihten Hörer auch garnicht gestellt. Die Ausdrucksbewegung der Gestalten sind begrifflich ebenso wenig faßbar wie schließlich die Gestalten selbst. Das Göttlich-Persönliche wird gleicherweise durch den Wein wie durch die beiden einander zugeneigten Personen offenbart. Enthebt nicht der Dichter die Gestalten ihres wahren Ich? Er bildet sie um zu einem generellen Typus, den er am Ende in dem synthetischen Ich des Sprechenden idealisiert: „Ich bin das Licht der Wahrheit", persisch: Schäms-ul-haqq, worunter im wörtlichen Sinne Schäms-i-Täbrizi gemeint ist, im übertragenen aber der Dichter, der sich ja mit jenem geliebten Meister identifiziert. Das persische Ghazel nennt in der Regel am Ende den Namen des Dichters; hier wird dies Erfordernis der vorzüglichste stiltechnische Anlaß, um die ganze Fülle des Erlebnisses in dem einen heiligen Namen zusammenzuschließen.

Zu diesem letzten Ziele drängt Rumi wohl in allen seinen Gedichten. Er findet aber immer wieder neue Formen, das Erlebnis zu entwickeln. Wir wählen ein zweites Ghazel:

„Ich war am Tage, da noch keine Namen
Noch Zeichen waren von benannten Dingen,
Bis Wort und Ding durch uns zum Vorschein kamen:
Da Wir und Ich noch im Verborgnen gingen.
Zum klaren Zeichen ward des Freundes Haar,
Wenn auch die Locke selber noch nicht war.
Und Kreuz und Christentumes ewige Kette
Durchlief ich: hing er nicht am Kreuzesholze,
So ging zum Tempel ich, zur Büßerstätte:
Er barg sich mir auch hier in seinem Stolze.
Am Berg von Herat und in Qandahar
Erkannte ich, daß er auch dort nicht war.
Ich stieg zum Berge Qaf, auf öde Hügel,
Dort nistet nur der Anqavogel gerne,
Zur Kaba lenkte ich des Suchens Zügel,
Wo Alt und Jung sich treffen: Er war ferne.
Ich forschte in des Weisen Wort und Licht:
Auch in des Weisen Lichte war er nicht.
Wo Abstand zweier Bogenlängen gilt,
Am Herrscherthrone suchte ich vergebens.
Da sah ich auf dem Grund des eigenen Lebens
Und schaute Ihn, und ward vor Sehnsucht wild
Und trunken und berauscht von seiner Wonne:
So sah ihn niemand außer Täbriz' Sonne."

Die Teilstücke sind der theologisch-mystischen Doktrin entnommen. Ihr Zweck ist, die Exklusivität des mystischen Ich hervorzuheben. Erst verweilt der Dichter in der resignierten Skepsis des Wahrheitssuchers, dann beglückt ihn das gläubige Aufschauen der Seele zu dem geliebten Freund und Meister, in welchem Gottes und der Menschen Wesen zusammengefaßt wird. Weitaus am reichsten an Vorgängen erweist sich der erste Teil, der das Ziel indirekt ausdrücken will. Mit beinahe epischem Gleichmaß schreitet der Dichter sein Gebiet ab. Er findet das Glück nicht beim Kreuze, nicht in den Stätten des buddhistischen Tempels, nicht in Herat und Qandahar. Auch die Wissenschaft birgt nicht jene geheimnisvolle Wahrheit. Der persische Text nennt direkt den weisen Avicenna, der die Offenbarung nicht mehr anerkennt. Freilich aber sind diese Bezeugungen nicht Thesen im Rahmen einer theologischen Doktrin. Sie werden ihr, wie wir sagten, wohl entnommen, indessen scheinen sie doch nur kulissengleich den Betrachtenden aufzunehmen und dem Mittelpunkt zuzuführen, der selbst in dem Maße, in dem sich der Blick dieser Mitte eintieft, aus dem Hintergrunde beharrlich und lichtgewinnend hervortritt. Widerspricht auch der Lehrgehalt der theologischen Einstellung des Dichters

nicht, so ruht doch auf ihm schon deshalb nicht der Akzent, weil die positive Aussprache im letzten Teile so undoktrinär wie irgend möglich ist. Denn hier löst sich die verhaltene Spannung und der Hörende genießt die Begegnung mit jenem unfaßbaren Selbst, das keine Terminologie nennt. Und wie könnte auch in diesem kurzen Ausblick in die „mystische" Welt Ruhe und Raum zur sukzessiven Lehrmitteilung sein. Diese wird nur eben noch nachgeahmt und stilbildend verwendet, daß sie uns hinführe zum letzten Erlebnis. Denn jedes Teilstück dieser abgerissenen Lehrführung löst in solch einem Zusammenhang nicht wohl die Einsicht in das Netz der logischen Verknüpfung aus, sondern eine Reaktion des Gefühls. Hier umsomehr, als der Dichter immer nur von sich selbst wie in zeitlicher Abfolge spricht. Durch diese Forcierung des Gefühls, das mit dem Subjekt innig verbunden ist, vermögen wir die Einheit des Gedichtes ungehemmt aufzunehmen. Sinnvoll fügen sich in diesen Strom die symbolischen Hinweise wie am Anfang von dem Namen oder von der Locke des Freundes; nahe am höchsten Erlebnis wird der symbolische Zweck der spekulativen Sprache noch einmal sichtbar. Der Schauplatz jenes „Abstandes von zwei Bogenlängen" ist die unmittelbare Gottesnähe, ein mystischer Terminus, der sich aus dem Koranvers in der Himmelfahrtsbeschreibung entwickelt hat (Sure 53, 8/10): „Alsdann nahte er sich und näherte sich und war zwei Bogen entfernt oder näher und offenbarte seinem Diener, was er offenbarte." Müßte dieser Vers nicht innersten Islam versinnbilden und höchste Wonne des Mystikers, wie er auch in der spekulativen Mystik tatsächlich verwendet ist? Daß Rumi selbst diesen Ort in den Kreis seiner Negationen einfügt, zeigt besser als alles andere, wie wenig ihm am Gedankengehalt dieses Bildes selbst gelegen ist. Er will durch diese Übersteigerung sein Erlebnisziel erreichen, in welchem jene Aussagen und theologischen Hinweise zum Namensbekenntnis des unfaßbaren Täbrizi hinführen und die vorzeitliche Ewigkeit am Anfang des Gedichts gleichsam in die nachzeitliche überleiten.

Betrachtet man nun auch hier die ineinanderspielende Symbolik der lyrischen Teilstücke näher, so erscheinen sie uns für's erste gewissen Stilgefügen des Lehrgedichtes durchaus artsverwandt. Aber die Gegenstandsbeziehungen sind dennoch nicht die gleichen. Im Lehrgedicht gaben die Vorgänge der Komposition die Basis. Hier fehlen sie natürlich. Dort schritten wir in die Zeit und aus ihr wieder in die Zeitlosigkeit. Im Verhältnis des sekundären zum primären Stil fanden wir die Ordnung der Lehrgedichtpoesie. Dem-

gegenüber kann man hier kaum von gleichen Bildwirkungen sprechen. Es fehlt dafür der Raum und der zeitgebundene Anlaß. Mit stark rythmischem Gefühlseinsatz stellt der Dichter Gleichnisse und Diktionen unmittelbar und heroisch wie in den leeren Raum. Gewiß, Bilder, Figuren und Farben in Fülle. Aber der zeiträumliche Zusammenhalt ist nicht nach Art des Lehrgedichtes gegeben. Was an zeithaften Gleichnissen und Historien vorgebracht wird, versieht im Divan etwa die Funktion des sekundären Stils. Sie spinnen die ursprüngliche Diktion weiter. Die poetische Spannung bleibt in diesem Sinngegensatz von Unbedingtheit und Bedingtheit vorzüglich erhalten. Um vieles feuriger, unmittelbarer und gefühlskräftiger empfinden wir diese Metaphern und Gleichnisse. Aber das lyrische Ziel strebt auch hier nach Ordnung. Und sie wird sehr einfach in der Beziehung zum beteiligten Ich gesetzt.

Man könnte auch vom beteiligten Du sprechen. Jedenfalls scheint ein irgendwie Persönliches im Erlebnis der Gedichte gemeint zu sein. Es mahnen uns die Anreden; Personen treten in der Ideenfülle als Beispiele auf, Aufforderungen verweben sich mit den Bildern und was das Wesentliche ist, sie runden sich nicht ab zu einem gegenständlichen Eindruck. Sie werden geordnet im Enthusiasmus des Subjekts. Wir hören den Dichter sprechen und sprechen mit ihm mit. Wir begleiten nicht nur seine Betrachtungen. Dieses Ich-mitfühlen und Phantasie-mitwirken ist notwendiges Erfordernis der poetischen Aufnahme. Denn damit konkretisieren wir den Gefühlseindruck, das Gedicht wird zum Akt und mithin gebunden. Wohin klingen die Schlußverse jeweils aus? Sind sie ein Ende oder nur zufällig? Wir würden nach unserem Maßstabe fragen: Ist das Gedicht in Wahrheit ein Gedicht oder eine Summe von Versen? Daß es das letzte nicht mehr darstellen kann, wird durch den Anteil des Subjekts erreicht. Dann scheint es also vom Zeitlosen in die Zeit zu führen. Raum und Begrenzung gibt das Subjekt. Das wäre mithin der umgekehrte Weg des Lehrgedichtes. Und er muß im Bedürfniszusammenhang mit der teilnehmenden Gesellschaft ganz gewiß beschritten werden.

Von jener Gesellschaft war schon im ersten Vortrag kurz die Rede. Sie ist durchaus exklusiv, hat ihren eigenen Ritus und einen wohlgeordneten Erziehungsplan zur künstlerisch-religiösen Kontemplation. Bekannt ist der exstatische Tanz der Derwische. Sie drehen sich auf dem rechten Fuße beim Klang bestimmter Instrumente. Neuere Reisende nennen besonders die Flöte, ferner eine Art Violine und Schlaginstrumente wie Trommel, Tamburin und Kesselpauke. Diese

speziellen Dhikrübungen (arab. dhikr = das Rufen, Erwähnen des Namens Allah) bildeten indessen den eigentlichen Höhepunkt des Ordenslebens und fanden demgemäß nicht allzu oft statt (nach neueren Berichten etwa zweimal im Monat nach dem Freitagsgebet). Es nahmen nur daran teil, die eine besondere Vorbereitungszeit hinter sich hatten. Mit dem Empfang des Ordenskleides wurde die Aufnahme in den Orden gekennzeichnet. Charakteristisch ist die hohe Mütze der Derwische, wie man sie auf türkischen Miniaturen mitunter sehen kann. Über das lange ärmellose Untergewand zog man eine Jacke mit Ärmeln und einen Mantel, um die Hüfte ward ein Gürtel gelegt. Im ganzen ein Lebensstil eigener Prägung: nach der Aufnahme lebten die Mitglieder einzeln in Zellen, zu den Ordensübungen und Belehrungen versammelten sie sich unter der Leitung ihres Oberen. Das Ziel ist die exstatische Vereinigung mit Gott auf dem Wege der Meditation, des Tanzes und der Musik. Es ist schwer zu beurteilen, wo die Grenzen zwischen dem einfachen Ausdruck einer religiösen Kunst und einer routinierten esoterischen Kunstfertigkeit liegen. Musik und Tanz gehörten längst vor Rumi auch in der profanen Kunst zusammen. Auch zur Poesie pflegte man zu tanzen. Die Übungen der Ordensleute knüpften natürlich gern an die üblichen Sitten an. Von Rumi sagt man, er sei mit seinem Tanz den Einwohnern Kleinasiens entgegengekommen, die darin offenbar eine Beziehung zu landesüblichen Vergnügungen erblickten. So entbehrt gewiß die exklusive mystische Gesellschaft nicht der Volkstümlichkeit. Indessen scheute sie auch vor den größten Konsequenzen ihres Heilszieles nicht zurück. Die Mystiker erreichten in ihrem Tanz jenen Rauschzustand oder Schwindelanfall, der ihr Bewußtsein vernebelte und sie angeblich an der undifferenzierten Einheit der göttlichen Schau teilnehmen ließ. Heilige sollen das oft Tag und Nacht ununterbrochen gekonnt haben.

Zu diesem reichen religiösen Empfindungsbedürfnis der Ordensleute müssen auch die Gedichte in Rumi's Divan Beziehungen haben. Bei dem eigentlichen exstatischen Tanz wurden sie natürlich nicht rezitiert. Gesprochene oder gesungene Worte waren hierfür nur verwendbar, wenn sie sich der rythmischen Monotonie restlos unterordneten. Der eigene poetische Geltungstrieb der Verse hätte die exstatische Konzentration notwendig behindert. Zu prüfen bleibt jedoch, in wie weit der charakteristische Anschauungswandel dieser Poesie in ihrem ästhetisch-mystischen Ziel dem anschauungslosen, enthusiastischen Tanz der Derwische ideel wirklich entspricht. Die mystische Kontemplation ist sehr spannungsfähig. Einsame und gemeinsame Lektüre waren im Orden

von Anfang an vorgesehen. Waren die mystischen Lesungen zwar nicht an eine Liturgie gebunden, so gaben sie doch dem geistigen Leben der Derwische die wesensgemäße Nahrung.

Die rythmischen Ausdrucksformen der Gedichte sind demgemäß reich und wechselnd. Sie werden hier nicht auf eine anspruchslose Formel gebracht wie im Lehrgedicht. Sie sind gleichsam für den Aufnehmenden ein Inhalt für sich, ein jeweils engeres Konkretum, das die abstrakten ruhelosen Bewegungen des Geistes in bestimmte, festgefügte aber durchaus vielmögliche Zeitbindungen und Formgefühle übersetzt. Das erste von uns betrachtete Gedicht hat im persischen Original das Metrum Mudari. Es besteht aus vier Versfüßen, deren erster zwei Längen und eine Kürze, der zweite eine Länge, eine Kürze und abermals zwei Längen hat. Dann folgt eine Cäsur; der dritte und vierte Fuß sind dem ersten und zweiten gleich. Also: — — ∪ | — ∪ — — ‖ — — ∪ | — ∪ — — ‖. Das Ganze ist, wie alle Gedichte im Divan, ein Ghazel mit Doppelversen, die durchgehend aufeinander reimen. Die erste Hälfte jedes Doppelverses, die in den Hauptreim nicht einstimmt, reimt jedesmals für sich nach dem zweiten und vierten Fuß. So wird das gleichtönende Klangende durch die wechselnde Tonharmonie der Innenglieder angenehm unterbrochen, gleich einer Perlenkette, deren wiederkehrende, farbengleiche Grundsteine von einer bunten Fülle zwischengefügter Juwelen abgelöst und dennoch in der Gleichheit reizender hervorgehoben werden. Darum wirkt das Versmaß anregend und frei. Die Sprache fließt leicht und enthusiastisch. Es ist bei Rumi überhaupt sehr beliebt. In den meisten Fällen erfährt es eine metrische Abänderung, besonders im dritten Fuß, der mit zwei schweren Längen, von zwei Kürzen eingeschlossen, die Bewegung erheblich mäßigt. Verwandt mit diesem Maße ist das Mudschtäth, das Rumi ebenfalls häufig anwendet (∪ — ∪ — | ∪∪ — — ‖ ∪ — ∪ — | ∪∪ — — —), auch durch eine Cäsur in zwei symmetrische Teile zerlegt wird. Aus der Menge der bei Rumi angewandten Metra erwähnen wir noch das impulsive, sehr variable Häzädsch, den Grundtyp der altarabischen Verskunst. In dem oben vorgetragenen Gedicht wurde indessen das Mutakarib verwandt, jenes recht eigentlich epische Metrum, das wir durch einen Hinweis auf Firdausi schon einmal genannt haben. Dieses schlichte Gleichmaß könnte hier vielleicht überraschen. Aber das Gedicht ist beendet, bevor sich dem Empfinden die beinahe abweisende, garzu ausgeglichene Ruhe des Mutakarib einprägt. Ich möchte hierin eine gewisse entspannte mystische Versunkenheit erkennen, die in der Gefühlswelt Rumi's gleichfalls ihren Ort hat. Die integrierenden Bestandteile dieser

mystischen Sinngehalte vereinigen sich gerade in den Gedichten zu einer Vision seitens des Subjekts, die im rythmischen Ausdruck immer eine der Situation entsprechende innere Ordnung erhält. Die wechselnden poetischen Bindungen verraten deutlich die Aufgaben dieser Poesie an den vielseitigen Bedürfnissen des Subjekts. Sie verlangen individuelle Erlebnisfähigkeit. Auch die formale Seite dieser Dichtungen wie die Verskunst vermählt sich deutlich mit jenem inneren Habitus der ästhetischen Sinnführung, welche Ideen, Bilder und Gestalten aus ihrem fragmentarischen Nebeneinander an die persönliche konkretisierende Illusion des Wegeneinander bindet.

Damit ist bereits der Gemeinschaftsfaktor des Divan herausgehoben. Bei dem Hinweis auf die Subjektivität widerspricht er den unpersönlichen Heilszielen der Mystiker nur scheinbar. Wir vermeinen zunächst die Stimme des Dichters unmittelbar und wirklich persönlich selbst zu hören. Aber bezeichnet er nicht den Divan ausdrücklich als den des Schäms-i-Täbrizi, seines unsterblichen, verehrten Meisters? Scheint nicht das subjektive Erlebnisziel in dieser Zweiheit symbolisch und tatsächlich gruppenmäßig gebunden? Das Subjekt setzt seinen Anspruch nicht einmalig und für sich. Es stellt sich selbst generell in den Mittelpunkt: es kann sich mit einem bestimmten ihm adäquaten Du vertauschen. So tritt die subjektive Gestaltung den nebeneinanderhaften Erscheinungen des Sinngehaltes, wie wir sie im ersten Gedicht so deutlich empfanden, nicht nur gegenüber, sondern erfüllt sie zuletzt in einer Art Objektivierung des Ich. Die persönliche Aussprache zwischen Ich und Du ist ein Symbol für den überpersönlich erstrebten Anteil des Geschöpfes am Schöpfer, in welchem sich für den Mystiker der Seinswert der Person notwendig aufhebt und verklärt. Eine Übersteigerung des Selbst, welche die natürliche Erkenntnisbindung der Kreatur zersprengt und wiederum ein ungeschiedenes Betrachtungserlebnis ermöglicht. Darin liegt doch gewiß eine rechte Analogie zu den nichtpoetischen Heilsübungen der Ordensleute, die sie etwa im Tanz erfüllen. Jenen allen ist eine seelische Haltung eigen, die außerhalb dieser Gemeinde nicht so konzentriert eingenommen werden könnte. In dem Stil der Gedichte äußert sich grundsätzlich etwas Gemeinsames, das in allen anklingt, welche sich dem magischen Zauber dieses Kreises ergeben. Es besitzt diese Lyrik durchaus jene gemeinschaftshaltige, existenzielle Kraft, die wir — freilich auf anderem Boden — im volkstümlichen Liede wiederfinden. Die schlichte Gegenständlichkeit des Volksliedes und die scheinbare Beteiligungslosigkeit des Sub-

jekts hat einen sehr präzisen Grund: der poetische Gehalt wird so existenziell verselbständigt, daß er den Gliedern einer bestimmten Menschengruppe, deren Gedankenwelt durch Blut, Raum und Erziehung gemeinsam geformt wurde, verständlich und gleichmäßig zu eigen bleibt. Die geistige Beschaffenheit der Gruppe bestimmt alsdann, soweit sie eben gemeinsam ist, die einzelnen Stilkomponenten der Dichtung. Sie können in ihrer Zahl oft auf so wenige beschränkt werden, daß sie inhaltsarm und reizlos werden. Sie erinnern vielleicht nur noch durch ihre prinzipielle syntaktische Wendung an den ersten Ursprung. Gruppenhaft existenziell wirken auch Rumi's Dichtungen. Die generelle Erweiterung des Ich schafft eine der Gruppe durchaus unmittelbar verständliche Gegenständlickeit. Gewiß haben sich die Teile des poetischen Ausdrucks wie die künstlerischen des Tanzes von dem eigentlichen Volkstum des kleinasiatischen Raumes gelöst. Jedoch verleugnen sie ihre soziale Mission nicht, verwandeln sie aber in eine eigene Ausdrucksform, die von der Gesellschaft gleichmäßig getragen wird. Ihre existenzielle Kraft leitet die Dichtung im besonderen natürlich aus der Tragfähigkeit der einzelnen Stilmittel ab, die nach dem Grade ihrer Bekanntheit, ihrer syntaktischen und rythmischen Verwendung verblassen und sinken können, so wie in jedem Volksliede auch. Das ständige Bild vom Weine, dem Schenken und der Weinstube, das uns in seiner exotischen Eigentümlichkeit leicht aufhorchen läßt, hat sicher nicht immer den erwarteten Erlebnisansporn. Die historische Forschung müßte hier sorgfältige Vergleiche vornehmen, indessen bleiben auch die verblaßten Gebilde ein vorzügliches und beharrendes Zeugnis für den existenziellen Faktor in diesem Stil.

In der Entwicklung des mystischen Erlebnisses verwendet der Dichter nicht nur die Methode der Negation wie oben im zweiten Gedicht, sondern mit dem gleichen Geschick auch die positive, enthusiastische Anreihung von Wertempfindungen. Hierfür betrachten wir ein Gedicht, das vor fast 100 Jahren Rosenzweig-Schwanau in seiner Auswahl nicht schlecht in's Deutsche übertragen hat:

„Ich bin des Schöpfers Königsfalke
Und prangte auf des Sultans Hand;
Vom Handgriff seiner Macht beweget
Durchflog ich raschen Flugs das Land.
Aufflog ich von des Königs Händen,
Neun Himmel maß mein rascher Lauf;
Und sieben Sterne sah ich glänzen,
Und stieg auf Keivans Schloß hinauf.

In dem geweihten Heiligtume
Lag stumm ich an der Huris Brust,
Und war, als Adam noch nicht lebte,
Der Pförtner in dem Hain der Lust.
Hoch auf der Herrschaft mächt'gem Throne,
Den Siegelring an meiner Hand,
War ich der Div' und Peris Meister,
Eh' Salomon geherrscht im Land.
Oft schritt ich durch des Feuers Gluten;
Die Gluten schienen Rosen nur:
Man suchte mich im Rosenhaine,
Und mich verbarg die Rosenflur.
Ich kam, gleich einer reinen Perle,
In's Gemmenkästchen dieser Welt;
Ich kam aus Sehnsucht nach dem Himmel,
Wo hundertfach mich Ruhm umstellt.
Es singt mit Tebris' hehrer Sonne
Die Ewigkeit dies süße Lied;
Zum Thron des ew'gen Gottes war es,
Wo man mich Sänger hin beschied."

Auch hier wendet sich der Dichter aufwärts, wie oben in dem Gegenstück. Von Anfang an setzt er wie in einer Kosmogonie seines Selbst die höchste Fülle aller Werte in seine Brust. Er genoß die Nähe des „Sultans", seines göttlichen Meisters, zu einer Zeit, in der — mit den Worten des anderen Gedichtes — „noch keine Namen, noch Zeichen waren von benannten Dingen." Die anfanglose Höhe und Macht seines Selbst war in den Himmeln geborgen, aber diesen Vorgang der Ungeschaffenheit läßt uns der Dichter dennoch als einen zeitgebundenen Aufstieg betrachten. Diese Paradoxie von Aussage und symbolischer Meinung ist ganz die gleiche, die uns in dem geradezu vergöttlichten Ich des Meisters und in der vom Ich im Vorgang noch getrennten Gestalt des göttlichen Königs vor den Sinn kommt. Es sind nur immer scheinbar zwei Reihen, in Wahrheit wird jeweils eine gemeint. Wir lenken das Auge auf eine ganze Gruppe von Gegenständen, die flüchtig aufblitzend den Eindruck von der Größe des poetischen Ereignisses zu vermitteln haben. Wir folgen dem Fluge des Falken, wir finden ihn in „Keivans" Schloß, d. h. im Bezirk des Saturn, an der Brust der himmlischen Huris zu einer Zeit, als Adam noch nicht war, oder wie es im persischen Text als Wortspiel heißt, im ʿadam d. h. im Nichts weilte. „Ich kam gleich einer reinen Perle, in's Gemmenkästchen dieser Welt." Hier werden bereits die einzelnen Skizzen zu einem einheitlichen Gemälde zusammengeführt. So großartig sind die Vorgänge in der Illusion,

daß sie einen höchst singulären Eindruck von der Werthöhe des Sprechenden erwecken. Aber auch hier vertauscht das Subjekt seine Rolle mit jenem Täbrizi gerade im Moment der höchsten Ichbezogenheit. Im Augenblick, da der Vorgang seine Zeitklammern durch die übergroße Wertbetonung verliert, welche die Vorstellung von der natürlichen Begrenztheit des Aussagendenden sprengt, tritt jener geheimnisvolle Kommentar vor uns hin mit dem inkommensurablen Hinweis auf die „Ewigkeit", deren Mund der vergöttlichte Täbrizi versinnbildet. So ist auch der positive „Aufstieg" in der poetischen Anschauung gleich dem negativen des anderen Gedichtes nicht Selbstzweck, sondern vorbereitende Andacht für die erstrebte Aufhebung des begrenzenden Wertbewußtseins.

Aber nicht alle Gedichte besitzen die große Form und den pathetischen Aufschwung. Einige Züge des kontemplativen mystischen Empfindens äußern sich da und dort leise und lieblich wie im Idyll. Zwei Ghazelen, die ich dieser Art zuweisen möchte, hat v. d. Porten mit viel Geschmack übertragen:

„Ich ließ Dich gestern durch die Sterne grüßen
Und legte meine Dienste Dir zu Füßen;
Verneigte heute mich: O Sonne, laß
Die Glut den Felsen golden übergießen;
Die Brust entblößte ich: Geliebte, trink
Mein Blut aus Wunden, die sich nicht mehr schließen;
Ich wiegte mich: sei still mein Kind, mein Herz,
Schlaf! Sieh, die Wiege schaukelt leis; Verdrießen
Und Weinen nimm ihm, gib ihm Milch zu trinken.
Hilf mir, den andre hilflos hier verließen,
Zeig meinem Kind das Heim, die Stadt der Einheit!
Wie lange solls noch in Verbannung büßen?
Ich warte schweigend, bis, o Schenke, trunken
Die sehnsuchtsvollen Augen überfließen."

„Ein Maler bin ich und ich sehe
Vor mir die Formen, schön und schlicht,
Doch wenn ich fühle Deine Nähe,
Zerrinnen sie und währen nicht.
Mein Odem schwängert die Gebilde,
Aus Phantasie wird mir Gesicht,
Doch schau ich Deiner Formen Milde,
Mein Feuer rasch zusammenbricht.
Bist Du des Traubenrausches Bringer?
Heischst Du auf Nüchternheit Verzicht?
Ists, eins mit Dir, des Tods Bezwinger
Die Seele, die in Banden ficht?

Mein Geist, von Deinem Duft umweht,
Sich eng um eigne Seele flicht,
Und Deinem Staub zu Füßen fleht
Mein Herzensblut und zu Dir spricht:
Laß Deine Liebe mich entzücken,
Teilhaftig Deiner Strahlenschicht,
Mein Seelenhaus würd' sonst erdrücken
Der Hoffnungslosigkeit Gewicht.
Weh, wandern muß ich, wirst beglücken
Du nicht mein Haus mit Deinem Licht!"

Wir haben hier zwei ausgesprochene Liebesgedichte, welche mit den Stilmitteln, die in der erotischen Poesie üblich sind, die mystische Minne symbolisieren. Es sind gleichsam Momentbilder aus der immerwährenden dichterischen Aussprache. Bestimmte Gestalten oder eine durchaus deutliche Situation geben den Rahmen. Der Vorgang wird alsbald im Entstehen subjektiviert; in beiden Gedichten redet der Dichter den „geliebten Gegenstand" an, aber nicht im bloßen Enthusiasmus. Mit Vorsicht und in weiser Einteilung gestaltet er seinen betrachtenden, bittenden Gesang. Er bleibt dabei nicht bei dem gleichen Bilde. Im ersten Gedicht verneigt er sich in Demut vor der Sonne, dann aber sehen wir die Geliebte das Blut aus den Wunden des Liebenden trinken, abgeschlossen und eigen darauf die Zusprache an das unruhige, ängstende Kind, das in der Wiege schaukelt. Dieses mosaikartige Nebeneinander fügt sich indessen zu einem wohlbeabsichtigten Eindruck. Die Vorstellbarkeit der Geliebten wird immer unpräziser. Mit dem räumlichen Bildwechsel irrt unser Empfinden zurück zum Dichter. Aber auch er tritt bereits aus seinem ersten Kreise und seiner konkreten Begrenzung heraus, das Geheimnis vom Kinde und dem Herzen lenkt die Teilnahme des Hörenden in eine andere Sphäre, in die sich das Bild von der Geliebten als notwendige metaphorische Ergänzung leise einschmiegt. Ungelöst und undifferenziert wird das Erlebnis, und ebenso will es die mystische Gattung; darum bleibt es auch kein erotisches, gemütsstarkes Gedicht, sondern weist unmittelbar weit über das Erotische hinaus in jene unaussprechbaren Zusammenhänge, die in allem Geschehen, vorzüglich im religiösen geahnt werden können. Nicht anders verhält sich der Dichter im zweiten Gedicht. Eindringlicher noch und hymnischer besingt er seine Geliebte. Er vergleicht sich mit einem Maler. Wie ihm im seeligen Anschauen die Form der Geliebten zerrinnt, so schwindet bei seinem Lobe auch mählich dem Hörenden die Vorstellung von der wertmäßigen Begrenztheit der beiden Gestalten überhaupt, und allein das visio-

näre Empfinden allgemeinster Erhabenheit bleibt zurück. So teilen auch diese Gedichte die literarischen Ziele mit den übrigen der mystischen Lyrik Rumi's. Nur verharren sie in diesen Fällen um einiges mehr im Milieu, das von der erotischen Situation bestimmt wird. Sie sind auch nicht mit dem Namen des Schäms-i-Täbrizi so ausdrücklich verknüpft wie jene anderen Gedichte. In den Anspielungen auf das Licht oder die Sonne in beiden Liedern kann man dafür einen indirekten Hinweis auf jenen göttlichen Meister sehen, ganz abgesehen von der heimlichen Identifizierung mit dem Geliebten. Kleine, anmutige Gebilde sind solche Gedichte, welche Rumi mit den poetischen Bausteinen des allgemein-lyrischen, und insbesondere des erotischen Empfindens sinnig zusammengesetzt hat. Sie scheinen der lyrischen Anschauung des Persers generell so weit zu entsprechen, daß sie auch außerhalb dieser „mystischen" Komposition angetroffen werden können. Später finden wir ganz gleiche Figuren bei Hafis, den wir doch stilgeschichtlich erheblich anders als Rumi beurteilen müssen. Aber auch weitaus früher z. B. in den Rubaidichtungen auf die Herrscher sind gleiche Formen des poetischen Ausdrucks üblich. Man ahnt gerade an diesen mystischen „Gelegenheitsdichtungen" Rumi's, wie tief er in der Geschichte der persischen Dichtung wurzelt. Daß er die feinen und wohlbekannten Formen von aller Überschwenglichkeit und dem ausschweifenden Gestrüpp des poetischen Schwulstes freihielt, scheint die eine wertvolle Besonderheit seiner Lyrik zu sein, die andere liegt jedenfalls in der mehr oder weniger betonten Einspannung in die Methode des mystischen Ausdrucks, dessen Komposition und stilistische Grundsätze uns hier allenthalben bekannt geworden sind.

Weit anders und mit der ganzen Kraft mystischer Exstase ausgezeichnet ist ein Gedicht, das wir noch zum Abschluß in der Porten'schen Übertragung beifügen. In ihm drückt sich die ganze Paradoxie des „Ich und Du" aus. Wenn irgendwo, so wird hier die Pointe der mystischen Lyrik Rumi's gleichsam um ihrer selbst willen unmittelbar sichtbar. Es ist dementsprechend auch das Versmaß reicher bewegt. Der Dichter wendet das Rämäl mit etwa ebensoviel Kürzen wie Längen an (⏑̆⏑— | ⏑⏑— — | ⏑⏑— — | ⏑̆⏑̆ ⏑̆— |) und läßt jeden Doppelzeiler in die charakteristischen Silben „män u tu": „Ich und Du" ausklingen. Je eilender die Zunge jeweils diesem Ende zustrebt, umso monotoner und prägnanter hebt sich die wichtige Schlußwendung aus dem Metrum heraus.

„Von unserm Glück umfangen,
Ins Freie wir gelangen, Du und Ich,

Und durch des Schlosses Garten schreiten Du und Ich,
Zwei Formen, zwei Gestalten, Du und Ich,
Doch einer Seele Walten
Und Sein durch unsre Sinne gleiten.
Des Haines Farbenschillern,
Der Vögel helles Trillern
Empfinden wir als Ewigkeiten, Du und Ich.
Der Dämmrung Schatten uns begleiten,
Auf uns die Sterne blicken;
Hinauf zum Monde nicken Du und Ich.
Und in uns sich die Seelen weiten,
Bis beide wir verzückt nicht mehr ein Du und Ich.
Dem Erdenlärm entrückt,
Um uns sich Schweigens Hüllen breiten,
Des Himmels Papageien
Ja selbst vor Neide schreien
Ob unsrer beiden Seligkeiten.
O seht das größte Wunder an,
Daß beide wir in Chorasan
Und in Irak zu gleichen Zeiten, Du und Ich."

Aus der Analyse unserer Beispiele dürften wir deutlich erkannt haben, daß auch der Stil der Gedichte Rumi's mystisch genannt werden muß und zwar im allgemeinsten Sinne des Lehrgedichts, mit dem er ja seine grundsätzliche und poetische Intention teilt. Freilich darf demgemäß der Begriffsinhalt „mystische Poesie" nicht auf die literarische Ausformung des Lehrgedichtes oder des Divans beschränkt bleiben. Unter mystischer Poesie ist bei Rumi ein literarischer Typus zu verstehen, der die religiösen Gegenstände in einer bestimmten, rythmisch veranlaßten, ästhetischen Anschauung enthüllt und zum Zweck einer charakteristisch-psychischen Haltung der teilnehmenden Gesellschaft umdeutet. Wie diese Anschauung bestimmt wird und welcher Art jene psychische Haltung ist, ist gattungsmäßig verschieden. Wir haben hier am Lehrgedicht und am Divan Didaktik und Lyrik unterscheiden gelernt. Wir finden vieles, was beiden Gattungen gemeinsam ist. Die poetischen Kreise überschneiden sich, decken einander aber nicht. Im Lehrgedicht schaut der Dichter auf die außerpersönlichen Gegenstände des Nicht-Ich, die er in der Illusion eines bestimmten Raumes antrifft. Er deutet und vergleicht sie und sich selbst mit ihnen. Mit gelassener Ergebenheit versenkt er sich in ihre Fülle, der er auch über den Raum und die Zeit hinaus bewußt in der Stilführung nachgeht, er drängt, den Erscheinungswert der Gegenstände in einer unmeßbaren Anschauung aufzuhe-

ben. Demgegenüber befindet sich in den lyrischen Gedichten der Dichter unmittelbar unter der unendlichen Fülle der symbolischen Fakta. Er stimmt rythmisch in ihre Bewegungen ein, die nach der Situation wechseln. Aber durch sein beharrendes Dabeisein gibt er seinen Objekten Sinn und Ordnung. In jedem Moment spiegelt sich nur noch eine Variation des Subjektes. Jedoch auch dieses konkrete Ich enthebt sich der kreatürlichen Individuation und objektiviert sich im Du eines unfaßbaren anderen Ich. Im Lehrgedicht führte die Abstraktion zur „Aufhebung", hier erreicht die Konkretisierung ihrerseits die „Aufhebung." Die letzten Stilwirkungen sind also in beiden Gattungen gemeinsam.

Wollten wir versuchen, diese mystische Poesie unseren abendländischen Stilbegriffen gegenüberzustellen, so fänden wir vielleicht, daß sich das Lehrgedicht zu einem gewissen Grade unserem klassischen Typ nähert. Klassisch berührt das ruhige Gleichmaß, in welchem sich der Geist gewissermaßen selbst über dem Gegenstand schwebend bewegt. Es erinnert ferner daran die zeitbefreite Vollendung, die sich zu jedem Bildmoment im Bewußtsein erfüllt. Sehen wir vom Sinnergebnis ab, so lehrt uns der unwandelbare Rythmus, der Ausdruck und Bewegung zuchtvoll bindet, etwas von jenem gleichmäßigen Abstand, welchen die Empfindung beim klassischen Kunstwerk wahrt. Gewiß sind diese Vergleiche nur mit Einschränkung zu äußern und im Grunde auch nur unter dem Hinweis auf die Lyrik, die uns bezeichnenderweise nicht ins Reich des Klassischen führen will. Denn in der Lyrik fehlt gänzlich die Distanz des Betrachtenden, da das Subjekt den Formen und Gestalten notwendig integriert. Hier weilt ja der Dichter mitten unter den Wogen des unendlichen Lebens. Es geht jetzt nicht um den letzten Sinn und die ästhetische Endwirkung; denn darin teilt auch das Lehrgedicht mit dem Divan das Ziel. Aber dem „klassischen" Weg des einen scheint etwa ein „romantischer" des anderen zu entsprechen. Damit sei gesagt, daß Rumi's mystische Poesie gleichsam über zwei Pole verfügt, deren Spannungsweite nicht geringer und bedeutender ist als die, welche wir im Gegensatz des Klassischen zum Romantischen im Abendland empfinden. Damit wäre freilich der Theorie der deutschen Romantiker, vornehmlich Jean Paul's selbst stark widersprochen, welche in der orientalischen Poesie schlechthin eine viel innigere Annäherung an die Romantik sieht als an die Antike. In Wahrheit ist aber bezeichnenderweise für die deutsche Romantik die Antike derselbe Nährboden wie für die Klassik, und diese Grundlage teilt das Persisch-Klassische und Romantische der Mystik noch keineswegs.

Die frühen deutschen Romantiker haben sich hingebend genug den Griechen zugewandt. Tritt nicht A. W. Schlegel selbst als Deuter der griechischen Kunst und Poesie auf? Und auch Klopstock, der die klassizistischen Bindungen mutig zerbrach, berief sich auf die Vieltönigkeit der antiken Rythmik und leitete gerade das von den Griechen ab, was die streng abmessenden antikisierenden Dichter seiner Zeit als ungriechisch verschmähten. Nicht im Menschen sah die Romantik das letzte und höchste Maß, ihr entklang in tausendfachem Echo aus der Poesie die unendliche Verströmung des Lebens, welche der Dichter gleich einem Priester lebendig und glühend erhält. Den Romantikern leuchtete dieses Feuer auch unter den Griechen, so wie es Nietzsche in der Welt des Dionysos suchte. Aus dem rythmischen Gestaltungsreichtum der griechischen Poesie entnahmen sie ihre Vorbilder und Fürsprecher. Man glaubte zu sehen, daß das wahrhaft klassisch gebundene Epos der Alten dem freieren, rythmischen Drang der Lyriker gegenübersteht. Vielfarbig und entwicklungsfähig sind jene antiken Gedichte. Dem lyrischen Gedicht wird durch seine Kürze entgegen dem Epos auch nur eine recht geringe Zeitmessung, die gerade im klassischen Prinzip so wichtig ist, ermöglicht, während die Empfindung des Hörers unausgesprochen nachklingt. Man sah in der Antike auch reichlich die Ansätze zum freien Rythmus, den die Romantiker und gleichfalls der junge Goethe gern verwandten. Die neuere Deutung der antiken Tragödie bewegt sich recht auf derselben Linie. Also zwei Richtungen im europäischen Geistesleben, die sich mit zäher Konsequenz immer wieder zur Antike bekennen und im Orient, z. B. in der persischen Mystik, wohl eine Parallele haben, die aber zur Klassik und Romnatik des Abendlandes einen gleich weiten Abstand wahrt.

Wenn wir sagten, daß Rumi's Lyrik an das Subjekt gebunden sei, so hindert das den Vergleich mit der unendlich-überpersönlichen Tendenz in der romantischen Dichtung nicht. Jenes Subjekt Rumi's besitzt nichts von der abendländischen Persönlichkeit. Im Innewerden seines höchsten Lebenswertes und seiner Beziehung zum bedingungsfreien Sein Gottes verläßt der Dichter die zuchtvolle Selbstbeschränkung des Ich. Da er aber zugleich die Aussprache über das Erlebnis mit den bekannten Erscheinungen formen muß, so teilt sich in ihnen jenes Ich ungezählte Male. In dieser symbolhaften und sehr konkreten Gruppierung gewinnen die Gegenstände durchaus jenen „existenziellen" Habitus, den wir grundsätzlich auch bei der Volksliedpoesie wiederfinden. Wobei freilich die soziologische Einschränkung nicht vergessen sei!

Nun weiß man allgemein, wie gern die Romantiker etwa in Deutschland im Tone des Volksliedes sangen. Sehr schön spricht sich Görres in der Einleitung zu den „teutschen Volksbüchern“ darüber aus oder Arnim in der Vorrede zum Wunderhorn. Gewiß ist von da aus der Weg zu den Liedern Rumi's noch weit: wir hatten bereits hervorgehoben, daß die mystische Romantik des Persers nur in der Gegenüberstelllung zum Lehrgedicht gelten kann. Weit leichter als in diesem und dem Romantischen jedenfalls deutlich zugewandt bewegen sich vor allem auch die rythmischen Schwingungen der Gedichte. Noch sind sie gebunden und man kann nicht sagen, daß irgend eine deutliche Durchführung des sogenannt „freien“ Rythmus vernehmbar wäre. Aber der Reichtum der Versmaße zeigt doch schon jenes ruhelose Auf und Ab, das dem romantischen Empfinden entspricht. Charakteristisch auch die häufige Anwendung des Rädschäz, jenes einfachsten und der Prosa am nächsten stehenden Metrums, aus welchem sich ja der Bau der arabischen Verskunst allmählich entfaltet haben soll. Nie fehlt der Reim, jenes romantische Echo, das dem Gemüt nach A. W. Schlegels Bemerkung die „Aussicht in's Unendliche“ ermöglicht. Dagegen entbehrt das Ghazel gänzlich der Strophenordnung, die die Klassik eigentlich notwendig in der Lyrik verlangt. Goethe hat bei der Nachahmung das Ghazel gerade durch die Strophengliederung klassiziert, wie man im West-östlichen Divan bemerken kann.

Wenn sich nun also jene Vergleiche in der eben behandelten Weise aufzudrängen wünschen, so lassen sie uns doch nicht die starken und grundwichtigen Gegensätze vergessen, welche im Hinblick auf die abendländische Poesie bestehen. Und dieser Abstand bleibt so lange erhalten, als uns die Antike mehr bedeutet als ein Katalog historischer Tatsachen. Sie hat uns bis in unsere Tage zum vernunftgemäßen Anschauen auch in der Poesie erzogen. Auch im erhabendsten Ewigkeitsdrang verläßt uns doch nie das Bewußtsein von der unwandelbaren Ordnung der Werte. Sie mögen vielleicht erst aus der Übersetzung der ästhetischen Form im praktischen Vollzug des Einzel- und Gemeinschaftslebens erkannt und betätigt werden. Aber auch in jeder immer wieder neuen wissenschaftlichen Überschau und Aussprache wird jene charakteristische Gemeinsamkeit ganz gewiß nicht verlassen. Vernunftgemeinsam ist uns wahrscheinlich schon die äußere und innere Form des Kunstwerkes selbst, die Metaphorik und Sprachwendung tritt gewiß nicht aus dieser Wertordnung heraus. Auch unsere romantischen Strömungen haben dieses Gesetz grundsätzlich

nicht beseitigt, wennschon sie ihm eine neue, eigene Form gaben. Die kreatürlichen Gebrechen auch unserer abendländischen Kategorien haben jene Polarität, die sich in der Spannung zwischen Klassik und Romantik ausdrückt, jedenfalls dringend gefordert. Sie ist aber immer eine interne Aussprache der europäischen Bildungsgemeinschaft geblieben. Für den Ordnungswillen der Romantiker kann man ja ohne Mühe auf ihre Vorliebe für die philosophischen Probleme der Mathematik oder Musik hinweisen. Ein sorgsames Eingehen auf diese Fragen würde zweifellos noch viele und vielleicht bessere Beweise beibringen. Wo aber einige Wenige ihre Eigenwilligkeit so weit unterlagen, daß sie sich auch von jenem letzten abendländischen Prinzip lossagten, wurden sie in ihren eigenen Landen bald tötlich zurechtgewiesen.

Denn durchaus unabendländisch und der europäischen Vernunft und ihrer Geschichte von Grund an zuwider erweisen sich alle Bemühungen des Geistes, dem Willen nach Erlösung in Formen nachzugehen, welche sich der begrifflich und sittlich erkennbaren Aufnahme entziehen. Die scheinen aber den Lebensmethoden des vorderen Orients offenbar angemessener. Das religiös-ästhetische Ziel in Rumi's Dichtung unterliegt einer Kategorie, die sich im Westen niemals durchgesetzt hat. Was sich aus der Analyse des Lehrgedichtes für das Wesen der persischen und zu einem Teil der orientalischen Poesie überhaupt lernen läßt, können wir aus der Betrachtung westlicher Dichtung kaum gewinnen. Nur dort im Osten erreicht der Dichter Sinnentfaltung und Sinnaufhebung, bei der sich ihm alle Gegenstände aus der wertmäßigen Gebundenheit befreien. In welcher Weise das gemeint und poetisch durchgeführt wird, versuchten unsere Ausführungen zu zeigen. Wohl herrscht auch bei Rumi Ordnung und in der begrenzten Abfolge der Bilder und Sinngruppen eine eigene Architektur. Und selbst in dieser offenbart sich jene eigentümliche Polarität wie im Lehrgedicht und im Divan, die auch auf der Ebene der abendländischen Anschauung im Klassischen und Romantischen wiederkehrt. Aber der Ordnungszwang und damit der Durchbruch zur Schönheit leitet sich wahrscheinlich aus der ganz ausschließlichen Zukehr des Orientalen zu einer besonderen Seite des menschlichen Geistes ab. Ist es das überstarke Bewußtsein von der religiösen Aufgabe? Oder die ungewöhnliche Verwurzelung in der sinnlichen Anschauung, die sich der Fülle der Erscheinungen so weit hingibt, daß sie die Grenzen der Selbstbeschränkung notwendig überschreitet? So wäre auch diese Kunst des Mystikers eine Kunde von der Tragik des Geistes, welcher sich wohl des wertmäßigen

Vorzuges vor der Natur bewußt ist, aber deren quantitativen Gewalten nicht ohne Wehmut und Schmerz unterliegt. Denkt man sich diese Entwicklung auf die Spitze getrieben, so kann man nur die Worte aus den Noten zum West-östlichen Divan bestätigen: „...denn wenn sie nach entfernten und immer entfernteren Tropen haschen, so wird es barer Unsin; höchstens bleibt zuletzt nichts weiter als der allgemeinste Begriff, unter welchem die Gegenstände allenfalls möchten zusammenzufassen sein, der Begriff, der alles Anschauen und somit die Poesie aufhebt."

So sind ihre „Tugenden ganz eigentlich die Blüten ihrer Fehler." Aber Fehler, die Geschichte gemacht haben. Deren Größe und Bedeutung durchaus Anlaß und Recht zur Betrachtung gibt. Was sich an Einsichten über die letzten und vorletzten Dinge daraus gewinnen läßt, kann der wissenschaftlichen Erkenntnis unserer eigenen gegenwärtigen Aufgaben und ihrer Prüfung sehr von Nutzen sein. Hier wurde nur in einer Skizze angedeutet, was eine ausgedehntere Forschung auf diesem Gebiete begründen und mit reichen Ergebnissen, die den edelsten Bemühungen unserer Nation entsprechen, krönen müßte. Nicht vergleichende Zusammenstellung einzelner Lebensäußerungen, sondern Einblick in Zusammenhangsgruppen, welche im letzten Ende auch die Begriffe über uns selbst klären und kritisch erneuern. Vielleicht lassen sich alsdann auch auf dem Wege unserer Forschung manche Fehlenergien, die in künstlerischen und weltanschaulichen Formen ausgetragen werden, korrigieren oder aber aus dem Raum, auf welchen sie einen Besitzanspruch erheben, klar und bestimmt ausscheiden. Gegenüber der literarischen Mission etwa des Kreises um Stefan George könnte diese Aufgabe durchaus am Platze sein. Wenn sich dort die Aussprache über die weltanschaulichen Heiligtümer der begrifflichen Zucht entwindet und die Terminologie im ätherisch-literarischen Pathos aufgeht, so stellt man uns doch im Grunde vor die Frage, ob wir uns nun zu orientalisieren gedenken oder nicht. Ratlosigkeit, Schwäche, aber auch Unkenntnis eines weiten Gebietes der Menschheitsgeschichte vermögen dann leicht eine Antwort zu empfehlen, die unserer abendländischen Vergangenheit nicht entspricht. Es sei durch diesen Hinweis hier kein abschließendes Urteil ausgesprochen. Mit einem Blick nur glauben wir in unsere Mitte schauen zu müssen, um die Nähe unseres Gewissens auch bei der Erforschung der östlichen Dichtung in einem Beispiel noch einmal zu erläutern. Denn in allem suchen wir Goethe's Worten gerecht zu werden: „Überlasse man doch

der gemeinen unbehülflichen Menge vergleichend zu loben, zu wählen und zu verwerfen. Aber die Lehrer des Volkes müssen auf einen Standpunkt treten, wo eine allgemeine deutsche Übersicht reinem, unbewundenem Urteil zustatten kommt."

Anmerkungen.

Die literaturgeschichtlichen Daten über Dschelal-eddin Rumi findet man in der einschlägigen Geschichte der persischen Literatur von Herm. Ethé im „Grundriß der iranischen Philologie" Bd. II, 1896—1904, S. 287 ff. Diese Arbeit ist infolge ihrer wissenschaftlichen Klarheit, der Literaturnachweise und der relativen Vollständigkeit unentbehrlich; man tut aber gut, auch zu vergleichen: E. G. Browne, Literary history of Persia, 4 vol. 1919—24. Das Werk ist im Gegensatz zum vorigen mehr monographisch angelegt und führt sehr in die Breite. Der Abschnitt über Rumi findet sich im Bd. II, 515 ff. Populär ist die „Geschichte der persischen Literatur" von P. Horn (Literaturen des Ostens in Einzeldarstellungen, Bd. 6, 2), 1902, 2. Ausg. 1909, leider sehr oberflächlich und ohne literaturwissenschaftliches Verständnis geschrieben. Das hier in Frage kommende Werk des im ersten Vortrage erwähnten Joseph von Hammer ist: Geschichte der schönen Redekünste Persiens, mit einer Blüthenlese aus zweyhundert persischen Dichtern, Wien 1818. Lesenswert ist auch noch die Skizze von Herm Ethé: Die mystische, didaktische und lyrische Poesie und das spätere Schriftthum der Perser (Sammlg. gemeinverst. wiss. Vorträge N. F. III, 53) 1888.

Die grundlegende Textausgabe von Rumi's Lehrgedicht hat jetzt R. A. Nicholson besorgt: The Mathnawi of Jalal u'ddin Rumi (E. J. W. Gibb Memorial New Series IV, 1 ff.) 1925 ff. (noch nicht abgeschlossen). Der Ausgabe ist eine englische Übersetzung beigefügt. Der erste Band enthält zugleich eine Literaturübersicht über frühere Ausgaben und Übertragungen. Der Titel der bei uns zitierten Übertragung des W. von der Porten lautet: Aus dem Rohrflötenbuch des Scheich Dschelal-eddin Rumi. 1930. In der Vorrede dieses Buches findet man einige aus dem Divan Rumi's übersetzte Gedichte, die wir im dritten Vortrage benutzt haben. Eine Auswahl aus diesem Divan hat Nicholson veranstaltet, persich und englisch, die textkritisch vollwertig ist und unseren Studien zugrunde liegt: Selected Poems from the

Divani Shamsi Tabriz, 1898. Wir haben daraus das 41., 17., 3., 34. und 38. behandelt, ferner ein in dieser Sammlung nicht enthaltenes Gedicht, das aber früher Vincenz von Rosenzweig bekannt gemacht hat in seiner „Auswahl aus den Diwanen des größten mystischen Dichters Persiens Mewlana Dschelal-eddin Rumi," Wien 1828, S. 131. Als wichtigstes Quellenwerk zur Geschichte Rumi's sei die Biographie von Aflaki erwähnt, persisch leider nur handschriftlich zugänglich, aber in einer französischen Übersetzung publiziert von Cl. Huart: Les Saints des derwiches tourneurs, 1. 2. Paris 1918—22. Man vergleiche auch H. H. Schaeder: „Die islamische Lehre vom vollkommenen Menschen" in Zeitschr. der Deutsch. Morgenl. Gesellsch. 1925, N. F. IV, besonders die Bemerkungen über Rumi S. 255 ff.

Will der Außenstehende sich über die Literaturgeschichte hinaus mit der Welt des Islams überhaupt näher bekannt machen (und ohne einige ausführlichere Richtlinien wird es dabei nicht abgehen), so sind ihm zunächst die „Vorlesungen über den Islam" von I. Goldziher, 1910, 2. Ausg. 1925 zu empfehlen, ferner C. H. Becker: Islamstudien I, 1924 und R. Hartmann: Die Welt des Islams einst und heute (Der alte Orient, Beih. 11), 1927. Außerdem findet er in der „Enzyklopädie des Islams" ausführlich und mit Literaturangaben versehen jeweils unter dem entscheidenden Stichwort alles Wissenswerte übersichtlich zusammengetragen. Das Werk ist noch nicht abgeschlossen, es erscheint in Lieferungen, der 3. und 4. Band sind daher noch nicht vollständig. Über Mystik orientiert man sich daselbst unter dem Stichwort „Tasawwuf", über Metrik unter „Arud". Über Muhammed kann man alles Notwendige nachlesen in der Monographie von Tor Andrae: Muhammed, 1932.

Zu den Übersetzungen in unseren Vorträgen ist noch einiges Wenige zu bemerken.

Im Vers 1978 des Lehrgedichtes (oben S. 37) übersetzte ich das persische „chosch" mit „gut", nicht „sweet (süß)" wie Nicholson. Die spezielle Form des Gutseins wird erst im anschließenden Vers betrachtet, wo Rumi den Ausdruck eigens wechselt.

Im Vers 2003 des Lehrgedichtes (oben S. 39) habe ich das persische „ān": „jener" und „īn": „dieser" miteinander vertauscht, da der Sinn sich nach dem deutschen Sprachgefühl sonst ins Gegenteil verkehrt.

In dem von uns als letztes angeführten Gedichte aus dem Divan Rumi's (oben S. 61 f.) hat das persische Original

regelmäßig „mān u tu“: ich und du. Nicholson stellt um und übersetzt „thou and I“, offenbar weil es der englischen Zunge besser liegt. Warum auch Porten diese Umstellung mitmacht und im Deutschen gleichfalls „du und ich“ übersetzt, ist mir unklar. Ich finde, daß im Anschluß ans Original die Wendung: „ich und du“ unserem deutschen Klangempfinden viel mehr entspräche.

Aus satztechnischen Gründen habe ich die vorkommenden arabischen und persischen Wörter nicht nach der Umschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft geben können. Man beachte, daß th wie engl. th und z wie weiches deutsches s ausgesprochen wird.