

Das „Lied des Sängers ohne Hoffnung“: zur Ghazal-Rezeption in der palästinensischen Widerstandsdichtung¹

Angelika Neuwirth

„In meiner Generation war die Welt der Männer und der Frauen noch streng getrennt. Es gab so gut wie keine Möglichkeit der Begegnung zwischen den Geschlechtern. Wir kannten nur die romantische Liebe, ohne direkten Kontakt – die typisch arabisches verrückte Liebe, wie sie in der berühmten Geschichte von ‚Leila und Madschnun‘ beschrieben ist. Es war die Liebe aus der Distanz, und die Energien, die aus diesen starken Gefühlen entstanden, wurden umgesetzt in Literatur, in Liebesgedichte.“²

„...*lam ya 'rifī l-ġazal ġayra aġānī mutribin ḡayya 'ahu l-amal.*“³

1 Einleitung

Eines der frühesten Langgedichte des palästinensischen Dichters Mahmud Darwish⁴ ist ein Trauergedicht (*martīya*), überschrieben „Er kehrt‘ zurück im Leichentuch“ (*Wa-‘āda fī kafan*)⁵. Obwohl Darwīshs Werk reichlich Liebesgedichte mit direktem, intertextuellem Bezug zum *ghazal* enthält, Gedichte sogar, die das Selbstverständnis der jüngsten Dichtung in ein neues Licht rücken,⁶ scheint die Diskussion gerade dieses frühen Gedichts aus dem Jahr 1964 im Kontext der *ghazal*-Diskussion noch ein Desiderat zu sein. Denn es steht am Anfang einer Reihe von Gedichten, die, obwohl ihrem Inhalt nach Trauergedichte, doch einem besonderen Liebesbegriff Ausdruck geben, in dem Erotisches und Kämpferisches eine enge Verbindung eingehen und die ohne die *ghazal*-Tradition überhaupt kaum zu denken wäre⁷.

¹ Der folgende Beitrag nimmt Gedanken aus einer früheren Bearbeitung des Gedichts wieder auf, s. Neuwirth 1994: 95-128.

² Dieses Zeugnis, das Nagib Mahfuz anlässlich der Entgegennahme des Nobelpreises für Literatur 1988 abgelegt hat (abgedruckt in „Die Zeit“ vom 21. 10. 1988), wurde bereits von Susanne Enderwitz in die Ghazal-Diskussion eingeführt (Enderwitz 1995: 1).

³ („Er kannte Liebesworte nur aus den Liedern eines Sängers ohne Hoffnung“). Das Zitat entstammt dem Trauergedicht *Wa-‘āda fī kafan* im Diwan *Awraq al-Zaytūn* (1964), das in Darwīš 1981: 18-23 abgedruckt ist. Zu diesem Zitat s. das Folgende, insbesondere Anm. 5.

⁴ Zu ihm s. Weidner 1997, Embaló/ Neuwirth/ Pannewick 2001.

⁵ Das Gedicht ist Teil des Diwan *Awraq al-Zaytūn* (1964), das in Darwīš 1981: 18-23 abgedruckt ist; es wird hier erstmals übersetzt.

⁶ S. hierzu Klemm 2005.

⁷ Die Bedeutung von intertextuellen Bezügen für das Verständnis moderner arabischer Lyrik hat Embaló 2000 von neuem aufgezeigt.

Es ist dabei bemerkenswert, daß sich das Gedicht – zwar nicht explizit, aber doch eindeutig verständlich – selbst auf die *ghazal*-Tradition⁸ beruft, insofern die Motivation für die kämpferische Selbstaufopferung des Protagonisten mit einem besonderen, durch „Lieder“ (*ağānī*) vermittelten Liebesbegriff in Verbindung gebracht wird. Bei so auffallender Textreferentialität des Gedichts selbst verwundert es auch nicht, daß spätere Texte wiederum auf dieses Gedicht rekurren, daß sich *Wa-‘āda fī kafan* und sein weiterer Zyklus als Bildgeber für die Szenarien einzelner Kapitel des gefeierten Picaro-Romans *Al-Mutašā’il* von Emil Habibi nachweisen lassen⁹. Habibi hätte angesichts der Bekanntheit dieses Gedichtes kaum einen suggestiveren Referenztext für seine Auseinandersetzung mit dem – von Darwish entscheidend mitgeformten – heroischen Selbstverständnis des palästinensischen Widerstands finden können. Das Gedicht kann also besondere rezeptionsgeschichtliche Bedeutung beantragen. Über diesen Aspekt hinaus wirft es ein Licht auf die traditionelle Gedächtniskultur des ländlichen Palästina, in welcher Dichtung – neben der Kunstdichtung von individuellen Dichtern¹⁰ vor allem Volksdichtung, wie sie besonders bei den dörflichen *rites de passage* vorgetragen wird – eine zentrale Rolle spielt¹¹, ja lange das eigentliche Rückgrat der kulturellen Selbstbehauptung bildete. *Wa-‘āda fī kafan* ist nicht nur das früheste Dokument für die – in Mahmud Darwishes späterer Märtyrerdichtung¹² üblich werdende – Überblendung von Hochzeit und gewaltsamem Tod, sondern zugleich eine dichterische „Anweisung“ zur Generierung von kollektiver Erinnerung. Das lange – mit Liedausschnitten durchsetzte – Erzählgedicht fokussiert einen jungen Kämpfer, der seine dörfliche Gesellschaft verläßt und den Tod in einer Aktion des Widerstands findet. Wie läßt sich sein Tod verständlich machen? Das Gedicht hält – in Fortführung lokaler Traditionen – dem Abbruch der individuellen Kommunikation durch den physischen Tod des jungen Mannes die Eröffnung einer kollektiven und sogar kosmischen Kommunikation entgegen, erreicht durch die dichterische Aktivierung jener kosmischen Symbole, die der Struktur der *rites de passage* in der vormodern-ländlichen Gesellschaft Palästinas unterliegen. Als politisches Gedicht geht es jedoch über diesen Akt der Tröstung der vom Verlust unmittelbar Betroffenen entscheidend hinaus, indem es an der Figur des Getöteten eine kollektive politisch-ideologische Entwicklung demonstriert, an der die Rezeption von Dichtung, speziell die *ghazal*-Tradition, maßgeblichen Anteil hat. Denn der Weg in den Tod, den der junge Pro-

⁸ S. Bauer/Neuwirth 2005.

⁹ Zu Person und Werk Habibis sowie zu den einzelnen Spiegelungen von Darwish-Gedichten aus den Diwanen *Awrāq al-Zaytūn* 1964, *‘Ashiq min Filasṭīn* 1966 und *Uğniyāt ilā l-waṭan* 1967 in seinem Roman s. Neuwirth 1994c.

¹⁰ Aufschlußreich für die gesellschaftliche Bedeutung von Dichtung und Dichtern im traditionellen Palästina ist die Autobiographie von Fadwā Tūqān: *Riḥla ṣa‘ba, riḥla ḡabalīya. Sīra Dātīya* (Tūqān 1988), englische Übersetzung: Tuqan 1996; s. auch Embaló/ Neuwirth/ Pannewick 2001.

¹¹ S. Al-Jayyusi 1977.

¹² S. Neuwirth 2005.

tagonist beschreitet, erhält durch seine von der Ghazal-Tradition ausgelöste Motivation zur Selbsthingabe eine anders kaum erreichbare Plausibilität. Die dichterische Überblendung der beiden *rites de passage*, Hochzeit und Tod, die später zur „goldenen Formel“ der Darwischschen Märtyrergedichte wird, ist durch die Referenz des *ghazal*, der dichterischen Gestaltung der selbst-verzehrenden Liebe, den Hörern unmittelbar zugänglich, so daß sich das episodische Geschehen in eine Parabel ihrer eigenen Leidenserfahrung übersetzen kann.

2 Der Kontext des Gedichts

2.1 Politisch-soziale Hintergründe

Mit dem Exodus der Mehrheit der arabischen Bevölkerung Palästinas aus ihrem Lande und der Entleerung vor allem der städtischen Zentren von ihren Eliten fehlte den verbliebenen Gruppen nach 1948 bewußtseins- wie auch bildungsmäßig lange jede Voraussetzung, sich als solidarische Gesamtheit zu artikulieren. Psychisch verunsichert und sozial bedroht, wie sie waren, fehlte ihnen auch die Kraft zu einer objektiven Wahrnehmung des Fremden, geschweige denn die Bereitschaft zu einer offenen Kommunikation. Auf sich selbst verwiesen suchten sie für die Bewältigung der ihnen zugestoßenen Katastrophe Halt in ihren eigenen Traditionen. Es ging zunächst um das bloße Festhalten am Lande und der angestammten arabischen Sprache¹³ sowie die Bewahrung einer wenn nicht politisch erfolgreichen, so doch heroisch-kämpferischen Vergangenheit. Man artikulierte diese Gedanken im Gedicht, dem im ländlichen Bereich seit jeher üblichen Medium für politisch und sozial relevante Belange, dessen Beherrschung dem Dichter eine Art Sprecherrolle eintrug¹⁴. Eine Selbst-Reflexion der Rolle des Dichters in seiner krisenerschütterten Gesellschaft setzte jedoch erst mit der nächsten Generation ein.

Aus der größeren Gruppe engagierter Dichter,¹⁵ die sich seit den sechziger Jahren herausbildete, und die – nach ihrer Entdeckung durch eine größere arabische Öffentlichkeit in der Folge des Juni-Krieges 1967 – als Vertreter palästinensischer Widerstandsdichtung bekannt wurden, ragt deutlich eine Figur hervor: Mahmud

¹³ Dieses Ziel wird besonders betont in einer frühen kleinen Anthologie arabischer dichterischer Versuche im jungen Staat Israel, die auf Initiative des Literaten und Publizisten Michel Haddad aus Nazareth entstand (Ḥaddād/ Qa'wār 1955). Die kommunistische, eine jüdisch-arabische Verständigung anstrebende Initiative bezog auch einige jüdisch-arabische Dichter ein.

¹⁴ Zu der ersten palästinensischen Dichtergeneration, die noch ganz panarabischen heroischen Traditionen verpflichtet war, s. die Einleitung zu Embaló/ Neuwirth/ Pannewick 2001. Man hat aber für die gleiche Zeit von der Wirkmächtigkeit der nie abgebrochenen lokalen *zağal*-Tradition, einer improvisierten Dialektdichtung, auszugehen, die sich auch mit ephemeren Ereignissen auseinandersetzte. Eine Studie zum *zağal* in Palästina steht noch aus; zu diesem wichtigen Genre allgemein s. Haydar 1989.

¹⁵ Zu dem Konzept des literarischen Engagements (*iltizām*) und seinem Verhältnis zur palästinensischen Widerstandsdichtung s. Klemm 1998.

Darwish,¹⁶ 1942 geboren, der als Redakteur der kommunistischen Literaturzeitschrift *al-Ġadīd* mehrere Jahre zum engeren Kreis um den Literaten und Politiker Emil Habibi gehörte. Er wurde früh zur eigentlichen Stimme der im Lande Verbliebenen,¹⁷ später, nach seiner erzwungenen Emigration (1970) und Niederlassung in Beirut, auch der Exilpalästinenser. Selbst Opfer der Evakuierung des nördlichen Küstenstreifens von seinen arabischen Bewohnern und als Fremder im eigenen Land aufgewachsen, nahm Darwish die geschehene Katastrophe mehr als territorialen und emotionalen Verlust wahr – er realisierte an ihr eine Dimension der Verletzung, die für ihn das in beschreibenden Worten Aussagbare weit überstieg. In seiner Wahrnehmung war das Palästina, das er vorfand, „eine Welt ohne Schöpfer“, *arḍun bi-lā ḥāliqin*, eine Welt, von der er noch mehr als zwanzig Jahre später, während der Intifada, sagen kann, daß erst die „befreiende Körpersprache des einen Bogen beschreibenden Steinwurfs¹⁸ ihr einen Horizont eröffnet“ habe, eine Welt jedenfalls, deren gegebener Zustand und notwendige Verwandlung ihm lange Zeit nur in mythischen Bildern aussagbar erschien. Das Gedicht *Wa-‘āda fī kafan* steht am Anfang seiner politischen Dichtung, es entsteht 1964, noch vor dem Beginn des bewaffneten Widerstands.

2.1.1 Soziale Rituale als Bildgeber: Hochzeit

Die traditionelle palästinensische Lokalkultur hat selbst Rituale und sie begleitende Texte bewahrt, die um den physischen und mentalen Fortbestand der Gemeinschaft kreisen, und die so für den Ausdruck der Erneuerungshoffnungen der im Lande Verbliebenen eine eigene genuine Sprache bereitstellten. Ihr ‚Sitz im Leben‘ der Gesellschaft, ihr Kristallisationspunkt, ist die traditionelle Hochzeit, *‘urs*, eine mit verschiedenen Riten sich über mehrere Tage hinziehende Feier, die im weitesten Familien- und Freundeskreis begangen wird.¹⁹ Hier tritt nicht nur die erwartete Figurenkonstellation, junger Mann und Braut, in Erscheinung, sondern es begegnet noch eine zweite: der Bräutigam und seine Mutter. Die Zentralität der Mutterfigur ist in dem noch deutlich durch das Zeremoniell hindurchscheinenden kosmischen Bezugsrahmen begründet. Der Bräutigam durchläuft einen *rite de passage*; er befindet sich zwischen dem Abschluß des Ehevertrags und dem Vollzug der Ehe auf einer

¹⁶ Zu seiner dichterischen Entwicklung s. Abu Hashhash 1994.

¹⁷ Seine ersten Diwane erschienen 1964, 1966 und 1967.

¹⁸ Diese Deutung der Intifada, von Darwish im Februar 1989 in einem Feuilleton formulierte, gestaltete er in einem gleichzeitig veröffentlichten Gedicht, *‘Ābirūna fī kalāmin ‘ābir* („Die vorübergehen inmitten vergänglicher Rede“). Dieses scharf polemische Gedicht ging in mehreren – z.T. sinnentstellenden – hebräischen Übersetzungen auch durch die israelische Presse und löste einen bis in die Knesset hineingetragenen Tumult aus, s. Neuwirth 1988. Zu dem sich in der Intifada reflektierenden Prozess der Bewußtseinsbildung vgl. Flores 1988.

¹⁹ Zur traditionellen Hochzeit in Palästina, s. Weir 1989: 241-265. Traditionelle Hochzeitshymnen hat Gustaf Dalman aufgezeichnet (Dalman 1901), eine moderne anthropologische Studie bietet Combs-Schilling 1989.

„Reise“, in einer beziehungsleeren, liminalen Phase, in der er die eigene Familiengemeinschaft verlassen, die neue Gemeinschaftsform der Ehe aber noch nicht erreicht hat. Das die Hochzeit selbst einleitende Heimholen der Braut wird durch Gesänge begleitet, der Vollzug der Ehe schließlich durch Freudentriller der Mutter angezeigt. Die Gesänge lassen erkennen, daß dem Zeremoniell eine kosmische Deutung unterliegt: Die Mutter spricht als *persona* der Erde, deren Neubelebung durch die neue Verbindung gefeiert wird. Das junge Paar vollzieht mit der Hochzeit ein Ritual, das kosmische Vorgänge abbildet und das – wie jene für die Wiederbelebung der Vegetation – für die Erhaltung und Erneuerung der Gemeinschaft essentiell bedeutend ist.

Diese stark rituell geprägte Hochzeitsfeier – als solche bereits ein zentraler Ort der Kohärenzstiftung – wird in der Dichtung, insbesondere bei Mahmud Darwish, zur Metapher der unverbrüchlichen Treue und absoluten Hingabe des kämpferisch motivierten jungen Mannes an die mythisch wahrgenommene Heimat. Die Hauptkonfigurationen des Rituals, Bräutigam und Braut, Sohn und Mutter, gehen bei Mahmud Darwish – wohl erstmals in der modernen Dichtung²⁰ – ein allegorisches Paradigma ein, in dem zwei weibliche Akteure, die Mutter als *persona* der Erde, in der die Leidensempfänglichkeit und Trauerfähigkeit ‚wurzeln‘ (s. Text II. 38f.), die den Emotionen Ausdruck gibt und daher eine Sprecherrolle hat, und die Braut, Verkörperung der verlorenen Heimat, die stumm bleibt (oder mit der *persona* der Erde verschmilzt), einer männlichen Figur gegenüberstehen: dem als Befreier, seiner deutlich semiotisierten Selbstbezeichnung nach sogar als „Erlöser“ (*fidā’i*), auftretenden Widerstandskämpfer.

2.1.2 Trauerfeier

Die dabei stets selbstaufopfernde Rolle des männlichen Parts, der für die Heimat stirbt oder zumindest bereit ist, sich für sie hinzugeben, deutet darauf hin, daß die Folie der Hochzeit von einer weiteren Bildschicht überlagert ist, nämlich dem Ritual des *ta’bīn*, der traditionellen Trauerfeier, die im Zusammenhang der Trauer um einen im Kampf Gefallenen eine besondere Form angenommen hat. Auch dazu liefert der volkstümliche Brauch die Voraussetzung. Denn ebenso wie bei der Hochzeit figuriert auch bei der Trauerzeremonie für einen gewaltsam zu Tode gekommenen jungen Mann die Mutter einerseits als individuelle nächste weibliche Verwandte des Getöteten, zugleich aber auch als Personifikation der Erde. Ihr und nicht primär dem Vater – der sich bei der Zeremonie meist abseits hält – gelten die Kondolenzsprüche der Freunde des Sohnes, die sie in ihrem neuen Rang als die „Mutter aller jungen Männer“ begrüßen und sie zu einer sonst als Freudenkundgabe verstandenen Geste auffordern, dem bekannten Triller, *zağrīd*, der ihr eigentlich beim Vollzug der Ehe ihres Sohnes zusteht. Sie sagen:

²⁰ Zu der Vorgängerrolle des älteren Dichters ‘Abdarrāḥīm Maḥmūd s. Abu Hashhash 1994: 30-33.

Umma l-šahīdi zağrīdi
Kullu l-šabāb awlāduki.

„Mutter des Märtyrers²¹ jubele (*zağrada* bedeutet wörtlich ‚Jubeltriller ausstoßen‘)!
 Alle jungen Männer sind deine Söhne!“

Die Hochzeit mit der ihr im Volksbrauch unreflektiert unterlegten kosmischen Bedeutung als Akt der Erneuerung wird so zum Nucleus eines modernen ‚Mythos‘²² von dem als Erneuerer der Heimat auftretenden Freiheitskämpfer, dessen Eintreten in diese Rolle – ungeachtet der tatsächlichen militärisch-politischen Wirkung seines Aktes – bereits als sinnstiftend empfunden wird. Der Märtyrer selbst kann ‚ausruhen‘, seine Freunde werden den Kampf fortsetzen. Die bei den Kondolenzzeremonien vor dem Hause des Getöteten von den jungen Trauergästen gesungene Preisung des Toten endet mit den Versen:

Yā šahīd irtāh, irtāh
Naḥnu nuwāšil al-kifāh

„Du, Märtyrer ruhe aus,
 Wir werden den Kampf weiterführen.“²³

3 Der locus classicus: Ein Trauergedicht von Mahmud Darwish

3.1 Der Text

Dichterische Gestaltungen dieses modernen Mythos sind in Darwishes Werk vor allem in den siebziger Jahren²⁴ nachweisbar. Die sich hier erhebende Frage nach dem Realitätsgrad dieser Denkfigur im Bewußtsein der arabisch-palästinensischen Gesellschaft läßt sich kaum befriedigend beantworten, da Dichtung ja nicht nur Realität abbildet, sondern sie – gerade in Zeiten der Krise – auch maßgeblich prägt. Unzweifelbar hat Darwishes Gestaltungskraft entscheidenden Anteil an der Vergegenwärtigung dieses mythischen Paradigmas, das nun politisch gezielt zur Stiftung von kollektiver Erinnerung abgerufen wird.

²¹ Märtyrer, arab. *šahīd* (eigentlich ‚Zeuge‘), ist jeder durch (vor allem politisch motivierte) Gewalt zu Tode Gekommene. Der Terminus entspricht dem bereits in beiden Bedeutungen etablierten griechischen *martys*; zu der Entwicklung des Märtyrer-Begriffs im Arabischen und in der islamischen Kultur s. Pannewick 2004 und Neuwirth 2004.

²² Man könnte hier von einer – durch den Dichter aus dem unreflektiert rituellen Vollzug ins reflektierte Bewußtsein der Hörer gehobenen – Handlung des Typus ‚*hieros gamos*‘ sprechen. Zur Mythenrezeption in der klassischen und modernen arabischen Literatur siehe Neuwirth et al. 1999, zum Typus des *hieros gamos* Gruendler 1999: 87-159.

²³ Dieser Gesang wurde von mir in den achtziger Jahren mehrfach gehört.

²⁴ Vgl. insbesondere den Diwan *A ‘rās* („Hochzeitsfeiern“) von 1977 in Darwiš 1981.

وعادَ . . . في كفن
 يحكون في بلادنا
 يحكون في شجن
 عن صاحبي الذي مضى
 وعاد في كفن

Er kehrt' zurück im Leichentuch²⁵

I

- 1 Man spricht so viel in unserem Land
- 2 Man spricht mit Trauer viel
- 3 Von dem Gefährten, der da ging
- 4 Und kehrt' zurück im Leichentuch

!كان اسمه...
 لا تذكروا اسمه
 خلوه في قلوبنا...
 لا تدعوا الكلمة
 تضع في الهواء، كالرماد...
 خلوه جرحاً راعفاً . . . لا يعرف الضماد
 طريقه إليه...
 أخاف يا أحبتي . . . أخاف يا أيّام...
 أخاف أن ننساه بين زحمة الأسماء
 أخاف أن يذوب في زواجع الشتاء!
 أخاف أن تنام في قلوبنا
 جراحنا...
 أخاف أن تنام!!

- 5 Sein Name war –
- 6 Oh nennt ihn nicht!
- 7 Laßt ihn in unseren Herzen,
- 8 Laßt nicht geschehen, daß das Wort
- 9 Zerfällt im Raum zu Staub und Asche.
- 10 Laßt ihn wie eine Wunde bluten, die keine Binde, kein Verband
- 11 je stillen kann!
- 12 Ich fürchte sonst, ihr Freunde, ihr Beraubten,

²⁵ Die Übersetzung ist bemüht, möglichst nahe am Rhythmus des Originals zu bleiben; dazu mußten stellenweise leichte Abweichungen vom Wortlaut in Kauf genommen werden.

- 13 Wir könnten ihn vergessen im Gedränge all der Namen.
 14 Ich fürchte sonst, es könnten einschlafen in den Herzen
 15 Uns unsere Wunden,
 16 Einschlafen unsere Wunden.

العمرُ . . . عُمرُ برعمٍ لا يذكر المطر...
 لم يبك تحت شرفة القمر
 لم يوقف الساعات بالسهر...
 وما تداعت عند حائطٍ يدها...
 ولم تسافر خلف خيط شهوة . . . عيناه!
 ولم يُقبل حلوة...
 لم يعرف الغزل
 غير أغاني مطرب ضيعة الأمل
 ولم يقل حلوة: الله!
 إلا مرتين!
 لم تلتفت إليه . . . ما أعطته إلا طرف عين
 كان الفتى صغيرا...
 فغاب عن طريقه
 ولم يفكر بالهوى كثيرا! ...

- 17 Sein Alter war – das Alter einer Knospe, die noch kein Regen netzt',
 18 Nie hat er noch unter dem Söller stehend im Mondlicht
 seine Sehnsucht je geklagt
 19 Nie hielt er auf den Lauf der Nacht durch langes Wachen,
 20 Nie tasteten sich vor an einer Mauer heimlich seine Hände.
 21 Nie folgten der Verlockung Spur noch seine Augen.
 22 Er küßte keine Schöne noch,
 23 Er kannte Liebesworte
 24 Ja nur aus Liedern eines Sängers ohne Hoffnung.
 25 Und rief nie aus vor einer Schönen: „Oh“,
 26 Es sei denn ein, zwei Mal,
 27 Sie nahm ihn auch kaum wahr – schenkt' ihm nur einen Blick –
 28 Denn unser Freund, jung war er noch
 29 Und dachte an die Liebe noch nicht viel.

يحكون في بلادنا
 يحكون في شجن
 عن صاحبي الذي مضى
 وعاد في كفن
 ما قال حين زغردت خطاه خلف الباب
 لأمه: الوداع!
 ما قال للأحباب... للأصحاب:
 موعدنا غداً!
 ولم يضع رسالة... كعادة المسافرين
 تقول: إني عائد... وتُسكتُ الظنون
 ولم يَخطِ كلمة...
 تضيء ليل أمه التي...
 تحاطب السماء والأشياء،
 تقول: يا وسادة السرير!
 يا حقيبة الثياب!
 يا ليل! يا نجوم! يا إله! يا سحاب!
 أما رأيتم شاردة... عيناه نجمتان؟
 يدها سلتان من ريحان
 وصدرة وسادة النجوم والقمر
 وشعره أرجوحة للريح والزهر!
 أما رأيتم شاردة مسافراً
 لا يحسن السفر!
 راح بلا زوادة، من يطعم الفتى
 إن جاع في طريقه؟
 من يرحم الغريب؟
 قلبي عليه من غوائل الدروب!
 قلبي عليك يا فتى... يا ولداه!

II

- 1 Man spricht so viel in unserm Land
- 2 Man spricht mit Trauer viel
- 3 Von dem Gefährten, der da ging
- 4 Und kehrt zurück im Leichentuch.

- 5 Nicht sagt' er, als er leichten Schrittes von ihr ging,
 6 Der Mutter: „Lebewohl!“
 7 Nicht sagt' er den Gefährten und den Freunden:
 8 „Auf morgen nur!“
 9 Er ließ auch keine Nachricht da, wie das bei Reisenden der Brauch,
 10 Schon morgen werd' zurück er sein und alle Ahnungen zerstreun.
 11 Er schrieb auch keine Botschaft auf,
 12 Um aufzuhellen seiner Mutter trübe Nacht,
 13 Die rufend sich zum Himmel, zu den Dingen wendet,
 14 „Oh Kissen seiner Bettstatt,
 15 Oh Beutel seiner Kleider,
 16 Oh Nacht, oh Sterne, oh mein Gott, oh Wolken,
 17 Saht ihr nicht einen Wanderer, die Augen wie zwei Sterne,
 18 Die Brust ein Kissen für den Mond, die Sterne,
 19 Die Hände wie zwei Körbe duft'ger Kräuter,
 20 Das Haar wie eine Schaukel für den Wind, die Blumen?
 21 Saht ihr nicht einen Wanderer,
 22 Noch ungeübt im Reisen,
 23 Der ohne Wegzehr von uns ging,
 24 Wer wird ihm Speise reichen?
 25 Wer nimmt sich wohl des Fremden an?
 26 Mein Herz ist mit ihm bei den Schrecknissen des Weges,
 27 Mein Herz ist mit dir, jungem Mann, mit dir, mein Sohn!“

قولوا لها، يا ليل! يا نجوم!

يا دروب! يا سحاب!

قولوا لها: لن تحملي الجواب

فالجرح فوق الدمع . . . فوق الحزن والعذاب!

لن تحملي . . . لن تصبري كثيرا

لأنه . . .

لأنه مات، ولم يزل صغيرا!

- 28 Zu seiner Mutter spricht,
 29 Oh Nacht, oh Sterne, oh mein Gott, oh Wolken,
 30 Zu ihr sprecht: „Du erträgst die Antwort nicht,
 31 Denn zu groß ist die Wunde für die Träne,
 32 Zu groß für Traurigkeit und Leid,
 33 Du trägst es nicht,
 34 Du kannst es nicht ertragen.
 35 Denn er –
 36 Denn er ist tot, und ist so jung gestorben“.

يا أمه!
لا تَقْلِي الدموع من جذورها!
لدمع يا والدتي جذور،
تخاطب المساء كل يوم...
تقول: يا قافلة المساء!
من أين تعبرين؟
غصتْ دروب الموت... حين سدّها المسافرون
سدّتْ دروب الحزن... لو وقتَ لحظتين
لحظتين!
تمسحي الجبين والعينين
وتحملي من دمعنا تذكّار
لمن قضا من قبلنا... أحببنا المهاجرين
يا أمه! لا تَقْلِي الدموع من جذورها
خلي بئر القلب دمعين!
فقد يموت في غد أبوه... أو أخوه
أو صديقه أنا
خلي لنا...
للميتين في غد لو دمعين... دمعين!

- 37 „Oh Mutter,
38 Die Tränen reiße nicht mit ihren Wurzeln aus,
39 Denn Tränen, Mutter, haben tiefe Wurzeln,
40 Sie rufen jeden neuen Abend an:
41 „Oh Karawanenzug des Abends,
42 Von wo ziehst du vorbei
43 Längst überlaufen sind die Wege doch des Todes
44 Von allzu vielen Reisenden, versperrt sind längst die Wege doch der Trauer.
45 So halte eine Weile an, ja eine Weile nur, und wasch uns Stirn und Augen,
46 Behalte dir aus unseren Tränen ein Gedenken
47 An die, die vor uns fortgegangen, an unsere Lieben, die geflohen sind.“
48 Oh Mutter,
49 Die Tränen reiße nicht mit ihren Wurzeln aus,
50 Laß in dem Herzensbrunnen auch noch Tränen bleiben,
51 Vielleicht, daß morgen schon sein Vater stirbt,
52 Oder sein Bruder, oder ich, sein Freund.
53 So laß für uns, für die, die morgen sterben, auch noch Tränen bleiben!“

يحكون في بلادنا عن صاحبي الكئيبا
 حرائق الرصاص في وجناته
 وصدرة . . . ووجهه...
 لا تشرحوا الأمور!
 أنا رأيت جرحه
 حدقت في أبعاده كثيرا...
 "قلبي على أطفالنا"
 وكل أم تحضن السريرا!
 يا أصدقاء الراحل البعيد
 لا تسألوا: متى يعود
 لا تسألوا كثيرا
 بل اسألوا: متى
 يستيقظ الرجال!

III

- 1 Man spricht so viel in unserem Land, von dem Gefährten viel,
- 2 Von rauchgeschwärtzen Wangen,
- 3 Von den Wunden auf der Brust und im Gesicht –
- 4 Malt es nicht aus.
- 5 Ich habe seine Wunde angesehen,
- 6 Mich über ihre tiefen Risse lang gebeugt.
- 7 Weh über unsere Kinder!
- 8 Weh über jede Mutter, die an einer Wiege wacht!
- 9 Oh Freunde Ihr des weit Entwichenen,
- 10 Fragt nicht, wann kehrt er heim.
- 11 Fragt gar nicht viel,
- 12 Doch fragt: Wann werden sich erheben unsere Männer?

3.2 *Analysis*

Die drei jeweils mit einem volksliedhaften Vorspann²⁶ eingeführten Teile sind je einer der am Hochzeits- wie auch am Kondolenzzeremonieell beteiligten Figuren bzw. Figurenkonstellationen gewidmet: Teil I stellt den jungen Mann in der dritten Person vor, während der Sprecher, das lyrische Ich, sich zum einen als zum engeren Kreis gehörig, als Freund des Getöteten (*ṣāhibī* I 2), zum anderen – aus seiner

²⁶ *Yahkūna fī bilādīnā yahkūna fī ṣaḡan/ 'an sāhibī llaḏī maḏā wa-'āda fī kafan*, I 1-4, II 1-4, vgl. III 1-2. Die Verse 1 und 3 reimen dabei jeweils. Der volkssprachliche Charakter des Vorspanns macht im weiteren Gedicht wieder der Hochsprache Platz.

Anrede an ein Zuhörerpublikum erkennbar (*lā tadkurū*, I 5) – als Dichter und Sprecher der Gesellschaft²⁷ zu erkennen gibt. Als solcher entscheidet er über den Charakter der hier zu stiftenden Erinnerung, d.h. über die individuell bzw. die kollektiv relevante Übersetzung des Geschehens in Erinnerung. Teil II, durch einen kurzen erzählenden Passus vorbereitet, läßt die Mutter und dann – durch den Sprecher vertreten – die trauernden Freunde sprechen. Teil III gibt dem Dichter selbst, nun eindeutig als dem Sprecher seiner Gesellschaft, das Wort.

3.2.1 Teil I

In dem gereimten und metrisch gebundenen Vorspann (I 1-4) wird bereits ein über den Herkunftsort des Protagonisten weit hinausreichender Kommunikationsraum eröffnet: der des ganzen Landes: *yahkūna fī bilādīnā*. Die Wirkung des Gedichts, das den hier beklagten Tod zum Gegenstand kollektiver Trauer (*yahkūna fī šaḡan* I 2) machen wird, ist gewissermaßen vorweggenommen. Zugleich wird etwas wie die Entstehung einer Sage, einer Parabel, *ḥikāya*, konstatiert, die folgende Handlung damit aus dem Episodischen ins Mythisch-Märchenhafte übertragen. Dem jungen Mann wird – einer vom Sprecher selbst angeordneten Strategie entsprechend – seine Individualität genommen, er wird zu einem anonymen Teil der Masse von schon vorher verlorenen Angehörigen (I 5,12). Die Nennung seines Namens wie auch die Angabe seines Alters (I 17) wird verweigert: „Wir könnten ihn vergessen im Gedränge all der Namen (*aḥāfu an nansāhu bayna zaḥmati l-asmā’* I 13²⁸)“, ein überraschendes Argument, da der Name doch das zur Bewahrung der Erinnerung geläufigste Zeichen ist. Aber es geht dem Sprecher nicht um die Verewigung einer individuellen Person, sondern um die Deutung des Ereignisses als eines Zeichens, einzuschreiben in die ‚Oberfläche‘ der kollektiven Erinnerung. Der Getötete soll entpersonifiziert aufgehen in einem alle umfassenden Körper – „laßt ihn wie eine Wunde bluten!“ (*ḥalūhu ḡurḥan rā’ifan* I 10-11) –, an dem er das Fortdauern des Schmerzes, die Lebendigkeit der Leidenserinnerung – *aḍ-ḍākira* – gewährleisten soll (I 10). Was qualifiziert ihn für diese außergewöhnliche Rolle? Es ist seine besondere Disposition: ein sehr junger Mann, noch ohne erotische Erfahrung, dessen reale Beziehung zum anderen Geschlecht noch distanziert ist, dessen Beziehung zum anderen Geschlecht in seiner idealen Imagination dafür aber um so ausgeprägter ist. Sie ist vermittelt – wie bei Idealen nicht anders zu erwarten – durch Texte, durch „Lieder eines Sängers ohne Hoffnung“ (*aḡānī muṭribin ḍayya’ahu l-amal* I 24). Eine Bildsequenz aus dem dörflichen Milieu (I 18-22) baut nicht nur den landschaftlichen und besonderen sozialen Hintergrund auf, indem sie typische erotische Verhaltensweisen junger Männer seiner Altersgruppe vor Augen

²⁷ Zu dem ambivalenten Verhältnis zwischen lyrischen Ich und autobiographischer Person bei Darwish s. Neuwirth 2004.

²⁸ Dieses Motto hat Emil Habibi in einem der Schlüssel-Kapitel seines Romans „Der Peptimist“ narrativ entfaltet, s. o., Anm. 9.

führt, sondern macht auch durch die mit Anaphern betonten Ausnahmen den von realen Liebeserfahrungen noch unberührten Protagonisten in seiner Idealität erkennbar.

Die „Lieder eines Sängers ohne Hoffnung“ (*aḡānī muṭribin ḡayya‘ahu l-amal* I 24), die bei dem Protagonisten die Rolle von eigener Liebeserfahrung übernommen haben (*lam ya‘rifī l-ḡazal* I 23), bilden den Schlüssel zum Verständnis dieser Strophe und damit des im Gedicht referierten Geschehens. Dieser metatextliche Verweis auf die Wirkmächtigkeit einer poetischen Gattung erklärt nicht nur die unmittelbar anschließende Exemplifizierung seiner tatsächlichen erotischen Distanziertheit, sie dient vor allem dazu, die in Teil II dargestellte Handlung, seinen ‚Auszug aus der Gesellschaft‘ und seine Selbstaufgabe für das Land, zu begründen. Die Verse sind Anspielung auf einen in der arabischen *ghazal*-Dichtung durch die Epochen geläufigen Liebestypus: die bis zur Selbstaufgabe reichende leidenschaftliche Liebe zu einem weiblichen Idealbild, die ihre sinnliche Erfüllung entweder überhaupt nicht oder nur unter ganz extremen äußeren Umständen findet. Die Idee dieser reinen, „‘udhritischen“, Liebe verbindet sich im Islam schon früh mit dem Gedanken des Märtyrertums: Schon dem Propheten selbst wird der Ausspruch in den Mund gelegt: „Wer leidenschaftlich liebt, aber keusch bleibt und stirbt, stirbt als Märtyrer“ (*man ‘ašīqa wa-‘affa wa-māt, māta šahīdan*),²⁹ wobei mit der/m Geliebten ursprünglich durchaus an eine/n reale/n individuelle/n Partner/in gedacht war.³⁰ In späterer Zeit wurde die Vorstellung der Liebe zu einem unerreichbaren Gegenüber zur Ausdrucksform mystischer Frömmigkeit. Das mit äußerster Hingabe unter Inkaufnahme der unüberwindlichen Ferne verehrte Idealbild war bei den islamischen Mystikern, den Sufis, Gott selbst.³¹ In der Moderne steht an dieser Stelle die Heimat, das Land, sei es eine verlorene Heimat, oder sei es das idealisierte Gegenbild zu einer durch politische Mißstände entstellten, fremd gewordenen Heimat. Der „Liebende“ (arabisch *‘ašīq*) dieses Idealbildes ist – in Analogie zu dem mystischen Liebenden – bereit, sich für das geliebte Du aufzuopfern, d.h. *fidā‘ī*, wörtlich „einer, der sich selbst zum Lösegeld macht“ – zu werden, eine Vorstellung, die sich

²⁹ Dieses sogenannte *Ḥadīṭ al-‘ishq* hatte ursprünglich allerdings nicht die Tendenz, Leidenschaft als Tugend und sexuelle Enthaltsamkeit als Tapferkeit zu bestätigen, sondern reiht vielmehr die an ihrer Liebe Zugrundegegangenen unter die gleichfalls als Märtyrer klassifizierten passiven unschuldigen Opfer von Katastrophen ein. Seine Umdeutung in eine Bestätigung des Liebestodes als beherztes Selbstopfer, analog zum Tod in der Schlacht, ist erst später, Ende des 9.Jh., nachweisbar. Das Diktum gilt als *Ḥadīṭ mawḏū‘*, als dem Propheten unterstellter Ausspruch.

³⁰ Zur mittelalterlichen Liebestheorie vgl. Arkoun 1990: 118-119, Giffen 1972, Bell 1979, Vadet 1956. Speziell zum ‘udhritischen Liebesbegriff siehe Wagner 1988 und Jacobi 1987: 32-40. Einen Überblick über die Entwicklung des Ghazal in den verschiedenen islamischen Kulturen bietet Neuwirth 2006.

³¹ Zu dieser Entwicklung siehe Blachère 1964: 1028-1033. Zum klassischen Ghazal siehe Bauer 1998, Bauer/Neuwirth 2005, zum sufischen Ritter 1978.

nicht nur in der arabischen Welt, sondern auch in anderen Regionen der islamischen Oekumene nachweisen läßt.³²

3.2.1 Teil 2

Der zweite Teil (II 1-54), der zunächst von dem unangekündigten Weggang des jungen Mannes spricht, stellt die Figur der Mutter in den Vordergrund, die auf die Abwesenheit ihres Sohnes mit einer eigentümlichen Anrufung antwortet, die klar ihre sowohl menschliche als auch mythische *persona* offenbart. Sie wendet sich ratsuchend zum einen an Effekten, die ihrem menschlich-persönlichen Bezugskreis zugehören (*al-ašyā'*: *wisādat al-sarīr, ḥaqībat at-tiyāb*, II 13-15) zum anderen an Elemente, die ihrem kosmischen Bezugskreis entstammen (*as-samā'*: *layl, nuḡūm, ilāh, saḥāb*, II 16). Die anschließende Beschreibung des Sohnes, im Stile einer auf traditionellen Hochzeiten üblichen Preisung des Bräutigams,³³ läßt auch ihn an der kosmischen Dimension teilhaben (*'aynāhu naḡmatān, ṣadruhu wisādatur li-nuḡūmi wa-l-qamar, ša'ruhu urḡūḥatur li-l-rīḥi wa-l-zahar*, II 17-20). Die darauf folgende Gegenstrophe, in der die hymnische Stimmung unvermittelt umschlägt, in der die Sprecherin ihren Sohn durch eine eigentümlich leere Landschaft ziehend (*šārid*) vorstellt, paraphrasiert dagegen jene Bräutigamshymnen, die traditionell während der Abwesenheit des Bräutigams zur Heimholung der Braut gesungen werden (II 21-27). Auch diesmal sind die kosmischen Bezüge keine vom Dichter eingeführten Hyperbeln, sondern entsprechen dem panegyrischen Charakter (*madīḥ*) der hier bei einer realen Hochzeit zu erwartenden Hymnen. Nach dieser Phase, da das eigentliche Fest beginnen und im Vollzug der Ehe, angekündigt durch Freudentriller, kulminieren sollte, bricht der Rekurs auf die Bildlichkeit der hochzeitlichen Zeremonienfolge ab. Stattdessen wird der Tod des jungen Mannes enthüllt (II 28-36). Die Todesnachricht selbst ist es, die in diesem Kontext die Stelle der Nachricht vom erreichten Höhepunkt der Hochzeit einnimmt. Der Tod des Freiheitskämpfers wird damit ‚mythisiert‘, er wird, ohne daß dies für den mit den Traditionen Palästinas vertrauten Hörer ausgesprochen werden muß, als Vollzug der Hochzeit begriffen,³⁴ eine Deutung, die sich in der volkstümlichen Bezeichnung *'urs aš-šahīd* „Märtyrerhochzeit“ niederschlägt.

³² So werden etwa in der Urdu-Sprache Pakistans Freiheitskämpfer direkt als „Liebende“ *'uššāq* (Plural von *'āšiq*) bezeichnet (Marek 1983: 153-168).

³³ Zu traditionellen palästinensischen Hochzeitshymnen s. Dalman 1901.

³⁴ Das frühe Gedicht kommt ohne eine explizite Identifikation des Todes mit einer Hochzeit aus, da es die traditionelle Vorstellung voraussetzen kann, nach welcher ein im Kampf Gefallener sich im Tode mit einer Paradiesjungfrau vereinigt, also eine ‚Märtyrerhochzeit‘ vollzieht. Erst spätere Gedichte werden den Tod des Kämpfers als eine Vereinigung mit dem Land und damit als neue ‚Landnahme‘, als imaginierte territoriale Rückgewinnung des Landes darstellen, s. zu solchen *'urs al-šahīd*-Gedichten Abu Hashhash 1994: 226-238 und Neuwirth 2004b. Im Vordergrund dieses Textes steht dagegen der Tod als Verletzung des kollektiven Körpers, eine Vorstellung, die allerdings erst aus dem Subtext der Hochzeit ihre besondere Dramatik bezieht.

Am Schluß des zweiten Teils, der nun ein *ta'bin*-Ritual wiedergibt, treten die Freunde des Gefallenen, vertreten durch den Sprecher, hinzu. Sie wenden sich an die Mutter, deren kosmische Dimension sie mit der Anrede an sie als ihrer aller Mutter (II 37, 48), wie es die traditionelle Kondolenzformel vorschreibt (*yā ummah* II 37, 48), selbstverständlich voraussetzen, und appellieren an sie, sich kraft des neuen Leides der Erinnerung an die früher verlorenen Angehörigen von neuem zu versichern, kraft der eigenen Tränen mit den – zu einer Wolke geballten – Tränen der Früheren in Kommunikation zu treten. Denn dank ihrer kosmischen Dimension, als Grund, in dem die menschliche Leidensfähigkeit „wurzelt“ (*li-d-dam 'i yā wālidatī ġudūr* II 39), vermag sie die Wolke „anzuhalten“ und das vom Vergessen Bedrohte, die „allzuvielen Reisenden“ (II 43), nämlich die in Zahl und Individualität längst nicht mehr faßbaren Opfer der palästinensischen Katastrophe, ins Bewußtsein zurückzubringen (II 37-49). Im Zentrum steht also die Erinnerung: die Anrufung der Mutter/ Erde an die Wolke, an das zu einem kosmischen Körper geballte Leid, gilt der Herstellung einer gegenseitigen Erinnerung zwischen den Leidenden damals und jetzt: „behalte dir aus unsern Tränen ein Gedenken (*tidkār*) an die, die vor uns fortgegangen, die geflohen sind“ (II 46-47).

3.2.1 Teil III

Der kurze dritte Teil mit seinem Aufruf zum Aktivismus ist Rede des Sprechers selbst, der wieder in seiner – über die eines Mitglieds der Trauergemeinschaft weit hinausgehenden – Autorität als Sprecher der Gesellschaft auftritt: seine Mahnrede führt zu dem im Vorspann angekündigten Typus des Trauergedichts zurück, indem er, altarabischen Vorbildern folgend, die Wiederherstellung der Unversehrtheit der Gesellschaft durch kämpferische Selbstbehauptung fordert – wie sie auch im Refrain des im modernen Palästina geläufigen *ta'bin*-Gesangs der Trauergäste eines Märtyrers zum Ausdruck kommt³⁵.

4. *Der Text im Kontext von Memoria: Zwei Formen von Erinnerungsbewahrung und Identitätskonstruktion*

4.1 *Palästinensische poetische Mnemotechnik: Heroismus; der kollektive Körper als Zeichenträger; Märtyrertod als Einschreibung*

Ist es erst der Dichter Mahmud Darwish, der – gestützt auf die volksreligiöse und dichterische Tradition Palästinas – hier einen neuen ‚Mythos‘ stiftet? Zwar ist der Tod des gefallenen Kämpfers auch in der früheren Dichtung³⁶ mit einer festlichen und angesichts der Vorstellung von der Verbindung des Märtyrers mit einer Para-

³⁵ Das Gedicht reflektiert die Stimmung in der Phase kurze Zeit vor der Entstehung eines organisierten palästinensischen Widerstands.

³⁶ Abu Hashhash 1994.

diesjungfrau ans Übernatürliche grenzenden Aura umgeben, die den faktischen Verlust des Lebens überstrahlt,³⁷ doch ist die elaborierte und in ihren Phasen ausgearbeitete Umwertung von Tod in Hochzeit in der politischen Dichtung neu. Sie stützt sich auf die bei den Hörern tief eingewurzelte Überzeugung von der ‚natürlichen‘ Zusammengehörigkeit von Land und Bewohnern – in einem städtischen Milieu könnte sich ein Ausdruck so intimen Verbundenseins kaum herausbilden – und die hohe Wertschätzung des Verbleibens der jungen Generation in ihrem angestammten Familienkreis. Diese Grundhaltungen sind kennzeichnend für die dörfliche Gesellschaft Palästinas; sie wurden bereits in der älteren palästinensischen Dichtung, seit den dreißiger Jahren, thematisiert.³⁸ Die im Fall des Todes eines jungen Menschen symbolisch hergestellte festliche Verbindung mit dem Land ist nicht einmal exklusiv auf Palästina begrenzt, sie läßt sich auch in anderen mediterranen Milieus, etwa noch im ländlichen Griechenland der sechziger Jahre, nachweisen³⁹ – aber eben als unreflektiert praktiziertes Brauchtum, ohne eine über den Anlaß hinausweisende politische Dimension.

Was im palästinensischen Gedicht über den rituellen Brauch hinausgeht ist die erst vom Dichter vollzogene Mythisierung des Helden: Dessen Vorgeschichte, die ihn auf seine besondere ‚Hochzeit‘ vorbereitet, ist ganz von Selbstverweigerung geprägt: sein undramatisches Verlassen des familiären Raumes, sein ohne Abschied vollzogener Weggang von den vertrauten Verwandten und Freunden, sein Verzicht auf erotische Abenteuer. Diese Kette von Verweigerungen gegenüber den Ansprüchen der Realität – suggestiv durch Anaphern ausgedrückt: *lam yabki...* I 18, *lam yūqif...* I 19, *wa-lam tusāfir...* ‘*aynāh* I 20, *wa-mā tadū‘at ...yadāh* I 21, *lam ya‘rifi l-ğazal* I 23, *wa-lam yuqabbil...*I 22, *wa-lam yufakkir bi-l-hawā kaṭīra* I 25, *mā qāla ... li ummihi l-widā‘* II 5, *mā qāla li-l-aḥbābi...* II 7, *wa-lam yada‘ risalātan* II 9, *wa-lam yaḥuṭṭa kalīma* II 11 – lassen ihn als ‘*āsiq*, d.h. als einen selbstaufopfernd Liebenden erkennen, als einem Ideal verschrieben, das die Begrenztheit seines Herkunftsmilieus, ja die vertraute Realität als solche transzendiert.

³⁷ Siehe Neuwirth 2004b.

³⁸ S. Katz 1996: 85-106. – Das bereits in den dreißiger Jahren in Gender-Kategorien konstruierte Verhältnis der Palästinenser zu ihrem Land läßt sich durch neuere Erkenntnisse anthropologischer Forschung klarer beleuchten. In der Theorie von Nancy Jay (Jay 1992) hängt das relative Prestige von Töten und Männlichkeit einerseits und Lebensspenden und Weiblichkeit andererseits vom jeweiligen Verhältnis zu Leben und Tod ab. In einzelnen Kulturen genießt der Tod eine hohe Wertigkeit. Männer, die mit dem Tod zu tun haben, gelten dort als heroisch. Die von ihnen behauptete Kontrolle über das Leben wird besonders in den von ihnen allein praktizierten Opferriten manifest. Die dramatische Form dieser Riten ist die Selbstaufopferung in Zeiten kriegerischer Auseinandersetzung. Hier wird das sich selbst darbringende Opfer ‚entleibt‘, um in seiner Männlichkeit umso vollkommener wieder Gestalt anzunehmen. Nach Jay stellt das Opfer in diesem Prozeß seine Gesellschaft neu her, nur vollkommener, da jetzt nicht von einer Frau geboren, sondern durch heroische männliche Selbstaufopferung verwandelt.

³⁹ Danforth 1982.

Darwishes Wahl des mystischen *‘āshiq* – wenn der Terminus auch in diesem Gedicht noch nicht explizit genannt ist⁴⁰ – als Typus des heroischen Widerstandskämpfers war ideal getroffen. Nicht nur boten sich dem Dichter aus der arabisch-islamischen Kultur neben den Helden der mittelalterlichen Volksromane⁴¹ nur wenige heroische Modelle als Vorbildfigur des palästinensischen Widerstands an. Die *‘āshiq*-Figur erlaubte auch in einzigartiger Weise den Einsatz in zwei gegensätzlichen Szenarien. Denn im *‘āshiq* verband sich heroischer Absolutheitsanspruch und – aus der langen Geschichte der sufischen Rebellen gegen herrschende Autoritäten erwachsenes – notorisches Subversionspotential mit einem hohen Maß an Leidensbereitschaft. Diese gegensätzlichen Konnotationen des Heroischen ermöglichten es Darwish, mit dem *‘āshiq* – der zudem noch dem *fidā’ī*, dem „Sich-Aufopfernden“, wie die offizielle Bezeichnung des nationalistischen Widerstandskämpfers lautete, begrifflich eng verwandt erschien – zugleich eine Macht- und eine Ohnmachtfigur zu konzipieren, die sich als Chiffre des Triumphs und des Leidens einsetzen ließ.

Denn es läßt sich nicht übersehen, daß das um den Widerstandskämpfer herum konstruierte ‚mythische‘ Paradigma des eine kosmische Hochzeit durchlaufenden Helden im Gedicht nicht nur sinnstiftend zur mentalen Aufrichtung der Trauernden inszeniert, sondern gleichzeitig *gegen* die Trauernden eingesetzt wird, denen eine Wiederherstellung der Normalität versagt bleibt. Die ihnen auferlegte Reaktivierung und Kontinuierung der Leidenserinnerung folgt aus dem dichterischen Imperativ: „Nennt seinen Namen nicht!“ (*lā taḍkurū smahu* I 5,6), und noch mehr aus der Aufforderung: „Laßt ihn wie eine Wunde bluten!“ (*halūhu ġurḥan rā’ifan* I 10). Die individuelle Verwundung des Körpers des Kämpfers soll zum blutenden Mal auf dem Kollektivkörper der palästinensischen Gesellschaft werden. Keine Einschreibung könnte in einer Gesellschaft, die – wie die palästinensische und überhaupt die islamisch-geprägten Gesellschaften des Nahen Ostens – dem Blut einen sehr hohen Symbolwert beimißt, ‚graphischer‘ wirken als das reale Wundmal auf dem individuellen und das übertragene Wundmal auf dem kollektiven Körper. Das von Darwish geprägte und in zahlreichen Gedichten und Prosatexten immer neu belebte Bild der palästinensischen Wunde (*al-ġurḥ al-filasṭīnī*) wird in der Folgezeit zur Chiffre für den – durch den militärisch zwar ergebnislosen, mental aber hoch wirksamen Widerstand – im Bewußtsein präsent gehaltenen Unrechtszustand.

Das Bild von der Wunde als Erinnerungszeichen mag dichterischer Herkunft sein, es steht dennoch in seinem weiteren kulturellen Kontext nicht isoliert da. In seinem bi-kulturellen Herkunftsmilieu tritt es in einen schwer zu übersehenden

⁴⁰ Der Typus des mystischen *‘Āshiq* wird später sowohl für den engagierten Dichter als auch für sein aktivistisches *alter ego*, den Freiheitskämpfer, in Anspruch genommen, daneben begegnen vereinzelt mystische Gedankenfiguren in frühen Kurzgedichten.

⁴¹ Darwish hat in einem frühen Gedicht, das sich explizit auf den *‘Āshiq*-Typus beruft, *‘Āshiq min Filasṭīn* (1966), eine Identifikation des (als Dichter mit der Waffe des Wortes auftretenden) Kämpfers auch mit dem Volksepos-Helden *‘Antara* vorgenommen. Zu der Bedeutung der Volksromane für die moderne palästinensische Dichtung generell s. Embaló/Neuwirth/Pannewick 2001, Index.

Kontext zu mnemotechnischen Praktiken der israelischen Nachbargesellschaft, auf die abschliessend kurz eingegangen werden soll.

4.2 *Jüdische Mnemotechnik als Herausforderung: Zeichen: Schrift und Formel*

Die palästinensische Mnemotechnik wirft Fragen auf: Lässt sich Erinnerung an Verlorenes nicht viel sicherer als durch die ans Masochistische grenzende ständige Reaktivierung des Leidens durch zeitliche und örtliche Fixierung des Verlustes, durch Benennung des Verlorenen bannen, eventuell durch seine bleibende und vielleicht sogar monumentale Einprägung in eine zu beschreibende Oberfläche? Das eben ist die Praxis der ‚anderen‘ Gesellschaft im Lande, deren ‚Erinnerung‘, gepflegt in einer nie abgebrochenen, durch Schrift geprägten Tradition, ihnen zweitausend Jahre die Verbindung zu ihrem mythischen Ursprungsland aufrechtzuerhalten half. Obwohl es erst in der Moderne zu einer jüdischen Historiographie gekommen ist, war jüdische Identität seit dem Altertum durch ein beispiellos enges Verhältnis zum geschriebenen und gelesenen Wort geprägt, das in verschiedenem Kontext begegnete, sei es in gelehrtem, sei es – vor allem – in liturgischem Rahmen⁴², sei es schließlich in der bloßen Festhaltung eines Namens in hebräischen Lettern in einem Memorbuch oder auf einem Grabstein im „Haus des Gedenkens“ (*bēt zikkārōn*) oder im Gedenken an einen Verstorbenen, dessen Namensnennung die Zusatzformel „Segen seinem Gedenken“ (*zikhronō le-bhrākhāh*)⁴³ erhielt. Es ist diese auf eine feierliche Nennung von individuellen Toten und konkreten Verlustereignissen zu ihrer Einordnung in die Leidensgeschichte des Volkes rekurrierende Formensprache der Erinnerung, die auch moderne Zeremonielle nationaler Trauer beherrscht.

Eine solche Pflege der Erinnerung liegt der majoritär ländlichen, von Schriftkultur lange Zeit wenig berührten Bevölkerung Palästinas gänzlich fern. Der Islam, zumindest der in Palästina vorauszusetzende sunnitische, hat nicht nur keine vergleichbare liturgische Formensprache für die Bewahrung von Leidenserinnerung entwickelt, er hat vor allem einer Übergewichtung von Leidenserfahrung durch die Betroffenen religionsrechtlich deutlich vorgebaut.⁴⁴ Für die Bewahrung kollektiver Erinnerung in Zeiten ihrer Bedrohung hatte man die angemessene Formensprache

⁴² S. dazu die historisch-anthropologische Auseinandersetzung mit der spezifischen jüdischen Erinnerung bei Yerushalmi 1982 (dt. Yerushalmi 1988).

⁴³ Charakteristischerweise steht im muslimisch-arabischen Sprachgebrauch an dieser Stelle die ganz andere Formel, eine Übertragung der Alleinverfügung über den Verstorbenen an Gott ausdrückend: „Gott habe ihn selig“, wörtlich: „Gott erbarme sich seiner“ (*rahīmahū llāh*).

⁴⁴ Die sehr nüchternen Begräbnisriten sind Männern vorbehalten, deren älteste Formen Grütter 1954-1955 behandelt. Auch die häuslichen Kondolenzzeremonien, beherrscht von mehrtägig abgehaltenen feierlichen Koranrezitationen, zielen mit ihrem wiederholten Verweis auf die göttliche Allmacht und Vorsehung eindeutig auf eine Dämpfung individueller Emotionen, vgl. hierzu die Darstellung eines entsprechenden Ablaufs bei Qleibo 1992: 2-34.

daher außerhalb der offiziellen Religion zu suchen. Man fand sie in den seit jeher geübten sozialen Ritualen der dörflichen Gesellschaft, die dem Zusammenhalt der Sippen gültigen Ausdruck verleihen. Die in unserem Gedicht zum ersten Mal in Darwischs Werk begegnende Instrumentalisierung des – ein zentrales soziales Ritual des ländlichen Palästina mythisch verdichtenden – Gedankens des *'urs aš-šahīd* für die Heraufbeschwörung von Erinnerung ist vielleicht nicht zuletzt Reaktion auf eine Herausforderung. Sie ist als eine Antwort Mahmud Darwischs auf die das Gemeinschaftsleben deutlich prägenden Rituale der Erinnerungspflege bei ‚den Anderen‘ zu verstehen, wie sie vor allem in bestimmten Liturgien des jüdischen Kultus, und von daher auch bei nationalen Gedenkfeiern ihren Platz haben. Diesen Gedenkritualen, die mit ihren konkreten Namensnennungen historischer und individueller Verluste das Bewußtsein der hohen Wertigkeit des Lebens der Verbliebenen stärken,⁴⁵ wird auf palästinensischer Seite nicht eine entsprechende Konkretisierung der eigenen – gegenüber der jüdischen ja auch jüngeren und in ihrer politischen Dimension weniger weitgreifenden – Geschichts- und Identitätskonstruktion entgegengesetzt. Vielmehr findet sich auf palästinensischer Seite eine ganz andersartige Form der Erinnerungsbewahrung: die Wiederbelebung der tribal-heroischen arabischen Kämpfertradition und die Vereinigung mit dem Land in freiwilliger Aufopferung des eigenen Lebens als ein Akt der Stiftung gesellschaftserhaltender Erinnerung über den Einschnitt der Katastrophe hinweg. Vor allem aber ist an die Stelle der Schrift, die individuelle Verluste festhält, auf der anderen Seite ein weniger historisch als rituell-kodiertes Zeichen getreten: die blutende Wunde, die vom verletzten Individuum weg auf den kollektiven Körper der durch den Unrechtszustand verwundeten palästinensischen Gesellschaft verweist.

5 Ghazal als Subtext

Um abschließend noch einmal auf unser Gedicht zurückzukommen: der junge Mann, der im Gewand des Leichentuchs, als ein Anderer, zurückkehrt, hat eine Wandlung durchgemacht von einer Person zu einem Zeichen, einer Wunde am kollektiven Körper.⁴⁶ Er ist damit Teil einer dichterischen Konstruktion, eines kollektiv relevanten Erinnerungstextes, einer *ḥikāya*, geworden. Das war möglich und den Hörern zumutbar, weil es dem sich in den sechziger Jahren herausbildenden neuen Rollenverständnis des *fidā'ī*, wesentlich entsprach. Das Gedicht stellt diese ideologische Entwicklung in einen Zusammenhang mit der Macht der Dichtung,

⁴⁵ Vgl. hierzu die Feststellung Daniel Krochmalniks: „Der ausgeprägte Überlebenswille Israels stellt sich als Reaktion auf den ausgeprägten Vernichtungswillen dar.“ (Krochmalnik 1988: 8f.).

⁴⁶ In Nancy Jays Kategorien hat der kollektive Körper durch diese ‚Einschreibung‘ eine Vervollkommnung erfahren, er hat sich von einem ‚organischen‘, d.h. dem weiblichen Geburtsakt verdankten, Körper, in einem ‚heroischen‘, durch das männliche Selbstopfer geprägten, Körper verwandelt.

konkret der Liebesdichtung. Der im Gedicht abgebildete junge Mann erscheint ‚in seiner Realität‘ – vor allem in dem für sein Lebensalter entscheidenden Bereich der Erotik – statt von realen eigenen Erfahrungen von Texten gelenkt. Das, was ihm als Liebeserfahrung einzig zugestanden wird (*lam ya ‘rif ... ġayr* I 23), ist die Vertrautheit mit „Liedern eines Sängers ohne Hoffnung“, d.h. die Vorstellung von Liebe aus der Distanz, ohne sinnliche Erfüllung, von Hingabe an ein Ideal durch Selbstaufgabe,⁴⁷ wie sie aus *ghazal*-Texten hervorgeht – nicht anders, als dies der Kairiner Romancier Nagib Mahfuz noch für seine Generation bezeugt. Die hier generierten Energien hätten ihn – wiederum Mahfuz’ Erfahrung zufolge – zu einem Dichter, zu einem sich in Worten ausdrückenden *‘āšiq*, werden lassen können. In der von Mahfuz’ Szenario weit entfernten Welt des in seiner Existenz erschütterten Palästina, dichterisch einem Niemandsland (*‘ālam bi-lā ḥarā’iṭ*),⁴⁸ begegnet er uns jedoch auf dem anderen Wege des *‘āšiq*, dem des aktiven *fidā’ī*.

Ghazal als Tradition, die dichterisch inspirierte Liebe zu einem Ideal, liegt als Subtext dem hier vorgestellten Gedicht (und seinem gesamten Zyklus) zugrunde. Es hat aber nicht nur eines der bedeutendsten Genres in der Darwish’schen Dichtung entscheidend geprägt. Es ist darüber hinaus auch bis spät in die neunziger Jahre als wirkungsmächtiger Subtext für die Mentalität jener *‘uššāq* vorzusetzen, die sich selbst bei ihrem freiwillig auf sich genommenen Tod nicht als Opfer, sondern als Erneuerer ihrer Gesellschaft gesehen haben.⁴⁹

Bibliographie

- Abu Hashhash, Ibrahim 1994: *Tod und Trauer in der Poesie des Palästinensers Mahmud Darwish*. Berlin.
- Arkoun, Mohamed 1978: *‘Ishk*. In: E. van Donzel/ B. Lewis/ C. Pellat (Hgg.): *The Encyclopaedia of Islam. New edition*. Bd. 4. Leiden. 118-119.
- Bauer, Thomas 1998: *Liebe und Liebesdichtung in der arabischen Welt des 9. und 10. Jahrhunderts*. Wiesbaden. (Diskurse der Arabistik 2).
- Bauer, Thomas/ Neuwirth, Angelika (Hgg.) 2005: *Ghazal as World Literature I: Transformations of a Literary Genre*. Beirut (Beiruter Texte und Studien 89).
- Bell, J. Norment 1979: *Love Theory in Later Hanbalite Islam*. Albany.
- Beshara, Suha 2001: *Zehn Jahre meines Lebens für die Freiheit meines Landes*. München.
- Blachère, Régis 1975: *Ghazal*. (i). In: B. Lewis/ C. Pellat/ J. Schacht (Hgg.): *The Encyclopaedia of Islam. New edition*. Bd. 2. Leiden. 1028-1033.
- Combs-Schilling, M. E. 1989: *Sacred Performances. Islam, Sexuality, and Sacrifice*. New York.

⁴⁷ S. das Selbstzeugnis im Eingangsmotto.

⁴⁸ S. Jarrar 2002. 217-28.

⁴⁹ Vgl. dazu auch das Nachwort von Angelika Neuwirth zu Beshara 2001.

- Dalman, Gustaf 1901: *Palästinischer Diwan. Als Beitrag zur Volkskunde Palästinas gesammelt, mit Übersetzung und Melodien herausgegeben*. Leipzig.
- Danforth, Loring M. 1982: *The Death Rituals of Rural Greece*. Princeton.
- Darwīš, Maḥmūd 1981: *Dīwān Maḥmūd Darwīš*. Beirut.
- Embaló, Birgit 2000: Intertextuelle Bezüge zeitgenössischer arabischer Poesie zur arabischen Dichtungstradition. In: Gründler, Beatrice/ Klemm, Verena (Hgg.): *Understanding Near Eastern Literatures*. Wiesbaden. (Literaturen im Kontext: Arabisch, Persisch, Türkisch I). 37-57.
- Embaló, Birgit/ Neuwirth, Angelika/ Pannewick, Friederike 2001: *Kulturelle Selbstbehauptung der Palästinenser. Survey der modernen palästinensischen Dichtung*. (Beiruter Texte und Studien 71).
- Enderwitz, Susanne 1995: *Liebe als Beruf. Al-‘Abbās ibn al-Aḥnaf und das Ġazal*. Beirut. (Beiruter Texte und Studien 55, 1).
- Flores, Alexander 1988: *Intifada. Aufstand der Palästinenser*. Berlin.
- Giffen, Lois 1972: *A Theory of Profane Love among the Arabs. The development of the genre*. London.
- Gruendler, Beatrice 1999: The Motif of Marriage in Select Abbasid Panegyrics. In: Neuwirth, Angelika et al. (Hgg.): *Myths, Historical Archetypes and Symbolic Figures in Arabic Literature. Towards a new hermeneutic approach*. Beirut. (Beiruter Texte und Studien 64). 109-122.
- Grütter, Irene 1954/1955: Arabische Bestattungsbräuche in frühislamischer Zeit (nach Ibn Sa‘d und Bukhārī). *Der Islam* 31. 146-173 und 32. 79-104, 168-194.
- Ḥaddād, Mišīl (Haddad, Michel)/ Qa‘war, Ġamāl (Hgg.) 1955: *Alwān min al-ši‘r al-‘arabī fī Isrā‘īl*. Nazareth: Maṭba‘at al-Ḥakīm.
- Haydar, Adnan 1989: The development of Lebanese Zajal; Genre, metre and verbal duel. *Oral Tradition* 4, 1-2. 189-202.
- Jacobi, Renate 1987: Omajjadische Dichtung. In: Helmut Gätje (Hg.): *Grundriss der arabischen Philologie II*. Wiesbaden. 32-40.
- Jarrar, Maher 2002: Displaced Palestinians and the ‘re-production’ of space in three contemporary novels. In: Scheffler, Thomas (ed.): *Religion between Violence and Reconciliation. Proceedings of a Conference held at the OIB 1998*. (Beiruter Texte und Studien; 76). 217-228.
- Jay, Nancy 1992: *Throughout Your Generations Forever: Sacrifice, Religion and Paternity*. Chicago.
- Al-Jayyusi, Salma Khadra 1977: *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*. Leiden.
- Katz, Sheila Hannah 1996: *Adam and Adama. Arḍ and ‘Irḍ*. Engendering Political Conflict and Identity in Early Jewish and Palestinian Nationalisms. In: Kandiyoti, Deniz (Hg.): *Gendering the Middle East. Emerging Perspectives*. London. 85-106.

- Klemm, Verena 1998: *Literarisches Engagement im arabischen Nahen Osten. Konzepte und Debatten*. Würzburg.
- Klemm, Verena 2005: Darwish and Rita – Three Poems of a Love Impossible to Live. In: Neuwirth, Angelika/ Bauer, Thomas (Hgg.): *Ghazal as World Literature I: Transformations of a Literary Genre*. (Beiruter Texte und Studien 89). 243-258.
- Krochmalnik, Daniel 1988: 9. November 1938, 14. Mai 1948. Zur Entmythologisierung von zwei historischen Ereignissen. *Babylon* 5.
- Marek, Jan 1983: Die Darstellung der Realität in der Urdu-Dichtung von Faiz Ahmad Faiz. In: Bürgel, Johann Christoph/ Fähndrich, Hartmut (Hgg.): *Die Vorstellung vom Schicksal und die Darstellung der Wirklichkeit in der zeitgenössischen Literatur islamischer Länder*. Bern. 153-168.
- Neuwirth, Angelika 1988: Kulturelle Sprachbarrieren zwischen Nachbarn. Ein neues Gedicht von Mahmud Darwish im Verhör seiner israelischen Leser. *Orient* 29. 440-466.
- Neuwirth, Angelika 1994: Israelisch-Palästinensische Paradoxien: Emil Habibis Roman ‘Der Peptimist’ als Versuch einer Entmythisierung von Geschichte. *Quaderni di Studi Arabi* 12. 95-128.
- Neuwirth, Angelika 1999: Mahmud Darwish’s Re-staging of the Mythic’s relation towards a super-human Beloved. In: Guth, Stephan/ Furrer, Priska/ Bürgel, Johann Christoph (Hgg.): *Conscious Voices. Concepts of writing in the Middle East. Proceedings of the Berne Symposium July 1997*. Beirut (Beiruter Texte und Studien 72). 153-178.
- Neuwirth, Angelika et al. (Hgg.) 1999: *Myths, Historical Archetypes and Symbolic Figures in Arabic Literature. Towards a new hermeneutic approach*. Beirut. (Beiruter Texte und Studien 64).
- Neuwirth, Angelika 2004a: From Sacrilege to Sacrifice. Observations on Violent Death in Classical and Modern Arabic Poetry. In: Pannewick, Friederike (Hg.): *Martyrdom in Literature. Visions of death and meaningful suffering in Europe and the Middle East from Antiquity to Modernity*. Wiesbaden. 259-282.
- Neuwirth, Angelika 2004b: Hebräische Bibel und arabische Dichtung. Mahmud Darwish und seine Rückgewinnung Palästinas als Heimat aus Worten. In: Neuwirth, Angelika/ Pflitsch, Andreas/ Winckler, Barbara (Hgg.): *Arabische Literatur, postmodern*. München. 136-157.
- Neuwirth, Angelika 2004c: Traditionen und Gegentraditionen im Lande der Bibel. Emil Habibis Versuch einer Entmythisierung von Geschichte. In: Angelika Neuwirth, Andreas Pflitsch & Barbara Winckler (hrsg.): *Arabische Literatur, postmodern*. München. 137-178.
- Neuwirth, Angelika 2005: Victims victorious: Violent death in Arabic classical and modern Ghazal. In: Bauer, Thomas/ Neuwirth, Angelika (Hgg.): *Ghazal as World Literature I: Transformations of a Literary Genre*. Beirut (Beiruter Texte und Studien 89). 259-282.

- Neuwirth, Angelika 2006: Einleitung. In: Neuwirth, Angelika/ Hess, Michael/ Pfeiffer, Judith/ Sagaster, Börte (Hgg.): *Ghazal as World Literature II: From a literary genre to a Great Tradition. Ottoman Gazel in context*. Beirut (Beiruter Texte und Studien 84).
- Pannewick, Friederike (Hg.) 2004: *Martyrdom in Literature. Visions of death and meaningful suffering in Europe and the Middle East from Antiquity to Modernity*. Wiesbaden.
- Qleibo, Ali H. 1992: *Before the Mountains Disappear. An Ethnographic Chronicle of the Modern Palestinians*. Kairo.
- Ritter, Hellmut 1978: *Das Meer der Seele. Mensch, Welt und Gott in den Geschichten des Fariduddin Attar*. Leiden.
- Tūqān, Fadwā 1988: *Riḥla ṣa'ba, riḥla ḡabalīya. Sīra dātīya*. Amman.
- Tuqan, Fadwa 1996: *A Mountainous Journey. The life of Palestine's outstanding woman poet*. Olive Kenny (Übers.). London.
- Vadet, Jean Claude 1956: *L'esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'Hégire*. Damaskus.
- Wagner, Ewald 1988: *Grundzüge der klassischen arabischen Dichtung*. Darmstadt.
- Weidner, Stefan 1997: Maḥmūd Darwīš. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*. 44. Nachlieferung. München. 1-16, A/1-D/2.
- Weir, Shelagh 1989: *Palestinian Costume*. London.
- Yerushalmi, Yosef Hayim 1982: *Zachor. Jewish History and Jewish Memory*. Washington.
- Yerushalmi, Yosef Hayim 1988: *Zachor – Erinnere Dich! Jüdische Geschichte und jüdisches Gedächtnis*. Berlin.