

ISLAMKUNDLICHE UNTERSUCHUNGEN · BAND 164

Ibrahim M. Abu-Hashhash

**Tod und Trauer
in der Poesie des Palästinensers
Maḥmūd Darwīš**



KLAUS SCHWARZ VERLAG · BERLIN · 1994

Ibrahim M. Abu-Hashhash ·
Tod und Trauer

ISLAMKUNDLICHE UNTERSUCHUNGEN · BAND 164

begründet

von

Klaus Schwarz

herausgegeben

von

Gerd Winkelhane

KLAUS SCHWARZ VERLAG · BERLIN

ISLAMKUNDLICHE UNTERSUCHUNGEN · BAND 164

Ibrahim M. Abu-Hashhash

**Tod und Trauer
in der Poesie des Palästinensers
Maḥmūd Darwīš**



KLAUS SCHWARZ VERLAG · BERLIN · 1994

Gedruckt mit Unterstützung
des Deutschen Akademischen Austauschdienstes

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Abu-Hashhash, Ibrahim M.:
Tod und Trauer in der Poesie des Palästinensers Mahmūd
Darwīš / Ibrahim M. Abu-Hashhash. - Berlin : Schwarz, 1994
(Islamkundliche Untersuchungen ; Bd. 164)
Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1992
ISBN 3-87997-233-8
NE: GT

Alle Rechte vorbehalten.
Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages
ist es nicht gestattet, das Werk oder einzelne Teile daraus
nachzudrucken oder zu vervielfältigen.

© Gerd Winkelhane, Berlin 1994.
Klaus Schwarz Verlag GmbH, Postfach 41 02 40, D-12112 Berlin
ISBN 3-87997-233-8
Druck: Offsetdruckerei Gerhard Weinert GmbH, D-12099 Berlin

Vorwort

Ich möchte diese Gelegenheit nutzen, um allen, die mir bei dieser Arbeit hilfreich beiseite gestanden haben, zu danken.

Mein herzlicher Dank gilt vor allem Frau Professor Angelika Neuwirth für ihre Anregung, Unterstützung und Betreuung der Arbeit. Ebenso bedanke ich mich bei Professor Zuhair Schunnar für seine freundliche Unterstützung.

Besondere Dankbarkeit zolle ich Frau Evelyn Agberia für ihre sprachliche Hilfe. Ebenso hilfreich stand mir Frau Margot Scheffold zur Seite. Nicht vergessen darf ich meine Freunde und Kollegen Birgit Seekamp, Friederike Pannewick, Zaydoon Zaid, Ahmad Abdallah und Joachim Paul.

Diese Arbeit wurde durch ein Stipendium des DAAD ermöglicht.

Für

Amira, Mohammad und Furat

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. HISTORISCHE UND KULTURELLE VORAUSSETZUNGEN	7
1.1 DER MÄRTYRER IN DER FRÜHISLAMISCHEN DICHTUNG	7
1.2 DER MÄRTYRER IN DER VORSTELLUNGSWELT DES LÄNDLICHEN PALÄSTINA	11
1.3 DAS PALÄSTINENSISCHE MÄRTYRERGEDICHT	13
1.3.1 Der Märtyrer als historische Persönlichkeit	19
1.3.1.1 Vor der Katastrophe von 1948	19
1.3.1.2 Nach der Katastrophe von 1948	23
1.3.2 Das "Märtyrermotiv": Der "beispielhafte" Märtyrer	25
1.3.2.1 Vor der Katastrophe von 1948	25
1.3.2.2 Ibrāhīm Tūqān: aš-Sahīd	27
1.3.2.3 ʿAbd ar-Raḥīm Maḥmūd: aš-Sahīd	30
1.3.2.4 Nach der Katastrophe	34
2. TOD UND MÄRTYRERTUM IM DENKEN MAḤMŪD DARWĪŠ	44
2.1 EINFÜHRUNG	44
2.1.1 Bestand vs. Zerrissenheit als Spannungsfeld	44
2.1.2 Zu Stellenwert und Manifestationen des Themas "Tod" bei Darwīš	47
2.2 DER TOD ALS TOR ZUM LEBEN	48
2.3 DER TOD ALS KREUZIGUNG	53
2.3.1 Das Kreuz bei Sayyāb und bei Darwīš	53
2.3.1.1 Das Kreuz bei Sayyāb: "Christus nach der Kreuzigung"	55
2.3.1.2 Das Kreuz bei Darwīš:	58
Das kämpfende Kreuz	60
Der Sänger am Kreuz	62
2.4 DIE AUFERSTEHUNG VOM TOD	65
2.4.1 Zum Einsatz selbstgeschaffener Symbole	74
2.4.1.1 Zur Mythisierung von Personen	78
2.4.1.2 Zur Mythisierung des Ereignisses	81
2.4.1.3 Zur Mythisierung des Ortes, der Ereignisse und der Personen	86

2.5	DER TOD UND SEINE BEZIEHUNG ZUR ERDE	91
2.5.1	Tod und Sinn des Ausharrens	94
2.5.1.1	Das Land und das Grab	96
2.5.1.2	Exodus - Tod	102
2.6	DER TOD ALS EINZUG INS LAND	106
2.6.1	Das verschlossene Tor zur Heimat	108
2.6.2	Einzug ins Land durch das Tor des Todes	117
2.6.2.1	Der Tod als Alternative zum Exil	118
2.6.2.2	Die Eintrittskarte in die Heimat	121
2.6.3	Die Schiffe der Rückkehr	123
2.6.4	Einzug ins Land: Der Selbstmord der Liebenden	129
2.6.4.1	Liebe, Schönheit, Tod	129
2.6.4.2	Die Schönheit und der Tod	133
2.6.4.3	Die Dialektik von Liebe und Tod	136
2.6.4.4	"Ein anderer Tod ... und ich liebe dich"	138
2.6.4.5	"Das ist ihr Bild ... und dies ist der Selbstmord des Liebenden"	142
2.7	LUST AUF LEBEN	148
2.7.1	Das Zusammenleben mit dem Tod	150
2.7.2	Der Körper - die Heimat	154
2.7.3	Verfolgung des palästinensischen Körpers	155
2.7.4	Mehr Leben	159
2.7.5	Die Beziehung des Lebens und des Todes zur Heimat bzw. Freiheit	163
2.7.6	Vom Typus zum Menschen	165
2.7.7	Verherrlichung des Lebens	170
3.	DIE DICHTERISCHE GESTALTUNG VON TOD UND TRAUER BEI MAḤMŪD DARWĪŠ	176
3.1	DAS TRAUERGEDICHT BEI DARWĪŠ	176
3.1.1	Darwīš' Einstellung gegenüber der Trauerdichtung	177
3.1.1.1	Die Relation Märtyrer - Dichter bzw. "Blut - Tinte"	177
3.1.2	Ersatzwelt in der Sprache	182
3.1.3	Schweigen als "Bewachung" der Märtyrer	188
3.2	BLUMEN DES BLUTES	192
3.2.1	Das Massaker in Darwīš' Dichtung	192
3.2.1.1	Das Massaker von Kafr Qāsim in der palästinensischen Dichtung	194
	"Der Sänger des Blutes"	197
	"Gespräch im Oktober"	202
	"Der Tod vergebens"	204
	"Der Getötete Nr. 18"	207

3.3	"ZURÜCKGEKEHRT NACH JAFFA"	211
3.4	HOCHZEITSFEIERN	226
3.4.1	Tod und Hochzeit in der palästinensischen Dichtung	226
3.4.2	Besprechung des Gedichtes "Hochzeitsfeiern"	228
3.5	"HYMNE AN DAS GRÜN"	238
3.5.1	Grün in der Dichtung Darwīš'	238
3.5.2	Das Gedicht "Hymne an das Grün"	240
3.5.2.1	Volkstümliches Symbol und Volksmärchen	243
3.5.2.2	Kursorische Analyse	245
3.6	TRAUERGEDICHTE ÜBER FREUNDE	252
3.6.1	Einführung	252
3.6.2	Allgemeine Charakteristika von Darwīš' Trauergedichten über Freunde	256
3.6.2.1	Gemeinsamkeiten des Gehaltes	256
3.6.2.2	Gemeinsamkeiten in der Form	260
	Erzählende Darstellung	260
	Der Dialog	266
	Die Frage	268
Anhang Ausgewählte Trauergedichte von Maḥmūd Darwīš in deutscher Übersetzung		
	"Der Getötete Nr.48/ al-Qatīl raqm 48"	271
	"Die Augen der Toten an den Türen/ 'Uyūn al-mautā 'alā l-abwāb"	272
	"Der Mann mit dem grünen Schatten/ ar-Raḡul dū az-zill al-aḥdar"	273
	"Es war, was sein wird/ Kāna mā saufa yakūn"	275
	"Gedicht vom Brot/ Qaṣīdat al-ḥubz"	280
	"Der letzte Dialog in Paris/ al-Ḥiwār al-aḥīr fī Pāris"	282
	"Sabra" (Aus dem Gedicht "Madīḥ az-zill al-'ālī")	288
	"Wir rufen Euch" (Auszug aus "Qaṣīdat Bairūt")	290
	"Nur noch ein Jahr/ Sana uḥrā faqaṭ"	292
	"Am Hang, höher als das Meer, da schliefen sie/ 'Alā s-safḥ a'lā min al-baḥr nāmū"	297
	"Ich habe den letzten Abschied gesehen/ Ra'aitu l-wadā' al-aḥīr	297
	"In einer Hymne wie dieser?/ A-fī miṭli ḥadā n-našīd ?"	298
	Bibliographie	299
	Personenindex	319
	Gedichtindex Maḥmūd Darwīš'	321

Einleitung

Die überragende Bedeutung Maḥmūd Darwīš' als Dichter ist mehrfach begründet. Er wird längst als die personifizierte Stimme seines leidenden Volkes gehört, gilt aber auch der arabischen Welt als Verkörperung des dichterischen Idealtypus, des zugleich intellektuellen und inspirierten Sprechers seiner Gesellschaft. Darüber hinaus erreicht sein Werk durch formale Vollendung und komplexe Sprachverdichtung einen Grad an Universalität, der es auf den Rang eines Stücks Weltliteratur erhebt.

Dieser doppelten Signifikanz des Gegenstandes trägt die vorliegende Arbeit dadurch Rechnung, daß sie die Lyrik Maḥmūd Darwīš' auf ein spezifisch palästinensisches Leitmotiv und dessen schaffensperiodische Entwicklung hin untersucht und darüber hinaus auch den komplexen Rahmen intertextueller Bezüge zu fassen versucht, innerhalb dessen diese Lyrik zu sehen ist. Doch will die Arbeit nicht nur den Ort markieren, den Darwīš' Werk innerhalb der arabischen Literaturgeschichte einnimmt, sondern versucht auch, dem der arabischen Kultur fernstehenden Leser den Zugang zu diesem Werk zu erleichtern und eine Würdigung zu ermöglichen. Dazu wurde nicht der übliche Weg beschritten, die Poesie nur auszugsweise im Kontext der Interpretation von Einzelaspekten zu präsentieren, vielmehr wurde ein relativ ausführlicher Anhang mit vollständigen Übersetzungen beigegeben, der zusammen mit den im Text zitierten Gedichten einen Einblick in den besonderen Charakter der Dichtung Darwīš' gewähren soll.

Eine zeitliche Eingrenzung war aus vielen Gründen erforderlich. Das Materialkorpus und die Kurzbelege entstammen der von Darwīš in seinem 1977 publizierten *Dīwān*¹ selbst getroffenen Auswahl. Aus der damaligen Gesamtausgabe blieb auf seinen eigenen Wunsch hin die erste aus dem Jahre 1960 stammende Gedichtsammlung "Aṣāfir bi-lā aḡniḥa"/"Vögel ohne Flügel" ausgegrenzt; sie wird daher auch in vorliegender Arbeit nicht berücksichtigt.

¹Der *Dīwān* Maḥmūd Darwīš' enthält folgende neun Gedichtsammlungen: *Aurāq az-zaitūn* (1964), *ʿAšiq min Filasṭīn* (1966), *Aḥir al-lail* (1967), *al-ʿAṣāfir tamūt fī l-Gaḥīl* (1970), *Ḥabībātī tanḥad min naumihā* (1970), *Uḥibbuki au lā uḥibbuki* (1972), *Muḥāwala raqm 7* (1974), *Tilka šuratuḥā wa-hādā intihār al-ʿāšiq* (1975) und *Aʿrās* (1977).

Chronologischer Endpunkt der Untersuchung ist die 1986 veröffentlichte Sammlung "Ward aqall"/"Weniger Rosen", deren Erscheinungsjahr zugleich einen deutlichen Einschnitt im dichterischen Schaffen Darwīš' markiert.

Die sich daran anschließende Phase seiner Produktion, die eine "Periode kreativer Ruhe" genannt werden kann, zog sich über mehrere Jahre hin und wurde erst 1991 mit der Veröffentlichung von "Arā mā urīd"/"Ich sehe was ich will" beschlossen. Zu diesem Zeitpunkt war die vorliegende Arbeit bereits fast fertig, so daß eine Berücksichtigung nicht mehr in Frage kam.

Die Arbeit setzt sich aus drei großen Blöcken zusammen: Am Anfang steht eine Darstellung des kulturellen Hintergrundes und des literaturhistorischen Umfelds (Kap. 1), es folgt eine Analyse der Vorstellung vom Tod und Märtyrertum bei Maḥmūd Darwīš (Kap. 2). Darauf baut eine umfassende und detaillierte Interpretation von repräsentativen Beispielen aus der Dichtung Darwīš' (Kap. 3) auf.

Anhand ausgewählter Spezimina altarabischer Trauerpoesie wird dabei zunächst (1.1.) die besondere Bedeutung veranschaulicht, die der Islam dem Märtyrertod beimißt, und im Anschluß daran das Spektrum palästinensischer Märtyrergedichte seit Ende der Zwanziger Jahre (1.3) skizziert.¹ Besonderes Interesse gilt dabei der Herausarbeitung eines gemeinsamen Charakteristikums: der Beziehung des Menschen zum Boden seines Landes - ein Thema, das keineswegs persönliches Merkmal der Dichtung Darwīš' ist, sondern wegen seiner engen Beziehung zum historischen Hintergrund für die gesamte palästinensische Dichtung als typisch gelten kann.

¹Zu diesem Zeitpunkt - und vor dem Hintergrund der revolutionären Bewegung um 'Izz ad-Dīn al-Qassām (1882 - 1935) cf. dazu unten 1.3.1 ff. hatte das palästinensische Märtyrergedicht die volle Ausprägung seiner spezifischen Charakteristika erreicht und war gleichzeitig mit einer Reihe von Dichternamen verbunden, die etliche noch heute distinktive Merkmale der palästinensischen Lyrik entwickeln halfen. Zu diesen Dichtern gehören Ibrāhīm Tūqān, 'Abd ar-Raḥīm Maḥmūd und 'Abd al-Karīm al-Karmī (Abū Salmā), die Darwīš - teilweise ausdrücklich - als Vorbild und Lehrmeister bezeichnete. So schrieb er über letztgenannten: "Du bist der Stamm, auf dem unsere Lieder wuchsen. Wir sind deine Fortsetzung und die deiner Brüder, die von uns gingen: Ibrāhīm und 'Abd ar-Raḥīm, der mit dem Wort und mit dem Körper kämpfte. Nein, wir sind keine Findelkinder, wir sind eure Söhne." (Darwīš: "Anta al-ḡad' alladī nabatat 'alaihi aḡānīnā/ Du bist der Stamm, auf dem unsere Lieder wuchsen". In: al-Karmel 1/1981, S. 223-225, hier S. 224).

Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang auch die Beobachtung, daß die vorgestellten Gedichte aller stilistischen Variationsbreite zum Trotz eine signifikante Gemeinsamkeit haben: Der thematische Schwerpunkt dieser Trauergedichte sowohl vor wie nach der Katastrophe von 1948 liegt weniger auf der Ausgestaltung des Märtyrertodes als vielmehr auf der Vorstellung des Märtyrers als symbolisch überhöhter Figur, als einer Art Allegorie für die aufopferungsbereite Zielstrebigkeit und unbeirrbar Treue zu einer bestimmten Haltung.

Die hier sich anschließende Analyse von Darwīš' Bearbeitung des Themenkomplexes um Tod und Märtyrertum beginnt mit einer Sichtung des Motivbestandes, anhand dessen das Phänomen "Tod" erfaßt wird (2.2). Die zahlreichen Symbole, die Darwīš einsetzt, zerfallen je nach ihrer Beziehung zur allgemein geläufigen Bildlichkeit poetischen Sprechens in drei Untergruppen: Repräsentativ für die erste Gruppe, die die kreative Aneignung bereits "kanonisierter" Symbole zeigt, steht dabei vor allem das Bild- und Bedeutungsfeld um das von Darwīš' vielfältig variierte Kreuzigungssymbol (2.3), während die Symbole der zweiten Kategorie - solche, die der Mythologie entstammen (2.4) - in erster Linie bestimmt sind durch altorientalische Vorstellungen wie die des Wiederauferstehungsmythos um den semitischen Fruchtbarkeitsgott Tammūz. Eine dritte Art symbolischer Gestaltung (2.4.1.1) schließlich liegt dann vor, wenn die ursprüngliche Bindung real existenter Personen, Ereignisse oder Orte an die Historie so sehr gelockert wird, daß diese auf ein höheres, eben "symbolisches" Bedeutungsniveau erhoben werden.

Eine ähnlich reiche Binnengliederung bietet, seinem Gegenstand gemäß, auch der nachfolgend behandelte Abschnitt, der die wechselseitige Durchdringung der Themenbereiche "Tod" und "Land" zum Inhalt hat (2.5): Tod und Ausharren im Land (2.5.1), Tod auf dem Weg zur Heimat (2.6) sowie die Abgrenzung gegen das eng verwandte romantische Motiv des Liebestodes (2.6.4) sind Unterpunkte dieses Abschnitts.

Anders präsentiert sich das Verhältnis zum Tod im schaffensperiodisch jüngsten Teil von Darwīš' Werk, also seit 1983. Hier gewinnt die Entschlossenheit zum Leben, sei es auch nur um die Toten zu ehren und Gräber zu pflegen, die Oberhand (2.7). Dargestellt wird unter dem Motiv "Lust auf Leben" der

Anspruch auf Menschlichkeit des Alltags - fern jeder Typisierung des Palästinensers im heroischen Sinne.

Auf der Grundlage des auf diese Weise und mit Hilfe einer Fülle von Beispielen vermittelten Textverständnisses wird im dritten und abschließenden Teil eine Anzahl ausgewählter Trauergedichte von Maḥmūd Darwīš umfassend interpretiert. Der Auswahl liegen inhaltliche wie auch formale Kriterien zugrunde. So stehen etwa einzelne Gedichte repräsentativ für die Trauer um die Opfer eines Massakers (3.2), um einen bekannten Freiheitskämpfer (3.3), um einen anonymen Kämpfer (3.4), um Freunde (3.6), schließlich auch für die durchgehend symbolische Verschlüsselung des Märtyrertemas (3.5).

Vorarbeiten zu unserem Thema erweisen sich als sehr verschiedenartig. Die arabischsprachige Sekundärliteratur zu Maḥmūd Darwīš ist relativ umfangreich, doch berücksichtigen zahlreiche Arbeiten die Dichtung Maḥmūd Darwīš' lediglich im Kontext einer allgemeinen Darstellung palästinensischer Literatur und bleiben daher in ihrer Auseinandersetzung weitgehend an der Oberfläche.

Einen Durchbruch bedeutete Gassān Kanafānī: *Adab al-muqāwama fī Filasṭīn al-muḥtalla 1948 - 1966* (Die Widerstandsliteratur im besetzten Palästina 1948 - 1966) Beirut 1966; eine leicht kommentierte Anthologie, die die damals im arabischen Raum fast unbekanntesten Widerstandsdichter im Staatsgebiet Israels, unter denen Darwīš' besonders hervorragte, erstmals in ihrer Bedeutung herausstellte. Kanafānī hat diese erste Arbeit nach dem Junikrieg (1967) durch eine weitere komplettiert:

Al-Adab al-muqāwim taḥt al-iḥtilāl 1948 - 1968. (Die Widerstandsliteratur unter der Besetzung 1948 - 1968). Beirut 1968. Es folgten 'Abd ar-Raḥmān Yāgī: *Šīr al-arḍ al-muḥtalla fī s-sittīnāt. Dirāsa fī l-maḍāmīn*. (Die Dichtung des besetzten Landes in den Sechziger Jahren. Studien zum Inhalt) Kairo 1969; Ḥālid 'Alī Muṣṭafā: *aš-Šīr al-filasṭīnī l-ḥadīṯ 1948 - 1970* (Die moderne palästinensische Dichtung 1948 - 1970), Bagdad 1974; Šāliḥ Abū Iṣba': *al-Ḥaraka š-šīrīya fī Filasṭīn al-muḥtalla 1948 - 1975. Dirāsa naqḍīya* (Die Dichtungsbewegung im besetzten Palästina 1948 - 1975. Studie zur Literaturkritik). Beirut 1979. Diese Sekundärliteratur umfaßt, angesichts ihres relativ frühen Erscheinungsdatums, nicht mehr als die ersten Phasen in Darwīš' Schaffen.

In neuerer Zeit folgten Monographien zu Einzelthemen: 'Abd al-Karīm Ḥasan:

Qaḍīyat al-arḍ fī šīr Maḥmūd Darwīš (Die Frage des Bodens in der Dichtung Maḥmūd Darwīš), Damaskus 1975; Afnān al-Qāsim: *Mas'alat aš-šīr wa-l-malḥama d-darwīšīya. Maḥmūd Darwīš fī madīḥ az-ẓill al-ʿālī. Dirāsa susiyū-bunyawīya* (Das Problem der Dichtung und das darwīšische Epos. Maḥmūd Darwīš in "Lob des hohen Schattens". Sozio-strukturalistische Studie), Beirut 1987 und Yāsīn al-Fāʿūr: *at-Taūra fī šīr Maḥmūd Darwīš* (Die Revolution in der Dichtung von Maḥmūd Darwīš), Tunis 1989. Doch bleibt die Arbeit von Ḥasan eng auf den begrenzten Motivkreis des Bodens beschränkt und al-Qāsim befaßt sich ausschließlich mit dem Gedicht "Lob des hohen Schattens". Auch Fāʿūr widmet sich entgegen dem Titel seiner Abhandlung einzig dem Sammelband *Aurāq az-zaitūn* (Ölbaumblätter, 1964).

Daneben stehen einige kürzere Artikel, die jeweils der Interpretation einzelner Gedichte Darwīš' gewidmet sind, wie z.B.: aš-Šaiḥ ʿAṭīya, al-Muṭannā: *Al-Iqāʿ aš-šīrī li-l-intifāda fī qaṣīdatain* (Der dichterische Rhythmus der Intifāda in zwei Gedichten), Akka o.J. (über: "ʿĀbirūn fī kalāmin ʿābir").

Als das bedeutendste Werk der gesamten Sekundärliteratur verdient Šākir an-Nābulīs *Maḡnūn at-Turāb. Dirāsa fī fikr wa-šīr Maḥmūd Darwīš* (Der vom Boden Besessene. Studie zum Dichten und Denken Maḥmūd Darwīš), Beirut 1987, genannt zu werden, welches eine gedankenreiche, wenn auch gänzlich unsystematische Darstellung bietet.

Zwar hat das hohe künstlerische Niveau der darwīšischen Dichtung bereits breite internationale Würdigung erfahren, doch äußert sich diese Anerkennung mehr in der Herausgabe von Anthologien und Übersetzungssammlungen, die einführenden oder kommentierenden Charakter haben, als in der Bearbeitung der Gedichte selbst. Umfassende Analysen des Schaffens von Maḥmūd Darwīš fehlen hier noch auffallender als im arabischen Sprachraum, überhaupt liegt hier nur eine Handvoll Arbeiten zu eng begrenzten Einzelphänomenen vor. Diese wenigen überhaupt verfügbaren Studien sind rasch genannt: Darwīš, Mahmoud: *Palestine mon pays. L'affaire du poeme. Introduction de Simone Bitton et deux articles de Matitahu Peled et Ouri Avneri*, Paris 1988 (über das Gedicht "ʿĀbirūn fī kalāmin ʿābir" und seine Rezeption in Israel). Angelika Neuwirth: "Kulturelle Sprachbarrieren zwischen Nachbarn". In: *Orient XXIX* (=Sept. 1988), S. 440 - 466 (simultan erschienen; ebenfalls zu "ʿĀbirūn..." und der israelischen Rezeption),

diess.: *"Das Gedicht als besticktes Tuch"*. In: *Pracht und Geheimnis. Kleidung und Schmuck aus Palästina und Jordanien*. Hg. von G. Völger, Köln 1987, S.110 - 117 (über das Gedicht "Āšiq min Filasṭīn"), diess.: *"Verlust und Sinnstiftung. Zum Heimatbild in der Dichtung des Palästinensers Mahmūd Darwīš"*. In: *Literatur im jüdisch-arabischen Konflikt*. Hg. von Eveline Valtink. Hofgeismar 1991, S. 84 - 107.

1. HISTORISCHE UND KULTURELLE VORAUSSETZUNGEN

1.1 Der Märtyrer in der frühislamischen Dichtung

Die besondere Stellung, die der Islam von Anfang an dem Märtyrer zuspricht,¹ prägte schon bald die Vorstellungswelt der Muslime und wirkte sich auch auf ihre Dichtung aus. Der Tod erhielt einen neuen Sinn, der der arabischen Dichtung vor dem Islam unbekannt war. Dieser Dichtung hatte der Tod als plötzliche und endgültige Beendigung des Lebens gegolten, angesichts derer es keinen Trost gab. Dieses Bewußtsein war für den vorislamischen Dichter um so schmerzlicher, als ihn bei seiner Suche nach einem Ausweg keine religiöse Kraft zu einem erhabenen Gott hin leitete, der ihn hätte erlösen können². Unter dem Einfluß der neuen Glaubensinhalte Wiederauferstehung und heilbringendes Märtyrertum lernte der Muslim jedoch, den Tod im Kampf als Übergang in das Reich Gottes zu betrachten, und das "Erstreben des Märtyrertodes" (ṭalab aš-šahāda) wurde ein Merkmal der frühislamischen Kriege³. Die poetischen Fragmente, die diese Kriege begleiten, wurden von Kriegern inmitten einer Schlacht improvisiert. Der Muslim glaubte, er werde, wenn er durch die Hand seiner Feinde fiele, den Rang eines Märtyrers erlangen und die Schwelle zum Paradies überschreiten können, um dort zu erhalten, was Gott den Märtyrern verheißen hatte⁴.

¹ Über den Märtyrer im Islam s. Biörkamm in: El¹ s.v. "Šahīd"; Goldziher, Ignaz: Mohammedanische Studien, Bd. II. Hildesheim 1971, S. 387-391; as-Sirhān, Muhyī Hilāl: aš-Šahīd fī l-Islām. Bagdad 1986, v. a.: S. 11-35; al-Ālūsī, Gamāl ad-Dīn: "Makānat aš-šahīd fī l-Qur'ān wa-s-sunna". In: "Āfāq 'Arabīya". Bagdad, Vol. 4, No. 7/8 (= 1982, S. 174-177).

² S. Gabrieli, Francesco: "Religious Poetry". In: Arabic Poetry. Hg. von Grunbaum, G.E., Los Angeles 1971, S. 5-17; Adūnīs: Muqaddīma li-š-šī'r al-'arabī. 'Akka 1979, S. 14; 'Abd aš-Šabūr, Šalāḥ: Qirā'a ḡadīda fī šī'rīnā al-qadīm. Kairo 1970, S. 27-34.

³ S. Noth, Albrecht: "Früher Islam". In: Haarmann, Ulrich (Hg.): Geschichte der arabischen Welt, München 1987, S. 11-100, hier: S. 55-57.

⁴ Cf. Beispiele dafür in: Tārīḥ aṭ-Tabarī, (Ed.) Muḥammad Abū l-Faḍl Ibrāhīm, Beirut² 1967, Bd. 2, S. 441, 451 und passim.

Um das oben Gesagte kurz zu verdeutlichen, seien einige Gedichtfragmente vorgestellt. Ein Beispiel liefern die Verse von 'Abdallāh b. Rawāḥa (st. 9/630), den seine Freunde, als er an der Spitze eines muslimischen Heeres nach Mu'ta (9/630) zog, mit den Worten verabschiedeten: "Wir wollen Gott bitten, daß du heil zurückkehrst", worauf er zurückgab:

Doch ich flehe zu dem Barmherzigen (=Gott) um Verzeihung und um einen klaffenden Hieb, der das schäumende (Blut) verspritzt;
oder um einen wirbelnden Stoß von den Händen eines Eiferers mit einer Lanze, die die Eingeweide durchbohrt und die Leber,
so daß, wer einst an meinem Grab vorübergeht, ausruft: Gott hat ihn auf den
rechten Weg als Krieger geleitet, und er wandelte darauf¹.

Diese Verse bringen einen starken Wunsch nach "Selbsterstörung" zum Ausdruck. Umfassend kann man sie jedoch nur dann verstehen, wenn man den bewußtseinsgeschichtlichen Kontext des betreffenden historischen Moments berücksichtigt. Man muß also die große Begeisterung, auf welcher sie beruhen, ebenso in Rechnung stellen wie den festen Glauben an den Koran und die Aussprüche des Propheten über die Stellung des Märtyrers im Paradies. In einem solchen Ausspruch werden die Schmerzen, die der Märtyrer bei seinem Tod empfindet, verglichen mit den Schmerzen, die ein Insektenstich verursacht, und so als unerheblich abgetan.²

Das "Erstreben des Märtyrertodes" findet seinen literarischen Ausdruck in einer Vielzahl weiterer Überlieferungen und Gedichte. Berühmt sind die Verse von Ḥubaib b. 'Adī (st. 2/624), der von den Quraišiten gefangengenommen und als Rache für ihre Toten in der Schlacht von Badr (2/624) hingerichtet wurde. Als er am Kreuz mit einer Lanze durchbohrt wurde, sagte er:

Es kümmert mich nicht, wenn ich als Muslim falle, auf welcher Seite
meine tödliche Verletzung um Gottes Willen sein wird.
Dies liegt bei Gott, wenn er will, segnet er die Glieder eines zerfetzten

¹ Tārīḥ at-Tabarī, 3/37; Übersetzung von: Farrukh, Omar A.: Das Bild des Frühislam in der Arabischen Dichtung von der Hiğra bis zum Tod 'Umars, Leipzig 1937, S. 60.

² S. das Ḥadīṭ: "Was der Märtyrer bei seinem Tod erleidet, ist nicht mehr als das, was einer von euch spürt, wenn er von einem Insekt gestochen wird", at-Tirmidī, Muḥammad b. 'Īsā: Sunan at-Tirmidī. (Ed. 'Uṭmān, 'Abd ar-Raḥmān Muḥammad). Beirut ²1983, Bd. 3, S. 109 (= Ḥadīṭ 1719); In: Ibn Māğā: Sunan Ibn Māğā (Ed. 'Abd al-Bāqī, Muḥammad Fu'ād). Beirut o. J. S. 16.

Körpers.¹

Zusammenfassend läßt sich also festhalten, daß der Islam eine wesentliche qualitative Veränderung der Vorstellung vom Tod bewirkte, was wiederum nicht ohne Einfluß auf die islamische Elegiendichtung blieb², weil nun die Dichter, die Trauerqasiden über verstorbene Glaubensgenossen verfaßten, dem Märtyrertod die größte Bedeutung beimaßen. Dies zeigt sich etwa in den Versen aus Ḥassān b. Tābit's (st. 50/760) Elegie auf Ḥamza b. 'Abd al-Muṭṭalib und andere in Uḥud (3/625) gefallene Muslime, die als Trost für die Tochter Ḥamzas gedacht sind:

Ich sagte zu ihr: Siehe das Märtyrium ist ein Ausruhen und das Wohlgefallen bei einem vielvergebenden Herren, o Umaima³!

Der Glaube an die Auferstehung und das ewige Leben des Märtyrers im Paradies mildert den schrillen Ton großer Betrübtheit, in dem der vorislamische Dichter den Tod teurer Menschen beklagte, beträchtlich. Zu den besten Beispielen dafür gehört al-Ḥansā' (st. 24/644), die erste Frau unter den altarabischen Dichtern, die mit ihren von Weinen und Klagen begleiteten Trauergedichten auf ihre beiden Brüder, 'Amr und Mu'āwiya, die Wüste erfüllte. Nachdem sie zum Islam übergetreten war, wurden ihre vier Söhne in den Kriegen, die zur Ausbreitung des Islam führten, getötet, doch diesen Tod akzeptierte sie mit dem zufriedenen Bewußtsein, daß ihre Söhne als Märtyrer gestorben waren⁴. Ähnliches wird auch von 'Umar b. al-Ḥaṭṭāb berichtet, der das Trauergedicht von Mutammim b. Nuwaira über dessen Bruder Malik hörte und daraufhin voller Bewunderung sagte: "Ich wünschte, du hättest über meinen Bruder (Zaid) ein ebensolches Trauergedicht gesprochen wie über deinen Bruder." Doch jener entgegnete: "O Abū Ḥafs, wenn ich wüßte, daß mein Bruder das erreicht hat, was dein Bruder erreichte, dann hätte ich kein Trauergedicht über ihn verfaßt." Damit spielte er darauf an, daß 'Umars Bruder bereits als Märtyrer gestorben war. Und 'Umar erwiderte: "Noch nie hat mich jemand so

¹ Tārīḥ at-Tabarī, 2/541 f. und al-Buḥārī: Ṣaḥīḥ al-Buḥārī. Beirut ⁴1985, 5/231.

² Einfluß der Vorstellung vom Märtyrertod und von der Auferstehung auf die islamische Trauerdichtung: al-'Anī, Sāmī Makkī: al-Islām wa-š-šī'r, Kuwait 1983, S. 160-202.

³ S. Farrukh: Das Bild des Frühislam, S. 61. Cf. u.a. die verschiedenen Trauergedichte Ḥassāns über muslimische Märtyrer, S. 18 f., 31, 99-102 u. passim.

⁴ S. dazu: al-'Anī; al-Islām wa-š-šī'r, S. 97 f.

getröstet, wie du es getan hast.¹ Einige wenige herausragende Beispiele seien noch vorgestellt. Dazu gehört die Qaside Abū Tammāms (st. 321/846), in welcher dieser den Tod des abbasidischen Heerführers Muḥammad b. Ḥamid at-Ṭūsī beklagt:

Ein Held starb unter Lanzenstichen und Hieben, als Leiche nimmt er den
 Platz des Sieges ein, wenn der Sieg entschwindet [...]
 Er setzte in den Sumpf des Todes seinen Fuß und sagte ihm: unter deiner
 Sohle ist der Jüngste Tag.
 Er legte an das rote Gewand des Todes, doch kaum brach die Nacht
 herein, da
 wurde es zu grünem Seidenbrokat.²

Das Schlachtfeld ist auch das Feld der Versammlung der am Jüngsten Tage Auf-
 erweckten. Das Gewand, zunächst rot gefärbt vom Blut des Toten, wird schnell
 grün - ein Hinweis auf dessen Eingang ins Paradies.

Eine zentrale Rolle spielt der Märtyrertod schon früh in der Theologie und Sym-
 bolik der Šī'a. Dies ist darauf zurückzuführen, daß die Mitglieder der Familie
 des Propheten ein tragisches Ende fanden, insbesondere Ḥusain b. 'Alī, der in
 der Schlacht von Kerbala (61/770) getötet wurde und von der Šī'a als "König der
 Märtyrer" verehrt wird³. Die nach diesem tragischen Ereignis entstandene
 arabische Dichtung, die den Tod von Muḥammads nächsten Verwandten beklagt,
 ist äußerst umfangreich⁴. Zu den herausragendsten Beispielen dafür gehören die
 Verse von Abū l-'Alā' al-Ma'arrī (st. 449/1057), in welchen das Bild des
 Märtyrers, verkörpert durch 'Alī b. Abī Ṭālib und seinen Sohn Ḥusain, eine kos-
 mische symbolische Bedeutung erlangt, denn ihr Blut vermischt sich mit Zeit und
 Raum und begleitet die Nacht von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende, um auf
 ewig Zeugnis für das geschehene Unrecht abzulegen:

¹ al-Mubarrad, Muḥammad b. 'Abbās: Kitāb at-ta'āzī wa-l-marāṭī. (Ed. ad-Dībāḡī, Muḥammad). Damaskus 1976, S. 20 f.; al-Gumaḡī, Muḥammad b. Sallām: Ṭabaqāt fuhūl aš-šu'arā'. (Ed. Sākīr, Maḡmūd Muḥammad), Kairo 1974, 1/209.

² Abū Tammām: Dīwān Abī Tammām (Ed. Muḥammad 'Abduh 'Azzām), Bd. 4. Kairo ³1973, S. 79 f.

³ S. Biörkman in: El¹, "Šahīd" und Ayoub, Mahmoud: "Redemptive Suffering in Islam. A Study of the Devotional Aspects of 'Ashura". In: Twelver Shi'ism. The Hague. Paris, New York 1978.

⁴ Cf. Daif, Sauqī: ar-Riṭā', Kairo ³1979, S. 38 f.

Die Ewigkeit hat vom Blut der beiden Märtyrer, 'Alī und seines Sohnes,
zwei Zeugen.
Sie sind die Morgendämmerung am Ende der Nacht und an ihrem Anfang
das Abendrot.
Anhaftend ihrem Kleid, damit die Scharen sich versammeln, um beim
Barmherzigen zu klagen.¹

1.2 Der Märtyrer in der Vorstellungswelt des ländlichen Palästina

Obwohl der heutige Kampf des palästinensischen Volkes im wesentlichen ein nationaler und politischer ist, wirkte doch das religiöse und kulturelle Erbe, welches sich um den Märtyrer gerankt hatte, prägend auf das Bewußtsein des Volkes ein und verband sich mit den verschiedenen kulturellen wie politischen Vorstellungen zu einer untrennbaren Einheit. Mit der Zeit wurden die Vorstellungen, die das palästinensische Volk mit dem Märtyrertod verband, immer ausgeprägter und differenzierter. Die große Anzahl von Opfern, die der tägliche Kampf der Palästinenser um Heimat, Freiheit oder bloßes Überleben immer wieder gefordert hat, führte dazu, daß der Begriff des Märtyrertodes sich im allgemeinen Bewußtsein verfestigen konnte und auch weiterhin seinen Einfluß ausübte.²

Bemerkenswert ist dabei, daß am palästinensischen Horizont die Frage, unter welchen Voraussetzungen der Märtyrer denn überhaupt als solcher zu betrachten sei, gar nicht aufgeworfen wurde. Statt dessen verstand man den Märtyrer aus den islamischen Quellen schon bald ausschließlich im Sinne einer Art des nationalen Kampfes, so daß jeder, der im Kampf um Palästina oder in einer

¹ al-Ma'arrī, Abū al-'Alā': Saqt az-zand, Beirut 1980, S. 96.

² Die Palästinenser begehen jedes Jahr am 9. März den "Tag des Märtyrers". Dies geht auf den 9. März 1972 zurück, als Maḥmūd Muḥammad al-Aswad, bekannt als "Guevara von Gaza", und seine Gefährten 'Abd al-Hādī al-Hā'il und Kāmil 'Amaṣṣī fielen, die zu dritt für den Widerstand des Volkes vorbildlich gewesen waren. Mehr darüber bei: Dāwūd, Aḥmad: "Li-munāsabat yaum aš-šahīd al-filasṭīnī". In: al-Hadaf (Damaskus) 950 (= 12.3.1989), S. 10 - 13.

Demonstration gegen die Besatzung fiel, den Ehrentitel eines Märtyrers erhielt¹. Unter den vielen Vorstellungen, die sich im Volksislam um den Märtyrer ranken, kommt die Erwartung, daß der Leichnam eines Märtyrers von der Verwesung verschont bleibe, besondere Bedeutung zu. Der Glaube des Volkes inspiriert sich dabei in erster Linie am Koran, etwa der Sure 3/169: "Und wähnet nicht die in Allahs Weg Gefallenen für tot; nein, lebend bei ihrem Herrn werden sie versorgt"², oder dem Ḥadīṭ: "Jede auf Gottes Wege empfangene Wunde wird am Tag der Auferstehung frisch sein (...). Die Farbe des Blutes und der Duft von Moschus"³.

Die Vorstellung, der Körper eines Märtyrers verwese nicht, findet sich als Motiv zahlreicher Erzählungen. Die Körper der Märtyrer, von denen darin die Rede ist, bleiben auch lange Zeit nach ihrem Tod noch unverändert.⁴

Offensichtlich gehört diese Vorstellung seit langem zum Bestand islamischen Volksglaubens⁵, denn der Märtyrertod als außergewöhnliches Ereignis ist gleichermaßen geeignet, als Ausdruck des Aufbegehrens gegen Unterdrückung wie auch gegen die Notwendigkeit des Todes verstanden zu werden. Der Märtyrertod kommt damit der volkstümlichen Vorstellung von Widerstand und Annahme einer Herausforderung entgegen und konnte so im palästinensischen Bewußtsein seinen festen Platz behaupten⁶.

Die palästinensische Dichtung, die sich vor allem seit dem Ende des Ersten

¹ Vielleicht drücken die Worte des palästinensischen Jungen Saif (8 Jahre) gegenüber einem deutschen Journalisten das Gemeinte aus: "Wenn ich ein Märtyrer werde, heißt das, ich habe die israelische Armee mit Steinen angegriffen und wurde von einer Kugel getroffen. Meine Familie hat mich nicht rechtzeitig ins Krankenhaus bringen können, weil die Armee die Straße abgesperrt hat. Dann sterbe ich auf der Straße, und die anderen Jungen marschieren für mich durchs Dorf. Das ist ein Märtyrer, danach kommt man ins Paradies." (Fränkischer Tag, Nr. 67 (=21.3.1989), S. 5.

² Übersetzung von Max Henning, Wiesbaden, o. J.

³ Anas, Mālik, B.: Kitāb al-Muwatta' (Ed. Sa'd, Fārūq). Beirut ⁴1985, S. 370.

⁴ Cf. al-Ḥalīlī, 'Alī: al-Gūl. Madḥal ilā l-ḥurāfa l-'arabiya, Jerusalem 1982, S. 100 u. passim.

⁵ al-Ḥalīlī: al-Gūl, zitiert einen alten Text über diese Vorstellung aus dem Buch "Badā'i' az-zuhūr fī waqā'i' ad-duhūr". Der Verfasser, Muḥammad b. Aḥmad b. Iyās, ist nur dem Namen nach bekannt. Kairo, o. J., S. 26. Darin werden Märtyrer der Zeit Jesu oder 'Umars behandelt, deren Körper in ihrem Grab in Samarqand unverändert geblieben seien, ihre Haare und Finger- und Zehennägel seien jedoch gewachsen, so daß sie von den Muslimen der Gegend geschnitten worden seien, s. S. 101 f.

⁶ Cf. al-Ḥalīlī: al-Gūl, S. 101.

Weltkrieges durch besondere Volksnähe und die Behandlung tatsächlicher Lebensprobleme auszeichnet¹, hat die sich an den Märtyrertod knüpfenden Bewußtseinsinhalte des Volkes keineswegs verdrängt - wenn sich auch in der palästinensischen Dichtung der Dreißiger, Vierziger und Fünfziger Jahre keine Textbeispiele finden, in denen dieser Volksglaube aufgegriffen und dichterisch verarbeitet worden wäre. Dies geschieht erst später, bei den Dichtern der Moderne².

1.3 Das palästinensische Märtyrergedicht

Einer der charakteristischsten Züge der palästinensischen Dichtung ist die zentrale Rolle, die die Erde respektive das Land in ihr spielen. Die leidenschaftliche Identifikation mit dem Land, die wir heute in dieser Dichtung finden, gehört bereits seit gut einem halben Jahrhundert zu ihren Besonderheiten. Mit ihrem besonderen Interesse, die ländliche Atmosphäre ihrer Heimat präsent zu machen, stellen sich die palästinensischen Dichter der Gegenwart - bei aller Selbstverständlichkeit des Umgangs mit arabischen Stilmitteln außerpalästinensischen Ursprungs - in die Tradition eines ʿAbd ar-Raḥīm Maḥmūd (1913-1948), Ibrāhīm Ṭūqān (1905-1941), Abū Salmā (1909-1980) und anderer, wenn auch weniger berühmter Dichter Palästinas.³

Die Auffassung, daß die Erde eine Fortsetzung des Menschen im Raum

¹ Cf. Yāgī, ʿAbd ar-Raḥmān: *Fī l-adab al-filastīnī l-ḥadīṭ qabla n-nakba wa-baʿda-hā*, Kuweit 1983, S. 23.

² Ein Beispiel dafür ist das Gedicht von Samīḥ al-Qāsim "aṭ-Tifl alladī ḍaḥika li-ummihi l-maqtūla" (1966), in seinem *Dīwān*, Beirut 1973, S. 202 f. Es basiert auf einer mündlichen Erzählung, die in Gaza kursierte, als es von den Israelis besetzt wurde (1956). Dieser Erzählung zufolge wurden alle Mitglieder einer arabischen Familie getötet, bis auf einen Säugling, der zu seiner toten Mutter kroch und weiterhin von ihr gestillt wurde, bis die Israelis schließlich abzogen. Als die Nachbarn kamen, sahen sie, daß das Kind sich von der Milch seiner toten Mutter ernährte (cf. auch al-Ḥalīlī: *al-Gūl*, S. 197). Auch das Gedicht von Darwīš "al-Ḥurūḡ min as-sāhil al-mutawassiṭ" wird behandelt werden. Es beruht auf dem Gerücht, daß sich 1972 die Märtyrergräber von Gaza bewegt haben sollen, s. weiter unten (2.3.2.3.).

³ S. Gabrā, Ibrāhīm Ġabrā: *an-Nār wa-l-ḡauhar. Dirāsāt fī š-šīʿr*, Beirut 1975, S. 367.

darstelle, während der Mensch eine Fortsetzung der Erde in der Zeit sei, findet sich andeutungsweise bereits in den Dreißiger Jahren. Dieses zentrale Thema der literarischen Produktion in Palästina hat jedoch wenig oder nichts gemein mit dem Typus der Heimatsehnsucht (*al-ḥanīn ilā l-waṭan*) der älteren arabischen Dichtung, den wir noch in der "Mahğar-Dichtung"¹ finden. Vielmehr zeichnet sich hier der Versuch ab, eine neue Darstellungsform zu finden, die überwiegend "bäuerlich" geprägt ist. Schließlich erhielt die vielschichtige Beziehung zwischen Erde und Mensch eine tragische Bedeutung durch ihre Verbindung mit dem Gedanken des Todes: Der Tod wurde interpretiert als die einzige Brücke, über welche die Verbindung des Menschen zum Land wiederherzustellen sei².

Ausgehend von diesem Bewußtsein, in dem der Tod den Zugang zum Land und deshalb den einzigen Weg zur nationalen Freiheit darstellt, entwickelte die palästinensische Trauerdichtung seit den Dreißiger Jahren einen neuen, eigenen Charakter. Von der oben beschriebenen deutlich traditionsverhafteten palästinensischen Trauerdichtung der frühen Phase unterschied sich diese Dichtung insofern, als ihre inhaltliche Ausrichtung an den Mustern altarabischer Trauerqasiden unterschiedlich stark gelockert, bisweilen sogar ganz gelöst wurde. Das neue palästinensische Trauergedicht beschäftigte sich hauptsächlich mit Menschen, die bei der Verteidigung palästinensischen Territoriums in verschiedenen Kämpfen und Zusammenstößen gefallen waren und deren Andenken als "Märtyrer" die Dichtung bewahren half. Solche "Märtyrergedichte" waren vor allem dem Andenken derjenigen Kämpfer und Führer gewidmet, denen das allgemeine Volksbewußtsein schon vor ihrem "Märtyrertod" besondere Bedeutung beimaß. Manchmal beschrieb ein "Märtyrergedicht" aber auch eine fiktive Person, die symbolhaft stand für den Kämpfer, der sich im Beharren auf seinen nationalen Rechten dem Tod mutig stellt und sich schließlich selbst

¹ Unter dem Begriff der "Mahğar-Dichtung" versteht man die Dichtung der im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den amerikanischen Doppelkontinent emigrierten Syrer und Libanesen. Sie zeichnet sich aus durch romantisierenden Stil und das Thema der Sehnsucht nach der Heimat. Zu diesem Aspekt ihrer Dichtung cf. Nijland, C.: *The Fatherland in Arab Emigrant Poetry* in: JAL, Vol. XX, No 1 (= March 1989), S. 57 f.

² Hūrī, Ilyās: "Alam ad-dalālāt fī š-šī'r al-filasṭīnī l-mu'āşir". In: *Šu'ūn filasṭīniya*, 41/42 (= 1975), S. 363-385, v.a. 365 u. 367.

opfert. Diesen Märtyrertypus leitete die palästinensische Dichtung aus dem Kampfgeist ab, der Palästina in zahlreichen Epochen beherrschte, besonders aber während der großen Revolte von 1936 und ihres berühmten Generalstreiks¹. In dieser Zeit fiel eine große Anzahl² von Palästinensern bei dem Versuch, das zionistische Vorhaben, den Juden eine nationale Heimstatt in Palästina zu errichten, zu verhindern. Diese Gefallenen nahmen bald darauf im Bewußtsein des Volkes und infolge dessen auch in der Dichtung einen besonderen Rang ein, und es entstand - wie wir noch sehen werden - das Bild des Märtyrers als eines besonderen Menschen, der aufgrund seiner Opferbereitschaft, seines Mutes und seiner grenzenlosen Hingabe sein dem Kampf geweihtes Leben durch seinen Heldentod krönt und damit die gewöhnlichen Menschen überragt. Dieses Bild findet sich bei vielen Dichtern wieder, insbesondere bei Ibrāhīm Tūqān und ʿAbd ar-Raḥīm Maḥmūd. Was die allgemeine Verbreitung des Märtyrermotivs betrifft, so findet sich seit den Dreißiger und Vierziger Jahren kaum ein palästinensischer Dichter, der nicht wenigstens ein oder zwei Gedichte über den Märtyrer verfaßt hätte³. Vermutlich trug die große Anzahl gefallener Kämpfer und die durchgängige volkstümliche Interpretation ihres Todes als herausragende Leistung mit zu dem Prozeß fortschreitender Stilisierung und Typisierung des Märtyrers bei, in dessen Verlauf die Dichter dazu übergingen, Gedichte mit dem Titel "Der Märtyrer"

¹ Die Revolte von 1936 ist der längste bewaffnete Aufstand, welchen Palästina erlebt hat. Er dauerte drei Jahre (bis 1939). Der Kampf richtete sich gegen das englische Mandat und das Projekt der zionistischen Bewegung. Dabei wurden drei Ziele verfolgt: eine Nationalregierung in Palästina zu installieren, den Übergang palästinensischen Bodens in jüdische Hände zu verhindern und die jüdische Immigration in Palästina zu stoppen. Zu Beginn führten die Palästinenser einen sechsmonatigen Generalstreik durch - den längsten Streik in ihrer Geschichte. Einzelheiten s. bei Kanafānī, Gassān: *Ṭaurat* 36. *Ḥalfiyāt, tafāṣīl, tahlīl*, Jerusalem 1976 und: *al-Mausūʿa l-filastīniya*. Damaskus 1984, Bd. 1, S. 622 - 642 sowie Diner, Dan: "Keine Zukunft auf den Gräbern der Palästinenser". Hamburg 1982, S. 64 f.

² Mehr als 3.000 arabische Palästinenser wurden von 1936 bis 1939 getötet. Cf. Lebrecht, H.: *Die Palästinenser, Geschichte und Gegenwart, Die geschichtliche Entwicklung der Palästinenserfrage*, Frankfurt 1982, S. 141 - 142.

³ Cf. Yāgi, ʿAbd ar-Raḥmān: *Ḥayāt al-adab al-filastīnī l-ḥadīth*. Beirut 1968, S. 232 - 233.

(aš-Šahīd)¹ zu verfassen und damit alle Kämpfer meinten, die ihr Leben opfer-ten im Kampf für ihre Heimat. Manchmal wurde auch der "Unbekannte Märtyrer" (aš-Šahīd al-maġhūl) beschrieben, wie in Abū Salmās gleichnamigem Gedicht². In anderen Fällen, wie in dem Gedicht "Die Totenbahre" (Naqqālat al-mautā) von Muṭṭalq ʿAbd al-Ḥāliq (1910 - 1937)³, beklagte der Dichter eine Vielzahl von Märtyrern. Seit den Dreißiger und Vierziger Jahren waren die berühmtesten Gedichte, die im Volk weitergegeben wurden, "Märtyrergedichte", insbesondere die von Ibrāhīm Ṭūqān und ʿAbd ar-Raḥīm Maḥmūd. Bis heute haben sie nichts von ihrer Anziehungskraft verloren, vielmehr ist das Interesse an ihnen und ihren Autoren noch gewachsen⁴. Gründe für dieses beständige, eher noch zunehmende Interesse sind einerseits die hohe künstlerische Qualität dieser Texte, andererseits jedoch auch die historische Situation der Palästinenser: Seit den Dreißiger Jahren haben eine Vielzahl von Zusammenstößen, Kämpfen und Massakern unzählige Todesopfer gefordert⁵. Dies bewirkte - vor allem angesichts der fehlenden Perspektiven für eine befriedigende politische Lösung, die den Palästinensern ein Leben in Freiheit und Würde im eigenen Land garantieren könnte - ein psychisches Klima, in dem der Märtyrertod als einzige Brücke zur Unabhängigkeit und nationalen Erlösung betrachtet wurde. Überhaupt gehört das häufige Vorkommen des Wortes "Märtyrer" zu den auffal-legendsten Merkmalen der palästinensischen Dichtung. Palästina selbst wurde in einem Gedicht Muṭṭalq ʿAbd al-Ḥāliq als "Märtyrerin" bezeichnet⁶. Schon der

¹ Dafür gibt es zahlreiche Beispiele. Die herausragendsten sind das Gedicht "Der Märtyrer" (aš-Šahīd) von Ibrāhīm Ṭūqān in seinem *Dīwān*, Beirut 1988, S. 271 - 273 und das Gedicht, ebenfalls "Der Märtyrer" betitelt, von ʿAbd ar-Raḥīm, Maḥmūd. In: *Dīwān ʿAbd ar-Raḥīm, Maḥmūd*. Beirut 1987, S. 129 - 135.

² Abū Salmā: *al-Mušarrad*. Damaskus 1953, S. 98 - 101.

³ ʿAbd al-Ḥāliq, Muṭṭalq: *ar-Raḥīl*, Beirut ²1982, S. 86 - 88.

⁴ Der *Dīwān* von ʿAbd ar-Raḥīm Maḥmūd etwa wurde zwischen 1982 und 1987 dreimal nachgedruckt.

⁵ Cf. etwa die Angaben bei ʿArif al-ʿArif: *an-Nakba*, Bd. 6, der die Zahl der vom 29.11.1947 - 20.7.1949 bei der Verteidigung ihres Landes gefallenen Palästinenser mit 13.000 angibt, ihre Namen in alphabetischer Reihenfolge auflistet und Tag und Ort ihres Todes nennt (cf. dort, S. 16 - 126).

⁶ ʿAbd al-Ḥāliq: "Filastīn aš-šahīda". In: ders.: *ar-Raḥīl*, S. 16 f. Obwohl der Dichter schon im Titel des Gedichts, das interessanterweise bereits aus dem Jahr 1938, mithin zehn Jahre vor dem tatsächlichen Fall Palästinas, datiert, Palästina eine "Märtyrerin" nennt, drückt das Gedicht die feste Entschlossenheit aus, alles zu geben, damit die "Märtyrerin" nicht verloren gehe: Palästina, die Märtyrerin, wird nicht verloren gehen -

Titel dieses Gedichtes - "Palästina, die Märtyrerin" (Filaṣṭīn aš-šahīda) - macht unmißverständlich deutlich, daß "Palästina" mehr ist als nur das Land, auf dem der Märtyrertod stattfindet. Vielmehr wird der zur "Märtyrerin" personifizierte Ort geradezu zur Metapher für seine Bewohner und deren schicksalhafte Beziehung zu ihrem Land. Freilich erhebt sich angesichts der Vielen, die auf seinem Boden gefallen sind, die Frage, weshalb Palästina sich nicht befreit habe:

Palästina, die Märtyrerin - was ist ihr zugestoßen,
daß sie nicht sogleich zu Ruhmeshöhen aufstieg¹.

Dieses - teils tragische - Bewußtsein gehört zu den vertrauten Aspekten der zeitgenössischen palästinensischen Dichtung: Der Tod ist der Weg zum Leben der Heimat und zu ihrer Unabhängigkeit, Palästina selbst der Ort des dialektischen Ringens von Tod und Leben, welche als zwei Seiten eines einzigen Prozesses erscheinen². Palästina wird in diesem Zusammenhang grundsätzlich dargestellt als das Land der Märtyrer oder "die Heimat des Märtyrers" (waṭan aš-šahīd)³, wie bei Burhān ad-Dīn al-ʿAbbūṣī (geb. 1911). In anderen Fällen gilt es als "die Familie des Märtyrers" (usrat šahīd)⁴. Jedenfalls ist aber Palästina der Ort, auf dem sich die Tat des Opfertodes ereignet, wodurch sein Boden zum "gefärbten Boden"⁵ wird. Seine Heiligkeit bezieht der Boden Palästinas also weniger aus seiner bekannten religiösen Geschichte als vielmehr aus dem Blut seiner Märtyrer:

Der Boden Palästinas wurde zum heiligen Bezirk.
So küsset denn die taubenetzte Erde⁶.

Diejenigen aber, deren Blut erst Palästina zum geheiligten Bezirk machte,

Haben wir nicht ihre Gefilde mit Blut gefärbt.
Hat es nicht Tote und Verwundete gegeben um ihretwillen.
Hat sie nicht das Furchtbare auf sich genommen
Und alle ihre Söhne zum Tode gerufen, und das ganze Volk
ist ihrem Ruf gefolgt (Ibid, S. 17).

¹ Ibid, S. 16.

² Cf. Ibid., S. 17:

Das Land verwandelte sich dadurch in Blut,
Und das Blut verwandelte sich dadurch in Land.

³ Burhān ad-Dīn al-ʿAbbūṣī: Waṭan aš-šahīd, masraḥīya šīʿrīya, Jerusalem 1947.

⁴ Cf. al-Ḥāǧǧ ʿĪsā, Muḥyi ad-Dīn: Ustrat šahīd, Damaskus 1966.

⁵ Abū Salmā: al-Mušarrad, "at-Turāb al-Ḥaḍīb", S. 13 - 20.

⁶ Abū Salmā: al-Mušarrad, "ad-Dimā' taṣīḥ", S. 73.

stammen nicht nur aus Palästina:

Du siehst die Gefährten ums Feuer gelagert,
zu befreien die Bewohner jeden Orts.
Aus allen Teilen Arabiens kommt eine Schar von Revolutionären,
zu bewahren die Wurzel der edlen Abstammung¹.

Die "Heimat des Märtyrers" bezieht sich bei al-^cAbbūšī also nicht nur auf die des palästinensischen Märtyrers. Lobend erzählt er von vier Märtyrern, von denen jeder aus einem anderen Teil der arabischen Welt stammt:

Dies ein Iraker und das ein Jordanier,
sie haben sich bewährt vor Gott in ihren Heimatländern.
Sieh den Syrer, dessen Licht hell erstrahlt,
und den jungen Mann aus Libanon, das Schwert seines Stolzes.
Erstaunt euch nicht, dieses Palästina ist unser,
und gemeinsam gehen wir um seines Glückes willen zugrunde.²

Inhaltlich lassen sich zwei verschiedene Typen des palästinensischen Märtyrergedichtes ausmachen, deren thematischer Zugang insofern differiert, als der "Märtyrer" einmal in Gestalt einer konkreten historischen Persönlichkeit, d. h. eines Nationalhelden, präsentiert wird, andere Male jedoch die Züge eines beispielhaften Helden annimmt, also regelrecht zum literarischen "Motiv"³ wird. Freilich finden sich in der Regel keine "reinen" Vertreter des einen oder anderen Typus, vielmehr wird die Figur des historischen Helden mit all seinen charakteristischen Eigenschaften häufig überführt in die des beispielhaften Märtyrers mit den für diesen repräsentativen Merkmalen - oder umgekehrt. Um der klareren Übersicht willen soll jedoch im folgenden von zwei instinktiven Typen ausgegangen werden.

¹ Ibid., S. 74.

² al-^cAbbūšī: Waṭan aš-šahīd, S. 59 f., zit. nach al-Kayyālī, ^cAbd ar-Rahmān: aš-Ši^cr al-filastīnī fī nakbat Filastīn, Beirut 1975, S. 136.

³ Cf. Frenzel, Elisabeth: Stoff- und Motivgeschichte. Berlin 1966, S. 12: "Das Motiv stellt ein stoffliches, situationsmäßiges Element dar, dessen Inhalt knapp und allgemein formuliert werden kann (...). Thematisch-geistig gesehen deckt eine solche Formulierung eine sehr umfassende Einheit, indem sie etwas sehr Allgemeines, Unspezifisches, Variables ausdrückt."

1.3.1 Der Märtyrer als historische Persönlichkeit

1.3.1.1 Vor der Katastrophe von 1948

Die palästinensische Dichtung der Dreißiger und Vierziger Jahre betrachtet die nationale Frage als hauptsächliches und ausschließliches Problem. Die Gedichte der drei Dichter Ibrāhīm Ṭūqān, ʿAbd ar-Raḥīm Maḥmūd und ʿAbd al-Karīm al-Karmī (Abū Salmā) gleichen Volksliedern, die ihren Inhalt wie auch ihre Form aus den Aufgaben der nationalen Bewegung ableiten: einerseits das englische Mandat zu beseitigen, andererseits gegen die Bemühungen der zionistischen Bewegung, den Juden eine nationale Heimstatt in Palästina zu errichten, anzukämpfen.¹

Deshalb auch entstanden in der palästinensischen Dichtung der Dreißiger Jahre zahlreiche Gedichte, in deren Mittelpunkt die Figur des Kämpfers steht, der die Verteidigungsbereitschaft schlechthin verkörpert und nur das eine Ziel hat, seine Heimat zu befreien und zu erlösen. Sein im Kampf verbrachtes Leben beschließt er mit einem "heldenhaften" Tod, nämlich als Märtyrer.

Nicht immer allerdings gelingt es den Dichtern, der Größe des Todes der Helden, der manchmal einer Tragödie gleichkommt, eine ebenbürtige poetische Struktur gegenüberzustellen. So finden sich zwar etliche Gedichte, deren Darstellungs- und Ausdruckskraft wie überhaupt ihr künstlerisches Niveau hervorragend ist, doch gibt es durchaus auch andere Beispiele, deren künstlerische Form dem Thema nicht gerecht wird und deren Wert hauptsächlich in der Dokumentation besteht. Aus diesem Grunde, wie auch wegen der beschränkten Ableitungsmöglichkeit allgemeingültiger Aussagen, seien hier nur wenige herausragende Beispiele dieser Sparte genannt², die gleichzeitig geeignet sind, verschiedene Arten inhaltlicher Gewichtung zu skizzieren.

Unter denjenigen historischen Persönlichkeiten, die nach Ansicht zahlreicher palästinensischer Dichter die Ideale von Kampf und Märtyrertod am besten verkörpern, zählen die schlicht als solche bekannten "drei Märtyrer" zu den

¹ Cf. Ḥūrī: ʿĀlam ad-dalālāt, S. 365.

² Da eine detaillierte Auflistung oder gar Interpretation der einschlägigen Gedichte den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, ist eine Publikation bereits vorliegender Untersuchungsergebnisse an anderer Stelle geplant.

berühmtesten, aber auch Šaiḥ ʿIzz ad-Dīn al-Qassām und ʿAbd al-Qādir al-Ḥusainī.

"Die drei Märtyrer"¹ sind das wohl augenfälligste Beispiel für die Bedeutung des historischen Helden. Ihr Tod hat einerseits als realhistorisches Ereignis große Bedeutung für den Kampf des palästinensischen Volkes, andererseits aber war er auch in seiner künstlerischen Aufarbeitung von maßgeblichem Einfluß auf die Geschichte der palästinensischen Dichtung. So sind seit dem 17. Juni 1930 die drei Namen Ḥiğāzī, Ğamğūm und Zīr ein feststehender Begriff für jeden Palästinenser². Schon bald nach ihrer Hinrichtung wurden die drei jungen Männer im palästinensischen Volk zum Symbol für den Märtyrertod, der von ihnen bewiesene außergewöhnliche Mut wurde im ganzen Land sprichwörtlich³. Die bedeutendste künstlerische Schöpfung zum Gedächtnis dieser drei jungen Männer ist wohl Ibrāhīm Ṭūqāns 1930 entstandenes Gedicht "Der blutige Dienstag" (at-tulātā' al-ḥamrā')⁴. Von vielen Literaturwissenschaftlern wird es als der Beginn einer eigenständigen palästinensischen Dichtung gewertet, und zahlreichen nachgeborenen Dichtern war es strukturell und inhaltlich ein Vorbild für ihre eigene Poesie. Inhaltlich gesehen ist dieses Gedicht über die drei Märtyrer so dicht, daß sein gedanklicher Gehalt innerhalb der poetischen Gesamtkomposition überwiegt, ja den eigentlichen Wert des Gedichtes ausmacht, das man geradezu als ein Stück "Gedankenlyrik" bezeichnen könnte. Die

¹ Am 17. Juni 1930 vollstreckte die britische Mandatsmacht im Gefängnis von Akka die Hinrichtung durch den Strang an drei jungen Arabern, ʿAṭā az-Zīr und Muḥammad Ğamğūm aus Hebron sowie Fu'ād Ḥiğāzī aus Safad, da sie am Aufstand von al-Burāq (1929) teilgenommen hatten. Ihre Hinrichtung rief im Volk allgemeine Entrüstung hervor. In jedem Dorf und in jeder Stadt Palästinas wurde getrauert. Über Einzelheiten s.: as-Samra, Mahmūd: Filasṭīn al-fikr wa-l-kalima, Beirut 1974, S. 19 f.; Nuwaihīd, ʿAğğāğ: Riğāl min Filasṭīn, Beirut 1981, S. 79 - 89; al-Mausūʿa al-filasṭīniya, 3/283.

² Nuwaihīd: Riğāl min Filasṭīn, S. 179.

³ Vor allem die volkstümlichen Dichter verewigten diese drei Kämpfer. Zu dem Bekanntesten, was über sie geschrieben wurde, gehört ein Gedicht, das von der Gruppe "al-ʿAšiqīn" vertont wurde und dessen Text von Nuḥ Ibrāhīm, dem volkstümlichen Dichter der Revolution von 1936, stammt:

Es waren drei Männer, die miteinander um den Tod wetteiferten.

Ihre Füße erhoben sich über den Nacken des Henkers,

Und sie wurden zur Legende, mein Freund, im Lande weit und breit. (...)

Cf. Sirḥān, Nimr: "Ḥamsūn ʿāman min al-muqāwama fi l-fulklūr al-filasṭīnī". In: Su'ūn filasṭīniya, 18 (= 1973), S. 125 - 148, hier: S. 129, as-Samra: Filasṭīn al-fikr wa-l-kalima, S. 19.

⁴ Diwān Ibrāhīm Ṭūqān, S. 274 - 285.

Verse greifen ineinander und können deshalb nur als Gesamtheit bestehen¹. Durch seine enthusiastische Stimmung und die Art der Darstellung gleicht das Gedicht förmlich einem Epos in Kleinformat. An seinen Helden zeigt es vor allem menschliche Größe, "Adel" und Aufopferungsbereitschaft, um sie so als nationale Vorbilder erscheinen zu lassen². Wie aus der Darstellung der drei Helden in diesem Gedicht außerdem hervorgeht, ist der Märtyrertod für Ibrāhīm Ṭūqān der Weg, der beschritten werden muß, um dem Raub und der Beschlagnahme der heimatlichen Erde Einhalt zu gebieten. Gleichzeitig stellt seine Beschreibung eine Herausforderung an die junge Generation dar, den Kampf fortzusetzen.

Ibrāhīm Ṭūqān gelingt es mit diesem Gedicht, das gesamte Ausmaß der Tragik um den Untergang der drei Kämpfer zu erfassen und dabei historische Fakten zu vermitteln, ohne deshalb ins rein Dokumentarische abzugleiten. Selbst ein Leser, der nicht mit allen Aspekten des Ereignisses vertraut ist, wird dieses Gedicht würdigen können. "Der blutige Dienstag" hat seinen eigenen künstlerischen Wert - unabhängig von Zeitpunkt und Anlaß seiner Entstehung - und bleibt deshalb von Einfluß und Bedeutung.

Ganz anderer Art sind Stellenwert und Würdigung, die ein weiterer "Märtyrer", Šaiḥ 'Izz ad-Dīn al-Qassām erfährt³.

Entsprechend seiner realen Persönlichkeit repräsentiert er im Volksbewußtsein⁴

¹ Cf. Šāliḥ, Fahrī: Abū Šalmā, at-Tağriba š-šī'riya, Beirut 1982, S. 19.

² Cf. Mahmūd, Husnī: Šī'r al-muqāwama l-filastīniya, dauruḥu wa-wāq'i'uhu fī 'ahd al-intidāb, Bd. 1. az-Zarqā 1984, S. 85.

³ Šaiḥ 'Izz ad-Dīn al-Qassām war der Führer der Gruppe der "Qassāmīyūn", welche gegen das britische Mandat und die zionistische Bewegung in Palästina kämpfte. Er wurde 1882 in Gable bei Lattakia (Syrien) geboren. 1911 absolvierte er die al-Azhar-Hochschule. Danach arbeitete er als Lehrer in der Unabhängigkeitsmoschee (Gami' al-Istiqlāl) in Haifa. Er fiel in der Schlacht von Ya'bad am 20.11.1935. Aus Anlaß seines Todes fanden Trauerfeiern in ganz Palästina statt. Über Einzelheiten cf. Hammūda, Šamīḥ: al-Wa'ī wa-t-taura. Dirāsa fī ḥayāt wa-ḡihād aš-Šaiḥ 'Izz ad-Dīn al-Qassām. Jerusalem 1985, S. 14; al-Mausū'a l-filastīniya, Bd. 3, S. 229 -230; Diner: Keine Zukunft, S. 66 f. und Peters, Rudolf: "Religious Opposition against British Colonialism and Zionism in Palestine". In: R.P.:Islam and Colonialism. The Doctrine of Jihad in Modern History. The Hague/Paris/New York 1979, S. 94 - 104.

⁴ Als Manifestation oder aber Katalysator des Volksbewußtseins kann hier etwa das Gedicht "Yā ḥasāratak yā 'Izz ad-Dīn" von Nūḥ Ibrāhīm gelten, dem Volksdichter und Märtyrer der Revolution von 1936. S. Hammūda: al-Wa'ī wa-t-taura, S. 168 f.

wie in der Dichtung¹ die Mischung und gegenseitige Durchdringung von nationalem Kampf und Religiosität. So wird er nicht nur als "Märtyrer Palästinas" oder "der Märtyrer" schlechthin bezeichnet, sondern häufig auch "Märtyrer der Religion und des Vaterlandes" genannt². Die ihm gewidmeten Gedichte gruppieren sich um Schlüsselbegriffe wie "Ehrgefühl", "Stolz", "Gottesfurcht", "Enthaltbarkeit" und "Aufrichtigkeit". Muṭṭāq ʿAbd al-Ḥālīq etwa preist in seinem Gedicht "Die Opfer" (aḍ-Ḍaḥāya) Enthaltbarkeit, Stolz und die Weigerung, Erniedrigungen hinzunehmen, als die herausragendsten Eigenschaften al-Qassāms und seiner Gefährten³. Diese Eigenschaften, die sowohl dem Wertekodex altarabischen Rittertums wie dem des Islam entstammen, sind es auch, die die literarische Würdigung weiterer mit al-Qassām vergleichener religiös-nationaler Helden prägten⁴.

Der letzte der oben genannten historischen Beispielmärtyrer, ʿAbd al-Qādir al-Ḥusainī⁵, schließlich gilt im Bewußtsein des palästinensischen Volkes als höchstes Vorbild an Patriotismus, Heldentum und Opferbereitschaft⁶. Was sein Bild in der Dichtung betrifft, so erscheint er dort als wahrer Ritter für das Vaterland, also ausgestattet mit allen Attributen der Kühnheit, des Stolzes, der Hingabe und des Mutes, die das Wort "Ritter" bei einem Araber evoziert.

¹ Die ungewöhnlich große Akzeptanz, die das Thema in der Dichtung erfuhr, spiegelt sich zum einen in der Tatsache, daß selbst außerpalästinensische Dichteres aufgriffen, etwa der Jordanier Fuʿād al-Ḥaṭīb in seinem "Totengedicht" (cf. al-Waʿī wa-t-taura, 165 - 167), zum anderen im Phänomen der Verbreitung auch anonymen Totenklagen zu Ehren al-Qassāms wie das Gedicht "Märtyrer Palästinas" (šahīd Filastīn), das lediglich unterzeichnet ist mit "aṣ-Ṣāriḥ", "der Rufer", (cf. Ibid., S. 163 ff.)

² Hammūda: al-Waʿī wa-t-taura, S. 163, 164 und ʿAbd al-Ḥālīq: ar-Raḥīl, S. 174.

³ S. ʿAbd al-Ḥālīq: ar-Raḥīl, S. 47 ff.

⁴ Zu den bekanntesten derjenigen Persönlichkeiten des Kampfes gegen das britische Mandat, die sich gleichermaßen durch religiösen wie nationalen Eifer auszeichneten, gehört "Führer ʿAbd ar-Raḥīm al-Ḥaḡḡ Muḥammad", dem ʿAbd ar-Raḥīm Maḥmūd (1913 - 1948) das Gedicht "Der Held und Märtyrer" (al-baṭal aṣ-šahīd) widmete (cf. Dīwān ʿAbd ar-Raḥīm Maḥmūd, S. 129 - 135).

⁵ ʿAbd al-Qādir al-Ḥusainī (1908 - 1948), der Führer des "Heiligen Kampfes" um Palästina, fiel in der Schlacht von al-Qaṣṭal bei Jerusalem am 7.4.1948. Für weitere Einzelheiten über seine Person und seinen Kampf cf. al-Aḡā, Nabīl Ḥālīd: Qaḍīyat Filastīn fī sirat baṭal aṣ-šahīd al-Ḥālīd ʿAbd al-Qādir al-Ḥusainī. Akka 1986; Nuwaihīd: Riḡāl min Filastīn, 302 - 307; al-Mausūʿa l-filastīniya u. a. 3, S. 168 - 170 und Qasīmīya, Ḥ.: "ʿAbd al-Qādir al-Ḥusainī fī dīkrāhu l-ḥāmisa wa-l-ʿīsrīn". In: Suʿūn filastīniya, Nr. 20 (= April 1973), S. 6 - 12.

⁶ Immer noch bewahren die Palästinenser die Erinnerung an den Märtyrertod al-Ḥusainīs und drücken ihren Protest durch Streiks aus.

Zahlreiche Trauergedichte wurden ihm zu Ehren verfaßt¹, einige davon von nichtpalästinensischen Dichtern². Im allgemeinen folgen die Gedichte dem Vorbild der klassisch-arabischen Dichtung. Inhaltlich vereinen sie die "Lobpreisung" ("madīḥ") des Helden mit der "Schmähung" ("hiġā") einer Realität, die in der Verschwörung der westlichen Welt zum Raub Palästinas besteht. Zudem wird ʿAbd al-Qādir dem bedeutungsvollen Datum seines Todes entsprechend - er fiel kurz vor dem endgültigen Verlust Palästinas und eines Teils von Jerusalem³ - stilisiert zum letzten hellen Lichtschein am dunklen Horizont, der seinerseits bald erlöschen sollte. Demgegenüber versuchten die Dichter, diese Hoffnung aufrecht zu erhalten und weiterzugeben - eine Hoffnung, die nicht mehr in dem Glauben bestand, Palästina vor der es bedrohenden Verschwörung retten zu können, wie in dem erwähnten Gedicht Muṭlaq ʿAbd al-Ḥāliq "Palästina, die Märtyrerin, wird nicht verlorengehen" oder in den verschiedenen Gedichten Ibrāhīm Ṭūqāns, sondern vielmehr gerichtet auf eine Wiederkehr des Verlorenen bzw. auf die eigene Rückkehr ins geraubte Paradies war. Die Trauergedichte auf al-Ḥusainī enden deshalb häufig mit einer als Selbsterhaltungsmechanismus zu deutenden Leugnung der Realität. Der Traum der Rückkehr ist jedoch das eigentliche Hauptkennzeichen der palästinensischen Dichtung aus der Zeit nach der "Katastrophe" ("nakba"), zumal während er Fünfziger Jahre⁴.

1.3.1.2 Nach der Katastrophe von 1948

Dem Bild des Märtyrers fügte die nach der "Katastrophe" von 1948 entstandene Dichtung insofern neue Züge hinzu, als das dargestellte Heldentum

¹ Cf. mehrere Gedichte darüber in: al-Āġā: Qaḍīyat Filasṭīn fī sīrat baṭal, S. 141 - 153.

² z. B. das Gedicht des ägyptischen Dichters Aḥmad Mahaimar zu al-Ḥusainī; cf. al-Āġā: Qaḍīyat Filasṭīn fī sīrat baṭal, S. 317.

³ Westjerusalem fiel endgültig einen Tag nach dem Tod al-Ḥusainīs, d. h. am 8.4.1948. Cf.: Qasimīya: ʿAbd al-Qādir al-Ḥusainī, S. 12.

⁴ Das Thema der "Rückkehr" nimmt in den ersten Diwānēn von Hārūn Ḥāšim Rašīd ebenso wie in den Gedichten von Yūsuf al-Ḥaṭīb, Abū Salmā und anderen palästinensischen Dichtern den weitaus größten Raum ein. Zur "Rückkehr" in der arabischen Dichtung allgemein cf. Tibawi, A. L.: "Visions of the Return. The Palestine Refugee in Arab Poetry and Art". In: MEJ 17 (= 1963), S. 507 - 526 .

verschmolzen wurde mit der Tragödie des Verlustes der Heimat und den daraus folgenden sozialen und menschlichen Leiden. So wurde der Märtyrer in den Gedichten der frühen Fünfziger Jahre zum abwesenden heldenhaften Vater, wie etwa in Hārūn Hāšim Rašids Gedichten "Wann kehrt mein Vater zurück" (Matā ya'ūd abī)¹ und "Kinder ohne Väter" (Aṭfāl bilā ābā').²

Andere palästinensische Gedichte dieser Zeit wiederum verlassen in ihrer Totentrauer um den historischen Helden den nationalen Kreis und treten in einen weiteren internationalen Kreis ein, wie das 1960 entstandene Gedicht "Der Postbote" (Sā'ī l-barīd)³ von Rāšid Ḥusain (1936 - 1977), das den Tod des afrikanischen Führers Lumumba beklagt. In diesem Gedicht behandelt der palästinensische Dichter menschliches Heldentum außerhalb seiner Heimat, betrachtet die Freiheit der Völker als unveräußerliches und allgemeingültiges Recht und spricht dem Märtyrertum die Bedeutung einer menschlichen Leistung zu, derer es bedarf, um das Leben fortzusetzen. Jeder Märtyrer ist insofern ein "Postbote", als er den vorausgegangenen Märtyrern die Botschaft vom Sieg der Völker überbringt, damit sie weiter ruhen können.

Lumumba, der sein Leben als Briefträger begonnen hatte, hat es diesem Bilde nach auch so beendet, jedoch nicht als Verteiler von Briefen, sondern von Freiheit. Insgesamt versucht das Gedicht, die Bedeutung des Märtyrertums in verschiedenen poetischen Bildern auszudrücken, denen je ein Abschnitt unterschiedlicher Länge gewidmet ist:

Der Winter muß sterben, damit wir auf dem Land den duftenden Frühling
sehen
können.
Die Sterne müssen ihr Leben geben, bevor sie den strahlenden Morgen
treffen
können.
Es muß einen Helden geben, dessen Wunden in der Nacht der Sklaven
frohe
Botschaft regnen.

¹ S. Dīwān Hārūn Hāšim Rašid, Beirut 1981, S. 119 ff.

² Ibid., S. 207 - 210.

³ Ḥusain, Rāšid: Qaṣā'id filastīniya. Šafā 'Amr 1980, S. 89 - 98. Über den Tod Lumumbas gibt es zahlreiche palästinensische Trauergedichte. S. etwa: Dīwān Taufiq Zayyād, Beirut 1981, S. 69 - 72: "Lumumba"; Abū Ḥannā, Ḥannā: Nidā' al-ğirāh. Amman 1969, S. 25 - 33; "Unšūda ifriqiya" und: Dīwān Samīḥ al-Qāsim, S. 107 - 108: "Patrice Lumumba."

Auch der Sohn Marias mußte gekreuzigt werden, um für die Erlösung Brücken zu schlagen.
 Gestern haben wir einen führenden Messias hingegeben, heute werden wir einen revolutionären Messias hingeben.¹

Das Bild des "revolutionären Messias", der Kreuz und Nägel vertauscht mit Gewehr und Kugeln, wird in der palästinensischen Dichtung gerne verwendet. Auch bei Maḥmūd Darwīš findet es sich häufig, wenn es auch, wie noch zu zeigen sein wird, bei ihm durch den Einsatz der verschiedensten poetischen Mittel grundsätzlich andere Qualitäten erhält. Rāšid Ḥusain vertritt somit eine Übergangsphase im Bewußtsein der palästinensischen Dichtung: Er steht zwischen der Generation der Dichter des ersten Widerstands wie Taufīq Zayyād oder Ḥannā Abū Ḥannā, die direkte Schüler der Generation von 1936 waren, und der damaligen "jungen" Generation von Dichtern wie Maḥmūd Darwīš, Samīḥ al-Qāsīm, Sālim Ğubrān und anderen².

1.3.2 Das "Märtyrermotiv": Der "beispielhafte" Märtyrer

1.3.2.1 Vor der Katastrophe von 1948

Die meisten Märtyrergedichte der Dreißiger und Vierziger Jahre sind auf ein reales Ereignis zurückzuführen, die Dichtung folgt also der Chronologie der historischen Realität. In der Regel konzentrierten sich diese Gedichte auf eine bestimmte historische Persönlichkeit, die den Märtyrertod erlitten hat, beklagen ihren Tod und verherrlichen diesen. Daher befaßte sich die Dichtung weit eher mit der Darstellung besonderer Züge der jeweils betreffenden historischen Persönlichkeit oder mit der Betonung und Ausschmückung von deren Heldenhaftigkeit als mit der Verherrlichung des Märtyrertodes. In vielen Fällen freilich war der Charakter des jeweiligen Helden so allgemein gehalten, daß er auf alle beliebigen Helden zutreffen konnte. Dennoch läßt sich kaum sagen, daß

¹ Ibid., S. 89 - 90.

² Zu diesem Gedanken cf. Ḥūrī: "al-Maut al-ġānibī". In: Šu'ūn filastīniya, 117 (= August 1981), S. 117 - 126, hier S. 126; ebenso Jayyusi, Salma Khadra: "A Personal Holocaust" In: Boullata, Kamal und Ghossein, Mirene (Eds.): The World of Rashid Hussain, Detroit/Michigan 1979, v. a. S. 138 - 140.

"der Märtyrer" ein eigenständiges literarisches Motiv der palästinensischen Dichtung der Dreißiger, Vierziger oder Fünfziger Jahre dargestellt hätte.

Erst Ende der Fünfziger Jahre beginnt das Märtyrermotiv verstärkt aufzutreten. Bald verband es sich mit der Bewegung des "Freien Verses", welche sich außerhalb Palästinas entwickelt hatte. Verschiedentlich behielt der Begriff des Märtyrertums in der palästinensischen Dichtung allerdings eine allgemeine unbestimmte Bedeutung, wie aus solchen Gedichten hervorgeht, die nicht unterscheiden zwischen "Opfer" und "Märtyrer". Ein Beispiel dafür ist etwa das bereits erwähnte Gedicht "Die Opfer" von Muṭlaq ʿAbd al-Ḥāliq, das den bekannten Märtyrer al-Qassām und dessen Gefährten preisen soll. Manchmal werden aber schlicht alle Opfer als "Märtyrer" bezeichnet, wie bei Iskandar al-Ḥūrī al-Baitgālī (1880 - 1973) in seinem langen Gedicht, das den Zweiten Weltkrieg, seine Schlachten und Hauptereignisse zum Inhalt hat:

Stehe auf und beklage die Märtyrer des Krieges, sag ihnen,
der Messias war ein Märtyrer wie ihr unter uns¹.

Zwar findet der Bezug zwischen Märtyrer und Messias hier schon relativ früh Verwendung², doch wird er noch nicht symbolisch gebraucht. Dieser Rückgriff auf den Messias ist wohl einfach auf den kulturellen christlichen Hintergrund des Dichters zurückzuführen.

Später allerdings werden Opfer und Märtyrer insofern voneinander unterschieden, als der Märtyrer seinen Tod selbst wählt mit der Absicht, anderen das Leben zu geben bzw. die Unterdrückung, die die Existenz oder zumindest Freiheit aller bedroht, zu beenden. Daraus ergibt sich folgerichtig die Inbezugsetzung des Märtyrers mit dem religiösen Symbol des Messias, die bis zur Erklärung völliger Identität beider reichen kann wie bei Kamāl Nāṣir (1925 - 1973):

Jeder Märtyrer ist ein Gott,
der sich erhoben hat und dem Inhalt des Gebets neue Töne verliehen hat³.

¹ Zit. nach Yāgī: Ḥayāt al-adab, S. 313.

² Über die Verwendung christlicher Symbole in der palästinensischen Dichtung cf. Wild, Stefan: "Judentum, Christentum und Islam in der palästinensischen Poesie." In: Welt des Islam 23/24 (1984), S. 259 - 297.

³ Nāṣir, Kamāl: Girāḥ tuḡannī, S. 22: zit. nach al-Asad, Nāṣir ad-Dīn: Muḥāḍarāt fī š-šīʿr al-ḥadīṯ fī Filastīn wa-l-Urdunn, Kairo 1960, S. 317.

Nāsirs Beschreibung zufolge ist der Märtyrertod eine Tat, durch deren Vollzug die Alternative eines freien, würdigeren Lebens erreicht wird sowie ein Weg zur nationalen Befreiung, wie dies häufig in der palästinensischen Märtyrerdichtung der Fall ist.

Zwei Gedichte jedoch sprengen den Rahmen der historischen Persönlichkeit, um den Märtyrertod zum dichterischen Rahmen zu machen, sie verwenden also den Märtyrer als literarisches Motiv - auch wenn das ursprüngliche Ziel die Totenklage oder die Totenehrung für zwei bestimmte Personen war. Diese Gedichte stammen von Ibrāhīm Ṭūqān und 'Abd ar-Raḥīm Maḥmūd und tragen beide den Titel "Der Märtyrer" (aš-Šahīd). In beiden Fällen ist es dem Dichter gelungen, die Situation des Märtyrertodes über jede physische Darstellung des Todes hinauszuführen, so daß der Tod hier als kollektive Leistung mit einem spezifischen historischen Ziel erscheint.

1.3.2.2 Ibrāhīm Ṭūqān: aš-Šahīd

Ibrāhīm Ṭūqāns 1935 entstandenes Gedicht "Der Märtyrer" ist vielleicht das herausragendste Beispiel, das die palästinensische Dichtung der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts für die Persönlichkeit des "beispielhaften" oder "typisierten" Märtyrers hervorgebracht hat. Der Märtyrer erscheint hier ohne jegliche individuell-historische Züge: "Der Märtyrer bildet einen definierenden Rahmen hinter dem direkten politischen Ziel. Das Gedicht verweilt bei einigen Einzelheiten, welche abstrakt und ohne individuell menschliche Bedeutung bleiben, und nur ein abstraktes Bild in der Vorstellung des Rezipienten hervorrufen sollen. Der Märtyrer ist hier aus einem anderen Stoff als dem, aus dem die Menschen gemacht sind. Nur so kommt die Gleichsetzung Kämpfer - Tod zustande, welche hier ohne Veränderung fest bestehen bleibt, zu einer ganz regelmäßigen Rhythmik, die einer Hymne angemessen wäre:¹

¹ Hūrī: 'Ālam ad-dalālāt, S. 371.

Das Unglück blickte finster, er aber lächelte,
 der Schrecken wallte hoch, er aber griff an.
 Mutig und besonnen, sicher sein Herz und sein Schritt.
 Er achtete nicht der Verletzung, der plötzliche Schmerz hielt ihn nicht
 zurück.
 Seine Seele gehorchte einem hohen Ziel, vor dem andere Ziele wichen.
 Er vereint die Erregtheit des Meeres mit der Festigkeit des Berges.
 Er ist ein Beispiel an Aufopferung und an Edelmut,
 und in ihm flammt das Recht zu einem Brand, der die Völker befreit.¹

Der Märtyrer erscheint hier als nur einem Ziel verpflichtet, von dem er nicht abweicht und von dem er sich nicht ablenken läßt durch andere Dinge, die ihm unterwegs begegnen: "Er ist das Pfand dessen, zu dem er sich entschlossen hat"². Die sprachliche Kraft des Gedichts entspricht der psychischen Kraft des Kämpfers und der Unbeugsamkeit seines Willens. Der muwaššah-artige Aufbau³ und das kurze Metrum des Gedichts tragen weiter zur Betonung des Rhythmus bei, der durch seine ausgeprägte Regelmäßigkeit erscheint wie das Stakkato von Trommeln, zu deren Klang Soldaten entschlossen auf ein Ziel zumarschieren, von dem es kein Abweichen gibt. "Die Sprache des Gedichts ist hier sein äußerer Rhythmus, so wie der Tod der äußere Rhythmus für den Kämpfer ist. Auf diese Art wird die Bedeutung des Todes definiert und der politische Bereich, der das kollektive Bewußtsein durchdringt, gelangt in den Vordergrund".⁴ Der Tod ist hier eine durchaus freiwillig erbrachte Leistung, die allein der Verwirklichung des angestrebten Zieles dient:

Er ging den Weg nach oben, die Ewigkeit wird ihm zur Wohnstatt.
 Wie auch immer er sie erreicht, in Ketten oder Fesseln,

¹ Dīwān Ibrāhīm Ṭūqān, S. 271 f.

² Ibid., S. 272.

³ Das "muwaššah" ist ein gegen Ende des 9. Jahrhunderts im Andalus entstandener Gedichtstypus, dessen herausragende Merkmale formaler Art sind. So zeichnet es sich aus durch den Wechsel zwischen einem das gesamte Gedicht kettenartig durchziehenden Gemein- und einem je strophenweise angewandten Separatreim (idealtypisches Reimschema: AA bbbAA cccAA), die dadurch sich ergebende Gliederung sowie die Existenz einer kurzen Schlußstrophe, die als separate Einheit schon dadurch kenntlich ist, daß sie - anders als der Hauptkorpus des Gedichts - in der Regel nicht im klassischen Arabisch abgefaßt ist, sondern volkstümlichen Ton gewinnt durch die Anwendung des dialektalen Vulgärarabisch, der frühromanischen Volkssprache oder aber des ebenfalls im Andalus gepflegten Hebräischen. Dazu: Stern, Samuel Miklos: Hispano-Arabie Strophic Poetry, Oxford 1974.

⁴ Ḥūrī: 'Alam ad-dalālāt, S. 371.

er ist das Pfand dessen, zu dem er sich entschlossen hat¹.

Das vorliegende Gedicht erinnert weitgehend an ein anderes, nicht weniger berühmtes Gedicht Ibrāhīm Ṭūqāns: "Der Fidāṭ"². Dieses hat ebenfalls den Märtyrertod zum Inhalt und zeichnet sich durch einen starken, regelmäßigen Rhythmus aus. Die Hauptfiguren beider Gedichte, Märtyrer und "fidāṭ", entsprechen einander, denn die Aufopferung (fidā')³ ist der Weg, der zum Märtyrertod führt. Insofern dieser Märtyrertod das Resultat der Aufopferung ist, kann der "fida'i" bereits vor der Verwirklichung seines Märtyrertodes als Märtyrer gelten. So lebt er ständig am Rande des Todes:

Frag nicht nach seinem Wohlergehen, seine Seele liegt leicht auf seiner Handfläche.
Seine hohen Ziele haben ihn das Kissen eintauschen lassen gegen ein Leichentuch.⁴

Dieser sehr persönliche Ton weicht jedoch bald einem politisch-ideologischen. Nun ist der Tod nichts anderes mehr als eine Barriere, die auf dem Weg zur Heimat überwunden werden muß. Angesichts solcher Entschlossenheit erbebt der Tod selbst, und der Fidāṭ gelangt an sein Ziel:

Er steht am Tor, und das Verderben fürchtet sich vor ihm.
Beruhigt euch, Stürme, schämt euch, angesichts seiner Unerschrockenheit⁵.

¹ Dīwān Ibrāhīm Ṭūqān, S. 272; Der Dichter spielt hier mit einer Reminiszenz frühislamischer Dichtung. Er verleiht seinen eigenen Versen eine zusätzliche Dimension, indem er sie den Worten eines Mitglieds der frühen islamischen Gemeinde angleicht. Der Betreffende äußerte, als ihn die Feinde kreuzigten und mit Lanzenstichen töteten:

Es kümmert mich nicht, wenn ich als Muslim falle, auf welcher Seite meine tödliche Verletzung um Gottes Willen sein wird.

(Cf. Buḥārī: Ṣaḥīḥ, 5/231; dazu o. 1.1).

² Dīwān Ibrāhīm Ṭūqān, S. 313 - 315.

³ Der Fidāṭ kann hier in Übereinstimmung mit Hādī al-ʿAlawī definiert werden als "Person, die so stark von der Rechtmäßigkeit ihres Vorgehens überzeugt ist, daß sie bis zur Selbstaufopferung, ja Opferung des eigenen Lebens zu gehen bereit ist". (Cf. al-ʿAlawī, H.: "al-Udabā' Tārīḥ bilā isrāq". In: al-Karmel, 18 (= 1985), S. 203 - 207, hier S. 205).

⁴ Dīwān Ibrāhīm Ṭūqān, S. 313 f.

⁵ Ibid., S. 314.

1.3.2.3 'Abd ar-Raḥīm Maḥmūd: aš-Šahīd

Dieses 1937 entstandene Gedicht 'Abd ar-Raḥīm Maḥmūds "Der Märtyrer" ist so berühmt geworden, daß es kaum einen Palästinenser geben dürfte, der es nicht zumindest teilweise auswendig beherrscht. Es kreist im wesentlichen um das Begriffspaar Tod - Land, dessen Untrennbarkeit hier in bisher unerreichter Schärfe dargestellt wird. "'Abd ar-Raḥīm Maḥmūd hat den Märtyrertod nicht nur zu einem seiner wichtigsten dichterischen Leitmotive gemacht, er hat auch selbst sein Blut auf dem Schlachtfeld vergossen - als der erste zeitgenössische arabische Dichter, der seine Vision von der Leistung des Märtyrertodes in die Realität umgesetzt hat".¹ Er hat sich also, um mit Ḡabrā Ibrāhīm Ḡabrā zu sprechen, nicht wie die meisten anderen Dichter damit begnügt, über Mut und Konfrontation mit dem Tod nur zu sprechen, sondern profilierte sich selbst als der erste und größte Ritter der modernen arabischen Dichtung. Wie die altarabischen Ritter vereinte er Dichtkunst und Kriegsführung, um so dem Vaterland zu dienen und anderen ein leuchtendes Beispiel zu geben². Das erwähnte Gedicht "Der Märtyrer" kann als eine Art poetischer Stellungnahme zum Thema Märtyrertod in der heutigen Zeit, bezogen auf die Araber im allgemeinen und die Palästinenser im besonderen, gelten. Die Umsetzung der dichterisch dargestellten Ideale in der eigenen Lebenspraxis bis hin zur Aufopferung im Kampf haben dem Tod des in der Schlacht von aš-Šağara³ gefallenen Dichters im allgemeinen Volksbewußtsein einen besonderen Stellenwert verliehen und sogar seinen Leichnam zum Sinnträger ersten Ranges gemacht. Ilyās Ḥūrī etwa sprach von ihm als von einer Schrift, in der sich schöpferische Kraft und politische Praxis verbinden⁴.

¹ 'Āmir, M.: "Mawḍū'at al-istišhād fī š-šī'r al-filastīnī l-mu'āsir. 'Abd ar-Raḥīm Maḥmūd wa-Ibrāhīm Ṭūqān". In: Filastīn at-Ṭaura, 323 (= 31.1.1980), S. 40 - 42, hier S. 41.

² Ḡabrā, Ḡabrā Ibrāhīm: ar-Riḥla t-tāmina. Dirāsāt naqdiyya. Beirut 1979, S. 32.

³ 'Abd ar-Raḥīm Maḥmūd fiel in der Schlacht von aš-Šağara am 14.7.1948 im Kampf für die Verteidigung Palästinas.

⁴ Der Analyse dieses Gedichts liegt der m. E. wegweisende Artikel von Ilyās Ḥūrī "'Ālam ad-dalālāt". In: Su'ūn filastīniya, 41/42 (1975), S. 367 ff. zugrunde, worin auf das vorliegende Gedicht eingegangen wird.

Das Phänomen des Todes als großes Menschheitsproblem hat bei ʿAbd ar-Raḥīm eine Neugestaltung durch die Sprache der Dichtung erfahren und ist dadurch vom romantisch verklärten individuellen Ideal zum ebenfalls romantisierten kollektiven Ideal geworden. Nicht zufällig hat ʿAbd ar-Raḥīm Maḥmūd den Beinamen "Ritter der Dichtung"¹ erhalten. Dieser Beiname assoziiert sämtliche Werte von Ritterlichkeit und Edelsinn, die durch ihn überführt werden in politisch verantwortungsbewußtes Handeln.

Schon zu Beginn wird auf den das gesamte Gedicht dominierenden Gedanken "Tod als Willensentscheidung" hingewiesen. Diese Willentlichkeit wird von der Rahmensituation, dem Kampf, gefordert. Im nationalen Kampf wird die Willensentscheidung immer wieder zum wesentlichen Faktor, und der Kämpfer wählt dabei den Tod:

Ich werde meine Seele leicht auf meiner Hand halten,
um sie in die Abgründe des Verderbens zu werfen:
Entweder ein Leben, das den Freund erfreut - oder ein Tod,
der den Feind erzürnt!²

Der wichtigste Gedanke also ist die Bereitschaft zum Tod. Der hier dargestellten Auffassung zufolge ist der Tod von gesellschaftlicher und politischer Relevanz, jedenfalls ein kollektives Ereignis. Um die Bereitschaft zum Tod als erstrebenswert erscheinen zu lassen, wird der Tod hier zu einer Wahlmöglichkeit, die die Verwirklichung bestimmter Ziele erleichtert. Der Kämpfer, der in diesem Gedicht seinem Tod entgegengeht, hat zwei bestimmte Ziele vor Augen:

Die Seele des Edlen hat zwei Ziele, das Erscheinen des Todes
und die Erfüllung der Wünsche.³

Die Konfrontation ʿAbd ar-Raḥīm Maḥmūds mit dem Tod ist ausschließlich tragisch und bleibt ohne jede metaphysische Implikation. Der Dichter begreift, daß auch sein Tod die Heimat nicht von ihren Fesseln befreien wird und geht dennoch seinen Weg bis zum Ende, weil dies die einzige ihm verbliebene Alternative ist, mittels derer er seine Ehre retten und seinem Volk ein Führer im

¹ Cf. "ʿAbd ar-Raḥīm Maḥmūd, aš-šāʿir al-fāris". In: Ġabrā: ar-Riḥla t-tāmina, S. 32.

² Dīwān ʿAbd ar-Raḥīm Maḥmūd, S. 121.

³ Ibid., S. 121 f.

Kampf sein kann:

Bei deinem Leben, ich sehe meinen Tod und doch beschleunige ich
meine Schritte hin zu ihm.
Ich sehe vor mir meinen Tod um des geraubten Rechts willen und für mein
Land.
Das ist mein erwünschtes Ziel.¹

Während Ibrāhīm Ṭūqāns Gedicht "Der Märtyrer" von jeglichem tragischen Schatten frei erscheint, klingt die Dichtung von ʿAbd ar-Raḥīm verbitterter und verzweifelter als die seines Lehrmeisters, da er eine neue Phase der palästinensischen Tragödie miterlebte, die jener nicht mehr erfuhr.² Daher betrachtet ein Kritiker wie Ilyās Ḥūrī die Todesbereitschaft ʿAbd ar-Raḥīms als "eine Art der Selbstzerstörung"³, deren Ausdruck in der folgenden Beschreibung des Leichnams des Märtyrers seinen Höhepunkt findet:

Ein Körper liegt da, hingeworfen zwischen den Bergpfaden,
um den sich die Raubtiere der Wildnis streiten.
Der Löwe des Himmels erhält davon seinen Anteil,
und seinen Anteil erhält auch der Löwe der Erde.
Sein Blut überzog die Erde mit Purpur und machte den Ostwind
schwer vom Duft des Moschus.
Moschus bedeckt auch seine schöne Stirn, aber auf eine Art,
die ihre Schönheit noch mehrt.
Und ein Lächeln erscheint auf seinen Lippen, das Spott ausdrückt
über dieses niedere Dasein.⁴

Für einen anderen Kritiker wiederum stellt diese Todesbereitschaft die Vervollkommnung der Verbindung zwischen Körper und Land dar, die ihrerseits die absolute Hingabe erst ermöglicht. Der Märtyrer, der freigebig war mit seinem Leben, setzt diese Freigebigkeit auch nach seinem Tod noch fort, indem er seinen Körper unter die Löwen und anderen Raubtiere verteilt.⁵

Nach Ansicht eines dritten Kritikers schließlich vereint der Tod den Liebhaber des Landes mit seiner schönen Geliebten, nachdem er freilich seinen Körper

¹ Ibid.

² Ibrāhīm Ṭūqān starb im Jahre 1941. ʿAbd ar-Raḥīm dagegen fiel am 14. Juli 1948, nachdem er den Verlust des größten Teils Palästinas noch selbst erlebt hatte.

³ Ḥūrī: ʿĀlam ad-dalālāt, S. 370.

⁴ Djwān ʿAbd ar-Raḥīm Maḥmūd, S. 122.

⁵ ʿAmir: Maudūʿat al-istiḥād fī š-šīr al-filastīnī. ʿAbd ar-Raḥīm Maḥmūd, S. 41.

unter die Raubtiere - die Löwen der Erde - und den Ostwind verteilt hat. Indem er sich mit dem schönen Körper des Landes vereint, wird er selbst zu prächtiger Erde.¹

Die Dichtung 'Abd ar-Raḥīm Maḥmūd's zielt wie die anderer Dichter der Revolte von 1936 auf die allgemeine Mobilisierung und die Erweckung kollektiver Aktivität ab. Deshalb ist seine Sprache von einer Direktheit, die sich jegliches Abschweifen ins Inkonkrete oder Symbolische versagt. Ein bewegendes Gedicht mußte deutlich aufrüttelnd und ausdrucksstark sein wie ein revolutionäres Pamphlet, ohne darum seine besondere Schönheit und emotionale Aufrichtigkeit einzubüßen, was seinen motivierenden Einfluß auf die Menschen gefährdet hätte. Das reiche arabische kulturelle Erbe, insbesondere die alt-klassisch-arabische Dichtung, verleiht dieser Botschaft eine historische Tiefe. Es ist nicht verwunderlich, daß 'Abd ar-Raḥīm in seinem Gedicht eine Qaside von al-Mutannabī anklängen läßt.² Gründe für die Wahl gerade dieses Vorbilds liegen auf der Hand: Einerseits empfand 'Abd ar-Raḥīm persönlich große Bewunderung für al-Mutannabī, andererseits verbinden die Araber mit al-Mutannabī Begriffe wie Stolz und Ehrgefühl. Bei 'Abd ar-Raḥīm erhalten die von al-Mutannabī vertretenen Werte jedoch neue Attribute mit kollektiver Ausrichtung. Der Tod, welcher die einzige Alternative zu einem freien Leben in Würde darstellt, gehört in der altarabischen Dichtung, und vor allem in der al-Mutannabī's³, zu den am häufigsten verwendeten Begriffen. Die patriotische Färbung des Todesbegriffes und die besondere Bedeutung, die dieser dadurch in dem vorliegenden Gedicht erhalten hat, wird jedoch ein herausragendes Merkmal der palästinensischen Widerstandsdichtung bleiben.

¹ Ḡabrā: an-Nār wa-l-ḡauhar, S. 162.

² Das Gedicht "aš-Sahīd" von 'Abd ar-Raḥīm Maḥmūd erinnert weitgehend an eine Qaside von al-Mutannabī, welche folgendermaßen beginnt: "A-lā kullu māšiyati l-ḥaizalā//fidā kulli māšiyati l-haidabā". - Die beiden Gedichte entsprechen sich hinsichtlich des Metrums (al-Mutaqārib) und des Reims. Außerdem beherrscht beide dieselbe allgemeine Stimmung, und auch einige Bilder und Begriffe ähneln sich; cf. Dīwān Abī ṭ-Ṭayyīb al-Mutannabī. (Ed. 'Abd al-Wahhāb 'Azzām, Kairo 1944), S. 496.

³ S. Dīwān al-Mutannabī, S. 15:

Lebe ehrenwert und stirb würdig durch den Stich der Lanze unter dem
Wehen der Fahnen.
Suche nach Ehre in der Flamme, laß das Niedrige, selbst wenn es in den
Paradiesgärten der Ewigkeit wäre.

1.3.2.4 Nach der Katastrophe

In den Fünfziger Jahren wird das Motiv des Märtyrers immer häufiger verwendet. Die Inhalte und Formen bleiben jedoch bei den Dichtern, die bereits vor der Katastrophe geschrieben hatten, wie Abū Salmā (1909 -1980), Hārūn Hāšim Rašid (geb. 1927), Misbāh al-^cĀbūdī (1908 - 1975), die gleichen wie früher. Ab der Mitte der Fünfziger Jahre entwickeln Dichter wie Mu^cin Bassīsū (1927 - 1984), Salmā al-Ḥadrā³ al-Ġayyūsī (geb. 1918), Fadwā Ṭūqān (geb. 1914) und andere neue poetische Formen.

Bei den traditionellen Dichtern werden dagegen weiterhin die früheren Inhalte gestaltet: Der Märtyrer ist das höchste Beispiel für Opferbereitschaft und Heldentum, das Vorbild, dem es nachzueifern gilt. Der Ausdruck "Märtyrer" ist eine Parole, welche in der palästinensischen Dichtung der Fünfziger Jahre einem Aufruf zur Revolution gleichkommt, wie dies in dem Gedicht "In der Prozession der Märtyrer" (Fī maukib aš-šuhadā')(1953) von Misbāh al-^cĀbūdī zum Ausdruck kommt:

Gedenke, wenn du willst, des Märtyrers,
entsprechend dem, was der Märtyrer getan hat!
Verfasse, wenn dies dein Ziel ist, Qasiden,
entsprechend dem, wie er Qasiden verfaßt hat!
Singe die Lieder der Stolzen, laß sein die Lieder der Sklaven!
[...]
Gedenke, wenn du willst, des Märtyrers, wenn du in seinen Kampf gehst!
Gedenke, wenn du willst, des Märtyrers, wenn du sein Gewehr trägst!
Gedenke, wenn du willst, des Märtyrers, wenn du seinen Tod suchst!¹

Das Wort "Märtyrer" ist hier ein geheiligtes Wort, das nur derjenige aussprechen darf, der selbst dem Märtyrer auf dessen Weg nachfolgt. Ein solches Gedicht kann nur aktivierenden, mobilisierenden Inhalts sein. Infolge dessen ist auch die in ihm verwendete Sprache einfach und einprägsam, so daß sie an die bewegenden Rufe erinnert, die das Volk während stürmischer Demonstrationen skandiert. Diese Sprache ist die eines enthusiastischen Liedes. Tatsächlich

¹ Zt. nach Sawāfirī, Kāmil: al-Adab al-^carabī l-mu^cāšir fī Filastīn min sanat 1860 - 1960, Kairo 1979, S. 136.

wurden einige dieser Gedichte vertont und von den arabischen Rundfunkanstalten gesendet, wie z. B. das im folgenden zitierte Gedicht von Mu'in Bassisū. Der prägnante Rhythmus erhöht dabei die Eindringlichkeit des Gedichts um so mehr, als er sich Inhalt und Form akustisch anpaßt. Der Tod, der Hauptinhalt dieses 1952 verfaßten Märtyrergedichtes, ist nur ein weiterer Schritt des Kämpfers auf seinem Weg zum angestrebten Ziel:

Wenn ich fallen sollte, nimm ein meinen Platz im Kampf, mein Kamerad!
Nimm meine Waffe, fürchte dich nicht, wenn mein Blut darüber rinnt!
Schau auf meine Lippen, zusammengepreßt im heulenden Wind!
Schau auf meine Augen, geschlossen im Morgenlicht.
Ich bin nicht tot! Ich rufe dich durch die Wunde!¹

Der Tod erscheint hier ohne alle Grausamkeit und ohne jeglichen metaphysischen Schatten. Er macht keine Angst, denn der Märtyrer lebt und mobilisiert die anderen. Sein Schweigen ist ein Versprechen der kommenden Revolution, sein Schlaf enthält den Traum vom neuen Morgen. Seinen Nachfolgern bleibt nur, seinen Weg zu vollenden, um diesen Traum zu verwirklichen.

Die genannten Gedichte stellen keine spezifisch palästinensische Besonderheit dar, sondern fügen sich ein in die enthusiastische Atmosphäre, die die gesamte arabische Welt während der Fünfziger und zu Beginn der Sechziger Jahre beherrschte, in das Meer des sich erhebenden Volkes und der Begeisterung, die die Kämpfe in Algerien, der Krieg um den Suezkanal und ähnliche Ereignisse bewirkten. Hier manifestiert sich eine allgemein nationale Tendenz.

Bei Abū Salmā etwa wird der Märtyrer bezeichnet als "das Geheimnis der arabischen Einheit"² und ähnliches. Der Dichter vermischt hier persönliche Erfahrung und politische Gedanken, ohne daß dabei die Politik die Oberhand gewänne und den Gedanken verschleierte. Der ruhige, traurige Klang und die emotional aufgeladene Stimmung, die das Gedicht beherrschen, erinnern an ein anderes seiner Gedichte, "Rağā"³. Die Stimme Abū Salmās wird verhalten, wenn er auf die Märtyrer zu sprechen kommt. In seinem Gedicht "Der unbekannte Märtyrer" (aš-Šahīd al-mağhūl) sagt er:

¹ *Diwān Mu'in Bassisū*, S. 51. Die Übersetzung ist zitiert nach Haykal, Johanna u. Mustapha: *Bessieso. Palästina im Herzen*. Berlin 1982, S. 11.

² S. das nachstehende Gedicht.

³ S. *Diwān Abī Salmā*. Beirut 1978, S. 164.

Der Horizont weint, du Unbekannter, an seinen Rändern Blut und Trümmer.

Die Flügel der Zeit haben dich in die Ewigkeit getragen, wo du jetzt Gast bist.

Heute haben sich die Kleider mit Rot gereinigt, heute war es dort schattig. Auf den Wiesen lag ein heiliger Ernst, und auf den Hügeln war Staub und Waffengeklirr.

Nur die Teilchen der Erde scherzten und riefen: "Willkommen", denn das Zusammentreffen ist schön.

Ein Wohlgeruch davon liegt verewigt auf den Tagen, der Wohlgeruch des Märtyrers ist dem Märtyrer ein Führer.

"Wer bist du", rief die Erde, die von Blut gefärbt wurde, und dein reines Blut antwortete:

"Ich bin der Bruder der Revolutionäre, der Vater der jungen Generation und ein Verkünder des Lebens.

In den Wohnstätten der Araber bin ich Zeichen ihres Ruhms. Ich bin das Geheimnis ihrer Einheit, ich bin der Unbekannte".¹

Die Atmosphäre der Totentrauer, die auf der Natur und allen in dem Gedicht genannten Dingen liegt, entspricht der feierlichen Situation der Vereinigung des Körpers des Märtyrers mit der heimatlichen Erde.

In dem Gedicht "Der Ruf des Landes" (Nidā' al-arḍ)² von Fadwā Ṭūqān, in welchem diese zum ersten Mal das Märtyrertema aufgreift, ist der Märtyrertod der Weg zur erneuten Begegnung des Palästinensers mit seiner Heimat, nachdem er ihr entrissen und ins Flüchtlingszelt oder ins Exil verbannt worden war. In diesem Gedicht stellt Fadwā Ṭūqān ihre Vision auf romantische Weise dar, die deutlich an traditionelle Liebesgeschichten der arabischen Literatur anklingt - mit dem Unterschied, daß die Geliebte hier das Land ist. In diesem Gedicht erinnert sich der Palästinenser an sein Land, von dem er mit Gewalt vertrieben wurde, ruft sich die glücklichen Tage, die er dort verbracht hat, ins Gedächtnis zurück und überläßt sich dem Strom der Bilder, bis ihm ein erregender Gedanke kommt und er die Rückkehr in seine Heimat beschließt - getrieben von einer "Kraft, der nicht zu widerstehen ist", jedoch ohne irgendwelche pragmatischen Maßnahmen mitzubedenken, mit denen er sein Vorhaben einleiten könnte. Alles, was er besitzt, sind seine Sehnsucht und das Gefühl der Rechtmäßigkeit seines Versuchs, sich die Heimat wieder anzueignen. Je drängender die Erinnerungen werden, desto schneller werden auch die Schritte in Richtung auf

¹ Abū Salmā: al-Mušarrad, S. 100 f.

² Diwān Fadwā Ṭūqān. Beirut 1984, S. 153 - 161.

sein Land zu. "Des Willens beraubt, drängt ihn eine unwiderstehliche Kraft", bis er schließlich wie ein Schlafwandler das Land erreicht, in dem Jung und Alt lebten. Die Dichterin beschreibt das Zusammentreffen der beiden Liebenden:

Bewegt beugte er sich über sein Land und sog den Duft seiner feuchten Erde ein.
Er umarmte seine Bäume und umfing seine perlenartigen Steine.¹

Dieses Zusammentreffen ist - wie alle in arabischen Liebesgeschichten geschilderten Begegnungen Liebender - voller Klagen, Seufzer und Vorwürfe. Die Heimat (die Geliebte) empfängt den nach langer Abwesenheit zu ihr zurückgekehrten Geliebten mit Vorwürfen:

Ihr Atem bewegt ihn, als sie vor Liebe erzitterte.
Er hörte auf ihr Herz, das ihm vorwurfsvoll zuflüsterte:
"Du bist zu mir zurückgekommen?!" "Ich bin zu dir zurückgekommen,
dies ist meine Hand, ich werde hier bleiben, ich werde hier sterben,
bereite mein Lager".²

Diese poetische Geschichte lehnt sich im wesentlichen an die Atmosphäre altarabischer Liebesgeschichten an, die die Sehnsucht des Liebenden nach der Geliebten beschreiben. Dieser Liebende durchquert Wüsten und Abgründe und läßt sich von nichts ablenken, bis er die Geliebte erreicht hat und beide zusammentreffen, um einander zu tadeln. Manchmal kommt er auch zu spät, und man zeigt ihm einen Erdhügel: ihr Grab, über dem er tot oder, im günstigeren Fall, bewußtlos zusammenbricht. Diese Art von Liebesgeschichten endet meist mit der stereotypen Formulierung: "Er stieß einen Seufzer aus, mit dem seine Seele ihn verließ"³. In dem Gedicht Fadwās kommt der Seufzer von außerhalb, von dem Grenzsoldaten, "dem verfluchten, verräterischen", der sein Gewehr gegen den arglosen Palästinenser richtet, der ohne jede Waffe

¹ Ibid., S. 153.

² Ibid., S. 154.

³ Im 47. Kapitel seines Buches "Damm al-Hawā" schreibt Ibn al-Gauzī unter der Überschrift "Fī dīkr man qatalahu al-ʿišq", daß viele Geschichten mit dem Tod der Liebenden oder eines von beiden endeten, indem dieser, sobald er den Namen der Geliebten hörte, "einen Seufzer ausstieß, bei dem seine Seele ihn verließ" (Ibn al-Gauzī, ʿAbd ar-Rahmān b. ʿAlī: Damm al-hawā. Ed. ʿAṭā, Aḥmad ʿAbd as-Salām. Beirut 1987, SS. 373, 376, 378) und, sobald er das Grab der Geliebten sah, tot darüberfiel (Ibid., S. 407).

gekommen ist, nur um in seiner Heimat zu sterben:

Die Augen des verfluchten Feindes waren zwei Schritt entfernt.
Er warf ihm einen Blick des Hasses und des Abscheus zu,
wie ein Wilder, wenn er seinen Pfeil wirft.
Da durchbrach die schreckliche Stille der Hall zweier Schüsse.¹

Während die Geschichte an diesem erzählerischen Höhepunkt ihr Ende findet, beschreibt die Dichterin noch die von Tau bedeckte Morgendämmerung, die sich über diesem "schönen" romantischen Tod erhebt, der die beiden Liebenden in der Umarmung vereint:

Sie ging langsamen Schrittes über die Erde,
mit einem wohlthuenden Lufthauch.
Und legte ihre sehnsuchtsvollen Arme
um den Körper, der da so entspannt lag.²

In diesem Gedicht Fadwā Ṭūqāns verliert der Märtyrertod endgültig die Bedeutung, die er vor der "Katastrophe" hat, als die Tat des Märtyrertods sich mit derjenigen der Selbstaufopferung (fidā') verband und beide der Konfrontation und dem historischen Kampf entsprangen, der auf dem Gebiet Palästinas tobte.

In dem Gedicht "Der Ruf des Landes" (Nidā' al-arḍ) dagegen kommt der Märtyrertod dem Typus des christlichen Märtyrertodes, insbesondere dem des Frühchristentums³ nahe, insofern er auf einer festen Glaubensüberzeugung beruht, auf der Liebe zur Heimat und dem rein moralisch verstandenen Anspruch auf sie - ohne Interesse an irgendwelchen pragmatischen Schritten zu ihrer Wiedergewinnung. Einige Kritiker sind der Ansicht, der Märtyrertod in diesem Gedicht sei ein "echter Selbstmord", "da der Beschluß, auf diese seligmachende Art in die Heimat zurückzukehren, einer Entscheidung für den Tod gleichkommt, die keine anderen Möglichkeiten offen läßt"⁴. Daher läßt sich in dem romantischen Helden im "Ruf des Landes" die topologische Vorstufe zu dem palästinensischen Fidā'ī in den späteren Gedichten Fadwā Ṭūqāns sehen.

¹ Dīwān Fadwā Ṭūqān, S. 161.

² Ibid, S. 161.

³ Cf. Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart 1980, S. 486 - 501, s.V.: "Märtyrer".

⁴ Amir, Mundir: "Maudū'at al-istiḥād fī š-šī'r al-filastīnī l-mu'āšir. Fadwā Ṭūqān". In: Filastīn at-Taura, Nr. 331 (= 9.6.1980), S. 42 - 44, hier: S. 43.

Der Unterschied zwischen beiden entspringt der Verschiedenheit der Lage vor und nach dem Junikrieg von 1967. Deshalb ist der Romantizismus der Dichterin keine reine Absage an die Realität, er spiegelt vielmehr eine negative Realität wider, in der man sich für den Traum entscheidet und der Herausforderung nicht entgegentritt¹.

Bei Salmā al-Ḥadrā² al-Ġayyūsī hat der Märtyrertod die Bedeutung einer Befruchtung des Lebens und der Verkündung eines neuen Morgens. Er wird verglichen mit dem Regen, der die Natur erst fruchtbar macht und ein Symbol der Erneuerung ist. Entsprechend macht der Märtyrertod das Leben fruchtbar und verkündet die frohe Botschaft seiner Erneuerung, die Geburt eines neuen Morgens. Doch der Märtyrertod wird hier auch deshalb mit dem Regen verglichen, weil er mit diesem die Reinheit und die Fülle gemeinsam hat. So kommt er wie ein "Regenguß" auf die "Seufzer der Menschheit" hin:

Gesegnet sei jener Ruf, denn rechts ist das Opfer,
 und gesegnet sei die Hand des Regens!
 Er erleuchtete mich mit hohem Eifer und erwählte mich zu edler Gabe!
 Auf daß mein Volk verstehe, daß das Blut des gefallenen Arabers
 sich in Strahlen verwandelt, deren Licht die Finsternis erhellt!
 Auf daß mein Volk glaube, daß es in den Tiefen seiner Dunkelheit
 Tausende von Sonnen gibt, die den Vorhang des düsteren Schattens
 zerreißen
 und mit ihrem Licht den undurchdringlichen Schleier spalten werden,
 damit der großartige Strom des Lichts hervorbrechen kann²!

In diesem Abschnitt wird der Märtyrertod in Beziehung gesetzt zu einer umfassenden arabischen kulturellen Wiedererweckung. Dieses Verständnis findet sich in der arabischen Poesie der Fünfziger und Sechziger Jahre häufig. Hier nun nimmt die poetische Diktion eine neue Form an, die sich von derjenigen früherer Gedichte deutlich unterscheidet. Die verwendete Sprache ist eher ein Flüstern und Andeuten als ein direktes Ansprechen von Sachverhalten. Auch wenn sie nicht völlig ins Symbolische umschlägt, stellt doch die Verknüpfung von Märtyrertod und Regen eine übertragene Sprechweise dar, die hier freilich längst nicht so weit geht wie etwa in Badr Šākir as-Sayyābs berühmtem Gedicht

¹ Šukrī, Ġālī: Adab al-Muqāwama. Kairo 1970, S. 409.

² Ġayyūsī, Salmā al-Ḥadrā: al-ʿAuda min an-nabʿ al-ḥālim. Beirut 1960, S. 60
 Zit. nach: Kayyālī: aš-Siʿr al-filastīnī fi nakbat Filastīn, S. 261 - 262.

"Regenhymne" (Unšūdat al-maṭar)¹.

Dieselbe Sicht des Märtyrertodes, die diesem Gedicht einen derart feierlichen, fast prophetischen Ton verleiht, findet sich in einem anderen Gedicht derselben Lyrikerin in modifizierter Form wieder. Dort überwiegt der emotionale alle anderen in dem Gedicht enthaltenen Aspekte. Die Autorin betrachtet die Tat des Märtyrers von einer neuen, für die palästinensische Märtyrerdichtung gänzlich ungewohnten Warte aus und relativiert sie dadurch. Gleich zu Beginn beweint sie die Märtyrer aus einem alles andere überwiegenden mütterlichen Empfinden heraus. Zwar kennt sie die hohe Bedeutung, die der Tod der Märtyrer hat, doch hat diese pathetische Sichtweise kaum Einfluß auf den emotionalen Bereich. Sie erscheint untröstlich, wenn sie in mütterlichem Kummer über das geraubte Leben weint. Der Märtyrer gilt ihr als Sohn, den sie für immer verloren hat, auch wenn sein Tod "Leben für das Vaterland" bedeutet, wie dies gewöhnlich beim Märtyrer angenommen wird. Diese "Totenklage für die Märtyrer" (Martīyat aš-šuhadā') ist ein herausragendes Gedicht, nicht nur aufgrund seines schwermütigen Tonfalls und seiner poetisch-bildhaften Sprache. Alle diese Elemente zusammen sind verantwortlich für den Rhythmus der Trauer, der dem Gedicht unterliegt und für die verschiedenen Gefühlsebenen, die es enthält:

Ich weiß wohl, daß sie gestorben sind, "damit das Vaterland lebe".
 Das Vaterland von Toten, das Feld des Blutvergießens ist dieses
 Vaterland!
 Ich weiß wohl, daß die "rotgefärbte Freiheit" der hohe Preis sein muß.
 Eingetaucht in Seufzer ist dieser Preis!
 Ich weiß es, doch die Traurigkeit in der Tiefe meines Herzens weiß es
 nicht!
 Ich beweine jedes Auge, das das Licht des Lebens verloren hat!
 Jede Seele, die den Lippen entwichen ist!
 [...] ²

Der zutiefst menschliche Ton dieser ersten Zeilen rührt den Leser um so stärker an, als die Märtyrergedichte die einfache Tatsache, daß der Tod einen Raub des

¹ Cf. Dīwān as-Sayyāb. Beirut 1971, Bd. 1, S. 478 - 481. Eine deutsche Nachdichtung bietet Annemarie Schimmel in: Zeitgenössische arabische Lyrik. Tübingen 1975, S. 54-57.

² Zit. nach: An Antology of Modern Arabic Poetry. Selected, edited and translated into English by Monnah A. Khouri and Hamid Algar. London, Los Angeles, 1974, S. 206.

Lebens darstellt, sonst völlig vernachlässigen. Die gedankliche Tiefe dieses Gedichts verbirgt sich hinter einer geradezu intuitiv wirkenden Schlichtheit: Der Tod ist grausam und das Leben heilig.

Das Vaterland wird hier auf ungewöhnliche Weise dargestellt, es gleicht einem "Blutsauger", ist "das Vaterland von Toten, das Feld des Blutvergießens", ein Vaterland also, das nur leben kann, wenn seine Söhne sterben. Eine solche dichterische Interpretation war in keinem der vorher besprochenen palästinensischen Trauergedichte zu finden¹, weil dort zumeist ein anderer Aspekt überwog, nämlich der, daß der Tod des Märtyrers für die anderen das Leben bedeute. Der Märtyrer gibt sein Leben, damit das Töten aufhört und ermöglicht dadurch den anderen ein Leben in Freiheit und Würde. Dieser Gesichtspunkt wird auch in dem vorliegenden Gedicht nicht vernachlässigt, sondern auf unverkennbar eigene Art verarbeitet. Hauptkennzeichen dieser Auseinandersetzung sind jedoch die überwältigenden menschlichen Empfindungen, die an die Vorstellung vom Märtyrertod geknüpft werden.

Das Gedicht entstand Ende der Fünfziger Jahre unter dem Eindruck des wachsenden arabischen Nationalismus und der gleichzeitigen Zurückdrängung des westlichen Kolonialismus in vielen arabischen Gebieten. Entsprechend dieser von Optimismus geprägten Sicht der gesamtarabischen Situation, die einer "Auferstehung" gleichkam, enthält das Gedicht keine spezifisch palästinensischen Anspielungen. Die gesamte Erde verwandelt sich in einen Strom des Guten und der Fruchtbarkeit, in Kammern voller Weizen, Gold, Smaragde, Perlen usw. Die Dichterin nennt eine große Anzahl edler Metalle und Steine, um so die Herrlichkeit der Epoche zu versinnbildlichen, die die arabischen Länder gerade durchleben oder bald durchleben werden. Dies alles jedoch ist nur dem Opfer der Märtyrer zu verdanken, und der Erde wird versichert, das auf ihr geflossene Blut sei ihr teuerster Schatz:

Gedenke, daß der Rubin dein teuerster Edelstein ist!
 Gedenke, daß die Zeit der Auferstehung deine erhabene Zeit ist!
 In ihr haben Tausende leuchtender Augen
 das Licht des Lebens in einem Augenblick verloren.
 In ihr haben Tausende guter Hände

¹ Vielleicht ist hier Muṭṭlaq ʿAbd al-Ḥāliq auszunehmen, der in seinen Gedichten "aḍ-Ḍahāyā" und "Naqqālat al-mautā" den Märtyrer als Opfer darstellt.

dir Gutes geschenkt, während sie das Eis des Todes erstarren ließ.
 Gedenke, daß der Fluß des Blutes dein teuerster Fluß ist!
 Er ist aus den Adern deiner Söhne geflossen, der Generation der Opfer.
 Auf deiner guten, parfümgetränkten Erde sind sie dahingegangen und
 geschwunden,
 nachdem sie voller Leben gewesen waren, wohin sind sie gegangen?
 [...]¹

Die Lyrikerin läßt in diesem Gedicht ihre patriotischen Gefühle und ihre menschlichen Empfindungen, denen das Leben heilig ist, zu einer neuen, überraschenden Einheit verschmelzen. Dennoch widerspricht die Bedeutung des Märtyrertodes hier nicht derjenigen, die wir von früheren Gedichten her kennen. Auch jene Märtyrer waren junge Männer voller Leben. Sie waren ebenso schwach und ebenso stark, so hoffungsvoll oder verzweifelt wie andere Menschen auch. Sie liebten den Tod nicht, aber sie wählten den Widerstand gegen das Böse:

Dann, als der Mythos des Bösen ihre Visionen zerstörte,
 Und eine wiederkehrende, aufrüttelnde Frage sie herausforderte:
 "Wählen wir das Recht und die Bewältigung des Bösen, oder die
 Lebendbegabung der Hoffnungen?
 Sollen wir uns unterwerfen und leben oder stolz sein und uns auflehnen?"
 Da faßten sie einen Entschluß, und die weißen Friedhöfe füllten sich
 mit jungen Männern voll grünender Hoffnungen und Wohlgeruch,
 mit freiem, dahingegangenen Leben füllten sich die Gräber überreichlich.
 [...]²

Der Märtyrertod ist auch für Salmā eine freiwillig auf sich genommene Leistung, die der Situation des Kampfes zwischen "Gut und Böse" entspringt. Ihn zu ergreifen bedeutet, die Alternative zu einem freien und würdigen Leben zu wählen. Diese Auffassung gehört - wie wir gesehen haben - zu denjenigen Deutungen, die in den meisten palästinensischen Märtyrerqasiden wiederkehren. Was das Gedicht Salmās jedoch besonders auszeichnet, ist seine starke Wirkung auf den Rezipienten, der dazu bewegt wird, die hier vorgeführte Sichtweise und die mit ihr verbundenen Gedanken zu übernehmen.

Trotz der Verwendung von für die moderne Dichtung typischen Sprach- und Ausdrucksformen, enthält das Gedicht auch klassische Anklänge, wie z. B. die

¹ Anthology of Modern Arab Poetry, S. 208.

² Ibid.

beiden Ausdrücke "qadar" und "maṣīr" in der Bedeutung von "Schicksal". Ohne die grundsätzliche Freiheit des Dichters bei der Wahl seiner Ausdrücke in Abrede stellen zu wollen, wird man um die Feststellung eines Widerspruches zwischen der mit diesen beiden Begriffen verbundenen Vorstellung vom Märtyrertod als freiwilliger Handlung nicht herumkommen: So beginnt das Gedicht: "Denn, als der Mythos des Bösen ihre Visionen zerstörte (...). Da faßten sie einen Entschluß, und die weißen Friedhöfe füllten sich (...)". Dann aber fährt die Dichterin fort, indem sie den Märtyrertod als ein "unabänderliches Schicksal" darstellt:

So starben sie, und andere gehen nun ihrem Schicksal entgegen.
 Ein unabänderliches Schicksal ist ihre Vision, Generation der Hingabe.
 Ein fiebriger Schauer überkommt mein Herz und bewirkt
 eine Träne der Trauer in meinem Auge und ein Aufblitzen des Stolzes!¹

Im Kontext des Gedichtes erhalten die beiden Ausdrücke "qadar" und "maṣīr" bei Salmā ihre Berechtigung aus der gegebenen historischen Situation heraus, insofern hier eine ganze Generation schicksalhaft zu Kampf und Märtyrertod gedrängt wurde. Die Bedeutung des Märtyrertodes als einer grundsätzlich freiwilligen Annahme des Todes aus dem festen Glauben an eine bestimmte Rechtsposition heraus, bleibt bei dieser Deutung also erhalten.

¹ Ibid.

2. TOD UND MÄRTYRERTUM IM DENKEN MAḤMŪD DARWĪŠ'

2.1 Einführung

2.1.1 Bestand vs. Zerrissenheit als Spannungsfeld

Maḥmūd Darwīš eröffnet seinen Dīwān "Blockade der Hymnen auf das Meer" (Ḥiṣār li-madā'iḥ al-baḥr) (1983) mit einem Gedicht "Arabische Musik" (Mūsīqa 'arabīya)¹, das beginnt:

Wäre der Mensch doch Stein
wäre ich doch Stein!²

So alt dieser Ausruf in der arabischen Dichtung auch ist - er greift hier ein bekanntes altarabisches Gedicht auf, in dem es heißt:

Wie angenehm wäre das Leben, wenn der Mensch Stein wäre.
Das Unglück prallte von ihm ab, und er bliebe heil.³

- so verschieden davon, so neu, ist doch das Gemeinte: es geht nicht um die pessimistische Feststellung der Hinfälligkeit und Nichtigkeit des Lebens, die der altarabische Dichter zum Ausdruck bringt, der - sich eins fühlend mit den Dingen - sich der Begrenztheit seiner Lebenszeit schmerzlich bewußt wird, und die Qual dessen leidet, der keine andere Wahl hat, als sich am Ende zu unterwerfen. Der alte Dichter sehnt sich danach, den Tod, die Zeit und den Wandel zu besiegen und wünscht sich, Stein zu werden⁴. Darwīš dagegen baut auf diesem Ausruf ganz anders auf:

Immer, wenn eine Malve welkte,
ein Vogel auf dem Zweige klagte,
überkam mich Leiden,
rief ich aus: "Heimat!"⁵

Darwīš will nicht gegen eine übermächtige Zeit revoltieren, sein Ausruf "Heimat"

¹ Ḥiṣār, S. 7 - 9.

² Ibid., S. 7.

³ Dieser Vers stammt von Tamīm b. Muqbil (st. nach 37/657). S. Dīwān Ibn Muqbil. (Ed. 'Azza Ḥasan, Damaskus 1962), S. 273.

⁴ Adūnis: Muqaddima li-š-šī'r al-'arabī. Akka 1977, S. 13 f.

⁵ Ḥiṣār, S. 8.

verrät vielmehr das sehnliche Verlangen, sich aus der Nichtigkeit der Realität, aus der Wertlosigkeit seiner Gegenwartssituation zu befreien, der als Gegenpol eben die "Heimat" entspricht. Das wird noch deutlicher an der Schlußstrophe des Gedichts, die, wie sich zeigen wird, wiederum auf einen Gedichtpassus aus der alten Literatur rekurriert:

Immer, wenn die Mandelbäume leuchteten,
entzündeten sie ein Feuer in mir.
Immer, wenn sie entbrannten,
wurde ich der Rauch und ein Tuch,
preisgegeben dem Nordwind, der mich zerfetzt,
und dem Regen, der mein Gesicht wegwäscht.¹

Hinter dieser Strophe steht deutlich ein Passus aus einem berühmten Gedicht des umayyadischen Dichters 'Abdallāh b. ad-Dumaina (st. etwa 130/747), das durch seine Aufnahme in die Sammlung "al-Ḥamāsa" besonders weite Verbreitung gefunden hat:

Oh Luft vom Hochland, wie vom Hochland du ziehst ins Feld,
Hast du mit Kummer über Kummer mein Herz geschwellt.
Ha, daß auf frischem Lorbeerzweige im Morgenglanz
die Turteltaube dort als Herold der Liebe gelte;
drob weinst du wie ein Kind, und bist du nicht der Starke mehr,
und stellst zur Schau, was du sonst nimmer zur Schau stellst.²

In beiden Gedichten ist es ein Naturphänomen, das bestimmte Erfahrungen ins Bewußtsein ruft: Die Wahrnehmung des Ostwinds ruft dem umayyadischen Dichter seine Heimat ins Gedächtnis - bei Darwīš tritt an dessen Stelle der Anblick der Mandelbäume, Sinnbild des Landes und konkreter Verweis auf die Landschaft Nordpalästinas. Der Gedanke der Heimat wird hier zunächst in ein Erfüllung und Erneuerung evozierendes Bild gekleidet. Der daran anschließende Rekurs auf die Winde hat aber gegenüber dem altarabischen Gedicht eine umgekehrte Funktion: Er evoziert bereits den Verlust der Heimat, deren Kinder ins Exil verblasen wurden wie Rauch. Die zunächst die Emotion positiv erregende Evokation der Heimat durch den Anblick der Mandelbäume entwickelt sich mittels der Wind-

¹ Ibid., S. 8 f.

² S. Abū Tammām, Ḥabīb b. Aus: al-Ḥamāsa. Beirut o. J., Bd. 2, S. 101. Die Übersetzung stammt von Rückert, s.: Abū Tammām: Hamasa, oder die ältesten arabischen Volkslieder. Übersetzt und erklärt von Friedrich Rückert (1846), Nachdruck Wiesbaden 1969, S. 92 - 93.

Metapher - die Reminiszenz des alten Gedichts umkehrend - gänzlich zum Schmerzlichen hin: Der Wind steht in der Vorstellung von Darwīš für Vertreibung und Exil, er ist heimatlos par excellence; anderswo heißt es:

Selig der Fels, der seine Knechtschaft liebt
und nicht die Freiheit des Windes wählt.¹

Die Verbundenheit mit dem Leben, die sich ausdrückt durch den als Schlußruf noch einmal wiederholten Wunsch, Stein zu werden, ist in dem Dichter stärker als die Kraft der Winde des Exils, die Dispersion und Zerrissenheit bewirken, ja die seine Gesichtszüge, d. h. sein Anliegen auslöschen wollen. Gegen diese zersplitternd wirkenden Kräfte setzt er sich zur Wehr mit dem - seiner Form nach - von dem altarabischen Dichter übernommenen Wunsch nach Festigkeit und Beständigkeit.

In diesem Spannungsfeld steht Darwīš' Dichtung, in ihm werden auch die großen menschlichen Fragen nach Freiheit, Liebe, Tod behandelt, nicht aus der Absicht des Dichters heraus, diese universalen Fragen zu relativieren, sondern aus der Überzeugung heraus, daß sein eigenes Anliegen mit diesen Fragen auf einer gemeinsamen Ebene steht: Damit setzt er also die überzeitlich existentiellen Fragen in direkte Beziehung zur historisch-politischen Realität, in deren Zentrum für ihn das Palästina-Problem liegt, das er nicht als ein individuelles Problem der Palästinenser betrachtet, sondern als ein allgemein menschliches².

Historisch-politische Realität und lyrisches Ich stehen in Maḥmūd Darwīš' Dichtung also in ständigem Austausch. Folglich bilden auch Faktizität und Fiktion für ihn nicht unvereinbare Kategorien, sondern erscheinen vielfach miteinander vernetzt. Diese Welthaltigkeit seiner Poesie mit ihren vielfachen künstlerischen Brechungen ist dabei nur ein Aspekt des komplexen Zusammenhanges von Kunst und Wirklichkeit, wie er sich Darwīš darstellt: "Das Gedicht ist ein Versuch, jegliche im Leben vorhandene Poesie zu erfassen. Poesie findet sich nicht in einem Gedicht. Poesie findet sich im Leben. Das Leben gibt dir Poesie, nicht die Dichtung. Deine Aufgabe ist es, die Poesie des Lebens in Dichtung zu verwandeln. Da liegt das

¹ Dīwān, S. 374.

² Cf. Darwīš: "Li-mādā ḥaraġtu min Isrā'īl". In: al-Hilāl, 3/1971, S. 4: "Das Palästina-Problem ist ein Dolch im Gewissen eines jeden Menschen."

Problem¹.

Die Umsetzung der im Leben gegebenen Poesie in Dichtung ist nichts anderes als das Erfassen der poetischen Seiten des Lebens und deren Umwandlung in ein Kunstwerk. Die Aufgabe, den poetischen Inhalt der großen zeitgeschichtlichen Probleme, zu denen das Palästina-Problem gehört, zu erspüren, bedarf gewiß besonderer dichterischer Schöpferkraft, ist aber als solche in der modernen Dichtung längst wahrgenommen, wie die Worte eines amerikanischen Kritikers zeigen: "Poetry and perhaps modern poetry especially is saturated with political consciousness".²

Die palästinensische Dichtung im allgemeinen und die Darwīš' im besonderen ist in höchstem Grade mit diesem der modernen Dichtung eigenen politischen Bewußtsein gesättigt, da sie ja in enger Beziehung steht zu einem menschlichen Problem, dessen Kern politischer Natur ist. Deshalb erscheinen alle großen menschlichen Fragen, die Darwīš behandelt, insbesondere Freiheit, Liebe und Tod im Lichte dieses politischen Bewußtseins. Sein Anliegen wird zum Angelpunkt dieser Themen in seiner Dichtung.

2.1.2 Zu Stellenwert und Manifestationen des Themas "Tod" bei Darwīš

Wenn man die dichterische Produktion Darwīš' von den Anfängen, also von dem Dīwān "Blätter des Ölbaums" (Aurāq az-zaitūn) (1964) bis hin zu "Weniger Rosen" (Ward aqall) (1986) überblickt, stellt man fest, daß "Tod" und Verwandtes im poetischen Lexikon Darwīš' einen bemerkenswert breiten Raum einnimmt. Häufig wiederholen sich Ausdrücke wie "Selbstmord", "Märtyrertod", "Ermordung" und die assoziativ verbundenen Zustände "Waisen", "Verwaistsein", "Beraubtsein", Wörter für Requisiten wie "Grab", "Trauerzug" oder für Mordwerkzeuge wie

¹ Darwīš: "Ḥaḡibatī minbar li-šarḥ risālatī"; Interview mit "Filastīn at-Ṭaura" (28.11.1983), S. 40. Zur Trias Realität-Künstler-Kunst bzw. Text cf. Darwīš: Bāit, ṭaum, baṣal, mā'iz wa-mafāṭīḥ". In: al-Karmel (Nicosia) 33/1989, S. 162 - 168, hier: S. 163.

² Rosenthal, M.L.: Poetry and common Life, New York 1974, S. 80.

"Dolch", "Kugel" u. ä.¹. Diese Struktur seines Lexikons reflektiert die Besonderheit dieses Themas für den Dichter, wenn sie gewiß auch auf Nachprüfung ihrer Relevanz, also auf die Analyse und das Verfolgen der in solchen Lexemen liegenden Verweise angewiesen ist.

Wir wollen in diesem Kontext fragen, was der Tod in der Dichtung von Maḥmūd Darwīš bedeutet, und wie Darwīš den Tod dichterisch im Verlauf seiner schöpferischen Reise behandelt, die sich über mehr als ein Vierteljahrhundert hinzieht? Die Fragen lassen sich weiter untergliedern in Richtung einer mehr historisch-ideengeschichtlichen und einer mehr formal-bildersprachlichen Fragestellung.

1. Wie hat sich die Behandlung des Themas "Tod" bei Darwīš entwickelt und wie läßt sich das Verhältnis dieser Entwicklung zur arabischen oder palästinensischen historischen Realität beschreiben, insbesondere unter dem Aspekt, daß sich die in Frage stehende Zeit in etwa mit der Zeit seit Entstehung des palästinensischen Widerstands deckt²? Was bedeutet der Tod im Hinblick auf Darwīš' Hauptmotiv "Heimat"? 2. Welche besonderen Motive, Bildzusammenhänge, Symbole und Gedankenstrukturen verbinden sich mit dem Thema "Tod" in seiner Behandlung bei Maḥmūd Darwīš?

Die Behandlung der beiden Aspekte ist nicht immer separat möglich, es empfiehlt sich, der motivkritisch-bildersprachlichen Behandlung ein historisches Raster zugrundezulegen und den schließlich sich abzeichnenden Entwicklungsverlauf in einem Resümee zusammenzufassen.

2.2 Der Tod als Tor zum Leben

Ein Überblick über das dichterische Gesamtwerk Darwīš' läßt m. E. die These zu, daß seine Auseinandersetzung mit dem Thema Tod und den einzelnen Erscheinungsformen des Todes, wie Ermordung, Selbstmord und Märtyrertod im eigentlichen Sinne eine Auseinandersetzung mit dem Leben ist, die viel zentraler

¹ Eine überschlägige Zählung ergibt für das gesamte bisher vorliegende dichterische Werk Darwīš' rund 1.500 Nennungen der in Frage stehenden Begriffe.

² Der bewaffnete palästinensische Widerstand formierte sich am 1.1.1965 als ernstzunehmende und durchorganisierte politische Größe.

ist als die metaphysische Frage, die die Existenz des Todes nahelegt. Darwīš befaßt sich nämlich mit der Umwandlung von Tod und Ermordung in deren Gegenteil, das Leben. Schon auf der ersten Seite seines frühen Gedichtbandes "Blätter des Ölbaums" (1964) macht er deutlich, daß ein Kämpfer nicht stirbt:

Wenn ich, meine Fahne erhebend, fallen sollte,
wird man auf mein Grab schreiben:
Er ist nicht tot".¹

Einer solchen Aussage begegnet man zwar auch schon häufig bei den Dichtern der Generation von 1936 und ihren Nachfolgern, sie wird hier jedoch pointierter und individueller vorgetragen. Die Kontinuität kann nicht verwundern, da die Entwicklung der Dichtung seit jener Phase vielmehr eine der Formen als des pathetischen Inhalts war². Namentlich im palästinensischen Raum blieb die Neigung zum Pathos ausgeprägt, nicht zuletzt weil der Wunsch nach Wacherhaltung eines emotionalen Engagements bei den Hörern für die vorgetragene Sache im Vordergrund stand.³

Der Gedanke des - am Horizont der islamischen Tradition - unsterblichen Märtyrers wird bei Darwīš variiert, er wird in verschiedenen Bildern vorgestellt, jeweils im Dienst eines Appells an die Emotionen der Hörer, im Sinne der "engagierten Lyrik". So ersteht der Umgekommene nach seinem Tod als heiliger Kämpfer wieder auf:

Wenn ich verbrenne am Kreuz meines Gottesdienstes,
so werde ich zum Heiligen im Gewand des Kämpfers.⁴

Der Akt des Kampfes ist hier zu einer Form der Verehrung eines Angebeteten neuer Art geworden: einer Verehrung der Heimat. Der Gedanke des Verewigtseins der Märtyrer, sei es im Paradies oder im Bewußtsein des Volkes, wie er sich in den Trauergedichten auf al-Qassām und al-Ḥusainī findet⁵, erhält hier eine neue zusätzliche Dynamik: Der Kämpfer ersteht vom Tod auf, um seinen Kampf fortzusetzen. Der Märtyrer wird zum lyrischen Ich des Gedichtes, dessen Direktheit

¹ Dīwān, S. 9.

² Cf. 'Abbās, Iḥsān: Ittiḡāhāt aš-ši'ṛ al-'arabī l-mu'āšir. Kuweit 1978, S. 62.

³ Ibid., S. 63.

⁴ Dīwān, S. 239.

⁵ S. oben, (1.3.1)

wiederum eine Identität von lyrischem Ich und empirischem Verfasser suggerieren soll. Die traditionelle Vorstellung von der direkten Auferweckung des Kämpfers, für den der Märtyrertod das Tor zum Leben ist, wird Ausgangspunkt für Darwīš' dichterische Auseinandersetzung mit dem Thema Tod. Dieser Gedanke nimmt nun neue Dimensionen an, gefördert durch die künstlerische Entwicklung Darwīš' einerseits und die Entwicklung des dazu parallel laufenden palästinensischen Schicksal andererseits.

Während seiner Zeit in der Heimat selbst - geht es dem Dichter, wie seine ersten Sammlungen "Blätter des Ölbaums" (Aurāq az-zaitūn) (1964), "Ein Liebender aus Palästina" (Āšiq min Filastīn) (1966) und "Das Ende der Nacht" (Āḥir al-lail) (1967) zeigen, ganz besonders um ein starkes Pathos, um die Erregung von Emotionen bei den Hörern. Der Tod erscheint hier unter dem Aspekt des befruchtenden, eine Auferstehung einleitenden Untergangs:

Oh du mit blutigen Augen und Händen:
Die Nacht ist vergänglich.
Nicht die Folterzelle
noch die Kettenglieder werden bleiben.
Nero ist gestorben, Rom starb nicht.
Er kämpfte mit seinen Augen.
Die Körner einer Ahre, die stirbt,
werden das Tal mit Ahren füllen.¹

In gefühlstragenden Gedichten wie diesem tritt die Forderung nach dichterischer Form als zweitrangig hinter der Intensität des Erlebens zurück. Kritiker haben dies zu rechtfertigen gesucht: "Diese Direktheit ist nicht oberflächlich, ebenso, wie dieser romantische Geist keine individuelle "Krankheit" ist. Diese Romantik ist vielmehr eine ungewöhnliche Kraft, welche Trauer und Unbeugsamkeit, Erwartung und Fortsetzung des Kampfes miteinander verbindet. Der Dichter wird von dieser romantischen Seite nicht eingeschränkt. Er selbst setzt sie ein, um die lauterer Gefühle des Kämpfers dem Volk in seinem Kampf nahezubringen. Gleichzeitig drückt er auf diese Weise die höchsten Hoffnungen und schlimmsten Leiden des Volkes aus".²

¹ Dīwān, S. 13.

² 'Abbās: Ittigāhāt, S. 66

In dem zitierten Passus wurde eine an ein bekanntes Wort Jesu¹ erinnernde Gnome als Schlußpassus in ein bewegendes lyrisches Gedicht eingebaut. Toponyme Bildersprache (Tod/Tal), Antithese zwischen vergänglichen Merkmalen oder Verkörperungen der Stärke (Folterzelle/Kettenglieder/Nero) und solchen der Schwäche (Ähre/Körner) erzeugen jene emotionale Dynamik, die Begeisterung zu wecken vermag für die Fortsetzung des Kampfes. Das Ende, das ein gewissermaßen empirisches Beispiel für den Übergang zu Leben aus dem Tod liefert, weist sogar mit dem Hinweis auf ewiges Leben über diesen Rahmen hinaus².

Der Gedanke des Todes, der zum Leben überführt, reflektiert sich für lange Zeit als eine Grundüberzeugung, an der Darwiš nur ganz selten, in Situationen der Verzweiflung, in denen der Gläubige am Sinn des Glaubens selbst irre werden mag, einmal Zweifel bekundet:

Noch bohrt im Herzen ein Dorn,
 noch blutet meine Wunde, Tropfen um Tropfen.
 Wo verbirgt sich die Rosenknospe?
 Erblühen einmal Rosen aus dem Blut?
 Oh Trauer um die Toten!
 Wird uns Ruhm und Ehre daraus?
 Laß mein Herz weinen!³

Das Gedicht ist von Verzweiflung beherrscht. Sie entspringt nicht einem persönlichen Verlust (etwa der Geliebten, eines Kindes). Die Trauer, ja Verzweiflung, das Gefühl der Sinnlosigkeit des Lebens gibt vielmehr eine Tendenz wider, die sich Anfang der Sechziger Jahre in weiten Kreisen abzeichnete:

Ist es wahr, daß der Tod die Frucht neuen Lebens trägt,
 Werde ich Frucht tragen?
 Brot sein in der Hand des Hungrigen,

¹ Cf. Johannesevangelium 12/245 - 25: "Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: Wenn das Weizenkorn nicht in die Erde fällt und stirbt, bleibt es allein: wenn es aber stirbt, bringt es viele Frucht." zit. n: Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach den Grundtexten übersetzt und herausgegeben von Vinzenz Hamp et. al., Aschaffenburg 1972, 22. Aufl., S. 139.

² Cf. Bodkin, Maus: Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies of Imagination. London/Oxford/New York 1974, S. 173: "The corn buried in the ground and rising to fruitfulness, used as a symbol of eternal life attained through death ..."

³ Dīwān, S. 50.

Zucker im Mund der Kinder?
Ich weine.¹

Hoffnungslosigkeit und Zweifel, die sich für eine kurze Phase in Darwīš' Widerstandsgedichten artikulieren, weichen bald wieder der schon früher gezeigten Haltung: Der Tod des Kämpfers ist nicht Untergang, sondern Neugeburt. Mit seinem Märtyrertod verkündet er die frohe Botschaft des durch die Geburt der Kinder gewährleisteten Fortbestehens, der Erneuerung des Lebens:

Von den Bahren meiner geliebten Mitkämpfer hier
singe ich Gesänge an die Wiegen der kleinen Lieben.
Zurück fließt in mich das Blut meines Ahnen, so erwarte mich!
Das Ende der Nacht ist der Tag!

Die Umwandlung des Todes des Kämpfers in Leben ist hier unumstößliche Überzeugung: Wie aus der Nacht der Tag geht aus dem Märtyrertod neues Leben hervor. Davor weicht die Stimmung des Zweifels, die uns aus dem vorausgehenden Gedicht entgegenschlug. Dieser Gedanke bleibt auf lange Zeit der Ansatzpunkt für Darwīš bei seiner weiteren Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Todes, seine formale Gestaltung macht jedoch Entwicklungen durch, wenn auch der "direkte" Stil, der direkte Appell an die Emotionen der Hörer nicht aufgegeben, sondern mit neuen Symbolen und vielschichtigeren Bildern angereichert wird. Zentrale Bedeutung erlangen hier vor allem die Sinnfiguren: Kreuz und Auferstehung. Mit ihren komplexen Implikationen ermöglichen sie die Entfaltung einer Vielzahl von Motiven und Verweiszusammenhängen.

¹ Darwīš spielt mit diesem Gedicht erkennbar an auf Oscar Wildes schon 1946 ins Arabische übertragene Erzählung um "Die Rose und die Nachtigall" (cf. dazu: Wilde, Oscar: *The Nigthingale and the Rose*. III. by Freier Wriqth, London 1982. Zur Rezeption der arabischen Übersetzung cf. Farrūh, 'Umar: *Sā'irān mu'āṣirān*. Ibrāhīm Tūqān wa-Abū l-Qāsim aš-Sābbī. Beirut 1954, S. 96. Doch wenn er auch einige der konstitutiven Elemente wie Rose, Blut und Dorn aufgreift, verändert Darwīš den ursprünglichen Sinn der Geschichte. Das Blut, welches in der Ausgangsgeschichte der Saft des Lebens und ein Symbol für ein aus Liebe gebrachtes Opfer ist, wird von Darwīš nicht so übernommen, da er vom Sinn seines Opfers nicht völlig überzeugt ist.

2.3 Der Tod als Kreuzigung

2.3.1 Das Kreuz bei Sayyāb und bei Darwīš

Das Sinnbild des Kreuzes mit all seinen Implikationen, insbesondere seinem Verweis auf Qual und Aufopferung, ist bereits in Darwīš' frühesten Gedichten präsent. Mit dem Einsatz von Bildern aus dem Neuen Testament, und gerade dem des Kreuzes, steht Darwīš nicht allein. Badr Šākīr as-Sayyāb, einer der Begründer der modernen Dichtung im arabischen Sprachraum, hat bekanntlich auch hier pionierhaft gewirkt: Unter dem Einfluß europäischer Vorbilder, vor allem T. S. Eliot und Edith Sitwell¹, zugleich tief beeindruckt von gerade in arabischer Übersetzung zugänglich gewordenen Teilen von Frazers anthropologischem Schlüsselwerk "The Golden Bough"², begann Sayyāb mythologische Reminiszenzen als Sinnfiguren in seinen Gedichten zu verwenden. Durch eine Lektüre von Eliots "Waste Land", die vorausgegangen war, fühlte er sich herausgefordert, der als gemeinsam empfundenen Grunderfahrung Eliots im Arabischen Ausdruck zu verleihen³.

Eine wichtige Gemeinsamkeit verbindet Badr Šākīr as-Sayyāb mit Darwīš: Er hat sich in der Generation vor Darwīš unter allen modernen arabischen Dichtern wohl

¹ Cf. die Einleitung von Davies zur Sammlung "The Music of Human Flesh". Über die Symbole des Neuen Testaments in der Dichtung von as-Sayyāb cf. 'Abd ar-Riḍā 'Alī: al-Uṣṭūra fi šī'r as-Sayyāb, Beirut 1984, S. 63 - 72.

² Gabrā übersetzte die beiden Kapitel über die altorientalische Mythologie. Sie wurden zum ersten Mal in der Zeitschrift "al-Fuṣūl al-arba'a", Bagdad, veröffentlicht, im Frühjahr 1954. Dann erschienen sie in einem Buch des Titels "Tammūz au Adūnīs", Beirut 1956; cf. dazu die Einleitung Gabrās zur zweiten Auflage (1979), S. 10 - 11. Dort erwähnt Gabrā, daß as-Sayyāb das Manuskript vor seiner Veröffentlichung gelesen hat.

³ Cf. Lu'lu'a, 'Abd al-Wahīd: "al-Mu'attirāt al-aḡnabiya fi šī'r al-'arabī l-mu-'āšir". In: al-Ādāb (Beirut) 6/1974, S. 19. Über den Einfluß Eliots und Sitwells auf die Dichtung as-Sayyābs cf. v. a. El-Azma, Nazeer: "The Tammuzi Movement and the Influence of T. S. Eliot on Badr Shakir al-Sayyāb". In: Boullata, Issa J. (ed.): Critical Perspectives on Modern Arabic Literature 1945 - 1980, Washington 1983, S. 215 - 231; ebenso: Moreh, Shmuel: Modern Arabic Poetry 1800 - 1970. The Development of its Forms and Themes under the Influence of Western Literature. Leiden 1976; bes. Kap.: "The Influence of Western Poetry particularly that of T. S. Eliot on modern Arabic Poetry (1947 - 1970)", s. 216 - 266; sowie Loya, Arie: "Al-Sayyāb and the Influence of T. S. Eliot". In: The Muslim World, Vol. LXI, No. 3, 1971, S. 187 - 201 und: 'Abbās, Ihsān: Badr Šākīr as-Sayyāb. Dirāsa fi hayātihi wa-šī'rīh. Beirut 1983, S. 254 - 263. Über den Einfluß Sitwells cf. zusätzlich: 'Abd ar-Riḍā 'Alī: al-Uṣṭūra fi šī'r as-Sayyāb, S. 65 - 75.

am intensivsten mit dem Phänomen des Todes auseinandergesetzt¹. Die Perspektiven, aus denen heraus Sayyāb den Tod betrachtete, veränderten sich dabei mehrmals maßgeblich. Zu Beginn der 50er Jahre, als Sayyāb engagiertes Mitglied der irakischen Linken war, verband sich die Auseinandersetzung mit dem Tod stets mit einer ideologischen Deutung: Der Tod erscheint als ein von den Kämpfern gebrachtes Opfer, mit dem das Leben befruchtet und zum Blühen gebracht werden soll, so etwa in dem bekanntesten Gedicht Sayyābs, der "Regenhymne". Nach seiner Abkehr von der Linken tritt das Interesse an mythologischen Sinnfiguren, wie der Auferstehung, ins Zentrum seiner Behandlung des Todes. In seiner letzten Phase schließlich, als seine tödliche Krankheit ihn mit der steten Nähe des Todes konfrontierte, gestaltete er das Thema Tod aus persönlicher, individueller Betroffenheit heraus. Die Gedichte aus dieser Periode, von denen er einige explizit als eine Art zweites "Buch Hiob" (Sifr Ayyūb)² herausgebracht hat, sind ganz von einem schmerzerfüllt klagenden Tenor getragen. Furcht vor dem Tod einerseits, dem er langsam zur Beute wird, und Sehnsucht nach der Welt des Todes andererseits, dem Aufenthaltsort seiner Mutter, die ihm schon in seiner frühen Kindheit entrissen worden war. Trotz der Angst vor dem Tod erreicht Sayyāb schließlich den Punkt, an dem er ihn herbeisehnt, um von den Qualen der Krankheit und des Wartens erlöst zu werden:

Ich möchte sterben, oh Gott!³
und:
Den Gnadenschluß, oh Gott!⁴

In unserem Zusammenhang haben wir uns der zweiten Phase, d. h. den Teilen von as-Sayyābs Werk zuzuwenden, die sich mythologischer Sinnfiguren bedienen. Das Ereignis Tod wird hier zum Mythos stilisiert, der Tod erscheint als mythisches Opfer, dargebracht von dem mesopotamischen Fruchtbarkeitsgott Tammūz oder, mit einem anderen Bild, vom Messias. Der Rekurs auf Mythisches ist dabei nicht nur poetisches Mittel, sondern erklärt sich aus ideologischen Prämissen. In Sayyābs

¹ Es gibt zahlreiche Studien, die sich mit dem Tod in der Dichtung von as-Sayyāb befaßt haben. Ihre Titel können der Bibliographie von ʿAbd ar-Ridā ʿAlī in seinem Werk: *al-Uṣṭūra fī šīʿr as-Sayyāb*, S. 205 - 225, entnommen werden.

² as-Sayyāb: *Dīwān*, 248 - 276. Der entsprechende Abschnitt trägt den Titel "Sifr Ayyūb".

³ *Ibid.*, S. 139.

⁴ *Ibid.*, S. 706.

kämpferischer Zeit kam für ihn der Befreiungskampf selbst einem Erlösungswerk gleich. Deshalb wird für ihn "jeder Tropfen, der vom Blut des Sklaven vergossen wird", ein "Lächeln in Erwartung eines neuen Mundes". In der zweiten Phase ist es nicht mehr das Blut des Sklaven, sondern das des Messias, das vergossen wird. Der individuelle Tod wird zu einem wundertätigen Ereignis¹.

Denn nun verknüpft Sayyāb die Vorstellung des Todes mit dem Gedanken symbolischer Opferung: Der Tod führt zum Leben, wird das Tor zur Auferstehung der Nation, des Landes, der gesamten Existenz. Bereits das Wort "Tod" selbst verband sich nun untrennbar, wie wohl bei keinem arabischen oder auch nichtarabischen Dichter sonst, mit der Sinnfigur des Opfers².

2.3.1.1 Das Kreuz bei Sayyāb: "Christus nach der Kreuzigung"³

Dieses Gedicht gilt der Kritik als eines der bedeutendsten Stücke, die Mythologisches, hier die Kreuzigung des Christus, zugrundelegen⁴. Sayyāb gibt

¹ Ibid., s. die Einleitung von Nāgī ʿAllūš.

² Cf. Gabrā: an-Nār wa-l-ḡauhar, S. 162.

³ as-Sayyāb: Dīwān, S. 457 - 462. Auch in anderen Gedichten hat as-Sayyāb das Symbol des Messias und des Kreuzes verwendet, s. dazu das Gedicht "Garīb ʿalā l-ḡalīg", Dīwān, S. 317 - 322, insbs. S. 321.

⁴ S. al-Batal: ar-Ramz al-ustūrī fi šīʿr as-Sayyāb, 155. ʿAbd ar-Ridā: al-Ustūra fi šīʿr as-Sayyāb, S. 128; Ḥawī, ʾIlyā: Badr Šakir as-Sayyāb. Šāʿir al-anāšid wa-l-marāṭī. Beirut 1980, Bd. 6, S. 23. Über dieses Gedicht s. a.: El-Azma: "The Tammuzi", S. 215 - 217. An dieser Stelle ist eine Bemerkung zur Terminologie der einschlägigen arabischsprachigen Sekundärliteratur angezeigt. Der Begriff "ustūra" deckt recht umfassend den Bedeutungsbereich zwischen "Legende" und "Mythos" bzw. "Mythologie" ab. Verwirrend wird dieses Fehlen terminologischer Differenzierung vor allem angesichts der Ununterscheidbarkeit des "Mythischen" vom "Mythologischen". Westliche Sprachen wiederum treffen zwar die begriffliche Unterscheidung des Mythischen ("zu den Mythen gehörig, von ihnen stammend, durch sie überliefert, sagenhaft" - Wahrig Fremdwörterlexikon, München 1987, S. 494, s. v.: "mythisch") vom Mythologischen ("zur Mythologie gehörend, sie betreffend" ebd., s. v.: "mythologisch" cf.: "Mythologie (...) 1. Lehre von den Mythen 2. Gesamtheit der Mythen (eines Volkes) (grch. mythos "Wort, Rede, Erzählung" ..logie)", ebd.), als literaturwissenschaftlicher Terminus Technicus. Allerdings ist der Begriff des Mythischen auch hier noch immer nicht eindeutig fixiert worden. Zumal die europäische Literaturwissenschaft es bislang versäumt hat, ein einheitliches definitorisches Konzept zu entwickeln bzw. sich auf ein solches zu einigen. Lediglich die US-amerikanische Literaturkritik der 50er und 60er Jahre hat den Mythos-Begriff mit unzweideutigen Inhalten erfüllen können (cf. die Ausführungen Michael Rössners: "Zum Begriff des Mythischen", v. a. "Das Mythische als Kategorie der Litera- (Fortsetzung...)

diesem Gedicht die Form eines Berichts über den Ablauf des mythischen Geschehens, mit der Absicht, den Sinngehalt des Opfers und der Überwindung des Todes zum Ausdruck zu bringen.

Die Figur des Tammūz und die Christi verschmelzen dabei zu einem einzigen Symbol. Formal ist das Gedicht ein dramatischer Monolog, Christus spricht aus dem Grab:

Nachdem sie mich herabgeholt,
hörte ich die Winde
mit langgezogenem Klagelaut hinabbeugen die Palmen,
und die Schritte sich entfernen.
So also haben die Wunden und das Kreuz,
an das sie mich nagelten, als langsam die Sonne unterging,
nicht vermocht, mich zu töten,
und ich lauschte, wie das Wehklagen
durchdrang die Ebene zwischen mir und der Stadt.¹

Die Selbstaufopferung Christi führt zum Leben: Wunden und Kreuz haben seinen Tod nicht bewirken können. Das Horchen auf die Bewegung der Palmen bringt ein lokalspezifisches, auf den Irak verweisendes Bild ein. Sayyābs Heimatdorf Ğaikūr wird hier evoziert, es gewinnt bei Sayyāb den Rang eines Zentrums der Welt, wird zum "locale" der Kreuzigung:

Wenn die Maulbeeren und Orangenbäume blühen,
wenn Ğaikūr sich dehnt bis an die Grenzen der Vorstellung[...]
wenn sogar seine Finsternis ergrünt [...].²

Ğaikūr wird hier stilisiert zu einem persönlichen Utopia Sayyābs, das alle Merkmale der Fruchtbarkeit trägt. Es verwandelt sich in Tammūz³, der in der altorientalischen Mythologie mit Weizen in Verbindung gebracht wird, oder in

⁴(...Fortsetzung)

turwissenschaft" in: M. R.: Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Zum mythischen Bewußsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/Main 1988, S. 20 - 33, v. a. 29 ff.).

¹ as-Sayyāb: Dīwān, S. 457.

² Ibid., S. 458.

³ Tammūz ist der Gott der Fruchtbarkeit und der Schönheit der altsemitischen Mythologie. Er entspricht dem Adonis der griechischen Mythologie. Er wird beim Jagen von einem Wildschwein getötet. Da die Göttin ʿIštār bzw. Aphrodite den getöteten jungen Gott liebt, vereinbart sie mit der Göttin der Unterwelt, daß er für sechs Monate im Jahr sein Leben wiedererhält. Bei seiner Auferstehung wird auch die Natur wieder fruchtbar. Mehr darüber findet sich in: Hook, S. H.: Middle Eastern Mythology, London 1976, S. 20 - 23 und S. 39 - 41; und: Hunger, Herbert: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Wien 1953, S. 5 - 6.

Christus, den die Gläubigen bei der Abendmahlsfeier in der Gestalt des Brotes in sich aufnehmen:

Mein Herz ist die Sonne, wenn sie pulsiert von Licht,
 mein Herz ist die Erde, die pulsiert von Weizen,
 Blumen und klarem Wasser.
 Mein Herz ist das Wasser, mein Herz ist die Ähre,
 deren Tod Auferstehung ist,
 die lebt durch den, der sie ißt.¹

Es versteht sich, daß Sayyāb die beiden Figuren, die Christi und die des Tammūz in eins setzen kann², beide sind Manifestationen desselben Archetypus³. Der mit der Einführung beider Figuren gewonnene doppelte Bildkonnex ermöglicht nun, einerseits, die mit dem Kreuz gegebenen Verweise auf psychologische Prozesse voll zu entfalten, andererseits den in der Tammūz-Figur liegenden Verweis auf Fruchtbarkeit zu nutzen. Letzterer wird verbildlicht durch lokal-irakische Reminiszenzen (Ĝaikūr, Palmen). Der wahre Sieg ist nach diesem Gedicht der durch das Opfer, den eigenen Tod, errungene Sieg, der den anderen Leben gewährt. Daher das Symbol des Weizenkorns, das nicht stirbt, sondern begraben wird, um - nun die jahreszeitliche Begrenzung transzendierend - aufzuerstehen und ewig zu leben:

Ich starb, auf daß gegessen werd' das Brot in meinem Namen,
 daß sie mich aussä'n zur rechten Zeit.
 Wie viele Leben werd' ich leben: in jeder Grube
 werde ich Zukunft, werd ich Keim,
 werde ich eine Menschengeneration, in jedem Herz mein Blut,
 ein Tropfen von ihm oder etwas davon.⁴

¹ as-Sayyāb, *Dīwān*, S. 458.

² Watts etwa formuliert: "Is Christ Osiris? Is he too a vegetation god, a supporter of the cycle? Not to those who cherish his story. Yet the bod outlines of his story are similar to the Osiris narrative, for this some persons call him the last and the most triumphant of the Asia Minor vegetation deities." Cf. Watts, Harold, H.: "Myth and Drama". In: Vickery, John B. (ed.): *Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice*, Lincoln 1966, S. 75 - 86, hier: S. 79.

³ Unter Archetypus ist hier in erster Linie die literarische Bedeutung des Begriffs zu verstehen, gemäß der Definition von Frye: "I mean by an archetype a symbol which connects one poem with another and thereby helps to unify and integrate our literary experience". (Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princetown Univ. Press ³1972, s. 71 - 115, hier: S. 99).

⁴ as-Sayyāb: *Dīwān*, S. 459.

Aus diesem Erlösungstod erhebt neues blühendes Leben, eine neue Stadt wird geboren, frei von allen Übeln:

Nachdem sie mich angeheftet hatten und ich warf den Blick zurück
gegen die Stadt,
erkannte ich kaum die Ebene, die Mauer, den Friedhof,
es war da etwas, so weit das Auge reichte, wie blühender Wald,
es war, wohin ich immer blickte, ein Kreuz und eine trauernde Mutter.
Heilig ist der Herr!
Das sind die Geburtswehen der Stadt!¹

2.3.1.2 Das Kreuz bei Darwiš

Der palästinensische Autor verknüpft sein Leiden am Verlust seiner Heimat mit dem Leiden Christi. Die in der christlichen Tradition mit dem Kreuzestod verbundenen psychologischen Prozesse, die tieferen Deutungen von Opferung und Selbsthingabe, bieten eine Fülle von Anknüpfungspunkten für den an der palästinensischen Katastrophe Leidenden. Deutliche Gemeinsamkeit besteht aus dieser Perspektive gesehen zwischen dem Erlöser (arab. al-fādī, also dem Messias) und dem Fidāī, dem palästinensischen Freiheitskämpfer. Beide geben, indem sie den Tod erleiden, das Äußerste, um ein Wunder zu bewirken, das jeweils in der Erlösung der anderen besteht². Beide können also miteinander verglichen werden; Darwiš schreibt:

"Das Kreuz ist mein Zeichen, das heißt mein Körper."³

Und er fährt fort:

"Ich glaube, daß die Bedeutung des christlichen Glaubens in seiner heutigen Tragweite nur an den Palästinensern erfüllt ist. Niemand hat das Recht, Palästinenser zu sein, außer dem Messias, der dieses Land fähig gemacht hat, der Welt ohne Anbetung so viel zu geben [...] Der Leidensgeschichte des Messias entspricht heutzutage das Leid der geraubten palästinensischen Kinder von der Hölle bis zur Wüste, dem entspricht die Auferstehung des Palästinensers, nachdem seine Feinde und die Propheten der Lüge ihn geschlachtet haben[...]"

"Ob wir die Rituale des Glaubens akzeptieren oder nicht, Jesus von

¹ Ibid., S. 462.

² Cf. Abū Niḍāl, Nazih: aš-Ši'r al-filastīnī l-muqātil. Dirāsa fī l-wāqi'īya t-taurīya. Beirut 1974, S. 71.

³ Cf. Darwiš: Fī waṣf ḫālatinā, S. 111.

Nazareth ist unsere Erbschaft und war unser Landsmann. Er entspricht meinem Leben heute und löst das gegebene Versprechen auf Erlösung ein (Euch ist ein Heiland geboren). Ist nicht das Aufblitzen eines palästinensischen Schusses in jener Juninacht ein Hinweis auf die Erlösung der gequälten Palästinenser und Araber[...].

"Wenn ich meinen Körper im Fall des Märtyrertodes verlasse, um mein Leben für die anderen zu geben, wie das Weizenkorn, wenn es stirbt, und allen Liebe zu verheißen, verkünde ich dann nicht mit meinem Blut die Botschaft des Nazareners? Dieses Land, in dem er geboren wurde und starb, hat es nicht die Heiligkeit verdient, weil der Gedanke darin nach einer Verkörperung und einer Heimat verlangt?"

"Wir sind eine zeitgenössische Version dieses Blutes, das die Welt erleuchtet hat, ein weiterer Schritt auf diesem Weg. Wir folgen der Spur seiner müden Schritte in Nazareth, Bethlehem, Jerusalem und Kufr Qana."

"Das Schlachten aber wird mehr, Jerusalem fällt. Wir ziehen die Kreuzigungsnägel aus unseren Körpern und machen sie zu Gewehren, um die Heimat der Idee zu verteidigen, das Land der Menschen, die Gnade des verachteten Friedens, um dieses Land zu befreien".¹

Darwīš übernimmt den Gedanken des durch den eigenen Tod gewaltlos errungenen Sieges über die Feinde, wie er bei Sayyāb gestaltet wurde, ganz bewußt nicht. Bei ihm nimmt vielmehr das Motiv des Kreuzes die Qualität des Kämpferischen an, es entsteht das Bild des "Kämpfenden Kreuzes".

Denn Darwīš beschreitet in der Verwendung mythologischer Reminiszenzen einen eigenen Weg. Zwar hat er unter den arabischen Dichtern seiner Generation auffallend sparsam von der Möglichkeit des Rekurses auf Mythologisches Gebrauch gemacht, in den Fällen, in denen er auf diese Sinnfiguren zurückgreift, unterlegt er ihnen stets eine für das Palästina-Problem relevante Sonderbedeutung, mehr noch, er verselbständigt einzelne Elemente und baut sie in neue Strukturen ein. Es entsteht so, typologisch betrachtet, eine Art Kunst-Mythologie, die ganz spezifisch die Schöpfung Darwīš' ist, ein Charakteristikum seiner Kreativität, mit dem er freilich nicht allein steht - für die westliche Dichtung allgemein ist längst konstatiert worden: "Every poet has his private mythology".² Iḥsān ʿAbbās hat das für die moderne arabische Dichtung bestätigt: "Ein hervorragender Dichter schafft sich seine eigene Mythologie".³

¹ Ibid., S. 111 f.

² Frye, Northrop: *Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology*. New York 1963, S. 11.

³ ʿAbbās: *Ittiḡāhāt*, S. 166. Zu Darwīš' selbstgeschaffener Symbolik cf. unten (2.4.1) ff.

Das kämpfende Kreuz

Das Kreuz, das wir bisher in seiner Funktion als Sinnbild der Erlösung der anderen durch den eigenen Tod betrachtet haben, erhält bei Darwīš eine weitere Funktion: Es wird zum Instrument der Erlösung der anderen durch Umwandlung der auf ihnen lastenden Qualen in Aktivität und Widerstand. Der dabei hervortretende dynamische Aspekt wird von Darwīš auch theoretisch realisiert:

"Insbesondere die Dichtung verbindet sich mit dem Symbol des Kreuzes, welches sich in eine Waffe verwandelt, des aktiven Kreuzes. Ein Stück der langen menschlichen Qual, welches sich vom reinen Mitansetzen des Massakers in Widerstand verwandelt hat".¹

Und deutlicher:

"[...] Der in Palästina gekreuzigte Christus hat seine Methode bei der Verbreitung der Liebe und des Lichts in der Welt geändert. Er stieg vom Kreuz herab, um gegen den Versuch der Erneuerung des Kreuzes Widerstand zu leisten".²

Darwīš' besondere Art, das Kreuzungsgeschehen und andere Sinnfiguren, wie etwa Tammūz, einzusetzen, besteht in der Evokation des Gesamtzusammenhanges durch bloße Andeutung, Nennung eines einzigen Elements oder einer Figur, ohne jedoch wie bei Sayyāb ein Gesamtbild zu zeichnen. Wenn Darwīš diese Symbole benutzt, so tut er dies, um auf den ursprünglichen Archetyp hinzuweisen, nicht um die Erzählweise, auf der die ursprüngliche Mythologie beruht, nachzuahmen³. Darwīš begnügt sich etwa mit der Erwähnung des Kreuzes oder eines dazugehörigen Requisites (Dornenkrone), bzw. Zustand (Durst) usw. mit eindeutigem Verweischarakter, um dem Hörer die Vervollständigung des Bildes selbst zu überlassen. Durch die Ineinssetzung Christi mit dem lyrischen Ich erhält das Gedicht einen aktuell anmutenden Tenor, zugleich kann die aktuelle Konfrontation im Bewußtsein der Hörer etwas von der symbolischen Dimension der alten in mythischer Sprache transportierten Ereignisse an sich ziehen.

¹ Darwīš: "al-Kitāba fi daraġat al-ġalayān": In: al-Ādāb 7/1974, S. 2 - 6, hier: S. 4.

² Ibid., S. 3.

³ Cf. dazu Frye: *Fables of Identity*, S. 15, sowie: "The Archetypes of Literature". In: Vickery, John B. (ed.): *Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice*. London 1966, S. 87 - 98, hier: S. 93 f: "The myth is the archetype, though it might be convenient to say the myth only, when referring to narrative and archetype, when speaking of significance."

So finden wir beispielsweise das Kreuz in Verbindung mit einer Figur, in der sich Christus und das kollektive Ich verbinden:

Nicht hätte ich geglaubt an anderes
als was das Herz sein läßt ein Caféhaus
oder einen Markt.
Doch bin ich ledig nun der Nägel dieses Kreuzes,
zu suchen neue Spannungen für Blitze,
und neue Form für das Antlitz der Geliebten.¹

Der "zeitgenössische Christus" steigt vom Kreuz herab, um sich nach einer neuen Form des Widerstands umzutun.²

In einem anderen Gedicht kombiniert Darwiš das Kreuz mit einer weiteren Sinnfigur aus dem biblischen Bereich: Psalm 151, wo sich das Ich zugleich als Gefangener in Babylon darstellt. Bei beiden Situationen geht es um das Leiden. Der Bezugspunkt, die palästinensische Situation, die ja besondere Affinität zu dem Standardbild für Exil, nämlich der babylonischen Gefangenschaft hat, braucht hier nicht expliziert zu werden:

Urušālīm, das sich entfernt hat meinen Lippen.
Die Entfernungen nähern sich an.
Zwischen uns nur noch zwei Straßen und der Rücken eines Gottes.
Da ich in dir bin ein Stern,
ein Wesen in dir - gesegnet mein gequälter Körper!
Nieder mit dem Exil in Babylons Nacht!
Denn meine Zugehörigkeit zur grünen Frische des Todes - ist Wahrheit,
und das Weinen der Fenster - ist Wahrheit.
Die Stimme meiner Freiheit kommt aus dem Gerassel der Ketten,
und mein Kreuz kämpft!³

Der Dichter, der diese beiden Ebenen verknüpft, gehört der "grünen Frische"⁴ des

¹ Dīwān, S. 270.

² Der Blitz ist für Darwiš das Symbol des Widerstands:

Berichtet dem Sultan:

Einen Blitz kann man nicht in einen Maiskolben sperren.

Ibid: (al-Uğniya wa-s-sultān), S. 248. Der Blitz als Symbol des Widerstandes und der Revolution findet sich auch in as-Sayyābs "Regenhymne" (Unšūdat al-maṭār):

Ich höre beinahe Irak diese Donner aufspeichern

und die Blitze im Flachland und in den Bergen bewahren.

As-Sayyāb: Dīwān, S. 477, Übersetzung nach: Schimmel: Zeitgenössische arabisches Lyrik, S.55.

³ Dīwān, S. 291.

⁴ Das Grün und seine Beziehung zum Tod (Blut) gehört zu den Motiven, welche Darwiš häufig in seiner Dichtung verwendet. Bei der Besprechung des Gedichts "Našid ilā l-aḥḍar" im dritten Teil wird ausführlich darauf eingegangen werden; s. (3.5).

Todes zu, d. h. der Hingabe, dem Opfer und dem Wunderbares bewirkenden Tod, auf seiner Reise zu den Fenstern, die in Erwartung der Abwesenden weinend erscheinen. Das Kreuz selbst wird zu einem Instrument des Widerstandes: "Mein Kreuz kämpft", eine Aussage, die am Ende in einem stark religiös eingefärbten Schlußpassus wiederholt wird:

Nieder mit dem Exil in Babylons Nacht!
Denn mein Kreuz kämpft!
Halleluja,
Halleluja,
Halleluja.

Der Sänger am Kreuz

Eine zentrale Sinnfigur in Darwīš' Dichtung ist der "Sänger am Kreuz". In dem Bild dieses Sängers kann der Kämpfer, ja der mystisch geprägte Märtyrer begegnen. Der Sänger als Träger einer Botschaft, für die er Leiden auf sich nimmt, steht dem gekreuzigten Christus nahe; in seiner Gelassenheit und Unbeugsamkeit gegenüber Leiden und Tod, in seiner Gewißheit, daß das Gute letztendlich triumphieren wird, ist er der Erbe des mystisch geprägten Märtyrers, für den der Tod das Tor zum Leben ist. Die Identifizierung des Dichters mit Mystikerfiguren ist daher in der modernen arabischen Dichtung nichts Seltenes, auch der Dichter zieht sich von der Gesellschaft zurück, um die Ferne von Idealen, die zugleich die von dieser Gesellschaft erlittene Entbehrung ist, bewußt zu durchleiden. Mystiker und Märtyrer finden sich bereits in der islamischen Tradition mehrfach in einer Person vereinigt, al-Ḥallāğ und as-Suhrawardī sind oft bewußt als Vorbilder herangezogen worden¹.

Verweise auf die Überzeugungen des Mystikers (innere Wertigkeit von äußerlich vernichtenden Effekten wie Kreuz und Nägel; Tod als Tor zum Leben), wie auch auf mystische Erfahrungen (Strahlen der Wunde) sind unüberhörbar in dem Gedicht: "Es sprach der Sänger" (Qāla l-muğannī) (1966), das mit der Strophe endet:

¹ S. z. B. das Drama des ägyptischen Dichters Ṣalāḥ ʿAbd aš-Ṣabūr "Ma'sāt al-Ḥallāğ" (Die Tragödie des Ḥallāğ), Kairo 1964. Über das Bild al-Ḥallāğs in der modernen arabischen Literatur cf. aš-Saibi, Ṣalāḥ Muṣṭafā: al-Ḥallāğ maudūʿan li-l-ādāb wa-l-funūn al-ʿarabiya wa-š-šarqiya. Bagdad 1976.

Der Sänger am Kreuz der Schmerzen,
 dessen Wunde strahlt wie Sterne,
 sprach zu denen um ihn her:
 Alles sei - nur keine Reue.
 So nur sterb' ich wie ein Baum.
 So wird werden aus dem Kreuze
 eine Kanzel, auch ein Taktstock,
 und wird werden aus den Nägeln
 eine Saite für die Laute.
 So wird fallen wieder Regen,
 so wird wachsen der Baum.¹

Der Tod begegnet als Zeichen einer Erneuerung, die Wunde erweist sich als die Welt erleuchtend, aus Entbehrung wird Fülle. Diese Wunde wird den Weg des Sängers erhellen, wenn die Finsternis um ihn zunimmt, ihm die Kraft verleihen, seinen Widerstand fortzusetzen. In diesen Bildkontext gehört auch das Gedicht "Das Lied und der Sultan" (al-Uğniya wa-s-sultān) (1967), dessen letzte Strophe lautet:

Die blutige Stimme war getaucht in die Farbe des Sturms,
 die Kiesel auf dem Platz Öffnungen blutender Wunden.
 Verzaubert von der Geburt der Stürme lach' ich, verzaubert,
 und ergreife, als mir der Sultan entgegentritt,
 fast die Schlüssel des Morgens,
 und ertaste mir den Weg mit dem Leuchter der Wunden.
 Oh wie recht tat ich,
 als ich darbrachte mein Herz
 dem Ruf des Sturmes!
 Soll der Sturm blasen!
 Soll der Sturm blasen!²

Der mystisch inspirierte Sprecher ist nicht nur zuversichtlich, er ist auch zu besonderer Intuition befähigt: Er sieht die Geburt der Winde - Vehikel der Veränderung und der Erneuerung - trotz des alles bedeckenden Blutes. Er ist verzückt, er läßt den Leuchter seiner Wunden den Weg erhellen, zu einem Morgen, an dem der Sturm alles Widrige fortreißen wird.

In dem Gedicht "Märtyrer des Liedes" (Šahīd al-uğniya) vereinigen sich die beiden Sinnfiguren Sänger und Christus zu einem einzigen Bild: der am Kreuz erhöhten Gestalt, dessen blut- und taubedeckte Stirn die Dornenkrone trägt. Das Gedicht ist ein Monolog dieser Figur, auch formal durch das durchlaufende Metrum des Kāmil

¹ Dīwān, S. 87 f.

² Ibid., S. 248.

sehr einheitlich. Von Anfang an unterstreicht der hämmernde Rhythmus die Bildlichkeit der martialisch anmutenden Szene. Das Gedicht sei hier vollständig wiedergegeben:

Märtyrer des Liedes

Sie richteten auf das Kreuz an der Mauer
und lösten die Ketten mir von den Händen,
die Peitsche schwingend wie einen Fächer -
Aufschlag von Nagelschuhen hämmert: "Zu Befehl!"
Und mahnt die Toten: "Habet acht!"

"Du da",
schallt das Gebell des Ungeheuers -
ich laß dich gehen, wenn du dich wirfst nieder
vor meinem Thron zweimal
und mir die Hand leckst, voller Scham, zweimal,
sonst wirst du hängen am Holz des Kreuzes,
Märtyrer des Liedes und der Sonne.

Ich bin der erste nicht, des' Haupt die Dornenkrone trägt,
daß ich dem braunhäutigen Mädchen sage: "Weine!"
Du, die ich liebe, wie den Glauben,
Du, deren Name hat in meinem Mund - getaucht
in Durst und grau bedeckt mit Staub -
Geschmack des Weines, reifgeworden in den Krügen.

Ich bin der erste nicht, des' Haupt die Dornenkrone trägt,
daß ich sag': "Weine!"
Vielleicht ja, daß mein Kreuz ein Pferderücken ist,
und die mit Blut und Tau gemalten Dornen auf der Stirn
ein Lorbeerkranz.
Vielleicht sogar, daß ich der letzte bin, der sagt:
"Ich hab' den Untergang begehrt".¹

Hier wird das martialische Bild der Vorbeitung einer realen Hinrichtung (Nagelschuhe, Befehlswortlaute, bellende Rede) von dem der Kreuzigung überlagert. Wieder tritt die Figur eines Machthabers auf (hier Ungeheuer, entsprechend dem Sultan des vorigen Stückes), der dem Kämpfer eine Rettungsmöglichkeit eröffnet, ihn auffordert, sich zu unterwerfen. Mit der Aufforderung zur Prostration - *suğüd* - wird die Figur des in der islamischen Mystik als "Märtyrer des Monotheismus" gefeierten Iblis evoziert, jenes zum Schöpfungsmythos gehörenden Engels, der als

¹ Diwān, S. 103 - 104.

erster um eines Ideals wegen, der bedingungslosen Hingabe an Gottes Willen, gegen eine gegebene Ordnung, in diesem Falle gegen Gottes Befehl, revoltierte. Diese Figur steht für den Kämpfer, der bedingungslos seinem Ideal verpflichtet, willig die Bestrafung für einen Ungehorsam hinnimmt, der imstande ist, zwischen legitimem und nicht legitimem Befehl zu unterscheiden. Indem der Kämpfer Züge dieser in der Mystik gefeierten Gestalt annimmt, stilisiert er sich zu einem gegen illegitime Machtausübung revoltierenden Freiheitskämpfer.

Wenn schon diese Identifizierung den Kämpfer wieder von der Figur Christi abrückt, so noch mehr sein Wunsch, bei aller Ähnlichkeit ("Ich bin der erste nicht..."; Bild des Mädchens unter dem Kreuz, Zuspätnahme eines - freilich rein gestig zu verstehenden - Trankes am Kreuz, Wein als Ausdruck der Liebe u. a. mehr) doch in einem grundsätzlich anders zu sein: ein Glied in der Kette der menschlichen opferbereiten Kämpfer, und nach Möglichkeit der letzte zu sein, der den Untergang willig in Kauf nimmt ("Ich hab den Untergang begehrt"). Wie sehr er auch mit seinem Märtyrertod - in Nachvollzug des mythischen Sterbens Christi - ein Wunder zu vollbringen wünscht, nämlich die Erlösung der anderen, für die er kämpft, bewirken will, so sehr spricht er doch ein Bekenntnis zum Leben aus: Er ist zugleich ein Ritter ("Vielleicht ja, daß mein Kreuz ein Pferderücken ist") und ein in seiner Gesellschaft gefeierter Held ("und die mit Blut und Tau gemalten Dornen auf der Stirn ein Lorbeerkrantz").

2.4 Die Auferstehung vom Tod

Die poetische Auseinandersetzung Darwīš' mit dem Tod dreht sich im allgemeinen um das Bild "des Todes, der zum Leben führt". Darwīš stellte diesen Gedanken auf verschiedene Weise dar. In seinen früheren Gedichten, aus der Zeit, bevor er seine Heimat verlassen mußte (1970), stützte sich Darwīš auf die Fülle und die Kraft der emotionellen Erfahrung, um seine Vision zu vermitteln und den Leser in einen Zustand der Begeisterung zu versetzen. Die direkte Ansprache und der lyrische Ton gehören zu den charakteristischen Zügen jener palästinensischen

Dichtung, welche unter der Bezeichnung "Dichtung des besetzten Landes"¹ bekannt geworden ist. Jede Frage nach der dichterischen Technik und der lyrischen Struktur steht in Zusammenhang mit der Tiefe der Erfahrung, wie Iḥsān ʿAbbās sagt. In dieser Dichtung herrschen Spontanität und Impulsivität, trotzdem ist es der Spontanität gelungen, sich einen charakteristischen lyrischen Rahmen zu schaffen². Diese Beschreibung trifft bestens auf die poetische Produktion Darwīš' zu - insbesondere in seinen ersten drei Sammelbänden, wo ein Gleichgewicht zwischen Ich und Thema bzw. Dichter und Land herrscht. Diese direkte Lyrik, welche die ersten drei Sammelbände von Darwīš kennzeichnet, geht dort einher mit originellen poetischen Bildern. Wie wir noch sehen werden, benutzt Darwīš auch oft mythische Symbole, vor allem dann, wenn er vom Tod spricht. In diesem Fall greift er auf die Fruchtbarkeits- und Auferstehungssymbolik der antiken Mythologie zurück, um deutlich zu machen, was es heißt, sich zu opfern und durch das Opfer in ein neues Leben überzugehen, oder die Verzweiflung zu überwinden, welche den Vernichtungsversuchen, denen die Palästinenser ausgesetzt sind, entspringt. Ohnehin zielt das gesamte mythische Denken, wie Cassierer es ausdrückt, darauf ab, den Gedanken des Untergangs und des Todes zu besiegen³.

Manchmal schafft Darwīš auch seine eigenen Symbole und die dazugehörigen Mythen. Anders ausgedrückt: er "mythologisiert" seine Personen oder das Ereignis, das dem jeweiligen Gedicht zugrundeliegt⁴. Stets aber variiert er den Gedanken der "Umwandlung des Todes in Leben" bzw. der "Gewinnung von Leben aus dem Tod", oder der "Auferstehung und Auferweckung, der Geburt und Erneuerung".

Im Erwachen des bewaffneten palästinensischen Widerstandes aus der Asche der Niederlage von 1967 sah Darwīš eine Art Auferstehung vom Tod. Die Situation der Palästinenser erschien ihm am ehesten in Anlehnung an die Leidensgeschichte Christi verständlich. Der Palästinenser, der aus dem ständigen Gemetzel

¹ Kanafānī, Ġ.: *Adab al-Muqāwama fī Filastīn al-muḥtalla 1948 - 1966*. Beirut 1966. Zahlreiche Anthologien wie auch Studien zur palästinensischen Dichtung tragen obigen Ausdruck im Titel, so daß er als *Terminus Technicus* gelten kann. Cf. dazu ʿAbbās: *Ittiḡāhāt*, S. 63.

² Cf. ʿAbbās: *Ittiḡāhāt*, S. 66.

³ Cf. Cassierer, Ernst: *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. New Haven ⁴1947, S. 68: "In a certain sense, the whole of mythical thought may be interpreted as a constant and abstinence negation of the phenomenon of Death."

⁴ Cf. dazu ausführlicher weiter unten (2.4.1) ff.

wiederaufersteht, erinnert ihn an die Christus-Figur¹. Auf diesem Gedanken baut Darwīš seine Dichtung auf, wenn er sich mit dem Tod auseinandersetzt. Hierzu dienen ihm antike oder von ihm neugeprägte mythische Symbole oder eine direkte Sprache, wie im folgenden Abschnitt der Fall:

Der Tod ist ein Stadium, in das wir eingetreten sind.
Doch verlorengegangen ist der Tod, verlorengegangen
in der Aufregung der Geburt.
So streck dich aus vom Tal bis zum Weg der Abreise,
als Körper, der auf Saiten läuft, eine fantastische Gazelle.²

Hier folgt die Geburt auf das Stadium des Todes; sie bricht aus ihm hervor. Diese Geburt, die den Tod überwindet, entspricht dem Widerstand, der aus der Asche der Niederlagen und der Phase der zeitgenössischen arabischen Lethargie hervorging. Die "Gazelle" ist bei Darwīš generell das Symbol des Widerstandes oder der palästinensischen Revolution:

"Sie vertrieben eine Welle des Mittelmeeres, sie wurde zum Flüchtling, dann zu einer Gazelle, die auf Minenfeldern weidet".³

Als Hintergrund für diese Metapher sei daran erinnert, daß die Gazelle in der traditionellen arabischen Literatur als Symbol der Schönheit, zumeist für die Schönheit einer Frau, verwendet wird⁴. Gazelle wird aber auch die Sonne während ihres Aufganges und ihres höchsten Standes genannt, nicht jedoch im Fall ihres Unterganges⁵. Denn neben Wärme, Helligkeit und Hingabe wird mit der Sonne auch der Begriff der Schönheit assoziiert, so daß auch sie oft als Metapher für eine Frau Verwendung fand. Hier weidet die Gazelle jedoch auf Minenfeldern, was die Wahl des bewaffneten Kampfes andeuten soll, welche der palästinensische Widerstand getroffen hat. Daneben könnte dies ein Hinweis auf die zahlreichen Gefahren sein, die das Leben der Revolution und der Revolutionäre bedrohen:

Du sollst unser gedenken.
Wir gedenken deiner als grün, das allem Blut entspringt.

¹ Cf. Darwīš: "Hākādā yaktub as-sağīn qašīdatahu l-ūlā 'an al-Quds". In: *Fī waṣf ḥālatinā*, S. 111.

² *Diwān*, S. 423.

³ *Taraddud al-mā' wa-ḥamās al-ḥağar*, S. 7.

⁴ Über das Motiv der Gazelle in der traditionellen arabischen Dichtung und ihre Verwendung als Symbol für die Schönheit der Frau, s.: Bürgel, J. C.: "The Lady Gazelle and her Murderous Clances." In: *JAL*, Vol XX, March 1989, pp. 1 - 11.

⁵ Cf. Manzur, B.: *Lisān al-ʿArab*. Beirut o. J. Bd. 11, S. 493, s. v.: "ğazal", und Darwīš selbst bezeichnet in einem seiner Gedichte die Sonne als Gazelle (cf. *Diwān*, "Qašīdat al-ḥubz", S. 617).

Lehm ... und Blut
 Sonne ... und Blut
 Blumen ... und Blut
 Nacht ... und Blut.
 Wir werden dich herbeisehnen,
 wenn du aus dem Tal emporsteigst
 und wenn du ins Tal hinabsteigst,
 eine Gazelle, die in einem Feld von Blut schwimmt,
 Blut,
 Blut,
 Blut.¹

Die "Gazelle, die in einem Feld von Blut schwimmt", steht für Palästina und seinen Zustand des revolutionären Umbruchs, währenddessen es von allen Seiten von Tod umgeben ist. Dieser Tod schließt jedoch die mythische Fruchtbarkeit ein, welche Tammūz symbolisiert, dessen Blut Fruchtbarkeit bedeutet. Wenn Darwīš das Symbol der "Schönheit", die Gazelle, als Ausdruck für Revolution wählt, so will er damit die "Schönheit" des Widerstandes im Gegensatz zur Häßlichkeit des Flüchtlingsdaseins deutlich machen: "Wie schön sind wir als Märtyrer, und wie häßlich sind wir als Flüchtlinge"². Deshalb ist die Neugeburt, durch welche der Tod überwunden wird, immer in Verbindung zum Widerstand zu sehen und als Garant der Freiheit:

Ich wurde am Tor des Kalifen von meinen Klagen befreit.
 Alle, die schon starben
 und die am Tor des hellen Tages sterben werden,
 umarmten mich, sie ließen mich zu einem Geschoß werden.³

Die Befreiung von Klagen am Tor des Kalifen - den historischen Umständen entsprechend an dieser Stelle eine Metapher für die Vereinten Nationen - vollzog sich durch den Widerstand, der die Palästinenser vom Zustand des "Flüchtlings" in den Zustand des "Revolutionärs" oder "Märtyrers" überführte. Diese Märtyrer besitzen schöpferische Kraft (umarmten mich, ließen mich zu einem Geschoß werden), und der Dichter erhebt sie in einen regelrechten Status der Göttlichkeit:

[...]

 Ach, nenn ihn, wenn du willst, Märtyrer.
 Er verließ die Hütte als junger Mann.
 Doch als er zurückkam, hatte er das Antlitz eines Gottes.⁴

¹ Dīwān, S. 419.

² Wadāʿan ayyatuhā l-ḥarb, S. 31.

³ Dīwān, S. 346

⁴ Ibid., S. 345 f.

Diese Göttlichkeit steht in Beziehung zu einer neuen Art frommer Verehrung, der Verehrung des Landes. Dieses Land hat eine Dimension angenommen, die die eines Ortes weit übersteigt. Es ist zum Mythos, zu einer Gottheit geworden. Ausdrücke wie "Gebet" oder "Gott" vermitteln eine feierliche Atmosphäre, verbreitet durch den Tod des Märtyrers, von dem für die Lebenden eine mildernde Wirkung ausgeht, insofern ihre Wunden "verbunden" werden bzw. sie einer Neugeburt teilhaftig werden:

Sein Gesicht bringt meinem Blut den Sommer
und borgt mir neuen Pulsschlag.
Ich kehrte beschämt nach Hause zurück,
denn er war auf meiner Wunde als Märtyrer gefallen.
Er war Zufluchtsort für die Nacht der Geburt,
war die Erwartung,
und ich pflücke mir aus den Erinnerungen an ihn ein Fest.¹

Eine feste Zuversicht beherrscht diese Abschnitte, obwohl sie vom Tod sprechen, und obwohl sie nach der Niederlage von 1967 entstanden sind. Diese Hoffnungshaltung verdankt sie dem palästinensischen Widerstand, der aus der Asche der Niederlage hervorging, "von den Toten erstand". Mit der Wahl jahreszeitlich geprägter Bilder streift der Dichter ganz bewußt das Symbol des Tammūz. Wie jener durch seinen Tod die Natur neu befruchtet, gibt der Tod des Märtyrers den hoffnungslos Gewordenen neue Impulse. Ihr Tod stellt sich als Neugeburt dar, symbolisiert durch den Weizen, das Zeichen des ewigen Sieges über den Tod:

Dieses Land, das die Haut der Märtyrer verschluckt,
bereitet den Sommer vor mit Weizen und Sternen.
Verehere es.
Wir sind Salz und Wasser in seinem Innern
und eine kämpfende Wunde an seiner Brust.²

Die Beziehung zum Land ist nicht mehr nur eine Beziehung der Liebe und der Zugehörigkeit, sondern auch der frommen Verehrung ("verehere es"), da dieses Land aufgrund seiner Fähigkeit, Leben aus dem Tod neu erstehen zu lassen, bedeutende Eigenschaften des Göttlichen besitzt: "Tod und Geburt sind Zwillinge in meiner vergöttlichten Heimat"³.

¹ Dīwān, S. 345.

² Ibid., S. 346.

³ Ibid.

Ganz offensichtlich betont Maḥmūd Darwīš den Gedanken der Neugeburt durch das Märtyrertum in Verbindung mit dem Aufkommen des palästinensischen Widerstands. Damit verliert der Tod des Individuums seine erschreckende Dimension. Aus der engen Verbindung zum hoffnungsgebenden Widerstand wie auch zum Land selbst erwächst dem Kämpfer Unbeugsamkeit. Wenn Darwīš vom Tod spricht, ist dies daher gleichbedeutend mit einer Preisung der Bereitschaft zum Märtyrertum und des Widerstandes. Das Wort "Tod" bedeutet für ihn eher "Leben" als "Existenzverlust". Maḥmūd Darwīš hat gleichsam den Begriff seiner lexikalischen Bedeutung entleert und mit einer neuen Bedeutung erfüllt, die Beziehung zum Widerstand hat. Dieser Widerstand ist seinerseits eine neue Art frommer Verehrung, nämlich einer Frau und einer Heimat gleichzeitig:

Ich liebe dich - ich atme.
 Ich erwarte die Lippen oder - den Blitzschlag.
 Dein Körper hat eine Stimme, die mich an die Geburt erinnert,
 immer wenn ich sterbe
 (und meine Gewohnheit ist es, oft zu sterben).
 Du bist spät gekommen -
 Du warst schnell wie ein Blitzschlag.¹

Der Tod ist dem Sprecher zu einem Synonym für Geburt geworden, da er davon ausgeht, daß der sich immer wiederholende Tod von Individuen der Gemeinschaft Auferstehung verheißt. Das Opfer des Kämpfers wäre dazu aber nicht in der Lage ohne die "Gottheit", welche seine Mutter und seine Geliebte zugleich ist: das Land. Der Palästinenser steht hier von seinem Tod wieder auf wie Tammūz, aber auch Tammūz wäre nicht imstande dazu ohne ʿĪštār, die immer wieder in die Unterwelt geht, um ihn aufzuerwecken. ʿĪštār ist Muttergöttin und Geliebte², so wie in unserem Gedicht das Land gleichzeitig Mutter und Geliebte ist.

¹ Ibid., S. 491.

² Über die Doppelrolle der Göttin als Mutter und Geliebte in den Fruchtbarkeits- und Auferstehungsmythen s.: Jung, C. G.: Symbol der Wandlung. Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie. C. G. J.: Gesammelte Werke, Bd. V., Freiburg 1973, S. 284 f.

Der Weg nach Damaskus

Das Gedicht "Der Weg nach Damaskus" (Ṭarīq Dimašq)¹ ist ein deutliches Beispiel für die besondere, von Darwīš entwickelte Technik, eine aktuelle politische Situation dichterisch zu überformen. Dabei setzt er alte Symbole und Mythen wie einen Strom unverbrauchter poetischer Bilder ein und komponiert daraus ein Gedicht, das lebendige politische Realität durch einen symbolischen Filter zum Ausdruck bringt. In diesem Gedicht versteht der Sprecher seinen Tod, den Tod des "Palästinensers" schlechthin, als den Anfang einer umfassenden arabischen Bewegung:

Ich habe etwas gesagt, und der Tag meines Todes und meines Festes
hat es vervollständigt.
Im Blau hat das Meer seinen Anfang,
und "Sam" hat seinen Anfang in mir - ich sterbe,
und am Rande von "Sam" beginnt meine Schöpfungswoche.²

Der Tag seines Todes ist der Tag seines Festes, da er die Zeit der Siege einleitet. Die "Schöpfungswoche" verweist auf die biblisch-koranische Darstellung der Schöpfungsgeschichte. Diese Vision wird mit politischen Anspielungen erfüllt, ohne daß dabei jedoch Politik die dichterische Vision demonierte. Aus dem Gedicht "Der Weg nach Damaskus" (Ṭarīq Dimašq) spricht deutlich politische Reflexion. Man kann es aufgrund seines Inhalts und seiner Tonlage, nicht aber seiner Verwendung von Symbolen und mythischen Anspielungen mit den Gedichten "Die Rückkehr des Gefangenen" (ʿAūdāt al-asīr) und "Das Grau" (ar-Ramādī) in Verbindung setzen: Alle drei spiegeln in ihrem Inhalt den politischen Schwebezustand im arabischen Raum nach dem Oktoberkrieg von 1973 wider, insbesondere die Angst der Palästinenser, die Araber könnten ihren Teilsieg dazu benutzen, ihren eigenen Konflikt mit Israel zu lösen und dabei das eigentliche Problem dieses Konflikts, das Palästina-Problem, ignorieren³:

Ich erlebe jetzt eine Regenzeit von Blut, welches der Sand rasch aufsaugt,
so daß es zu Schweröl wird.

¹ Dīwān, S. 535 - 545. Darwīš trug dieses Gedicht anlässlich einer Veranstaltung zum "Fest der Märtyrer", welche am 6.5.1974 in Damaskus stattfand, vor. Er veröffentlichte es in der Zeitschrift "al-Mauqif al-adabī" (Damaskus) 1/1974, S. 145 - 156. Mit wesentlichen Abänderungen nahm er es in seinen Dīwān auf.

² Ibid., S. 543.

³ Die drei Gedichte entstammen Darwīš' Sammelband "Muḥāwala raqm 7" (1974). In seinem Dīwān folgen sie direkt aufeinander. S. dort, S. 534 - 535.

Ich werde zum Krieg gerufen, damit der Preis des Erdöls steigt.¹

Deshalb besteht der Dichter darauf, auf sich selbst als eine wesentliche Seite dieses Gleichgewichts zu verweisen. Er will die arabische Situation durch den Widerstand und die Bereitschaft zum Märtyrertod in Bewegung bringen. Dabei verwendet er Symbole der Fruchtbarkeit und der Auferstehung aus dem Tammūz-Mythos, vor allem Weizen und Ähren:

Ich rüste wider sie, was ich vermag,
 und in meinem toten Körper spaltet sich der Mond.
 Die Stunde Null hat geschlagen.
 In meinem toten Körper ein Samenkorn ließ sieben Ähren wachsen,
 in jeder Ahre tausend Ähren.
 Dies ist mein toter Körper ..
 entleert ihn des Weizens und nehmt ihn mit in den Krieg,
 damit ich den Krieg zwischen mir und mir beende.
 Nehmt ihn, verbrennt ihn im Feuer seiner Feinde.
 Nehmt ihn, damit sich der Abstand zwischen mir und meiner Anklage vergrößert,
 damit ich vor mir gehe
 und in der arabischen Zeit ein Tag geboren wird.²

Charakteristisch für dieses Gedicht ist nicht nur der Verweis auf den Tammūz-Mythos, sondern auch die Einflechtung aus dem Koran entliehener Bilder und phraseologischer Wendungen, wenn es heißt: "Ich rüste wider sie, was ihr vermögt an Kräften und Rossehaufen ..." ³. "Es spaltet sich der Mond" ⁴, und "In meinem toten Körper ein Samenkorn .." in dem Vers: "Die da ihr Gut ausgegeben in Allahs Weg, gleichen einem Korn, das in tausend Ähren schießt .." ⁵. Gleichzeitig erinnert Darwīš mit letzterem Vers an Jesu Worte über das Samenkorn, das begraben wird und reiche Frucht bringt ⁶. Dieses Gedicht rekurriert immer auf eine mythische Unterschicht, die die Paulusgeschichte ⁷ in Erinnerung ruft. Der Dichter identifiziert sich mit der Person des Apostels, der seine Lehre in der Umgebung von Damaskus verkündet hat:

Der Weg nach Damaskus,
 Damaskus ist der Weg.

¹ Dīwān, S. 533.

² Ibid. S. 544 - 545.

³ Koran 8/62(60). Die Angaben der Koranstellen beziehen sich auf die Übersetzung von Max Henning, Wiesbaden o. J.

⁴ Ibid., 54/1.

⁵ Ibid., 2/263(261).

⁶ Cf. Joh. 12/24.

⁷ Cf. Ḥūrī: Dirāsāt fī naqd aš-šī'r, S. 159.

Die Wegkreuzung der vom Grau betroffen gemachten Propheten
 [...]
 Die kleinen Mädchen fragen mich nach meiner Heimat.
 ich sage: "Ich suche (sie) auf dem Weg nach Damaskus",
 und gehe als Fremder.
 Die langweiligen Weisen fragen mich nach meiner Zeit,
 da zeige ich einen grünen Stein auf dem Weg nach Damaskus
 und gehe als Fremder.
 Die aus dem Kloster Kommenden fragen mich nach meiner Sprache,
 da zähle ich meine Rippen und irre.¹

In diesem Gedicht "Der Weg nach Damaskus", wie in den meisten Gedichten, die den Märtyrertod behandeln, verwendet Darwīš Elemente aus dem Pflanzenreich als Zeichen für Erneuerung und Vitalität. Er kann so den Tod im Sinne des Tammūz-Mythos gestalten, nämlich als Verbürgung einer neuen Fruchtbarkeit.²

Gedicht des Landes

In dem "Gedicht des Landes" (Qaṣīdat al-ard)³ fallen die Symbolfiguren für die Auferstehung, Tammūz und Christus zusammen. Tammūz, der im Frühling zur Zeit des Oster-/Passah-Festes aufersteht, wird zu Christus, der hier "aus der Wunde heraustritt":

Dies ist das Ergrünen des Raums, das Erröten der Steine.
 Dies ist meine Hymne.
 Dies ist das Heraustreten Christi aus der Wunde und dem Wind,
 grün wie die Pflanzen.⁴

Der nur indirekte Verweis auf den Erneuerungsmythos bzw. den Tammūz-Mythos ist typisch für Darwīš. In unserem Gedicht "Gedicht des Landes" (Qaṣīdat al-ard) wird der Mythos durch seine wichtigsten Elemente - den Weizen, die Anemonen, den März - vertreten. Der Weizen steht im Mythos in Verbindung mit Tammūz, Adonis oder Osiris. Die Anemonen oder, wie sie wegen ihrer karmesinroten Farbe auf arabisch genannt werden: "Wunden der Geliebten", gehen - der Sage nach - auf das vergossene Blut von Adonis zurück, dem phönizischen Fruchtbarkeitsgott, der

¹ Dīwān, S. 540.

² S. a. al-Yūsuf: aš-Ši'r al-ʿarabī l-muʿāšir, S. 36.

³ Das Gedicht entstand anlässlich des Aufstandes am "Tag des Bodens" in Palästina am 30. März 1976 und wurde in "Suʿūn filastīniya" 57 (Mai) 1976, S. 5 - 14, veröffentlicht. Nach wesentlichen Veränderungen erschien es im Sammelband "Aʿrās" 1977. Über dieses Gedicht s. die Studie von Iʿtidāl ʿUṭmān in "Fuṣūl" 1/1984, S. 191 - 210.

⁴ Dīwān, S. 622.

im Libanongebirge getötet wurde, eben zu der Jahreszeit, in der in Syrien die Anemonen ihre Blütezeit haben, nämlich um das Passah-Fest im März herum¹. Maḥmūd Darwīš hat eine enge Beziehung zur Erde. Indem er auf die Mythen der Fruchtbarkeit und Erneuerung zurückgreift, wird er selber eins mit der Erde. Mit lauter Stimme sagt er: "Ich bin die Erde", und bezieht so von dieser die Kraft zur Erneuerung nach dem Tod. Die Erde, auf der Szenen der Fruchtbarkeit mit solchen der Dürre einander abwechseln, deutet darauf hin, daß auch der Tod nur eine andere Form des Lebens ist im Sinn der ewigen Dialektik von Frühling und Herbst. Dadurch gewinnt die Sprache des Dichters, wie es al-Yūsuf formulierte die Stimme eines Wahrsagers (kāhin) von Tammūz oder Osiris, um am Ende des Gedichtes mit der Erde eins zu werden und mit ihr eine einzige Seinsform zu bilden²:

Ich bin die Erde.
 Ihr, die ihr zum Weizenkorn in seiner Wiege geht,
 pflügt meinen Körper.
 Ihr, die ihr zum Berg des Feuers geht,
 geht über meinen Körper hinweg.
 Aber ihr, die ihr über meinen Körper achtlos hinweg schreitet,
 ihr werdet nicht vorübergehn.
 Ich bin die Erde in einem Körper.
 Ihr werdet nicht vorübergehn.³

2.4.1 Zum Einsatz selbstgeschaffener Symbole

Die Einführung neuer Symbole und die Erfindung eigener Mythen gehört ebenso zu den Hauptkennzeichen der Dichtung Darwīš' wie das Mythisieren von Personen, bereicherte sein Werk jedoch erst, nachdem sich seine künstlerischen Ausdrucksmittel entwickelt hatten, und er zu einer unabhängigen Dichterpersönlichkeit geworden war. Der Rückgriff auf überkommene ebenso wie eigenständige Symbole half dem Dichter, den Bereich der individuell-lyrischen

¹ Cf. Zimmermann, J. E.: Dictionary of Classical Mythology. New York. Evanston, London 1964, S. 7; Larousse Encyclopedia of Mythology. London 1964, S. 81 f. und: Herder Lexikon der Symbole, Freiburg 1987, S. 15.

² al-Yūsuf: aš-Ši'r al-ʿarabī l-muʿāšir, S. 39.

³ Diwān, S. 631.

Dichtung zu verlassen und in die Welt des komplexen Gedichts einzudringen, das sich Eigenheiten anderer literarischer Gattungen, insbesondere der Erzählung und des Dramas, zunutze macht.

Zu den Besonderheiten der Dichtung von Darwīš in ihrer Verflochtenheit mit seinem politischen Anliegen gehört, daß sie das palästinensische Schicksal sehr komplex darstellt, es also unter den verschiedensten Gesichtspunkten reflektiert, insbesondere nachdem der Dichter 1970 seine Heimat verlassen mußte - etwa zu der Zeit also, als er dabei war, die einfache Zweipoligkeit Selbst versus Objekt, d. h. Dichter versus Heimat aufzugeben, die die Dichtung des besetzten Landes während der Sechziger Jahre insgesamt kennzeichnete. Er hatte dieser Opposition eine individuelle, lyrische Form und pathetischen Ausdruck gegeben. Diese Opposition jedoch zersprang nun ihrerseits in eine Vielzahl weitere Oppositionen, die der Beziehung des Palästinensers zur arabischen Welt und zu seiner Heimat, von der ihn viele Barrieren trennen, Ausdruck verliehen. Diese komplexe, mehr noch indirekte Beziehung zur Heimat zwang der Dichtung von Darwīš ihren besonderen Stil auf, da diese vielschichtige Vorstellung nur mit Hilfe eines komplexen Stils zum Ausdruck gebracht werden konnte. Dabei verläßt der Dichter den Rahmen seines die Realität notierenden bzw. kommentierenden "Ich" mit dessen Beziehung zum Objekt zugunsten erweiterter künstlerischer und stilistischer Horizonte. Es bedurfte der Hinwendung zur symbolhaften Darstellung, mit deren Hilfe Darwīš die für seine ersten Dīwāne bezeichnende Direktheit aufgeben konnte, um die beabsichtigte Wirkung nun mittels der dichterischen Struktur zu erzielen.¹

Erste Versuche Darwīš', selbstgeschaffene Symbole zu verwenden, finden sich in den Gedichten "Weh, 'Abdallāh" (Āhi 'Abdallāh)² in dem Sammelband "Die Vögel sterben in Galilāa" (al-'Ašāfir tamūt fī l-Ġalīl) (1970) sowie "Psalmen" (Mazāmīr)³ in der Sammlung "Ich liebe dich oder ich liebe dich nicht" (Uḥibbukī au lā uḥibbukī) (1972). Nahezu ausgereift ist diese Technik später in der Figur des Sirḥān in dem Gedicht "Sirḥān trinkt Kaffee in der Cafeteria" (Sirḥān yašrab al-

¹ Cf. dazu Ḥūrī: *Dirāsāt fī naqd aš-šī'r*, S. 116.

² *Dīwān*, S. 264 - 268.

³ *Ibid.*, S. 365 - 399.

qahwa fi l-kafiteriyā)¹ und in dem Gedicht "Der Auszug von der Mittelküste" (al-Ḥurūg min as-sāḥil al-mutawassit)² in der Sammlung "Versuch Nr. 7" (Muhāwala raqm 7) (1974), die vollkommensten Beispiele finden sich jedoch in dem Gedicht "Aḥmad az-Zaʿtar" in der Sammlung "Hochzeiten" (Aʿrās) (1977).³

In den genannten Gedichten verwendet Darwīš kein überkommenes Symbol mythologischer Herkunft, wie etwa Tammūz, vielmehr verleiht er seinen selbstgeschaffenen Symbolen ein mythologisches Gewand, erhebt seine eigene aktuelle Lage auf das Niveau einer die gesamte Menschheit betreffenden Situation, oder eine gewöhnliche Person auf das einer mythischen Persönlichkeit. Diese Art symbolischer Darstellung ist von der Realität des Kampfes um die Heimat Maḥmūd Darwīš'inspiriert. Dies ist eine Eigenheit, die er mit anderen arabischen Dichtern teilt, die der Bewegung der "Neuen Dichtung" angehören und den Symbolen des nationalen arabischen Kampfes gegen die ausländische Besatzung eine mythische Dimension zu verleihen versuchen, indem sie die reale Situation durch schöpferische künstlerische Mittel und stilistische Technik zu einer dichten symbolischen Situation verfremden⁴. Der moderne arabische Dichter sieht etwa seit den Sechziger Jahren aufgrund seiner dichtungsgeschichtlichen Bildung und seiner Kenntnis der Weltliteratur seine Aufgabe darin, die alte Form der Mythenverwendung zu überwinden und eine der aktuellen Situation gemäße eigene "Mythologie" zu entwickeln⁵. Obwohl es Darwīš gelang, durch Verwendung der alten Mythen entstammenden Symbole seine Gegenwartsituation zu erhellen und eine Beziehung zwischen dem Alten und dem in der gegenwärtigen Realität Bestehenden herzustellen, bedurfte doch die neue Situation mit ihren Veränderungen und ihrer Komplexität auch neuer Symbole, da die alten das Bestehende nicht

¹ Ibid., S. 445 - 460.

² Ibid., S. 474 - 483.

³ Dem Erkenntnisinteresse dieser Arbeit entsprechend wird im folgenden auf Darwīš' Entwicklung und Verwendung der symbolhaften Darstellungsweise immer nur dann eingegangen werden, wenn dieses mit dem Thema des Todes und des Märtyrertums in Verbindung steht. Für interessierte Leser, die sich intensiver mit dieser Art Symbolik in dem Gedicht "Sirḥān yašrab al-qahwa" befassen möchten, S. die ausführliche Studie von Ḥūrī: *Dirāsāt fi naqd aš-šīʿr*, S. 111 - 144.

⁴ Cf. dazu bei: Ismāʿīl, ʿIzz ad-Dīn: *aš-Šīʿr al-ʿarabī l-muʿāšir. Qaḍāyāhu wa-ḡawāhiruḥu l-fannīya wa-l-maʿnawīya*. Beirut ³1981, S. 217 f.

⁵ Cf. Utamiš, Muḥsin: *Dair al-malāk. Dirāsa naqdiyya li-ḡawāhir al-fannīya fi š-šīʿr al-ʿiraqī l-muʿāšir*. Bagdad 1986, S. 157.

mehr ungebrochen zum Ausdruck bringen konnten. Aus diesem Grund griff Darwīš eine eigene Realität mit ihren Problemen und ihren Beispielen von Heldenhaftigkeit auf, um aus diesem Stoff Ersatz für die alte Symbolik zu schaffen. Diese neu vom Dichter erfundenen Symbole stehen naturgemäß in enger Beziehung zur zeitgenössischen Realität. Sie sind ein ernster und aufrichtiger Ausdruck für die Probleme der Gegenwart, wie sie sich in der Persönlichkeit des Individuums widerspiegeln.

Mahmūd Darwīš sah in der gesamten zeitgenössischen Situation der Palästinenser, d. h. dem Zustand der Heimatlosigkeit, der ständigen Vertreibung und der langen, schwierigen Reise zurück zur Heimat, eine gleichsam mythische Situation. Palästina bedeutete ihm mit der Zeit mehr als nur eine Heimat im üblichen Sinn, sie wurde zum Mythos. Die Verwendung alter Mythologien, insbesondere der griechischen, zur Darstellung eines zeitgenössischen menschlichen Zustands, d. h. ihre Auffassung als allgemein menschliches Kulturgut bereichert die Möglichkeiten dichterischen Schaffens. Andererseits gibt Darwīš zu bedenken, daß die griechische Tragödie (Odyssee) sich auf der Ebene des literarischen Textes abspielt, die palästinensische Tragödie jedoch im realen Leben stattfindet. Deshalb auch wögen die Leiden des Palästinensers auf seiner Reise schwerer, kein Gott greife ein, um den auf dem Meer herumirrenden Palästinenser zu retten, anders als in der griechischen Tragödie, wo Odysseus gerettet und in seine Heimat zurückgeführt wird¹.

Im Auszug der Palästinenser aus Beirut (1982) sieht Darwīš nicht nur einen Auszug im politischen Sinn, sondern auch einen Akt von mythischer Dimension. Dabei schmerzte ihn der Gedanke, daß das erste Land, welches die Palästinenser nach dem Verlassen Beiruts sahen, gerade die Insel Kreta war, von der überliefert wird, daß die Palästinenser vor fünftausend Jahren von dort gekommen seien². Nach seiner Beirut-Phase sah er dann im Meer eine mythische Figur. Die Symbole, mit denen Darwīš das Meer belegt, sind weit bedeutungsvoller als die, die einem Meer üblicherweise beigelegt werden³. Für ihn stand das Meer in Beziehung zum herumirrenden Palästinenser der Gegenwart.

¹ Fī-ntizār al-barābira, S. 72 f.

² Darwīš : "Asbahtu qādiran 'alā l-qatl. Interview mit Širbil Dāgīr". In: Kull al-'Arab (Paris), 13. Oktober 1983, S. 48 - 55, hier: S. 52.

³ Cf. z. B. das Gedicht "Ta'ammulāt fī ma'dīna qadīma wa-ḡamīla 'alā sāhil al-baḥr al-abyaḍ al-mutawassiḥ". In: Ḥiṣār, S. 183 - 206.

Als die politische Vision aufgrund der starken Präsenz des palästinensischen Widerstands im Libanon und in Jordanien noch klarer definiert war, empfand Darwīš das Aufkommen des palästinensischen Widerstands nach der Nacht der Niederlage als mythenhafte Situation, ähnlich der Auferstehung Christi von den Toten. Er "mythisierte" also zunächst das revolutionäre Ereignis an sich, und erst danach die Personen der Revolutionäre, die dafür verantwortlich waren. Der Tod dieser Revolutionäre wurde zum "mythischen Tod", vergleichbar dem des Tammūz, der zur Wiederauferstehung führt. Dieser Tod, der Märtyrertod, ist aufgrund seiner engen Beziehung zum Hauptmotiv in Darwīš' Dichtung, dem Land, der Anfang eines Wunders, des Wunders vom Entstehen neuen Lebens, denn Palästina ist die "Trägerin von Tod und Auferstehung":¹

"Die Zeichen der Entsprechung zwischen Tod und Leben sind offensichtlich in Palästina reichlich vorhanden. Es handelt sich nicht um einen Tod des Untergangs und des Endes, sondern um eine Erscheinung der Auferstehung."²

2.4.1.1 Zur Mythisierung von Personen

In dem Gedicht "Weh, ʿAbdallāh" (Āhi ʿAbdallāh)³ aus dem Sammelband "Die Vögel sterben in Galiläa" (al-ʿAṣāfir tamūt fī l-Ġalīl) (1970) identifiziert der Sprecher sich nicht wie gewöhnlich mit dem Märtyrer, vielmehr ist der Märtyrer hier ein Freund des Dichters. Der Dichter selbst begnügt sich mit der Rolle des Erzählers und Kommentators. An anderen Stellen wiederum wird erzählt aus der Perspektive eines Schülers oder Anhängers des Märtyrers. Der Märtyrer "ʿAbdallāh" wird in diesem Gedicht auf das Niveau eines Symbols erhoben. Gleich zu Beginn wird in prophetischem Ton der "Henker" angesprochen. Es ist also die Rede von einem Henker, mithin vom Tod und einem Getöteten. Der Getötete jedoch weiß im voraus, daß sein Tod nicht das Ende aller Dinge bedeutet:

ʿAbdallāh sprach zum Henker:
Mein Leib ist Worte und ist Widerhall,
in dem der Donner sich verborgen

¹ al-Kitāba fī daraġat al-ġalayān, S. 4.

² Ibid.

³ Dīwān, S. 264 - 268.

und der Blitz aus Messers Schneide.
 Jedoch - der Beherrscher ist mächtig.
 So ist einmal das Leben:
 Du bist nun einmal jetzt der Stärk're, Henker.
 Gott ward geboren, und schon war der Scherge.¹

Momentan zwar ist der Henker der Stärkere, doch nur für eine Weile. Sobald 'Abdallāh seine körperliche Gestalt verläßt und in die Welt der Märtyrer eingeht, wird er zu einem ätherischen, körperlosen Wesen, das lebt und handelt; und es gibt niemanden mehr, der ihn beherrschen oder davon abhalten könnte, die Rituale seiner Liebe zu vollziehen. Die Gestalt des "Abdallāh" ist damit zu einem Symbol geworden, das jedoch die metaphysische Ebene auch wieder verläßt, derzufolge die Märtyrer zu ewigen Seelen werden, und in enge Beziehung zur Realität tritt.

'Abdallāh führt sein Leben, obwohl er gestorben ist. Jede Nacht geht er aus, da er "ihr" nicht widerstehen kann. Das Pronomen ist der einzige Hinweis auf eine weibliche Geliebte, die hier vielleicht die "Heimat" ist, so daß 'Abdallāh seine nächtlichen Spaziergänge unternähme, um seine Heimat zu sehen. Wenn der Märtyrer in dem Gedicht "Der Getötete Nr. 18" (al-Qatīl raqm 18) Nacht für Nacht heimlich seine Geliebte aufsucht, um ihr durchs Fenster Jasminblüten zuzuwerfen, wie er es zu Lebzeiten getan hat, so tut er dies im Traum in einem Rahmen also, den man sich noch realistisch vorstellen könnte, trotz der symbolträchtigen, entmaterialisiert vorgestellten Atmosphäre und der übernatürlichen Bilder, welche das Gedicht einhüllen und dem Märtyrer eine körperlose Gestalt verleihen, kraft derer er sich so lautlos bewegt wie das Licht und sogar Gegenstände durchdringen kann:

Und ich werde zu dir kommen, so wie jede Nacht
 zum Fenster hinein, im Traum, und werfe dir einen Jasmin zu.
 Tadle mich nicht, wenn ich etwas später komme,
 sie hielten mich ja an.²

'Abdallāh erkennt die zwischen Leben und Tod bestehenden Grenzen nicht an. Nach seinem Tod setzt er sein Leben auf andere Art fort als andere Tote:

Gewöhnlich gehen Tote nicht mehr aus.
 Mein Freund jedoch konnte ihr nicht widerstehen.
 Jeden Abend
 hängt sein Leib herab wie ein Zweig, aus allen Spalten dringend.

¹ Dīwān, S. 264.

² Dīwān, S. 215.

Ich öffne dann mein Fenster,
damit ʿAbdallāh frei und ungehindert hineingelangen kann,
um mich mit dem Propheten zu vereinen.¹

ʿAbdallāh" ist eine frei erfundene Person. Die Wahl gerade dieses Namens öffnet dem Symbol einen größeren Referenzbereich, denn er ist volkstümlich in einem Maße, daß er sämtliche regionalen wie religiösen Grenzen der arabischen Welt aufhebt. "ʿAbdallāh" steht - so sieht es Iḥsān ʿAbbās - für den Versuch des Palästinensers, mit seinem Kampf auf Widerhall in der arabischen Welt zu stoßen,² wobei er jedoch den Tod findet:

So kam es,
daß der Kopf ʿAbdallāhs herabhing zur Mittagsstunde.³

Verschiedentlich⁴ wurde die Ansicht vertreten, dieses Gedicht sei hinsichtlich seines Aufbaus und der Figurenzeichnung beeinflusst von Ṣalāḥ ʿAbd aṣ-Ṣabūr's Gedicht "Die Erhängung Zahrāns" (Ṣanq Zahrān)⁵. Tatsächlich zeigt ein Vergleich beider Gedichte einige Ähnlichkeiten zwischen den Personen Zahrān und ʿAbdallāh. Beide sind Bauern, lieben das Singen und sterben durch den Strang. Die Person Zahrāns bleibt jedoch in einem realistischen Rahmen, der zu einem bestimmten historischen Ereignis in Beziehung steht. Er ist der ägyptische Bauer, der von den Engländern erhängt wurde. Zahrān kann als Symbol für den ägyptischen Bürger stehen, der zum Opfer der Ungerechtigkeit der Besatzung wird. Der Dichter erhebt dieses Symbol aber nicht auf eine mythische Ebene, auf der es zu einem allgemein gültigen Symbol des Kampfes gegen den Kolonialismus hätte werden könne, wie andere arabische Dichter etwa die Person der algerischen Kämpferin Ġamīla Buhirad von einer bloß politischen Kämpferin überhöhen zu einem Symbol des menschlichen Kampfes um Freiheit schlechthin⁶.

Maḥmūd Darwīš dagegen ist es gelungen, "ʿAbdallāh" auf die Ebene eines Symbols für den Kampf des Menschen zu erheben. Dies wird durch eine poetische Struktur ermöglicht, die gleichermaßen auf der Verwendung einer unverbrauchten Metaphorik und der narrativen Schilderung unter Verwendung der Verbalform

¹ Ibid., S. 264 f.

² ʿAbbās: Ittigāhāt, S. 107.

³ Dīwān, S. 267.

⁴ Cf. an-Naqqāš: Maḥmūd Darwīš, S. 24 f.; Abū Iṣbaʿ: al-Ḥaraka š-šīʿriya fī Filasṭīn, S. 21.

⁵ Dīwān Ṣalāḥ ʿAbd aṣ-Ṣabūr, Beirut 1974, S. 8 - 12.

⁶ Cf. Ismāʿīl: aṣ-Sīʿr al-ʿarabī l-muʿāṣir, S. 217 f.

"war" (kāna) beruht. Die Person "Abdallāh" repräsentiert in diesem Gedicht aufgrund ihrer poetischen Züge den Prototyp des zum Mythos erhobenen Nationalhelden der späteren, vielschichtiger gebauten Gedichte von Darwīš wie etwa "Aḥmad az-Zaʿtar".

2.4.1.2 Zur Mythisierung des Ereignisses

Das bedeutendste Ereignis, welches Maḥmūd Darwīš, geleitet von der Stärke seines Empfindens auf die Ebene eines Mythos erhebt, ist der Aufbruch des palästinensischen Widerstandes nach der arabischen Niederlage von 1967. Darwīš sah darin ein ähnlich bedeutungsschweres Sich-Erheben aus der Welt des Todes, wie es die Auferweckung des Tammūz darstellt oder aber die Auferstehung Christi. Er begnügte sich jedoch nicht mit diesen bereits bekannten Symbolen, sondern schuf darüber hinaus seine eigenen Symbole und mythisierte das Ereignis selbst sowie die Personen, die dieses Ereignis - den Widerstand - trugen und dazu in erkennbarer Beziehung standen. In dem Gedicht "Psalm 10" (al-Mazmūr raqm 10)¹ aus der 1972 zuerst veröffentlichten Sammlung "Ich liebe dich oder ich liebe dich nicht" (Uḥibbuki au lā uḥibbuki) steht das lyrische Ich stellvertretend für die Gesamtheit des palästinensischen Volkes; der Sprecher berichtet über seine Auferstehung vom Tode, die sich für ihn aus einem Grabe sui generis vollzieht: Die Leiche - gemeint ist die palästinensische Sache - ist begraben unter "Akten und Umstürzen". Für das Grab stehen hier also zwei durchsichtige Abkürzungen für immer wieder als Grundübel kritisierte sozio-politische Strukturen in der arabischen Welt: nämlich lähmenden Bürokratismus und Militarismus. Der aus einem so gearteten Grab wieder Auferstehende trägt ein Gewehr und begibt sich sogleich zu den "Städten an der Küste".

Auch aus anderen Gedichten ließe sich die Grundüberzeugung belegen, daß der Tod im eigentlichen Sinne, eben der Zustand der Regungslosigkeit, das passive Fernbleiben vom Kampf und Einsatz für die Rückkehr in die Heimat ist. "Tod" in diesem Sinne ist also Ferne vom Kampf, Einsatz dagegen ist Rettung vom Tod, so ganz explizit in dem Gedicht "Keine Mauern für die Zelle" (Lā ḡudrān li-z-

¹ Dīwān, S. 384 - 386.

zinzāna):

Wieder einmal hat mich meine Gefängniszelle vom Tod gerettet.¹

In unserem Gedicht nun wird der Zustand eines lyrischen Ich als "langwieriger Heimgang" beschrieben. Der "Heimgang" führt aber nur im äußeren Sinn zum Tode, im eigentlichen Sinne führt er vielmehr zum Leben, auf dessen Erneuerung mit Bildern wie "Vororte der Kindheit" und "Ähren" verwiesen wird. Wir haben hier also mit einer Art "Mythisierung" des Durchbruchs des palästinensischen Widerstandes aus einem Zustand der Bewegungslosigkeit zu tun, einem Zustand, der folgerichtig zu einem Vergessen, einem "Tod" der palästinensischen Sache hätte führen können. Die Erhebung kehrt diese Logik nun um:

Die Langwierigkeit des Heimgangs
brachte mich zurück in Straßen der Vororte meiner Kindheit,
ließ mich eintreten in Häuser,
ein in Herzen,
ein in Ähren,
schenkte mir mein Selbstverständnis,
machte mich zur dringenden Sache -
die Langwierigkeit des Heimgangs.²

Dabei werden die Verweise auf die archetypische Dimension durch zeitspezifische Aussagen immer wieder abgelöst: "schenkte mir mein Sachverständnis, macht es mir zur dringenden Sache"; die bildliche Chiffrierung der politischen Aussage ist hier generell durchsichtig:

Ihnen schien es, daß ich tot sei.
Doch die Untat ist verpfändet an die Lieder.
Und so gingen sie vorüber, meinen Namen nicht aussprechend
und begruben meine Leiche
unter Akten und Umstürzen
und entfernten sich von mir.
Doch das Land, von dem ich träumte,
blieb das Land, von dem ich träumte.³

In unserem Gedicht mündet die Auferstehung vom Tod, also der Ausbruch des Widerstands, wiederum ein in Tod, nun jedoch in den Märtyrertod, der ja zum Leben, im Sinne einer neuen Kommunikation zwischen Gemeinschaft und Land, hinüberführt:

¹ Ibid., S. 303.

² Ibid., S. 384.

³ Ibid., S. 384.

Es war nur ein kurzes Leben,
 doch es war ein langer Tod,
 da erwachte ich ein wenig,
 schrieb den Namen meines Landes auf die Leiche
 und schrieb ihn auf mein Gewehr.
 Und ich sprach: "Dies ist mein Weg
 und mein Wegweiser
 zu den Städten an der Küste."
 Und ich setzte mich in Bewegung,
 sie jedoch brachten mich um.¹

Der Leser ist hier mit komplizierteren Beziehungssystemen konfrontiert als sie in den Gedichten Darwīš' vor seinem Verlassen der Heimat im Jahre 1970 bestanden. Während für jene Phase noch konstatiert werden konnte: "Wir sind die ihrer Heimat Beraubten, sie sind die Angreifer, die uns zum Widerstand gezwungen haben"², und ein entsprechend kämpferisch triumphaler Ton vorherrschen konnte, wurde Darwīš' Wahrnehmung der Realität nach seinem Weggang deutlich komplexer und differenzierter, da nun die Verhältnisse in der arabischen Welt zusätzlich in seinen Horizont traten. Als neue dramatis persona tritt nun das "sie" der arabischen Gesellschaften hinzu, und die bereits, nicht mehr das "sie" der Angreifer, ist gemeint, wenn er sagt: "Und ich setzte mich in Bewegung, sie jedoch brachten mich um"³. Diese arabische Realität wirkt sich also entweder durch militärische Einsätze tödlich, oder doch durch ihren Bürokratismus verhängnisvoll für die palästinensische Sache aus: "Sie begruben meine Leiche unter Akten und Umstürzen".

Trotz allem verzweifelt der Sprecher hier nicht an der Situation in der arabischen Welt. Nachdem er den zweiten Abschnitt des Gedichtes noch einmal wiederholt hat, kehrt er zu dem Ereignis des "langen Heimgangs" zurück, auf dem er zum "Herrn der Traurigkeit, Herrn der Tränen, jedes liebenden arabischen Mädchens" geworden ist. Er hofft noch immer auf eine Ausbreitung des Widerstandes bei den arabischen Massen, obwohl eine neue Phase der "Langwierigkeit des Heimgangs" beginnt. Von neuem kehrt der Sprecher zu seiner Kindheit zurück, betritt die

¹ Ibid., S. 385.

² Das Zitat entstammt der Rezension Ilyās Ḥūrīs anlässlich des Erscheinens von Darwīš' "Tilka šūratuha wa-hādā intihār al-ʿāšiq". In: Suʿūn filastīniya 43/1975, S. 165 - 168, hier: S. 166.

³ Dieses Gedicht wurde in der Sammlung "Uḥibbuki au lā uḥibbuki" (1972) veröffentlicht, also nach den Ereignissen 1970 in Jordanien.

Häuser und Herzen der Menschen - was ihm auch eine Bereicherung des eigenen "Selbstverständnisses" gewährt: das "Vermächtnis der Ketten", d. h. die kollektive Erinnerung an das Streben nach Freiheit. Mit der Vision des Strebens nach Freiheit endet das Gedicht:

Die Langwierigkeit des Heimgangs
brachte mich zurück in Straßen in den Vororten der Kindheit
ließ mich eintreten in Häuser, ein in Herzen, ein in Ähren,
machte mich zur dringenden Sache,
schenkte mir mein Selbstverständnis
und das Vermächtnis der Ketten.¹

Davor, als der Sprecher zum ersten Mal vom Tod erstand, trug er ein Gewehr und begab sich sogleich zu den Städten an der Küste, aber "sie" töteten ihn. Jetzt aber hat er begriffen, daß dieser Prozeß nicht so unkompliziert ist. Er kann sich nicht zu den Städten an der Küste begeben, bevor er sich nicht mit der schwierigen Frage der Freiheit auseinandergesetzt hat, denn die Freiheit der Heimat beginnt bei der Freiheit des gesamten arabischen Raums.

Die für die Bemühungen der Palästinenser um ihre Heimat hinderliche arabische Realität ist Gegenstand noch eines anderen Gedichts von Darwīš, in welchem ein Sprecher seinen Tod - "den Gang des Widerstandes" - als Alternative für ein Leben in mageren Surrogaten, hier symbolisiert durch die "magere Sprache", anbietet. Dadurch wird der Tod selbst zur Alternative für den wahren Tod, d. h. das Einschlagen des Weges des Widerstandes und die Bereitschaft zum Märtyrertod wird zur Alternative für einen Zustand der Surrogathaftigkeit und der Bewegungslosigkeit:

Der Tod ist vollendet.
Denn mitten in der Niederlage, oh ehrwürdige Stadt,
mitten in jedem Tod wurde mein Tod zu einem anderen Zustand,
zu einem Ersatz für die magere Sprache.²

Die Sprache, ob sie nun "mager" ist wie im vorhergehenden Abschnitt oder "fett" wie in dem Gedicht "Sirḥān trinkt Kaffee in der Cafeteria" ("und wir schlagen sie mit den fetten Buchstaben..."³), ist ein Symbol für die offizielle arabische Führung und ihre hohlen, weil bloß verbalen Versprechungen, denen keine Taten folgen.

¹ Dīwān, S. 386.

² Ibid., S. 255

³ Ibid., S. 454.

Diese Sprache, Symbol der offiziellen Führung und ihrer Politik bedeutet in Darwīš' Dichtung "Tod" im Sinn von Leere und aller seiner übrigen negativen Eigenschaften: Inaktivität, Zerfall, Lebensuntüchtigkeit. Hier steht der Tod in Verbindung mit kritisierte Sprache, "mageren" Palmen und Wüste, also der "Erdölphase" der arabischen Welt, in der der Geist des Kampfes fast völlig erstarb. Die Bedeutung des Todes entspricht hier dem genauen Gegenteil seiner sonstigen Bedeutung in der Dichtung von Darwīš, nämlich dem Märtyrertod, der dem aktiven Widerstand entspringt. Im folgenden Abschnitt des Gedichts "Lob des hohen Schattens" (Madīh az-zill al-^cālī) spricht er von jenen Toten, welche den Palästinenser im Stich gelassen haben:

Gedenk der Toten nicht, sie starben einzeln oder als Hauptstädte.
 Ich werde dich morgen in meinem Herzen sehen, ich werde dich in meinem
 Herzen sehen
 und weinen, Sohn meiner Mutter, durch die Sprache,
 eine Sprache, die ihre Kinder sucht, ihre Ländereien und ihren Erzähler.
 Sie stirbt, wie alles in ihr, und wird in Wörterbücher verbannt.
 Sie ist die letzte der mageren Palmen, die Stunde der Wüste,
 das letzte, was auf die übrigen hinweist.
 Sie waren, aber du warst allein.¹

Darwīš jedoch preist den Märtyrertod, der das genaue Gegenteil der hier beschriebenen Art von Tod darstellt. Dies ist keine Verherrlichung des Todes an sich, auch keine metaphysische Deutung oder eine Sicht des Todes als Möglichkeit der Flucht. Vielmehr handelt es sich um eine Preisung des aktiven Widerstandes, der diesen Tod zur Folge hat. Die revolutionäre Tat ist es also, die "mythisiert" wird, die Revolution ist zum Mythos geworden. Die Tat des Widerstandes gibt den Dingen ihre Farbe, ihren Wert und ihre Kontur. Der Tod ist nur eine ihrer möglichen Erscheinungsformen und damit ihre äußere Hülle. Das Innere jedoch ist das Leben. Der Tod erscheint hier verbunden mit der Liebe². Beide zusammen haben ihr Zentrum im poetischen Hauptmotiv, der Heimat:

Du brichst jetzt hervor als Pflaume,
 und ich berste vor schmerzlicher Anerkennung der Liebe.
 Ohne den Tod wärest du ein schwarzer Stein,
 wärest du eine magere mumifizierte Hand.

¹ Hisār, S. 128.

² Über die Beziehung zwischen Liebe und Tod bei Maḥmūd Darwīš wird noch die Rede sein. Cf. unten (2.6.4.1 ff).

Die Mauern haben keine Farbe ohne einen Tropfen Blut.
Die langen Wege haben keine Merkmale.¹

Der Tod aber kann die mythischen Fähigkeiten, Leben zu schenken und den Dingen ihre Merkmale zu geben, nur dann haben, wenn er selbst aus der Leistung des Widerstands folgt. So erklärt sich Darwīš' Preisung des Todes/Widerstandes aus einer poetischen Ideologie, die in Verbindung gesehen werden muß mit der Aufstiegsphase des palästinensischen Widerstandes und seiner schnellen Wiederauferstehung nach den im September 1970, im Sommer 1976 und bei anderen Gelegenheiten erfolgten Versuchen, ihn auszulöschen.

2.4.1.3 Zur Mythisierung des Ortes, der Ereignisse und der Personen

Das Gedicht "Der Auszug von der Mittelmeerküste" (al-Ḥurūġ min sāḥil al-mutawassit)² in "Versuch Nr. 7" (Muḥāwala raqm 7) (1974) ist ein gutes Beispiel für das Phänomen der Mythisierung in der Dichtung Maḥmūd Darwīš'. Sein Anwendungsbereich ist hier sehr umfassend und schließt den Ort (Gaza), das Ereignis (den Widerstand) und die Person (den Märtyrer) ein. Darwīš geht dabei von einem Ereignis aus, das als "Bewegung der Märtyrergräber von Gaza" im Jahre 1972 überregional bekannt geworden ist, und im Bewußtsein des Volkes den Rang eines Mythos erhalten hat. Der Veröffentlichung des Gedichts in "Šu'ūn filastīniya" stellte er die Worte voran: "Es hat Meldungen gegeben, daß die Märtyrergräber von Gaza sich bewegt haben".³ Damit kommt er einem psychischen Bedürfnis des palästinensischen Volkes entgegen, das nach einem Wunder im Kampf seiner Helden sucht und deshalb die Kämpfer schon zu Lebzeiten mit dem Nimbus übermenschlicher Kraft umgibt und sie nach ihrem Tode ganz zum Mythos macht, denn noch ihr Sterben durchbricht die Gesetze des Todes: Das Grab des Märtyrers bewegt sich.⁴ Als Dichter setzt sich Darwīš mit diesem Ereignis auseinander, indem er sich einerseits dessen dichten Symbolgehalt zunutze macht, ihm jedoch

¹ Dīwān, S. 256.

² Ibid., S. 474 - 483.

³ Šu'ūn filastīniya, 16 (= Dezember 1972), S. 28 - 33.

⁴ Zum Ereignis der Bewegung der Märtyrergräber cf. al-Ḥalīlī, al-Ġūl, S. 101 und S. 196 f.

andererseits weitere poetische Bilder und Visionen hinzufügt, die es noch reicher und dichter werden lassen. Obwohl das Gedicht umfassende Mythisierungen vornimmt (Gaza, der Widerstand, der Märtyrer), bezieht es sich doch eindeutig auf ein bestimmtes politisches Ereignis, wie im folgenden deutlich werden wird. Was seinen Aufbau betrifft, bedient sich das Gedicht einzelner Elemente aus verschiedenen Literaturgattungen - Erzählung, Drama, epische Darstellung und Lyrik - "um zu einer komplexen Struktur zu werden, welche über die direkte Erregung hinausgeht, um Abstand von ihrem Gegenstand zu gewinnen und ihn so als vollständiges Ganzes betrachten zu können."¹

Daneben setzt Darwiš andere Symbolfiguren (Christus, Magdalena) ein, um durch die Assoziationen, die zu wecken diese imstande sind, das aktuelle Ereignis auszuleuchten. Alle diese Symbole zusammen bilden ein ungewöhnlich dichtes poetisches Gefüge, welches durch das Zusammenfließen verschiedener Stilrichtungen und die Vermischung einer dramatischen mit einer lyrischen und einer epischen Dimension noch an Komplexität gewinnt.

Der Ort, Gaza, wird in diesem Gedicht zum umfassenden Symbol. Wer diesen Ort betritt, erhebt seine Stimme nachdenklich und proklamierend zugleich. Der Sprecher wird eins mit dem Märtyrer.

Mit diesem Gedicht wird erstmals ein nachdenklicher Ton angestimmt, der Gaza zum Schlüssel des gesamten tragischen Erlebnisses macht. Die Heimat verliert ihre konkrete Bedeutung und wird mythisiert zum umfassenden Zustand. Gaza repräsentiert zwar die Realität, doch diese gewinnt als Ganzes die universale Qualität eines Symbols.²

Der Dichter/Märtyrer verfließt mit der Landschaft, und eine mythen- und darum symbolhafte Atmosphäre beginnt das Gedicht zu beherrschen:

Eine Flut von Bäumen ist in meiner Brust.
 Ich bin gekommen ... ich bin gekommen.
 Zieht hinaus auf die Straßen meines Armes, so werdet ihr ankommen.
 Gaza betet nicht, wenn erglühn die Wunden auf ihren Minaretten
 und der Morgen sich in ihre Häfen begibt, den Untergang zu vollenden.
 Ich bin gekommen ... ich bin gekommen.
 Mein Herz ist Trinkwasser.
 Zieht hinaus auf die Straßen meines Armes, so werdet ihr ankommen.

¹ Hūrī: *Dirāsāt fī naqd aš-šī'r*, S. 151.

² Cf. *Ibid.*, S. 158 - 159.

Gaza verkauft keine Orangen, denn sie sind ihr Blut, in Dosen gefüllt.
 Ich möchte fliehen aus ihren Gassen,
 in ihrem Namen schreiben meinen Tod auf eine Sykomore,
 damit sie würde eine freie Frau, mit mir schwanger gehend als einem freien
 Kind.
 So Preis sei dem, der meine Adern reisen ließ zu ihrer Hand.
 Ich bin gekommen ... ich bin gekommen.
 Gaza betet nicht.
 Niemand fand ich auf meiner Wunde als ihren kleinen Mund.
 Die Mittelmeerküste hat die Ewigkeit durchquert.¹

Die Einheit von Körper und Ort erreicht in diesem Gedicht ein Ausmaß, das es unmöglich macht, die Worte jeweils zuzuordnen. Heimat und Märtyrer werden eins und haben eine einzige Stimme:

Hindert mich nicht daran zu bluten!
 Die Stunde der Geburt hat nachgeahmt die Zeit und mich zu gebären
 versucht.
 Schwierig war ich - doch sie versuchte es,
 ein Volk war ich - da versuchte sie es nochmals.
 Ich sehe eine Reihe von Märtyrern auf mich zueilen,
 sich dann in meiner Brust verbergen und verbrennen.
 Nicht die Zeit hat sie aufgerieben,
 und doch ist mein Leichnam ohne Grenze, aber ich fühle,
 daß alle Schlachten der Araber in meinem Leichnam enden
 und wünschte, daß sich die Tage in meinem Fleisch zerfetzten
 und die Zeit von mir auswanderte,
 so daß ruhig werden die Märtyrer in meiner Brust und einig.²

Das Geheimnis der Unbeugsamkeit angesichts des Todes ("Hindert mich nicht daran zu bluten") liegt begründet in der völligen Einswerdung mit dem Land. Deshalb wird aus dem Bluten, welches eine Folge des Widerstandes ist, eine Begleiterscheinung der Geburt: "Die Stunde der Geburt hat nachgeahmt die Zeit und mich zu gebären versucht". Der Tod bzw. Märtyrertod verwandelt sich also aus einer Ursache des Untergangs in eine Ursache der Existenz. Hier verläßt Darwīš die von ihm geschaffene mythische Atmosphäre, um direkt zur politischen Realität überzugehen:

Diese nahen und fernen Nationen haben mich unter sich aufgeteilt.
 Jeder Richter war ein Schlächter,
 der langsam voranschritt in der Prophetie und dem Verbrechen

¹ Dīwān, S. 474 f.

² Ibid., S. 475.

[...]¹

Bei diesem Gedicht, welches aus einzelnen Abschnitten besteht², ist es Darwīš gelungen, ein Gleichgewicht zu schaffen zwischen der Darstellung einer politischen Situation und der künstlerischen Struktur, welche auf neuen Symbolen und einem Strom eindrucksvoller Bilder basiert:

Nicht der Ort ist ihnen eng geworden, denn mein Leichnam ist ohne Grenze,
vielmehr hat die Kalifenherrschaft die Stadtmauern befestigt mit der
Niederlage, und die Niederlage hat verjüngt die Kalifenherrschaft.
Hindert mich nicht zu bluten!
Die Stunde der Geburt hat nachgeahmt die Zeit und versucht, mich zu
gebären.
Schwierig war ich, so versuchte sie es nochmals.
Ich sehe eine Reihe von Märtyrern auf mich zueilen
[...]³

Die Praktizierung des Widerstandes erscheint hier als Alternative zu den Regierungen, die sich hinter den Niederlagen verschanzen. Das Blut aus den Wunden des Märtyrers führt zu dessen Tod, doch bald verwandelt es sich - gemäß dieser Vorstellung - in ein die Geburt begleitendes Bluten: Es ist das Bluten eines Volkes, das Märtyrer darbringt, um so die eigene Neugeburt einzuleiten. Der abschnittsweise Aufbau erlaubt es dem Dichter, frei von einer dichterischen Ausdrucksebene auf die andere überzugehen. Völlig spontan verwendet er den Monolog, die epische Darstellung oder die lyrische Form. Der Sprecher/Märtyrer, der eins mit dem Ort wird, bringt seine Vorstellung durch all diese Stimmen zum Ausdruck, welche dem jeweiligen emotionalen und künstlerischen Zustand entsprechen, den das Gedicht gerade durchlebt. Daneben kommt es stellenweise zu einer Vereinigung mit der Symbolfigur Christi, wobei dieses Symbol allerdings nur angedeutet wird. An solchen Stellen verdichtet sich die symbolisch-zeremonielle Atmosphäre des Gedichts:

Ihr Leute der Hölle steht auf und kreuzigt mich von neuem.
Ich komme vom Tode, der morgen kommt.
Ich komme von den fernen Bäumen
und gehe in meinem Jetzt - eurem Morgen.

¹ Ibid., S. 477.

² Das Gedicht besteht aus neun deutlich markierten, sogar nummerierten Abschnitten.

³ Dīwān S. 476.

Ich schälte die Wellen des Meeres zu einer Lilie für Gaza.¹

Der Tod, der sich hier aufgrund seiner Beziehung zum Widerstand in einen Mythos verwandelt hat, ist das Band, welche alle Teile des Gedichtes miteinander verbindet und gleichzeitig das jeweils Gemeinte erhellt:

Das Grab atmete ...
 Der Stein bewegte sich ... und forderte seine Regung von euch zurück.²
 Ich bin der Stein, den ein Erdbeben berührt hat.³
 Die Steine bewegen sich.
 Ihr schartet euch um einen Mythos.
 Ohne ein Wunder werdet ihr mich nicht verstehen,
 da eure Sprachen verständlich sind.
 Die Deutlichkeit ist ein Verbrechen,
 und die Rätselhaftigkeit eurer Toten die reine Wahrheit.⁴
 Ah, die Steine bewegen sich nur, wenn die Lebenden sich nicht bewegen.⁵

Damit mahnt er in poetischer Verschlüsselung zur direkten Kritik an der Politik und ruft zum Widerstand auf. Wie noch verschiedentlich zu sehen sein wird, gehört es zu den Hauptkennzeichen der Dichtung Darwīš', daß er zumal am Ende seiner Gedichte die symbolhafte Darstellung aufgibt, um zu direkter politischer Ansprache überzugehen.

Im letzten, also neunten Abschnitt, wird der Sprecher/Märtyrer eins mit Christus, und die Armen von Gaza, die "Fischverkäufer", werden durch die Gestalt Maria Magdalenas vertreten, die Jesus die Füße salbte und sie mit ihrem Haar trocknete.⁶

In Gaza stritt sich die Zeit mit dem Ort,
 und die Fischverkäufer verkauften die Gelegenheit der einzigen Hoffnung,
 um meine Füße zu waschen.
 Wo ist Magdalena?
 Ihre Hände waren aufgeweicht von Seife,
 und Schriften um Schriften wurden vergossen.
 Die Soldaten siegten und siegten.
 Sie lasen ihr Gebet
 und suchten die Zehen und Finger nach freiheitskämpferischer Freude ab.
 Sie vereinigten ihr Leben

¹ Ibid., S. 479.

² Ibid., S. 479.

³ Ibid., S. 480.

⁴ Ibid., S. 481.

⁵ Ibid., S. 481.

⁶ Johannes 12/3: "Maria aber nahm ein Pfund echten kostbaren Nardenöls, salbte die Füße Jesu und trocknete mit ihren Haaren seine Füße."

mit den Tränen Hāġars. Die Wüste kauerte auf meiner Haut.¹

Hier taucht ein neues Symbol auf: Hāġar, die Frau Ibrāhīms, die in die Wüste verstoßen wurde und dort Ismā'īl, den Stammvater der Araber, gebar. Völlig ungezwungen geht Darwīš von Magdalena zu Hāġar über und verknüpft beide Symbolfiguren zu einem Bild menschlichen Leidens, wodurch das Gedicht mit seiner Vielzahl von Anspielungen eine Symbolhaftigkeit von zeitgeschichtlicher Dimension gewinnt. Außerdem bringt Darwīš das Motiv der Auswanderung (hiġra) mit all den Assoziationen, die es im Bewußtsein der Araber weckt, in das Gedicht durch Hāġar, die Stammutter der Araber, ein. So wird ebenso an Hāġars Durst erinnert, der Wasser aus der Wüste hervorberechen und Leben entstehen läßt, wie an die Auswanderung Muḡammads von Mekka nach Medina, welche als auslösender Akt zur Gründung eines islamisch-arabischen Staates betrachtet wird. Und schließlich wird eine spezifisch palästinensische Aussage vermittelt: Die Katastrophe von 1948 wird als "hiġra" (Auswanderung) bezeichnet und die Flüchtlinge als "muhāġirūn" (Auswanderer). Eine etymologische Verbindung führt also zu Hāġar, die die Mutter der Araber ist, und in der arabischen Geschichte die ersten Tränen des Exils vergoß.

2.5 Der Tod und seine Beziehung zur Erde

Wie schon erwähnt, ist die palästinensische Dichtung seit den Dreißiger Jahren unverkennbar ländlich geprägt. Bis heute gehört dieser "Landgeruch" zu ihren Hauptkennzeichen². Da sich die in diesem Jahrhundert stattfindende Auseinandersetzung um Palästina im wesentlichen um die Erde dreht, wurde die "Erde" auch zum zentralen Wort im poetischen Lexikon des Palästinaproblems und zum Angelpunkt des Widerstandsgedichtes. Dabei fehlt jedoch der romantische Tenor, der der bisherigen "Heimatlidtung", zumal derjenigen des Mahġar (Exil), ihr Gepräġe gab, fast völlig, und die Erde erhält eine eigene Dichtung aufgrund ihrer

¹ Dīwān, S. 482.

² Cf. oben (1.3). Zu den Arbeiten, die sich monographisch mit dem Thema des Bodens in der palästinensischen Dichtung befassen, zählen v.a. Ḥasan, 'Abd al-Karīm: Qaḡiyat al-ard fi šī'r Mahmūd Darwīš. Damaskus 1975, und al-Qāḡī, Muḡammad: al-Ard fi šī'r al-muqāwama. Tunis. 1982.

Beziehung zum Menschen¹. Die palästinensische Dichtung im allgemeinen und die Maḥmūd Darwīš im besonderen hat die Erde zu einem eigenen umfassenden Symbol erhoben, das seinerseits zahlreiche Einzelaspekte umschließt. So repräsentieren Weizen, Oliven, Orangen u.a. in der palästinensischen Dichtung immer auch den Boden², ungeachtet der anderen symbolischen Bedeutungen, die ihr jeweiliger poetischer Kontext eröffnet.

Maḥmūd Darwīš, dessen dichterische Vorwürfe sämtlich der unerschöpflichen Quelle Palästina entspringen, erwähnt das Wort "Palästina" in seinen Werken nur selten, der Geruch seines Landes entströmt jedoch nahezu jedem seiner Worte. Vertreten wird das Land vor allem durch seine "Elemente"³. Wenn der Ort, wie Darwīš sagt, der eigentliche Held des modernen arabischen Literatur ist⁴, so bedeutet sie - nämlich die Erde - gerade für das palästinensische Bewußtsein nicht nur einen Ort "an sich" oder eine Quelle für die Befriedigung biologischer Bedürfnisse, sondern einen Teil menschlicher Identität, gruppenspezifischer Kultur und gruppenspezifischer Werte. Vor allem, nachdem sie ihm genommen war, wurde die Erde dem Palästinenser zum Symbol, zum Rätsel und zum Traum. Vielen erschien sie als Inbegriff der Standhaftigkeit und nahm deshalb im allgemeinen Bewußtsein den Rang des Himmels ein⁵. Nach dieser Vorstellung verleiht das Land auch demjenigen, der seinen Verlust schmerzhaft empfand, eine Aura geistiger Erhabenheit:

Du bist mein Land, das mich zerstörte,
du bist mein Land, das mich in einen Himmel verwandelte.⁶

Der bemerkenswerteste Aspekt der Beziehung zum Land, den die palästinensische Dichtung seit den Dreißiger Jahren bietet, ist die Ablehnung von Vertreibung und Entwurzelung, die noch nicht stattgefunden haben, von der Dichtung jedoch bereits vorhergesagt werden. Dies ist insbesondere in der Dichtung von ʿAbd ar-Raḥīm

¹ Cf. al-Yūsuf: aš-Šiʿr al-ʿarabī l-muʿāšir, S. 448.

² Cf. al-Yūsuf: aš-Šiʿr al-ʿarabī l-muʿāšir, S. 249.

³ Cf. Ḥūrī: Dirāsāt fī naqd aš-Šiʿr, S. 151; und an-Nābulī: Maḡnūn at-turāb, S. 307.

⁴ S. Darwīš: "al-Kitāba fī daraḡat al-galayān". In: al-Adāb 7/1974, S. 4.

⁵ Cf. Darwīš: "Talāt šahādāt šafawīya". In: al-Karmel 18/1983, S. 204 - 233, hier: S. 226. Cf. auch Darrāḡ, Faiṣal: "Al-muqātil yaḡʿal min al-arḍ samā". In: al-Hadaf (Damaskus) 609 (=30.04.1988), S. 40-42, hier: S. 40.

⁶ S. Dīwān, S. 326; Übersetzung nach: Ein Liebender, S. 122.

Maḥmūd der Fall¹, wo die Beziehung zum Land tragische Gestalt annimmt, wenn sie bis an die Schwelle des Todes getragen wird. Seine Figuren sterben dann in voller Zufriedenheit, wenn sie den Tag nicht mehr erleben müssen, an dem das Land verlorengeht. Sein Gedicht "Der Märtyrer" (aš-Šahīd), das im Vorhergehenden besprochen wurde, ist dafür das beste Beispiel:

Bei deinem Leben, ich sehe meinen Tod, doch hin zu ihm beschleunige ich
meine Schritte.
Ich sehe vor mir meinen Tod um des geraubten Rechtes willen und für mein
Land.
Das ist mein erwünschtes Ziel.²

Auch für die Dichtung Ibrāhīm Tūqāns ist die Angst, das Land könne verlorengehen und in die Hände der jüdischen Neuankömmlinge übergehen, von fundamentaler Bedeutung³. Nach der Katastrophe 1948 wurde die Position des Festhaltens am Boden, die die Dichtungen der Generation von 1936 so sehr prägte, auch weiterhin vertreten, jetzt allerdings von einer nationalen Minderheit, die freilich zuvor noch die Mehrheit gestellt hatte. Das Verbleiben dieser "Minderheit" auf eigenem Boden bedeutet für diese in erster Linie eine Fortsetzung dieser Beziehung, den lebendigsten Beweis für die Liebe zum Land und die Rechtmäßigkeit der Zugehörigkeit zu ihm. Geradezu symptomatisch ist es in diesem Zusammenhang zu werten, daß unter den Arabern der 1948 besetzten Gebiete eine nationale politische "Bewegung des Bodens" (ḥarakat al-ard)⁴ entstand, die auch eine Anzahl palästinensischer Dichter, darunter die beiden Pioniere der Dichtergeneration nach 1948, Ḥabīb Qahwaḡī und Rāšid Ḥusain, zu ihren Mitbegründern und aktivsten Mitgliedern zählte.

Maḥmūd Darwīš' dichterische Darstellung der Beziehung zum Boden greift auf zwei letztlich verwandte Typen zurück:

Der erste wird repräsentiert durch das "Standhalten", d.h. das Verbleiben im Land und die Weigerung, es zu verlassen. Dieses Motiv findet sich im wesentlichsten in

¹ S. Dīwān 'Abd ar-Raḥīm Maḥmūd, S. 121 - 122. Zur Bedeutung 'Abd ar-Raḥīm Maḥmūds cf. oben (1.3.2.3).

² Ibid.

³ S. Dīwān Ibrāhīm; cf. z.B. die Gedichte "Ilā ba'ī al-bilād", S. 292 - 294 und "Ištaru l-ard taštārikum min ad-dull", Ibid., S. 283 - 301, u.a.m.

⁴ Die Organisation der "Bewegung des Bodens" (ḥarakat al-ard) wurde 1959 gegründet, um die politischen Ansichten und Forderungen der Araber zum Ausdruck zu bringen. Für Einzelheiten cf. al-Mausū'a l-filastīniya (1948) Bd. 1, S.174 f.

Darwīš' ersten drei Sammelbänden.

Das zweite Motiv, das "Eintreten in die Heimat", entwickelte sich aus dem ersten und taucht erst 1970 in Darwīš' Werk auf, besonders häufig seit seinem Sammelband "Ich liebe dich oder ich liebe dich nicht" (Uḥibbukī au lā uḥibbukī) (1972)¹.

Maḥmūd Darwīš hat nicht nur den Ort als eigentlichen Helden der modernen arabischen Literatur genannt, sondern ebenso den Tod.² Im folgenden soll deshalb versucht werden, Darwīš' Verständnis des Todes in seinen poetischen Beziehungen zur Erde nachzugehen und dabei eine chronologische und künstlerische Entwicklung des Todesthemas aufzuzeigen.

2.5.1 Tod und Sinn des Ausharrens

Das Motiv der Liebe zum Land blieb in der palästinensischen Dichtung der 1948 besetzten Gebiete auch nach dem existentiellen Einschnitt noch sehr stark ausgeprägt. Es konzentriert sich dabei vor allem auf den Gedanken des "beharrlichen Festhaltens" (ṣumūd), also eines Verbleibens im Land und zwar um jeden Preis.

Deshalb prägten diese Dichtung, insbesondere während der Fünfziger und Sechziger Jahre eine Anzahl poetischer Losungswörter, die fast politischen Parolen gleichen, wie z.B. "wir werden nicht ausreisen", "wir werden bleiben", "Bleibende"³ usw. Dieses Standhalten gilt auch heute noch als thematischer Angelpunkt derjenigen palästinensischen Dichtung, die als "Widerstandsdichtung" bzw. "Dichtung des besetzten Landes"⁴ bezeichnet wird.

Der palästinensische Dichter registrierte die Entwurzelung, die seinem Volk widerfuhr und die Tatsache, daß er einer nationalen Minderheit angehörte. Aus dieser

¹ Für die biographischen und formalästhetischen Motivationen dieses Umschwungs c.f. unten (2.6).

² Darwīš: al-Kitāba fī daraġat al-ġalayān, S. 4.

³ Cf. dazu etwa: Dīwān Taufiq Zayyād, Gedicht "Hunā bāqūn" (S. 197 - 201). Deutsche Übersetzung bei: Zayyād, T.: Begrabt eure Toten und steht auf. Herausgegeben, übersetzt und mit einer Einleitung versehen von A. Farouk, S. Beydoun. Berlin 1977, S. 12.

⁴ Cf. al-Yūsuf: aš-Ši'r al-ʿarabī l-muʿāšir, S. 251 f., ebenso al-Kayyālī: aš-Ši'r al-filasṭīnī fī nakbat Filasṭīn, S. 426 f.

Erfahrung und aus der organischen Beziehung des Menschen zum Land¹ entstand das Bild des Baumes, dessen Stamm zerschlagen wird, während seine Wurzeln jedoch bleiben, hartnäckig weiterleben, das Ende des Winters und das Herannahen des neuen Frühlings abwarten, um von neuem zum Leben zu erwachen und das Wachsen eines neuen Stammes zu erleben. Zayyād etwa formuliert:

Meine Wurzeln reichen tief,
kann ihnen das Schneiden der Zweige denn schaden?²

Ähnlich bei Samīḥ al-Qāsim:

Wenn auch mein Stamm den Äxten zum Opfer fällt,
so sind meine Wurzeln doch ein Gott,
der in der Erde bereit ist.³

Auch bei Darwīš findet sich dasselbe Bild. Seine feste Beziehung zum Boden verleiht dem "Ich" ein Gefühl der Stärke und der Unbeugsamkeit angesichts des Todes. Das Abschneiden der Zweige hat keine Bedeutung, solange die Wurzeln noch fest im Boden verankert sind und weiterleben:

Oh, meine Mutter, ich habe die Zwanzig überschritten,
so laß die Sorgen und schlafe.
Wenn der Sturm im Oktober
den Dritten von ihnen zerschlägt:
Die Wurzeln des Feigenbaumes
sind fest verankert in Fels und Lehm.
Sie geben dir Zweige über Zweige.

Maḥmūd Darwīš verleiht dem beharrlichen Festhalten am Land innerhalb der palästinensischen Dichtung, vor allem der Sechziger Jahre, eine neue Bedeutung. Er tut dies vor allem mit neuen poetischen Formen, auch wenn seine Methode direkter Ansprache auch weiterhin zu den Hauptkennzeichen seines Stils gehört. In Zusammenhang mit der Parole "wir sterben, aber wir wandern nicht aus" (namūt wa-lā narḥal) formuliert er erneut, was seine Dichterkollegen bereits wiederholt ausgedrückt haben:

Hängt mich in die grünen Zöpfe der Dattelpalme,
erdrosselt mich ..
Ich verrate die Dattelpalme nicht!

¹ Die überwiegende Mehrheit der Araber, die in den besetzten Gebieten auf ihrem Land blieben, waren Bauern; cf. Kanafānī: *Adab al-muqāwama*, S. 17.

² Der Abschnitt, dem dieser Vers entstammt, fehlt im *Dīwān* von Taufiq Zayyād. Er wurde zitiert nach: al-Kayyālī: *aš-Ši'r al-filastīnī fī nakbat Filastīn*, S. 426.

³ *Dīwān Samīḥ al-Qāsim*. Beirut 1973, S. 451.

Dies Land ist mein.
 Von alters her habe ich die Kamelstute gemolken,
 froh und liebevoll.¹

Die Palme wird zum Symbol für ein Land, dem das "Ich" in liebevoller Beziehung bis in den Tod verbunden bleibt. Auf diese Art wird darauf hingewiesen, daß das Land arabisch ist. Verstärkt wird diese Identitätszuweisung dadurch, daß das Land zur Palme in Beziehung gesetzt wird, die einen weiteren Hinweis auf das Arabertum darstellt. In der Dichtung Darwīš' wird sie mit nationalen Symbolen verbunden:

"Die Palme ist die Mutter der arabischen Hochsprache" ²

Außerdem stellt die Palme schon als Baum, nach dem Verständnis von Darwīš, eine Frau dar:

"Am Anfang waren die hohen Bäume Frauen"³.

Seine Beziehung zur Palme als Geliebte wird niemals betrogen, auch wenn der Tod der Preis für die Treue ist. In aller Einfachheit erklärt er: "Dieses Land gehört mir", ohne Zuhilfenahme irgendwelcher Verstärkungspartikel. Er betrachtet dies als selbstverständlich aufgrund direkter Beziehung, nicht aufgrund einer Erinnerung an die ferne Vergangenheit:

Meine Heimat ist kein Bündel von Geschichten,
 ist nicht Erinnerung ...⁴

2.5.1.1 Das Land und das Grab

Das Verbleiben des Palästinensers auf seinem Land ist eine Form des Ausharrens und zugleich dessen Sinngehalt. Aber auch die Erfahrung des Todes auf diesem Land wird dem Palästinenser in mehrfacher Hinsicht zum Argument für

¹ Ibid., S. 235, übersetzt nach: Ein Liebender, S. 92.

² Dīwān, S. 610.

³ Ibid., S. 609; s. dazu sein Gespräch mit der Zeitschrift "al-Waṭan al-ʿarabī" (13.06.1986), wo er sagt: "Ich glaube, daß das endgültige, absolute Exil, die völlige Entfremdung und die eigentliche Hölle darin bestehen, daß die Menschen ohne Bäume leben. Ich weiß nicht, was der Grund für meine Liebe zu den Bäumen ist, aber ich weiß, daß der Baum das Gegenteil zur Wüste ist, und manchmal fühle ich, daß die Bäume Frauen sind" (S. 62).

⁴ Dīwān, S. 235; Übersetzung nach: Ein Liebender, S. 92.

sein Festhalten am Land. Die Gräser der Geliebten und der Verwandten sind Faktoren, die ihn zum Bleiben auf seinem Land veranlassen.

In seinem Gedicht "Der Tod im Wald" (al-Maut fi l-gāba)¹, dessen Stil klassisch ist, wie es zu Beginn von Darwīš' dichterischem Schaffen des öfteren der Fall war, stellt er einen Zusammenhang zwischen dem Tod seiner kleinen Schwester und dem Willen zu noch stärkerem Festhalten am Land her. Eine Atmosphäre von psychischer Gebrochenheit und Verzweiflung sowie von starken Gefühlen der Entfremdung und der Übermacht des Todes beherrschen dieses Gedicht. "Der Tod ist hier der Tod seiner kleinen Schwester; von ihr ausgehend behandelt er die Tragödie seines Landes"²:

Schlaf doch, ach schlaf!
Denn Gottes Auge schläft
fern von uns ... und die Schwärme der Amseln,
die Eiche und der Weg hier,
so bette dich denn auf Lidern zum Schlaf.

[...]

Nichts! Die Geschichte eines Mädchens, das starb,
nichts setzt das schweigende Denken in Gang.
Eine kleine Wunde, deren Besitzer längst starb
und den eine mythenfinstere Nacht entführte.
Seine Geschichte ist der Atem von Feldern,
auf denen die Hand des Bösen ruht.
Sie war noch da, doch kein Lerchentriller
blieb und auch kein Ruf eines Wächters.

Die Verzweiflung ist umfassend. Der Ort wird beherrscht von einer Art allüberwältigender Nacht, die Macht des Todes übertrifft die Kraft und den Willen des Dichters, ihm durch Singen zu widerstehen:

Nichts fruchtet das Singen aus Trauer,
denn der Tod ist größer als meine Psalmen.³

In dieser Atmosphäre völliger Dunkelheit sieht der Dichter nur einen einzigen Weg, seiner Verzweiflung zu widerstehen. Dieser besteht in der "Beharrlichkeit, den Boden zu halten" als einziger Möglichkeit des Widerstandes, die eine Situation wie die gegenwärtige noch zuläßt. Der Palästinenser fühlt zwar, daß er in einem Gefängnis ist, doch bleibt ihm nichts anderes übrig, als erst recht in diesem "Gefängnis" auszuharren, um so sein Anrecht auf das Land zu beweisen:

¹ Ibid., S. 24 f.

² Yāgī: Šīr al-arḍ al-muḥtalla, S. 123.

³ Diwān, S. 25.

Das Auge deines Bruders jedoch ist wach hinter dem Nebel und der
Trostlosigkeit der Mauer,
und seine Hände halten die Erde gepackt - voll Leidenschaft, dem Sturme
zum Trotz.¹

Der Palästinenser, der die Gräber seiner Lieben in sein Land pflanzt - nachdem
er darauf Orangen, Oliven und Weizen angebaut hat - sieht in diesen Gräbern ein
weiteres Band, das seine Verbindung zum Land stärkt. Er bleibt, um das Gras zu
schützen, das auf den Gräbern seiner Vorfahren wächst, wie Zayyād sagt:

In meiner Heimat kannte ich weder Scham
noch zog ich meine Schultern ein.
Meinen Unterdrücker blickte ich furchtlos an.
Verwaist, nackt, barfuß
schütze ich das grüne Gras
auf den Gräbern meiner Ahnen.²

Im Gedicht "Gedanken in der Straße der Lichter" (Ḥawāṭir fī šārī' al-aḍwā')³
durchlebt das lyrische Ich einen Zustand der völligen Niedergeschlagenheit, es fühlt
sich gänzlich verloren auf einer Straße, die erhellt ist von Lichtern der
Vergnügungsstätten und Tanzlokale - Zeichen einer fremden neuen Welt, die über
der vertrauten alten Umwelt des Sprechers entstanden ist, sogar der Himmel
verschwindet hinter dem gleißenden Licht der Vergnügungsstätten. In seiner
Einsamkeit ruft der Sprecher seine Geliebte an, aber seine Stimme geht im Lärm
der Jazzmusik unter:

Meine Geliebte,
gestern war sie meine Mörderin.
Warum läßt sie das Verraten und das Singen nicht?
Der Jazzgesang lädt sie ein,
aber ich rufe sie,
rufe sie.
Meine Stimme ist ein Herz, das zwischen den Mühlen des Abends zergeht.⁴

Diese Geliebte, die der neuen Welt angehört, antwortet der Stimme, die aus dem
Herzen kommt, nicht mehr. Das Gefühl der Verlorenheit verstärkt sich zusehends,
jedoch die Erinnerung an seine Ahnen, verkörpert durch den Großvater, führen aus
seiner Verlorenheit hinaus:

¹ Dīwān, S. 120 f.

² Zayyād: Dīwān, S. 124; Übersetzung nach Zayyād: Begrabt eure Toten und steht auf, S. 42.

³ Dīwān, S. 120 f.

⁴ Ibid., S. 121.

Oh meines Großvaters Antlitz!
 Oh Prophet, niemals lächelnd,
 aus welchem Grabe kommst du?
 In einer Weste, gefärbt wie uraltes Blut am Felsen,
 einem Mantel, wie eine Grube gefärbt?¹

Dieser (irgendein beliebiger) Großvater, der aus dem Grab ersteht, dessen Spuren die lärmenden Tanzlokale und Vergnügungsstätten längst verwischt haben, symbolisiert jedoch die feste Verwurzelung mit dem Boden. Vielleicht ist es aber auch der Großvater von Darwīš selbst, der seinem Enkel "Maḥmūd" vor allem deshalb verbunden ist², weil er dessen Gefühl der Verbundenheit mit seinem Boden gestärkt hat. Der Großvater, der aus dem Grabe ersteht, trägt eine Weste in der Farbe von altem Blut an einem Felsen - ein Hinweis auf die Geschichte des Mordens, das ein Mittel war, das Land seinen Bewohnern zu entreißen - und einen Mantel, der die Farbe einer Grube hat, vereinigt also die Merkmale seines Landes in sich:

Oh meines Großvaters Antlitz
 Oh Prophet, niemals lächelnd,
 aus welchem Grabe kommst du zu mir?
 der du versteinern läßt dein Kind.
 (Gott ist groß) (Richtig: Die Schuld ist groß)³
 Niemals verkaufte ich eine Spanne von Land,
 nie beugte ich mich einem Druck.
 Ja, jene tanzen und sangen auf deinem Grabe
 Doch schlafe du, schlafe doch,
 wach bin ich - ich bin wach - wach
 bis zum Tode noch.⁴

Der Begriff des Ausharrens, also die Beharrlichkeit, die Beziehung zum Land niemals abubrechen, verbindet sich hier sowohl mit dem Tod als auch mit der Bekräftigung eigenen Wachseins, die dreimal wiederholt wird und dadurch anklingt an die in dem Gedicht "Tod im Wald" (al-Maut fi l-ġāba) dargestellte Nachtwache

¹ Ibid., S. 121 f., Übersetzung nach Schimmel: Zeitgenössische arabische Lyrik, S. 123.

² Cf. dazu die Aussagen Darwīš' über seinen Großvater in: Yaumīyāt al-ḥuẓn al-ʿādī (1981), S. 43: "Al-Qamar lam yasqū fi l-bi'r" (Der Mond ist nicht in den Brunnen gefallen). Übersetzung dazu in: Tagebuch ..., S. 47 f. Maḥmūd sagt darin über seinen Großvater: "Großvater brachte mir das Leben bei, lehrte mich unser Land kennen und wie alt die Ölbäume sind. Er brachte mir Bücher aus Akka ...".

³ Der in Paranthese gesetzte Vers (Kennzeichnung des Verf.) gibt den Wortlaut der Schimmelschen Übersetzung wieder, wird hier jedoch besonders hervorgehoben, weil er ganz offensichtlich auf einem Mißverständnis beruht: nicht "dīn" kann an dieser Stelle gemeint sein, sondern wohl eher "dāin", die Schuld.

⁴ Dīwān, S. 122, Schimmel, S. 270.

des Dichters auf dem Grab seiner Schwester, wo er sich verzweifelt an den Boden klammert. Außerdem beinhaltet das Festhalten am Boden hier das Festhalten am Stolz - "Niemand verkaufte ich eine Spanne von Land, nie beugte ich mich einem Druck". Dasselbe Phänomen war im oben besprochenen Gedicht von Zayyād zu beobachten.

Der Großvater erscheint in dieser neuen Straße, um ihn zu ermutigen, an dem Land festzuhalten und dieses zu seiner Pflicht zu machen. Fast scheint es, als hätten ihn Bedenken geplagt, sein Enkel könnte in solcher Umgebung schwach werden, weshalb er ihn persönlich unterstützen und sich von seinem Wachsein überzeugen wollte.

Wenig später erscheint der verstorbene Großvater in Verbindung mit den Wurzeln einer Steineiche, die verblieben sind, nachdem ihr Stamm und die Zweige abgehauen wurden, und die sich, den Felsen durchdringend, auf ein neues Leben vorbereiten:

Oh mein verstorbener Großvater, begrüßt sei der Regen,
der deinen Boden tränkt und immer noch
läßt die Steineiche den Stein bluten.¹

In einem anderen Gedicht Darwīš', das den Titel "Kein Ausweg" (Lā mafarr)² trägt, ist das "Grab" nicht nur das des Großvaters, sondern des ganzen Landes, auf dessen Trümmern "die Heimat der anderen" erstet³. Der Dichter beschwört hier aufs neue die Gefühle der Verzweiflung und Entfremdung in einer völlig neuen Welt und findet angesichts solcher Gefühle keinen anderen Zufluchtsort als seine unter den lärmenden neuen Vergnügungsstätten und Tanzlokalen begrabene Heimat. Beide, der Sprecher und seine Heimat, sind fremd in der neuen Umgebung und umarmen einander, um sich so vor den kalten Winden der Fremde zu schützen. Der Sprecher ist nackt und bittet die Heimat, ihn zu bekleiden, und sei es mit

¹ Ibid., S. 116. Die unbeugsame Eiche, deren Wurzeln die Macht des Felsens brechen, findet sich als Symbol des Standhaltens auch bei einem anderen Dichter, nämlich Sālim Gubrān:

Wie die Steineiche hier werden wir bleiben wie die Adler.

Zitiert nach: al-Kayyālī: aš-Ši'r al-filastīnī, S. 427.

² Dīwān, S. 237 - 238.

³ Das Bild einer neuen Heimat, die einer anderen toten Heimat entspringt, findet sich häufig in der Dichtung Darwīš'. Cf. dazu etwa die Verse: "Was geht zu Ende, was beginnt. Ein Land wird geboren aus dem Grab eines anderen Landes (...)" (Hišār, S. 191) oder das Gedicht "Luṣūš al-madāfin" (Ward aqall, S. 65).

einem alten Grab, über dem man Vergnügungsstätten errichtet hat:

Der Fremde ist dem Fremden ein Mantel, der ihn vor dem Stich
der herumirrenden Trauer schützt.
Bedeckst du meine bettelnde Nacktheit mit den Vorhängen eines Grabes,
das Teil einer Unterhaltungsstätte geworden ist?
Damit ich den Duft derjenigen atme, die meine Wiege gerochen haben
und das Aroma der sorglosen Orangen.¹

In dem Gedicht "Die Blumen des Blutes" (Azhār ad-dam)², das Darwīš aus Anlaß des zehnten Jahrestages des Massakers von Kufr Qāsim verfaßte, haben die Gedenksteine auf den Gräbern der neunundvierzig Opfer die erklärte Aufgabe, die Standhaftigkeit zu stärken und Wurzeln schlagen zu lassen. So verwandeln sie sich in Hände, die die Wurzeln der frischen Pflänzchen wie auch der Menschen noch weiter in die Tiefe ziehen:

Oh, Kufr Qāsim! ... Die auf den Gräbern ragenden Steine sind Hände, die ziehen. Meine Setzlinge hinunterziehen ... und auch die Setzlinge der Waisen, wenn sie eben Wurzeln schlagen.
Wir werden bleiben .. du, deine edle Hand, lehre uns zu singen.
Wir werden bleiben wie das Licht und wie die Worte, die weder Schmerz noch Fessel verdreht!
Oh, Kufr Qāsim!
Die auf den Gräbern ragenden Steine sind Hände, die ziehen [...]³

In den sechs Abschnitten dieses Gedichtes ist das Motiv der Standhaftigkeit mehrfach variiert und der Tod, der Vertreibung und Entwurzelung sein sollte, wird überführt in Leben und Ausharren auf dem Land. Auch die Treue und das Bekenntnis zu den Opfern sind ein Ausdruck von Standhaftigkeit:

Nachts klopfen sie an jede Tür,
an jede Tür ... an jede Tür.
Und flehen uns an, da ja keinen Staub
auf das teure Blut zu werfen.
Ihre Augen, die erloschen, um uns mit Tadel zu entzünden, sagten:
Begrabt uns nicht mit Hymnen, verewigt uns vielmehr durch Beharrung.
Wir düngen eure Nächte für Knospen des neuen Lichts.⁴

So wie das Wachen - die "nationale Wachsamkeit" - sich mit dem Gedanken des Standhaltens verbindet, indem es in den Tod übergeht, so kann der Palästinenser

¹ Ibid., S. 238.

² Ibid., S. 207 - 220. Dieses Gedicht wird im Kontext seines historischen Hintergrunds im dritten Abschnitt dieser Arbeit analysiert, s. unten (3.2).

³ Ibid., S. 212.

⁴ Ibid., S. 220.

- wie Darwīš es formuliert - auch nicht schlafen solange sein Bett "besetzt" ist:¹

Oh, Kufr Qāsim, wir werden niemals schlafen ..., solange
in dir ein Friedhof ist und eine Nacht.²

2.5.1.2 Exodus - Tod

In der palästinensischen Dichtung ist das Verlassen des Landes und die Tatsache, Druck nachgegeben zu haben, gleichbedeutend mit dem Tod. Demgegenüber bedeutet ein Bleiben im Lande wahres Leben³.

Bei Maḥmūd Darwīš wird diese Opposition besonders deutlich: Wenn die Auswanderung in Zusammenhang mit dem Tod steht, gilt das Verbleiben im Lande als das eigentliche Leben - selbst wenn es in einem Grab sein sollte:

Oh Noah!
Nimm an, daß ich ein Ölzweig bin
und meine Mutter eine Taube.
Wir hatten ein Paradies geschaffen,
Mülleimer waren sein Ende.
Oh Noah, nimm uns mit auf deine Reise.
Hier zu sterben, ist das Heil.
Wir sind Wurzeln, die nicht leben ohne Erde.
So sei meine Erde Auferstehung.⁴

Auf dem Boden Palästinas wird der Tod zum Leben, während ein Leben außerhalb seines Landes dem Palästinenser den Tod bedeutet⁵.

Darwīš verwendet in diesem Abschnitt die Geschichte von der Sintflut⁶, indem er deren wichtigstes Element nennt (Noah, Taube, Ölzweig), aber ihren Sinn genau in das Gegenteil verkehrt: Während Noah und seine Leute sich durch Auswanderung und Verlassen des von der Flut überschwemmten Landes gerettet haben,

¹ Darwīš: "Ba'īdan 'an Bukarist". In: al-Yaum as-sābi', 17.11.1986, S. 23.

² Dīwān, S. 220.

³ Cf. dazu das Gedicht von Samīḥ al-Qāsim "Ilaika hunāka ḥaitu tamūt". Darin schreibt der Dichter einen Brief an einen Freund, der das Land verlassen hat und im Exil ein erfolgreiches Leben begonnen hat, das der Dichter jedoch als Tod im Sumpf betrachtet. Sein Dīwān, S. 464 - 469.

⁴ Dīwān, S. 116 f.

⁵ Cf. dazu al-Qāḍī: al-Arḍ fi šī'r al-muqāwama, S. 118.

⁶ Zum Symbolgehalt Noahs für die moderne arabische Dichtung im allgemeinen cf. al-Karakī, Ḥālid: "ar-Rumūz al-qur'āniya fi š-šī'r al-ḥadīth". In: Dirāsāt, Amman (= Beilage 3/16, März 1989), insbesondere S. 13 - 25.

rettet der Palästinenser sich durch sein Bleiben im überschwemmten i.e. besetzten Land. Die Taube und der Ölzweig, die in der Geschichte über die Sintflut das Erreichen des rettenden Landes ankündigen, stehen in diesem Gedicht für den bodenständigen Landbewohner und dessen Mutter, das eigene Land:

Nimm an, daß ich ein Ölzweig bin
und meine Mutter eine Taube.

Das Ausharren im Land bedeutet also ein Festhalten am Leben selbst, während die Auswanderung dem Tod gleichkommt. Dieser Gedanke wird dichterisch in verschiedene Bilder umgesetzt. Bisweilen verwandelt sich das Tuch, mit dem der das Land verlassende Reisende winkt, in ein Leichentuch:

Ein Leichentuch sind die Tüchlein des Abschieds
und das Blasen von Wind in die Asche.
Kaum daß sie flattern, fließt schon das Blut auf dem Grunde eines Tals.¹

Der Hafen, der die Menschen ins Exil trägt, wird hier zu einer Totenbahre, die sie zu ihren Gräbern bringt:

Meine Fahne ist schwarz
Der Hafen ist ein Sarg
und mein Rücken eine Brücke.²

Auch nach dem Verlassen Beiruts 1982 blieb die Beziehung von Auswanderung und Tod in der Dichtung Maḥmūd Darwīš bestehen, insofern jeder Tod und jeder Vernichtungsversuch, dem die Palästinenser im Exil ausgesetzt waren, als Folge der ersten Auswanderung von 1948 gesehen wird:

Wenn wir uns einmal an die Auswanderung gewöhnen
werden alle Zeiten
Augenblicke des Tötens.³

Während das natürliche Leben durch einen einzigen Tod beschlossen wird, ist das Leben der Palästinenser im Exil ein ständiger Tod im Leben. In einem Gedicht mit dem Titel "Brief aus dem Exil" (Risāla min al-manfā) schreibt der Flüchtling an seine Mutter:

Was haben wir verbrochen, Mutter,
daß wir zweimal sterben.
Einmal sterben wir im Leben
und einmal sterben wir im Tod.⁴

¹ Dīwān, S. 127.

² Ibid., S. 348.

³ Ḥiṣār, S. 198.

⁴ Dīwān, S. 38.

Das Fernsein vom Land bedeutet einen Verlust der Wurzeln, und dieser ist die eigentliche Heimatlosigkeit. Der Palästinenser darf seine Existenz im eigenen Land nicht aufgeben, sonst findet er kein Grab, in das er bei seinem Tod gelegt werden könnte:

Einst sprach mein Vater:
 "Wer keine Heimat hat,
 findet kein Grab in der Erde".
 Er verbot mir zu reisen.¹

Das Ausharren stellte also den zentralen Angelpunkt für die Dichtung von Maḥmūd Darwīš bis zu dem Zeitpunkt dar, da er Palästina verließ (1970). Auch danach wurde dieses Motiv nicht völlig aufgegeben. Die Beziehung zum Land gestaltete sich jedoch in neuen Formen, die im Hinblick auf die Realität zwar begrenzter waren, dafür aber umso vielschichtiger, was den poetologischen Aspekt betrifft. Darwīš ließ sich hierbei stets aufs neue von einem Land inspirieren, an dem er mit einer Unnachgiebigkeit festhielt, die ihn auch die Konfrontation mit dem Tod nicht scheuen ließ.

Daneben erwächst aus dieser Beziehung eine Vielzahl origineller poetischer Bilder, die jeweils auf dem Gedanken der Dialektik zwischen Leben und Tod und ihrer sich abwechselnden Erscheinungsformen im Leben basieren.

Die Niederlage von 1967 lieferte nur ein weiteres Argument für ein Festhalten am Land, anstatt der Illusion einer Befreiung durch die arabischen Armeen nachzuhängen. Diese nämlich hatten sich als unfähig zu solcher Leistung erwiesen und würden es auch bleiben, solange sie den alten politischen

¹ Ibid., S. 146. Diese Bedeutung findet sich auch bei Ibrāhīm Ṭūqān, wenn er sagt:
 Denk an deinen Tod in dem Land, in dem du geboren wurdest, und laß für dein Grab etwas übrig von dem Boden, der zur Gänze verkauft ist!

Dīwān Ibrāhīm Ṭūqān, S. 294.

Dieses Motiv durchzieht Darwīš' Dichtung vor allem nach dem Verlassen Beiruts 1982, als die Situation der Palästinenser noch komplizierter und das Flüchtlingsproblem noch drängender wurden, und der Palästinenser auf seiner tragischen Suche nach einer Heimat nun auch noch nach einem Exil und einem Grab suchen mußte:

Wir ziehen durch die Straßen auf der Suche nach Sicherheit.
 Wer wird uns begraben, wenn wir sterben.
 Nackt sind wir, kein Horizont bedeckt uns
 und kein Grab nimmt uns auf.

Ḥiṣār, S. 146; cf. auch die Worte Darwīš' über die Tragödie des Palästinensers, der eine Heimat, ein Grab und ein Exil sucht, in: Fī-tizār al-barābira, S. 93 ff. Zu Darwīš' späterer Verarbeitung dieses Themas cf. unten (2.7.6).

Herrschaftsstrukturen unterstehen:

Die Sommerwolke, die die Niederlage auf ihrem Rücken trug,
hängte die Nachkommenschaft der Sultane am Seil einer Fata Morgana auf.

Doch ich, der in der Nacht der Niederlage Getötete und Geborene,
ich bin nun noch mehr dem Boden verbunden.¹

Das Land ist nun nicht mehr nur der Ort, an dem der Palästinenser sein Leben verbringt, oder an dem sich das Grab befindet, das ihn bei seinem Tod aufnehmen wird, es ist aber auch keine rein politische oder kulturelle Größe. Mensch und Land sind ineinander übergegangen und eins geworden. Das "Land" lebt in den Adern des Menschen, und wenn er es verteidigt, verteidigt er sein eigenes Leben. Wenn er dabei jedoch sein Leben verliert, bedeutet dies eine andere Form seiner Wiedergeburt. Land und Mensch haben eine einzige gemeinsame Identität, deren Bestandteile nicht voneinander zu trennen sind:

Unsere Identität war die von Tausenden Blumen,
in den Straßen waren wir ein Festival,
der Wind war unser Haus,
und die Stimme meiner Liebsten waren Küsse,
und ich war das Rendezvous.
Sie aber kamen von den alten Städten,
aus den Regionen des Rauchs,
sie aus meinen Adern zu reißen,
und ich umarmte das All.
Denn Tod und Geburt sind Zwillinge in meiner vergöttlichten Heimat.²

Die Beziehung zum Land entspricht in der Dichtung von Maḥmūd Darwīš demnach dem mystischen Zustand völliger Einswerdung:

Ein Drittel von mir sitzt im Gefängnis
und zwei Drittel im Gras des Gartens.³

Deshalb ist der Tod in dieser Beziehung nur eine andere Form des Lebens, während das Land mit seiner Fähigkeit, Neues zu erschaffen, geradezu göttliche Eigenschaften besitzt. Vor diesem Hintergrund läßt sich die Zuversicht verstehen, mit der Darwīš' Gedichte dem Tod begegnen und ihn bereitwillig akzeptieren.

¹ Dīwān, S. 350.

² Ibid., S. 222.

³ Ibid., S. 278.

2.6 Der Tod als Einzug ins Land

Seit dem Sammelband "Die Vögel sterben in Galiläa (al-^ʿAṣāfir tamūt fī l-^ṢGalīl) (1970) beschäftigt sich Darwīš im Rahmen seiner komplexen Beziehung zum Land verstärkt mit dem Tod. Diese Beziehung, die sich im Ausharren und im Widerstand gegen die Entwurzelung ausdrückt, wird jedoch um eine neue Vision bereichert, nämlich die eines erneuten Betretens der Heimat durch Widerstand. Der Sammelband enthält Gedichte, die zwischen 1967 und 1970 entstanden sind, in einer Zeit also, in der der bewaffnete Widerstand der Palästinenser seinen Höhepunkt erreichte. Daraus wird auch verständlich, daß der Dīwān sich ausgiebig mit dem Tod befaßt, der jedoch nach dem Verständnis von Maḥmūd Darwīš kein eigentlicher ist.¹

Im selben Jahr veröffentlichte Darwīš einen weiteren Sammelband mit dem Titel "Meine Geliebte erwacht aus ihrem Schlaf" (Ḥabībatī tanhaḍ min naumihā). Ziel der meisten darin enthaltenen Gedichte ist es, das revolutionäre Handeln zu rühmen. Das "Betreten der Heimat" bildet dabei einen wesentlichen Bestandteil der Gedichte. Nach den genannten beiden Sammelbänden und dem darauffolgenden tauchte dieses Motiv immer häufiger auf. Das Betreten der Heimat wird dabei mit der Ausübung von Widerstand und Tod oder Gefangennahme verbunden, die daraus resultieren:

Oh, mein Land!
Wir kommen zu dir als Gefangene oder Getötete.²

Der Tod, genauer gesagt der der Fida'iyyīn, ist das große Tor zur Heimat bzw. das einzige zu ihr geöffnete Fenster, jedenfalls der einzig mögliche Zugang. Das Verlassen des Landes und die Rückkehr zu ihm auf dem Wege des Todes wurden in der Realität verwirklicht durch die Aktivitäten der Angehörigen des palästinensischen Widerstandes, die von verschiedenen Standorten in den umgebenden Exilländern aus versuchten, nach Palästina zu gelangen.

Maḥmūd Darwīš selbst verließ seine Heimat im Jahre 1970 um -wie er sich ausdrückte- eine neue Position im Widerstand zu beziehen³. Dadurch entsprach seine

¹ Cf. Ṣai' ^ʿan al-waṭan, S. 237 f.

² Dīwān, S. 456.

³ Darwīš: "Li-mādā ḥaraḡtu min Isrā'īl". In: al-Hilāl 3 (=3/1971), S. 4-9; hier: S.4.

Sichtweise der Heimat nun der eines Palästinensers im ausländischen Exil. Die Heimat war weit entrückt und erhielt die Form eines Traums, der jedoch nicht völlig ausgeschlossen erschien. Der Zugang blieb realisierbar durch Widerstand und Tod:

Ich umarmte sie.
Blutend fragte ich sie:
Bist du weit?
Weit wie ein Traum vom Jetzt?¹

Die Beziehung zum Land gestaltete sich nun nicht mehr einfach und direkt wie vor der Auswanderung. Sie verlief jetzt auf dem Weg des Todes respektive Selbstmords². Die Komplexität dieser Beziehung im Bereich der Realität beeinflusste auch den Stil der Dichtung von Darwīš. Die Dualität - Dichter bzw. Ich - Thema - war mit dem Eintritt in die komplexen Beziehungen des Exils beendet. Darwīš' Gedichte wurden allmählich immer vielschichtiger. Die Suche des Palästinensers nach Zugängen zu seiner Heimat entsprach in gewisser Weise der Suche nach Gründen für einen neuen Tod, denn der Märtyrertod ist in den meisten Fällen eine Begleiterscheinung und Folge des Widerstandes:

Ein sanfter Regen im fernen Herbst.
Die Vögel sind blau und das Land ein Fest.
[...]
Ich will
von meinem Land, das mich geschlachtet hat,
nur das Kopftuch meiner Mutter
und Gründe für einen neuen Tod.³

Er ist geschlachtet, doch trotzdem sucht er Gründe für einen neuen Tod, das heißt neue Zugänge zur Heimat auf dem Weg des Märtyrertods. Darwīš sagt über diese Beziehung:

"Der Gang zum Tod ist die einzige Möglichkeit einer freien Wahl, die ihm [dem Palästinenser] verblieben ist, um eine völlige Harmonie mit dem Land zu erreichen und zu zeigen, daß er seiner würdig ist."⁴

Diese Vorstellung vom Zugang zum Land durch das Tor des Todes nahm in der Dichtung Darwīš' eine Entwicklung, die von thematischen wie auch persönlich-biographischen Faktoren beeinflusst wurde. Ihre Entwicklung verlief parallel und

¹ Dīwān, S. 497.

² Hūrī: 'Alam ad-dalālāt, S. 168.

³ Dīwān, S. 258.

⁴ Darwīš: al-Kitāba fi daraġat al-ġalayān, S. 4.

im Kontext der palästinensischen Geschichte, entsprach aber auch den Veränderungen in den politischen Vorstellungen und poetischen Ausdrucksmitteln Darwīš'.

2.6.1 Das verschlossene Tor zur Heimat

Nach der Besetzung Restpalästinas im Juni 1967 durch die Israelis erschien ein neues Motiv in Bewußtsein und Dichtung der Palästinenser, die "Brücke", im Sinn eines verschlossenen Tores zur Heimat, d.h. verschlossen für den Palästinenser sowohl im Inneren als auch für denjenigen im Exil. Die "Brücke" wurde dabei zum gehaltvollen Symbol für die verwehrte Heimat, zum Kristallisationspunkt individueller und nationaler Ungerechtigkeit und Unterdrückung, vor allem dann, wenn es sich um einen Checkpoint handelte. Dieser ersetzte psychisch wie poetisch das "Mandelbaumtor"¹, dessen historische Rolle mit der Besetzung von Restpalästina 1967 endete.

Die Brücke, welche beide Ufer des Jordans miteinander verbindet, stellt für die Palästinenser auf der Westbank und im Gazastreifen den am schwersten zu überwindenden Checkpoint der Welt dar, gleichgültig, in welcher Richtung sie ihn passieren. Fadwā Tūqān drückt in ihrem Gedicht "Seufzer vor dem Fenster des Kontrollpostens an der Allenby-Brücke" (Āhāt amāma šubbāk at-taṣārīḥ 'inda ġisr Allanbī)² die komplexen Gefühle der Erniedrigung und Erdrückung aus, denen der Palästinenser beim Überqueren der Brücke ausgesetzt ist, seitdem sie der militärischen Kontrolle der Israelis untersteht. In ihrem Gedicht beschreibt sie sieben Stunden, die sie mit dem Versuch, auf die andere Seite zu gelangen, zugebracht hat, während die Entfernung unter normalen Umständen innerhalb weniger Minuten hätte zurückgelegt werden können. Sie beschreibt, wie "tausend

¹ Das Mandelbaumtor lag zwischen beiden Teilen Jerusalems, wie sie sich vor 1967 darstellten. Die Palästinenser kamen von beiden Seiten, um unter Aufsicht des Internationalen Roten Kreuzes ihre Angehörigen auf der jeweils anderen Seite zu sehen. Durch das Gedicht von Zayyād mit dem Titel "Risāla 'abra bawwābat Mandelbaum" hat es Eingang in die palästinensische Dichtung gefunden. S. Dīwān Taufiq Zayyād, S. 166 - 173.

² Fadwā Tūqān: Dīwān, S. 529 - 532.

Augen" am verschlossenen Fenster des Kontrollpostens hängen und wie es sich endlich öffnet, jedoch nur ein Soldat herausschaut und wüste Beschimpfungen an die wartenden Araber richtet:

Die Stimme eines gemeinen Soldaten erschallt.
 Ein Schlag trifft die Menge ins Gesicht:
 Araber, Chaos, Hunde.
 Nähert euch nicht der Sperre, zurück ihr Hunde.
 Und eine Hand schlägt das Fenster des Kontrollpostens zu,
 versperrt den Weg vor der Menge.¹

Für die Palästinenser im Ausland bedeutet diese Brücke das verschlossene Tor zur Heimat. Sie verkörpert auf tragische Weise die Vorstellung von einer Grenze, die den Zugang zur Heimat verwehrt und der sich zu nähern, immer den Tod bedeutete.

Zu Beginn der zweiten Besatzung 1967 starben Dutzende palästinensischer Zivilisten bei dem Versuch, den Jordan zu überqueren, um in ihre Heimat zurückzukehren, die sie plötzlich verloren hatten. Sie hatten sich aus irgendwelchen Gründen in einem Nachbarland aufgehalten, als der Krieg ausbrach, der sie ohne jede Vorwarnung um ihre Heimat brachte. Als sie dann versuchten, den Jordan zu überqueren und zu ihren Familien zurückzukehren, wartete der Tod auf sie. Diese Erfahrung fand Eingang in zwei verschiedenen Gedichten. Das erste stammt von Taufiq Zayyād und trägt den Titel "Nächtlicher Zwischenfall" (Hādiṭ lailī)². Das zweite ist von Maḥmūd Darwīš und heißt "Die Brücke" (al-Ġisr)³. Beide Gedichte behandeln dasselbe Thema, den Versuch, heimlich über die Brücke in die Heimat zurückzukehren. Die Brücke, also der Ort, ist in beiden Gedichten der eigentliche Held. Auch in ihrer Struktur gleichen sich die beiden Gedichte. Sie können als poetische Dokumente für eine Phase gelten, in der man versuchte, heimlich in die Heimat zurückzukehren und Dutzende von Palästinensern entweder im Kugelhagel oder vor Durst starben, als sie versuchten, sich zu ihren Familien durchzuschlagen.

"Nächtlicher Zwischenfall"

Das Gedicht beginnt mit einem Bericht über einen Palästinenser, dem es gelungen ist, sein besetztes Dorf zu erreichen. Als er dort ankommt, fällt er zu

¹ Ibid., S. 531.

² Zayyād: *Dīwān*, S. 450 - 456.

³ *Dīwān*, S. 352 - 355.

Boden - unfähig zu sprechen oder sich zu bewegen, gelähmt vor Angst, Müdigkeit und Schmerz. Eine Kugel hat seine linke Schulter zerschmettert. Als eine Frau ihn mit Fragen nach ihrem vermißten Mann bestürmt, antwortet er nicht, sondern zieht dessen blutbeflecktes Tuch hervor:

Er sagte nichts,
zeigte ein beflecktes Tuch.
Es war ein Tuch, das wir alle kannten.
Es war gefärbt, zerrissen.
Da schrie die Frau "Ah"
und begann zerrissen zu werden.¹

Die Geschichte, die das Gedicht erzählt, beginnt mit ihrem Ende. Erst dann berichtet der Rückkehrer, was er erlebt hat. Zusammen mit einer Anzahl von Gefährten bewegte er sich auf Schleichwegen durch die Nacht:

Die Nacht war mondhell und der Fluß ein Spiegel.
Wir überquerten barfuß und schweigend die Brücke
wie eine Kolonne wachsamer Diebe.
Die Nacht war mondhell und unser waren zehn,
zwanzig ... fünfzig ...
Ich weiß nicht mehr, wieviele ...
Zu euch, du Land der Schmerzen,
ihr Lehmhäuser ... du Duft der Angehörigen,
du Handvoll Gras und Erde.
Wie eine Kolonne Diebe waren wir auf dem Weg zurück zu euch.²

Als sich diese friedliche Kolonne - "Wir trugen nicht einmal einen Dolch"³ - dem Land nähert, wird sie von Grenzsoldaten überrascht, die aus zwei Metern Entfernung das Maschinengewehrfeuer auf sie eröffnen und alle niederstrecken:

Sie sammelten uns alle in zwei Gruben
und warfen etwas Erde darauf.
Ich war nicht tot, und als sie uns verließen
stand ich auf. Der Mond war ein Spiegel und
die Nacht mondhell in Nebel getaucht.
Ich krieche lautlos mit Angst und Schmerzen.
Auf dem Boden vor mir
lag ein Tuch, ich erkannte es
und nahm es an mich [...].⁴

Hier endet die Geschichte, nicht aber das Gedicht. Die Frau, ihr Sohn und ihre Tochter beweinen weiter den getöteten Vater, der Sprecher fordert sie jedoch auf,

¹ Zayyād: Dīwān, S. 451-452.

² Ibid., S. 453.

³ Ibid., S. 452.

⁴ Ibid., S. 455.

das Weinen zu lassen, weil Tränen in einer Zeit, in der selbst das Blut eines Menschen nichts gelte, keinen Sinn mehr hätten. Vielmehr müßten sie Tod und Kummer um der Lehmhäuser, um des Geruchs des Grases und um der Angehörigen, also um der Heimat willen ertragen¹.

Der Titel des Gedichts "Nächtlicher Zwischenfall" deutet durch seine scheinbare Einfachheit und Neutralität darauf hin, daß das Massaker, das sich auf der Brücke ereignet hat, eben nur ein "nächtlicher Zwischenfall" ist, der keine weitere Spezifizierung verlangt, weil Ähnliches so häufig geschieht, wie etwa ein Verkehrsunfall.

"Die Brücke"

Auch dieses Gedicht Darwīš' basiert auf der Form einer poetischen Geschichte, der Satzbau des Gedichts ist jedoch rein lyrischer Natur. Die Anlehnung an den Aufbau der Kurzgeschichte bedingt eine formale Entwicklung des Gedichts von einer rein "lyrischen" Gestalt mit nur emotionsbedingten Längen und Kürzen hin zu einer Abfolge von Bildern bzw. Abschnitten, die einander ergänzen und am Ende in ein einziges übergreifendes Thema münden.

Aufgrund seiner Person und des fortschreitend dargestellten Geschehens gleicht das Gedicht einer Erzählung. Äußerlich gesehen bestimmen zwei verschiedene Sprecheridentitäten das Voranschreiten des Gedichtes. Die erste Stimme verfolgt die Bewegung der Personen mit kurzen und lyrischen Sätzen. Die zweite Stimme steht jeweils in Parantese und begleitet die Situation des Ortes (der Brücke) in eher erzählendem Ton. Die Verflechtung beider Stimmen ineinander bewirkt das Fortschreiten der poetischen Geschichte in Form kurzer kinematographischer Impressionen. Durch diese regelmäßig alternierenden Abschnitte entwickelt sich das Geschehen. Die beiden "Hauptpersonen" der Geschichte sind der Ort und der Tod.

Das Gedicht beginnt mit einem Abschnitt, der einer lyrischen Einteilung entspricht. Palästinenser im Exil schließen sich zusammen, stellen fest, daß die Heimat ihnen nun verwehrt ist und vereinbaren die gemeinsame Rückkehr, auf welchen Wegen auch immer:

¹ Ibid.

Auf den Füßen gehend,
 oder auf den Händen kriechend kehren wir zurück,
 sagten sie ...
 und der Fels verheimlichte,
 und der Abend war eine leitende Hand.
 Sie wußten nicht, daß der Weg zum Weg
 Blut war und eine Falle und Wildnis!
 Alle Karawanen vor ihnen waren versunken,
 und der Fluß spuckte auf seine beiden Ufern aus,
 kleine Stücke zerkleinerten Fleisches,
 in die Gesichter der Rückkehrer.¹

Die epische Technik, die Darwīš hier verwendet, erlaubt es ihm, das Ergebnis zumindest vordergründig aus der Ferne zu betrachten und dadurch eine direkte emotionale Betroffenheit erst gar nicht aufkommen zu lassen, die bei emotiv lyrischer Aktualisierung des Geschehens ein Gefühl der Tragik auslösen müßte. Das Gedicht fährt wie eine Geschichte fort, wobei das Verb "sie waren" (kānū) den Eindruck einer Erzählung vermittelt:

Es waren drei, die zurückkehrten:
 ein Greis, seine Tochter und ein alter Soldat,
 bei der Brücke blieben sie stehen.²

Die drei Personen erscheinen gleichzeitig mit der Hauptfigur des Gedichts, der Brücke. Allein die Nennung des Wortes "Brücke" genügt, um bei den meisten Palästinensern, die selbst schon versucht haben, den Fluß heimlich oder später auch "offiziell" zu überqueren, einen Strom tragischer oder bestenfalls unangenehmer Erinnerungen heraufzubeschwören:

Die Brücke war schläfrig und die Nacht ein Hut.
 In einigen Minuten sind sie da, ist Wasser im Haus? Er tastete
 nach dem Schlüssel und rezitierte einen Vers des Koran [...]³

Der Dichter beschreibt die äußeren Umstände einer heimlichen Rückkehr in die Heimat - Nacht und Stille -, beschäftigt sich jedoch auch mit den Gefühlen der Rückkehrer. Einerseits sehnen diese sich danach, unbeschadet anzukommen, andererseits nimmt mit dem Näherkommen auch die Angst vor plötzlichen Ereignissen zu. Der Greis versucht, sich zu beruhigen ("und rezitiert einen Vers des Koran..."). Die einzelnen Sätze der Darstellung scheinen, oberflächlich

¹ Dīwān, S. 352.

² Ibid., S. 353.

³ Ibid., S. 353.

betrachtet, ohne Zusammenhang zu sein. Funktionell gesehen sind sie jedoch miteinander verbunden. Mit schneller Bewegung verfolgen sie sowohl die umgebende Außenwelt als auch die Gefühle der Beteiligten - ganz nach Art eindrucksvoller Momentaufnahmen einer Filmkamera. Die Gruppe kommt näher, und die Sehnsucht verstärkt sich:

Der Greis sagte lebhaft:
 Wieviel Häuser gibt es auf der Erde, die dem Menschen vertraut sind.
 Sie sagte: Aber die Häuser sind Ruinen, Vater ...!
 Er antwortete: Zwei Hände werden sie wieder bauen.¹

Die Karawane ist fast angekommen. Sobald sie den kritischen Punkt überquert hat, wird der Weg sicherer, und sie ist so gut wie zu Hause. Dieses Bewußtsein steigert die Sehnsucht des Greises nach "dem Haus" - ein Gefühl, für das er keinen anderen Ausdruck findet als einen alten Vers, der die Sehnsucht nach einem Ort beschreibt:

Wieviele Häuser gibt es auf der Erde, die dem Menschen vertraut sind,
 doch seine Sehnsucht gilt immer dem ersten Haus.²

Der erste Teil dieses Verses ist in das Gedicht eingebaut, um das Gefühl, das diesem alten Text unterlag, erneut zu evozieren. Dem Greis ist es jedoch nicht möglich, den ganzen Vers zu rezitieren, da der innere Gefühlsstrom plötzlich von äußeren Ereignissen unterbrochen wird:

Er hatte noch nicht ausgesprochen,
 als eine Stimme auf ihrem Weg rief
 "kommt" ...!
 und Gewehrsalven folgten.³

Hier erreicht das Geschehen seinen dramatischen Höhepunkt. Die Perspektive jedoch schwenkt um auf die andere Seite der "Bühne", bzw. "Leinwand" nämlich zu den Grenzsoldaten, die hinter ihren Gewehren - und ihren militärischen Befehlen - postiert sind:

Die Rückkehrer werden nicht passieren, die Grenzsoldaten sind postiert und schützen die Grenze vor der Sehnsucht. (Befehl, das Feuer zu eröffnen, auf den, der die Brücke überschreitet). Diese Brücke ist die Guillotine dessen, der sich weigert, unter dem Schmerz der neuen Hilfsagentur zu betteln und in Erniedrigung und im Regen umsonst zu sterben. Wer dies ablehnt, wird an dieser Brücke getötet. Diese Brücke ist die Guillotine dessen, der immer noch

¹ Ibid., S. 353.

² Abū Tammām: *Dīwān*, Bd. 4, S. 253.

³ *Dīwān*, S. 353.

von der Heimat träumt.¹

Die poetische Sprache geht, vor allem in der Paraphrase, in einen erzählenden Stil über. In diesem Abschnitt erhält die Sprache den Ton militärischer Befehle. Dem Dichter ist es, zumindest äußerlich gelungen, neutral zu bleiben und die Rolle eines Berichterstatters zu spielen. Indem er sich der Technik raschen Szenenwechsels bedient, ist es ihm möglich, die Spannung von einer Seite auf die andere zu verlagern.

Besonders eindringlich wirkt diese filmische Technik des Perspektivenwechsels im Fall des Greises, der sich einerseits nach seinem Haus sehnt, andererseits jedoch Angst um seine junge Tochter hat, die ihn begleitet. Er hat keine andere Waffe, gegen die Bedrohung zu kämpfen, als einen Koranvers zu rezitieren, der ihm seine Zuversicht zurückgeben soll. Als sie im Schutze der Dunkelheit bis in die Schußweite der Grenzposten gelangt sind, wird es plötzlich licht und sie sind entdeckt:

Der erste Schuß zog den Hut der Dunkelheit von der Stirn der Nacht!
 Der nächste Schuß
 traf das Herz des alten Soldaten!
 Der Greis ergriff die Hand seiner Tochter und rezitierte flüsternd
 eine Sure aus dem Koran.
 Wie im Traum sprechend sagte er:
 Die Augen meines kleinen Lieblings
 gehören mir, ihr Soldaten, wie ihr weizenfarbened Gesicht mir gehört.
 Tötet nicht sie, sondern mich.²

Hier treibt die Spannung ihrem Höhepunkt entgegen. Der Dichter geht dazu über, die äußere Welt in jener Spannung darzustellen, die er zwischen zwei Klammern faßt.

Literarisch gesehen haben die Passagen die Aufgabe, die verschiedenen Fäden der Handlung miteinander zu verknüpfen und sie dem dramatischen Gipfel entgegenzuführen, um die Spannung gegen Ende der Geschichte jedoch erneut zu lösen:

(Der Fluß führte reichlich Wasser [...] und diejenigen, die es abgelehnt hatten, dort einen kostenlosen Tod zu sterben, gaben dem Wasser des Flusses eine andere Farbe. Wenn die Brücke zu einem Denkmal wird, wird sie sich jedoch ohne Zweifel mit der Mittagshitze, dem Blut und dem Grün des plötzlichen

¹ Ibid., S. 353.

² Ibid., S. 354.

Todes färben.)¹

An dieser Stelle wechselt die Szene von der Brücke und dem Fluß, dessen Wasser um das neue Blut vermehrt worden ist, auf die andere Seite hinüber: den Soldaten, die dem Wunsch des Greises entsprochen haben, indem sie den Vater töteten und die Tochter am Leben ließen, nachdem sie sie vergewaltigt hatten:

Zwar ist das Töten wie das Rauchen [...]
 Doch die "guten" Soldaten,
 die den Indices von Büchern entsprangen [...]
 die der Morgen der Jahre ausspie,
 töteten nicht beide.
 Der Greis fiel ins Wasser des Flusses.
 Und die Kleider des frisch verwaisten Mädchens
 waren zerrissen.
 Und der Duft von Jasmin
 entfloher ihrer nackten Brust,
 erfüllt vom Geruch des Verbrechens [...]²

Hier wird das Symbol deutlich. Das vergewaltigte Mädchen steht für die Heimat selbst - vergewaltigt von Soldaten, die den "Bäuchen alter Märchen" entquollen sind. Äußerlich bleibt alles beim Alten. Schweigen umhüllt wieder den Ort des Geschehens. Der Fluß nimmt seine tägliche Arbeit wieder auf, die solange darin besteht, das Fleisch derer wieder "auszuspuken", die an seinem Ufer wandern, als es Menschen gibt, die dem kostenlosen Tod in der Hölle des Exils entfliehen, hin bis zu einem Tod im Kugelhagel an der Grenze zur Heimat.

Der letzte Abschnitt wiederholt in leicht veränderter Form die Eingangspassage. Dadurch erhält das Gedicht einen zyklischen Charakter, dessen innere Geschlossenheit die tägliche Routine dieser Tragödie - der Flucht vor dem Exil zum Tod beim Versuch der Rückkehr - widerspiegelt:

Und wieder herrscht Schweigen!
 Und der Fluß spuckte erneut auf seine beiden Ufer aus -
 Stücke zerkleinerten Fleisches,
 in die Gesichter der Rückkehrenden.
 Sie wußten nicht, daß der Weg zum Weg ...
 Blut war und eine Falle. Niemand wußte etwas
 von dem Fluß, der
 das Fleisch der Wanderer verschluckt!³

¹ Ibid., S. 354.

² Ibid., S. 355.

³ Ibid.

Alles scheint alltäglich, aber schweigend und fern den Augen der Welt. Der Abschnitt, der über die Brücke spricht, öffnet, obwohl er das Gedicht formell abschließt, bedeutungsvoll den Ausblick auf das Motiv des "Betretens der Heimat durch das Tor des Todes":

Die Brücke wird täglich größer, wie der Weg.
Die Wanderung des Blutes in das Wasser des Flusses
formte sich aus den Steinen des Flußbettes ein Denkmal
von der Farbe der Sterne, dem Stich der Erinnerung und
dem Geschmack einer Liebe, die mehr ist als Anbetung.¹

Dieser Abschnitt beschließt die Geschichte, in deren Zentrum die Handlung steht. Der Dichter/Erzähler hält dabei keine bestimmte Perspektive ein, wie es dem Subjektivismus lyrischer Dichtung entspräche. Ihr Inhalt stellt dieses Gedicht in engen Zusammenhang mit dem bereits erwähnten Gedicht "Der Ruf des Landes" (Nidā' al-ard) von Fadwā Tūqān². In beiden Gedichten versucht ein Palästinenser, in seine Heimat zurückzukehren, wozu ihn sowohl die Sehnsucht als auch die Leiden des Exils und des Lagerlebens bewegen. In beiden Fällen bezahlt er seine Rückkehr mit dem Leben. Die Helden dieser Gedichte versuchen, auf friedlichem Wege zurückzukehren. Sie tragen keine anderen Waffen bei sich als die Sehnsucht nach ihrem Land und ihren Häusern und ihren Glauben an den Himmel. Alle jedoch ereilt das gleiche Schicksal. Der Held im "Ruf des Landes" stirbt, sein Land umarmend, in einer romantischen Atmosphäre, die der poetischen Vision der Dichterin entspricht. Die Helden von Darwiš sterben an der Grenze zur Heimat. Der Fluß spuckt ihr Fleisch in kleinen Stücken aus, wie das vieler, die vor ihnen kamen und nach ihnen noch kommen werden.

Jeder, dessen Heimat während seiner Abwesenheit besetzt wurde, könnte an eine solche Rückkehr mit friedlichen Mitteln, wie Maḥmūd Darwiš sie in seinem Gedicht beschreibt, denken und versuchen, sie ohne jegliche Vorbereitungsmaßnahmen, die sie ermöglichen oder erleichtern helfen würden, in die Tat umzusetzen. Das Problem ist jedoch nicht so einfach zu lösen. Der Tod erscheint in diesem Gedicht in Gestalt des Soldaten, der die Grenze vor der Sehnsucht schützt. Das Gedicht erwähnt nur ein einziges offenes Fenster, das den Ausblick auf eine Zukunftsvision ermöglicht, nämlich den "Stich der Erinnerung"

¹ Ibid.

² Cf. oben (1.3.2.2 ff.).

und den "Geschmack einer Liebe, die mehr ist als Anbetung".

2.6.2 Einzug ins Land durch das Tor des Todes

Das oben besprochene Gedicht "Die Brücke" enthält eine vielschichtige poetische Darstellung der Beziehung des Palästinensers zu seinem Land, wobei diese Beziehung an den Tod rührt. Unter diesem Aspekt kann es als grundlegend gelten für eine Vision, die das spätere Schaffen Darwīš' lange Zeit beherrschen sollte. Das Betreten der Heimat findet in diesem Gedicht nicht statt. Die Palästinenser sterben an der Grenze zur Heimat, ohne daß es ihnen geglückt wäre, diese zu überwinden. Schuld daran ist die Art ihres Vorgehens. Darwīš läßt jedoch den Ausblick offen auf die Zukunft, die sowohl in poetischer Hinsicht als auch in der Realität aufzeigen wird, wie der Zugang zur Heimat zu verwirklichen ist. Das Gedicht nennt die Hauptfaktoren, die den Palästinenser bewegen, zu seiner Heimat zurückzukehren - und sei es auf dem Weg des Todes:

- das Exil:

"Die Brücke ist die Guillotine dessen, der sich weigert, unter dem Schutz der neuen Hilfsagentur zu betteln und in Erniedrigung und im Regen umsonst zu sterben."¹

- die Liebe und die Erinnerungen:

"Die Brücke wird täglich größer wie der Weg.
Die Wanderung des Blutes in das Wasser des Flusses formte sich aus den
Steinen des Flußbettes ein Denkmal
von der Farbe der Sterne, dem Stich der Erinnerung und dem
Geschmack einer Liebe, die mehr ist als Anbetung".²

Die Erinnerungen, die "stechen", weil sie noch frisch sind, und der Geschmack einer Liebe, die "mehr ist als Anbetung", bilden zusammen mit dem kostenlosen Tod im Schmach des Exils das magische "Seil", das den Palästinenser nach vorne zieht und das "Feuerschwert", das ihn von hinten antreibt - einer Heimat entgegen, die er auf dem Weg eines Todes findet, der alles andere ist als "kostenlos".

¹ Dīwān, S. 354.

² Ibid. S. 355.

2.6.2.1 Der Tod als Alternative zum Exil

Der Palästinenser also geht, getrieben von den Leiden des Exils, der Heimat entgegen, auch wenn er dabei sehr wahrscheinlich den Tod finden wird:

"Ich weiß, daß ich sterben werde. Ich weiß, daß ich einen Kampf führe, dessen Ziel heute unerreichbar ist, denn es ist ein Kampf der Zukunft".¹

Maḥmūd Darwīš hat für die Erfahrung des Exils ein geschärftes Bewußtsein. Er hat persönlich erfahren, was es heißt, als palästinensischer Flüchtling in arabischen Ländern zuleben - oder als Flüchtling im eigenen Land.²

Die Erfahrung, Flüchtling im Libanon zu sein, das Gefühl der Erniedrigung beim Schlangestehen mit seinem Vater vor dem Büro des Roten Kreuzes 1949, um Essen und Kleidung unbekannter Herkunft zu erhalten, die Arroganz der anderen Kinder ihm gegenüber und ihr Prahlen mit neuen Kleidern, die sie zum Fest erhalten hatten³, haben sich tief in sein Bewußtsein gegraben, bis sie in poetischer Form in dem Gedicht "Einfaches Lied über das Rote Kreuz" (Uḡniya sādiġa 'an aṣ-ṣalīb al-aḥmar, 1968)⁴ zum Ausdruck kamen:

Sie verwehren mir die Schaukel der Kinder.
Knetet aus Schlamm mein Brot.
Meine Wimpern aus Staub!
Ließen mich die Last vom Rücken meines Vaters tragen.
Ach, wer hat mich in einem einzigen Augenblick explodieren lassen,
in einem Strom von Feuer?
Ach, wer hat mir die Natur der Trauben geraubt,
unter den Fahnen des Roten Kreuzes?⁵

Die Palästinenser ihres Landes zu berauben, heißt gleichzeitig, sie des Friedens zu berauben. Das hat die Palästinenser veranlaßt, den Weg der Gewalt einzuschlagen, um die Heimat und ihr den verlorenen Frieden und die geraubte Harmonie zurückzugewinnen:

"Wer mich zu einem Flüchtling gemacht hat, machte mich auch

¹ Darwīš, Yaumiyāt (1981), S. 177. Übersetzung nach: Tagebuch, S. 180.

² Cf. die Worte Darwīš' über seine Erfahrungen als Flüchtling im eigenen Land: Yaumiyāt, S. 39. Übersetzung nach Tagebuch, S. 49.

³ Yaumiyāt, S. 35.- 36. Übersetzung nach Tagebuch S. 36. Cf. auch: al-Ġubna aṣ-ṣafrā' wa-l-waṭan. In: Sai' 'an al-waṭan, S. 200 - 207.

⁴ Dīwān, S. 201 - 204.

⁵ Ibid., S. 203.

zu einer Bombe."¹

Im selben Sinne fährt er fort:

"Aus der UNRWA-Milch² wurde in meinen Adern kein Blut, sondern Dynamit. Diese Nahrung habt ihr uns gegeben, und sie kehrt zu euch zurück. Als mich meine Mutter in euren Straßen aussetzte, habt ihr mich hinausgeworfen und gesagt: Kehre zu deiner Mutter zurück. Und als ich zu meiner Mutter zurückkam, habt ihr mich festgenommen, gefoltert und gesagt: Terrorist. Seit diesem Augenblick suche ich nach meiner Mutter. Wißt ihr, wo ich sie gefunden habe? Aus meinem Körper strömte das Blut. Als ich aus der Bewußtlosigkeit erwachte, fand ich mich in einer Blutlache wieder. Ich schaute mich um und erkannte Gesichtszüge, denen ich den Namen Mutter gab. Es war mein Blut und nicht euer Blut, oh Richter der Welt."³

Für Palästinenser ist ihr Land also nicht allein durch romantische Züge, i.e. innerhalb des Rahmens gängiger Heimatliebe definiert. Vielmehr ist es gleichbedeutend mit ihrer Existenz überhaupt. Deshalb kämpfen sie nicht nur darum, ihr Land als Ort zurückzugewinnen, sondern gleichsam gegen all die Leiden, deren Ursprung im Raub der Heimat und im Fernsein von ihr liegt.⁴ Die Exile waren nicht groß genug für sie. In ihnen erfuhren sie nichts als Erniedrigung, Unterdrückung und Ablehnung. Sie sehen nur einen einzigen Ausweg aus dem Leiden des Exils, nämlich den, den der Dichter als "kostenlosen Tod" bezeichnet: "Zu ihr kommen", also zu versuchen, in die Heimat zurückzukehren, und wenn es auf dem Weg des Todes wäre.

Dies ist der Inhalt des Gedichtes "Ich komme in den Schatten deiner Augen" (Anā ātin ilā zilli ʿainaiki)⁵, in deren Mittelpunkt die Rückkehr in die Heimat durch das Tor des Märtyrertodes steht:

Ich komme in die Schatten deiner Augen
Ich komme aus der Haut, von der die Teppiche sind,
Ich komme aus den Pupillen,
die als Kette um den Hals der Prinzessin hängen.

Die Leiden des Palästinensers im Exil erreichen ihren Höhepunkt, wenn er feststellen muß, daß seine Tragödie nur "Rednerpulten" für die Makler von

¹ Yaumiyāt (1981), S. 177. Übersetzung nach Tagebuch, S. 180.

² UNRWA: United Nations Relief and Works Agency, eine spezielle Hilfsorganisation der Vereinigten Nationen für die palästinensischen Heimatvertriebenen.

³ Yaumiyāt (1981), S. 177. Übersetzung nach Tagebuch, S. 179.

⁴ Darrāġ, Faisal; al-Muqātil yaġʿal min al-ard samāʿ, S. 40.

⁵ Dīwān, S. 325 - 332. Übersetzung nach: Ein Liebender, S. 122 - 126.

Heimatländern entspricht. Deshalb beschreitet er einen gewaltsamen, revolutionären Weg in Richtung Heimat, insbesondere, wenn er neben den eigenen Leiden in der Diaspora auch die seines Volkes unter der Besatzung in Betracht zieht:

Wer macht das Herz zu einer Bombe
und macht aus den Rippen des Sängers Fahnenstangen?
Wer legt das Feuer unter das Bett des Kalifen?
Wer macht aus deinen Lippen Blitze?
Nur die Trauer des Gefesselten,
wenn er seine Mutter, Schwester, Geliebte,
als Spielzeug in den Händen der Soldateska,
und der Makler aller Rednerpulte [...] sieht.
Er zerreißt die Ketten und kommt zum Tod.
Er kommt in den Schattten deiner Augen,
er kommt!¹

Wenn Maḥmūd Darwī diesen Tod verherrlicht ([...] kommt zum Tod. Er kommt in den Schatten deiner Augen, er kommt), so entspricht dies einer Verherrlichung der revolutionären Tat, aus welcher dieser Tod notwendigerweise folgt. Er sieht in diesem "Gang" zum Tod eine freiwillige Handlung, die der Verpflichtung für die große Sache entspringt:

"Konnte meine Heimat anders Besitz von der Freiheit ergreifen, als so zu sterben, wie es ihr gefiel? Der Tod ist die Visitenkarte, mit der sich mein Volk der Welt vorstellt. So nimm Stellung gegenüber diesem selbstgewählten Tod".²

Maḥmūd Darwī verherrlicht also nur den Tod der Märtyrer. Sie handeln aus freien Stücken, obwohl sie wissen, daß sie höchstwahrscheinlich dabei sterben werden. Darwī zitiert aus einem Brief, den ein palästinensischer Fidāī schrieb, bevor er in den Tod ging:

"Wie herrlich schmeckt der Tod, wenn er sich mit dem Land vermischt. Wir sterben heute nicht, weil wir vor dem Leben fliehen. Unser Tod bedeutet auch nicht, daß wir auf dem Weg zum Ziel verzweifeln [...] Der Tod ist wunderbar [...] Ich fühle, daß die Last der Flüchtlingslager von meiner Brust weicht und die schmutzigen Gassen sich in breite, gut ausgebaute, sonnenbeschiene­nen Straßen verwandeln".³

Dieser Text bestätigt bei aller Schlichtheit des Ausdrucks die Ansicht, die Darwī selbst vom Märtyrertod und dessen Beziehung zum Land hat. Der Märtyrer ist in

¹ Dīwān, S. 327. Übersetzung nach: Ein Liebender, S. 123.

² Šai' ʿan al-watan. S. 337.

³ Darwī: Wadāʿan ayyatuhā l-ḥarb, S. 3.

thematischer und ästhetischer Hinsicht immer das Gegenstück zur häßlichen Wirklichkeit, die der Palästinenser als Flüchtling durchlebt:

"Wie schön sind wir als Märtyrer und wie häßlich als Flüchtlinge".¹

2.6.2.2 Die Eintrittskarte in die Heimat

Das Blut der Palästinenser, die in dem Gedicht "Die Brücke" (al-Ġisr) beim Versuch, in die Heimat zurückzukehren, getötet werden, hört nicht auf, zu zirkulieren. Es fließt in das Wasser des Flusses und mischt sich mit diesem. Es formt sich aus den Steinen des Flußbettes ein Denkmal von der Farbe der Sterne, dem Stich der Erinnerung und dem Geschmack einer Liebe, die mehr ist als Anbetung.² Die Erinnerungen, die den Palästinenser mit seiner Heimat verbinden, stechen, weil sie scharfe Erinnerungen an Naheliegendes sind. Dieses palästinensische Erinnerungsvermögen³ an die nahe Vergangenheit addiert sich zu den Leiden des Exils und zu der Liebe, die mehr ist als Anbetung, und bewegt so die Palästinenser in Richtung ihrer Heimat. Das Gedicht "Psalm Nr. 7" (al-Mazmūr raqm 7)⁴ gehört zu den Gedichtfragmenten, in denen auf das Motiv des "Eingangs in die Heimat durch das Tor des Todes" in deutlicher Form angespielt wird. Der Dichter bringt den Gedanken direkt zum Ausdruck, ohne daß sein Stil darum rhetorisch würde. Der poetische Satz ist lang geworden und rund, nicht mehr scharf wie in den Gedichten Darwīš' vor seiner Emigration. Dies reflektiert die komplizierte Realität des Exils, denn nun verläuft die Beziehung zur Heimat indirekt über den Tod und die Erinnerungen:

Die Erinnerungen ziehen durch mein Fleisch und lassen mich zurückkehren
zu dir ... zu dir. Der Tod ist wie Erinnerungen, beide fließen zu dir ... zu dir.
Oh Heimat, die zwischen allen Dolchen der Welt und der Hüfte des Himmels

¹ Darwīš: "Hum aktar min al-kalimāt", In: Šu'ūn filastīniya 32/1974. S. 56, sowie Wadā'an ayyatuhā l-ḥarb, S. 31.

² Dīwān, S. 355.

³ Über die Erinnerung bei Darwīš kann nachgelesen werden in: Yaumiyāt al-ḥuzn al-ʿādī, im Kapitel "Die Heimat zwischen Erinnerung und Koffer"; übersetzt in: Tagebuch, 53 - 76; s.a. Neuwirth: "Kulturelle Sprachbarrieren zwischen Nachbarn". In: Orient XXIX/3 (= September 1988), S. 440 - 466.

⁴ Dīwān, S. 379 f.

schaukelt.¹

Die Erinnerungen und der Tod fließen zusammen in Richtung der Heimat. Erstere nämlich erfüllen den Palästinenser mit Sehnsucht und treiben ihn auf die Heimat zu. Bei dieser Suche jedoch bezahlt er mit seinem Leben für die Eintrittskarte in die Heimat. Jeder andere Weg ist irrig. Die Heimat akzeptiert nur diejenigen, die als "Fidā'iyīn" kommen:

Reden war Sünde, das Schweigen ein Exil und die Sehnsucht der Fidā'iyīn nach dem Tode reiste durch dein Tal. Der Tod war die Eintrittskarte zu deinen Händen, und du verabscheust das Weinen.²

In dem Gedicht "Sie töteten dich im Tal" (Qatalūka fī l-wādī)³ wird das Bild des Bezahlers der Eintrittskarte in die Heimat mit dem Tod erneut aufgegriffen. Der poetische Ton ist hier jedoch schärfer und tragischer. Das ganze Gedicht ist mit Blut getränkt. Alle Wolken der Exile reichen nicht aus, den Durst der Palästinenser zu löschen:

Gedenke unser ...
wenn wir im Blutbad nach dir suchen!
Möge dein Arm bleiben, der das Brausen des Meeres beherrscht,
und das Blut in den Gärten,
und über unsere Neugeburt ... ein Brückenbogen!
Mögen alle Lilien der freigiebigen Hand in ihrem Garten bleiben.
Wir kommen,
Wer kauft dem Tod eine Eintrittskarte außer uns heute ... wer!
Wir haben alle Wolken der Karten der Erde ausgepreßt
und die Liebeslieder an die Heimat.
Ihr Wasser trinkt nicht,
ihre Sehnsüchte brennen nicht
und bauen keine Heimat.⁴

Maḥmūd Darwīš hat ein geschärftes Bewußtsein für die tragische Situation, die durch den Raub der Heimat und das Fernsein von ihr entstanden ist. Deshalb verherrlicht er den Weg des Märtyrertodes, der dem ständigen Versuch der Palästinenser, ihre Heimat zurückzugewinnen, entspringt. Auf diesem Weg flieht er vor dem zweifach kostenlosen Tod im Exil. Deshalb entspringt die Rückkehr in die Heimat auf dem Weg des Todes dem geringeren Übel. Gleichzeitig stellt sie

¹ Dwān, S. 380.

² Ibid., S. 379.

³ Ibid., S. 412 - 423.

⁴ Ibid., S. 418.

jedoch den Höhepunkt der tragischen Situation dar, welche den Palästinenser dazu zwingt, von einem Tod in den anderen zu fliehen:

Jetzt bezeuge ich, daß deine Anwesenheit Tod bedeutet
und deine Abwesenheit zwei Tode.¹

2.6.3 Die Schiffe der Rückkehr

Das Gedicht "Segen für das Nichteingetroffene" (Ṭūbā li-šai'in lam yašil, 1973)² gehört zu denjenigen Gedichten Maḥmūd Darwīš', in denen dieser die Bedeutung des Märtyrertodes im Hinblick auf das Exil und das Land näher erläutert. Insgesamt beleuchtet das Gedicht auf poetische Weise das Motiv des "Eingangs in die Heimat durch das Tor des Todes". Seine Entstehung fällt zeitlich in die Phase des Aufstiegs des bewaffneten palästinensischen Widerstandes, der auf die Niederlage von Juni 1967 folgte. Indem das Gedicht den Weg des Widerstandes verherrlicht, steht sie den arabischen Regimen, die die Niederlage herbeigeführt hatten, als Alternative gegenüber. Die revolutionäre Erhebung, repräsentiert durch den bewaffneten Widerstand, erscheint in diesem Gedicht als "blutige Hochzeit"³. Sie ist Hochzeit und ständige Tragödie in einem. Die ganze Erde ist Schauplatz des blutigen Hochzeitfestes. Die Nacht, in der dieses Fest stattfindet, dauert an und wird zu einer Nacht ohne Ende. Solange der Palästinenser auf der Suche nach seiner Heimat ist, ist die Zeit eine einzige lange "Nacht" ohne Ende. Dem zum Trotz mischt sich aufgrund der Verwendung des Ausdrucks "Hochzeit" und des kraftvollen optimistischen Rhythmus des Gedichts eine gewisse Freude in die sonst so tragische Vorstellung. Das Leben der Palästinenser ist in seinen beiden

¹ Ibid., S. 518.

² Ibid., S. 504 - 511. Übersetzung nach: Ein Liebender, S. 129 - 133.

³ Ahmad 'Abd al-'Azīz weist in seiner Untersuchung "Atār Lūrka fī l-adab al-'arabī l-hadīth" auf die Beeinflussung dieses Gedichts von Darwīš durch Federico Garcia Lorcas "Bluthochzeit" hin, die ins Arabische übersetzt wurde und 1964 in Kairo erschien (Cf.: Fuṣūl, 4/1983, S. 292). Über die Beziehung von Darwīš zu Lorca cf. die Aussage des Dichters: "... obwohl ich viele Dichter schätze, liebe ich Lorca. Ja, ich liebe ihn wirklich. Ich betrachte ihn nicht nur als genialen Dichter, sondern auch als meinen Freund." Darwīš: "Lahūm al-lail wa-nahār lī". In: al-Adāb 4/1970, S. 4 - 7, ein zweites Mal veröffentlicht in: Šai' 'an al-watan, S. 236, ebenso 272 f; Cf. auch; Darwīš: "Ḥamsūn 'āman bilā Lūrka". In: Fī-ntizār al-barābira, S. 50 - 56.

Dimensionen - Zeit und Ort - Schauplatz einer immerwährenden Hochzeit, bei der sich der Märtyrer mit seiner Braut - der Heimat - vermählt:

Das ist eine Hochzeit ohne Ende
 auf einem Platz ohne Ende
 in einer Nacht ohne Ende.
 Das ist die palästinensische Hochzeit
 Als Märtyrer oder Verbannter nur
 kann der Liebende zur Liebsten gelangen.¹

Der Titel des Gedichtes "Segen für das Nichteingetroffene" trägt zum Verständnis des Inhalts bei. Widerstand zu leisten verdient, verherrlicht zu werden. Gleichzeitig ist es etwas, das sich erst noch formieren und entwickeln muß. Es hat noch nicht seine vollkommene und endgültige Form erreicht:

"Gesegnet sei das Geheimnisvolle"

Dieses Geheimnisvolle ist nicht das negative Gegenteil des Deutlichen, sondern Ausdruck für Wachsen und Werden und die Möglichkeiten der Zukunft. Es ist ein in symbolischem Sinn "Geheimnisvolles", das den Widerstand und die Märtyrer umgibt; gleichsam ist es eine Rätselhaftigkeit, denn im Tod der Märtyrer offenbart sich die eigentliche Wahrheit. In dem Gedicht "Der Auszug von der Mittelmeerküste" (al-Ḥurūḡ min sāhil al-mutawassit) heißt es:

Ohne ein Wunder werdet ihr mich nicht verstehen,
 weil eure Sprachen verständlich sind, die Deutlichkeit ist ein Verbrechen.
 Die Rätselhaftigkeit eurer Toten ist die eigentliche Wahrheit.²

Wie aus diesem Gedicht hervorgeht und viele andere deutlich machen - entspricht der Eintritt in die Heimat bei Darwīš nicht einer gewöhnlichen Rückkehr, sondern eher einem visionären Zustand und einer Einswerdung mit dem Heimatland als Idee. Darwīš bezeichnet in diesem Gedicht den Tod eines Kämpfers als "Hochzeit", weil er in die Heimat hineingeht³ bzw. sich auf dieses Hineingehen vorbereitet. Daher bedeutet dieses Hineingehen die völlige Hingabe an den Widerstand. Die "Fidā'iyūn", die auf dem Weg fallen, kehren in die Heimat zurück und bereiten und ermöglichen somit den anderen ebenfalls die Rückkehr - ganz wie das Weizenkorn, wenn es stirbt, in den anderen weiterlebt:

¹ Dīwān, S. 504, Übersetzung nach: Ein Liebender, S. 129.

² Dīwān, S. 481.

³ Der Ausdruck "duḥla" oder "duḥul" wird in Palästina auch noch als Bezeichnung für die Hochzeitsnacht verwendet, in welcher der Bräutigam der Braut zum ersten Mal beiwohnt.

[...]

Und ihre Wunden sind die Schiffe der Rückkehr.
Doch sie kehren nicht von allein zurück.¹

Die Tatsache, daß die Märtyrer nicht persönlich in die Heimat zurückkehren, bewirkt bei Darwīš eine tiefe Trauer. Dasselbe Gefühl bringt er in einem Prosatext zum Ausdruck, den er zur Ermordung Kamāl Nāširs, eines palästinensischen Dichters und Politikers verfaßte:

"Es war klar, daß unsere Feinde in unsere alten, neuen Häuser zurückkehren. Aber unsere Märtyrer kehren nicht zurück. Sie sind in uns geblieben. Sie wohnen in uns, damit wir gemeinsam zurückkehren."²

An anderer Stelle meint er jedoch, die Märtyrer seien zurückgekehrt, um ihr Leben in den Adern ihrer "Geliebten" fortzusetzen. In diesem Gedicht wiederholt er den berühmten Vers Lorcas "Ich will es nicht sehen"³. Hier enthält dieser jedoch einen anderen Sinn. Lorca möchte das Blut seines Freundes nicht sehen, weil er dessen Tod nicht akzeptieren will. Darwīš dagegen "sieht das Blut nicht", genauso wie er die "Straßen Jaffas" und das "Pflaster Haifas" nicht sieht, weil die ganze Heimat in den Märtyrern verkörpert ist. bzw. weil die Märtyrer sich mit der Heimat bekleidet haben und auf diese Weise mit ihr eins geworden sind. Etwas beherrscht das ganze Sein und alle Dinge. Dies ist das "Gefühl des Blutes":

Vor mir steht ihr Blut,
ich sehe es nicht,
als wäre es meine Heimat,
die vor mir steht.
Ich sehe es nicht,
als wäre es die Straßen Jaffas,
ich sehe es nicht
als wäre es das Pflaster Haifas,
ich sehe es nicht,
als wären alle Fenster zur Heimat verborgen im Fleisch.
Sie allein sehen es.
Das Blut blüht in ihnen
und führt sie zu den zwanzig verlorenen Jahren,
Jetzt nimmt die Geliebte Gestalt an
und bringt sie zurück in ihre Adern.⁴

Nach dieser Auffassung erlaubt der Märtyrertod seinerseits der Heimat, ihre Söhne

¹ Dīwān, S. 505, Übersetzung nach: Ein Liebender, S. 129.

² Wadā'an ayyatuhā l-ḥarb, S. 31.

³ Cf. 'Abd al-'Azīz: Ātār Lūrka, S. 292.

⁴ Dīwān, S. 505 f., Übersetzung nach: Ein Liebender, S. 129 f.

zurückzugewinnen, welche ihr das Exil genommen hat. Umgekehrt befreien sich die Märtyrer dadurch aus dem Exil und dem Ruch der Niederlage, der die arabische Atmosphäre verpestet:

[...]
 Sie allein sehen es,
 denn sie sind jetzt befreit
 von der Schmach der Niederlage
 und den Spiegeln der Selbstbewunderung.
 Sie fliegen über die alten Dächer
 wie die Schwalben und die Bombensplitter.
 Sie sind frei.¹

In dieser "langen Nacht", in der die "palästinensische Hochzeit" stattfindet, erscheint der revolutionäre Weg, um an die Stelle des Zustandes der Niederlage zu treten und einen Ausweg aus der "toten" Zeit zu zeigen. Zeit, so geht aus diesem Gedicht hervor, hat im Bewußtsein der Palästinenser keinerlei Bedeutung, solange der Ort - die Heimat - in weiter Ferne liegt. Im Bewußtsein der Palästinenser ist die Zeit im Jahre 1948 stehengeblieben. Seither steht sie starr oder dreht sich im Leerlauf. Alle Jahre, die vorübergehen, sind verlorene Jahre:

Das Blut blüht in ihnen und führt sie zu den zwanzig verlorenen Jahren".

Diese "zwanzig verlorenen Jahre" sind diejenigen, die zwischen der Katastrophe 1948 und dem Aufblühen des palästinensischen Widerstandes nach 1967 liegen. Im Gegensatz zur "Zeit", die stehengeblieben und erstarrt ist, ist der Ort im Bewußtsein der Palästinenser immer größer geworden. Es ist jedoch nicht der "Ort an sich", sondern die palästinensische Heimat, von der die Zeit sich entfernt, und keine Bedeutung mehr hat. Die Exile sind bedrückend eng, - selbst die Bahnen, auf denen die Märtyrer liegen, sind größer:

Von welchem Jahr ist diese Traurigkeit gekommen?
 Von einem palästinensischen Jahr ohne Ende.
 Alle Monate ähneln sich "wie Tote".
 Sie haben keine Landkarte,
 sie haben keine Bilder oder Heimatlieder,
 sie tragen ihre Gräber.
 Sie gingen zu ihrer Mission,
 und wir gingen zu ihren Begräbnissen,
 und die arabische Welt war viel enger
 als die Särge ihrer Rückkehr.²

¹ Dīwān, S. 506, Übersetzung nach: Ein Liebender, S. 130.

² Dīwān, S. 509, cf. Übersetzung: Ein Liebender, S. 131 f.

Die in diesem Gedicht erkennbare Auslöschung der Zeit ist keine absolute, die vom Ort - der Heimat - losgelöste Zeit jedoch ist tot und ihre Tage gleichen einander wie Tote. Sie wird ausgelöscht, damit Platz entsteht für eine neue Zeit, deren Wurzeln im Widerstand liegen und im Märtyrertod derjenigen Palästinenser, die im Kampf um ihre Heimat fallen:

Alles endet mit dieser Hochzeit,
eine ganze Ara, eine Zeit ging zu Ende.
Das ist die palästinensische Hochzeit.
Als Märtyrer oder Verbannter nur,
kann der Liebende zur Liebsten gelangen.

Diese neue Zeit läßt die Heimat als möglich und nah erscheinen. Der Dichter kann sie fast sehen:

Sehen wir dich, Heimat,
denn ihre Augen zeichneten dich als Vision .. nicht als Problem.
Sehen wir dich, Heimat,
denn ihre Brüste sind Zufluchtsorte für die Vögel Galiläas,
und das Wasser von Magdalenas Gesicht:
Sehen wir dich, Heimat,
denn die Finger der Märtyrer tragen uns nach Safad
als ein Gebet oder eine Identität.
Was willst du jetzt von uns.
Was willst du?
Nimm sie ohne Lohn,
verteile sie auf einen hungrigen Orangenhain
vielleicht ist das Grün dort ausgestorben.¹

Aufgrund der unverbrauchten poetischen Bilder und der wechselnden Stilebenen gehen in diesem Gedicht Poesie und Ideologie in außergewöhnlichem Maße ineinander, wobei der poetische und nicht der ideologische Anteil die Oberhand behält. Die politische Ideologie des Dichters verwandelt sich also mit Hilfe der ihm zu Gebote stehenden Möglichkeiten (des poetischen Bildes oder des lyrischen Satzes mit wechselnden Tonebenen) in eine poetische Ideologie² und teilt sich dem Leser als künstlerisches Gebilde mit, nicht aber als ideologischer Diskurs. Deshalb kann dieses Gedicht zu denjenigen Gedichten Darwīš gerechnet werden, in denen die spontan-lyrische Phase, welche allgemein gesprochen, seine ersten drei Sammelbände umfaßt, ganz offensichtlich überwunden ist.

¹ Dīwān, S. 510.

² "Zur Ideologie der Dichtung" und der Beziehung zwischen ideologischem und poetischem Diskurs, cf. Bagleton, Terry: *Criticism and Ideology*. London 1976; insbes. das Kapitel "Ideology and Literary Form, S. 102 ff.

Anhand des vorausgegangenen Abschnittes läßt sich die poetische Vorstellung Darwīš' vom Märtyrertod und dessen Verflochtenheit mit der Heimat verdeutlichen. Die Heimat ist nicht länger nur ein politisches Problem, bezüglich dessen es einander widersprechende Meinungen geben kann. Vielmehr ist sie eine ganzheitliche "Vision", entspricht eher einer Prophetie, einem Traum, wobei alle Sinne und Empfindungen Anteil haben am Versuch, sie zu erlangen.¹ Die "Heimat" hat nach dem Verständnis der Palästinenser ihre lexikalische Bedeutung verloren und ist stattdessen auf eine Bewußtseinssebene erhoben, die einem Glauben im religiösen Sinne gleichkommt. Der Märtyrertod als Leistung des Widerstandes gibt Magdalena ihre zerstörte Würde zurück und mit ihr einer Nation, deren Würde in aufeinanderfolgenden Niederlagen zunichte gemacht worden ist. Durch das "Wasser des Gesichts" erhält sie ihr Ehrgefühl zurück. Die Märtyrer ihrerseits ermöglichen dem Volk die geistige und politische Rückkehr in die Heimat "als ein Gebet und eine Identität". Wenn auch die Rückkehr in der Realität nicht zu verwirklichen ist, so wird sie durch den Tod der Märtyrer als "Idee" oder "als Gebet" ermöglicht. Diese Rückkehr findet über die "Finger" der Märtyrer statt, und nicht etwa durch ihre Schultern oder Rücken, weil nur der bewaffnete Kampf sie erfüllt und der Finger derjenige Körperteil ist, der den Abzug eines Gewehres betätigt. Diese Tatsache verleiht den "Fingern" eine geradezu "mythisierte" Kraft, mit Hilfe derer sie imstande sind, ein ganzes Volk zurück in seine Heimat zu tragen.

Gleichzeitig verbindet sich mit dem Märtyrertod die Vorstellung, daß durch ihn die Natur befruchtet und zum Ergrünen gebracht wird. Diese Bedeutung wiederholt sich häufig in der arabischen Dichtung. Im vorliegenden Fall steht das Grün allerdings für die "Orangenhaine", eine palästinensische Besonderheit. Orangen gehören zu den in der palästinensischen Literatur am häufigsten vorkommenden Motiven. Meist stehen sie symbolhaft für die Heimat oder die Verbundenheit mit ihr. Darwīš verherrlicht Orangen - und Ölbäume aufgrund ihrer Beziehung zu den Menschen, die sie gepflanzt haben. Das Grün, welches die Märtyrer den Hainen zurückgeben, meint deshalb nicht nur die Fruchtbarkeit der Natur, vielmehr

¹ Über die "Vision" bei Darwīš, siehe: aš-Šanṭī, Muḥammad Sāliḥ. "Huṣūṣiyat ar-ru'ya wa-t-taškīl fi šī'r Maḥmūd Darwīš", In: Fuṣūl, 1 - 2 (= 1987), S. 139 - 158, insbes. S. 158.

bedeutet es das Wiedergewinnen der Harmonie durch die Wiederherstellung der Beziehung zwischen dem Baum und dem Bauern, der ihn gepflanzt hat. Der Baum ist in der Dichtung Darwīš' immer ein Symbol für die Heimat und die Erwartung der Rückkehr, auch wenn er manchmal für die Frau steht, die verführerische Frau, die eins wird mit der Heimat.¹

2.6.4. Einzug ins Land: Der Selbstmord der Liebenden

2.6.4.1 Liebe, Schönheit, Tod

Seit dem Sammelband "Ein Liebender aus Palästina" (ʿĀšiq min Filastīn, 1966) besteht die Beziehung des Dichters zu seinem Land in glühender Liebe. Diese Art der Beziehung zur Heimat läßt sich ganz allgemein in der palästinensischen Literatur - sowohl der im Land als auch der im Exil geschriebenen - wiederfinden. Bei Darwīš hat sie jedoch einen Höhepunkt erreicht, ermöglicht einerseits durch Anlehnung an Erfahrungen der Dichtergeneration von 1936, insbesondere Abū Salmās, in dessen früheren Gedichten sich bereits das Bild der Heimat mit dem Bild der Geliebten (der Frau) vermischt,² andererseits durch den Rückgriff auf die Erfahrungen der arabischen Schule der Romantik³ und auf das "Erbgut" der klassischen arabischen Liebesdichtung, so daß sich seit der Mitte der Sechziger Jahre in der Dichtung Darwīš' "jenes tiefe, ruhige und überschwengliche Einswerden von Frau und Heimat abzeichnet, welches beide in einer einzigen unauflöselichen Liebe verbindet."⁴

Diese Vision, die sowohl der Frau als auch der Heimat nahekommt, wird von Darwīš in ausdrucksvoller Schlichtheit dargestellt.⁵

Die Beziehung zum Land, der Darwīš Ausdruck verlieh in seinem berühmten Vers:

¹ Cf. die Aussage Darwīš über Bäume, insbes. Orangen- und Ölbäume in seiner Dichtung: Sai' ʿan al-waṭan, S. 273 - 275; teilweise übersetzt in: Ein Liebender, S. 20 f.

² Cf. Abū Salmā: al-Mušarrad, S. 29 - 36.

³ Cf. die Aussage Darwīš' über den Einfluß der romantischen Schule arabischer Dichtung auf die erste Phase seines Schaffens: Sai' ʿan al-waṭan, S. 249.

⁴ Kanafāni: Adab al-muqāwama, S. 30.

⁵ Ibid., S. 31.

"Ich bin der Liebende und das Land ist die Geliebte",¹ verläuft seit dem Sammelband "Die Vögel sterben in Galiläa" (1970) über die Erinnerungen und den Tod. "Das Verhältnis zum Land wurde in diesem Sammelband selbst zum Gegenstand der Dichtung. Das Land wurde die Handlung an sich, welche die menschliche Beziehung des Menschen zu ihm inhaltlich erfüllt und neu gestaltet".² Tragweite und Konsequenz dieser über den Tod verlaufenden Beziehung zum Land fanden ihren angemessensten Ausdruck vor allem im Motiv eines "schicksalshaften", unauflösbaren Liebesverhältnisses zwischen dem Dichter und seiner Geliebten, die gleichzeitig Frau und Heimat ist. Dieses Verhältnis ist ein tragisches, denn die beiden Liebenden kommen nur im Tod zusammen:

Es gibt noch ein Plateau ... dort,
in meiner Heimat, das winkt,
und eine Hand, die den Engeln
Lieder und Flügel verleiht.
Die Spatzen oder dein Echo
oder ein fröhliches Stelldichein
haben mich getötet ... damit ich dich sehe ?!³

Nicht von ungefähr betitelt der Dichter diesen Abschnitt "Stelldichein" (ma'fid), denn in dieser tragischen Beziehung ist der Tod das einzige Stelldichein, das den Liebenden überhaupt gewährt ist. Dieses "fröhliche Stelldichein" - herzlich und heiter wie das Zusammentreffen von Liebenden oder Brautleuten zu sein pflegt - ist ein Topos, der sich in der Dichtung Maḥmūd Darwīš' des öfteren wiederholt, so sind auch die Kämpfer, die zur Heimat zurückkehren, Liebende, die sich zu einem Stelldichein zusammenfinden:

"Liebende kommen vorbei, vereinbaren ein Stelldichein"⁴

Darwīš macht mit vielen seiner Bilder Anleihen bei den Romantikern. Zahlreiche Dichter der europäischen Romantik haben den Tod in ihrem Werk ersichtlich verherrlicht⁵, und einige Dichter verübten sogar Selbstmord, um für immer mit ihrer Angebeteten vereint zu sein, wie etwa Heinrich von Kleist, der sich

¹ Dīwān, S. 347.

² Ḥūrī: ʿĀlam ad-daʿāʾāt, S. 381.

³ Dīwān, S. 241: die Übersetzung nach: Ein Liebender, S. 94, wurde hier nicht verwendet, da sie stellenweise inkorrekt ist und überdies auf eine frühere Ausgabe des Gedichts Bezug nimmt.

⁴ Ibid., S. 586.

⁵ Choron, Jacques: Der Tod im abendländischen Denken, Cf. darin v.a. das Kapitel "Die Verherrlichung des Todes", S. 162 ff.

vierunddreißigjährig am Grab seiner Geliebten tötete und dabei von himmlischen Gefilden träumt, deren er sich in ihrer Begleitung auf ewig erfreuen würde.¹ Der Tod aus Liebe bzw. für die Liebe (Liebestod) ist ein in der Weltliteratur weitverbreitetes Motiv, dessen Geschichte einen Höhepunkt eben bei den Romantikern erlangte, für die der Tod vor allem dann zwingende Konsequenz der Liebe war, wenn Versterben eines Liebenden oder aber anderweitige Verheiratung ein Zusammenleben beider unmöglich machte.²

Die Bindung der Geliebten - mithin des Landes - an einen anderen - die Besetzung - kommt dem vom Maḥmūd Darwīš beschriebenen Zustand am nächsten, und entspricht überdies einem in der altarabischen Dichtung verbreiteten Topos. Diese Form des "Nicht-Zusammenkommens" läßt das lyrische Ich leiden. Er wünscht, die Geliebte wäre nur ein einziges Mal "Ehefrau":

"Sei meine Ehefrau, damit ich ein einziges Mal den Verrat erlebe".³

Unter den gegebenen Umständen jedoch erlebt er nicht einmal ihre "Untreue", da diese erst nach der Eheschließung oder dem Eingehen einer verbindlichen Beziehung stattfinden könnte - einem Zustand, der noch immer nicht eingetreten ist. Der Sprecher jedoch "genießt" seine Leiden bzw. seinen Liebeskummer:

Ich liebe dich, sei du mein Kreuz.
Sei, was du willst.
Wie die Sonne schmilzt
in meinem Herzen, schone mich nicht.⁴

Um diese Beziehung beschreiben zu können, recurriert Darwīš auf Darstellungen der Liebesbeziehung in der arabischen Dichtung.⁵ Bei ihm jedoch steht die Liebe häufig im Zusammenhang mit dem Tod, wobei die wiederholte Verwendung des "Liebestod"-Motives keineswegs nur auf den Einfluß von Romantik oder arabischen Liebesgeschichten zurückzuführen ist. Dies ist höchstens in Bezug auf den äußeren Rahmen der Fall, innerhalb dessen Darwīš die Beziehung des Palästinensers zu

¹ Ibid., S. 162.

² Bijvoet, Maya C. "Liebestod". In: Seigneuret, Jean Charles (ed): Dictionary of Literary Themes and Motifs. Vol. III: L - Z. New York et. al. 1988, S. 768 - 776, hier: S. 768 und 772.

³ Dīwān, S. 173.

⁴ Ibid.

⁵ Cf. z.B. das Gedicht: "Uḥibukkī aktar", Dīwān, S. 243 - 244. Beachte v.a. die darin vorkommenden typischen Begriffe wie "ḡafāk", "hawāk" (Ablehnung - Liebe) usw. Cf. die Übersetzung in: Ein Liebender, S. 94 - 95.

seinem Land auf dichterische Weise darstellt. Inhaltlich gesehen ist diese in den Tod einmündende Beziehung jedoch tragische Realität; der Palästinenser sieht sich gezwungen, sein Leben zu opfern als Preis für seine Liebe:

Meine Heimat, unsere Liebe läßt uns zerbrechen,
und unsere Lieder tun weh.
Höre ich deinen Ruf, verläßt mein Herz seinen Platz.
Auf den Hügeln begegnet es der offenen Wunde.
Tadle mich nicht,
auf deiner Erde wird die Liebe zur Schlacht.¹

Dem Sprecher genügt es nicht, seiner Liebe nur durch Gesang Ausdruck zu verleihen, wie etwa "die Nachtigall" ihre Liebe zum Leben und zu den Bäumen durch ihr Singen zum Ausdruck bringt. Der Raub seines Landes und seiner Freiheit zwingen ihn vielmehr, diese Liebe auf andere Weise darzustellen:

Deine Hände sind Schattengewölbe,
aber ich singe nicht wie die Nachtigallen.
Die Kette lehrt mich zu kämpfen.
Ich muß kämpfen,
weil ich dich liebe.²

Es ist seine Liebe, die zum Kampf und zum Tod drängt. Diese tragische Situation prägt noch lange die Dichtung Darwīš'. Auch wenn er versucht, sich von seiner Liebe zu lösen, gelingt ihm dies nicht, da es sich um eine nicht weniger als schicksalshafte Liebe handelt. So wünscht er gelegentlich, die Geliebte möge sterben, damit er sein eigenes Leben führen kann - fern der zwanghaften Liebe zu ihr und frei von den Fesseln ihrer machtvollen Schönheit:

- Ich versuche, dich zu lieben,
aber alle Ketten
schlingen sich um meinen Arm, wenn ich es versuche.
- Betrügst du mich?
- Wenn du zu mir kommst
- Stirbst du vor mir?
Ich habe dich gebeten "stirb"!
- Nützt dir mein Tod?
- Ich werde frei.
Denn die Fenster meiner Liebe sind Knechtschaft.
[...]
Zwischen meinem Traum und seinem Namen

¹ Ibid., S. 242, Übersetzung nach: Ein Liebender, S. 94.

² Ibid., S. 243 f. Übersetzung nach: Ein Liebender, S. 94

vollzog sich langsam der Tod.¹

2.6.4.2 Die Schönheit und der Tod

Damit das Land, das in der Dichtung Darwīš die Gestalt einer geliebten Frau annahm, der ihm entgegengebrachten Liebe samt der hohen Brautgabe (Tod oder Selbstmord) würdig wurde, mußte es notwendigerweise auch alle Eigenschaften einer anbetungswürdigen Frau aufweisen.

Schönheit war die erste dieser Eigenschaften. Sie mußte jedoch von besonderer Art sein: unwiderstehlich und so beschaffen, daß ein Liebender sich ihrem Einfluß nicht entziehen konnte. Darwīš selbst formuliert dies folgendermaßen:

"Dies ist die Schicksalshaftigkeit der palästinensischen Liebe [...] Die Geliebte tötet durch ihre Schönheit, ihre Gleichgültigkeit und ihre Fähigkeit zum Betrug, denn sie schreibt, zeichnet und singt. Sie schläft in den Armen anderer. Wenn du sagst: "Ich habe genug", engt sie dich ein wie eine Haut."²

An anderer Stelle sagt er:

"Du erinnerst dich plötzlich, daß Palästina deine Heimat ist. Der verlorengegangene Name bringt dich zurück in verlorengegangene Zeiten, als sei diese verführerische Frau, die am Strand des Mittelmeers schlief, plötzlich erwacht, als du sie bei ihrem verführerischen Namen riefst [...] Du betrachtetest die Karte und pfeifst eine fröhliche Melodie [...] Du streckst deine Finger nach den Gliedern der klugen Frau, die da schläft auf glänzendem Papier: Ihre Taille ist schmal, das Meer und die Waffenstillstandslinien trinken sie, dann küßt und umarmst du sie, und stirbst vor Wonne - Verheißung, ohne Boden unter den Füßen zu haben."³

Mahmūd Darwīš verwendet an dieser Stelle das Vokabular der Liebe und Leidenschaft "Umarmung", "Kuß", "Wonne" etc., um seine Gefühle für diese "Frau" - das "Land" - zu beschreiben und auszudrücken, wie stark die Liebe zu ihr ist, die ihren Liebhaber in den Tod oder zum Selbstmord treibt:

"Das Leben reicht nicht aus, sie zu küssen"⁴

An anderer Stelle schreibt er:

¹ Ibid., S. 500 - 501.
² Sai' ʿan al-waṭan, S. 20
³ Yaumīyāt (1979), S. 44.
⁴ Diwān, S. 572.

"Warum sonst eignen sich die Propheten, die Armen und die Eroberer auf eine Liebe zu diesem Land bis in den Tod oder bis zum Töten? Aus dem schwingenden Tanz des Mittelmeers mit dem Karmel wurde der See Tiberias geboren. Es gibt dort auch ein Meer - sie nannten es das Tote Meer - damit etwas in diesem Paradies an das Sterben erinnere und das Leben dort nicht langweilig werde. Die Bäume stehen in den Wäldern um Galiläa ganz dicht beieinander, und Jerusalem überdauert mit seinen Felsen und Wurzeln die Jahrhunderte und beweist so, daß es die Sprache des Lebens beherrscht. Dies ist meine Heimat. Und der alte Freund meines Vaters, der in Beirut lebte, hat nicht übertrieben, als er sich danach sehnte, vor seinem Tod noch einmal den Duft der Orangenblüten um Jaffa zu atmen".¹

Schönheit und Liebe als Symbole für die Heimat sind in Darwīš' dichterischem Schaffen untrennbar mit dem Tod verbunden. Dies brachte er sowohl in seiner Poesie wie auch in der von ihm verfaßten Prosa zum Ausdruck.²

Die "Verschwesterung" von Schönheit und Tod war jedoch nicht nur in der europäischen Romantik ein viel verwendeter Topos³, Ğabrā Ibrāhīm Ğabrā konstatiert - und kommentiert - vielmehr das Aufkommen dieses Motivs als signifikant für die palästinensische Dichtung der Gegenwart.⁴

Für Maḥmūd Darwīš, mit dem die Liebesbeziehung zum Land ihren Höhepunkt nicht nur in der palästinensischen Dichtung überhaupt erreicht, ist die Schönheit dieses Landes respektive dieser Frau immer eine todbringende. Der tragische Zustand erreicht seinen Höhepunkt mit dem Wunsch des Liebenden, doch sterben zu können. Er wünscht, sie würde sagen: "Unsere Liebe ist zu Ende" - nicht um vergessen zu können, sondern um sterben und fortgehen zu können. Angesichts dieser Liebe jedoch ist er noch nicht fähig:

Warum bist du schön bis zum Selbstmord
und mehr als das.
Warum erklärst du nicht deine Schuldlosigkeit mir gegenüber,
damit ich aufhöre zu sterben.
Du Land, das unerbittlich ist wie die Schläfrigkeit,

¹ Yaumīyāt (1981), S. 33. Übersetzung in: Tagebuch, S. 32.

² Cf. dazu Mario Praz: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. Aus dem Italienischen von Lisa Rüdiger. München 1963. S. 38. Zum Motiv "Schönheit und Tod" cf. ibid. S. 33 ff.

³ Über die Beziehung zwischen Schönheit und Tod cf. den Aufsatz Darwīš' anlässlich des Todes von Gassān Kanafānī: "Muḥāwalat riṭā' burkān". Dort heißt es u.a.: "Der Tod ist immer der Gefährte der Schönheit." In: Wadā'an ayyatuhā l-ḥarb, S. 18.

⁴ Ğabrā: an-Nār wa-l-ḡauhar, S. 161 (aus Anlaß einer Analyse der Beziehung 'Abd ar-Raḥīm Maḥmūd's zu seinem Land).

sag ein einziges Mal:
 "Unsere Liebe ist zu Ende",
 damit ich sterben und weggehen kann.¹

Er ist unfähig zu sterben, weil er mit dem Land verbunden ist. Dieses Einssein des Dichters mit dem Ort ist "das Geheimnis seiner Unbeugsamkeit angesichts des Todes, und der Zeit, wie es zugleich der Grund seiner Leidenschaft und großen Qualen ist."²

Die Beziehung des Liebenden zu seiner Geliebten ist hier keine gewöhnliche Liebesbeziehung, vielmehr handelt es sich um eine obsessive Fixierung von Psyche, Verstand und Emotionen, die er selbst nicht mehr lösen kann, wie sehr er sich auch bemüht:

Du verbreitest dich über meinen Körper wie Schweiß,
 du breitest dich aus in meinem Körper wie Begierde,
 du besetzt mein Gedächtnis wie der Eroberer,
 du besetzt mein Gehirn wie das Licht.
 Stirb, damit ich dich betrauern kann,
 oder sei meine Frau, damit ich den Verrat kennenlernen kann,
 nur ein einziges Mal.³

Die Liebe zu dieser "Frau/der Heimat" und ihre Schönheit beherrschen den Liebenden völlig. Er findet keinen anderen Weg, seine Liebe zu realisieren, als zu leiden oder "Selbstmord" zu begehen beim Versuch, zu der Geliebten zu gelangen:

Ich liebe dich einen Tag ... und gehe.
 Die Vögel fliegen in meinem Namen
 und werden getötet.
 Ich liebe dich einen Tag
 und weine,
 denn du bist schöner als das Gesicht meiner Mutter
 und schöner
 als die Worte, die mich vertrieben haben.⁴

Für den Sprecher, der mit dem Märtyrer identisch ist, führt kein anderer Weg zu der ersehnten Vereinigung als der Tod. Die Liebe erscheint hier wie die Liebe zum Tod selbst, denn nur durch den Kampf, dessen Ergebnis der Märtyrertod ist, rückt die Heimat näher:

¹ Dīwān, S. 381.
² 'Abbās: Ittigāhāt, S. 108.
³ Dīwān, S. 382.
⁴ Ibid. S. 408 - 409.

Erinnerst du dich an meinen Mund?
 Ich liebe dich, wenn du verbrennst.
 verbrennst du mein Blut!
 wie die brennende Lilie?
 Ich liebe deinen Tod, wenn er mich in meine Heimat bringt,
 wie einen hungrigen Vogel.¹

2.6.4.3 Die Dialektik von Liebe und Tod

In Darwīš' Dichtung hat die Beziehung von Leben und Tod die Form eines ewig sich ablösenden Gegensatzpaares, erscheint also im Wechsel von Fruchtbarkeit und Dürre, Tod und Geburt, Tag und Nacht etc. Innerhalb der organischen Beziehung des Dichters zum Land ist der Tod das Tor, das zum Leben im weitesten Sinne, also zu Freiheit, Liebe, Frieden und Fruchtbarkeit führt. In denjenigen seiner Gedichte, in deren Mittelpunkt der Gedanke eines "Betretens der Heimat" steht, kontrastiert der Tod mit dem dichterischen Motiv der "Liebe" als einem wichtigen Element und Symbol des Lebens. Der Tod ist dann gleichzeitig ein integrativer Aspekt der Beziehung, die die Liebenden, also Dichter und das Land, miteinander verbindet. Die Liebe steht hier in einer solch intensiven Wechselbeziehung zum Tod, daß dieser ihr selbst geradezu gleichwertig wird. Beide Begriffe sind gegeneinander austauschbar, wenn es darum geht, die Beziehung des Ich zu seinem Land zu beschreiben:

Ich sterbe - ich liebe dich.
 Drei Dinge enden nie:
 du, die Liebe und der Tod.
 Ich küßte deinen süßen Dolch,
 dann suchte ich in deinen Händen Schutz davor,
 daß du mich tötest
 und mich am Tod hinderst.
 Das ist die Liebe.
 Ich liebe dich, wenn ich sterbe,
 und wenn ich dich liebe,
 meine ich zu sterben.
 Sei eine Frau,
 sei eine Stadt ...²

¹ Ibid. S. 420.

² Ibid., S. 497 - 498.

Die meisten Titel von Darwīš' Gedichten bieten sichtbare Interpretationshilfen. So auch im vorliegenden Fall: "Zwischen meinem Traum und seinem Namen vollzog sich langsam mein Tod" (Baina ḥulmī wa-baina ismihi kāna mautī baṭī'an). Bei dem Versuch, dem Traum einen Namen zu geben, i.e. ihn zu verwirklichen, blutet der palästinensische Körper unaufhörlich. Dieser Traum (die Heimat) ist wie der Tod und die Liebe ein ewiges Menschheitsproblem. Diese Heimat tötet ihre Kinder, um deren Sterben zu beenden. So ist das Betreten der Heimat durch Widerstand ein Ausdruck von Liebe, beendet jedoch auch das kostenlose Sterben im Regen des Exils, denn für die Palästinenser ist auch ein Leben fern der Heimat eine Art von Tod.

Der Liebende "küßt" den "Dolch" seiner Geliebten, der ihn tötet, weil dieser gleichzeitig ein anderes Sterben, die Zerstreuung im Exil beendet:

"Ich küßte deinen süßen Dolch,
dann suchte ich Schutz in deinen Händen ..."

Der Märtyrertod bedeutet demzufolge "Schutz" und Vereinigung mit dem Ort. Das Doppelmotiv von "Dolch und Kuß" wiederholt sich so häufig in der Dichtung Darwīš', daß es als ein Darwīš' eigenes Motiv bezeichnet werden kann. Vergleichshalber seien hier einige weitere Erscheinungsformen dieses Bildes zitiert:

"Ich trinke den Kuß von des Messers Schneiden".¹
"Oh Kuß, der du auf einem Messer schiefst".²

Das Symbol des Kusses kann durch andere Symbole oder Bilder aus dem Bereich der Liebe, der Unschuld oder dem Leben ersetzt werden, wie z.B. Rose, Jasminblüte, Veilchen, Tau usw., und sich auch dann mit dem Tod oder einem seiner Symbole, wie der Gewehrkugel, der Bombe, dem Splitter, dem Messer etc. verbinden. Die Variationen des Bildes "Kuß-Dolch" sind also zahlreich:

"Der Sturm wird zwischen Tautropfen geboren."³
"Meine Bombe ist meine Nelke".⁴
"Einen Dolch oder ein Maiglöckchen".⁵
"Du explodierst ... du explodierst ... du explodierst

¹ Dīwān, S. 420 und Passim.

² Ibid. S. 420.

³ Ibid., S. 550.

⁴ Ibid., S. 565.

⁵ Ibid., S. 566.

in meiner Zeit und Erinnerung,
 und ich entspringe deinen freien Splittern zunächst als Rose und
 Kugel und als Vogel über der benachbarten Zeit".¹
 "Ich setze mich in deinen freien Splittern fort.
 Ein Strom von Liebesliedern fließt in einem Splitter".²
 "Sei Jasmin oder eine Bombe".³
 "Er ist das Veilchen in der Bombe".⁴

Die Symbole in allen diesen Beispielen bewegen sich um die Achse zwischen Liebe und Tod bzw. um die Symbiose beider Phänomene. Der Tod bedeutet, wie schon dargestellt, keineswegs Untergang und Entwertung, sondern neues Leben, das hervorgeht aus dem Tod der Kämpfer. Das Umarmen der Rose und des Dolchs oder der Rose und des Granatsplitters entspricht dem Umarmen von "Ölzweig und Gewehr", also dem Frieden, den der Widerstand herbeiführen will.

2.6.4.4 "Ein anderer Tod ... und ich liebe dich":

Schon der Titel dieses Gedichtes Darwīš' ist geeignet, das dialektische Verhältnis von Liebe und Tod näher zu betrachten. Zudem erhellen die Varianten des Titelmotivs innerhalb des Gedichtes das Wesen der auf Liebe und Tod basierenden Beziehung zum Land noch weiter. Der Palästinenser, den die Exile "getötet" haben, sucht nach seiner Heimat auf dem Weg eines alternativen Todes. Seine Erlösung besteht in der Flucht von einem Tod in den anderen. Verstärkt wird dies durch Begriffe der Erneuerung infolge des Todes der Märtyrer. Entsprechend heißt es etwa in diesem Gedicht "Ein sanfter Regen in einem fernen Herbst" (Maṭar nā'īm fi ḥarīf ba'īd), was vor dem Hintergrund des Motivs eines "Betretens der Heimat durch das Tor des Todes" zu verstehen ist:

"Mein Gesicht war ein Abend
 und mein Tod ein Embryo".⁵

Der Märtyrertod befruchtet demnach das Leben und liefert die Energie für dessen

¹ Ibid., S. 573.

² Ibid., S. 574.

³ Ibid., S. 578.

⁴ Ibid., S. 601.

⁵ Ibid., S. 259.

Wiedergeburt. Dies bedeutet eine Modifikation der Tammūz-Legende, wenn auch in stark verkürzter Form. Der Kämpfer, der auf der Suche nach seiner Heimat fällt, verwandelt sich in eine "Ähre", deren Körner die Vögel fressen und dadurch in seine Spuren treten. Somit verleiht er seinem Volk das Leben wie auch die nötigen Mittel, um den Weg in Richtung Heimat fortsetzen zu können:

Ich hörte mein Blut und lauschte dir.
 Ich ging, um zu dir zu gehen.
 Die Vögel, die die Luft erfüllten,
 folgten mir
 und aßen mich - ich war eine Ähre.
 Ich trug eine Rippe und fragte: "Wo ist der Rest?".
 Der letzte Märtyrer versucht es ein zweites Mal.
 Wie kann ich einen Fluß in meiner Hand halten
 und mein Schwert tragen,
 ohne daß beides fällt.
 Ich bin der letzte Märtyrer.
 Ich bezeuge, daß du eine Heilige der Zeit bist und eine Verlorene des Orts.
 Ich will den Rest meiner Rippe.
 Ich will den Rest meiner Rippe.
 Ich will den Rest meiner Rippe.¹

Der Mythos von der Erschaffung Evas aus einer Rippe des Adam, angedeutet durch den Vers "Ich will den Rest meiner Rippe," verweist hier auf einen Bruch der traditionellen Beziehung zum Land als Mutter: Die Frau - hier das Land - wird erschaffen aus einer Rippe des Liebenden und ist damit dessen Fortsetzung. Wenn jedoch das Land begriffen wird als eine Fortsetzung des Menschen, entspricht dies einer genauen Umkehr des traditionellen Bildes, in dem das Land immer wieder die Rolle der Mutter - bzw. der Geliebten - innehatte, während der Mensch, der Sohn war, der aus dem Mutterleib hervorging und in diesen zurückkehrte, um ein zweites Mal geboren zu werden, mithin also die Fortsetzung des Landes in der Zeit darstellte. Die Aufgabe dieses Bildes bedeutet jedoch keineswegs eine Negierung seines gedanklichen Gehalts. Vielmehr soll gerade die von Darwīš geschaffene - und häufig verwendete - erkennbare Abwandlung einer überkommenen Vorstellung den rein menschlichen Aspekt der Beziehung von Mensch und Land gegenüber dem mythischen Aspekt umso stärker betonen. Bei Darwīš erhält das Land seine Ehrwürdigkeit durch die Beziehung des Menschen zu ihm und seiner Geschichte

¹ Ibid., S. 522 - 523.

in ihm. Wenn er das gewohnte Bild verläßt, will er also die organische Beziehung zwischen dem Palästinenser und dem Land betonen: Es erschafft ihn, damit er es neu erschafft und formt - ein ständiger nie endender Wechsel.

Was das Bild der Fruchtbarkeit betrifft, die aus dem Tod des in die Heimat eingehenden Märtyrers resultiert, so findet es sich an den verschiedenen Stellen in Darwīš' Gedichten, wo Leben aus dem Tod hervorgeht: ("Wie kann ich einen Fluß in meiner Hand halten und mein Schwert tragen, ohne daß beides fällt.") Der Fluß steht für die Fruchtbarkeit und Leben, das "Schwert" für den Tod. Beide existieren hier nebeneinander, und der scheinbare Gegensatz zwischen ihnen ist aufgehoben. Der Tod der Kämpfer, der sie auf der Suche nach ihrer Heimat trifft, hat immer die Bedeutung von Fruchtbarkeit und neuerlichem Leben:

Ich bereite mich darauf vor, zerrissen
zu werden am Rande eines Traums
wie die ausgetrockneten Brunnen sich für die Flut bereitmachen
[...]
Ich bereite mich vor auf den Tod am Rande eines Traums
wie der Märtyrer sich ein zweites Mal zum Tode rüstet.¹

Den Verzicht auf einen durch Versmaß und Reim von außen bestimmten Rhythmus dieser beiden Abschnitte unterstreicht Darwīš noch durch die Einführung eines verblüffenden Bildes: Die Figur des Märtyrers, der sich ein zweites Mal zum Tode rüstet, ist Ḥadīṭen entnommen, die den Wunsch des Märtyrers bezeugen, ins Leben zurückzukehren, um ein zweites Mal zu sterben und so die "Glückseligkeit des Märtyrers" ein zweites Mal zu erleben, auf die ja die Ehrenstellung des Märtyrers im Paradies zurückzuführen ist.² Maḥmūd Darwīš macht sich dieses Bild zunutze, indem er es zum Dreh- und Angelpunkt seiner Dichtung, dem Traum der Heimat, in Bezug setzt.

Es ist kein Unterschied zwischen dem Traum
und der ihm anhängenden Heimat ...³

Das Gedicht "Ein anderer Tod ... und ich liebe dich" (Mautun āḥar ... wa-uḥibbuki) ist eine fortgesetzte poetische Variation des Motivs "Liebe und Tod" bzw.

¹ Ibid., S. 391.

² Cf. dazu den Ḥadīṭ: "Es gibt niemanden, der ins Paradies eingeht und ein zweites Mal in die Welt zurückkehren wollte, wenn er auch alles besäße, was auf Erden ist - außer dem Märtyrer. Dieser will in die Welt zurückkehren und zehnmal getötet werden, weil er die Ehre des Märtyriums sieht." Buḥārī: Ṣaḥīḥ, Bd. 4, S. 70.

³ Diwān, S. 507.

"Liebestod". Diese Variation besteht in den aufgezeichneten Aspekten des "Eintretens in die Heimat", wobei das dialektische Verhältnis von Liebe und Tod bestehen bleibt bis hin zu dem dreimaligen Ausruf "Ich will den Rest meiner Rippe", der das Gedicht in kraftvoll-direktem Ton beendet. Bevor es jedoch zu diesem Schluß kommt, wird das "Liebestod-Motiv" durch neue poetische Bilder variiert. Die Liebe des Sprechers zu seiner Geliebten ist der Tod selbst: "Deine Liebe ist mein Schwert"¹. Er liebt sie nur einen einzigen Tag lang, um dann zu sterben, als sei der ihm vergönnte Augenblick der Liebe zugleich der Moment seines Todes. Eine Wiederholung dieser Begegnung könnte nur durch den neuerlichen Märtyrertod erreicht werden:

Jetzt gehe ich auf einem Dolch und singe.
Der Tod weiß, daß ich dich liebe, daß ich einen vergangenen Tag erneuern
werde. um dich für einen Tag zu lieben,
und zu vergehen.²

Dieser tragische Zustand einer unendlichen Liebe, die auf immer mit dem Tod verbunden ist, mit dem der Liebende sich im Fall der Begegnung konfrontiert sieht, ("der Tod weiß, daß ich dich liebe"), dauert an, und die Tragik der Beziehung erreicht ein noch größeres Ausmaß dadurch, daß der Tod nicht nur im "Selbstmord der Liebenden" besteht, sondern auch in deren "Ermordung". Hier ist der Tod ein Polizist, der Kontrollen durchführt:

Der Tod weiß, daß ich dich liebe.
[...]
Er kommt zu dir wie ein Postbote
oder wie ein Steuereintreiber.
[...]
Der Tod weiß, daß ich dich liebe.
Er verhört den halben Kuß.
Du empfängst mein Geständnis,
und weinst - eine Lilie, verwelkt in einem Brief.
Dann schläfst du allein, allein, allein.
Ein ferner Tod seufzt
und bleibt fern.³

In den meisten Gedichten, in deren Mittelpunkt das "Betreten der Heimat" steht, bedeutet der Tod das Zusammentreffen der beiden Liebenden. In diesem

¹ Ibid., S. 518.

² Ibid., S. 518.

³ Ibid., S. 520 - 521.

Abschnitt jedoch ist seine Wirkung genau gegenteilig, denn er verhindert, daß die Lippen der Liebenden sich im Kuß treffen. Dieses Bild erscheint bei Darwīš noch in anderer Form:

Mein Kuß kam mit der Post.¹

Hierbei spielt die geographische Entfernung, also das Exil, dieselbe Rolle, die im oben genannten Beispiel dem Tod zukam. Die Geliebte schläft allein, solange ihr Liebender ermordet ist oder in den Exilländern herumirrt - bis er versucht, ihr im Tod zu begegnen. Der Palästinenser erkennt hier keinen anderen Liebhaber seiner Geliebten an. Selbst wenn die anderen in ihrem Bett schlafen, bleibt sie allein. Ihre wahren Liebhaber befinden sich am Rande des Selbstmords:

Im kleinen Korridor schläfst du allein zwischen mir und dir, allein zwischen deinen Armen allein, die dich lieben, näherten sich ihren Dolchen. Ach, du ewige Frau.²

2.6.4.5 "Das ist ihr Bild ... und dies ist der Selbstmord des Liebenden"

Das Bild des Liebenden, der wegen seiner Geliebten Selbstmord begeht, kehrt häufig bei Darwīš wieder. In diesem Sinn hat er schon 1975 geschrieben:

Alle deine Liebhaber haben Selbstmord begangen ... Ein Ritter sagte zu mir:
Fast hätte ich sie berührt, als mein Pferd zu Boden ging.
Alle deine Liebhaber haben Selbstmord begangen ... Ein Dichter sagte mir:
Fast hätte ich sie geschrieben, als meine Tötung vollzogen wurde.
Alle deine Liebhaber haben Selbstmord begangen ... Ein Liebender sagte mir:
Fast hätte ich die Geliebte im Bild der Orangen gesehen.³

Dieses Prosastück wurde dann ein Gedicht, obwohl der Gesamttext vermutlich als Artikel für die Zeitschrift "Šu'ūn Filastīnīya", deren Chefredakteur Darwīš in den Siebziger Jahren war, konzipiert war. Der Ritter, der Dichter und der Liebende, sind verschiedene Verkörperungen des einen Liebenden, nämlich des Palästinensers, der zu seiner Geliebten gelangen will, die er im Orangensymbol,

¹ Ibid., S. 560.

² Hisār, S. 58.

³ Tarradud al-mā' wa-ḥamās al-ḥaḡar, S. 7.

dem häufigsten für Palästina, wiedererblickt. Der Tod hindert ihn jedoch daran, sein Vorhaben auszuführen. "Selbstmord des Liebenden" lautet die poetische Bezeichnung dieses Todes, den man ebensogut eine "Tötung des Liebenden" nennen könnte. Aus dem zweiten Vers des obigen Abschnitts geht hervor, daß ein Dritter den Liebenden überwacht und im selben Augenblick tötet, in dem dieser seine Geliebte fast erreicht hat. Das fortlaufende Bemühen Maḥmūd Darwīš' um die poetische Verarbeitung und Entwicklung einer ebenso mit Liebe wie mit Selbstmord verknüpften Beziehung zum Land erreicht einen Höhepunkt in dem Gedicht "Das ist ihr Bild .. und dies ist der Selbstmord des Liebenden" (Tilka ṣūratuhā ... wa-hādā intihār al-ʿāšiq)¹. In diesem mehr als sechshundertzeiligen Gedicht findet sich wiederholt das Bild des Liebenden, der Selbstmord begeht, um seine Geliebte zu treffen:

Er sagte: Ich habe mich getötet.
Und wiederholte sich entschuldigend,
ich bin gekommen.²

Beschworen wird hier die Vorstellung eines scheuen von Verlegenheit geplagten Liebenden, der auch in der Ferne an seiner Liebe festhält. Als er seine Geliebte das erste Mal auf die ihm eigene Weise trifft, entschuldigt er sich für diesen "Selbstmord", den das Kommen zu ihr bedeutet. Wie jeder aufrichtige Liebende ist er bereit alles zu opfern und sämtliche Hindernisse zu überwinden, die ihn von seiner Geliebten trennen. Er hat jedoch keine andere Wahl, als die jener Blutspuren zu folgen, die ihn hin zu ihr führt. Alle anderen Wege sind verschlossen oder irreführend:

Die Wege zu dir ersticken,
die Wege zu dir verbrennen,
die Wege zu dir verzweigen sich,
die Wege zu dir sind ein Seil von meinem Blut.³

Freilich ist das Betreten der Heimat durch das Tor des Todes weder in diesem noch in irgendeinem anderen Gedicht Darwīš' wörtlich zu verstehen, d.h. in dem

¹ Dīwān, S. 547 - 579. Darwīš veröffentlichte es zunächst in "Šu'ūn filastīniya", 41 - 42/1975, S. 323 - 349, dann als eigenständige Publikation. (Beirut 1975). Über dieses Gedicht s. die Bemerkungen von Ilyās Ḥūrī anlässlich seines Erscheinens in "Šu'ūn filastīniya", 43/1975, S. 165 - 168.

² Dīwān, S. 576 f.

³ Ibid, S. 557.

Sinn, daß ein Palästinenser den Tod sucht, indem er sich mit dem Gewehr aufmacht und in sein besetztes Land zieht. Vielmehr illustriert es in erster Linie einen Zustand heftigster Liebe und festen Glauben des Liebenden an die Rechtmäßigkeit und Humanität seines Vorgehens, das ja darauf abzielt, die Heimat zurückzugewinnen und den aus ihrem Verlust sich ergebenden Leiden ein Ende zu bereiten. Die Rückgewinnung der Heimat entspricht einerseits der Wiederherstellung eines Zustandes der Harmonie und Menschlichkeit, welcher im Exil nie erreicht werden kann. Andererseits bedeutet diese Rückgewinnung jedoch auch ein revolutionäres Handeln, welches sich mit den feindlichen und komplizierten Bedingungen der Realität auseinanderzusetzen hat:

Wo beginnt sein Land?
 An seinem Körper, besetzt von Siedlungen,
 Flugzeugen, Umstürzen, Märchen, schlechten Liedern und verspäteten
 Treffen.¹

Land und Mensch gehen ineinander über. Einerseits ist der Sprecher "besetzt" von "Siedlungen und Flugzeugen", was der Besetzung der Heimat von außen entspricht, andererseits von "Märchen, Umstürzen" usw., was eine Anspielung auf Rückständigkeit und negative Situation innerhalb der arabischen Ländern bedeutet. Deshalb ist der Widerstand, den die Heimat anstrebt und der selbst das Gegenteil der gegenwärtigen Negativsituation mit ihren genannten Aspekten - dem äußeren wie auch dem innerarabischen - darstellt, in diesem und anderen Gedichten Darwīš' mehr als nur ein Mythos. Er ist die Materialisierung eines Traums - eine konkret gewordene Utopie.² Dies ist hier der wesentliche Kern des Motivs des Eintretens in die Heimat durch das Tor des Todes:

Wo hat seine Stimme ihren Anfang?
 An dem ersten der Tage, da die Weisen
 zum Lob der Regime miteinander kämpften
 und um den Genuß der weiten Reise.
 Er kam, um ihm seine Leiche vorzuwerfen.
 Er war ihr Widerhall [der Geliebten]... und die Propheten.
 Ihr habt eure Siege und ich meinen Traum.

¹ Ibid. S. 567.

² Maḥmūd Darwīš' lyrisches Ich fühlt, daß zwischen ihm und der Heimat völlige Harmonie besteht, solange sich diese noch auf der Ebene eines Traums befindet, also noch nicht in die Wirklichkeit umgesetzt ist; cf. darüber sein Treffen mit Riyād Fāḥūrī, festgehalten in: Yaumiyāt (1979), 115 - 123, insbes. S. 117.

Mein Blut geht und ich folge ihm - hin zu ihr.
 [...]
 Ich will sie -
 vom ersten Getöteten und dem Gedenken an die Vorange-
 gangenen an bis zum letzten Lebenden -
 als Karte
 die ich zerreiße, um sie freizulassen als Vögel und Bäume.¹

Der Fidā'ī, der Selbstmord begehende Liebende, versucht, durch seinen Widerstand auch der verlogenen und heuchlerischen Situation ein Ende zu bereiten, in der die "Weisen" beim Rühmen der falschen Regierungssysteme miteinander wetteifern: "Er kam, um ihnen seine Leiche vorzuwerfen". Immer ist er bewaffnet mit seinem Traum, der Rückgewinnung der Heimat bzw. der tugendhaften Stadt, die frei ist von Heuchelei und Falschheit, aber auch von ihren Umstürzen, Siedlungen, Flugzeugen usw. Die so besungene Heimat wird vollständig verkörpert durch eine Landkarte, die er zerreißt und dann wieder als Vögel und Bäume freiläßt, oder wie er sagt:

Jasmin, der reine Schaumstrauß, die Lieder, wenn die Berge sich dem Herbst beugen, die Schiffssirenen, wenn sie mich durchpflügen,
 die Namen der im Kriege Erbeuteten und der Opfer sind die Namen meiner Mutter.²

Darwīš gibt hier eine deutliche Erklärung für seine Symbole: Jasmin steht für Palästina³, ebenso wie die Opfer, die Kriegsbeute, und der Schaumstrauß als Symbol für strahlende Reinheit⁴ Palästina versinnbildlichen. All diese Elemente und Symbole weisen in ihrer Gesamtheit auf den Traum oder die "Utopie". Gleichzeitig stehen sie in Kontrast zur falschen und häßlichen Wirklichkeit, die auf den Verlust der Heimat zurückzuführen ist und nun ein Hindernis auf dem Weg ihrer Rückgewinnung darstellt.

Stilbestimmend wird für dieses Gedicht jedoch vor allem das augenfällige Spiel der diversen Personalpronomina. Das sind das "Ich" des Sprechers und das "Sie" (die Geliebte/das Land), welches bisweilen zum "Du" wird. Da ist "er" (der Liebende/Fidā'ī), der manchmal durch "sie" (die Selbstmord begehenden

¹ Dīwān, S. 568.

² Dīwān, S. 567.

³ Cf. Nābulī: Maǧnūn at-turāb, S. 319. Über das Symbol des Jasmin bei Darwīš cf. ibid., S. 312 - 323.

⁴ Cf. ibid., S. 319.

Liebenden) ersetzt wird. An anderer Stelle dieses Gedichtes wiederum steht das "sie" auch für alle diejenigen, die sich für die Heimat und Verwirklichung der "tugendhaften Stadt" einsetzen. In der Diskussion all dieser Stimmen und aufgrund ihrer gegenseitigen Durchdringung entwickelt sich das Gedicht zu einem lyrischen Gebilde besonderer Art, das ebenso gut auf der Impulsivität unverbrauchter Bilder gründet, wie es sich des dramatischen Dialogs und des epischen Stils der Heldendichtung bedient.

Unter solchen Voraussetzungen gibt es weder Anfang noch Ende, sondern eine ständige Bewegung, die zusammengehalten wird vom Klang einer emotionsgeladenen Rhythmik. Der Selbstmord dringt in die Einheit, die Mensch und Land sichtlich verband:¹

Ich wurde höher als unsere Stadt,
ich, der einzige Baum,
ich, der geschenkte Splitter
ich bekleide dich und lege die Tage ab.²

Die Verschmelzung und Trennung der einzelnen Stimmen sowie die Ausarbeitung verschiedener Ebenen im Tonfall ist es, die dieser Darstellung der Einheit von Mensch und Land besondere Lebendigkeit und Spontanität verleiht:

Meine Lieder gehen an einem Stein vorüber und mein Name erblühet
in deinen Händen und das Treffen wird vereinbart.
Sie starben. Du weißt es nicht, doch die Mauer sagt,
sie starben bei ihrem Einsturz.
[...]
Er ist du.
Du bist ich.
Der öffentlich Anwesende fehlt,
der heimlich Abwesende kommt.
Sie werden eins.
Sie vereinigen sich zum Sprecher, der verlorenging zwischen dem Meer,
den Bäumen, den Städten und der Erniedrigung.
Nun bezeuge ich, daß ich ihn mit Schweigen bedeckte nahe dem Meer.
Ich bezeuge, daß ich ihn verabschiedet habe zwischen Tau und Selbstmord.³

Neben dem Spiel mit den Pronomina bedient sich Darwīš in diesem Gedicht der Technik der Abstraktion von poetischen Bildern, wie etwa im Fall des "zeitlichen

¹ Cf. Hūrī: *Tilka šūratuhā*, S. 166.

² *Diwān*, S. 552.

³ *Ibid.*, S. 575 - 576.

Wächters". Dieses Bild ist nur auf einer abstrakten Ebene zu verstehen, kann also im Gegensatz zum metaphorischen Ausdruck nicht bildhaft imaginiert werden. Der "zeitliche Wächter" ist jedoch nichts anderes als der Optimismus, der zur Zukunft gehört. Betrachtet man diesen "Selbstmord", i.e. die Aufopferung mit den Augen der Gegenwart, dann ist er Teil eines schier aussichtslosen Problems und scheint wenig sinnvoll zu sein. Von einer zukunftsorientierten Warte aus gesehen, führt er jedoch zu positiven Veränderungen, erreicht also im nachhinein sehr wohl sein Ziel. Der Selbstmord schlägt eine Brücke und läßt das Leben über den Tod triumphieren:

Er sagte: Ich habe Selbstmord begangen, und sich entschuldigend
fügte er hinzu: Ich bin gekommen.
Sein zeitlicher Wächter sagte: Dein Selbstmord ist ein Sieg.
Der Selbstmord, der Sieg, schlägt eine Brücke.
So bauen sie einen Fluß.
Er sagte: Sie starben,
und setzte, sich entschuldigend hinzu: Sie haben dem Selbstmord Grenzen
gesetzt.¹

Diese und andere abstrakte Bilder sind jedoch keineswegs aus dem Kontext des Gesamtgedichts gelöst, der starke Strom der Emotionen und der bewegende Rhythmus lassen sie vielmehr zu einem strukturellen Bestandteil des lyrischen Ganzen werden.

Das Darwišische "Selbstmord"-Motiv beherrscht das gesamte Gedicht und weist ihm jene Bedeutung zu, die auch das Gesamtwerk des Dichters intendiert, nämlich den Brückenschlag zur Heimat, zum Leben, zum Traum:

Ich bin an diesen Tod gewöhnt,
ich bin an die Reise in den Tag gewöhnt².

Je näher das Gedicht seinem Ende kommt, desto kraftvoller wird sein Ton und desto stärker gleicht es einer Elegie. Dieses Phänomen ist charakteristisch für die Trauergedichte Maḥmūd Darwiš', wie noch zu behandeln sein wird.³

Im Zuge dieses kraftvollen Tons der Totenehrung wird der "Selbstmord" zur Hochzeit:

¹ Ibid., S. 576.

² Ibid., S. 577.

³ Cf. unten Kap. 3

Regen auf Pferden
 wir haben für dich die neue erdige Freude vorbereitet,
 Pferde auf der Nacht,
 wir haben für dich das Osterfest, die Ringe und das Lied vorbereitet.
 Der Traum nimmt seine Form an (i.e. die Form des Liebenden)
 und wird ein strenges Bild
 Stirb oder verringere hier deine Toten,
 sei Jasmin oder eine Bombe.¹

Das Wort Freude (farah) bedeutet in der palästinensischen Umgangssprache auch "Hochzeit" (ʿurs/zafāf). Hier handelt es sich jedoch um eine "erdige Freude", die Verheiratung des Liebenden mit dem Boden:

Die Stadt hat ihre Hochzeit und mein Begräbnis vorbereitet.²

Die Hochzeit bzw. das Begräbnis erhält durch die Erwähnung des Osterfestes und die damit verbundene Anspielung auf die Geschichte Jesu eine mythologische Bedeutung, die gleichzeitig Gewißheit einer Auferstehung suggeriert und damit den Sieg des Lebens und seiner Lieder.

Der starke Rhythmus, der dem Schlußteil des Gedichtes unterlegt ist, ist auch die Kraft, die es zu seinem Ende führt. In der Regel stellt Darwīš ans Ende seiner Gedichte eine direkte Aussage, ohne darum die Frische seiner Bildersprache völlig aufzugeben. So schließt das besprochene Gedicht mit der beschwörenden Versicherung:

Was sagt der Wind?
 Wir sind der Wind,
 wir sind der Wind,
 wir sind der Wind!³

2.7 Lust auf Leben:

Seit dem Ende der Beiruter Phase Maḥmūd Darwīš, also nach 1982, wird dessen dichterische Auseinandersetzung mit dem Tod zunehmend von einem neuen, anderen Ton bestimmt.

¹ Dīwān, S. 578.

² Dīwān., S. 576.

³ Dīwān. S. 579.

Während in den Phasen des Ausharrens im Land und des Betretens der Heimat¹ das Land der eigentliche Protagonist und vorrangige Gegenstand der Dichtung gewesen war, wird nun der Mensch, der sich aus Liebe zur Heimat mit dem Tod als Opfer stellt, zu deren Hauptgegenstand.

Dennoch ist der so "verewigte" Tod keineswegs ein Absolutum, denn die enge Verbindung von Mensch und Land bleibt auch in dieser Schaffensperiode bestehen. Darwīš' Darstellung des Todes meint immer nur den Märtyrertod als eine Tat, deren Ziel die Heimat ist. Der Märtyrer respektive Revolutionär ist in diesem Zusammenhang ebenso sehr handelnde Person wie Teil einer Trinität aus gleichwertigen Gliedern: Land - Revolution - Märtyrer. All diese Glieder finden sich in Maḥmūd Darwīš' Dichtung, und es ist schwer, sie ihrer Bedeutung nach zu ordnen. Mit Vorsicht läßt sich jedoch sagen, daß zunächst dem Land primäre Bedeutung innerhalb dieses Gleichgewichts zukam, während später eher der Tod als Rahmen des revolutionären Handelns zum vorrangigen Element der Darstellung wurde². Der Märtyrer war also ein 'abstrakter' Märtyrer, ähnlich dem Bild des Märtyrers, das sich bei Ibrāhīm Ṭūqān und 'Abd ar-Raḥīm Maḥmūd findet, wo der Märtyrertod ja ebenfalls als der Weg zur Heimat erschien.³

Auch in dieser Phase versucht der Palästinenser, die Heimat zu verwirklichen, aber aus einer relativ neuen Richtung - dem Leben. Der Tod, mit dem die Palästinenser konfrontiert sind, ist etwas Umfassendes. Die Palästinenser sehen sich von der völligen Ausrottung bedroht. Dieser unnatürliche Tod ist jedoch nicht das Ergebnis von Seuchen oder Naturkatastrophen, sondern er hat vor allem politischen Charakter - ist er doch darauf zurückzuführen, daß die Palästinenser ihre Heimat verloren haben und nun unermüdlich danach streben, sie zurückzugewinnen. Darwīš' lyrisches Ich erlebte diese tragische Reise als "Zeuge und Märtyrer":

¹ S. oben (2.5.1 ff.) und (2.6.2 ff.).

² Hier seien die Worte Darwīš' zitiert. "Der Tod ist nach dem Ort der herausragendste Held in der modernen arabischen Literatur (Palästinas)." Cf. *al-Kitāba fī daraġat al-ġalayān*, S. 4.

³ Einschränkend muß freilich hinzugefügt werden, daß der beobachtete hohe Abstraktionsgrad nicht alle Märtyrerfiguren Darwīš' auszeichnet: Wo er den gewaltsamen Tod persönlicher Freunde verarbeitet, wird die jeweils zentrale Figur durch eine Vielzahl charakteristischer Details individualisiert (S. dazu unten, 3.6 ff.).

Ich bin Zeuge dieses Massakers
und Märtyrer der Landkarte¹

Im folgenden soll nun versucht werden, die neue Warte, von der aus Darwīš diesen "unnatürlichen" Tod betrachtet, näher zu beschreiben. Dabei soll sowohl die Perspektive des Dichters gekennzeichnet als auch der Bezug zu deren äußeren, i.e. historischen Bedingungen gesucht werden.

2.7.1 Das Zusammenleben mit dem Tod

Der Gedanke eines Herausreißen des Lebens aus dem Tod ist der Hauptangelpunkt von Darwīš' Beschäftigung mit dem Tod. Die Verwendung der Symbole Kreuz und Auferstehung wie auch des Weizens oder der Tammüzlegende diente in erster Linie dazu, diesen Gedanken eines Erlangens von Leben durch den Tod und Aufopferung zu bestätigen.

Für Darwīš ist das Zusammenleben mit dem Tode das Schicksal des palästinensischen Volkes, dem es ja immer wieder gelungen ist, sich von den Versuchen, es zu vernichten, zu erholen und seinen Weg fortzusetzen. 1970 etwa schrieb der Dichter:

Meine Heimat ist ein Wäscheseil
für die Tücher des Blutes,
das in jeder Minute vergossen wird.²

Im Jahr darauf, also nach den Ereignissen vom September 1970, schrieb er:

"Ein Massaker nach dem anderen, das ist unser Leben. Aber es ist auch eine Prüfung für uns. Das Leben dem Tod zu entreißen, darin liegt die Zukunft

¹ Dīwān, S. 625, ("Qašīdat al-ard"). Zur zweifachen Beteiligung des Palästinensers am Wiederaufbau seiner durch den Verlust der Heimat 1948 zerstörten Welt (s. auch Darwīš' Antwort auf die Frage, was es für ihn bedeutet, ein palästinensischer Dichter zu sein: "Ich bin einer von denen, die in den Reihen der Märtyrer stehen. Trotzdem bin ich ein Zeuge. Sie müssen wissen, daß die Zeugen und Märtyrer in der arabischen Sprache einen gemeinsamen Singular haben. Der Zeuge (šāhid) ist der Märtyrer (šāhid) [...]". Darwīš: "Talāt šahādāt šafawīya. Mā ma' nā an takūn šā'iran filastīnīyan." In: al-Karmel 18/1985, S. 216 - 218, hier: S. 216.

² Dīwān 261.

unseres Volkes [...]".¹

1972 schrieb er aus Anlaß des Todes von Ġassān Kanafānī:

"Palästinenser zu sein bedeutet, sich an den Tod zu gewöhnen ... mit dem Tod vertraut zu sein ... sich freiwillig dem Blut Ġassān Kanafānīs anzuschließen."²

Diese ständige Schicksalsgemeinschaft mit dem Tod veranlaßt Maḥmūd Darwīš, der Zeit wie auch dem Raum neue, unbekannte Maßstäbe zu setzen. Das Blut der Opfer wurde zum Maß für Zeit und Grenzen. 1971 formuliert er:

"Von unserem Blut zu unserem Blut reichen die Grenzen der Erde ..."³

Dieselbe Idee liegt auch den folgenden, fünf Jahre später geschriebenen Worten zugrunde:

"Bestimmt die Richtung nicht mit Hilfe eines Flusses, der von Nord nach Süd fließt. Die Wunde ist der Beginn der Strecke und auch der Kompaß beginnt [...]".⁴

Die ohne Unterlaß gefallenen Opfer wurden ihrerseits zu einem den Palästinensern eigenen Zeitmaß. 1975 prägt der Dichter die folgende Metapher:

"Die Stunden sind Tote, die Minuten Verwundete und die Sekunden Gefangene"⁵

Ein ähnliches Bild wiederholt sich in dem 1982 entstandenen Gedicht "Wir werden entkommen" (Sanāḥruġ):

Wir werden entkommen.
Wir haben gesagt: Wir werden dem Anfang des Meeres entkommen,
nach einem Getöteten, fünf Verletzten und fünf Minuten.⁶

Entsprechend dieser Vorstellung besteht das palästinensische Volk in Darwīš' Augen aus aufeinanderfolgenden Generationen von Märtyrern. So schreibt er 1976:

"Euch gehört diese Statistik: Der Sohn des Märtyrers ist ein Märtyrer, und sein Enkel ist ein Märtyrer. Wir erben nur die Erinnerung und den nächsten Tag.

¹ Cf. das Vorwort von Darwīš zur Sammlung von Abū Salmā: "Min Filastīn rišatī". Akka 1982, S. 12.

² Darwīš: "Muḥāwalat ritā' burkān". In: Wadā'an ayyatuhā l-ḥarb, S. 22.

³ Yaumiyāt (1981), S. 5.

⁴ Darwīš: "Intifāda". In: Su'ūn filastīniya. 56 (1976), S. 5 - 7, hier: S. 5.

⁵ Darwīš: "Taraddud al-mā' wa-ḥamās al-ḥaġar". In: Su'ūn filastīniya 48 (1975) S. 3 - 7, hier: S. 5.

⁶ Hiya uġniya, S. 11.

Zur festgesetzten Zeit wird die Familie wiedervereinigt [...] Der Tod verändert sich vom ersten Mord bis zu den modernsten Waffen, bis zum freundlichen Landsmann und zur Puppe, bis das Leben sein Leben unter uns findet. Welchen Tod habt ihr noch nicht gekostet, Palästinenser, welcher Tod wird in Zukunft auf zwei Beinen unter euch einhergehen?"¹

In seiner "Biographie eines Tages" (Sīrat yaum), die einen Tag im August 1982, während der israelischen Belagerung Beiruts beschreibt, fragt er:

"Wohin, wohin? Von Gemetzel zu Massaker wird mein Volk geführt, das sich in Ruinenstätten fortpflanzt, das Siegeszeichen erhebt und Hochzeiten begeht. Hat die Bombe Enkel? ... Uns. Hat der Granatsplitter Vorfahren? ... Uns."²

Die genannten Texte sind fast frei von jeglichem Gefühl der Schwäche oder der Entbehrung infolge des Ausnahme-Todes, der die Palästinenser begleitet. Diese Unbeugsamkeit angesichts des Todes gewinnt Darwīš aus dem palästinensischen Widerstand, der einen Höhepunkt erreicht hatte und sich stark und bestimmt allen Ausrottungsversuchen widersetzt. Deshalb spricht Darwīš auch vom Vogel Phönix, der aus seiner Asche wieder aufersteht.³ Mit der Zeit entdeckte er jedoch noch einen anderen Aspekt dieses sich ständig wiederholenden Todes, der sich, wie noch zu zeigen sein wird, in seiner Behandlung des Themas deutlich widerspiegelt.

Die genannten Texte geben jedoch auch die Realität wieder, welche der palästinensische Widerstand bis zu seinem Auszug aus Beirut 1982 durchlebte. Die Konfrontation mit dem Tod war, insbesondere in Beirut, etwas Alltägliches.⁴ In dieser Atmosphäre mußte man sich an den Tod gewöhnen, der vom Himmel fiel, der vom Land oder aus dem Meer kam⁵, mußte lernen, mit ihm umzugehen wie mit einem vertrauten Wesen:

¹ Darwīš: Intifāda, S. 5.

² Darwīš: "Sīrat yaum". In: al-Karmel. 21 - 22 (1986), S. 4 - 96, hier: S. 47.

³ Cf. Darwīš: "Gunūn an takūn filastīniyan". In: al-Karmel 16 (1985) S. 4 - 7, hier: S. 4.

⁴ Cf. z.B. des Gedicht "Qaṣīdat al-ḥubz", Dīwān, S. 613 - 617, oder den Aufsatz "Ḥarīq Tišrīn wa-ḥarīq Bairūt". In: Su'ūn filastīniya 50 - 51/1975, S. 4 - 5, in dem Darwīš schreibt: "Wir sehen den Tod die Zeit und die Stadt füllen. Er allein ist der gewohnte Anblick, das tägliche Brot, das vorherrschende Wetter (...) Aufzuwachen und deine Leiche nicht in deinen Armen zu finden, ist die einzige persönliche Freude in Beirut. Auf die Straße hinauszugehen, um Brot aufzutreiben, und sich dann zu Hause wiederzufinden, das bedeutet, ein Wunder vollbracht zu haben und ins Paradies zurückgekehrt zu sein." S. 4.

⁵ Cf. z.B. das Gedicht "Madīḥ az-zill al-ʿālī" in: Ḥisār 117 - 182, insbes. 145.

Allein säubere ich meinen Arm von den Splittern
 und vom Segen über mich.
 Allein hole ich die Rakete aus meiner Lunge
 und entzünde mit ihren Resten
 die Reste des Tabaks zwischen meinen Lippen.¹

Im Wahnsinn von Beirut, inmitten der niederprasselnden Gewehrkegeln, Bomben
 und Raketen, wird der Tod zu etwas Alltäglichem, das Leben zur Ausnahme:

Ich erwache und suche in den Kleidern meine Leiche.
 Wir lachen: Wir sind ja noch am Leben
 und über allen Herrschenden.
 Dank der Zeitung, sie sagt nicht, daß ich dort aus Versehen gefallen wäre.²
 Ich bin noch am Leben ... Tausend Dank dem glücklichen Zufall.³

Wir gehen inmitten von Bomben.
 - Gewöhnen wir uns an diesen Tod?
 - Gewöhnen wir uns an dieses Leben und diese nie endende Gier.⁴

Wir bücken uns, um die Bombe über uns ergehen lassen
 und verfolgen die Erinnerungen der ersten Tage des Krieges.
 Die Bombe geht vorüber, und wir betreten gebeugt das Hotel Comodore.
 Das Schweigen Rimbauds gefällt mir sehr
 oder seine Briefe, die aus Afrika kamen.⁵

Der Tod, der wie die Bomben, Granatsplitter und Raketen überall in der Luft
 schwebt, ist nicht einmal beachtenswert genug, daß man seinetwegen eine ruhige
 literarische Diskussion über Rimbaud unterbräche. Dieses tägliche Zusammenleben
 mit dem Tod erfuhr Darwīš in Beirut, und es prägte viele seiner Dichtungen,
 insbesondere das "Gedicht vom Brot" (Qaṣīdat al-ḥubz), das "Gedicht Beiruts"
 (Qaṣīdat Bairūt) und das "Lob des hohen Schattens" (Madīḥ az-zill al-ʿālī). In
 diesen Gedichten hat der Tod seine ursprüngliche Bedeutung fast völlig
 beibehalten. Letztlich jedoch siegt der Palästinenser über diesen Tod, der ihn
 ständig verfolgt. Er wird neu geboren, um sein Leben fortzusetzen, wie dies in
 "Gedicht Beiruts" (1981) der Fall ist:

- Kennst du all die Toten?
 - Und die, die geboren werden ...

¹ Darwīš: "Fī waṣf ḥālatinā". In: al-Karmel 3 (1981), S. 4 - 14. Nachgedruckt in einem
 Buch gleichlautenden Titels: Beirut 1987, s. dort S. 76.

² Ḥisār, S. 94 - 95.

³ Ibid, S. 144.

⁴ Ibid, S. 101.

⁵ Ibid. S. 102.

Sie werden geboren
 unter den Bäumen
 und werden geboren
 im Regen.
 Sie werden aus dem Stein geboren
 und aus den Granatsplintern werden sie geboren.
 Sie werden geboren, wachsen und werden getötet
 und werden geboren, werden geboren, werden geboren.¹

2.7.2 Der Körper - die Heimat

Die dichterischen Werke Maḥmūd Darwīš' zeigen tendenziell einen Zustand der Verschmelzung von Mensch und Heimat. Das Gedicht "Der Auszug von der Mittelmeerküste" ist das beste Beispiel hierfür, da in ihm der Märtyrer vollkommen mit dem Ort (Gaza) eins wird und beide dadurch eine gemeinsame Stimme erhalten². In "Gedicht des Landes" (Qaṣīdat al-arḍ, 1976) wird der Mensch zum Land und das Land zum Menschen:

"Ich bin das Land in meinem Körper"³. Dieses Bild findet sich in zahlreichen Variationen wieder. Die palästinensische Heimat umgibt ihre Kinder und lebt in ihnen. Der Mensch kann sich von dieser Heimat nicht lösen, wie sehr er es auch versucht, und wie weit er sich auch von ihr entfernt:

Wohin soll ich gehen?
 Die Bäche bleiben in meinen Adern,
 die Ähren reifen unter meinen Kleidern,
 die Häuser sind eingemeißelt in die Falten meiner Hand,
 die Ketten legen sich um mein Blut.
 Nicht vorn liegt vor mir.
 Nicht hinten liegt hinter mir.
 Als wären deine Hände der einzige Ort,
 als wären deine Hände ein Land.
 Oh, du Heimat in meinem Körper.⁴

Der Körper (der Menschen) enthält in diesem Abschnitt Elemente des Landes (Bäche, Ähren, Häuser). In einem anderen Abschnitt scheint der aus seiner Heimat

¹ Ibid. S. 103 - 104.

² Dīwān, S. 474 - 483.

³ Dīwān, S. 631.

⁴ Ibid. S. 521.

vertriebene Palästinenser diese Heimat auf seiner Reise mit sich zu tragen. Die Heimat in seinem Inneren reist mit ihm, wohin er auch geht:

Ein Mädchen, beladen mit Weinstöcken, hielt mich an.
 Sie sang auf den Straßen Syriens:
 Wenn doch ein einziger Weinstock
 nicht mit mir gezogen wär, so daß ich zurückkehren könnte zu ihm.¹

Als der Dichter selbst noch in der Heimat lebte, erreichte die Verschmelzung von Mensch und Heimat ihren Höhepunkt, wie aus dem Gedicht "Tagebuch einer palästinensischen Wunde" (Yaumiyāt ġurḥ filastīnī, 1968) hervorgeht:

Wir sind im Fleisch meines Landes.
 Es ist in uns.²

Das Doppelmotiv "Heimat-Mensch" kehrt sowohl in der Dichtung als auch in der Prosa Maḥmūd Darwīš' auffallend häufig wieder. Die Heimat ist bei Darwīš keine romantische Vorstellung, sondern Geschichte in Form der wechselseitigen Beziehung zwischen Mensch und Heimat.³ Ihren Wert erhält sie durch den Menschen:

Was ist meine Heimat anderes als diese Augen,
 die das Land zu einem Körper machen.⁴

2.7.3 Verfolgung des palästinensischen Körpers

Mit der Zeit tritt eine andere Seite des bei Darwīš so häufigen Bildes Heimat - Körper immer stärker hervor. Dies steht im Zusammenhang mit einer neuen Sicht des Ausnahmetodes, dem der palästinensische Körper im Exil in besonderer Weise ausgesetzt ist. Als er noch in der Heimat war, verlieh die Verbundenheit mit dem Ort dem Dichter seine Standhaftigkeit angesichts des Todes. Diese Standhaftigkeit bewahrte er auch im Exil, da ja die Verbundenheit mit dem Widerstand nur eine andere Form der Verbundenheit mit dem Ort darstellte: Einfach ausgedrückt

¹ Ibid. S. 469.

² Ibid. S. 342.

³ Cf. dazu: Sai' ʿan al-waṭan, S. 273 - 275.

⁴ Diwān, S. 298 -299.

repräsentierte der Widerstand den Ort, der das Hauptziel von Darwīš' Bemühungen war - die Heimat. Die wiederholten Vernichtungsversuche, denen die Palästinenser ausgesetzt waren und denen Tausende von ihnen während der Belagerung Beiruts im Sommer 1982 und in den Massakern von Šabrā und Šātīlā¹ im September desselben Jahres zum Opfer fielen, sowie die Enttäuschung, die die Palästinenser fühlten, als sie sich in ihrer Not alleingelassen sahen, veranlaßte Darwīš, eine andere Seite des Bildes von Heimat und Körper herauszuarbeiten: Die Palästinenser sind einem Ausnahmetod ausgesetzt, und die Heimat rückt immer ferner. Darwīš begriff, daß sich in der Gestalt eines jeden Palästinensers der Gedanke an die Heimat buchstäblich verkörpert, daß der Körper des Palästinensers ein lebendiger Zeuge für deren zumindest geistige Existenz und deshalb eine Art Mahnmal ist. Der erste und entscheidende Schritt bei der Zurückgewinnung der Heimat mußte demnach darin bestehen, diesen Körper zu erhalten, dessen Auslöschung einer endgültigen Auslöschung des Gedankens an die palästinensische Heimat gleichkäme und damit dem Hauptziel der Ausrottungsversuche, welchen sich die Palästinenser ausgesetzt sehen, entspräche.

Dieses Bewußtsein Darwīš' kann als "Massaker-Bewußtsein" bezeichnet werden oder als "Bewußtsein für die Verfolgung des palästinensischen Blutes" - ein Bewußtsein, das freilich nichts gänzlich Neues war.² Auch aus dem Gedicht "Aḥmad az-Za'atar" und anderen Passagen seiner Dichtung³ geht dies deutlich hervor. Vor 1982 jedoch war der Widerstand so stark, daß er von ihm seine Unbeugsamkeit herleiten konnte und im Tod immer eine Brücke sah, die zur Heimat führte. Seine anschaulichste Ausgestaltung findet dieses Bewußtsein palästinensischer Verfolgung wohl in "Das letzte Treffen in Rom" (al-Liqā' al-aḥīr

¹ Massaker, welche die libanesischen Katā'ib-Milizen gedeckt durch die israelische Armee am 17. und 18. September 1982 in den Beiruter Flüchtlingslagern Šabrā und Šātīlā an palästinensischen Zivilisten verübten, wobei mehrere tausend Kinder, Frauen und alte Leute getötet wurden, cf. Heenen-Wolf, Susann: Erez Palästina, Juden und Palästinenser im Konflikt um ein Land. Frankfurt/Main 1987, S. 210 - 214.

² Cf. dazu das vorhergegangene Kapitel dieser Arbeit.

³ Cf. z.B. Fi wašf ḥālatinā, 76 - 77. Im dritten Teil dieser Arbeit wird ein Teil derjenigen Gedichte Darwīš' übersetzt und besprochen werden, die um das Thema Massaker kreisen. Cf. (3.2 ff.).

fi Rūmā)¹, das Darwīš 1981 anlässlich der Ermordung seines Freundes Māğid Abū Šarār verfaßte. Māğid ist in diesem Gedicht sowohl der enge und letzte Freund des Dichters als auch ein Symbol für den Palästinenser, dessen Blut an jedem Ort geopfert wird. Rom, wo Māğid fiel, repräsentiert den gesamten Globus, auf dem der Holocaust zur Ausrottung und Auslöschung der Palästinenser stattfindet:

Die ganze Erde Gottes ist Rom, du Heimatloser, du Fleisch,
das die Fassaden bedeckt, du Herr der Wörter. Du Fleisch
des Palästinensers, du hartes Brot des Messias, Opfertgabe
des Mittelmeeres ... du Teppich des Heiden. Du Höhle der
alten Zivilisationen, Zelte des beduinischen Herrschers [...]
Du Panzer des Armen und Almosen des Millionäres.

Oh du Versteigerung, dein Angebot übersteigt bei weitem die Nachfrage
dieses Marktes. Du Fleisch des Palästinensers, du Fluß aus Körpern in einem
Körper. Sammel dich, konzentriere deine Kraft.²

Dieses zuweilen vom Umkippen in eine Art Verfolgungswahn bedrohte "Massakerbewußtsein" entspringt nicht etwa poetischen Vorstellungen, sondern ist hauptsächlich das Ergebnis einer Wirklichkeit, die für die Palästinenser kein Erbarmen hat. In diesem Gedicht ist Darwīš jedoch nahe daran, seine Vision aus den Augen zu verlieren und Freund und Feind zu verwechseln. Er beginnt, die Welt in zwei Seiten aufzuteilen: den vertriebenen Palästinenser auf der einen und die Welt, die ihn vertreibt, auf der anderen Seite. Wie verschiedenartig die Welt auch immer sein mag, so einig erscheint sie doch, wenn es um das Blut des Palästinensers geht.

Hier vermischen sich Darwīš' Emotionen als verfolgter Palästinenser mit dem Gefühl persönlicher Trauer über die Ermordung seines Freundes. Diesen spricht er an als "Mein Freund, mein Bruder, mein letzter Vertrauter."³ Ähnliches wiederholt sich in keinem anderen Trauergedicht Darwīš'. Dies erklärt, künstlerisch gesehen, auch die unmittelbar anrührende Emotionalität des Textes - wobei ein einziger Gefühlsausbruch sich über viele Zeilen erstreckt.

Erhellend für das Verständnis dieses Gedichtes, das Darwīš' Gefühle angesichts der Vertreibung, von der die Palästinenser überall und allzeit begleitet werden,

¹ Darwīš veröffentlichte dieses Gedicht in al-Karmel 4/1981, S. 4 - 13 unter dem Titel "Šabāḥ al-ḥair yā Māğid". Nach zahlreichen von ihm vorgenommenen Veränderungen erschien es in: Ḥiṣār S. 63 - 74. Über dieses Gedicht s. auch unten (3.6 ff).

² Ḥiṣār, S. 73.

³ Cf. Ibid., S. 65, 66, 67.

ausdrückt, sind einmal mehr die zumeist in Presseorganen verstreuten Prosa-aussagen des Dichters. 1985 etwa schreibt er:

"Ein früherer Mörder streckt höhnisch und schadenfroh seine Zunge heraus:
"Habe ich euch nicht gesagt, daß dieses Volk überflüssig ist? Dieses überflüssige Volk ist das palästinensische Volk. Was macht das Messer mit einem überflüssigen Wurm? Es vernichtet ihn ...
Die Operation selbst ... die Operation der Trennung des palästinensischen Volkes von seinem Land, seiner Hoffnung und seinem Körper hält seit vierzig Jahren an ..." ¹

Diesem "überflüssigen Volk" erwuchs aus dem Gefühl einer Allianz von Feinden und Verwandten gegen die eigene Existenz ein scharfes Bewußtsein für die Besonderheit eben dieser Existenz, in dem Sinne, daß der Palästinenser sich seines Palästinensertums um so stärker bewußt wurde:

"All das, womit der Palästinenser tagtäglich konfrontiert ist, macht ihn noch mehr zum Palästinenser [...] Die israelische Unterdrückung läßt ihm noch intensiver an seiner arabischen Identität festhalten, und die arabische Unterdrückung vertieft sein Palästinensertum" ²

Aus dem vorliegenden Gedicht spricht der Verlust jeglicher Hoffnung auf den Beistand der arabischen Nation ("ḥarf aḍ-ḍād") wie auch auf eine gesammelte Anstrengung des von zahlreichen Messern verwundeten palästinensischen Körpers:

Du Fleisch des Palästinensers auf den Tischen der Herrscher.
Du Gewicht des Ausgleichs und der Solidarität zwischen deinen Henkern. Der Buchstabe Dād schützt dich nicht, kürze deinen Weg, du Fleisch des Palästinensers, du Legitimation des Polizisten und des Heiligen, wenn sie den Namen tauschen. Wenn sie sich deinetwegen abwechseln, vermischen sie sich, werden sie eins, teilen sie zwei Reiche, bekämpfen sie sich deinetwegen. Wenn du von ihnen auferstehst, vereinigen sie sich gegen dich, du Fleisch des Palästinensers, du Geographie des Chaos, du Geschichte dieses Ostens, du Erprobungsfeld der Leicht- und Schwerindustrie ... Du Fleisch des Palästinensers, du Enzyklopädie der Schießwaffen vom Katapult bis zur Rakete, die in den Ländern des Westens für dich hergestellt wurden. Du Fleisch des Palästinensers in den Ländern der Stämme und der Kleinstaaten, die sich über die Preise der Runkelrübe und der Kartoffel und die Ölkonzessionen entzweit haben, sich dabei doch einig waren über die Vertreibung des

¹ Darwīš: Ġunūn an takūn filastīniyan, S. 4.

² Darwīš: al-Karmel 18/1985, s. 217. Zum "Massaker-Bewußtsein" bei Darwīš cf. auch seine beiden Aufsätze: "al-Qatl al-āḥar wa-l-abġadiya l-ġadida". In: al-Karmel 13/1984, S. 4 - 8 und: "Sātīlā fi famm aš-šabaḥ". In: al-Yaum as-sābiʿ, (Paris) 31.08.1987, S. 19.

Palästinensers aus dem Leben.¹

2.7.4 Mehr Leben

Darwīš begriff, daß im Falle eines unverminderten Andauerns dieser Vernichtungsgefahr der palästinensische Körper ausgelöscht sein würde, noch ehe er die mühsame Reise zur Heimat vollendet hätte. Bislang waren seine Gedichte vor allem um den Gedanken der Selbstaufopferung gekreist, die die Heimat näherbringen sollte.² Jetzt jedoch lautet seine Devise nicht länger "Mehr Tod" sondern "Mehr Leben", damit wir die Reise in Richtung Heimat fortsetzen können. Das Leben ist also das Tor zur Heimat geworden. In "Das letzte Treffen in Rom" bringen die Schlußzeilen dies zum Ausdruck:

Sammele dich, du palästinensisches Fleisch, zu einem,
sammele dich und konzentriere deine Kraft,
damit wir die Sure des Rückkehrers schreiben können.³

Dieser Aufruf beschwört, wenn er auch die politischen Forderungen der Einheit unter den verschiedenen Gruppierungen des palästinensischen Widerstands beinhaltet, "Sammele dich" (tağama^c), um die Vernichtungsversuche an den vereinten Kräften aller scheitern zu lassen. Dieser Aufruf, der das Schlußwort zu diesem Totengedicht bildet, ist gleichzeitig der Ausdruck dafür, daß die Heimat das Ziel ist, das der Palästinenser durch sein Leben und seinen Tod anstrebt. Sie ist die einzige Garantie, die ihn vor der Vernichtung bewahrt. Deshalb hält der Palästinenser in Darwīš' Dichtung auch an seinem Leben fest, um so die mühsame Reise in Richtung der Heimat fortsetzen zu können:

Wir wollen ein wenig leben, um zu irgendetwas zurückzukehren,
zu einem Beginn, einer Insel, einem Schiff, einem Ende,
zum Gebetsruf einer Witwe, zu Kuppeldächern, einem Zelt.
Unser kurzer Besuch hat lange gewährt,
und das Meer in uns ist seit zwei Jahren schon tot -
es ist gestorben, das Meer in uns.⁴

¹ Hišār, S. 73 - 74.

² Cf. dazu "Der Tod als Einzug ins Land", oben, (2.5 ff).

³ Hišār, S. 74.

⁴ Hiya ugniya, S. 18.

Der Palästinenser ist des ständigen Herumirrens, das ihn der Heimat keinen Schritt näher gebracht hat, überdrüssig geworden. Das "Meer in ihm", also der Wunsch zu reisen, ist gestorben. Weiter heißt es:

Eine schändliche Zeit -
und ein Tod,
der uns begehrt beim Vorbeigehen.
Alles ist nun zu Ende.
Wir nähern uns dem Fluß.
Die Fahrt der Zigeuner ist zu Ende.
Wir sind des Reisens müde.¹

Die Formulierung eines Verlangens nach mehr Leben, um damit die Rückkehr fortsetzen zu können, wiederholt sich. Die Rückreise ist beschwerlich, und viele "Rosen", i.e. Märtyrer vergehen, ehe der Dichter zu seiner ersten Blume in Galiläa gelangt:

Noch ist auf dem Weg ein Weg zu gehen ... wohin bringen uns die Fragen.
Ich bin von hier und ich bin von dort und ich bin weder dort noch hier.
Ich werde viele Rosen in den Fluß werfen, bevor ich eine Rose in Galiläa erreiche.²

In seinen früheren Gedichten formulierte Darwīš einen Willen zum Leben, dessen Ziel es war, weiter dichten und kämpfen zu können:

Ich will den Tod nicht, solange es auf der Welt Gedichte gibt
und Augen, die nicht schlafen³[...].

Ein anderer Grund, am Leben festzuhalten, war die erklärte Absicht, der Mutter die Trauer über den eigenen Tod zu ersparen:

Ich liebe mein Leben,
denn wenn ich stürbe,
schämte ich mich vor den Tränen meiner Mutter.⁴

In seiner jüngeren Dichtung dagegen haben die Lieder des Lebens einen Grundton höherer Art. Indem er sich ans Leben klammert, klammert er sich an die Heimat, die ihrereits dem Leben Sinn verleiht und so zu seiner Begründung wird. In dem

¹ Hišār, S. 14 - 15.

² Wārd aqall, S. 7.

³ Dīwān, S. 66.

⁴ Ibid. S. 98.

Gedicht "Auf dieser Erde" ('Alā hādihī l-ard)¹ zählt der Sprecher all die schönen Dinge auf, die der Dichter so sehr liebt und derentwegen er lebt. Er erinnert sich an den immer wiederkehrenden April, den Brotgeruch am Morgen, die Ansichten seiner Frau über Männer, die Schriften des Aischylos, eine Sonnen-Pause im Gefängnis, an die Mütter, die Angst der Tyrannen vor den Liedern und viele andere Dinge mehr.

All diese machen das Leben lebenswert, dennoch endet das Gedicht mit folgenden Worten:

Auf dieser Erde ist etwas, was das Leben lebenswert macht: Auf dieser Erde ist die Herrin der Erde, die Mutter der Anfänge, die Mutter der Enden. Sie wurde meine Herrin. Ich bin es wert, weil du meine Herrin bist; ich bin des Lebens würdig.²

Alles war anders, als die Beziehung zur Heimat noch bestand: Die schönen Dinge ließen die Menschen leben oder machten das Leben lebenswert. Nun aber ist das sprechende Ich selbst des Leben würdig, und zwar, weil es zu dieser Herrin selbst gehört, der "Mutter der Anfänge" und der "Mutter der Enden". Die Wiedergewinnung ihres ursprünglichen Namen gilt ihm als beschlossene Sache, die Rückbenennung wird geschildert, als sei sie bereits vollzogen: "man begann, sie Palästina zu nennen".

Die persönlich gefärbten Gedichte Darwīš' äußern den Wunsch zu leben, um die Reise fortsetzen zu können. In "Intensivstation" (Ḥuġrat al-'ināya al-fā'iqa), das er verfaßte, nachdem sein Herz bei einem Herzanfall in Wien (1984) für zwei Minuten aufgehört hatte zu schlagen, spricht Darwīš von seiner persönlichen Konfrontation mit dem Tod³ als Individuum. Doch nicht einmal in diesem existentiellen Moment kann er sich von seinem gesamtgesellschaftlichen Anliegen lösen:

Oh Herz, wie konntest du mich täuschen und mich von meinem Wiehern abhalten.
Wir haben viel Zeit, Herz, so sei standhaft,

¹ Ward aqall, S. 11.

² Ibid.

³ Eigenen Aussagen zufolge hat ihn die Konfrontation mit dem Tode zum Schreiben getrieben. Cf. dazu Darwīš: "Ich schreibe, weil ich sterben werde!". In: Kull al-'Arab, Nr. 231, (= 28/I/1987), S. 58 - 63, hier S. 63. Ebenso: "Qabla kitābat al-istiḡāla". In: al-Yaum as-sābi', 11.05.1987, S. 13.

damit aus dem Land der Bilqis ein Wiedehopf zu dir kommt. Wir haben Briefe geschickt,
 dreißig Meere und sechzig Küstenebenen durchquert,
 und doch bleibt im Leben noch Zeit fortzuziehen.¹

Er ist dem Leben sehr wohl noch verbunden und erwartet ein Zeichen aus dem "Land der Bilqis" (womit hier sicher nicht der Jemen gemeint ist),² um seine Reise ins Land der Geliebten oder zur Geliebten selbst fortzusetzen.

In den beiden Sammelbänden "Es ist ein Lied ... es ist ein Lied" (Hiya uġniya ... hiya uġniya, 1985) und "Weniger Rosen" (Ward aqall, 1986) mischen sich in Darwīš' Todesdarstellung Motive des Reisens und solche des Exils: das Meer, Züge, Flughäfen, Bahnhöfe, zurückkehrende Wolken, Schlüssel zu fremden Häusern, Durchgänge, die den Palästinenser einengen und begrenzen u.a., wobei all diese Motive zu denjenigen gehören, die sich in den genannten Sammelbänden am häufigsten wiederholen. Der Palästinenser befindet sich hier wie ein Zigeuner auf endloser Reise. Er ist auf einem Weg, an dem entlang die Geliebten fallen und in fremder Erde begraben werden - ohne einen anderen Grabstein oder Hinweis als die Wolken, die sich nur allzu bald auflösen oder die Baumstämme, die einander völlig gleichen. Doch die Karawane setzt ihren Weg in Richtung der Heimat fort:

Wir verreisen wie Menschen, doch kehren zu nichts zurück ... als sei die Reise
 der Zug der Wolken. Wir begruben unsere Lieben im Schatten der Wolken
 und
 unter den Stämmen der Bäume
 und sagten zu unseren Frauen: Gebärt uns hundert Jahre,
 damit wir diese Reise vollenden können,
 hin zu einer Stunde Heimat und einem Meter Unmöglichkeit.³

Diese Reise bedarf vieler Generationen. Die Zeit wird dabei zum Ort und der Ort zur Zeit, es gibt keinen Unterschied zwischen beiden. Darwīš rekurriert erneut auf das Bild der endlosen Reise zurück zum Ausgangsort wie auch zur Ausgangszeit, wenn er schreibt:

¹ Hiya uġniya, S. 43.

² Dieser Abschnitt spielt an auf die Legende um König Salomo und die Königin von Saba, Bilqis, derzufolge ein Wiedehopf als "Briefträger" zwischen beiden fungierte.

³ Ward aqall, S. 21. Übersetzt von Agbaria, Evelyn. In: Manna (Zeitschrift für internationale Poesie. Herausgegeben von Claudia Tescher. (Berlin) 5 (= 1991), S. 4.

Ich möchte mehr Leben, damit das Herz seine Verwandten kennenlernt
und zurückkehren kann zu einer Stunde Staub.¹

Stunde (Zeit), Staub und Land (Ort) bilden eine unlösliche Trias, die Zeit hat also außerhalb des Ortes keinen Sinn. Die Vorstellung eines raumzeitlichen Kontinuums ist philosophisches Allgemeingut. Für ihn ist die Zeit außerhalb des "Ortes", i.e. der Heimat bedeutungslos. So schrieb er schon 1975:

Ich ziehe dich an und die Tage aus:
vor und nach deinen Händen
gibt es keine Geschichte.²

2.7.5 Die Beziehung des Lebens und des Todes zur Heimat bzw. Freiheit

Das Leben, an welches sich Darwīš in seiner Poesie und seiner Prosa klammert, ist nicht irgendein Leben, sondern ist sichtbar an zwei Bedingungen geknüpft: Heimat und Freiheit. Außerhalb dieser beiden Grundelemente gibt es kein Leben. In den "Liedern des Gefangenen" (Aġānī l-asīr, 1966) heißt es:

Weißt du denn nicht,
daß zweie mich gefangenhalten,
meine beiden Flügel: Du und meine Freiheit.³

Vielleicht rührt die ständige Bedrohung des Palästinensers durch Gefahr und Tod daher, daß er ständig bestrebt ist, seine Heimat wiederzuerlangen und seine Freiheit zu erhalten:

Wir wollen ewig leben - für nichts, nur dafür, von neuem aufzubrechen.
Nichts von unseren Vorfahren ist in uns,
doch wir wollen
das Land unseres Morgenkaffees,
wir wollen den Duft einfacher Pflanzen,
wir wollen eine eigene Schule,
wir wollen einen eigenen Friedhof,
wir wollen Freiheit

¹ Ward aqall: S. 82.

² Diwān, S. 552.

³ Ibid. S. 94 - 95.

so groß wie ein Schädel ... und ein Lied.¹

In Darwīš' Dichtung ist der Palästinenser nicht nur "erdbesessen" (mağnūn at-turāb)² sondern auch "freiheitsbesessen":

"Die Freiheit ist kein Kleid, was wir gegen ein anderes eintauschen könnten ... Sie ist unsere Seele."³

Dieses Festhalten an der Freiheit trotz aller widrigen Umstände, die den Palästinenser seiner Freiheit genauso wie zuvor seines Landes berauben wollen, ist die Ursache des Todes, dem Palästinenser in besonderem Maße ausgesetzt ist:

"Wir lieben die Freiheit bis zur Auflösung, bis zum Selbstmord. Wir sind Selbstmörder bis zur Befreiung. Wir besitzen nur unser Blut. Es ist unser Recht, es in Kugeln oder Blumen zu verwandeln. Ebenso ist es unser Recht, unsere Arme abzuschneiden und damit gegen diejenigen zu kämpfen, die uns unser Recht zu bleiben streitig machen. Wir haben das Recht, mit unseren Körperteilen zu tun, was uns beliebt ... sie in die Augen der Mörder und der Zeugen zu stoßen. Gewährt uns ein anderes Recht, um ein anderes Spiel zu spielen ... Gewährt uns eine Mauer, um darauf die Bilder unserer Märtyrer zu heften, damit wir sie nicht auf eure Abendgesellschaft heften."⁴

Der Palästinenser hat weder sein Exil noch die Vertreibung gewählt. Er besitzt nur eine einzige Wahlmöglichkeit, nämlich ein Leben in Freiheit:

"Den Palästinenser beschäftigt eine einzige Wahlmöglichkeit. Es ist der Moment, der sich erstreckt von einer Wiege, die seine Mutter nicht gewählt hat, bis zu einem Grab, das er nicht kennt, er muß die Freiheit wählen an einem Ort, der nicht der seine ist [...]. Deshalb sieht man den Palästinenser nur, wenn er den Augenblick des Todes antritt. Nur unser Tod weist auf uns hin".⁵

Der Tod also ist die Alternative zu einem würdigen Leben in Freiheit. Ein solches Verständnis gehört - wie wir gesehen haben⁶ - schon seit den Dreißiger Jahren zu den Grundelementen der Darstellung des Todes in den palästinensischen Märtyrergedichten. Auch innerhalb der gesamtarabischen Dichtung ist diese

¹ Hiya uğniya, S. 10.

² Cf. an-Nābulī: Mağnūn at-turāb.

³ Darwīš: "Ḥitāb qaṣīr fī usbūc' ṭawīl". In: Fī waṣf ḥālatinā, S. 144 - 149; hier: S. 48.

⁴ Ibid.

⁵ Darwīš: "Mu'īn Bassīsū lā yağlis 'alā maq'ad al-ğiyāb". In: Fī waṣf ḥālatinā, S. 97-102; hier: S. 62.

⁶ Cf. zum Vergleich den Dīwān von 'Abd ar-Raḥīm Maḥmūd, S. 120 f. vgl. oben, (1.3.2.3).

Vorstellung altbekannt. Die palästinensischen Dichter jedoch haben den individuellen Rahmen der altarabischen Ritterdichtung zugunsten gesellschaftlichen Anliegen aufgegeben, der das Bewußtsein für Freiheit und Würde untrennbar mit der Freiheit der Heimat und der Gesellschaft verbindet. Die einmal realisierte Verbindung von Leben und Freiheit blieb bestehen. Wenn Darwīš das Leben verherrlicht, verherrlicht er damit gleichzeitig die Freiheit. In dem Gedicht "Beirut" (1981) schreibt er:

Das Leben ward gesegnet,
und gesegnet werden die Lebenden
auf der Erde, nicht unter den Tyrannen.
Es lebe das Leben,
es lebe das Leben.¹

2.7.6 Vom Typus zum Menschen

In einem 1987 publizierten Aufsatz über die Darstellung des palästinensischen Volkes durch andere schrieb Darwīš:

"Als ob jene Menschen (die Palästinenser) keine Menschen wären. In den Augen der Feinde sind sie überflüssige Bestandteile eines überflüssigen Volkes, in den Augen der Freunde sind sie das Heldentum, das kein anderes Ziel hat, als sich selbst zu reproduzieren".²

In seinen jüngeren Gedichten und Aufsätzen wird Darwīš' Bewußtsein für die verfehlte Darstellung der Palästinenser durch die übrige Welt deutlich: Man begreift "den Palästinenser" als Topos, als politisches Wesen, i.e. als Freiheitskämpfer oder - aus anderer, negativer Sicht - als Terroristen. In seinen letzten Gedichtbänden, insbesondere in "Sie ist ein Lied ... sie ist ein Lied" und "Weniger Rosen" begann Darwīš, die Frage nach der Heimat mit der Existenzfrage zu vermischen, um so die Situation des Palästinensers zum Ausdruck zu bringen. Dieser ist für ihn nicht mehr nur politisches Wesen oder Märtyrer. 1987 konstatiert der Dichter:

¹ Hišār, S. 90.

² Darwīš: Sātīlā fī famm aš-šabaḥ, S. 19.

"Meine Dichtung hat sich deutlich geändert. Ich beschreibe nicht mehr die politische Augenblickssituation der Palästinenser, sondern die palästinensische Menschlichkeit. Infolgedessen bin ich in meiner Darstellung vom Typus zum Menschen übergegangen. Ich verdrängte den heroischen politischen Diskurs aus meinem Schaffen und vertiefte mich in die Tragik der palästinensischen condito und ihre Ästhetik. Von der Begeisterung, die eine historische Phase des palästinenschen Volkes prägte, ging ich zur Selbstbetrachtung und dann zur Vermenschlichung des palästinenschen Stoffes über".¹

Schon 1984 warnt Darwīš in seiner Prosa anlässlich Mu'īn Bassīsūs Tod vor der Ungerechtigkeit, die den Palästinenser trifft, wenn er als Typus dargestellt wird und nicht als Mensch. Die zeitgenössische palästinensische Literatur tadelt er wegen ihres Abgleitens in die Verherrlichung des Todes und erklärt, daß ein solches Schrifttum sich unbewußt von der geistigen Quelle des palästinensischen Volkes, nämlich seiner Lebenskraft entferne.²

Darwīš neigte nun eher zur Darstellung der menschlichen Situation, die aus der palästinensischen Tragödie erwuchs, als zur politischen Rede. Dies spiegelt sich in dem Bild wieder, das er von der Heimat zeichnet. In seinen jüngeren Werken wird die Heimat zu einem drängenden alltäglichen Bedürfnis: Sie steht für ein Haus, eine Schule, in die die Palästinenser ihre Kinder schicken können, ohne das Gefühl haben zu müssen, daß sie Fremde sind, und einen Friedhof, auf dem sie nach ihrem Tod begraben werden. Außerhalb der Heimat, dem "Land unseres Morgenkaffees"³, sind solche Bedürfnisse nicht zu verwirklichen. Nachdem Darwīš im Jahre 1982 Beirut verlassen und selbst in mehreren Exilländern gelebt hatte, war seine Sehnsucht nach dem ersten Ort gewachsen. Spätestens die Ratlosigkeit palästinensischer Intellektueller über die Frage, wo sie den 1984 in einem Londoner Hotel verstorbenen Mu'īn Bassīsū bestatten sollten, brachte ihm zu Bewußtsein, daß Palästinenser nicht nur nach einer Heimat, sondern auch nach einem Exil und einem Friedhof suchen. In seinem aus Anlaß von Mu'īn Bassīsūs Tod verfaßten Gedicht finden sich die Zeilen:

Wir suchen, mein Freund, in den Straßen nach einer Heimat.
Wir suchen nach unseren Exilen ... und einem Wind.

¹ Darwīš: Anā aktub li-annanī sa-amūt, S. 62. Cf auch: Interview mit Maḥmūd Darwīš. In: al-Waṭan al-ʿarabī, 20/6/1986, S. 59 - 62, u.a. S. 59.

² Darwīš: Mu'īn Bassīsū lā yaḡlis ʿalā maqʿad al-ḡiyāb, S. 63.

³ Cf. Hiya uḡniya, S. 10.

Für unsere hohe Hymne. Aber jetzt suche ich nach einem Grab.¹

In einem anderen in Ich-Form geschriebenen Gedicht nimmt der Sprecher vorweg, was nach seinem Tod wohl geschieht. Er beschreibt das Begräbnis und die Reaktionen der Hinterbliebenen, sein Grab aber sieht er nicht: "Aber das Grab sehe ich noch nicht. Gibt es kein Grab für mich nach all dieser Mühe?"²

Die Erkenntnis dieser Wahrheit mündet in dem Aufruf:

"Gewährt uns einen Platz für eine Schule auf unserem Land, damit wir euch beweisen können, daß unsere Kinder mit zwei Beinen, zwei Armen und zwei Augen geboren werden, und daß sie ihre Glieder auf der Suche nach den Brüsten der Mutter verlieren ...! Was dann, unser Blut ist unsere Sprache. Erlaubt, daß wir eine andere Sprache sprechen. Erlaubt uns, ein wenig zu tanzen. Erlaubt uns, uns des Goldes zu erfreuen, das der Herbst auf die Straßen wirft. Erlaubt uns, daß wir in einer Heimat leben, in einem Exil schlafen, in einem Grab verweilen. Was dann ...? Was wollt ihr von uns, was wollt ihr von uns? Wir wollen nichts von euch - was wollt ihr von uns ..."³

Wenn Darwīš diese tragische Situation in seiner Poesie beschreibt, erhält die Heimat eine neue, einfache Gestalt mit Zügen, die schmerzlich berühren. Die Heimat ist hier eine Wand, an die die Liebende das Bild ihres verstorbenen Geliebten heftet:

Das Wiehern der Pferde am Berghang bedeutet Abstieg oder Aufstieg.
Ich bereite mein Bild vor für meine Herrin, hefte es, wenn ich sterbe, an die Wand.
Sie sagt: Gibt es Wände dafür? Ich sage: Bauen wir einen Raum dafür - wo, in welchem Haus?
Das Wiehern der Pferde am Berghang bedeutet Abstieg.
Braucht eine Dreißigjährige ein Land, um das Bild ihres Ritters in einen Rahmen zu fassen?⁴

Dennoch gibt es keine andere Wahl, als den Aufstieg fortzusetzen:

Das Wiehern der Pferde am Berghang bedeutet Aufstieg
oder Abstieg.⁵

Die Pferde sind erschöpft von der langen Reise auf beschwerlichem Weg.

¹ Darwīš: "Ḥaraġa ṭ-ṭarīq". In: al-Karmel 13 (1984) S. 151 - 154, hier: S. 153.

² Ward aqall, S. 59. Eine vollständige Übersetzung des Gedichts findet sich im Anhang.

³ Fī-ntizār al-barābira, S. 148 f.

⁴ Ward aqall, S. 37.

⁵ Ibid.

Trotzdem bleibt ihnen nichts anderes übrig als immer weiterzugehen. Dieses Bild wiederholt sich in der Form des "letzten Gangs", der die Palästinenser so sehr einengt und zusammendrängt, daß diese sich ihrer Gliedmaßen erledigen, um die Engstelle passieren zu können. In diesem Zusammenhang entmythisiert Darwīš seine Symbolik. In seinen frühen Gedichten war das Land die Geliebte oder die Mutter, in deren Leib der Märtyrer zurückkehrt, um ein zweites Mal geboren zu werden - wie der Weizen, der lebt, indem er stirbt.¹ Hier dagegen ist die sich ihrer Söhne erbarmende Mutter in weite Ferne gerückt, der Palästinenser kann nicht mehr der Weizen sein, der durch den Tod lebt:

Die Erde engt uns ein, zwingt uns zusammen im letzten
Gang. So legen wir unsere Glieder ab, um durchzugehen, und
die Erde preßt uns aus.
Wenn wir nur ihr Weizen wären, so daß wir stürben, um von neuem zu leben.
Wenn es nur unsere Mutter wäre, so daß unsere Mutter sich unser erbarmte!²

Das Bild des Ausgepreßtwerdens durch die Erde steht im Widerspruch zu allen Attributen der Wärme und der Geborgenheit, die sich mit dem Mutterleib verbinden. Demzufolge ist das Land, das den Palästinenser hier auspreßt, gewiß nicht sein Heimatland. Es handelt sich hier um die Exile, die ihn zermalmen.

Der Palästinenser befindet sich ständig in einer kritischen Situation: "am Berghang" oder "im engen Gang". Er hat keine andere Alternative als weiterzugehen. Er sucht nach einer Möglichkeit, seine schiere Existenz und seinen Lebenswillen zum Ausdruck zu bringen, findet aber wieder nur sein erstes Mittel, die eigene Existenz und Identität kundzutun, nämlich sein Blut:

Wohin gehen wir jenseits der letzten Grenzen?
Wohin fliegen die Vögel jenseits des letzten Himmels?
Wo schlafen die Pflanzen nach der letzten Luft?
Wir werden unsere Namen mit karmensinrotem Dampf schreiben.
Wir werden der Hymne die Hand abschneiden,
damit unser Fleisch sie vollende.
Hier werden wir sterben, hier im letzten Übergang.
Hier oder hier wird unser Blut seine Ölbäume pflanzen.³

Der Palästinenser, der am Leben festhält, findet einzig seine erste Sprache - "das

¹ Cf. etwa das Gedicht "An insān", Dīwān, S. 12.

² Ward aqall, S. 17.

³ Ward aqall, S. 17.

Blut" - um seine Liebe zum Leben auszudrücken. Dieses Blut besitzt Ölbäume, d.h. es verfügt über alle Eigenschaften von Ölbäumen, deren wichtigste das Sich-Festklammern am Boden, das Spenden von Licht, die Kraft, Zeiten zu überdauern, und das immerwährende Grünen sind.¹

Die Suche nach einem anderen Mittel als dem Blut ist ein in der Dichtung Darwīš' nun schon mehrfach beobachteter Topos. Der Dichter findet jedoch keinen Ersatz und bekräftigt dies in dem 1981 geschriebenen "Gedicht Beiruts":

Wir sind auf nichts gestoßen, was den Gefängniswärter freundlich gemacht hätte.

Wir sind auf nichts gestoßen, was den Herrscher volkstümlich gemacht hätte.

Wir sind auf nichts gestoßen, was auf unsere Identität hingewiesen hätte außer unserem Blut, das die Wände erklimmt.²

Das Blut "erklimmt die Wände", um einen Ausblick auf die Freiheit und die Heimat zu erhalten oder es pflanzt seinen Ölbaum, um damit der Zeit und dem Tod trotzen zu können. Es ersetzt das Bild des ewigen Lebens, welches der Weizen verkörpert. Diese vermeintliche Verherrlichung der Aufopferung steht in keinerlei Gegensatz zum Vorhergesagten oder zu dem, was Darwīš selbst über den Übergang vom Typus zum Menschen geschrieben hat, denn der Widerstand ist tatsächlich das erste und letzte Mittel von Palästinensern, um das Festhalten an Menschenwürde, Freiheit und Heimat zu behaupten. Darwīš warnt jedoch davor, den Tod um seiner selbst willen zu verherrlichen.

Denn weder der Tod im allgemeinen noch der Märtyrertod im besonderen sind dem Palästinenser Selbstzweck oder Ziel an sich - sie sind lediglich Mittel, das eigentliche Ziel, Heimat und Freiheit zu erreichen. Mittel, für die er unter den Bedingungen, die seine ständigen Bemühungen in Richtung Heimat behindern, keinen Ersatz findet. Daneben ist es das Bild vom "Blut, das seine Ölbäume pflanzt", das die innerer Kraft des Dichters verstärkt angesichts der Ausrottungsversuche an seinem Volk. Deshalb auch betont er ständig die Begriffe "Leben" und "Sieg", zumal dann, wenn das Bild vom "engen Gang", in dem die Palästinenser zusammengepfercht werden, wiederkehrt. Die Atmosphäre, in welcher der Palästinenser sich auf seine Heimat zubewegt, ist feindselig. Der Wind

¹ Cf. Šai' 'an al-waṭan, S. 275. Cf. dazu auch an-Nābulṣī: Maḡnūn at-turāb, S. 306. Ebenso Fā'ūr: at-Ṭaura fī šī'r Maḡmūd Darwīš, S. 13 ff.

² Hišār, S. 90.

behindert sein Schiff und verbündet sich mit den Feinden. Er aber setzt seinen Weg fort und erleidet den Tod, der keiner ist:

Während wir fortsetzen, was dem Tod gleicht, leben wir.
Und das, was dem Tod gleicht, ist ein Sieg.¹

Über den Tod, der einen Sieg bedeutet, schrieb as-Sayyāb in seinem Gedicht "Der Fluß und der Tod" (an-Nahr wa-l-maut, 1957):

Ich wünschte, in meinem Blut bis auf den Grund zu sinken,
um die Last mit den Menschen zu tragen
und Leben zu spenden, denn mein Tod ist ein Sieg.²

Bei aller erkennbaren Ähnlichkeit der Argumentation beläßt es as-Sayyāb, der zum fraglichen Zeitpunkt keiner politischen Bewegung im Irak angehörte, bei der Formulierung eines Wunsches. Darwīš dagegen steht in enger Beziehung zur Gemeinschaft und zu deren Schicksal. Er lebt und stirbt mit ihr, er träumt mit ihr davon, die verehrte Rose zu erreichen:

In unserem Tod ist kein Tod [...]
von Massaker gehen wir zu Massaker, um zu rufen:
Bravo, dieses ist die Rose, laßt uns uns niederwerfen.³
Es ist kein Tod in dem Tod, der uns wie der Schatten verfolgt.⁴

2.7.7 Verherrlichung des Lebens

Am stärksten verherrlicht Darwīš das Leben in beiden Gedichten "Nur noch ein Jahr" (Sana uhrā faqat, 1981)⁵ und "Wir lieben das Leben" (Naḥnu nuḥibb al-ḥayāh, 1986)⁶. Beide Gedichte beschreiben das Leben im Dickicht des Todes, das der Palästinenser auf seiner tragischen Reise durchdringen muß.

In dem Gedicht "Nur noch ein Jahr" stellt ein dichterischer Sprecher sich vor, daß

¹ Ward aqall, S. 35.

² as-Sayyāb: Dīwān, S. 456.

³ Hišār, S. 204 - 205. Die hier alludierte 'wahre' Rose, die als einzige allgemeine Verehrung verdient, erinnert an die "Rose in Galiläa" (cf. Ward aqall, S. 7).

⁴ Ibid. S. 205.

⁵ Ibid. S. 75 - 86. Eine vollständige Übersetzung des Gedichtes findet sich im Anhang.

⁶ Ward aqall, S. 101.

alle seine Freunde sterben und ihn allein zurücklassen.¹ Er bittet sie, nicht zu sterben, denn durch ihr unaufhörliches Sterben machten sie ihn selbst zum Verfasser von Trauergedichten und überlasteten die mit dem Setzen von Todesanzeigen in Zeitungsverlagen und Druckereien beschäftigten Arbeiter. Selbst die Wände sehnten sich mittlerweile nach Pflanzenbewuchs und seien der in Schichten auf ihnen übereinandergeklebten Märtyrerplakate überdrüssig. Die verzweifelte Bitte an die Freunde lautet stattdessen, wenigstens noch ein einziges Jahr zu leben, um das Leben auf einmal zu verschlingen. Der Refrain "nur noch ein Jahr" wiederholt sich in dem Gedicht siebenmal, was die Atmosphäre eines Gebets oder einer Beschwörung schafft. In Hinblick auf das Metrum entsteht ein Rhythmus, der die einzelnen Teile des Gedichts miteinander verbindet. Der sich wiederholende Reim entspricht dem Klang des Wortes "sana" (Jahr). Durch seine mehrfache Wiederkehr durchbricht der Refrain die rhythmische Monotonie, die eine häufige Begleiterscheinung einer solch langen Qaside ist.

Mit der Beschwörung "Noch ein Jahr ... ein Jahr" bittet Darwīš seine Freunde, nicht zu sterben, ehe sie alle Länder gesehen und alle schönen Frauen geküßt haben. Auch seinen Unmut über das ständige Sterben bringt er deutlich zum Ausdruck:

Meine Freunde, meine Märtyrer, die ihr steht auf meinem Bett
 [...]

 Geht ein wenig weg von mir,
 denn wir haben ein Recht, den Kaffee mit Zucker zu trinken und nicht mit
 Blut.
 [...]

 Meine Freunde, meine Märtyrer
 sterbt nicht, bevor ihr euch entschuldigt bei einer Rose,
 die ihr noch nicht gesehen habt
 und Ländern, die ihr nicht besucht habt.²

Die Freunde werden als "stehende Märtyrer" (*šuhadā' wāqifin*) bezeichnet, ihre Tage sind also gezählt, und die ihnen verbleibende Lebenszeit ist kurz. Bald werden sie fortgehen, und der "Ausnahmetod", den die Palästinenser erleben, wird sie mit sich reißen. Darwīš stellt hier auf poetische Weise die Tragödie des palästinensischen Volkes dar, das nur im Moment seines Todes ins öffentliche

¹ Cf. die Aussagen Darwīš' zu diesem Gedicht in: "Ḥaḡibatī minbar li-šarḥ risālatī". S. 43.

² Ḥiṣār, S. 79 - 80.

Bewußtsein rückt. "Nur unser Tod weist auf uns hin", wie er selbst in einem Prosatext schreibt¹.

Poetisch drückt er dies so aus:

Und warum haben sie mich erkannt gerade, als ich starb?
Warum haben sie mich verleugnet,
als ich lebend von der Reise zurückkam?
Oh Gott! Meine Leiche hat auf mich hingewiesen².

Nach mehr als zwanzig Jahren des Dichtens und der Beschäftigung mit der Politik hatte Darwīš begriffen, das das palästinensische Blut deshalb nicht imstande war, die arabische Wüste fruchtbar zu machen, weil die arabische Zeit einen "kranken Moment"³ durchlief. Noch 1967 hatte er geschrieben:

Wenn deine Hände mich schmelzen
füllte ich die Wüste mit Wolken.⁴

Die anschließenden Enttäuschungen, die sein Volk erlitt, und die an ihm verübten Massaker lehrten ihn jedoch, daß dieses Blut in der trockenen Wüste kein Leben erwecken konnte. Anders betrachtet, entwickelte Darwīš ein schärferes Bewußtsein für die historischen Bedingungen, unter denen das palästinensische Streben nach Heimat stattfindet. Er selbst formuliert dies folgendermaßen:

"Wir können uns nicht von unseren arabischen Lebensbedingungen lösen. Wir sind ein Teil der arabischen Befreiungs- und Reformbewegungen und wollen keine von ihnen ersetzen. Die Kraft der Propheten oder ihr Wunsch nach Tod ist an dem Ort, den die launischen Mächte der Tragödie für uns vorgesehen haben, nicht vorhanden. In einigen Landstrichen hat der Tod kein Echo. In diesem Landstrich hat die Stimme kein Echo [...] Das Opfer hat sein Bewußtsein wiedererlangt. Es weiß, daß weder der Priester, noch der Polizist oder der Soldat in diesem kranken Moment sein Blut in Regen über der arabischen Wüste verwandeln wollen."⁵

Dieses poetische Bewußtsein findet sich in Darwīš' Dichtung an mehr als einer Stelle. In dem Gedicht "Lob des hohen Schattens" (Madīḥ az-ẓill al-ʿālī, 1982) heißt es:

¹ Muʿīn Bassīsū lā yaġlis ʿalā maqʿad al-ġiyāb, S. 62.

² Hišār, S. 80. Eine vollständige Übersetzung des Gedichts findet sich im Anhang.

³ Cf. darüber: Darwīš: "Fī l-laḥza l-marīda." In: al-Karmel 9/1983, S.4-7, hier: S. 6

⁴ Dīwān, S. 173.

⁵ Darwīš: Fī l-laḥza l-marīda, S. 8.

Oh unser entehrtes Blut, willst du zu ihnen als Wolken kommen?
Diese Nationen ziehen vorüber, kochen Blumen in unserem Blut
und entzweien sich noch mehr.

[...]
Diese Wüste um uns wächst,
Wüste von allen Seiten.¹

In "Nur noch ein Jahr" ist das Leben wertvoller als alles andere. Das Bild vom Blut und der Wüste erscheint mehrmals:

Also
sterbt nicht, meine Freunde, sterbt jetzt nicht.
Es gibt keine Rose, die teurer wäre als Blut in dieser Wüste.
Ihr habt keine Zeit.
Tanzt hier jetzt nicht.²

Auch das Gedicht "Wir lieben das Leben" (Naḥnu nuḥibb al-ḥayāh) ist ein Manifest des Lebens und eine Hymne. Die im vorhergehenden beobachtete zwiespältige Haltung Darwīš', der einerseits von den Ölbäumen des Todes sprach und vom Tod, der nicht dem Tod gleiche, sondern einem Sieg, andererseits aber auch warnte vor einer Verherrlichung des Todes, wird hier verdeutlicht: Das Leben ist höchstes und heiliges Ziel, während der Tod eine Nebenerscheinung ist, die beim Streben der Palästinenser nach Leben, das hier mit der Freiheit und der Heimat eine untrennbare Einheit bildet, auftritt.

Das Gedicht gleicht in seinem Aufbau eher einem Lied. Es besteht aus zehn Zeilen mit durchgehaltenem Reim und jeweils gleichen Endbuchstaben. Der folgende Refrain wiederholt sich viermal:

Wir lieben das Leben, sofern dazu eine Möglichkeit [sabīl] dafür finden.

Auf diesem Refrain basiert die Struktur des Liedes. Da er ("eine Möglichkeit finden") an einen Koranvers anklingt,³ setzt er im Bewußtsein des Lesers die Gedanken und Gefühle frei, die auch der Koranvers hervorrufen würde. Das Leben ist demnach eine heilige Pflicht. Der Palästinenser versucht es mit allen erdenklichen Mitteln zu erreichen, wie der Muslim die heiligen Stätten zu

¹ Hisār, S. 129.

² Ibid. S. 85.

³ Koran 3/97 [nach Paret]: "Und die Menschen sind Gott gegenüber verpflichtet, die Wallfahrt nach dem Haus zu machen, soweit sie dazu eine Möglichkeit finden."

erreichen bestrebt ist, um seiner Pflicht, die Pilgerfahrt durchzuführen, nachzukommen. Auch letzterer versucht, wenn irgend möglich, an sein Ziel zu gelangen, trotz aller Schwierigkeiten, die sich ihm dabei in den Weg legen mögen.

Aufgrund seines gehobenen Tons und des Reims mit den voll klingenden gelängten Endbuchstaben hat das Gedicht die Wirkung einer feierlichen Erklärung oder Proklamation. Noch lange klingen die Verse im Ohr nach. Durch Verwendung des Pronomens der 1. Person Plural und durch den allgemein menschlichen Gehalt wird beim Rezipienten zusätzlich der Eindruck erzeugt, einer Proklamation des heiligen Lebens zuzuhören, die vom Dichter im Namen seiner Gesellschaft verlesen wird:

Wir lieben das Leben

Doch, wir lieben das Leben, sofern wir eine Möglichkeit dafür finden.
Tanzen zwischen Märtyrertod und Märtyrertod, errichten dem Veilchen
ein Minarett zwischen ihnen oder aber Palmen.

Wir lieben das Leben, sofern wir eine Möglichkeit dafür finden.

Und wir stehlen der Seidenraupe einen Faden, um uns einen Himmel zu
bauen
oder unsere Abreise einzuzäunen.
Und wir öffnen das Gartentor, damit der Jasmin ausziehe auf die Straßen als
schöner Tag.

Wir lieben das Leben, sofern wir eine Möglichkeit dafür finden.

Wir setzen, wo immer wir sind, schnellwachsende Pflanzen, doch ernten, wo
immer wir sind, nur Tode.
Wir blasen der Flöte ein die Farbe entferntester Ferne,
und zeichnen in den Staub des Ganges ein Wiehern.
Wir schreiben unsere Namen, Stein um Stein, ach Blitz,
erleuchtet nur die Nacht, leuchte ein wenig!

Wir lieben das Leben, sofern wir eine Möglichkeit dafür finden.

Diese Hymne faßt die dichterische Ideologie Darwīš' - seine Ansicht über die Bedeutung von Leben und Sterben für die Palästinenser - in zehn Zeilen zusammen.

Der Tod ist niemals Selbstzweck, vielmehr ist das Leben höchstes Ziel. Darwīš schreibt darüber in seiner Prosa:

"Unsere psychologische Konstitution und unser mediterraner Charakter ziehen die Rose oder Narzisse der Träne vor. Wir sind ein Volk, das das Leben liebt und sich am liebsten auf einmal verzehren möchte."¹

Dies gilt für den Fall, daß der Palästinenser den Weg zum Leben einschlagen kann. Falls nicht, so macht ihm der Tod keine Angst. Wenn er zur Konfrontation mit dem Tod gezwungen wird, empfängt er ihn mit der gleichen Haltung, mit der er auch das Leben empfangen würde, wie der folgende Vers verdeutlicht:

"Das palästinensische Volk ist lebenshungrig und fähig, den Tanz des Lebens zu tanzen. Es zeigt dem Tod gegenüber die gleiche Gier, die es auch dem Leben gegenüber zeigt."²

Dieser Lebenshunger veranlaßt die Palästinenser nach Darwīš' Meinung, nach jedem Massaker und jedem Ausrottungsversuch das Leben weiter zu feiern und seinen Tanz aufzuführen.

¹ Darwīš: "Lan nanqariḍ mā dāmat nārunā mušta'ila". In: al-Bayādir (Jerusalem) 2/1984, S. 4.

² Ḥaḡibatī minbar li-šarḥ risālatī, 43.

3. DIE DICHTERISCHE GESTALTUNG VON TOD UND TRAUER BEI MAḤMŪD DARWĪŠ

3.1 Das Trauergedicht bei Darwīš

Im Gesamtwerk Maḥmūd Darwīš' nahm die Trauerdichtung lange Zeit einen derart herausragenden Rang ein, daß er schließlich fürchten mußte, als bloßer Verfasser von Trauergedichten beschäftigt zu werden.¹ Die quantitative Dominanz gerade dieses Genres hat ihren Grund im besonderen Schicksal der Palästinenser: Der Vielzahl gefallener Opfer entspricht eine Vielzahl sie betrauernder Texte. In dem Gedicht "Der Auszug von der Mittelmeerküste" heißt es hierzu:

"Die Trauerdichtung wurde der Opfer müde,
und die Opfer froren ihre Trauer ein.
Ach! - wer beklagt die Trauergedichte!"²

Der hier verwendete Terminus des Trauergedichts meint jedoch weder "eine eigenständige Gattung"³, wie die altarabische Trauerpoesie (*martīya*) sie repräsentierte⁴, noch eine kategoriale Zuweisung zu einem bestimmten "Anliegen" (*ḡaraḍ*)⁵, wie sie von Kritikern bei der klassischen Dichtung praktiziert wird. Übereinstimmung zwischen der alten *martīya* und ihrer modernen Entsprechung, wie sie etwa von Darwīš gebraucht wird, besteht jedoch insofern, als beide Male das Erlebnis eines Todes zur unmittelbaren Motivation des Dichters wird. Auch bei Darwīš hat der Tod eines Freundes oder Bekannten oftmals den dichterischen Funken entzündet, weshalb er eine Reihe der daraus entstandenen Produktionen auch der jeweils betreffenden Person widmet⁶. Nur einmal dagegen hat er ein solches Gedicht direkt als "*martīya*" benannt, und zwar "Das letzte Treffen in Rom -

¹ Cf. das Gedicht "Sana uḥrā faqaṭ" In: Ḥiṣār, S. 75-86, hier S. 83.

² Dīwān, S.477 f.

³ Wagner, Ewald: Grundzüge der klassischen arabischen Dichtung. Bd. 1: Die altarabische Dichtung. Darmstadt 1987, S. 123.

⁴ Cf. *ibid.*

⁵ Diese Übersetzung des klassisch poetologischen Terms bietet Schoeler, Gregor: "Die Einteilung der Dichtung bei den Arabern". In: ZDMG 123/1973, S. 9-55; hier: S. 13 u. pass.

⁶ Cf. dazu etwa: "Gedicht vom Brot" (*Qaṣīdat al-ḥubz*) - An Ibrāhīm Marzūq (Dīwān, S. 613), "Der letzte Dialog in Paris" (*al-Liqā' al-aḥīr fī Pāris*). Zur Erinnerung an 'Izz ad-Dīn al-Qalaq (Ḥiṣār, S. 49) u.a.

Trauergedicht für Māğīd Abū Šārār." ¹ Manchmal freilich kann der Leser die Verbindung zwischen dem Text und einem bestimmten historischen Ereignis selbst herstellen, wie etwa im Falle "Blumen des Blutes" - Massaker von Kafr Qāsim, oder "Aḥmad az-Zaʿtar" - Belagerung und Massaker im Tall az-Zaʿtar 1976. Dies bedeutet jedoch keineswegs, daß alle Trauergedichte Maḥmūd Darwīš' auf ein konkretes und nachweisbares Ereignis zurückzuführen wären, wenn sie auch vor dem Hintergrund spezifisch palästinensischer Geschichte zu sehen sind. Repräsentativ für diese Gruppe steht die "Hymne an das Grün", die sich an keinem punktuell festzumachenden Ereignis inspiriert und dennoch wirklichkeitshaltig ist, denn der Hintergrund historischer Realität wird in diesem Gedicht in überzeitliche Symbole transponiert. Der hier zugrunde gelegten Definition zufolge fallen jedoch alle diejenigen Gedichte Darwīš' nicht unter den Oberbegriff der "Trauerdichtung", die zwar den Tod thematisieren bzw. um tote Personen kreisen, aber primär kämpferisch-ideologisch ausgerichtet sind. Nicht die Präsenz des Todes an sich bzw. als ein abstraktes und mit diverser Bedeutung zu füllendes Phänomen soll also hier als entscheidendes Kriterium für eine solche Kategorisierung der Gedichte gelten, sondern das dem Leser vermittelte Gefühl durchgängiger Präsenz der betrauten Figur, selbst wenn diese nur symbolisch vertreten ist, wie etwa in "al-Aḥḍar". Beschworen wird diese Präsenz in der Regel durch einfaches Nennen des betreffenden Personalpronomens oder durch wiederholte Benennung der jeweiligen Person im Gedicht.

3.1.1 Darwīš' Einstellung gegenüber der Trauerdichtung

3.1.1.1 Die Relation Märtyrer - Dichter bzw. "Blut - Tinte"

Zu den bei Darwīš häufig wiederkehrenden Motiven gehört die Dichotomie Dichter-Märtyrer². Im Gesamtkontext der von Darwīš' Werken ausgedrückten Weltanschauung erscheint letzterer als Prophet, Messias und Mystiker, der Intuition und Aktivität, Aufrichtigkeit und Reinheit in sich vereint. Der Dichter wiederum

¹ Hišār, S. 63.

² Das Gedicht "ʿĀ'id ilā Yāfā", das im nachfolgenden besprochen wird, ist ein deutliches Beispiel für den Antagonismus von Blut und Tinte (cf. 3.3)

wird zum genauen Gegenstück des Märtyrers stilisiert. Er ist ein Sinnbild für Unfähigkeit, Untätigkeit und die Flucht ins Reden oder Polemisieren, steht also gleichermaßen für den Prediger, den Redner und den opportunistischen Politiker. Für alle diese bedeutet das Opfer des Märtyrers wie auch die zugrundeliegende Problematik lediglich eine Gelegenheit, sich persönliche Vorteile zu verschaffen. Der Märtyrer und sein Schicksal werden zu bloßen Profitquellen, die verschiedene materielle aber auch geistige Gewinne abwerfen. Hinzuweisen ist jedoch darauf, daß der solcherart negativ konnotierte Dichter zwar das Gegenstück zum Märtyrer darstellt, Darwīš' Dichtung aber auch den "Sänger" als Verkörperung des Märtyrers, Propheten oder Mystikers präsentiert. Zu erwarten steht also, daß der Gesang für die Märtyrer, den ein solcher Sänger äußert, sich von der persönlichen Nutznießung des Märtyreropfers kategorial unterscheidet. Diese wird von Darwīš wie folgt diskreditiert:

"Deine Toten haben weder Bilder noch Namen [...] Warum fallen die Märtyrer in solch inflationärer Zahl und an für den Märtyrertod ungeeignetem Ort? Oft wandelt sich das Sterben in einen Beruf. Was wäre, wenn die Todgeweihten diesen Beruf bestreiken würden? Was wäre wenn?

- Werden wir ein Volk ohne Märtyrer?

Was dann?

- Die Dichter gehen bankrott.

Was dann?

- Den Rednern gehen die Worte aus.

Was dann?

- Die Regierung stürzt."¹

Dieser kritischen, ja zynischen Vorstellung zufolge sind die Märtyrer nichts anderes als ein Mittel der Propaganda, ohne das weder Dichter noch Redner oder Politiker existieren könnten. Alle drei Gruppen sind hier synonym hinsichtlich ihrer negativen Bewertung und der jeweils eigennützigen Behandlung des palästinensischen Problems. Allein der Märtyrer identifiziert sich mit diesem und wird zum sichtbaren Zeichen für die offene palästinensische Wunde, die niemand zu stillen versucht, weil der öffentliche Diskurs um das Palästinenserproblem den arabischen Regimen als Mittel zur Machterhaltung dient:

Was ist Jerusalem, was sind die verlorenen Städte
anderes als eine Kamelin, von Beduinen geritten

¹ Yaumīyāt (1981), S. 68. Übersetzung nach: Tagebuch S. 166 f.

zur hungrigen Macht.¹

Diese Wunde wird zum Tintenfaß, in das die arabischen Regime ihre Federn tauchen, um ihre klingenden Reden zu schreiben. Gleichzeitig ist sie das Feld, aus dem die Dichter wie blutsaugendes Ungeziefer hervorgehen:

Um mich herum vermehren sich Sänger und Redner.
Aus meiner Leiche wachsen Dichter und Führer
und alle Makler der nationalen Sprache.²

Dieses Bild spielt im Denken Maḥmūd Darwīš' eine tragende Rolle und findet sich an verschiedenen Stellen seiner Dichtung und Prosa in zahlreichen Variationen wieder. In "Sirḥān trinkt Kaffee in der Cafeteria" (1972) erscheint die palästinensische Wunde als "Druckerei für politische Propaganda", die auf Kosten des Märtyrerblutes floriert. Doch Sirḥān, bzw. der Palästinenser, bleibt als Fremder, Verlorener in seinem Exil:

[...] Das Schiff fährt fort, du bleibst als Fremder.
Deine Wunde ist eine Druckerei für Propaganda und Anordnungen.
In deinem Namen siegt das Alphabet.³

Darwīš greift in seinen Gedichten diese mißliche Situation mit äußerster Schärfe an. Er will die Dichter und Führer vertreiben, die sich auf dieser Wunde wie Fliegen vermehren:

Ihr Dichter, vermehrt euch nicht!
Meine Wunden sind kein Heft
Ihr Führer, vermehrt euch nicht!
Meine Knochen sind kein Rednerpodest
Laßt ab von meinem Blut - Tinte der Verständigung zwischen der Natur
und Gott.
Laßt ab von meinem Blut - Sprache des Dialogs zwischen den Stadtmauern
und den Angreifern.
Mein Blut ist die Post der Propheten.⁴

An anderer Stelle fordert er:

Schweigen sollen die Chöre bei meinem Begräbnis.⁵

In dem Gedicht "Dies ist ihr Bild ... und das der Selbstmord des Liebenden" erklärt der Märtyrer selbst seine Abneigung gegenüber Gedichten, d.h. er protestiert

¹ Dīwān, S. 452.

² Dīwān, S. 385-386.

³ Ibid., S. 454.

⁴ Ibid., S. 478.

⁵ Ibid., S. 527.

dagegen, daß seine "Wunde" sich in Propagandamaterial oder politische Kommuniqués verwandelt:

Ich bin gegen das Gedicht,
gegen diese Küste, die sich von meiner Wunde
bis zum Zeitungspapier erstreckt.¹

In einem 1982 gegebenen Zeitungsinterview äußert sich Darwīš ganz ähnlich:

"Ich bin dagegen, daß einige palästinensische Dichter die Leiden
unserer Gefallenen zu Rednertribünen machen."²

Diese Ablehnung beruht jedoch nicht nur auf moralischen Grundsätzen, sondern sie hat auch einen künstlerischen-ästhetischen Hintergrund. Darwīš ist dagegen, daß palästinensische Dichter ihre Berechtigung als Literaten und Künstler allein aus der "Heiligkeit" der Sache, über die sie schreiben - also dem Palästina-Problem und seinen Märtyrern - herleiten. Ihr Existenzrecht erhält die Dichtung vielmehr durch ihre Schönheit, ihre Originalität und ihre künstlerischen Qualitäten, nicht aber durch die Dringlichkeit oder menschliche Dimension ihres Themas. Darwīš hat mehr als einmal deutlich gemacht, daß sein gesamtes dichterisches Werk sich zwar um das palästinensische Problem dreht, dieses jedoch keineswegs seine "Rechtfertigung" als Dichter darstellt. Vielmehr strebt er danach, sein poetisches Reich auf den Grundlagen von Ästhetik und Kunst zu bauen.³

Doch obwohl Darwīš' poetisches Reich auf seiner Originalität und künstlerischen Leistung beruht und nicht auf der Bedeutung des Themas seiner Gedichte, fühlt er sich trotzdem schuldig, weil ein Großteil seiner Gedichte Tod und Leiden der Palästinenser in Ästhetik und Kunst verwandelt. 1986 urteilt der Dichter in einem Zeitungsinterview:

"Wenn ich zurückblicke, sehe ich, daß ich seit einem Vierteljahrhundert
das Blut und das Leiden in Blumen und etwas Schönes verwandle. Ich
verschönere den Tod, verschönere die Zerstörung. Doch wie lange bleibt
meine Schönheit das Ergebnis des Todes meiner Freunde, meiner
Angehörigen, meines eigenen inneren Todes?"⁴

¹ Ibid., S. 558.

² Darwīš: "Gespräch mit Širbil Dāğir". In: al-Yaum as-Sābi', 13/10/1982, S. 48-55. Zusammen mit anderen Interviews nachgedruckt unter dem Titel "Ṭalāt šahādāt šafawīya" in: al-Karmel 7 (1983), S. 204-233, hier: S. 221.

³ Ibid., s.a.: Yaumīyāt (1979), S. 113.

⁴ Darwīš: Interview mit der Zeitschrift "al-Waṭan al-ʿarabī" 13/6/1986, S. 59-62, hier: S. 61.

Im selben Kontext fragt er:

"Wie lange noch wird alles sich in Dichtung verwandeln? Wann werde ich von diesem Spiel loskommen?"¹

Sein Gefühl, Verrat zu begehen durch die Umwandlung von Tod und Blut in Blumen und Schönheit, ist keineswegs neu. In den jüngeren Gedichten Darwīš' kommt es lediglich in verschärfter Form zum Ausdruck. In einigen dieser Gedichte scheint es, als habe er den Eindruck, seit Beginn seines dichterischen Lebens an einem großen Verrat beteiligt zu sein. Unter seinen Händen verlieren die Merkmale palästinensischen Lebens ihre Wahrheit und verwandeln sich in ein "Projekt" der Dichtung: Exil, Tod, Opfer und Brände werden durch ihn zum bloßen poetischen Bild. Schreiben ist daher für ihn gleichbedeutend mit dem Tod. Diese Vorstellung wird in einem Gedicht behandelt, dessen Titel "Der Erzähler schreibt: er stirbt" (Yaktub ar-rāwī: yamūt, 1975) bereits für sich spricht:

In den Händen des Erzählers oder Dichters
wird alles Dichtung oder Umarmung.
Die Opfer - ein Bild.
Das Blut - der Rhythmus des Gedichts.
Der Einbruch der Morgendämmerung im Wald,
der aufsteigende Morgen,
der üppige Duft der Orangen,
der Tod in Verteidigung eines Pferdes oder eines Bekenntnisses,
in den Händen des Dichters ist es Dichtung und Umarmung!...
Oh Gott! Wie rette ich mich aus den Fallen der Sprache.
Alles kann brennen
durch die Möglichkeiten des Schreibens.
Die Entfernungen sind Umarmung,
die Einzelheiten sind Umarmung,
die Beziehungen sind Umarmung.
[...]
Und deshalb
schreibt der Erzähler auf alle Häuser:
das Wahre stirbt,
das Wahre stirbt.²

Darwīš veröffentlichte dieses Gedicht erst zehn Jahre nach seiner Entstehung - eine Verzögerung, die sicher kein Zufall ist, sondern über die Entwicklung von Darwīš' Weltbild wertvollen Aufschluß geben kann.

¹ Ibid.

² Hiya uġniya, S. 90-93.

Darwiš verfaßte dieses Gedicht im Jahre 1975¹, d. h. in der Zeit, in der der bewaffnete palästinensische Widerstand seinen Höhepunkt erlebte. Im selben Jahr publizierte er das lange Gedicht "Dies ist ihr Bild ... und das der Selbstmord des Liebenden", welches den Märtyrertod als einzigen Weg zur Rückgewinnung der Heimat und zur Befreiung von der häßlichen Wirklichkeit darstellte. Danach schrieb er die berühmtesten seiner Gedichte über dieselbe Thematik und veröffentlichte diese anschließend in dem Sammelband "Hochzeiten" (A^crās, 1977).

3.1.2 Ersatzwelt in der Sprache

Seit dem Sammelband "Es ist ein Lied ... es ist ein Lied" (1985) konzentrierte sich Darwiš tendenziell darauf, eher die individuell menschliche Dimension des palästinensischen Problems aufzuzeigen, anstatt zu versuchen, politische Botschaften zu vermitteln oder für den Kampf zu begeistern, wie er es in jener Phase getan hatte, die mit dem Auszug des palästinensischen Widerstands aus Beirut (1982) beendet worden war. Demzufolge fand das erwähnte Gedicht unter anderen gleichen Inhalts einen angemessenen Platz in der Sammlung "Es ist ein Lied ... es ist ein Lied". Sie ähneln einander sogar in ihren Titeln, die von Überdruß, einem Gefühl der Schuld und der Sinnlosigkeit der sprachlichen Umwandlung des Todes in ästhetische Gebilde sprechen. Dadurch wird das Schreiben gleichbedeutend mit dem Tod, wie in "Der Erzähler schreibt: er stirbt", oder "Es ist Zeit für den Dichter, sich zu töten" (Āna li-š-šā'ir an yaqtul nafsahu)² oder "Ein Selbstmordversuch" (Muḥāwalat intiḥār)³. In allen Fällen erscheint die Figur eines Dichters, der seinen Überdruß bekundet an der Arbeit, die er seit dreißig Jahren erledigt, nämlich tragische Realität in lyrische Schönheit zu verwandeln. Daher versucht er, sich selbst zu "töten", jedoch nicht, indem er seinem physischen Leben ein Ende setzt, sondern indem er aufhört, Gedichte zu schreiben. Dies bedeutet Selbstmord insofern, als seine Dichtung die geistige Entsprechung zu seiner physischen

¹ Cf. den Hinweis auf die Entstehungsgeschichte des Gedichts auf der Innenseite des Einbands des Sammelbandes "Hiya uḡniya ... hiya uḡniya".

² Cf. Hiya uḡniya" S. 75 ff.

³ Cf. ibid., S. 69 ff.

Existenz als Mensch darstellt. Auch in "Es ist Zeit für den Dichter, sich zu töten" (1985) finden sich nahezu dieselben Symbole und Bilder wie in vorgenanntem Gedicht, wenn auch zwischen beiden zehn Jahre Abstand liegen:

Alles ist ein Bild in ihm, ich bin sein Spiegel.
 Jeder Tod ist ein Bild, jeder Körper
 ist ein Bild, jedes Land
 ist ein Bild.
 Ich sagte: "Es reicht. Wir sind ganz und gar tot.
 Wo ist meine Menschlichkeit, wo bin ich?"
 Er sagte: "Es gibt nur Bilder für Bilder".¹

Auch hier ruft der Dichter: "Wo ist meine Menschlichkeit?" Auch hier bedeutet die Abstrahierung der Realität bei ihrer Umwandlung in ein poetisches Bild den Tod: "Ich sagte: Es reicht. Wir sind ganz und gar tot".²

Darwiš verwendet das Pronomen der dritten Person, um aus pseudo-neutraler Perspektive darstellen zu können, wie er selbst seit dreißig Jahren aus dieser "zusammenbrechenden Welt", in der sein Volk lebt, eine schönere und freiere Welt zu bauen versucht:

Seit dreißig Wintern
 schreibt er Gedichte und baut eine Welt, die rings um ihn zusammenstürzt.
 Er sammelt die Trümmer, um Vögel zu zeichnen und eine Tür zum All.
 Jedesmal, wenn um uns her die Wände einstürzten,
 baute er Häuser in der Sprache.
 Jedesmal, wenn das Land um uns eng wurde, baute er ein Paradies und
 wurde weit durch einen Satz.
 Seit dreißig Wintern lebt er außerhalb von mir.³

Wenn der Dichter versucht, in sich selbst zu leben, d. h. in Einklang mit der Wirklichkeit zu kommen, gelingt ihm dies so lange nicht, wie er die Welt unter dem Gesichtspunkt der Poesie betrachtet; denn der fehlende Bezug zur Realität decouviert ein solches Bemühen als bloßes Surrogat. Deshalb auch bleibt ihm nichts anderes übrig, als mit dem Dichten aufzuhören, was seinen "Selbstmord" bedeutet:

Es ist Zeit für den Dichter, sich zu töten.
 Mein Herz ist nicht aus Papier.
 Es ist Zeit für mich, mich zu trennen
 von meinen Spiegelbildern und vom Volk des Papiers.

¹ Hiya uġniya..., S. 76.

² Ibid.

³ Ibid.

[...]
 Es ist Zeit für den Dichter, sich zu töten.
 Aus keinem Grund
 außer dem, sich zu töten.¹

Wenngleich Darwīš mehrfach Schuldgefühle bekennt, verfolgt er mit seinen Märtyrergedichten gar nicht die Absicht, den Tod in ein ästhetisches Gebilde zu verwandeln. Wenn er dies dennoch erreichte, so deshalb, weil ihn die Hingabe, die den palästinensischen Widerstand umgab, faszinierte. Es ist, als ließe er ihm keine andere Wahl, als zu singen. 1975 formuliert er:

"Der Dichter kann Worte in ein Opfer verwandeln unter der Bedingung, daß er stirbt. Das Opfer jedoch kann Dichter immer zum Reden bringen."²

Der erste Teil dieser Aussage bezieht sich auf Dichter des Widerstands, wie ʿAbd ar-Raḥīm Maḥmūd und Kamāl Nāṣir auf palästinensischer oder F.G. Lorca auf internationaler Ebene, die sich nicht mit Worten begnügten, sondern ihr eigenes Leben gaben, wodurch die Hingabe und Opferbereitschaft, von der sie in ihren Gedichten sprechen, einen realistischen Hintergrund erhielten. Im zweiten Teil meint Darwīš jedoch wohl allererst sich selbst. Dreißig Jahre lang hat ihn die palästinensische Aufopferung zum Sprechen gezwungen:

Sind sie gestorben, damit ich singe
 oder, um ein Zelt für eine Flöte aufzuschlagen?
 Jedesmal, wenn meine Schritte
 ihnen folgten, vor meinen Schritten,
 hat sich mir eine Wüste geöffnet,
 und eine Lerche starb.³

Diejenigen, die auf dem Rückweg in die Heimat starben, taten dies, um den Dichter zum Singen zu bewegen. Das Bild eines Zeltbaus für eine Flöte ist eine weitere Variante dieser Vorstellung: Das Erstellen einer Unterkunft und Bleibe für die Flöte und damit für das Lied steht für die Dichtung, die der Dichter beim Tod seiner Freunde bzw. der Söhne seines Volkes verfaßt und versinnbildlicht so sein Empfinden des Verlusts und der Vereinsamung. Beim Reflektieren über die eigene Dichtung bemerkt Darwīš, daß sie voll der Namen von Getöteten ist. In dem Gedicht "Ein Selbstmordversuch" (1985) schreibt er:

¹ Ibid., S. 78.

² Taraddud al-mā' wa-ḥamās al-ḥaḡar, S. 4.

³ Ḥiṣār, S. 202-203.

Die ich liebe, sind gestorben, und die Mandelbäume blühen jedes Jahr nach Plan.

Sie sind gestorben, aber die Felsen schenken mir ein Steinhuhn und entziehen mir ihren braunen Schatten.

Wege ohne Wege gibt es dort.

Doch hier ein Horizont und ein Lied, das nach mir verlangt, aber mich zerschmettert hat.

Allein wiederhole ich meinen Schrei: Kehrt zurück, damit ich meinen Schrei höre, kehrt jetzt aus mir zu mir zurück!

Meine Dichtung, was ist von dir geblieben, außer dem Namen der Getöteten und einer kennzeichnenden Tätowierung?¹

Mit diesem Abschnitt, zumal dem ersten Vers, spielt Darwīš auf die berühmte Oaside des altarabischen Dichters ʿAmr b. Maʿd Yakrib an, in welcher dieser vom Tod all seiner Gefährten berichtet. Er beweint sie jedoch nicht, denn er weiß, daß er sie nicht wieder lebendig machen kann. So beschreibt er seine Trauer und gleichzeitig seine ritterliche Standhaftigkeit in der Schlacht, die ihm die Freunde genommen hat, bis es im letzten Vers heißt:

Gegangen hin sind meine Lieben
Ich einzeln wie das Schwert geblieben.²

Darwīš teilt mit dem altarabischen Dichter die Einsamkeit nach dem Verlust der Freunde. Letzterem ist es jedoch wichtig, die eigene Standhaftigkeit zum Ausdruck zu bringen. Er bleibt allein, aber seine Einsamkeit ist die des "scharfen standhaften Schwerts". Darwīš dagegen spricht von psychischer Zerbrochenheit. Die Lieder über seine gefallenen Freunde haben ihn zerschmettert. Seine Dichtung bleibt als "Archiv" für ihre Namen und als ein Hinweis auf die Identität, für die die Palästinenser sterben.

Unter den zahlreichen Blickwinkeln, die sich zur Untersuchung von Darwīš' Gedichten über den Tod im allgemeinen und den seiner Freunde im besonderen anbieten, deckt das Gefühl der Schuld wegen der Ästhetisierung des Todes jedoch nur einen Teil des von Darwīš angelegten thematischen Spektrums ab. Den Tod von Freunden wie auch den Märtyrertod im allgemeinen behandelt Darwīš häufig im Kontext mit seinem Zentralmotiv Heimat. Betrachtet man Darwīš' Einstellung zur Beziehung von Heimat und Tod, wird trotz der verschiedenen und sehr

¹ Hiya uġniya, S. 71.

² Cf. das ganze Gedicht in: al-Ḥamāsa - Šarḥ at-Tabrīzī, Bd. 2, S. 50-52, sowie die Übersetzung in: Rückert: Hamasa I/38-39.

komplexen Gesichtspunkte des Dichters, die einander bisweilen von Gedicht zu Gedicht gerade zu widersprechen scheinen, die Entwicklung einer dichterischen Vision erkennbar. Sie soll im folgenden kurz in ihrem Bezug zur Trauerdichtung skizziert werden.

Nach der Niederlage im Junikrieg 1967 schrieb Darwiš sein berühmtes Gedicht "Tagebuch einer palästinensischen Wunde" (Yaumiyāt ġurḥ filastīnī), in dem er das Verbleiben in der Heimat als höchste Tugend im Kampf hervorhebt. Dieses Gedicht enthält einen Passus, der schnell zu einer Art Losung für die Palästinenser im ganzen Land wurde:

Oh meine stolze Wunde!
Meine Heimat ist kein Koffer,
und ich bin kein Reisender.
Ich bin ein Liebender, und das Land ist die Geliebte.¹

Ein Vierteljahrhundert später, in dem Gedicht "Lob des hohen Schattens" (Madīḥ az-zill al-ʿālī), welches den Auszug der Palästinenser aus Beirut (1982) beschreibt, bringt Darwiš jedoch das Gefühl zum Ausdruck, daß die Heimat in größere Ferne gerückt ist und der Palästinenser in einer endlosen Reise wie die Zigeuner von Exil zu Exil wandert. Sollte die Heimat auch ein "Koffer" sein, so doch kein Koffer aus Leder oder Stoff, den man packt und dann abreist, sondern einer aus Worten:

Meine Heimat ist ein Koffer,
und mein Koffer ist die Heimat der Zigeuner,
ein Volk, das in Liedern und im Rauch lagert,
ein Volk, das nach einem Ort sucht
zwischen Splittern und Regen.²

Das Volk "lagert in Liedern und im Rauch", d.h. es findet Zuflucht in Liedern oder Gedichten, so daß der Koffer wie auch das Gedicht einen Ersatz für die verlorene Heimat darstellen. Diese Auffassung verdeutlicht Darwiš sowohl in seiner Prosa als auch in seiner Poesie. In einem Interview, das unter dem Titel "Mein Koffer ist eine Kanzel zur Erläuterung meiner Botschaft" (Ḥaḳībatī minbar li-šarḥ risālatī) publiziert wurde, formulierte er, die abwesende Heimat sei in Wirklichkeit anwesend im Gedicht.³ Der "Koffer", den Darwiš als "Rednerpult" benutzt, ist das Gedicht, welches seinem Problem gewidmet ist. An anderer Stelle sagt er:

¹ Dīwān, S. 347.

² Hišār, S. 164.

³ Ḥaḳībatī minbar li-šarḥ risālatī, S.42.

"Ich kehre von einer Reise zu einer Reise zurück, d.h. ich kehre nicht zurück. Wenn Passagiere ein Flugzeug verlassen, tasten sie sehnsüchtig nach ihren Hausschlüsseln. Was ich dagegen öffne, ist jedes Jahr die Tür zu einer neuen Wohnung. Deshalb sagte ich: "Meine Heimat ist ein Koffer". Das einzige Haus (bait), zu dem ich auf dieser Reise zurückkehre, ist das, welches ich Vers (bait aš-šī'r) zu nennen pflege".¹

Die weiteren Abschnitte des oben besprochenen Gedichts führen das Thema noch weiter aus:

Meine Heimat ist ein Koffer.
Nachts breite ich ihn als Bett aus
und schlafe darin.
Ich betrüge die Mädchen in ihm,
akzeptiere ihn als mein Schicksal
und sterbe darin.²

Alle Aktivitäten des Lebens finden in diesem Koffer statt: der Schlaf, die Liebe, der Tod. Dadurch ist er ein Haus oder eine Heimat, aus Sprache erschaffen als Ersatz für die ursprüngliche Heimat - oder für das Exil. Der Dichter hat weder Heimat noch ein Exil. Die Zeile "begrabe die Lieben in ihm" spielt deutlich auf die Trauergedichte an, in denen er von seinen Freunden spricht. Letzte Verdeutlichung liefert der folgende Abschnitt:

Meine Heimat ist ein Koffer
aus der Haut meiner Lieben
und dem nahen Andalus.
Meine Heimat auf meiner Schulter
ist der Rest der Seele in der fremden Erde.³

Sein Gedicht besteht aus der "Haut seiner Lieben", weil es die Märtyrer besingt, ihre gemeinsamen Träume verewigt und ihr Andenken bewahrt. Andererseits ist es ihr "Friedhof", weil der Palästinenser, der weder Heimat noch Exil hat, ja nicht einmal einen Friedhof findet, auf dem er seine Lieben begraben könnte. Darwīš fand dafür eine poetische Lösung, nämlich sie in seine Gedichte zurückzuholen. Der "nahe Andalus" ist eindeutig ein Ausdruck für Palästina, da dieses ebenso wie

¹ Darwīš: "Anā nādīm 'alā l-ḥurūġ min Filastīn". Interview mit "al-Waṭan al-ʿarabī", 13/6/1986, S. 59-62, hier: S. 62. Darwīš bedient sich hier eines Wortspiels, da das Haus und der Vers eines Gedichts im Arabischen gleichermaßen als "bait" bezeichnet werden.

² Hisār, S. 165.

³ Ibid., S. 165.

das maurische Spanien zum allgemein arabischen Symbol für das verlorene Paradies geworden ist. Für Darwīš und die Palästinenser ist dieses Paradies jedoch "nahe", nicht aufgrund seiner geringen räumlichen Distanz, sondern weil es ihm in die Wirklichkeit übertragbar scheint. Darwīš nennt es auch einen "möglichen Andalus"¹ Das islamische Spanien ist hier als poetischer Traum oder kollektive Erinnerung zu verstehen; mit ihm verbindet sich jedoch kein historischer Besitzanspruch.

Palästina dagegen ist die Heimat der Palästinenser, wobei die Beziehung zu ihr nicht allein auf Sehnsucht, sondern ebenso auf Kampf beruht, da die Zurückgewinnung der Heimat als realistisch angesehen wird. Daher ist Palästina der "mögliche Andalus" oder der "nahe Andalus", wie Darwīš ein anderes Mal formuliert. In dem Gedicht "Der Weg ist zu Ende" (Ḥaraġa ṭ-ṭariq, 1984), welches er anlässlich des Todes seines Freundes, des Dichters Mu'in Bassisū, verfaßte, schreibt er:

Nichts bringt uns zum nahen Andalus als dieser Weg. So laßt ihn uns gemeinsam gehn, Freund, du seidenes Untier, bis zum Anfang, was ist der Anfang? Dies ist der Geschmack der Erde, dies ist ihre blutige Scheibe, die in deiner Hand glüht.²

3.1.3 Schweigen als "Bewachung" der Märtyrer:

Schweigen als "Bewachung" der Märtyrer, als Ausdruck von Treue ihnen gegenüber, gehört zu den poetischen Bildern, die innerhalb Darwīš' Trauerdichtung immer wiederkehren. Es findet sich dort bereits in einem frühen Stadium - Seite an Seite mit anderen seiner Motive, die schon besprochen wurden.

Darwīš sieht im Schweigen einen moralischen Gegenwert, durch den er seinen Protest ausdrückt gegenüber allen, die auf Kosten der palästinensischen Wunde

¹ Cf. dazu die Aussagen Mahmūd Darwīš' über die Bedeutung von al-Andalus in: Yaumiyāt (1981), S. 33 f. und in: Fī-ntizār al-barābira, S. 80f. Zum Andalus-Motiv in der modernen arabischen Dichtung allgemein cf. 'Utmān, I'tidal: al-Andalus fī š-šī'r al-'arabī l-ḥadīth. In: aṣ-Šāqir, Ḥātim und I.'U: at-Turāt wa-r-ru'ya š-šī'rīya li-l-wāqī' al-'arabī. Bagdad 1986, S. 49-86.

² al-Karmel 13 (1984), hier S. 152. Die Übersetzung des Titels stellt nur einen Näherungswert dar, der das arabische Original "Ḥaraġa ṭ-ṭariq" nur unvollständig wiedergeben kann.

leben und als Händler in Sachen Politik und Nationalismus von ihr profitieren. Mit dieser Einstellung beruft er sich auf altarabische Traditionen, die besagen: "Reden ist das Handeln des Unfähigen". Für die palästinensische Dichtung der Dreißiger Jahre bedeutet der Tod al-Qassāms im Kampf eine Art Schweigen, durch das sich seine Treue und Aufrichtigkeit gegenüber seinen Prinzipien äußerte, und mit dem er das Gerede der politischen Hausierer, die kein anderes Kapital aufzuweisen hatten als ihre hohle Propaganda, weit hinter sich ließ.¹

Darwīš verwendet diese Begriffe jedoch in zugespitzter Bedeutung. Das Schweigen wird bei ihm zum beredtesten Ausdruck der Treue für die von den Kämpfern erbrachten Opfer, zur Bewachung ihres Schlafes und zum Schutz ihrer Wunden vor den Rednern und Dichtern, die sie wie Fliegen umschwärmen. So schreibt er:

Tausend Flüsse fließen jetzt,
und alle Starken
spielen Tricktrack im Café,
während das Fleisch der Märtyrer
sich manchmal im Lehm verbirgt
und manchmal die Dichter erheitert,
und ich, du meine Frau, sauge aus deinem Schweigen in der Nacht
die Milch des Stolzes.²

Schweigen bedeutet jedoch nicht allein, sich des Redens zu enthalten aus Protest gegen den propagandistischen Profit, es ist vielmehr Aktion, Schönheit und Fruchtbarkeit:

Das Schweigen ist eine Axt,
oder ein Rahmen für Sterne,
oder ein Moment für die Geburtswehen der Bäume.³

Schweigen hat weiterhin die Bedeutung von Reinheit und Aufopferung. Es ist allein der Märtyrer würdig, die dahingegangen sind, um den anderen das Leben zu ermöglichen, als seien sie "Steine zum Pflastern der Plätze", auf denen zukünftige Generationen einer schöneren und humaneren Zukunft entgegengehen. Mehr noch, die Märtyrer selbst sind das Schweigen, da Schweigen Aufopferung, Aktion und

¹ Cf. Hammūda: al-Wā'ī wa-t-taura, S. 166 und 168. In Ibrāhīm Ṭūqāns Gedicht "al-Fidā'ī" (1935) ist das Schweigen eine der Haupteigenschaften des Fidā'ī/Märtyrers. Wenn dieser handelt, ist die Tat seine Sprache: "Er schweigt. Wenn er aber spricht, äußert er Blut und Feuer. Sage zu dem, der sein Schweigen tadelt, die Entschlossenheit wurde stumm erschaffen" (cf. Dīwān Ibrāhīm Ṭūqān, S. 314).

² Dīwān, S. 253.

³ Dīwān, S. 263.

Reinheit im Gegensatz zur Häßlichkeit hohler Propaganda bedeutet:

Für unsere Helden sangen die Sänger.
 Sie waren Steine.
 Sie wollten ein Pflaster
 für unsere Plätze sein
 und Schweigen, weil die Ruhe Reinheit ist,
 wenn die Sänger sich scharen.¹

Deshalb auch "bedeckt" das Sprecher-Ich in "Das ist ihr Bild und dies der Selbstmord des Liebenden" den Märtyrer "mit Schweigen".²

Die gleiche Aussage findet sich in besonders ergreifender Form in dem Gedicht "Wenn die Märtyrer schlafen gehen" ("Indama yadhab aš-šuhada' ila n-naum, 1986), das die oben entwickelten Gedanken, zumal im ersten Vers, in verkürzter Form wieder aufgreift.³

Die Märtyrer gehen hier "schlafen". Der Dichter muß also aufstehen, um ihren Schlaf zu schützen vor den "Liebhabern der Totenklage", den klingenden Reden und enthusiastischen Gedichten, die ihren Schlaf stören und ihr Opfer seines Sinns entleeren. Den schlafenden Märtyrern wünscht er einen guten Morgen in der Heimat, die täglich in immer größere Ferne rückt, als würde sie von einem "galoppierenden Pferd" davongetragen. Obwohl er ihnen zur Ankunft und zur Rettung aus einem Zustand der Verlorenheit gratuliert, wünscht er dennoch, dieses Bluten möge aufhören, damit die Palästinenser eine Wand finden können, um daran ihre Wascheleinen zu befestigen - denn alle Wände sind voll mit den Bildern der Märtyrer.⁴

Das Gedicht, oder genauer Lied, besteht aus zehn Versen - ein Schema, dem alle Gedichte des Sammelbandes "Weniger Rosen" (Ward aqall) entsprechen. Außerdem weisen diese Gedichte durchweg einen gelängten Reim auf, der Trauer ausdrückt und an eine Mutter erinnert, die ihr Kind in den Schlaf singt. Gemeinsam ist den Gedichten dieses Sammelbandes ferner das Versmaß Mutaqarib, das voll verhaltener Rhythmik ist und damit eine melancholische Stimmung, die von heftigen, aber unbestimmten Gefühlen geprägt ist, sehr gut zum Ausdruck

¹ Ibid.

² Ibid., S. 549, S. 576 u. pass.

³ S. Gedicht weiter unten.

⁴ Dies erinnert an sein Gedicht "Nur noch ein Jahr" (Sana uhra faqat), wo sich die mit den Bildern der Märtyrer vollgeklebten Wände nach Gras sehnen. (Cf. Hiar, S. 83).

bringen kann:

Wenn die Märtyrer schlafen gehen

Wenn die Märtyrer schlafen gehen, stehe ich auf, um sie vor den Liebhabern der Totenklage zu beschützen.

Ich sage ihnen, ihr erwacht in einer Heimat aus Wolken, aus Bäumen, aus Luftspiegelungen und Wasser.

Ich beglückwünsche sie, dem Unmöglichen und dem Profit aus dem Massaker entgangen zu sein.

Ich stehle Zeit, damit sie mich der Zeit stehlen; sind wir alle Märtyrer?

Ich flüstere: Oh Freunde, laßt eine einzige Wand für die Wäscheleinen, laßt eine Nacht zum Singen.

Ich schlage eure Namen an, wo immer ihr wollt, nur schlaft ein wenig, schlaft auf den Stufen des sauren Weinbergs,

damit ich eure Träume vor den Dolchen eurer Wächter schütze und davor, daß die Bücher sich gegen die Propheten wenden.

Seid das Lied desjenigen, der kein Lied hat, wenn ihr heute abend schlafen geht.

Ich sage euch: Ihr erwacht in einer Heimat, die man auf ein galoppierendes Pferd gehoben hat

und flüstere: Oh Freunde, ihr werdet nicht wie wir...

Strick eines rätselhaften Galgens.¹

Darwīš distanzierte sich hier von den Dichtern, die sich mit Rednern oder opportunistischen Politikern auf ein und derselben Ebene treffen, wie auch von den Künstlern, die den Tod in Blumen und Schönheit verwandeln. Er selbst ist der "Sänger", der den Schlaf der Märtyrer bewacht.

Eine ähnliche Stimmung beherrscht auch andere Gedichte Darwīš'. Die Märtyrer "schlafen", während das lyrische Ich seine Trauer darüber im Gesang artikuliert. Persönliche Gefühle überwiegen also gegenüber der politischen Aussage. Die Märtyrer bestimmen den Vordergrund des Bildes, während die Heimat den Hintergrund bildet. Eine ähnlich starke Emotionalität finden wir in dem Abschnitt des Gedichts "Beirut" (1981)², in welchem der Dichter die Märtyrer anruft, insbesondere jedoch in den Gedichten "Am Hang, höher als das Meer, da schliefen sie" ("Alā s-safḥ a'ālā min al-baḥr nāmū")³ und "In einer Hymne wie dieser?" (A-ḥi mitli hādā n-našīd).⁴

¹ Ward aqall, S. 43.

² Hišār, S. 113-115.

³ Ward aqall, S. 31.

⁴ Ibid., S. 53; Im Anhang finden sich die deutschen Übersetzungen der Gedichte.

3.2 Blumen des Blutes

3.2.1 Das Massaker in Darwīš' Dichtung

In dem Gedicht "Betrachtungen über eine schöne alte Stadt am Ufer des Mittelmeeres (Ta'ammulāt fi madīna qadīma wa-ġamīla 'alā sāhil al-baḥr al-abyaḍ al-mutawassiṭ, 1983)¹ schreibt Darwīš: "Wir sind die Generation des Massakers".² Dies ist nicht nur ein poetisches Bild, es entspricht auch den historischen Tatsachen. Maḥmūd Darwīš war sieben Jahre alt, als das Massaker von Dair Yāsīn verübt wurde³ und die Nachricht davon sich wie ein Lauffeuer in den arabischen Dörfern und Städten verbreitete und deren Bewohner mit Angst und Schrecken erfüllte. Dies war der Beginn einer Reihe von Massakern, denen die Palästinenser in der Heimat und im Exil ausgesetzt waren. Unter solchen Vorzeichen formte sich in Maḥmūd Darwīš das im vorhergehenden Kapitel so benannte "Massakerbewußtsein".⁴ Die Namen einiger dieser Massaker erscheinen wiederholt in seinen Gedichten und seiner Prosa. In dem Gedicht "Lob des hohen Schattens" gewinnen die Namen den Rang von Dokumenten, die die Opfer auf den Tisch einer imaginären "Verhandlung" legen, während die andere Seite nur ein "Messer" vorzuweisen hat.

[...]

Du hast unsre Tränen gestohlen, Wolf.
 Du tötest mich, schlüpfst in meine Leiche und verkaufst sie.
 Komm für kurze Zeit aus meinem Blut, damit die Nacht dich schwärzer sieht!
 Komm heraus, damit wir sichtbar an den Verhandlungstisch treten,
 gemäß der Wahrheit:
 Als Mörder, der das Messer präsentiert,
 als Erschlagene, die Namen vorlegen:

¹ al-Karmel 9/1983, S. 198-211. Nachgedruckt in: Ḥiṣār, S. 183-206.

² Ibid., S. 201.

³ Das Massaker von Dair Yāsīn wurde von Angehörigen der israelischen Terrorgruppen "Stern" und "Irgun" unter Führung von Menachem Begin, dem späteren israelischen Ministerpräsidenten und Friedensnobelpreisträger von 1978, an den Einwohnern des arabischen Dorfes Dair Yāsīn in der Nähe Westjerusalems verübt. Dabei starben 254 Menschen, darunter Frauen und Kinder. Unter den Leichen befanden sich schwangere Frauen, deren Bäuche mit Messern aufgeschnitten worden waren. Mehr darüber in: Schreiber, Friedrich und Wolffsohn, Michael: Nahost: Geschichte und Struktur des Konflikts. Opladen 1987, S. 156 ff. und: Palumbo, Michael: The Palestinian Catastrophe. The 1948 Expulsion of People from their homeland. London/ Boston 1987, S. 47-57 und Hollstein, Walter: Kein Frieden um Israel. Bonn 1977, S. 143 f.

⁴ Cf. oben im Kapitel: Verfolgung des palästinensischen Körpers (2.6.3).

Kafr Qāsim
Dair Yāsīn
Sātīlā...¹

In einem 1984 publizierten Artikel schreibt Darwīš:

"Noch nie haben sich die Bestien über einem Körper so vereint, wie über dem palästinensischen. Kein Jahr vergeht in der jüngeren Geschichte des palästinensischen Volkes ohne Massaker [...]"

Nehmt diese auffälligen Überschriften, es sind nur Überschriften innerhalb eines langen Romans, dessen Kapitel noch nicht vollendet sind, dann werdet ihr einige Stempel des Todes auf dem Körper - der Wunde - sehen: Dair Yāsīn, Kafr Qāsim, Qibīya, 'Ammān, Tall az-Za'atar, Bairūt, Šabrā und Sātīlā Nr. 1, Tarāblūs, Šabrā und Sātīlā Nr. 2, sowie alle Mordwerkzeuge von der Entwicklung des Tieres zum Menschen bis zu seiner Rückverwandlung in ein Tier: Axt, Messer, Gewehr, Kanone, Raketen und elektronische Waffen."²

Unter diesen "auffälligen Überschriften" der "Stempel des Todes auf dem palästinensischen Körper" hat Darwīš die Massaker von Kafr Qāsim (1956) und Tall az-Za'atar (1976) besonders hervorgehoben, indem er über ersteres anlässlich des 10. Jahrestages das sechsteilige Gedicht "Blumen des Blutes" (Azhār ad-dam) verfaßte und über letzteres das berühmte Gedicht "Aḥmad az-Za'atar", welches nach Meinung der Kritiker eine neue Phase seiner dichterischen Begabung eröffnete.³ Auch das Gedicht "Hymne an das Grün" (Našīd ilā l-aḥḍar) ist, wie noch zu sehen sein wird, zum großen Teil auf den Eindruck dieses und früherer Massaker zurückzuführen.⁴ Dem Massaker von Šabrā und Šātīlā (September 1982) widmet der Dichter einen ganzen Passus seiner Langkomposition "Lob des hohen Schattens", die folgendermaßen beginnt:

Ein Meer für den neuen September.⁵

Mit diesem "Meer" ist hier dasjenige gemeint, das sich dem nach der Belagerung

¹ Ḥiṣār, S. 149.

² Gunūn an takūn filastīniyan, S. 6f.

³ Vgl.: Muruwwa, Ḥusain: "Iḡāza ma'ā Maḥmūd Darwīš". In: at-Tarīq (Beirut), Nr. 5 (= Jan. 1979), S. 30-43, nachgedruckt in: "al-Gadīd" (Haifa), Nr. 12 (= Okt. 1979), S. 27-33. Hier: S. 27. Ebenso: al-Yūsuf: aš-Ši'r al-'arabī l-mu'āšir, S. 260. Einige Studien befassen sich ausführlich mit dem Gedicht "Aḥmad az-Za'atar" z.B.: al-'Id, Yumnā: "Aḥmad az-Za'atar" li-Maḥmūd Darwīš." In: at-Tarīq, Nr. 2-3 (= März-April 1977), S. 133-142; al-Yūsufi, Muḥammad Lutfi: Fī bunyat aš-Ši'r al-'arabī l-mu'āšir, Tunis 1985, S. 67-96; 'Arā'idī, Na'im: "Aḥmad az-Za'atar wa-ta'bīriyat Maḥmūd Darwīš." In: al-Mawākib (Nazareth), Nr. 1-2 (= Januar-Februar 1985), S. 39-47 und Nr. 5-6 (= Mai-Juni 1985), S. 24-33.

⁴ Cf. dazu unten (3.5).

⁵ Ḥiṣār, S. 158-163, cf. dazu die Übersetzung im Anhang.

Beiruts einsetzenden Exodus der Palästinenser geöffnet hat, worauf das Massaker von Šabrā und Šātīlā folgte. Der "alte" oder "erste" September steht für die Ereignisse des "Schwarzen September" 1970 in Jordanien, die den Auszug des palästinensischen Widerstands zur Folge hatten.

3.2.1.1 Das Massaker von Kafr Qāsim in der palästinensischen Dichtung

Das Massaker von Kafr Qāsim¹ markiert einen grundsätzlichen Wendepunkt in der Einstellung der unter der Besatzung schreibenden Dichter zum Widerstand, denn nur selten unterlassen sie es, auf Kafr Qāsim als bleibendes Zeugnis für den Widerstand hinzuweisen.² Mindestens zehn Jahre lang blieb dieses Massaker eines der zentralen Themen, um die sich die palästinensische Dichtung bewegte.³ Aus vielen Gedichten zu diesem Thema sprechen Schrecken und Bestürzung,

¹ Das Massaker von Kafr Qāsim wurde am Nachmittag des 29. Oktober 1956 kurz nach Ausbruch des Sinaikrieges verübt. Die israelische Armee hatte eine Ausgangssperre über die Dörfer des sogenannten "Dreiecklandes" (muṭallāt) verhängt, um Unruhen infolge einer Solidarisierung mit Ägypten, welches sich einer dreifachen Aggression (durch England, Frankreich und Israel) ausgesetzt sah, vorzubeugen. Der Bürgermeister des Dorfes Kafr Qāsim wurde erst kurz vor Eintritt der Ausgangssperre unterrichtet. Dadurch war es unmöglich, die Einwohner des Dorfes, die auf den entfernt gelegenen Feldern und in den Steinbrüchen arbeiteten, rechtzeitig zu informieren. Als sie bei Sonnenuntergang ins Dorf zurückkehrten, befahlen ihnen die Soldaten, von den sie befördernden Lastwagen abzusteigen und sich am Straßenrand aufzustellen. Auf den Befehl des israelischen Kommandanten: "Mäht sie nieder!" eröffneten die Soldaten das Maschinengewehrfeuer und töteten 49 Männer, Frauen und Kinder. Erwähnenswert ist, daß "Schidmi", der für diese Abteilung verantwortliche israelische Generalmajor, zwei Jahre später von einem israelischen Militärgericht eines "technischen Fehlers" bei dieser Unternehmung für schuldig befunden wurde. Er erhielt einen Verweis und wurde zu einer Geldstrafe in Höhe eines israelischen Groschens verurteilt. Näheres dazu in: Darwīš: "Man yaqtul ḥamsīn ʿarabīyan yaḥsar qiršan". In: Yaumiyyāt (1981), S. 107-127. Cf. auch die deutsche Übersetzung: "Wer fünfzig Palästinenser tötet, zahlt einen Groschen". In: Tagebuch, S. 135 ff., ebenso Darwīš' Aufsatz anlässlich des 30. Jahrestages des Massakers: "Uḥṣudūhum". In: al-Yaum as-sābiʿ 31.10.1986, S. 31 sowie al-Mausūʿa l-filastīniya (al-Qism al-ʿāmm, 1984), Bd. 3, S. 652-654 und Heenen-Wolf: Erez Palästina, S. 106 ff.

² Kanafānī, Gassān: al-Adab al-filastīnī l-muqāwim taḥt al-iḥtīlāl - 1948-1968. Beirut 1968. Nachdruck in: G. K: al-Aʿmāl al-kāmila, Bd. 4, Beirut 1977, S. 197-421, hier: S. 304-305.

³ Cf. al-Yūsuf: aš-Šiʿr al-ʿarabī l-muʿāṣir, S. 354.

gleichzeitig aber auch Standhaftigkeit und die Entschlossenheit zum Widerstand. Ebenso bezeugen die Gedichte den Willen, das Ereignis dokumentarisch festzuhalten.

Taufiq Zayyāds im November 1956 entstandenes Gedicht mit dem Titel "Kafr Qāsim"¹ ist das erste unmittelbare Echo der palästinensischen Dichtung auf dieses Massaker.

Der Beginn beschwört noch einmal das Erschrecken und die Ungläubigkeit, mit denen die Nachricht dessen, was zunächst wie ein bloßer, schrecklicher "Alptraum" erschien², aufgenommen wurde. Danach werden in epischer Form die einzelnen Stationen des Massakers, insbesondere der Moment der Ermordung³ nachgezeichnet. Hin und wieder erhebt sich die Stimme des Sprechers, verflucht die Mächte der Ungerechtigkeit und Unterdrückung und ruft zum Widerstand und Ausharren auf. Der Hinweis auf den Sieg der Völker gegen den Kolonialismus in Algerien und Ägypten (Suez-Krise 1956) soll dabei Hoffnung wecken.⁴

Ḥannā Abū Ḥannās Gedicht "Der Ruf der Wunden" (Nidā' al-ğirāḥ)⁵, das dieser anlässlich des zweiten Jahrestages des Massakers und unter dem Eindruck des berühmt gewordenen israelischen Gerichtsbeschlusses, der Schidmi zur Zahlung eines Groschens verurteilte, verfaßte, hat mit dem bewußten Text Zayyāds nichts mehr gemeinsam als den Hintergrund und die Rahmenhandlung. Der Form nach unterscheiden sich beide Texte deutlich voneinander. Abū Ḥannās Gedicht nämlich entspricht der klassischen Tradition, während dasjenige Taufiq Zayyāds der Freien Dichtung zuzurechnen ist. "Der Ruf der Wunden" zeichnet ein bewegendes realistisches Bild von den Opfern im Augenblick ihres Todes.⁶ Auch dieses Gedicht endet mit dem Aufruf zu Widerstand und verstärktem Zusammenhalten - dem Einzigen, was im Angesicht dieser Tragödie noch Sinn stiften und Trost vermitteln kann.⁷

In der Regel trugen die palästinensischen Dichter ihre Werke über Kafr Qāsim bei besonderen Veranstaltungen, wie etwa den alljährlichen Gedenkfeiern, die in den

¹ Zayyād: *Dīwān*, S. 306-336.

² *Ibid.*, S. 306.

³ *Cf. Ibid.*, S. 308 ff.

⁴ *Cf. Ibid.*, S. 322 ff.

⁵ Abū Ḥannā: *Nidā' al-ğirāḥ*, S. 77-82.

⁶ *Cf. Ibid.*, S. 77-80.

⁷ *Cf. Ibid.*, S. 82.

arabischen Dörfern abgehalten wurden¹, vor, manchmal auch vor den Absperungen, die die israelische Armee errichtet hatte, um die Araber daran zu hindern, diese Gedenkfeier am Ort des Geschehens selbst zu veranstalten.² Zusätzlichen Schmerz und neuerliche Bitterkeit bereitete den palästinensischen Dichtern die Tatsache, daß die israelische Besatzungsmacht 1958 ausgerechnet diesen Gedenktag für die Einweihung der in Galiläa auf konfisziertem Land errichteten Siedlung "Karmiel" auswählte.³

Mahmūd Darwīš, der gerade fünfzehn Jahre alt war, als das Massaker verübt wurde, wartete noch ganze zehn Jahre bis er darüber sein Gedicht "Blumen des Blutes" verfaßte. Dieser Zeitraum, der für Darwīš' dichterische und menschliche Reifung vonnöten war, nimmt dem Gedicht jedoch nichts an emotionaler Tiefe und Intensität. Allerdings fehlt ihm die Schärfe, die die Gedichte von Taufiq Zayyād, Ḥannā Abū Ḥannā, Rāšid Ḥusain und anderen Autoren kennzeichnet. Schon der Titel "Blumen des Blutes" wirft ein Licht auf den allgemeinen Gehalt des Gedichts. Er weckt Hoffnung und den Glauben an das Leben und die Schönheit, die beide aus dem Blut hervorgehen. Dieser Optimismus gehörte in den Sechziger Jahren zu den Hauptmerkmalen der palästinensischen Dichtung im palästinensischen Kerngebiet von 1948.⁴ Von ihm zeugt auch der Titel der Sammlung, in der dieses Gedicht erschien: "Das Ende der Nacht" (Āḥir al-lail). Das Gedicht besteht aus sechs Abschnitten, von denen jeder einzelne einen eigenen Titel trägt. Man könnte also jeden dieser Abschnitte als eigenständiges Gedicht betrachten, wenn nicht Kafr Qāsim das zentrale Thema für sie alle darstellte: sowohl das Massaker an sich als auch das Dorf, das hier zum Symbol für die gesamte palästinensische Heimat und darüber hinaus zum Mittelpunkt für die gesamte Menschheit wird, nachdem 49 seiner Bewohner an jenem Abend gefallen

¹ Cf. das Gedicht "al-Yaum ḡi'tu", das Rāšid Ḥusain 1960 anlässlich einer Dichterlesung für Kafr Qāsim vortrug. In: *Qaṣā'id filastīniya*, S. 35-36.

² Dies geschah am neunten Jahrestag des Massakers (1965), als die israelische Armee die Teilnehmer der Veranstaltung am Zugang zum Dorf hinderte. Samīḥ al-Qāsim rezitierte damals sein Gedicht über das Massaker vor den militärischen Absperungen. Cf. Kanafānī: *Adab al-muqāwama*, S. 50 f.

³ Cf. Tagebuch, S. 70, vgl. in diesem Zusammenhang von Rāšid Ḥusain, "Ilā ša'bī fi l-Galīl", in: *Qaṣā'id filastīniya*, S. 95 f. und das Gedicht "Karmīl" von Samīḥ al-Qāsim in dessen *Dīwān*, S. 90 f. Von al-Qāsim stammt auch ein weiteres Gedicht über Kafr Qāsim, das den Titel "Li-yad zallat tuqāwim" trägt (Cf. *Ibid.*, S. 495 ff.)

⁴ Cf. Kanafānī: *Adab al-muqāwama*, S. 35.

sind, ohne zu wissen warum.

So fügen sich zwar sechs Einzelbilder zu Maḥmūd Darwīš' Tableau von Kafr Qāsim, doch sind sie hinsichtlich der Thematik und Tendenz einander so eng verwandt und entsprechen sich teils auch paarweise in der Art der Darstellung so sehr,¹ daß im folgenden nur die vier repräsentativen Einheiten näher vorgestellt und betrachtet werden sollen.²

"Der Sänger des Blutes"³

Für deinen Sänger gibt es fünfzig Saiten auf dem Ölbaum,
 dein Sänger war Gefangener des Windes und war auch Knecht des Regens.
 Und dein Sänger, der dem Schläfe hat entsagt, fand beim Wachen Trost.
 Den Sproß der Rose wird er, so wie du es wolltest, "Funken" nennen,
 den Ölhai in deinen Augen wird er "Geburt des Morgens" nennen
 und wird weiter weinen, gewohnheitsgemäß,
 wenn eine Brise über die fünfzig Saiten streicht.
 Ach, ihr fünfzig blutigen Melodien,
 wie wurde nur der Teich des Blutes zu Sternen und zu Bäumen?
 Der aber starb, das ist der Mörder, o meine Laute
 Doch dein Sänger hat gesiegt!

- 12 Tu auf deine Tore, du unser Dorf,
 den vier Winden tu sie auf!
 Und fünfzig Wunden lasse glühen,
 Kafr Qāsim ...
 Ein Dorf, das träumt vom Weizen, den Veilchenblüten
 und von den Hochzeiten der Tauben.

 Mäht sie nieder auf einen Schlag,
 mäht sie nieder

 und sie mähten sie nieder

- 21 Ach, du Weizenähre auf der Brust der Felder!
 Und dein Sänger sagt:
 Ach, wüßte ich nur das Geheimnis des Baumes,
 ach, könnte ich alle toten Worte begraben,
 ach, hätte ich die Kraft des Friedhofsschweigens,
 Hand, die du da spielst - welch Schande! - fünfzig Saiten.

¹ So entsprechen die Abschnitte 3 und 6 einander in Inhalt, Bau, Metrum und Ton, während die Einheiten 4 und 5 je ein entindividualisiertes, weil nummeriertes Opfer der Gewalt zum Titel und zentralen Thema haben.

² Im übrigen sei hier auf die im Anhang enthaltene Übersetzung der Abschnitte 5 und 6 verwiesen.

³ Diwān, S. 207-209.

Ach könnte ich meine Geschichte schreiben mit der Sense
 Und mein Leben mit dem Beil,
 Und dem Flügel der Lerche.

- 30 Kafr Qāsim!
 Ich kehrte zurück vom Tod, zu leben und zu singen.
 Laß mich meine Stimme leihen von einer glimmenden Wunde.
 Und bewahre mich vor dem Haß, der Dornen in meinem Herzen pflanzt.
 Ich vertrete eine Wunde, die nicht feilscht.
 Die Schläge dessen, der mich peitscht, lehrten mich vorwärtsgehen meiner
 Wunde
 zum Trotz.
 Und ich gehe ..
 Und gehe ..
 Und widerstehe!

Metrisch beruht der erste Abschnitt - "Der Sänger des Blutes" (Mugannī ad-dam) - auf dem Versmaß Ramal. Der Dichter benutzt dieses Metrum, um mit Hilfe seiner Längen eine Stimmung von Trauer und Ergriffenheit zu erzeugen.

Was die innere Struktur des Gedichtes betrifft, so basiert diese auf zwei verschiedenen Stimmen bzw. zwei Tonlagen ein- und derselben Stimme. Deren erste berichtet in der dritten Person, wobei sie sich mit den Worten "dein Sänger" direkt an Kafr Qāsim wendet. Dieser Sänger ist freilich nur eine Erscheinungsform des lyrischen Ich. Der Ton des Gedichts nähert sich hier einem Flüstern, da die Stimme einerseits von einem Gefühl der Trauer und andererseits von einer intuitiven Vision beherrscht wird. Diese Stimme tritt zweimal auf (1-11 und 21-29).

Die zweite Stimme ist die eines Kämpfers. Sie spricht in der 1. Person Plural und wendet sich an Kafr Qāsim mit dem Ruf "du unser Dorf". An dieser Stelle wird die jenseitige Atmosphäre zugunsten des Aspekts von Kampf und Widerstand aufgegeben. Daher ist auch der Ton hier ein ganz anderer. Standhaftigkeit und Kampfbereitschaft treten an die Stelle von Trauer und Ergriffenheit. Die Formulierung "dein Sänger" wie auch die Adressierung "du unser Dorf" oder die direkte Nennung seines Namens "Kafr Qāsim" legen nahe, daß dieser Ort, auch wenn er im Verlauf der Geschichte niemals irgendeine Rolle gespielt hat, nun zu einem gehaltvollen Symbol für die palästinensische Heimat und die gesamte unterdrückte Menschheit geworden ist.

Der Sänger ist, wie bereits bemerkt¹, ein in Darwīš' Dichtung recht häufiges Motiv. Immer ist dieser der Träger einer intuitiven Vision und eines unerschütterlichen Glaubens. Damit kann er den Dingen auf den Grund sehen. So erblickt er Blumen, die aus dem Blut erwachsen; in vielen, ganz gewöhnlichen Dingen, die auf den Frieden verweisen, sieht er eine ungeheure Kraft.

Der Sänger spielt hier sein Lied auf einem Instrument mit "fünfzig Saiten" (Vers 1), was der Anzahl der Opfer entspricht. Der Ölbaum, der ganz allgemein ein Symbol für Ewigkeit, immerwährendes Grün, Licht und Heimatverbundenheit ist,² hat hier noch eine ganz spezielle Bedeutung. Das Massaker ereignete sich in den Ölhainen rund um Kafr Qāsim. Das allpräsenste Grün verfärbte sich also zum Rot des Blutes, um so zum Zeugen des Gemetzels und zum Symbol der das Töten ablehnenden Natur zu werden, die mit dem Menschen die Trauer um die unschuldigen Opfer teilt.

Der Sänger ist wach, er schläft nicht. In der arabischen Dichtung ist Schlaflosigkeit ein altbekanntes Motiv. Der altarabische Dichter "wachte" aufgrund der Trennung von geliebten Menschen oder deren Tod. Insbesondere die altarabische Trauerdichtung kennt das Motiv der Schlaflosigkeit.³ Hier jedoch "genießt" der Sänger sein Wachsein, also ist dieses ganz freiwillig. Er will seine Sache nicht vernachlässigen, und sein Wachbleiben beruht demnach auf seinem Engagement. Dieser Gedanke taucht in Darwīš' Märtyrer- und Trauergedichten des öfteren auf. Der Zustand des Nicht-Schlafens steht dann meist in einer Beziehung zur Standhaftigkeit.⁴

Seine intuitive Vision versetzt den Sänger in die Lage, die Dinge so zu sehen, wie sie wirklich sind. Die Rosen werden für ihn zu Funken (4) und der Olivenhain zur Geburtsstätte eines neuen Morgens (5). Wenn jedoch ein Lufthauch über die Olivenbäume zieht und deren Äste bewegt, weint der Sänger, weil dieser gleichzeitig über das Blut der fünfzig Opfer hinwegzieht, die sich ja in die Saiten verwandelt haben, auf denen er seine bleibende Weise spielt (8). So erhebt er seine Stimme, als sei er sich einer göttlichen Sendung bewußt: "Wie wurde nur der

¹ Cf. oben unter dem Titel "Der Sänger am Kreuz" (2.3.1.2)

² Cf. Šai' 'an al-waṭan, S. 273 f.

³ Cf. Wagner: Grundzüge der klassischen arabischen Dichtung, S. 128.

⁴ Cf. oben, (2.5.1 ff.)

Teich des Blutes zu Sternen und zu Bäumen" (9), d.h. wie hat sich das Blut der Opfer in Licht und Schönheit verwandelt und in heimatverbundenes Leben, das sich mit allen Wurzeln am Heimatboden festklammert.

Diese Vision läßt ihn ruhig und zuversichtlich sagen: "Wer gestorben ist, das ist der Mörder, meine Laute, dein Sänger hat gesiegt". Im Sinne dieser Sichtweise hat der Mörder seine Menschlichkeit in dem Moment verloren, als er das Verbrechen der Ermordung Unschuldiger beging. Dadurch ist er aber als Mensch "gestorben". Sieger ist der Sänger, weil dieser für das Leben singt, das aus dem unschuldig vergossenen Blut hervorgeht.

Der folgende Abschnitt (12-20) ist der zweiten "Stimme" vorbehalten, also der des Kämpfers, der sein Dorf auffordert, alle Tore zu öffnen und seine fünfzig Wunden glühen zu lassen (12-14). Das tragische Geschehen soll der Vision des Gedichtes zufolge nicht dazu führen, daß man sich in Trauer und ohnmächtiger Wut verschließt, sondern vielmehr dazu, sich der Menschheit zu öffnen und ihr mit dem Licht aus den fünfzig Wunden voranzugehn.¹ Der Gedanke an die Ermordung von fünfzig Menschen erfüllt seine Stimme jedoch erneut mit Trauer, und er stößt auf den festen Boden der Tatsachen:

Mäht sie nieder, auf einen Schlag
mäht sie nieder

... ..
und sie mähten sie nieder (18-20)

Dem Autor ergeht es hier wie anderen, die das Massaker poetisch zu verarbeiten suchten: Er konnte nicht umhin, an dieser tragischen Stelle innezuhalten, die in "mäht sie nieder" ihren verbalen Ausdruck findet - den Worten, mit denen der israelische Kommandant seinen Soldaten den Befehl gab, das Feuer auf die mit erhobenen Händen am Straßenrand aufgestellten palästinensischen Bauern zu eröffnen.² Überdies waren die Opfer Bauern und das bedeutet nach Darwīš, daß

¹ Die "erhellende" Wunde gehört zu den von Darwīš häufig verwendeten Bildern, cf. etwa das Gedicht "al-Uġniya wa s-sultān", Dīwān, S. 248. Das Bild vom glimmenden Erschlagenen kehrt wieder in dem Gedicht "Kāna mā saufa yakūn" (Dīwān, S. 585-594, hier: S. 592), wo sich das dichterische Ich mit folgenden Worten an den Betraueren, Rāšid Ḥusain, wendet: "Lodere wie die Pflanzen von Galilāa und glimme wie ein Erschlagener".

² Cf. Zayyād: Dīwān, S. 306, wo der Ausdruck einer "Ernte der Schädel" fällt, ebenso Zayyād's Bild von den Maschinengewehren, die Körper wie Ähren ernten, S. 316. Cf. auch Abū Ḥannā: Nidā' al-ġirāh, S. 78.

der Ausdruck "mäht sie nieder", der ihr Todesurteil sein sollte, ihnen von der täglichen Mühsal des Broterwerbs vertraut war.¹

Die im Verlauf des Gedichts provozierten Empfindungen von Trauer und Schmerz, Standhaftigkeit, Kampfbereitschaft und Optimismus lassen seine Bilder scheinbar zusammenhanglos wirken. Die leidenschaftliche Emotionalität, die intuitive Vision und die Entschlossenheit zum Widerstand sind jedoch gerade diejenigen Elemente, die dem Gedicht seinen Rahmen geben und für seine Wirkung als Ganzes verantwortlich sind, wobei freilich auch der eindrucksvolle Rhythmus eine große Rolle spielt. Hinzu kommt der Wechsel zwischen der Stimme des Sängers und der des Kämpfers bzw. deren Ineinandergreifen, wie es im letzten Abschnitt der Fall ist (32-38).

In den Versen 21-29 kehrt die Stimme des Sängers mit seiner intuitiven Vision wieder. Hier besingt er eine Weizenähre. Er erblickt die im Baum und im Schweigen des Friedhofs verborgene Kraft. Die Erwähnung des Friedhofs bringt ihm das Bild des Massakers ins Gedächtnis zurück bzw. das blutige Lied, das auf den fünfzig Saiten gespielt wurde. Die Erinnerung ist hier jedoch weder von Haß noch von Rachegelüsten geprägt. Der Sänger singt für das in der Weizenähre verborgene Leben und wünscht sich, seine Geschichte mit den Arbeitsgeräten eines Bauern (Sense und Beil) oder mit dem Flügel einer Lerche, dem lebenden Sinnbild für Frieden und Freiheit, schreiben zu können. In ihrer dem Raubvogel völlig konträren Art gleicht sie dem Sänger, der sich und seinem Volk eine Geschichte erzählen will, die ihrerseits der des Mörders, der die seine mit dem Gewehr schreibt und "Ernte" mit der "Ernte" unschuldiger Menschenleben gleichsetzt, gänzlich entgegengesetzt ist. Das tragische Geschehen verwandelt sich innerhalb dieser Vision in Liebe und Frieden. Aus Kafr Qāsim, "seinem" Dorf, bezieht der Sänger die Fähigkeit zur Liebe und zum Widerstand gegen den Haß, der das Unglück verschuldet hat. Er will nicht, daß seine Trauer über die neunundvierzig Opfer Dornen in seinem Herzen pflanzt (33). Diese Gefühle, die den Frieden und die Liebe über alles erheben, sind von großer Kraft. Aus der Wunde, die dieser Mörder verursacht hat, beziehen sie die Fähigkeit zum Ausharren und zum Widerstehen (35-38).

¹ Cf. Darwīš: *Uḥṣudūhum*, S. 31.

"Gespräch im Oktober"¹

Ich spreche mit einem Maulbeerblatt:
 - Welches Unglück für die Stürme, daß der Regen
 dir das Leben wiedergibt,
 daß ihr Opfer nicht stirbt,
 daß die starken Hände
 sie mit den Saiten fesseln!

- 7 Als Lösegeld an die Stürme
 werd' ich der Kindesberaubten Rose ein Übermaß an Liebe zahlen

Und auf dem Kamm des Hügels bleib' ich stehen,
 das Geheimnis der Stürme zu lüften ... für die Karawane.

Ich spreche mit einem Windstoß:
 Wenn der ursprüngliche Bebauer des Feldes flieht
 und der Mörder in seinem Weizenfelde wütet
 - selbst wenn sie ihn töten, so wie sie auch mich erschlugen -
 wirst du den Boden dennoch niemals mit dir nehmen
 und mir seine Krume von den Lidern reißen.

- 17 Als Lösegeld an die Stürme
 werd' ich der Kindesberaubten Rose ein Übermaß an Liebe zahlen.
 Und auf dem Kamm des Hügels bleib' ich stehen,
 das Geheimnis der Stürme zu lüften ... für die Karawane.

- 21 Ich spreche mit der Seele des Opfers:
 Welches Unglück für die Stürme, daß der Regen
 dir das Leben wiedergibt.
 Und welches Glück für dich, daß du das Opfer bist.
 Willkommen ... sei willkommen ... Regen!

Metrische Basis des Gedichts ist das Mutaqārib. Inhaltlich besteht es aus drei "Unterhaltungen", die durch zwei textlich identische Abschnitte voneinander getrennt sind (7-10 und 17-20). Letztere zeichnen sich durch das besondere Ebenmaß ihres Rhythmus aus, das durch Verwendung des Kreuzreims (A-B-A-B) und die annähernd reimsymmetrische Verteilung der Versfüße gegeben ist.

Im Titel ist zwar von einem "Gespräch" die Rede, doch ist dieses ausgesprochen rudimentär, denn de facto gibt es nur eine Stimme, nämlich die des dichterischen Ich. Keine zweite Stimme setzt ein, um einen echten Dialog entstehen zu lassen oder dem Gedicht die dramatische Entwicklung zu geben, die das im Titel stehende Wort "Gespräch" erwarten ließ.

¹Dīwān, S. 210-211.

Das solcherart gekennzeichnete "Gespräch" findet im Oktober statt, an dessen Ende das Massaker verübt wurde. Zudem fällt dieser Monat in den Herbst, in dem die Stürme über die Bäume "siegen" und deren Blätter zum Fallen bringen. Dieser "Sieg" ist jedoch zeitlich begrenzt, denn der Regen erweckt die Blätter zu neuem Leben. Dies ist auch der Inhalt des ersten (1-6) und letzten (21-25) Gesprächs. Das dichterische Ich bezieht seine Kraft, dem Tod standhalten zu können, aus seiner Verbundenheit mit dem Land und der Natur und allem, was damit zusammenhängt. Die Morde, die in Kafr Qāsim verübt wurden, sind - aus solch naturhafter Perspektive gesehen - nur zeitlich begrenzte Stürme. Der wahre und endgültige Sieg gehört dem Leben, das aus den durch den "Regen" symbolisierten guten Elementen erneuert hervorgehen wird. Der sich wiederholende Abschnitt betont den Wert eines Ausharrens im Land als Kernstück des Widerstands, den die Stimme des dichterischen Ich propagiert: "Und auf dem Kamm des Hügels bleib' ich stehen". Das Massaker zwingt zu mehr Liebe gegenüber der "kinderberaubten Rose", i.e. gegenüber Kafr Qāsim, das 49 seiner Kinder verloren hat und in diesem Gedicht zu einem Symbol für die Heimat an sich geworden ist. Diese Standhaftigkeit besteht nicht nur in einem passiven Ausharren im Land, zu ihr gehören vielmehr Kampf und Widerstand: "Für das schändlichste Geheimnis der Stürme ... für die Karawane".

Auch das zweite Gespräch (11-15) betont die Bedeutung der Standhaftigkeit. Das "Ich" spricht hier mit dem "Wind". Dieser ist hier ein Symbol für Entwurzelung und Vertreibung, denn er hat keine Heimat¹. Allerdings kann er das "Ich" ebensowenig entwurzeln, wie er "die Krume der Erde" von dessen Augen reißen kann, denn die Verbundenheit ist hier organisch. Nicht einmal der Tod wäre zu ihrer Aufhebung imstande.

Das letzte Gespräch (21-25) schließlich greift das erste mit einigen Veränderungen wieder auf. Die Unterhaltung erfolgt hier direkt mit der "Seele des Opfers", das der Regen ins Leben zurückbringt, genauso, wie die Blätter der Bäume, die die Herbststürme zu Fall gebracht haben.

Eine intuitive Vision von tiefer innerer Gewißheit beherrscht das gesamte Gedicht

¹ Cf. oben (2.1).

und wird in diesem Abschnitt, der von Toleranz und Liebe spricht, besonders deutlich spürbar. Es sei sein Glück, Opfer und nicht Mörder zu sein¹, denn das Opfer würde bald vom Regen zu neuem Leben erweckt und dadurch Sieger über den Tod sein. Die Menschlichkeit des Mörders dagegen sei für immer gestorben. Insofern das Gedicht mit dieser Botschaft und der Verheißung des kommenden Regens endet, erinnert es an den "Sänger des Blutes", der seinen Sieg über den Mörder verkündet, der bei der Verübung des Mordes gestorben sei.²

"Der Tod vergebens"³

Der Herbst zog vorüber in meinem Fleisch - ein Trauerzug von Orangenbäumen

...

Ein kupferner Mond, den Steine und Sand zerreiben.

Nach und nach fielen in meinem Herzen die Kinder,

auf dem Herzblut der Männer.

Alles niederdrückende Schweigen ist das Los meiner Augen, alles Unsagbare. Doch aus dem vergessenen Blut erheben sich Arme, die mich rufen: komm!

*

- 7 Recke also deinen Hals der Sonne entgegen, die sich mit Blut gefärbt. Begrabe deine Toten nicht! ... Laß sie bleiben wie die Säulen des Lichts. Laß mein vergossenes Blut ... als Wegweiser der Tyrannen hin zum Abend, laß es, den grünen Bergen gleichgestellt, in der Brust des Alls!
- *
- 11 Verlange von den Dichtern nicht, die Täubchen im Gartengezweig zu beklagen!
Die Würde der Kinder ist ja doch
Gefahr für die Sicherheit des Stamms.
Meinen Segen zu einem Ruhm, der von Blut sich nährt und von Falschheit!
Ich beglückwünsche den Henker, der über ein schwarzumrahmtes Auge siegt,
um seine Winterkleidung von den Haaren ihres Zopfes zu borgen.
Ein Bravo dem Eroberer eines Dorfs! ... Ein Bravo dem Henker der Kinder!
- *
- 18 Oh, Kafr Qāsim! Die auf den Gräbern ragenden Steine sind Hände, die ziehen,
meine Setzlinge hinunterziehen ... und auch die Setzlinge der Waisen,
wenn sie eben Wurzeln schlagen.
Wir werden bleiben ... du, deine edle Hand, lehre uns zu singen!
Wir werden bleiben wie das Licht und wie die Worte, die weder Schmerz noch Fessel verdreht!

¹ Dies erinnert an den altislamischen Spruch: "Sei Diener des Gottes des Getöteten, nicht Diener des Gottes des Mörders".

² Cf. oben (3.2.1.1 ff.).

³ Diwān, S. 212-213.

Oh Kafr Qāsim!
Die auf den Gräbern ragenden Steine sind Hände, die ziehen ...!

Dieses Gedicht ist nach klassischem Muster gebaut. Jeder der vier äußerlich, i.e. typographisch voneinander getrennten Abschnitte besteht aus vier oder fünf gleich langen Zeilen, die auf einen gemeinsamen Reim enden. Zwischen dieser Struktur und dem Inhalt, der zu Unerschrockenheit, Standhaftigkeit und Widerstand auffordern will, besteht ein starker Zusammenhang. Die äußere Rhythmik, also Versmaß und Reim, sowie die innere Musikalität sind die Mittel, durch die das Gedicht ein breites Publikum anspricht und seine Botschaft überbringt.

In Form und Inhalt ist das Gedicht mit dem sechsten "Die Augen der Toten an den Türen" (ʿUyūn al-mautā ʿalā l-abwāb) verwandt. Neben der Gliederung in Abschnitte und der Verwendung des Versmaßes "al-Kāmil" gleichen sich die beiden Gedichte in Inhalt und Aussage. Beide Gedichte beginnen damit, daß das dichterische Ich beschreibt, wie das tragische Ereignis über das Dorf hereingebrochen ist. Danach wendet es sich mit appellativem Ton und gleichsam erhobener Stimme an Kafr Qāsim und fordert zu Widerstand und Standhaftigkeit auf.

Der Titel "Der Tod vergebens" macht den Unterschied deutlich, der nach Darwīš' Vorstellung zwischen Märtyrer und Opfer besteht. Der Tod des Opfers ist umsonst, weil er nicht die Folge eines kämpferischen Lebens ist, das die Verwirklichung eines bestimmten Ziels zur Absicht hätte im Gegensatz zum Tod des Märtyrers, der eine Bestätigung des Lebens bedeutet. Dieser bedeutet eine Abwesenheit, die wahre Präsenz gewährleistet, wie die Wurzeln, die im Boden bleiben müssen, damit Stamm und Äste leben können. Darwīš schreibt: "Der Tod des Märtyrers ist ein schöner und begeisternder Tod, weil er nicht vergeblich ist".¹ Deshalb auch ist seine Trauer über die Märtyrer "frei von Reue"². Wenn er sie beweint, dann wäscht er sie "mit weißen Tränen"³. Über die beim Massaker getöteten Opfer dagegen schreibt er: "Der Tod ist kein Märtyrertod, wenn er umsonst ist [...]. Daß du von einem wehrlosen Volk verlangst zu sterben, ist keine zutreffende Auslegung des Heimatbegriffs, das ist kein Krieg oder Kampf, es ist ein Massaker".⁴

¹ Šai' ʿan al-waṭan, S. 53

² Ibid.

³ Cf. Hišār, S. 113.

⁴ Yaumiyāt (1981), S. 54, Cf. Tagebuch, S. 60.

Der Tod, den die neunundvierzig Bauern von Kafr Qāsim erleiden, ist doppelt schmerzlich: Einmal, weil er überhaupt ein Tod ist, zum anderen, weil er vergeblich ist:

"Warum sind sie also gestorben? Sie sind nicht so sehr wegen uns gestorben Sie sind Opfer, nicht Märtyrer. Dies ist ihre doppelte Tragödie. Und darin besteht unsere doppelte Trauer um ihretwillen".¹

Im Licht dieser Sichtweise ist der Titel des Gedichts zu verstehen. Der erste Abschnitt (1-5) klingt schmerzlich und bekümmert. Das dichterische Ich spricht hier nicht von Märtyrern, die im Geist des Kampfes und in ständiger Konfrontation mit dem Tod gelebt haben und gestorben sind, um anderen das Leben zu ermöglichen, sondern von Opfern - Kindern und Männern, die grundlos gefallen sind und ihr Blut umsonst vergossen haben. Der Herbst erscheint als "Trauerzug von Orangenbäumen", und selbst der Sprecher ist direkt von dem tragischen Ereignis betroffen. Die Männer und Kinder "fallen" in seinem Herzen, weshalb er auch bestürzt ist und nicht über das Gesehene zu sprechen vermag. Im fünften Vers dann aber erheben sich Arme, die aus dem vergossenen Blut entspringen und den Betrachter zu sich rufen. Von hier an ist der Tonfall des Textes nicht länger schmerzlich. Statt dessen ist er nun - im zweiten Abschnitt (7-10) - entschlossen und feuert zum Widerstand an. Der Sprecher wendet sich dabei an Kafr Qāsim. Das vergossene Blut wird zu seinem eigenen, weil das Ich hier ein kollektives ist. Er wünscht, daß dieses Blut ewig bliebe, wie die hochaufragenden grünen Berge, und zum Zeichen für Untergang und Verfall derjenigen würde, die es vergossen haben.

Den dritten Abschnitt (11-18) bestimmt ein Ton bitterer Ironie, die sowohl auf den "Stamm" gemünzt ist, der sich durch die Kinder bedroht sieht und diese tötet, um sich selbst wieder sicher zu fühlen, als auch auf den "Eroberer", der über ein wehrloses Dorf, über Frauen und Kinder gesiegt hat.²

Im letzten Abschnitt (18-22) schließlich verwandeln sich die Grabsteine der Opfer in Hände, die die Wurzeln der Bäume noch tiefer ziehen und damit immer stärker

¹ Ibid., S. 107, Cf. Tagebuch S. 137.

² Der Ton, der das Gefühl der Tragik mit der bitteren Ironie über die Soldaten verbindet, die das wehrlose Dorf Kafr Qāsim besiegt haben, nimmt auch in dem Gedicht "Kafr Qāsim" von Taufiq Zayyād einen wichtigen Platz ein, cf. dazu sein Diwān, insbes. S. 318.

werden lassen. Der Tod, der die Bauern ihrem Land entreißt oder sie zur Flucht zwingt, führt also letztlich zu noch größerer Standhaftigkeit. Dies ist das Hauptmotiv in den "Blumen des Blutes", wie auch den meisten palästinensischen Gedichten der Sechziger Jahre.¹

"Der Getöte Nr. 18"²

Der Ölhain war einmal grün
 war grün ... und der Himmel
 war blauer Wald ... war blauer Wald, mein Geliebter.
 Was ihn nur verwandelt hat an diesem einen Abend?

... ..

- 5 Sie hielten den Wagen der Arbeiter an der Biegung des Weges an
 und waren ganz ruhig,
 hießen uns, uns nach Osten zu drehen ... und waren ganz ruhig.

- 8 Mein Herz war einmal ein blauer Vogel ... Nest für meinen Geliebten.
 Und deine Tücher, die bei mir sind, waren allesamt weiß,
 waren weiß, mein Geliebter.
 Was hat sie nur gefärbt an diesem Abend?
 Ich begreife gar nichts, mein Geliebter.

- 13 Sie hielten den Wagen der Arbeiter in der Mitte des Weges an
 und waren ganz ruhig,
 hießen uns, uns nach Osten zu drehen ... und waren ganz ruhig.

- 16 Dein ist alles, was ich habe.
 Dein sind Schatten und Licht,
 der Ehering, was immer du willst.
 Ein Garten mit Oliven und Feigen
 Und ich werde zu dir kommen, so wie jede Nacht,
 zum Fenster hinein, im Traum, und werfe dir einen Jasmin zu.
 Tadle mich nicht, wenn ich etwas später komme.
 Sie hielten mich ja an.
- 24 Der Ölhain war immer grün,
 er war grün, mein Geliebter.
 Doch fünfzig Mordopfer
 haben ihn bei Sonnenuntergang
 zu einem roten Teich gemacht, fünfzig Mordopfer.
 Du mein Geliebter,.. tadle mich nicht.
 sie haben mich ja erschlagen, sie haben mich erschlagen,

¹ Cf. oben, (4.5.1)

² Diwān, S. 214-216.

sie haben mich erschlagen ..

Schon der Titel dieses Gedichts ist von großer Aussagekraft: Der Dichter wählt eine Nummer, um das Opfer eines Massakers zu "beschreiben". Dieser Getötete, der Augenblicke vor dem Massaker noch voller Leben war, hatte seine Träume, seine individuellen Eigenschaften und seinen Namen, der ihn von anderen Menschen unterschied. Nun jedoch ist er lediglich eine Nummer unter 49 anderen. In dem Gedicht wird eine dieser Nummern herausgegriffen, um mit ihrer Hilfe poetisch darzustellen, wie menschliches Leben zerstört und zur bloßen Nummer innerhalb eines Leichenhaufens wird. Die Opfer des Massakers waren unterschiedliche Menschen, doch im Tod, der sie allesamt unvorbereitet und plötzlich getroffen hat, sind sie einander gleich.¹

In dem Gedicht spricht der Getötete Nr. 18 selbst. Seine Stimme erscheint in äußerlich voneinander getrennten aufeinanderfolgenden Abschnitten, in denen er sich bald an eine Geliebte wendet, bald die einzelnen Ereignisse des Massakers schildert. Erst am Ende wird der Augenblick der Ermordung verkündet.

Auch hier erscheinen die Ölbäume schon in der ersten Zeile, wie dies im "Sänger des Blutes" der Fall ist. Sie sind jedoch nicht mehr grün. Auch der Himmel hat seine blaue Farbe verloren. Der Sprecher fragt sich mit ergreifender Naivität: "Was hat ihn nur verwandelt an diesem einen Abend?" (1-4).

Im zweiten Abschnitt (5-7) geht der Sprecher zur teilweisen Beschreibung des Ereignisses über. Die Darstellung erscheint äußerlich neutral. Die Abschnitte, in denen von dem Massaker die Rede ist, sollen auf ihre eigene poetische Art dokumentieren, was sich tatsächlich ereignet hat. Das Ich erzählt, wie "sie", d.h. die Soldaten, das Auto der Arbeiter angehalten haben und diese sich nach Osten wenden hießen, wobei die Soldaten selbst "ganz ruhig" waren! Hier wird das Bild von Mördern gezeichnet, die gelassen und kaltblütig töten.² Dieser Abschnitt wird

¹ Cf. dazu Darwīš' Reportage, "Wer fünfzig Palästinenser tötet, zahlt einen Groschen": "Hier ruhen sie. Es sind viele Namen, aber ihr Tod war der gleiche. Sie waren müde, und der Sonnenuntergang war sanft. Sie fielen einfach um, sagten kein Wort. Ganz plötzlich war die Stunde da ..." In: Yaumīyāt (1981), S. 107, Übersetzung nach Tagebuch, S. 137.

² Das Bild der Soldaten, die gelassen und aus der Nähe töten, wie dies in Kafr Qāsim geschah, beschäftigte damals die palästinensische Dichtung. Cf. dazu etwa Zayyāds Gedicht "Kafr Qāsim" (Dīwān, S. 317ff.) oder Abū Ḥannā: Nidā' al-ġirāh, S. 81. Darwīš widmete diesem Mörder einen ganzen Abschnitt in seinem Gedicht "Madīh az-zill al- (Fortsetzung...)

später noch einmal wiederholt (13-15), um die Diskrepanz zwischen der gegebenen Natur - repäsentiert durch die Vögel, die Ölbäume, den blauen Himmel - und dem Mörder darzustellen, der seelenruhig tötet.

Im dritten Abschnitt (8-11) kehrt die Stimme des Ich wieder, die sich nun im gleichen staunend-naiven Ton, die Veränderungen der Natur und ihrer Farben beklagend, an den "Geliebten" richtet. Sein Herz war ein "blauer Vogel", der im Nest des Geliebten Zuflucht suchte. Die Tücher des Geliebten waren immer weiß, aber an diesem Abend sind sie "befleckt". In eben diesem verwunderten Ton sagt die Stimme: "Ich begreife gar nichts, mein Geliebter".

Die Tücher sind normalerweise weiß, an diesem Abend jedoch sind sie (blut-)befleckt. Die Tücher der Angehörigen der Opfer jedoch sind schwarz eingefärbt worden zum Zeichen der Trauer.¹ Der Satz "Ich begreife nichts, mein Geliebter" ist von großer Aussagekraft: Die Opfer sind gefallen, ohne zu verstehen, warum. Darwiš schreibt:

"Hier ruhen sie. Sie wurden für ein unbekanntes Verbrechen bestraft. Sie haben an keiner einzigen Demonstration teilgenommen. Sie verteidigten den Boden und ihr Leben nur durch Gebete. Jeden Morgen, in aller Frühe,

²(...Fortsetzung)

"ālī". Er erscheint dort als fanatischer "Faschist", der von religiösen oder nationalistischen Vorstellungen besessen ist, die ihn zum vorsätzlichen, mit sadistischer Lust tötenden Mörder werden lassen - einem Täter, der durch das Morden die Frustrationen, die er selbst in seiner Geschichte erlitten hat, abreagiert. Im Grunde ist er ein Opfer, das sich in einen Mörder verwandelt hat: "Das Opfer hat sein Opfer getötet", (Hišār, S. 148). In diesem Gedicht wird das Massaker von Šabrā zu einem "Mädchen", das der "Faschist" im Schlaf überrascht und mit seinem Dolch zerstückelt. Dann stiehlt er Teile ihres zerschnittenen Körpers und fühlt große Befriedigung beim Anblick des nackten Fleisches. Er leckt das von seinem Dolch triefende Blut und tanzt um die Leiche. Schließlich setzt er die einzelnen Teile des Körpers zusammen, wie es ihm gefällt (Cf. Hišār, S. 161-163). Cf. dazu die Übersetzung im Anhang.

¹ Das Bild von der Natur und den Kleidungsstücken, die ihre Farben infolge des Massakers ändern, erscheint auch bei Rāšid Husain in seinem Gedicht "al-Yaum ġ'itu" (1960). Nachdem er auf poetische Weise einige Ereignisse des Massakers geschildert hat, sagt er:

Fünzig Zweige wurden auf unserem Feld gebrochen, eine schlimme Politik hat sie dahingerafft.

In Kafr Qāsim haben sie ihre Worte ausgeteilt und ihre Kugeln, und die Glieder sind gefallen.

Die Trauer hat sich über das Weiß unserer Kleider gelegt. und plötzlich sind die Kleider unserer Frauen schwarz.

Gerade noch waren die Seiten des Dreiecks(landes) weiß. nun erwacht es, und seine Seiten sind rot.

(Qašā'id filasṭīniya, S. 35-36).

standen sie aus dem Elend auf und gingen hinaus in das Elend. Sie warteten auf den Regen. Aber zu ihnen kam, durchdringend wie ein Gewitterregen, der Tod."¹

Er fährt fort:

"Denn die Bewohner dieses verlassenen, vergessenen Dorfes haben nichts getan, was einen anderen hätte erzürnen können, auch wenn er ihr erklärter Feind gewesen wäre [...] Also für wen und weswegen wurden sie getötet?"²

In den Abschnitten, die die Augenblicke des Massakers schildern, kann man eine gewisse Abstufung feststellen. "Sie", d.h. die Soldaten haben zunächst das Fahrzeug der Arbeiter angehalten und diesen befohlen, sich nach Osten zu wenden. Als der Sprecher sich nach dem Grund für die Veränderungen an den Kleidern und den Gegenständen der Natur fragt, weiß der Rezipient z.B. noch nicht, daß diese die Farbe von Blut angenommen haben bzw. schwarz geworden sind. Der Mord hat noch nicht stattgefunden, und es gibt noch immer verschiedene Möglichkeiten der weiteren Entwicklung.

Im letzten Abschnitt (23-30) jedoch, in dem sowohl der Geliebte angesprochen als auch das Massaker geschildert wird, werden die vorhergehenden Momente zusammengefaßt und in den Augenblick des Tötens überführt. Der Leser weiß nun, daß die ehemals grünen Olivenbäume wegen des Blutes der fünfzig Opfer, die bei Sonnenuntergang gefallen sind, rot geworden sind. Der Sprecher, der zum Getöteten Nr. 18 geworden ist, kehrt nie mehr zu seiner "Geliebten" zurück. Er entschuldigt sich nun nicht mehr, wie im fünften Abschnitt (15-22) dafür, daß er sich etwas verspätet habe, weil man ihn aufgehalten hat. Nun wird er nie mehr ankommen. Die Träume von Feldarbeit (Feigen- und Ölhain) und Liebe (Ehering) sind plötzlich zu Ende, und die Person, die diese Träume hatte, ist zu einer Nummer degradiert. Über die Ölbäume, die sich von grün zu rot verfärbt haben, sagte Darwīš einmal in einem Interview, daß er keinen Grund dafür fände, in seinen Gedichten an der Farbe der Bäume festzuhalten, denn das Grün der Bäume habe sich mit dem Rot des Blutes und der Schwärze der Nacht vermischt, als die Beziehung zwischen Baum und Bauern, der ihn gepflanzt hat, durch Ermordung oder wie im Fall dieses Massakers, durch Konfiszierung des Landes oder durch

¹ Yaumiyāt (1981), S. 107, Übersetzung nach Tagebuch, S. 137.

² Yaumiyāt (1981), S. 107 cf. Übersetzung in Tagebuch, S. 137, cf. auch: Uḥṣudūhum, S. 31.

Vertreibung zerstört wurde.¹

3.3 "Zurückgekehrt nach Jaffa"²

Jetzt zieht er fort von uns
und wird Jaffa bewohnen.
Er kennt es Stein um Stein.
Nichts aber gleicht ihm.
Und die Lieder
ahmen ihn nach,
ihn und sein grünes Rendezvous.
Jetzt kündigt er sein Bild an,
und die Pinie wächst auf einem Galgen.
Jetzt kündigt er seine Geschichte an,
und die Brände wachsen auf einer Lilie.
Jetzt zieht er fort von uns,
um Jaffa zu bewohnen.

- 14 Und wir sind ihm fern.
Und Jaffa, das sind Koffer, die man am Flugplatz vergaß.
Und wir sind ihm fern.
Von uns gibt es Bilder in den Taschen der Frauen
Und auf den Seiten der Journale
kündigen wir täglich unsere Geschichte an,
um eine Locke aus Wind
und einen Kuß aus Feuer zu gewinnen.
Und wir sind ihm fern.
Ermuntern ihn, in den Tod zu gehen,
schreiben einen gewandten Nachruf auf ihn
und moderne Poesie.
Und gehen, die Trauer im Straßencafé abzuwerfen.
Und protestieren: Wir haben in der Stadt keine Bleibe!
Und wir sind ihm fern,
umarmen seinen Mörder beim Begräbnis,
stehlen den Verband von seiner Wunde,
um damit den Orden für Geduld und langes Warten zu polieren.
- 32 Jetzt geht er aus uns hervor,
wie die Erde hervorgeht aus einer Regennacht.
Und das Blut ergießt sich aus ihm,
und die Tinte ergießt sich aus uns.
Was sagen wir ihm? Fällt das Gedächtnis

¹ Cf. Ausführlicheres dazu in: Šai' ʿan al-waṭan, S. 273-275, cf. auch die teilweise Übersetzung in: Ein Liebender, S. 20f.

² Dīwān, S. 400-404.

denn in einen Dolch?
 Während der Abend fern ist von Nazareth!
 Er geht jetzt zu ihm
 als Bombe oder Orange.
 Er kennt die Grenze nicht zwischen dem Verbrechen, wenn es zum Recht
 wird,
 und der Gerechtigkeit.
 Er bestätigt nichts,
 und er leugnet nichts.
 Jetzt geht er fort und läßt uns zurück,
 damit wir das eine Mal ablehnen,
 das andere aber annehmen.
 Jetzt geht er fort als Märtyrer
 und läßt uns zurück als Flüchtlinge.

- 50 Und er schlief.
 Flüchtete sich nicht zu den Zelten,
 flüchtete sich nicht in die Häfen.
 Sprach nicht
 und studierte nicht,
 war kein Flüchtling.
 Die Erde war es, die Flüchtling war in seinen Wunden.
 Und er brachte sie zurück.
 Sagt nicht: "Vater unser, der Du bist im Himmel",
 sagt: "Unsere Brüder, die die Erde von uns nahm
 und zurückkehrte"..
 Jetzt wird er hingerichtet.
 Und wird Jaffa bewohnen.
 Er kennt es Stein um Stein.
 Nichts aber gleicht ihm.
 Doch die Lieder
 ahmen ihn nach,
 ihn und sein grünes Rendezvous.
- 69 So sollen sich nun die Arme der Flüchtlinge heben
 als Winde, als Winde.
 So sollen sich nun ihre Namen verbreiten
 als Wunden, als Wunden.
 So sollen nun ihre Körper zerbersten
 als Morgen, als Morgen.
 So soll die Erde ihre Anschrift entdecken.
 Und wir die Erde in uns.

Seine durchgängige metrische Basis findet das Gedicht im Versmaß Mutaqārib, doch die Anzahl der Versfüße (tafīlāt) variiert analog der Intensität der Emotionen von Vers zu Vers. Zeilen- und Satzende fallen fast durchweg zusammen, so daß im großen und ganzen jeder Vers ein eigenständiges rhythmisches

Gebilde darstellt - ein Stilmerkmal, das vor allem für die arabische Dichtung der Sechziger Jahre charakteristisch ist. Andere Gedichte in Darwīš' Sammlung "Ich liebe dich oder ich liebe dich nicht" (Uḥibbukī au lā uḥibbukī, 1972), der auch das vorliegende Gedicht entstammt, beweisen jedoch, daß Darwīš zu dieser Zeit tendenziell eher dem Enjambement zuneigt. Dieses ist die formale Entsprechung zu dem von ihm kultivierten "poetischen Satz", der der Wiedergabe und Evokation jeweils einer komplexen Emotion gewidmet ist und sich manchmal in einem Zug über mehrere Gedichtzeilen erstreckt.¹

Diese Art des Zeilensprungs prägt besonders den Sammelband "Versuch Nr. 7 (Muḥāwala raqm 7) und ist teilweise auch darüber hinaus ein augenfälliges Charakteristikum von Darwīš' Lyrik.

Die äußere Struktur des Gedichts ergibt sich durch seine Gliederung in drei typographisch markierte Abschnitte und unterstreicht damit die innere Entwicklung auf sinnfällige Weise. Zentrum des Inhalts ist die Präsentation eines Dualismus, der äußerlich in den Pronomina "er" und "wir" zum Ausdruck kommt² und Darwīš' Vorstellung einer fundamentalen Gegensätzlichkeit von Märtyrer und Dichter, i.e. Positiv und Negativ, entspricht. Aus der gegenseitigen Abstoßung der beiden Pole dieses Dualismus resultiert die innere Bewegung des Gedichts. So ist der erste der genannten Abschnitte ganz dem Märtyrer und dessen Aufbruch und "Reise" gewidmet, während der zweite kontrastiv die Unbeweglichkeit des "wir" spiegelt. Der dritte und letzte Abschnitt schließlich, der sich auszeichnet durch einige Unterteilungen sekundären Charakters, z.B. durch den Durchschuß diverser Leerzeilen, verflechtet die beiden Grundpositionen miteinander und wendet sich appellativ an die umgebende Realität.

Um der somit angedeuteten inneren Dynamik des Textes gerecht zu werden, soll

¹ Cf. als Beispiel für die Verwendung des poetischen Satzes das Gedicht "Sirhān yašrab al-qahwa fī l-kafitirīya", Dīwān, S. 445-457. Zur allgemeinen Entwicklung der Musikalität zeitgenössischer arabischer Dichtung cf.: Ismā'īl, 'Izz ad-Dīn: aš-Sīr al-ʿarabī l-muʿašir, S. 79-123, dabei v.a. S. 83 ff. über die Gedichtzeilen als selbständige Einheiten sowie S. 108 ff. über den poetischen Satz als selbständige Einheit.

² Verwiesen sei hier auf den kurzen Aufsatz von Iḥsān ʿAbbās mit dem Titel "Naḥnu wa-š-šahīd; šurūḥāt qadīma ʿalā naṣṣ gaḍīd". ʿAbbās beschränkt sich darin jedoch auf die Erwähnung altislamischer Texte über den Märtyrertod, deren er sich bei der Lektüre dieses Gedichts erinnert hatte. Dies geht bereits aus dem Titel des Aufsatzes hervor, in dem auch sein Eingehen auf den Dualismus Er/Wir vorweggenommen wird. Cf.: Su'ūn filastīniya 41/44 (1975), S. 27-29.

die hier sich anschließende Interpretation eher kursorischen Charakter tragen und im wesentlichen der Verlaufsachse des Gedichts folgen, dabei jedoch wichtige Bezüge innerhalb des Werkkontexts keinesfalls außer Acht lassen.

Erster Abschnitt

Das Gedicht beginnt mit dem Pronomen "er", was eine Fokussierung der Perspektive außerhalb der betreffenden Figur suggeriert. Dennoch beherrscht gerade dieses Pronomen die Atmosphäre des gesamten Gedichts, weil es sich auf den Märtyrer bezieht. Als Darwīš dieses Gedicht 1972 zum ersten Mal veröffentlichte, widmete er es dem palästinensischen Führer Walīd Nimr, der unter dem Namen "Abū 'Alī Iyād" bekannt geworden und 1971 im Gefolge des "Schwarzen Septembers" auf tragische Weise in einem Waldgebiet Nordjordanien gefallen war.¹

Trotz der Einsicht, daß die Kräfteverhältnisse nicht zu seinen Gunsten waren, hatte er bis zum Ende gekämpft und wurde deshalb im Bewußtsein der Palästinenser zu einem Symbol für Standhaftigkeit und bewußte Annahme des Schicksals. Die Worte, die er sprach, als er begriff, daß seine Einheit umzingelt war, sind ganz in diesem Sinn "Wir sterben aufrecht, wir beugen uns nicht".

In den späteren Ausgaben seines Dīwān verzichtete Darwīš jedoch auf diese Widmung. Ähnlich verfuhr er auch mit anderen seiner Gedichte, indem er die Einleitung wegließ, die das Gedicht zu einer konkreten historischen Begebenheit in Beziehung setzte.² Bei dem vorliegenden Text ist der Grund für diese Unterlassung im Inhalt und Bildinventar des Gedichtes zu suchen, denn das Bild des Märtyrers hat hier - auch wenn es ursprünglich von Abū 'Alī Iyād geprägt wurde, der zu einem Symbol geworden war, keine bestimmten Züge, die auf eine konkrete Person hindeuten würden. Vielmehr ist es das Bild eines Kämpferideals bzw. das Bild der Revolution, verkörpert durch einen Mann. Tatsächlich erscheint er hier

¹ Diese Informationen basieren auf den persönlichen Erinnerungen des Verfassers dieser Arbeit, da die Erstausgabe des Sammelbandes "Uḥībukki au lā uḥībukki" (1972), die diese Widmung als einzige trug, nicht vorlag; vgl. aber auch: Ḥūrī: Ḡadal aš-šī'r wa-l-wāqī', S. 158.

² Dies trifft auch auf sein Gedicht "al-Ḥurūġ min sāhil al-mutawassiṭ" zu. Bei der Veröffentlichung in seinem Dīwān ließ er die Einleitung beiseite, in der er das Gerücht wiedergibt, die Märtyrergräber von Gaṣa hätten sich 1972 bewegt. Cf. Dīwān, S. 474-483 und die erste Veröffentlichung in: Su'ūn filastīniya 16 (1972), S. 28-33.

weniger als bestimmtes Individuum denn als Archetyp, der jedoch die Züge eines nach Rückkehr zu seiner "Geliebten"/Heimat strebenden Palästinensers trägt. Dieser Eindruck wird durch mythologische Anspielungen in Zusammenhang mit dem Märtyrer noch verstärkt. Dennoch ist es für das Verständnis des Inhalts von großem Nutzen, die besonderen Umstände zu kennen, unter denen das Gedicht geschrieben wurde. Wie sehr Darwīš auch bei Symbolik und Mythologie Anleihen nimmt - die Realität bleibt in seinen Gedichten in wesentlichem Maße präsent. Das Gedicht beginnt in einer zeremoniellen Atmosphäre. Der Märtyrer zieht nun von uns fort. Die Verwendung des Imperfekts im Arabischen - "zieht fort", "er kennt" - suggeriert in Zusammenhang mit der adverbialen Zeitbestimmung "nun" ein Fortdauern der betreffenden Vorgänge. Das Leben eines Märtyrers endet demnach nicht mit seinem Tod, denn letzterer ist nur der Beginn einer anderen Form der immerwährenden Reise.

Von Anfang an bildet das Thema einer Rückkehr in die Heimat den Mittelpunkt des Gedichts. Der Märtyrer "zieht fort von uns und wird in Jaffa wohnen". Unter Berücksichtigung des historischen Hintergrunds würde dies bedeuten, daß Abū 'Alī Iyād, der nicht in Palästina gefallen und auch nicht dort begraben ist, sich durch seinen Widerstand und Märtyrertod dennoch mit der Heimat vereint hat. Dies entspricht dem zentralen Motiv von Darwīš' Darstellung einer Rückkehr in die Heimat.¹

Von Anfang an ist der Märtyrer unterwegs mit einem klar definierten Ziel, nämlich Jaffa zu "bewohnen". Dies ist vor allem deshalb von größter Bedeutung, weil es den Sinn des Märtyrertodes unterstreicht. Der Märtyrer begeht keinen Selbstmord, sondern hat vielmehr eine klare Vorstellung, die auf seiner freien Willensentscheidung beruht. Das Wort "yaskun" bedeutet in der arabischen Sprache mehr als nur den Aufenthalt an einem bestimmten Ort und dessen Erwählung als Wohnstatt. Es beruht auf der Wurzel "s-k -n" im Sinn von "ruhig/beruhigt sein" und bezeichnet daher auch einen psychischen Zustand. Dies erinnert an den Koranvers, der über die Gefühle der Liebe und Geborgenheit spricht, die ein Ehepartner dem anderen entgegenbringt: " Und zu seinen Zeichen gehört es, daß er aus euch selber Gattinnen geschaffen hat, damit ihr bei ihnen wohnet (oder: ruhet) ("li-taskunū

¹ Cf. oben (2.5.3 ff.).

ilayhā") und er hat zwischen Euch Liebe und Barmherzigkeit gesetzt [...]"¹

Diese Assoziation der Geborgenheit beim Partner wird durch die Verbindung mit Jaffa geweckt. Der Märtyrer zieht fort, um Jaffa zu "bewohnen", als ob er es zu seiner Ehefrau oder Geliebten machen wollte. Schon in ihrer symbolischen Bedeutung ist die Stadt gemeinhin feminin. Jaffa jedoch steht im emotionellen Bewußtsein des palästinensischen Volkes in besonderem Maße stellvertretend für die Heimat. Häufig fällt der Ausdruck "Jaffa ist die Braut des Meeres".

Vor der nakba/Katastrophe von 1948 befand sich die Stadt in einem Zustand kultureller wie wirtschaftlicher Blüte, nach der israelischen Staatsgründung verfiel sie jedoch und verschwand fast völlig. Für die Palästinenser aber blieb sie ein Symbol für das geraubte Paradies. Dies erklärt sich in erster Linie daraus, daß sie mit zwei wichtigen Elementen in Verbindung gebracht wird: dem Meer und den Orangen. Insbesondere die Orangen haben eine enge Beziehung zu Jaffa und weisen auf die kulturelle Besonderheit des arabischen Volkes der Küstenregion Palästinas hin. Deshalb auch konzentrierten sich die nostalgischen Gefühle, die im Exil besonders intensiv hervortraten, auf Jaffa, seine Orangen und sein Meer im Gegensatz zum Zustand der Verzweiflung, der Heimatlosigkeit und des Ausgesetztseins in der Wüste.²

Der Märtyrer, der nach Jaffa zurückkehrt, ist kein zum ersten Mal in diese Stadt kommender Fremder. "Er kennt sie, Stein für Stein". Der Stein ist ein wichtiges Symbol für das Haus, das der Palästinenser zusammen mit der Heimat verloren hat, in späteren Gedichten setzt Darwīš auch "Traum aus Stein" - als Bild für das Haus.³

Der Märtyrer steht allein, denn nichts gleicht ihm. Darwīš erhebt das revolutionäre Handeln hier wiederum auf symbolische Ebene. Der Revolutionär gilt als Person, die sich von den übrigen Menschen unterscheidet. "Aḥmad al-ʿArabī" etwa, der den Märtyrer schlechthin verkörpert, spricht Darwīš folgendermaßen an: "Die

¹ Koran: 30/19. (Übersetzung von Rudi Paret, Stuttgart 1966)

² Es gibt in der zeitgenössischen palästinensischen Literatur zahlreiche Beispiele für die Bedeutung der Orangen Jaffas als Ziel nostalgischer Gefühle. Als Beispiel dafür sei hier die Erzählung Gassān Kanafānis "Arḍ al-burtuḡāl al-ḥazīn" (1958) erwähnt, (deutsche Übersetzung in: Gh.K.: Das Land der traurigen Orangen. Palästinensische Erzählungen I. Aus dem Arabischen von Hartmut Fähndrich. Basel 1983, S. 7-16) sowie das Gedicht Fadwā Tūqāns "Maʿa lāḡi'a fi l-'id" in ihrem Diwān S. 140-143.

³ Cf. Ward aqall, S. 21.

Sandkörner gleichen einander, du jedoch gehörst dem Blau an.¹

Es gibt auch Lieder, die ihn "nachahmen" und sein "grünes Rendezvous" rühmen. Er ist also Tammūz oder Adonis, der im Frühling auf die Erde zurückkehrt, um sie aufzuwecken, indem er sie fruchtbar macht und neues Leben auf ihr hervorbringt. Bringt man diesen mythologischen Hintergrund - Adonis oder Tammūz als Archetyp des Märtyrers - mit dem spezifisch palästinensischen Inhalt, der durch Begriffe wie "Jaffa", "Orangen", "Nazareth" und "Flüchtlinge" vertreten wird, in Einklang, dann bekommt das "grüne Treffen" eine eigene Bedeutung. Es wird zum Tag der Rückkehr in die Heimat, welche der Reise des Märtyrers nach Jaffa entspricht und ebenso wie die Rückkehr des Tammūz auf die Erde neue Fruchtbarkeit bedeutet und den Frühling ankündigt. Von Anfang an ist der Unterschied zwischen dem aktiven Märtyrer ("er zieht fort und verläßt uns") und uns deutlich zu erkennen. Dieser Dualismus durchzieht das ganze Gedicht in immer neuen Formen, die alle einem quasi dialektischen Prinzip entspringen. Der Märtyrer "kündigt sein Bild an", während "die Pinie auf dem Galgen wächst". Die Selbstaufopferung bringt demnach neues Leben hervor. Die Pinie, bzw. der Lebensbaum² wächst aus dem Galgen, also einem Instrument zum Töten. Dies ist eines der zahlreichen Beispiele dafür, wie Darwīš seine grundlegenden Ideen zum Tod im Sinn der tammūzischen Vorstellung in immer neue Formen kleidet. Ein ähnliches Bild gibt diese Idee folgendermaßen wieder:

Wieder einmal
 schlafen die Mörder
 unter meiner Haut,
 und der Galgen wird
 zu einer Fahne
 oder einer Ähre
 in der Ode des verbrannten Waldes.³

Auch hier verwandelt sich der Galgen in Leben, das durch die Ähre, einem der stärksten Symbole für das dem Tode entrungene Leben, versinnbildlicht wird.

Das dialektische Prinzip des hier betrachteten Gedichts wird jedoch fortgesetzt und zeigt sich bald von einer anderen Seite. Der Märtyrer offenbart seine "Geschichte",

¹ Dīwān, S. 598.

² Zur symbolischen Bedeutung der Pinie als Lebensbaum cf. Forstner, D.F.: Die Welt der Symbole, S. 237.

³ Dīwān, S. 244.

während "Brände auf der Lilie wachsen". Der Brand ist hier Synonym für den Tod, der in den vorhergehenden Versen durch den Galgen dargestellt wurde. Hier zerstört er mit der "Lilie" ein Symbol für Schönheit und Reinheit, vielleicht auch für Liebe und Frieden.¹ Auf die Frage nach dem konkreten historischen Bezug dieses Bildes ist zu antworten, daß die "Lilie" hier für den palästinensischen Widerstand steht, denn dieser wird in Darwīš' Poesie immer durch Symbole einer allseits von Gefahr umgebenen Schönheit dargestellt, z.B. als "Gazelle, die auf Minenfeldern weidet".² Der Brand, der diese Lilie zu vernichten droht, ist ein Hinweis auf den Versuch einer Niederschlagung des palästinensischen Widerstands im "Schwarzen September" (1970), in deren Verlauf Abū 'Alī Iyād, seine Geschichte "ankündigend", d.h. bis zum letzten Augenblick für seine Sache eintretend, fiel. Diese Interpretation ist möglich, da die Umstände, die zur Entstehung des Gedichts führten, ebenso bekannt sind, wie dessen ursprüngliche Widmung an Abū 'Alī Iyād. Dennoch ist auch die Deutung dieses poetischen Bildes als absolutes Hinweis auf das dialektische Verhältnis von Gut und Böse durchaus denkbar. Das Gedicht erlaubt diese Sichtweise, wenn man es als ewigen literarischen Moment begreift und nicht als poetisches Dokument einer konkreten historischen Begebenheit.

Die hier sich anschließende Wiederholung der beiden Eingangsverse beschwört erneut den zeremoniellen Charakter, so daß sich entsprechend der fortgesetzten Bewegung des Märtyrers auch die Gefühle der Leser wiederholen und perpetuieren.

Der zweite Abschnitt

Der zweite Abschnitt beginnt mit dem Pronomen "wir". Obwohl es die positive Konnotation einer sich selbst äußernden Gemeinschaft trägt, bezeichnet es die negative Seite dieses Dualismus. Der Bewegung des Märtyrers ("er") steht die Negativität und Passivität des "wir" entgegen. "Er" zog fort von uns, um Jaffa zu bewohnen - und ließ uns zurück. Je mehr "er" sich der Heimat näherte, desto ferner werden "wir" ihm ("Wir sind ihm fern, und Jaffa, das sind Koffer, die man am Flugplatz vergaß."). Die insistierende Wiederholung des Satzes "wir sind ihm

¹ Cf. Forstner: Die Welt der Symbole, S. 256 f.

² Cf. mit dem Gedicht "Qatalūka fī l-wādī", Diwān 419.

fern" deutet über die geographische Entfernung hinaus auf einen Unterschied in Moral und Handlungsweise. "Er" kehrt zurück, während "wir" bleiben. "Er" handelt, während "wir" uns damit begnügen zu sprechen usw. Der gesamte Abschnitt ist dazu angetan, den unüberbrückbaren Abstand zwischen beiden Polen noch zu verdeutlichen. "Er" "offenbart sein Bild", und das Leben entspringt dem Tod. "Er" tritt für seine Sache unter den schwierigsten Bedingungen ein, während der "Brand" versucht, die "Lilie" zu vernichten. "Wir" dagegen führen ihren Propagandakrieg in Straßencafés und Zeitungen. "Wir" veröffentlichen ihre Photos über den Artikeln, in denen "wir" für unsere Sache "kämpfen" oder schenken sie den Frauen, damit sie sie in ihren Taschen verwahren, und erwerben somit eine scheinbare Solidarität, die in Wahrheit ohne Bedeutung ist. Sie ist unnütz und bringt ebenso wenig ein wie der Versuch, den Wind festzuhalten (cf. Z: 20). Die Negativität der durch das Pronomen "wir" repräsentierten Seite gründet also nicht etwa in deren mangelndem Glauben an das Handeln des Märtyrers, sondern in ihrer Unfähigkeit und Unentschlossenheit. Deshalb sind "wir" es, die "ihn" dazu zwingen, an ihrer Stelle den Märtyrertod zu sterben. Wenn "er" dies dann wirklich tut, wenden "wir" uns ab, um enthusiastische Reden und moderne Gedichte über "ihn" zu schreiben, was ihnen das Gefühl gibt, ihre Pflicht erfüllt zu haben.

Darwîš gibt an dieser Stelle den zeremoniellen Charakter auf und nähert sich der Realität seines Themas, indem er mit unverhülltem Sarkasmus die Welt betrachtet, in der eine Schar von Gebildeten, Politikern und Opportunisten auf Kosten der Sache lebt.

Die Feststellung des "wir sind ihm fern" wiederholt sich zum zweitenmal, um das Empfinden einer trennenden Kluft noch zu vertiefen. Doch nicht genug, daß die Schar von Opportunisten, die Gruppe des "wir" dem Beispiel des Märtyrers nicht folgt, sie verrät sein Blut auch noch, bevor es getrocknet ist ("wir umarmen seinen Mörder beim Begräbnis") und schlägt damit schnöden privaten oder politischen Gewinn aus dessen Selbstaufopferung ("Wir stehlen den Verband von seiner Wunde, um damit die Orden für Geduld und langes Warten zu polieren").

Der dritte Abschnitt

Während der erste Abschnitt, allgemein gesprochen, die positive, vom Märtyrer repräsentierte Bewegung aufzeigt und der zweite Abschnitt das negative Verhalten des "wir" dagegenstellt, gibt der dritte Abschnitt die Unvereinbarkeit der beiden

Seiten dieses Verhältnisses wider, die der gegenseitigen Abstoßung der Pole eines Magneten entspricht. Die auf den Abstand hinweisenden Bilder werden nun schärfer und spannungsreicher. Er setzt seine Reise fort, zieht rein von uns fort und verheißt Fruchtbarkeit und Erneuerung wie die Erde, die der Regen in der Nacht getränkt hat. Im folgenden Bild spitzt sich das widersprüchliche Verhältnis zwischen "ihm" und "uns" endgültig zu: "Und Blut entströmt ihm, während uns Tinte entströmt." "Er" opfert sein Blut, während "wir" die Tinte ihrer Federhalter "opfern". Dieses Bild betont die Reinheit des Märtyrers, der sich durch die Hingabe seines Blutes von der Häßlichkeit der Realität läutert. "Wir" dagegen beflecken uns mit Tinte und beschmutzen uns mit ihren tönenden Reden und modernen Gedichten.

Die Frage "Was sagen wir ihm? Fällt denn unser Gedächtnis ins offene Messer?" erwartet keine Antwort. Vielmehr ist sie eine Art Eingeständnis, das Blut des Märtyrers und sein Ziel, für das er sein Leben gegeben hat, verleugnet zu haben. Dadurch läßt man das palästinensische Gedächtnis "in einen Dolch" fallen, ermordet es also, während es noch lebendig, frisch und nah ist. Doch noch während des Begräbnisses versöhnen "wir" uns mit dem Mörder. Unfähig zu warten, bis die Erinnerungen von selbst in die Ferne rücken und verblassen, drängen "wir" zur Eile und ermorden sie. Schon das Wort "Dolch" legt einen Verrat nahe, da es im Arabischen oft Verwendung findet, wenn jemand heimtückisch und hinterrücks ermordet wird.

Die auf den ersten Blick enigmatische Aussage "der Abend ist fern von Nazareth" dient dazu, den Rezipienten in die Atmosphäre zurückzuholen, in welcher sich der Märtyrer bewegt, also die Rückreise in die Heimat. Diese wird hier durch einen assoziationsreichen Ort vertreten, der insbesondere an den Nazarener Jesus und die Erlösung der Menschheit denken läßt. Nazareth erscheint also in "natürlicher" Verbindung mit einer zeitlichen Bestimmung, dem Abend, der allerdings weit entfernt ist, und wird dadurch zum Zentrum des Seins, an dem sich auch die Zeit bemißt. Dieselbe Vorstellung wiederholt sich bei Darwīš auch an anderer Stelle, dort jedoch in einer räumlichen Version. In dem Gedicht "Sirhān trinkt Kaffee in der Cafeteria" heißt es:

Wir haben damit begonnen, unseren Himmel mit unseren Fesseln auszumessen. Sirhān lacht in der Kombüse des Dampfers,

umarmt eine Touristin, und der Weg ist fern von Jerusalem und Nazareth [...]¹

Die Nazareth "ferne" Zeit ist die der Vertreibung, und dementsprechend ist der ihm "ferne" Ort das Exil. Eine weitere Vertiefung in dieses Bild lenkt den Blick auf eine leicht negative Bedeutung des Abends, der ja dunkel ist. Deshalb geht im folgenden Vers der Märtyrer als eine "Bombe oder Orange" zu ihm, um ihn nach Nazareth zurückzuholen, und ihn damit Erlösung näherzubringen und aus dem Zustand der Dunkelheit zu befreien.

Die "Bombe" ist hier nicht so sehr als Gegensatz zur "Orange" zu verstehen, sondern vielmehr als ein anderes Bild für sie, nicht in erster Linie aufgrund ähnlicher Größe und Form als vielmehr vor dem Hintergrund der jeweiligen symbolischen Bedeutung beider in Darwīš' Dichtung. Die "Bombe" als Mittel des Kampfes zielt darauf ab, der "Nacht" der palästinensischen Heimatlosigkeit ein Ende zu setzen. Auch Orangen haben in seiner Dichtung lichtspendende Bedeutung. Hinzu kommt ihre direkte Beziehung zu Jaffa, dem Ziel des Märtyrers in diesem Gedicht. So heißt es an anderer Stelle:

Die Orangen erhellen unsere Fremde
die Orangen erhellen ...²

In den Versen (42 - 48) erscheint der Märtyrer äußerlich neutral, ohne die mindeste Beziehung zu irgendetwas, nachdem er in die Welt des Märtyrertums eingegangen ist. Er kennt den Unterschied zwischen dem Verbrechen, wenn es "Recht" genannt wird, und der wahren Gerechtigkeit nicht. Er glaubt nichts und straft nichts Lügen, überläßt es "uns", andere Meinungen zu vertreten oder zuzustimmen. Damit will der Dichter gewiß nicht sagen, es sei dem Märtyrer gleichgültig, was er tut. Dies würde dem Märtyrertum als gewollter, freiwilliger und aus Überzeugung gewählter Handlung grundsätzlich widersprechen. Vielmehr bezieht er seinen festen Standpunkt gegenüber der Weltmoral und strebt seinem Ziel zu, ohne sich mit politischen oder moralischen Streitfragen zu beschäftigen. "Er" hält sich nicht damit auf, der Welt erklären zu wollen, warum der Raub seiner Heimat und die Vertreibung seiner Landsleute nach internationalem

¹ Dīwān, S. 449.

² Ibid., S. 420.

Sprachgebrauch "Recht" und "Gerechtigkeit" genannt werden, während der Versuch einer Befreiung vom Leben in der Fremde und den Leiden, die es mit sich bringt, als "Verbrechen", "Terror" usw. bezeichnet wird.

"Wir" jedoch, als Gegenstück zum Märtyrer und dessen Handlungsweise, versuchen schon seit Jahren vergebens, der internationalen Öffentlichkeit den Unterschied zwischen diesem "Verbrechen" und jener "Gerechtigkeit" zu erklären. Dadurch vergrößert sich der Abstand zwischen den beiden Seiten dieses Dualismus ("Er geht jetzt als Märtyrer, und läßt uns zurück als Flüchtlinge.") derartig, daß es möglich ist, die Bilder, in denen diese gegensätzliche Beziehung erscheint, in dem einen Doppelbild von Märtyrer und Flüchtling zusammenzufassen. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang auch an den Ausspruch Darwīš' "Wie schön sind wir als Märtyrer und wie häßlich als Flüchtlinge."¹ Das Märtyrertum ist also eine Art der moralischen und ästhetischen Stellungnahme gegenüber der Welt; der Märtyrer ein Mensch, der alles Häßliche, Falsche, Niedrige und Negative, das der Flüchtling erlebt, zurückweist. Von all diesen Übeln erlöst er sich selbst und betritt die Welt der absoluten Freiheit, befreit von der "Haut der Niederlage", wie es in einem späteren Gedicht Darwīš' heißt.²

Das heißt jedoch keineswegs, daß die Palästinenser buchstäblich zu einem Volk von Märtyrern werden sollen. Vielmehr bedeutet es, den Widerstand als moralischen und ästhetischen Gegensatz zum Exil und zur häßlichen aus dem Verlust der Heimat resultierenden Wirklichkeit anzunehmen. An dieser Stelle ist zu sagen, daß die Ästhetik des revolutionären Handelns, in diesem Gedicht repräsentiert durch den Widerstand, die poetische Reflexion jener Blütezeit darstellt, die der palästinensische Widerstand nach der Niederlage der arabischen Regime im Juni 1967 und während der Siebziger Jahre erlebte.

Darwīš vertieft den obigen Gedanken noch weiter und kleidet ihn in immer neue Bilder. Der Märtyrertod wird zu einem ruhigen, friedvollen "Schlaf" und zur Rettung von Heimatlosigkeit und Vertreibung ("er sprach nicht - und studierte nicht"). Der Revolutionär hat seine eigene Auffassung und Prophetie. Über Rāšid Ḥusain schreibt Darwīš in seinem für diesen verfaßten Trauergedicht: "Er liebt die

¹ Wadāʿan ayyatuhā l-ḥarb ... S. 31.

² Cf. mit dem Gedicht "Ṭubā li-šai' lam yašil", Dīwān, S. 506.

Schule nicht".¹ Denn die "Schule", in der ein Schüler "lernt" und selbst ohne seinen Willen die Werte der Gesellschaft, ihre Moral und Gesetze vermittelt bekommt, verträgt sich nicht mit dem Handeln eines Revolutionärs. Wenn dieser sich der Revolution verschreibt, bezieht er dadurch einen moralischen Standpunkt, der sich gegen alle gesellschaftlichen Bedingungen auflehnt, die zum Verlust der Heimat führten.

Der Dichter spricht den Märtyrer ein weiteres Mal mit Bestimmtheit von der Eigenschaft eines Flüchtlings frei ("Er war kein Flüchtling. Die Erde war es, die Flüchtling war in seinen Wunden"). Dieses Bild ist ein wichtiger Hinweis auf die dichterische "Ideologie" Darwīš', in deren Mittelpunkt vor allem seit dem Sammelband "Die Vögel sterben in Galiläa" (al-^ʿAṣāfir tamūt fī l-Ġalīl, 1970) das Land steht. Wie aus diesem Gedicht deutlich hervorgeht, bedeutet das Land nicht so sehr einen geographischen Ort, sondern Aktion, Bewegung und Handlungsweise. Es ist hier "Flüchtling" in der Wunde des Märtyrers. Dies ist in Darwīš' Dichtung ein häufig gebrauchtes Bild. Der Palästinenser, der sich dem Widerstand anschließt, um seine Heimat zurückzugewinnen, repräsentiert und ersetzt diese. "Aḥmad al-^ʿArabī", ein Symbol des palästinensischen Widerstandes, sagt beispielsweise in dem Gedicht "Aḥmad az-Za^ʿtar" (1976): "Ich bin das Land, es ist gekommen und hat sich mit mir bekleidet".² Das Land wandert selbst ins Exil und vereint sich mit dem in Tall az-Za^ʿtar belagerten Revolutionär (Sommer 1976).

Mit den Worten Ilyās Ḥūrī ist das Land damit nicht mehr Mutterleib für den Menschen, sondern der Mensch Mutterleib für das Land.³ Diese Auffassung steht nur scheinbar im Widerspruch zur obigen Interpretation, der zufolge hier der Märtyrer einen Archetyp der Menschen darstellt, der die Vereinigung mit dem Land bzw. der Geliebten herbeisehnt. Sie ist lediglich ein Zeichen für die Entwicklung Darwīš' als Dichter. Gegen Ende von "Zurückgekehrt nach Jaffa" beginnt Darwīš, den zeremoniellen Charakter, welcher dem Gedicht zu eigen ist, mit seiner Vorstellung vom Land als erlösungsbringender Aktion zu verbinden: "Sagt nicht, Vater unser, der Du bist im Himmel", sagt: "Unser Bruder, der die Erde von uns nahm und zurückkehrte". Dieses Bild wirft ein helles Licht auf

¹ Dīwān, S. 587.

² Ibid., S. 597.

³ Ḥūrī: *Gadal aš-šīʿr wa-l-wāqīʿ*, S. 158.

Darwīš' Gedanken vom "Eintreten in die Heimat". Der Kämpfer, der außerhalb der Heimat fällt, bringt diese zurück und setzt dem Zustand der Vertreibung ein Ende. Sein Tod ist eine Reise in die Heimat. Der Dichter jedoch, der als Negativpendant zum Märtyrer Palästina auf dem Wege der Poesie zu erreichen sucht, flieht damit vor der Realität in eine Welt selbstgeschaffener nostalgischer Vorstellungen. Der Unterschied zwischen beiden Situationen entspricht nach Darwīš dem zwischen Krankheit und Gesundheit. In einem Aufsatz mit dem Titel: "Die Märtyrer fordern ihr Blut, wenn es für Erdöl vergossen wird" (aš-Šuhadā' yaṭlubūn damahum idā dā^ca fī n-naft) schreibt er:

- "Geht nach Palästina, aber flieht nicht nach Palästina
 - Was bedeutet das?
 - Nach Palästina zu gehen bedeutet Revolution, der Traum einer Nation; nach Palästina zu fliehen bedeutet Vertreibung und Opportunismus. Palästina ist nicht nur Geographie. Es bedeutet Gesundheit, Geschichte, die Lebenskraft der Revolution, der Versuch der Zukunft. Die Flucht nach Palästina bedeutet Erinnerungen und Weinen aus Unfähigkeit zum Handeln.¹"

Die Verse, mit denen "Zurückgekehrt nach Jaffa" begann, kehren am Ende mit geringfügigen Modifikationen wieder. Dadurch schließt sich das Gedicht in einer kreisförmigen Bewegung mit den "Liedern", die wie zu Beginn den Märtyrer preisen und sein "grünes Rendezvous" rühmen: den kommenden Tag, der erfüllt ist von Hoffnung auf Rückkehr.

Im letzten Abschnitt (69 - 76) spricht Darwīš weder vom Märtyrer noch von dem ihm entgegengesetzten Pol des "wir", sondern verläßt die Atmosphäre des Gedichts und ihre Symbolwelt völlig, um direkt zu seinem eigentlichen Thema zu kommen. Deshalb hebt sich der Ton des Gedichts, und die Stimme des Dichters wird lauter, wenn er seine auffordernde Botschaft verkündet. Der fünfmal wiederholte Imperativ und der starke Reim, mit dem die Verszeilen enden, erwecken den Eindruck, der Dichter stehe vor einer großen Menschenmenge, der er seinen Appell vorträgt, als wolle er seine dichterische "Ideologie" den Massen direkt mitteilen.

So sagt er: Die Heimat ist weder Geographie noch ein Ort der Sehnsucht, sondern Bewegung und Handeln, ("heben", "verbreiten", zerbersten", "entdecken" soll "die

¹ Wadā^can ayyatuhā l-ḥarb, S. 128.

Erde ihre Anschrift - und wir die Erde in uns.") Dies ist die Botschaft des Dichters vom Märtyrer, der das Land von "uns" genommen hat und zurückgekehrt ist, um Jaffa zu "bewohnen".

3.4 Hochzeitsfeiern

3.4.1 Tod und Hochzeit in der palästinensischen Dichtung

Die Verbindung zwischen dem Tod der Märtyrer und einer Hochzeit wurde in der palästinensischen Dichtung wohl zum erstenmal von 'Abd ar-Raḥīm Maḥmūd in seinem Gedicht "Der Held, der Märtyrer" (al-Baṭal aš-šahīd, 1939) hergestellt. Die Situation auf dem Schlachtfeld setzte er zu einer lauten Hochzeitsfeier im Bezug. Anstelle der Tambourinklänge, die diese gewöhnlich begleiten, erschallt donnerähnlicher Lärm von Kanonen. Die fallenden Kämpfer sind Bräutigame, deren Hochzeitskleider rotgefärbt sind von ihrem eigenen Blut und schöner als festliche Seidengewänder.¹

In der modernen Dichtung stellt etwa Aḥmad Daḥbūr's Gedicht "Eine Hochzeit auf palästinensische Art"² (1969) ein lebendiges Beispiel für die Beziehung zwischen Märtyrertod und Hochzeit dar. In dessen Prosaeinleitung heißt es: "Der Märtyrer Kāmil Ḥammūd, die Söhne unseres Flüchtlingslagers haben ihm an einem Februartag das letzte Geleit gegeben. Es war ein glühendheißer Tag. Vielleicht entfloh der Tag selbst dem Sommer, um an unserer großen Hochzeitsfeier teilzunehmen [...]".³ Wie eine Hochzeit entspringt auch der Märtyrertod der Hoffnung auf Leben und auf dessen Fortsetzung. Der Dichter wendet sich einem Kind zu, das am gleichen Tag im Flüchtlingslager geboren wird, an dem man den Märtyrer zu Grabe trägt, und das wie dieser "Kāmil" genannt wird. Er wird aufgebahrt auf "den Zweigen der grünen Traurigkeit".⁴ Er ist der "Fidā'i", der Palästina als Paradies sieht, "unter dem Minen fließen".⁵ Als die Kugeln sein "grünes Herz" verbrennen, stirbt er nicht, sondern "leuchtet" und "blüht".⁶

Im Jahre 1971 veröffentlichte Walīd Saif seinen Sammelband "Tätowierung auf Ḥaḍra's Arm", der ein langes Gedicht "Hochzeitsfeiern" (A^crās) enthält.⁷ Ihm geht

¹ Cf. *Dīwān* 'Abd ar-Raḥīm Maḥmūd, S. 129-135, hier: S. 133.

² *Dīwān* Aḥmad Daḥbūr. Beirut 1983, S. 203-207. Der Dichter veröffentlichte dieses Gedicht zum erstenmal in: *al-Adāb*, 5(1969), S. 33.

³ Daḥbūr: *Dīwān*, S. 203.

⁴ *Ibid.*, S. 203.

⁵ *Ibid.*, S. 206. Man beachte die Entlehnung des Koranverses "Paradiese, unter denen Flüsse fließen" in modifizierter Form, z. B. 3/136.

⁶ *Ibid.*

⁷ Saif, Walīd: *Wašm 'alā ḍirā'c Ḥaḍra*. Beirut 1971, S. 25-33.

folgende Erklärung voran: "Das palästinensische Erscheinungsbild vom Mythos des kindhaft-unberührten Ritters Federico Garcia Lorca."¹ Der Text selbst verweist spürbar auf die Dichtung Garcia Lorcás, besonders auf dessen Drama "Bluthochzeit". Typische Motive Lorcás, wie "Zigeuner", "Nachtwache", "Zigeunermond" oder "die Frau von wilder Schönheit" erfüllen das Gedicht. Gleichzeitig jedoch haftet ihm etwas unverkennbar palästinensisches an. Die Namen des Helden "Zaid al-Yāsīn" und seiner Geliebten "Ḥaḍra" haben einen deutlich volkstümlichen Charakter. Daneben entlehnt Walīd Saif eine Vielzahl seiner Motive dem palästinensischen Alltagsleben, seinem Brauchtum, seiner Pflanzenwelt usw.

"Zaid al-Yāsīn" ist eine epische Figur, die auch in den späteren Gedichten Walīd Saifs unter dem gleichen oder einem anderen volkstümlich klingenden Namen wie "Abdallāh Ibn Ṣafīya"² (1976) wiederkehrt: Eine Verkörperung des liebenden und Widerstand leistenden Palästinensers, der schwierige Kämpfe bestehen muß, um zu seiner Geliebten "Ḥaḍra" - "mit grünem Schal, grünem Haar und grünen Lippen"³ - zu gelangen. "Ḥaḍra" ist hier ein Symbol für das Land. "Zaid al-Yāsīn" hingegen steht für den palästinensischen "Fidā'ī", dessen Vorbild Walīd Saif in denjenigen Männern sieht, die 1936 die Revolution der palästinensischen Landbevölkerung gegen die englische Mandatsmacht wie auch gegen die Projekte der zionistischen Bewegung trugen.

"Zaid al-Yāsīn" ist ein Bauer, der den "Qumbāz", das Männergewand der palästinensischen Landbevölkerung trägt. Er riecht nach feuchter Erde und Thymian. Daneben verkörpert er jedoch gleichzeitig das Rittertum mit den Zügen volkstümlicher Helden, wie z.B. Abū Zaid al-Hilālī. Die epische Form des Gedichts erlaubte es dem Dichter, den Rhythmus der palästinensischen Revolution und ihre Ausdehnung in Zeit und Raum wiederzugeben. Der Titel "Hochzeiten" ist auf metaphorischer Ebene ein deutlicher Hinweis auf den Inhalt des Gedichts, der von Liebe, Widerstand, Blut und Märtyrertum handelt.

In der Dichtung Maḥmūd Darwīš' erscheint das Doppelbild von Tod und Hoch-

¹ Ibid., S. 25.

² Cf. seinen Sammelband "Taḡrībat Banī Filastīn", Beirut 1982. Er besteht aus zwei langen Gedichten, die die zeitgenössische palästinensische Tragödie darstellen. Auffallend ist die Parallelität zum Titel des arabischen Volksepos "Taḡrībat Banī Hilāl".

³ Saif: Waṣm 'alā dirā' Ḥaḍra, S. 26.

zeit zum erstenmal im Gedicht "Tagebuch einer palästinensischen Wunde" (1968).
Darin beschreibt er den Tod der Kämpfer in der Schlacht als Hochzeit und Leben,
als Grund zur Freude, nicht zum Weinen:

Verbirg die Träne für das Fest,
denn wir werden nur vor Freude weinen.
Laßt uns den Tode auf dem Feld
Hochzeit nennen ... und Leben!¹

Vor allem das oben besprochene Gedicht "Segen für das Nichteingetroffene"²
gehört zu den herausragendsten Beispielen derjenigen Werke Darwīš', die sich mit
dem Bildkomplex Tod/Hochzeit befassen. Die "Hochzeit" ist hier nicht nur die
Verheiratung des Märtyrers mit seinem Land, sondern eine endlose Prozession des
Widerstandes, an welcher das gesamte Volk teilnimmt, das eine Phase
revolutionärer Veränderung durchlebt. In dem Gedicht "Dies ist ihr Bild ... und das
ist der Selbstmord des Liebenden" ist der Märtyrertod/die Hochzeit einer der Hö-
hepunkte. Das Begräbnis des "Liebenden" ist gleichzeitig ein Hochzeitsfest für die
gesamte Stadt³.

3.4.2 Besprechung des Gedichtes "Hochzeitsfeiern"⁴

"Hochzeitsfeiern"

Ein Liebender kehrt heim aus dem Krieg zum Tag seiner Hochzeit,
legt an seinen ersten Anzug
und tritt ein in die Rennbahn des Tanzes
als unbändigs Pferd,
das nach Nelken duftet.

- 6 An der Schnur der Freudentriller gelangt er zu Fatima.
Da singen ihnen alle Bäume des Exils
und die weichen Schleier der Trauer.
- 10 Dem Liebenden aber sinken die Lider.

¹ Dīwān S. 348. Darwīš veröffentlichte dieses Gedicht zum erstenmal in: al-Ādāb, 7/1968, S. 4-5.

² Dīwān, S. 504-511. Cf. oben (2.6.3 ff.).

³ Dīwān; Cf. z. B. S. 576, 578.

⁴ Dīwān, S. 583-584.

Seine dunkle Hand reicht er zum Henna hin
und zum heiligen Tuch der Frauen.

Doch über das Dach der Freudentriller breschen Flugzeuge,
Flugzeuge!
Flugzeuge!

- 16 Sie entführen den Liebenden aus dem Schloß des Schmetterlings
und fort von den Schleiern der Trauer
Da heben die Mädchen zu Gesang an:
Du hast geheiratet,
geheiratet hast du alle Mädchen!
O Muḥammad!
Zugebracht hast du die Brautnacht
auf den Ziegeldächern von Haifa.

- 24 O Muḥammad!
O Fürst der Liebenden!
O Muḥammad!
Geheiratet hast du den Weinstock
und die Jasminhecke.
O Muḥammad!
Geheiratet hast du die Stufen.
O Muḥammad!
Und kämpfst weiter!
Geheiratet hast du das Land.
O Muḥammad!
O Muḥammad!

"Hochzeitsfeiern" ist das Titelgedicht einer 1977 von Darwīš veröffentlichten Sammlung. Seine Plazierung an erster Stelle gibt diesem Text die Bedeutung einer Einleitung, die bereits einen programmatischen Ausblick auf den Inhalt des gesamten Sammelbandes erlaubt. Dieser enthält die berühmtesten Trauergedichte Darwīš', wobei die Trauer teils allgemein ist, teils einem persönlichen Freund gilt.¹

Metrisch basiert das Gedicht auf dem Versmaß Ramal. Die Verse sind kurz und ergreifend, mit ruhigem und starkem Reim. Damit erinnern sie an die Form volkstümlicher palästinensischer Hochzeitslieder, denn das Einstimmen des Publikums in den Gesang erfordert kurze Verse mit starkem Rhythmus und klaren Reimen sowie gewöhnlicherweise einen Refrain, den die Frauen von dem

¹ Die Gedichte, die sich mit dem Märtyrertod und dem Tod der Freunde beschäftigten, nehmen insgesamt mehr als die Hälfte des Sammelbandes ein.

Mädchen, das in einem von ihnen gebildeten Kreis singt und tanzt, aufgreifen und wiederholen.

Im Mittelpunkt steht die Hochzeitsfeier eines palästinensischen Kämpfers, der genau am Tage seiner Hochzeit von der Front zurückgekehrt ist. Als das Fest seinen Höhepunkt erreicht, erscheinen Flugzeuge und bombardieren die Feier. Der Bräutigam stirbt, aber die Hochzeitsfeier geht weiter.¹ Das Gesamtbild setzt sich aus drei Szenen zusammen:

Erste Szene: Der Liebende kehrt am Tag seiner Hochzeit aus dem Krieg zurück, um mit seiner Braut zusammenzutreffen (1-12).

Zweite Szene: Flugzeuge erscheinen und bombardieren die Hochzeitsfeier; der Liebende stirbt (13-17).

Dritte Szene: Die Hochzeitsfeier geht weiter, nachdem sie eine Wende erfahren hat (18-33).

Erste Szene

Im Vers 1 wird berichtet, wie der "Liebende" aus dem Krieg zurückkehrt, um seine Hochzeit zu feiern. Er ist hier also Kämpfer und damit "Fidā'ī". Der Ausdruck "Išq" bezeichnet die Beziehung des Palästinensers zu der ihm verwehrt Heimat. Er bedeutet mehr als nur "Liebe", ruft Assoziationen vor allem aus dem Bereich der islamischen Mystik und des kulturellen Erbes hervor². Einen Aspekt dieser Liebe stellt die menschliche Verbindung dar, die Mann und Frau eingehen. Der

¹ Die palästinensische Hochzeit, die auch nach dem Tod des Bräutigams weitergefeiert wird, ist Thema der 1968 in Beirut veröffentlichten Erzählung "Urs filastīnī" des syrischen Schriftstellers Adīb Naḥwī. Diese Erzählung stellt eine palästinensische Hochzeit in einem Flüchtlingslager in Syrien dar. Der Bräutigam stammt aus einem besetzten Dorf in Nordpalästina mit Namen "al-Baṣṣa". Obwohl das Fest seinen Höhepunkt erreicht hat, trifft der Bräutigam nicht ein. Er hat sein Versprechen eingelöst, vor der Hochzeit in sein Heimatdorf al-Baṣṣa zurückzukehren, um dort als Zeichen des Widerstandswillens der Flüchtlinge eine Fahne zu hissen und um die palästinensischen Hochzeitszeremonien durchzuführen. Dabei wird er von Israelis getötet. Als seine Kameraden mit seiner Leiche zur Hochzeit zurückkehren, wird das Fest nicht etwa beendet, sondern die Leidenschaftlichkeit der Tänzer und übrigen Festgäste sowie die Intensität der Feier steigern sich erst recht.

² 'Cf. insbesondere das Gedicht "Ašiq min Filastīn" (1966), Dīwān, S. 79-85 und in diesem Zusammenhang die Bemerkung von Neuwirth, Angelika, zum Titel "Ašiq" in ihrem Aufsatz: "Das Gedicht als Tuch. Maḥmūd Darwīš' Gedicht 'Ein Liebender aus Palästina.' In: Pracht und Geheimnis. Kleidung und Schmuck aus Palästina und Jordanien" Gisela Völges (Hg.). Köln 1987. S. 110-118, hier: S. 112

Liebende hat eine Braut namens Fatima. Seinen Kurzurlaub von der Front hat er erhalten, um Hochzeit mit ihr zu feiern.

Nun befindet er sich in einer gewöhnlichen zivilen Situation (Vers 2). Er trägt seinen ersten Anzug, versteht sich auf das Leben und die Liebe. Voller Eifer begibt er sich auf die Tanzfläche - ganz, wie man von einem aktiven Kämpfer erwartet, daß er sich auf das Schlachtfeld begibt. Als Kämpfer und Liebender repräsentiert er ein Idealbild der Männlichkeit, denn er tritt ein in die Rennbahn des Tanzes, unbändig wie ein Pferd und duftend von Nelken. Das Pferd ist ein Symbol für Kraft, Potenz und Jugendlichkeit. Auch bei Darwiš hat das Pferd diese Bedeutungen. Im "Gedicht des Landes" (1976) heißt es:

Im Monat März senkt sich das Meer auf unser ausgestrecktes Land wie ein Pferd in sexueller Erregtheit.¹

In "Die Taube fliegt" (1982) gleicht die sexuelle Lust dem Ungestüm eines Pferdes:

Geliebter, ich fürchte die Ruhe deiner Hände,
reib mein Blut, damit das Pferd schläft.²

In dem vorliegenden Gedicht "Hochzeitsfeiern" ist das "Pferd" mit Unbändigkeit und dem Geruch von Gewürznelken verbunden, was den Eindruck von Kraft und Vollkommenheit bestätigt. Die Nelke hat etwas Erotisches an sich, nach palästinensischem Brauch trugen die Bräute Ketten aus Gewürznelken.

Durch die Beschwörung einer volkstümlichen Atmosphäre bekommt das Gedicht etwas typisch Palästinensisches. Der Bräutigam nähert sich der Braut unter den Freudentrillern der Frauen, die sich wie ein langes Seil aneinanderreihen: "An der Schnur der Freudentriller gelangt er zu Fatima". Diese Hochzeit läßt die "Exilländer" bzw. deren "Bäume" an der Feier Anteil nehmen. Es sind Bäume, die Palästinenser um ihre Hütten in den Flüchtlingslagern herum gepflanzt haben. In einem anderen Gedicht beschreibt sie Darwiš als schnellwachsende Pflanzen, die die Palästinenser an ihrem jeweiligen Aufenthaltsort gepflanzt haben. Immer jedoch "ernteten" sie den Tod anstelle der Früchte.³

Noch ein weiteres Element stark palästinensischen Charakters beteiligt sich am

¹ Dīwān, S. 66.

² Hisār, S. 236.

³ Cf. das Gedicht "Naḥnu nuḥibb al-ḥayāh" In: Ward aqall, S. 101, cf. oben (2.7.7ff.).

Gesang für das Brautpaar. Es sind dies die "Trauertücher", die auf die an der Feier teilnehmenden Frauen hinweisen sollen. Tücher als Kopfbedeckung der palästinensischen Frauen sind ein häufig wiederkehrendes Motiv in der Dichtung Darwīš'.¹ Hier handelt es sich jedoch auffälligerweise um "Trauertücher". Gewöhnlich sind die Tücher weiß. Bei einem Todesfall werden sie von den Frauen zum Ausdruck ihrer Trauer indigoblau gefärbt. In die palästinensische Hochzeitsfeier mischt sich also Trauer. Die toten Brüder, Söhne und Ehemänner, die während der tragischen "Reise" der Palästinenser gefallen sind, sind dadurch ebenfalls anwesend und nehmen an der Hochzeitsfeier teil.

Durch das in den Versen 10 - 11 entwickelte poetische Bild wird der palästinensische Charakter des Gedichts am deutlichsten zum Ausdruck gebracht. Darwīš hat es der volkstümlich dialektalen "Tarwīda"² entlehnt, welche in Palästina gewöhnlich zur Verabschiedung der Braut vor ihrer Hochzeit gesungen wird, insbesondere in der auch "Hennanacht" genannten Nacht vor der Hochzeit, in welcher die Freundinnen der Braut ein ruhiges, melancholisch gedehntes Lied anstimmen. Der Beginn dieser Abschieds-"Tarwīda" lautet:

Er senkte seine Lider
und reichte seine Hand, damit sie mit Henna bemalt würde.
Schmal ist seine Hüfte,
um die sie das Tuch schlingen
[...]

Darwīš arbeitet diesen Text, nachdem er ihn aus der Umgangssprache in die Hochsprache übertragen und das Versmaß vom volkstümlichen Basit zum Ramal verändert hat, in das Gedicht ein. Zugleich verbindet er ihn mit einem neu von

¹ Cf. z. B. die Darstellung des Tuches in dem Gedicht "Āšiq min Filastīn". Dazu auch die Anmerkungen von Neuwirth in ihrem oben erwähnten Artikel. Das Tuch steht bei Darwīš meist in Beziehung zur Mutter, ("das Tuch meiner Mutter") die wiederum die Heimat symbolisiert. Cf. z. B. das Gedicht "Matar nā'īm fī ḥarīf ba'īd" (1970), *Dīwān*, S. 258-261, in dem der Ausdruck "das Tuch meiner Mutter" viermal vorkommt.

² Die "Tarwīda" ist eine bestimmte Melodie in der palästinensischen Volksmusik, die normalerweise zur Verabschiedung der Braut gesungen wird. Gewöhnlich ist das dabei zugrunde liegende Versmaß "al-Basit", das einen getragenen-melancholischen gedehnten Rhythmus aufweist. Es gibt jedoch noch eine andere Art der Tarwīda, welche Gustaf Dalman "Imlāla" nennt und die die Mädchen singen, wenn sie die Weinberge bewachen. Cf. Sirhān, Nimr: *Mausū'at al-Fülklūr al-Filastīnī*, Bd. 2, 'Amman 1981, S. 83. Beispiele von Tarwīda und Imlāla in: *Palästinischer Dīwān*. Beitrag zur Volkskunde Palästinas, gesammelt und mit Übersetzung und Melodien herausgegeben von Gustaf H. Dalman. Leipzig 1901, S. 157, S. 25.

ihm geschaffenen Bild, dem "heiligen Tuch der Frauen" (Vers 12). Der Bräutigam streckt seine Hand aus, um sie mit Henna bemalen zu lassen - ein Brauch, der in den palästinensischen Dörfern weit verbreitet ist - und die Frauen reichen ein weißes Tuch, möglicherweise für das Jungfernbrut (Verse 10-12). Vielleicht legt der Bräutigam auch seine Hand in die hennagefärbte Hand der Braut, während das Weiß als Symbol für die jungfräuliche Reinheit dient.

Die Einarbeitung dieses Textes an einer derart emotionsgeladenen Stelle dient nicht nur der weiteren Verdichtung der palästinensischen Atmosphäre, sondern erfüllt darüber hinaus auch eine wichtige strukturelle Funktion. Gewöhnlich wird die "Tarwida" zur Verabschiedung der Braut vor deren Zusammentreffen mit dem Bräutigam gesungen. Diese Begegnung fand hier aber bereits statt: Das Brautpaar begegnet sich an der "Schnur der Freudentriller". Warum also beschwört der Dichter eine Atmosphäre des Abschieds herauf? Will er den Rezipienten in Hinblick auf die in Kürze auftauchenden Flugzeuge schon auf den Abschied des Bräutigams vorbereiten?

Die zweite Szene

Die Freudentriller der Frauen erklingen. Sie sind kräftig und dicht und erheben sich am Himmel über das Fest "wie ein Dach". Plötzlich taucht ein neues, feindliches Element am Festhimmel auf. Es sind die Flugzeuge, die begleitet von einem zweimal wiederholten Schrei des Entsetzens, der wie ein Luftangriffsalarm plötzlich während des Festes erklingt und Gesang wie Freudentriller erstickt, in die Szene einbrechen. Daß diese Flugzeuge den Tod bringen, indem sie Bomben über dem Hochzeitsfest abladen, wird jedoch keineswegs direkt formuliert. Statt dessen heißt es mit einem poetischen Bild, sie "entführen den Liebenden aus dem Schoß des Schmetterlings". Das Flugzeug ist in der arabischen Sprache grammatikalisch Feminum. So erscheint es hier wie eine Todessgöttin oder Göttin der Unterwelt, die den schönen Gott Tammüz bzw. Adonis seiner Geliebten 'Istar bzw. Aphrodite entführt.

Das Bild der Entsprechung zwischen Leben und Tod, repräsentiert durch Hochzeit und Flugzeuge, soll hier auf poetische Art eine Seite des palästinensischen Alltags in den Flüchtlingslagern, vor allem im Südlibanon, darstellen, wo Palästinenser fast täglich den Angriffen israelischer Flugzeuge ausgesetzt sind. Darwīš bestätigt diese

"Geschichte" auf ergreifende Art. Er beschreibt die Realität mit einem unverbrauchten poetischen Bild und erhebt sich dadurch weit über das Niveau bloßer Politagitiation.

Das Bild Hochzeit/Flugzeuge taucht auch in früheren Gedichten Darwīš' auf. In "Dies ist ihr Bild ... und das der Selbstmord des Liebenden" (1975) beschreibt er z.B. eine palästinensische Hochzeit, über der Flugzeuge kreisen, die offensichtlich feindlich sind, da sie Tote hinter sich zurücklassen, als sie vom Himmel über der Hochzeitsfeier zu ihren Stellungen zurückkehren:

Ich war auf dem Höhepunkt der Hochzeit.
 Flugzeuge ziehen über meine Hochzeit hinweg.
 Ich schrieb, meine Geliebte ist Kohle, schrieb ich
 Und ich weiß, daß ein Blitz kommen wird,
 damit die Sänger zu ihren Kleidern zurückkehren.
 Ich bin der abwesende Sprecher.
 Flugzeuge ziehen über meine Hochzeit hinweg.
 [...]
 Ich ersehne das Ersehnte
 und liebe Küsse der Liebe.¹

An einer anderen Stelle desselben Gedichts sagt er:

Die Flugzeuge kehren von meiner Hochzeit zurück,
 sie verlassen mich ohne Grund.
 Ich suche nach meinen Traditionen und meinen Toten, die die Nacht be-
 lagern.
 Sie nähern sich meiner Brust und drängen sich in meiner Brust,
 aber sie kommen nicht an, sie kommen nicht an.²

In dem Gedicht "Lob des hohen Schattens" (1983) wiederholt sich dieses Bild in modifizierter Form:

Ich liebe dich,
 tauch deine Blumen in mein Blut und streue sie
 über das Flugzeug, das zwei Liebende verfolgt.³

Die dritte Szene

Die Hochzeitsfeier geht weiter, obwohl die Flugzeuge gekommen sind und den Liebenden "entführt" haben. Sie nimmt jedoch eine andere Wendung: Die Hoch-

¹ Dīwān, S. 551.

² Ibid., S. 554.

³ Hişār, S. 140.

zeit findet nun auf einem symbolischen Niveau statt. Der Liebende, von dem erwartet wurde, daß er mit seiner Braut Fatima zusammenkommt, ist jetzt zum Märtyrer, also zum Bräutigam seiner "Heimat" geworden. In diesem Sinn ist diese Hochzeit eine denkbar vollkommene Vereinigung mit der "Heimat", die bei der beschriebenen Feier in Gestalt verschiedener sie vertretender und symbolisierender Elemente gegenwärtig ist: Alle Mädchen, die roten Dächer Haifas, die Weinstöcke, die Stufen, die zur "Heimat" hinauf- und hinunterführen, die Jasminhecken, also der Südlibanon, wo der palästinensische Widerstand blüht, sich hochrankt. Der Jasmin ist eine poetische Bezeichnung Darwīš' für Palästina: "Jasmin ist der Name meiner Mutter."¹

Die Szenen können auch durch Verfolgung der inneren Bewegung des Gedichts und ihrer Andeutung von Tod und Leben beschrieben werden. Die erste Szene wird von der realen Feier und deren positiven Assoziationen beherrscht. Eine Hochzeitsfeier ist eine Zustimmung zum Leben und zu dessen Fortsetzung, sie steht für die Vereinigung von Mann und Frau und die erwartete Fruchtbarkeit. Dieser positiven Bewegung steht eine negative äußere Bewegung gegenüber, d. h. der Tod, dargestellt durch die ihn verursachenden Mittel - nämlich die Flugzeuge -, die die Hochzeitsfeier bombardieren und dem Tod zu einem zeitlich begrenzten Triumph über das Leben verhelfen. Die abschließende Aussage des Gedichts ist jedoch der endgültige Sieg des Lebens und des Widerstands: Der Tod des Bräutigams führt nicht zur Auslöschung palästinensischer Existenz, sondern zur endgültigen und vollkommenen Verschmelzung mit der Heimat. Die "Hochzeit mit allen Mädchen" und mit den Elementen, die die Heimat repräsentieren, bedeutet, daß der Märtyrer zu einem Teil des lebendigen und aktiven kollektiven Bewußtseins geworden ist. Er verkörpert das Idealbild des Ritters und Liebenden im Bewußtsein aller Mädchen, anstatt nur Fatimas Ehemann zu sein. In diesem Sinn erfüllt er wie zu seinen Lebzeiten weiter seine Aufgabe: "Du kämpft weiter, o Muḥammad".

Muḥammad steht in diesem Gedicht nicht für ein Individuum, sondern für den Archetyp Mensch, der sich nach Vereinigung mit dem Land sehnt. Die Flugzeuge töten ihn nicht, sondern bringen ihn in den Schoß der Mutter Erde zurück. Diese

¹ Dīwān, S. 566f. Cf. oben (2.6.4.5 ff).

tammūzitisches Vorstellung wird durch Darwīš' poetische Ausdrucksweise nahegelegt, die "Hochzeit" mit Elementen der Natur oder dem Land. Im Kontext der palästinensischen Erfahrung entspricht die tammūzitisches Vision der Vertreibung und dem Verlust der Heimat, die nur auf dem Weg über das Märtyrertum erneut zu erreichen ist.¹

Im Mittelpunkt des Gedichts steht hier die Volksvorstellung, die den Tod der Kämpfer als Hochzeit betrachtet. Es ist ein Tod, der ein Auflehnen gegen Vernichtung beinhaltet, dem Volk gleichzeitig durch Rückgriff auf das religiöse Erbe Widerstandsfähigkeit und Standhaftigkeit verleiht. Der Märtyrer ist nicht tot, er lebt². Außerdem gilt er als "der Fürst der Liebenden" - ein Bild, das an den "Fürsten der Gläubigen" (Amīr al-Mu'minīn) erinnert, die höchste politische und religiöse Macht in der islamischen Gemeinschaft.

Auch beim Bau seines Gedichtes stützt sich Darwīš auf das Volksgut, nicht nur, indem er traditionelle Texte verwendet und sie nach den jeweils notwendigen Veränderungen in den Kontext seines eigenen Gedichtes integriert, sondern auch durch Angleichung der Gedichtsstruktur an volkstümliche palästinensische Hochzeitslieder. Die Verwendung eines sich wiederholenden Refrains zwischen den einzelnen Abschnitten des Liedes, wie hier des Satzes "O Muḥammad", der in diesem Gedicht achtmal vorkommt, macht dies deutlich.

Will man das volkstümliche Bild, das Darwīš von dieser Hochzeit malt, weiter verfolgen, so muß auch seine andere, tragische Seite noch näher betrachtet werden. Nach der Ermordung des Liebenden wandelt sich die Hochzeits- in eine Trauerfeier, das "Radh", um den dafür üblichen Ausdruck der palästinensischen Umgangssprache zu gebrauchen. Der Ausruf "O Muḥammad" wird dadurch zu einem Ausdruck des Schmerzes und des Leids. Formal gesehen unterscheidet sich die Trauer- kaum von der Feierrunde. Die Frauen führen einen speziellen Trauertanz auf, wobei sie sich schlagen und ständig den Namen des Verstorbenen wiederholen. In diesem Gedicht verschwindet jedoch die Grenze zwischen Leben und Tod, und die Trauerrunde verwandelt sich in eine Feierrunde, denn der

¹ Cf. mit: Sāliḥ, Fahrī: "Isti'ārat al-arḍ al-kubrā, 'an aš-šī'r al-filastīnī l-mu'āšir". In: al-Karmel 38 (1990), S. 166-179. Hier: S. 176.

² Cf. oben (1.1.ff).

Märtyrertod hat die Bedeutung einer Hochzeit gewonnen und der Märtyrer ist zum Bräutigam geworden. Die Hochzeit von Muḥammad und Fatima, als Krönung einer vorangegangenen Liebesbeziehung zwischen zwei Menschen geht hier weiter, nur findet sie jetzt zwischen dem Märtyrer und dem Land statt - als Krönung der früheren Liebesbeziehung zwischen dem "liebenden" Fidā'ī und der Heimat. Dieses Gedicht zeichnet ein lebendiges poetisches Bild von der Tragödie der Palästinenser und ihrer von Liebe und Tod geprägten Beziehung zur Heimat. Es spricht keine weltbewegenden Gedanken aus, das ist auch nicht seine Aufgabe. Seine Kraft besteht vielmehr in der Fähigkeit, sich mit dem Volksempfinden zu identifizieren und dieses gleichzeitig zum künstlerischen Ausdruck zu bringen. Zumal in seinem Bau ist das Gedicht volkstümlicher Natur, gleichzeitig aber trägt es eindeutig die Handschrift Darwīš'. Dessen persönlicher Stil kommt in den ihm eigenen poetischen Begriffen und Motiven und in der von ihm bekannten bewegenden Lyrik und Rhythmik zum Ausdruck. Auch wenn er einen volkstümlichen Text oder die Struktur der Hochzeitslieder palästinensischer Frauen verwendet und darauf seinen eigenen Text baut, tut er dies in der ihm eigenen Weise, wobei er das Material volkstümlicher Herkunft in sein eigenes dichterisches Material verwandelt. Darauf gründet - meiner Ansicht nach - die Qualität dieses Gedichts, das äußerste Einfachheit und Klarheit, zwei Eigenschaften, die volkstümliche Texte gewöhnlich auszeichnen, mit der außergewöhnlichen Originalität des Dichters Maḥmūd Darwīš' vereint. Der volkstümliche Text kann zwar Emotionen hervorrufen, entbehrt jedoch des Besonderen, denn der volkstümliche Dichter stellt die eigene Künstlerpersönlichkeit nicht in den Vordergrund, sondern verbirgt sich und verschwindet hinter seinem Werk. Trotz der starken Emotionalität des volkstümlichen Textes läßt sich hinter diesem kein bestimmtes Individuum ausmachen, sondern nur eine Person, die es versteht, die Gefühle und Empfindungen des Volkes zum Ausdruck zu bringen¹. Darwīš' dagegen ist es gelungen, die wichtigsten Eigenschaften des volkstümlichen Textes, insbesondere dessen Wirkung auf die Volksseele, die Fähigkeit, starke Gefühle und Empfindungen hervorzurufen, die Spontaneität, die ihm seine beeindruckende Fri-

¹ Cf. mit: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Ästhetik. Hg. von Friedrich Basseng. Berlin 1985, Bd. II., S. 481-482.

sche und Aufrichtigkeit gibt¹, zu exzerpieren und daraus ein Material zu schaffen, mit dem er seine eigenen Gefühle und seine eigene dichterische Ideologie zum Ausdruck bringt.

3.5 "Hymne an das Grün"

3.5.1 Grün in der Dichtung Darwīš'

Die Farbe Grün symbolisiert allgemein Frühling, Fruchtbarkeit, Hoffnung und neues Leben.² Im Islam ist sie die Farbe des Propheten und des Paradieses.³ Der palästinensische Volksglaube assoziiert mit Grün positive Vorstellungen. Wenn eine Mutter ihrem Sohn wünscht, sein Weg möge grün sein, so bedeutet dies, daß sein Leben glücklich und erfolgreich sein soll. Ein grünes Haus verweist auf Kinderreichtum.⁴

In Darwīš' Dichtung erscheint die Farbe Grün häufig in Verbindung mit Darwīš' Zentralmotiv "Land", und zwar vor allem, wenn vom Tod/Märtyrertod die Rede ist, also dem aktiven Streben nach der Heimat auf dem Weg des Widerstands, aber auch in direkter Anspielung auf die Heimat. In dem Gedicht "Ich liebe dich mehr" (Uḥibbuki akṭar, 1967) ist das Herz der Geliebten (der Heimat) grün:

Du bist die Erde und der Himmel,
und dein Herz ist grün.
Wie sollte ich dich dann nicht mehr lieben.⁵

Meist steht "Grün" bei Darwīš allerdings in Beziehung zu Blut und Tod infolge des Widerstands als Ausdruck neuen Lebens, das der Aufopferung entspringt. In diesem Sinn sind seine Wort in dem Gedicht "Psalm Nr. 151" (al-Mazmūr al-hādī wa-l-ḥamsūn ba'd al-mi'a, 1975) zu verstehen:

¹ Ibid., S. 482.

² Cf. Forstner: Welt der Symbole. S. 153; Herder Lexikon der Symbole. Freiburg. 1987, S. 65.

³ Ibid., S. 65.

⁴ Forstner verweist zudem auf eine leider nicht näher bezeichnete Stelle bei Dalman, der zufolge die "Bräute in der Gegend von Jerusalem ein grünes, blutverziertes Hochzeitskleid" tragen (Forstner: Welt der Symbole, S. 153). Dieser Brauch lege "den Gedanken an junges Lebensglück und Hoffnung nahe".

⁵ Diwān., S. 244.

Meine Zugehörigkeit zum Grün, Frische des Todes ist Wahrheit.¹

In "Die Brücke" (al-Ġisr, 1970) vermischt sich das Blut der Palästinenser, die beim Versuch der Rückkehr an der Schwelle zur Heimat getötet wurden, mit dem Wasser des Flusses, läßt es anschwellen und verändert seine Farbe, die schließlich zum plötzlichen Grün des Todes wird.²

In dem Gedicht "Der Mann mit dem grünen Schatten" (ar-Raġul dū az-ẓill al-aḥḍar),³ welches Darwīš anlässlich des Todes von Ġamāl ʿAbd an-Nāṣir (1970) verfaßte, hat das Wort "grün" eine struktur- und rhythmusbestimmende Aufgabe. Es erscheint in einem als Refrain sich dreimal wiederholenden Satz, der die einzelnen Teile des Gedichtes zueinander in Bezug setzt:

Du bist kein Prophet ... aber dein Schatten ist grün.

Die Farbe "Grün" ist im Islam die Farbe des Propheten, doch Darwīš spricht ʿAbd an-Nāṣir das Prophetentum ab: "Du bist kein Prophet". Im großen und ganzen geht dieses Gedicht von der Realität aus. Es bestätigt das historische Bild ʿAbd an-Nāṣirs, indem es auf die zivilisatorischen Errungenschaften verweist, wie die Stahlfabriken und die Millionen Kilowattstunden, die der Bau des Assuan-Staudammes, des größten Projektes seiner Regierung, erst ermöglichte. Andererseits versucht Darwīš dem Bild ʿAbd an-Nāṣirs die mythische Verklärung, die es insbesondere nach seinem Tod im Bewußtsein der arabischen Nation und Dichtung⁴ erhalten hat, zu nehmen. Dennoch gibt er ihm im zweiten Teil desselben Verses einen Hauch eben dieser mythischen Verklärung zurück, wenn er sagt: "...aber dein Schatten ist grün". Er hat also Anteil am Grün des Propheten und vereint auf sich alles, was die Farbe Grün versinnbildlicht; Fruchtbarkeit, Freigebigkeit, Hoffnung, und zwar insbesondere für die Palästinenser, die während der Regierungszeit von ʿAbd an-Nāṣir voller Hoffnung waren, er könne ihnen ihre Heimat zurückgeben. ʿAbd an-Nāṣir verlieh den Palästinensern in der Vertreibung die grüne, blühende Hoffnung auf Rückkehr:

¹ Ibid., S. 291.

² Ibid., S. 354.

³ Erstmals veröffentlicht in "al-Ādāb", 12/1970, S. 2 Cf. auch Dīwān, S. 359-362. Eine vollständige Übersetzung des Gedichts findet sich im Anhang

⁴ Es gibt zahlreiche Totengedichte zu Ehren ʿAbd an-Nāṣirs. Cf. eine Zusammenstellung davon in: Kitābat ʿalā ġabr ʿAbd an-Nāṣir. Akka o. J.. Über ʿAbd an-Nāṣir als Mythos in der zeitgenössischen arabischen Dichtung, s. Zakī, Aḥmad Kamāl: al-Aṣātir, Dirāsa ḥaḍāriya muqārana. Kairo 1975. S. 237-258.

Wie hast du mein Exil verwandelt und meinen Tod
 zu Grün
 zu Grün
 zu Grün¹

In dem Gedicht "Zurückgekehrt nach Jaffa" (*ʿĀ'id ilā Yāfā*, 1971) stellt der Dichter zwischen dem *Fidāʿī* (Märtyrer) und der tammuzischen Auferweckung im Frühling - die im vorhergehenden besprochen wurde - eine deutliche Beziehung her:

Nichts aber gleicht ihm,
 und die Lieder ahmen ihn nach.
 Ihn und sein grünes Rendezvous.²

In "Sie töteten dich im Tal" (*Qatalūka fī l-wādī*, 1972) verkörpert die gesamte Heimat das Grün, das aus jedem Tropfen Blut erwächst. Durch ihre Einzelelemente Sonne, Blumen, Nacht und Lehm ist sie mit dem Blut verbunden, demjenigen Elixier also, das die genannten Elemente erst befähigt, die Heimat zu verkörpern. Das "Blut" steht hier also lediglich für den Zustand der revolutionären Geburt, welcher das gesamte Gedicht beherrscht und ihm sein Gepräge gibt.³

In dem "Gedicht des Landes" (*Qaṣīdat al-ard*, 1976)⁴ ersteht Christus vom Tod auf "grün wie die Pflanzen" vom Blut der Schulkinder, die während des Aufstandes am Tag des Bodens, dem 31. März 1976, getötet wurden. Das heißt, die Erlösung geschieht durch das unschuldig vergossene Blut der Kinder, die aus ihrer Schule hinausgegangen waren, um gegen die Besetzung zu demonstrieren.

3.5.2 Das Gedicht "Hymne an das Grün" (*Našīd ilā l-aḥḍar*)⁵

Du bist das Grün. Der Ölbaum ähnelt dir nicht, der Schatten kommt dir nicht
 nahe, und die Erde faßt nicht die Banner deines Morgens.
 Allein inmitten verschwundener Farben,
 dehnt du dich von Verzweiflung zu Verzweiflung,
 allein und fremd wie die asiatische Hoffnung.

¹ *Diwān*, 361.

² *Ibid.*, S. 400. Cf. oben (3.3).

³ *Ibid.*, S. 412-423. Cf. insbes. S. 419.

⁴ *Ibid.*, S. 618-631. Cf. insbes. S. 622.

⁵ *Ibid.*, S. 632-635.

- 5 Du bist das Grün, von der ersten Mutter, die dir den Namen gab,
bis hin zu den modernsten Waffen.
Das Grün, du bist das Grün, das aufsteigt von der Schlacht der Farben,
die Wälder sind Federn an deinem Flügel,
deine Zeit ist das gemeinschaftliche Korn, die blutige Hochzeit.
Du bist das Grün - wie der erste Schrei des Kindes, das die Welt betritt
durchs Tor des Verrates,
und wie der erste Schuß eines Soldaten,
der das Winterschloß des Königs sah.
Auf der Narzisse haben wir dich erwartet -
Glocken und Erschlagene.
Und wir erschufen dich, damit du uns erschüfest
als Licht und als Schatten.
- 17 Du bist das Grün. Der Ölbaum ähnelt dir nicht, der Schatten kommt
dir nicht nahe, und die Erde faßt nicht die Banner deines Morgens nicht.
Doch meine Hymne an dich ist immer nur schwarz wegen der Fülle meines
Todes am Feuer deiner Wunden
Erneuere dich, oh Grün, meinen Tod und mein Bersten!
In meiner Kehle liegen Zehntausende Erschlagener, die nach Wasser ver-
langen.
Erneuere, oh Grün, meine Stimme und meine Verbreitung.
In meiner Kehle rüttelt eine Hand an der Palme,
um eines Jungen willen, der kommt als Prophet,
ich meine als Fidā'i.
Und erneuere, oh Grün, meine Stimme. In meiner Kehle sind die Landkarten
des Traums und die Namen des lebenden Messias.
- 26 Erneuere, oh Grün, meinen Tod.
Jahrezeiten und Länder sind in meinem toten Körper.
Oh Grün inmitten dieses dominierenden Schwarz, Grün auf der Suche der
Tücher nach dem Nil und nach der Morgengabe.
Grün, Grün in allen Gärten, die der Sultan verbrannte,
grün in jeder Asche.
Ich werde dich nicht Übergang des Symbols vom Traum zum Tag nennen.
Ich nenne dich fliegendes Blut in dieser Zeit,
Ich nenne dich Auferstehung der Ahre:
Wenn ich jetzt Poesie schreibe, bedeutet das meinen Tod. Weg mit den Re-
geln der Dichtung, der Dolch soll sich zeigen, das Symbol aufgedeckt werden:
die Völker sind der Vogel, und die Regime werden jetzt Mörder genannt.
Oh, du aus meiner vollkommen-vollendeten Leiche
im Raum, deutlich wie Brot aufsteigender Vogel.
- 39 Oh Grün! Nur wenig nähert sich Gott meiner Frage.
Oh Grün,
Nur wenig entfernt sich das Meer von meiner Frage,
und ich erinnere mich
oder ich erinnere mich nicht des ersten Ereignisses.
Aber ich sehe das Ritual meiner Ermordung

Dennoch bin ich jedem Tötungsversuch entronnen,
ein Wunder in einem Körper.

45 Fortsetzen sollst du, oh Grün,
die Farbe des Feuers und des Bodens und das Leben der Märtyrer.
Und versuchen sollst du, oh Grün,
von Verzweiflung zu Verzweiflung zu kommen,
allein und verzweifelt wie die Propheten.

50 Fortsetzen sollst du, oh Grün, deine Farbe
und fortsetzen, oh Grün, die meine.
Du bist das Grün. Und aus Grün entsteht nichts außer Grün.
Der Olbaum ähnelt uns nicht,
der Schatten kommt uns nicht nahe,
die Erde kann mein Gesicht nicht erfassen
an deinem Morgen! ...

Die "Hymne an das Grün" (Našid ilā l-aḥḍar, 1977) ist eine in sich abgeschlossene Auseinandersetzung mit dem "Grün", welches hier auf die Stufe eines umfassenden Symbols erhoben wird, auf dem das gesamte Gedicht basiert. Obwohl Darwiš es, wie noch darzustellen sein wird, auf diesem umfassenden mythologischen Symbol aufbaut, gibt er ihm nicht die Form einer geordneten, dem Mythos entsprechenden Darstellung.

Die Sinnfigur Grün wurde von arabischen Kritikern nur annähernd verstanden. Man interpretierte sie z. B. als die Seele, die den Körper beim Tod verläßt. Der Dichter würde mit ihr ein Symbol der Revolution und der endgültigen Erlösung durch diese schaffen.¹

Ein anderer Kritiker sah "Grün" als Symbol der Aufopferung des Blutes, worin sich das Geheimnis des sich erneuernden palästinensisch-arabischen Lebens ausdrücke². Jedenfalls beschränkt sich die Interpretation auf ganz allgemeine Aussagen zur Beziehung von Grün und Tod bzw. der Erneuerung des Lebens und der Erlösung durch Zugehörigkeit zur Revolution, ohne direkt auf das volkstümliche mythologische Symbol, das dem Gedicht zugrunde liegt, einzugehen.

Die Symbolisierung der Seele durch Vögel ist weit verbreitet, im palästinensischen Volksglauben gibt es allerdings die Vorstellung, daß die Seele den Körper beim Tod in Form eines kleinen Vogels oder einer Biene verläßt, die die Angehörigen

¹ Cf. 'Abd al-ʿAzīz: *Āṭār Lorca fi l-adab al-ʿarabī*, 290.

² Cf. an-Nābulsi: *Maḡnūn at-turāb*, 418.

des Toten immer wieder besucht, um sie an diesen zu erinnern.¹

In mystischen Gedichten ist ein Falke, der von einer alten Frau - der Welt - gefangen gehalten wird, Ausdruck für die freie Seele. Diese Allegorie hat eine lange Tradition, schon im alten Ägypten stellte man die Seele durch einen Vogel dar, der den Körper beim Tode verläßt. Vielleicht beeinflusste dies die Vorstellung vom Heiligen Geist als Taube in der christlichen Symbolik. In der vorislamischen Dichtung ist die Rede von einem Vogel namens "Hāma", der fliegt, wenn Blut vergossen wird. Möglicherweise besteht eine Beziehung zwischen all dem und dem Ausspruch des Propheten: "Die Seelen der Märtyrer befinden sich in den Körpern grüner Vögel, die von den Blättern des Paradieses fressen".²

3.5.2.1 Volkstümliches Symbol und Volksmärchen

Das Wort "grün" erscheint, abgesehen von der Überschrift, 22 Mal in der "Hymne an das Grün". Die Symbolik dieses Gedichtes ist dem Volksmärchen "der grüne Vogel"³ entlehnt, das die Geschichte eines mutterlosen Jungen und seiner Schwester erzählt, die bei ihrem Vater und ihrer Stiefmutter leben. Eines Tages bringt der Vater Fleisch, das seine Frau kochen soll. Sie verzehrt es aber, bevor er nach Hause zurückkehrt, tötet und kocht den Jungen, um ihre Tat zu verbergen. Der Schwester, die alles gesehen hat, droht sie dasselbe Schicksal an, falls sie nicht schweigen und ihrem Vater von der Untat erzählen sollte. Als der Vater zurückkommt, ißt er unwissend das Fleisch seines Sohnes. Die Schwester weigert sich mitzuessen und wartet bis zum Ende der Mahlzeit, um die Knochen

¹ Cf. Sārīsī, 'Umar: al-Ḥikāya š-ša'biya fi l-muḡtama' al-filastīnī. Beirut 1980, S. 64.

² Schimmel, Annemarie: "al-Bāz al-ašhab". In: al-Afkār wa-l-funūn. Auswahl aus Fikrun wa Fann (München), Hefte 1-6. 1963-1965, S. 159 - 174. Hier: S. 172. Bzgl. des Prophetenwortes cf. Tirmidī: Sunan, Bd. 3, S. 96, Ḥadīṭ 269.

³ Cf. den in Transkription wiedergegebenen arabischen Text des Märchens sowie seine deutsche Übersetzung in: Schmidt, Hans und Kahle, Paul (Hg.): Volkserzählungen aus Palästina. Gesammelt bei den Bauern von Bir-Zeit. Bd. I. Göttingen 1918. Märchen Nr. 49 (ohne Titel), S. 186 - 189. Ebenso Sārīsī: al-Ḥikāya š-ša'biya fi l-muḡtama' al-filastīnī. S. 371 f. Cf. hier "aṭ-Ṭuwair al-aḥḍar", ebenso die englische Übersetzung in: Mahwī Ibrāhīm und Kanaana Šarīf (Hg.): Speak bird speak again. Palestinian Arab Folktales. University of California Press 1988, S. 98-102.

aufzusammeln und zu begraben. Darauf verwandeln sich diese in einen grünen Vogel¹, der auffliegt und singt:

Ich bin der grüne Vogel,
ich laufe und stolziere.
Meine Stiefmutter hat mich geschlachtet,
aber meine liebe Schwester sammelt meine Knochen und weint.
[...]

Als man ihn bittet, sein schönes Lied zu wiederholen, kommt er diesem Wunsch mit der Bedingung nach, daß sein Vater den Mund öffnet. Als dies geschieht, wirft der Vogel eine Handvoll Nadeln und Nägel hinein, woraufhin der Vater sofort stirbt. Ebenso verfährt der Vogel mit der Stiefmutter. Als die Menschen ihn zum dritten Mal bitten, seinen Gesang zu wiederholen, stellt er die Forderung, daß auch die Schwester ihren Mund öffnen und die Augen schließen soll. Er wirft ihr ein Stück Zucker in den Mund und die Goldkette der Stiefmutter in den Schoß. Als die Schwester die Augen öffnet, sieht sie, daß der grüne Vogel sich in ihren Bruder zurückverwandelt hat.² Danach leben sie glücklich zusammen.³

Das Märchen "Der grüne Vogel" erinnert mit seinen Hinweisen auf die Auferstehung vom Tod an alte Fruchtbarkeits- und Auferstehungsmythen. Da der Held hier ein Vogel ist, drängt sich der Vergleich mit den Mythen vom Vogel Greif oder Vogel Phönix auf⁴, der alle fünfhundert Jahre von der arabischen Halbinsel

- ¹ In der von Schmidt und Kahle überlieferten Erzählung verwandeln sich die Knochen in einen Hahn. Cf. Volkserzählungen aus Palästina, S. 186. Das Motiv der Knochen, die begraben werden, und sich dann in ein anderes Wesen, meist einen Vogel verwandeln, ist in den Volkserzählungen der Welt häufig. Über dieses Motiv cf. Thompson, Stith: *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*. Helsinki ²1973. S. 250. Motiv E 607.1 auch Motiv E 610.1.1 "Reincarnation: Boy to bird to boy", *ibid*.
- ² In der Erzählung, die durch as-Sārīsī verbürgt ist, verwandelt sich der grüne Vogel nicht wieder in den Bruder, vielmehr findet ihn dort die Schwester, als sie seine Knochen besuchen will, in Gold verwandelt. Cf. al-Ḥikāya š-ša'biya fi l-muḡtama' al-filastīnī, S. 372.
- ³ Dieses Märchen ähnelt vielen Volksmärchen. Es gibt z. B. ein gleichnamiges tunesisches Volksmärchen, das weitgehend damit übereinstimmt. Cf. Ben Hammādī, Ṣāliḥ: *Dirāsa fi l-aṣātir wa-l-mu'taqadāt al-ḡaibīya*. Tunis 1983, S. 207-210. Zu Entsprechungen in der arabischen und internationalen Volkliteratur cf. *Speak bird speak again*, S. 336. Erwähnenswert ist, daß es auch in der Sammlung der Brüder Grimm ein Märchen gibt, das diesem in vielen Punkten, sogar im Lied, das der Vogel singt, gleicht. Cf. Brüder Grimm: *Die schönsten Kinder- und Hausmärchen*. Rastatt 1988, S. 146-154 ("Von dem Machandelbaum").
- ⁴ Nach der Darstellung Darwīš' ist der grüne Vogel die volkstümlich-palästinensische Version des Phönix, der aus seiner Asche wieder aufersteht. Cf. entsprechende (Fortsetzung...)

kommend in Ägypten erscheint, um sich im Sonnentempel von Heliopolis niederzulassen. Es handelt sich dabei um einen in seiner Schönheit einzigartigen Vogel. Er baut sich selbst seinen Brandopferaltar und entzündet ihn mit einem Flügelschlag. Nach seiner Verbrennung erhebt er verjüngt aus seiner Asche zu ewigem Leben auf.¹ In der christlichen Literatur des Mittelalters wurde der Phönix zum Symbol für die Auferstehung des Messias.² Das Märchen vom grünen Vogel hat zudem Ähnlichkeit mit der Osirislegende, denn in der altägyptischen Mythologie sammelt Isis Körperteile ihres Bruders Osiris, der von Seth getötet und zerstückelt wurde, um sie zusammenzufügen, woraufhin er wieder zum Leben erwacht.³

Auf die Zusammenhänge zwischen den verschiedenen Mythologien kann hier nicht weiter hingewiesen werden. Es ist jedoch notwendig, sich einen Einblick in die Vorstellungswelt des palästinensischen Volkes zu verschaffen, um Maḥmūd Darwīš' "Hymne an das Grün" gerecht werden und ihren Inhalt verstehen zu können.

3.5.2.2 Cursorische Analyse

Das Gedicht basiert in seinem metrischen Aufbau auf dem Versmaß Ramal.⁴ Die Anzahl der metrischen Einheiten entspricht der jeweiligen Stärke der Emotionen und kann sich daher auch über zwei Zeilen erstrecken, wie am Anfang des Gedichts, oder sogar noch mehr Zeilen umfassen, wie etwa ab Vers 34. Der Ton des Gedichtes ist feierlich wie bei einem Begräbnis. Es vermittelt gleichzeitig Schmerz und Standhaftigkeit - eine Stimmung, die für die meisten Trau-

⁴(...Fortsetzung)

Aussagen Darwīš' in: *Ġunūn an takūn filasṭīniyan*, S. 4, ebenso in: *Fī waṣf ḥālatinā*, S. 6.

¹ Zimmermann, J. E.: *Dictionary of Classical Mythology*. New York 1963, S. 208.

² Evans, Bergen: *Dictionary of Mythology*. London und New York 1977, S. 204.

³ Zur Osirislegende cf. Hooke, Samuel Henry: *Middle Eastern Mythology*. London 1976, S. 67-70.

⁴ Ramal ist das von Darwīš nach "al-Kāmil" am zweithäufigsten verwendete Versmaß. Dies trifft zumindest auf seine Dichtung bis zur Sammlung "Muhāwala raqm 7" (1974) zu. Cf. Abū Iṣba': *al-Ḥaraka š-šī'riya fī Filasṭīn al-muḥtalla*, S. 187. Dieselbe Häufigkeitsverteilung ist ein allgemeines Phänomen in der modernen arabischen Dichtung. Cf. Anīs, Ibrāhīm: *Mūsīqā aš-šī'r al-ʿarabi*. Kairo ⁵1988, S. 200.

ergedichte Darwīš' mit gesellschaftlichem Bezug, wie etwa "Aḥmad az-Za'tar", kennzeichnend ist.

Das Gedicht beginnt mit einem langen Vers, der aus vier kurzen und entscheidenden Aussagesätzen besteht. Der bekräftigende Partikel "inna" und die dreimalige Wiederholung der Negation "lā" erhöhen die Wirkung und Nachdrücklichkeit des Inhalts. Dieser einleitende Vers wird noch einmal unverändert wiederholt (Vers 17), sowie etwas modifiziert am Ende (Vers 52 - 56) wieder aufgegriffen, somit fungiert er als Refrain, der die verschiedenen Abschnitte des Gedichtes miteinander verbindet.

Das poetische Gesamtbild dieses Gedichtes basiert auf der Sinnfigur des grünen Vogels, der in das Symbol des Vogels Phönix übergehend, aus Tod und Asche zu Sieg und neuem Leben aufersteht, wie das palästinensische Volk nach den an ihm verübten Massakern und Vernichtungsvorhaben wiederersteht, um weiter zu leben und seine Rückreise in die Heimat fortzusetzen.¹

Am Beginn des Gedichtes ist vom "Grün" als etwas Außergewöhnlichem, Einzigartigem die Rede, dem nicht einmal der immergrüne lichtpendende Ölbaum mit seinen verschiedenen Assoziationen aus dem religiösen Bereich gleicht (Vers 1). Dieses Grün ist so unvergleichlich wie der Vogel Phönix, wie seine Verbindung mit Darwīš' Revolutionsbild zeigt. Auch sie ist nach seinem Empfinden ein einmaliges und unvergleichliches Phänomen innerhalb einer um sie herum wogenden Welt ohne besondere Charakteristika. Entsprechend stellt Darwīš den Kämpfer (Fidā'ī) immer als einzigartig und einmalig dar ("nichts gleicht ihm"²), weil er den Widerstand bzw. die Revolution repräsentiert. Das "Grün", das in einer farblosen Welt mit unklaren Zügen (Vers 2) entspringt, versucht, Zuversicht zu sein, "asia-

¹ Erwähnenswert ist, daß der "Grüne Vogel" als Symbol für die Auferstehung des palästinensischen Volkes nach den an ihm begangenen Massakern in der zeitgenössischen palästinensischen Literatur zum erstenmal von dem palästinensischen Schriftsteller Yaḥyā Yahlūf in seiner Kurzgeschichte "aṭ-Ṭair al-aḥḍar" (Der grüne Vogel) verwendet wurde. Die Erzählung entstand 1971, also nach der Tragödie des Schwarzen September in Jordanien (1970/71). Cf. dazu den Text der Erzählung in dem Sammelband "al-Muḥra", Beirut ²1981, S. 15-18. Hinzuweisen ist auch auf den Sammelband von Samīḥ al-Qāsim "Fi-ntizār ṭā'ir ar-ra'd", in welchem er auf ein Indianermärchen zurückgreift, in dem ein Vogel "Thunderbird" vorkommt, der dem Vogel Phönix gleicht. Cf. den Dīwān von Samīḥ al-Qāsim, S. 372 sowie S. 348 f. Das Märchen "Thunderbird" findet sich in: Larousse, Encyclopedia of Mythology, London 1964, S. 437.

² Dīwān, S. 400. Cf. oben (3.3).

tische Hoffnung" (Vers 4), d. h., der Traum der dortigen Völker von Freiheit, Gerechtigkeit und Auferstehung aus einem Zustand der Rückständigkeit.

Dieses außergewöhnliche Grün also tritt gegen die Dürre an, die sich von "Verzweiflung zu Verzweiflung" dehnt und demnach sämtliche arabischen Länder in ihrer Länge und Breite umfaßt, die das Banner des Widerstands haben fallenlassen.

Danach (Vers 5) wird das Grün in Beziehung gesetzt zu der Mutter, die ihm seinen Namen gegeben hat: Der leiblichen Mutter des Jungen, den seine Stiefmutter geschlachtet und der sich daraufhin in den grünen Vogel verwandelt hat. Überträgt man das Symbol des grünen Vogels auf das palästinensische Volk, das nach den Ereignissen in Jordanien im September 1970 und dem Massaker in Tall az-Za'ar im Sommer 1976 wieder aufersteht, dann ist die namengebende Mutter die Heimat, also Palästina. Sie gleicht der verstorbenen Mutter des grünen Vogels insofern, als auch sie abwesend ist (zumindest als real existierendes politisches Gebilde).

Dieses "Grün", d. h. das Volk, das in der Revolution einen Weg zu seiner Erlösung gefunden hat, bleibt bestehen, wie viele moderne Vernichtungswaffen auch immer gegen es gerichtet sein mögen. Es ist nicht nur etwas Außergewöhnliches in einer farblosen Welt, sondern auch imstande, aus der "Schlacht der Farben" (Vers 6), also dem Blut, der Zerstörung, den Bränden, der Asche, der allgemeinen Vernichtung usw. aufzusteigen und sein Grün, d. h. sein Leben, seinen Sieg und seine Besonderheiten zu bewahren. Der erste deutliche Hinweis darauf, daß es sich bei dem "Grün" um einen Vogel handelt, sind die Worte "die Wälder sind die Federn an deinem Flügel" (Vers 7). Es handelt sich um ein mythisches Wesen, einen solch riesigen Vogel, daß selbst die Wälder nur große Flügelfedern für ihn sind. Hier gehen also die verschiedenen Bedeutungsebenen des Symbols ineinander über, und das im "Grün" symbolisierte Volk wird selbst zur geographischen Heimat. Der Traum des Dichters nach Heimat geht mit seinem Traum von sozialer Gerechtigkeit einher. Dies drückt sich im Bild des Weizens und der Bluthochzeit (Vers 8) aus, also im Opfertod, der zum Leben führt, wie im Falle des Weizenkorns, das lebt, indem es stirbt - wobei das Korn zudem ein "gemeinschaftliches" ist.

Auch im weiteren Verlauf behält das Gedicht seine Impulsivität durch die Aufeinanderfolge frischer poetischer Bilder und die Vermittlung tiefempfundener

Emotionen. Das "Grün" erscheint in verschiedenen Bildern. Es ist wie der erste Schrei eines neugeborenen Kindes (Vers 9 - 10), das in eine Welt des Verrats eintritt, womit freilich nicht der individuelle "Verrat", etwa des einen Ehepartners, gemeint ist, sondern derjenige, der das Schicksal ganzer Völker betrifft. Dies zeigt der nächste Vers (11), in dem die Rede ist vom ersten Schuß "eines Soldaten, der das Winterschloß des Königs sah". Damit wird auf die russische Oktoberrevolution angespielt, die mit einem Schuß auf das Winterschloß des Zaren begann. Der Bezug ist hier naheliegend, denn ganz wie die Kindheit assoziiert "Grün" auch Wachstum und Glauben an die Zukunft. So ist der Schuß, der die Revolution ankündigt, ein "grüner" Schuß, weil durch ihn ein schöneres, gerechteres und fruchtbareres Leben bezweckt wird. Diese "Grün" ankündigende Revolution wird von einem ganzen Volk zum Zwecke seiner Erlösung, also Neuerschaffung, herbeigeführt (Verse 13 - 16).

An dieser Stelle folgt noch einmal der Eröffnungsvers (Vers 17), um dem Gedicht einen spiralförmigen Anstieg um einen festen Mittelpunkt herum zu ermöglichen. Vers (18) verweist jedoch darauf, daß die Hymnen an das "Grün" immer nur "schwarz" gelingen, da sie Hymnen der Trauer sind oder ein "Evangelium der Schwärze"¹, wie Darwīš es in seinem Gedicht "Lob des hohen Schattens" (Madīh az-zill al-ʿālī) formuliert, wenn er über das Massaker von Šabrā und Šātīlā 1982 spricht.

Die Hymne gelingt "schwarz" infolge des häufigen und andauernden Sterbens. Dieses Sterben wiederum ereignet sich "am Feuer deiner Wunden", d. h. Wunden des Grün brennen. Es sind heilige Wunden, versehen mit dem mythischen Feuer, das der Phönix mit einem Flügelschlag entfacht, um darin zu verbrennen, und aus der Asche verjüngt und unsterblich wieder aufzuerstehen.

Eine Neuformierung und "Verjüngung" geschieht auch vermittelt des schöpferischen revolutionären Handelns, welches das Grün symbolisiert. Deshalb wird in den folgenden Versen (Vers 19) zur Erneuerung aufgerufen, zur Erneuerung des Todes und des Aufbruchs, also zum Spenden neuartigen Lebens durch diesen alternativen Tod und zur Erneuerung des Widerstands, i. e. des Berstens selbst. Aber Tod und Aufbruch, verbinden sich im nächsten Vers mit Zehntausenden

¹ Hišār, S. 171.

Erschlagener, die nach Wasser verlangen. Dies ist ein direkter Hinweis auf das Massaker von Tall az-Za^ctar (Sommer 1976), wo Hunderte palästinensischer Kinder in den letzten Tagen der Belagerung dieses Flüchtlingslagers verdursteten und Dutzende von Müttern bei dem Versuch, Wasser für ihre Kinder aus den zerstörten Wasserleitungen am Rande des Lagers zu holen, erschossen wurden.¹ Der Sprecher verlangt von dem "Grün" (der Revolution), seine Stimme zu erneuern, seiner Dichtung neue Kreativität zu verleihen. Er kann nicht sprechen, solange er der Tragödie seines Volkes fern bleibt. Aus seiner Kehle ertönt nur der Schrei Zehntausender Erschlagener nach Wasser. Auch seine Verbreitung will der Sprecher erneuern, d. h. er will, daß die Revolution sich ausbreitet. Wenn er seine Stimme erhebt, geschieht dies, um die Frohbotschaft von der Geburt des Erlösers zu verkünden: "In meiner Kehle rüttelt eine Hand an der Palme, um eines Jungen willen, der kommt als Prophet, ich meine Fidā^ṭī (Vers 21 - 22). Der Prophet steht bei Darwīš symbolisch für den Fidā^ṭī: "Wir kennen die Dämonen besser, die aus einem Kind einen Propheten machen"². Damit meint er die Unterdrückung, die den Menschen zur Revolution zwingt, sowie den Zustand geistiger Erhabenheit, den die Revolution ihren Aktivisten gewährt, um sie dadurch auf eine Stufe mit den Propheten zu stellen. In "Hymne an das Grün" spricht Darwīš dies direkt aus, indem er den Propheten ganz klar zum Fidā^ṭī erklärt. Dies geht auch aus der Anspielung auf den Koranvers hervor, in welchem Gott Maria während ihrer Wehen bei der Geburt Jesu mit folgenden Worten anspricht: "Und schüttele nur den Stamm des Palmbaums zu dir, so werden frische reife Datteln auf dich fallen."³ Das Volk erleidet wegen seiner Zugehörigkeit zur Revolution die Geburtswehen

¹ Über die Belagerung von Tall az-Za^ctar und die Opfer, die durch Kugeln und Raketen oder vor Durst starben, denn "ein Tank Wasser kostete einen Tank Blut", wie es einer der Überlebenden der Belagerung ausdrückte, sowie über die Dokumentation ausländischer Journalisten, die die Belagerung erlebten, cf. Mandas, Hānī: "at-Tarīq ilā Tall az-Za^ctar". In: Su'ūn filastīniya, 59/1976, S. 6-30. Es scheint, daß die Tragödie von Tall az-Za^ctar einen tiefen Eindruck in Darwīš' Bewußtsein hinterlassen hat. Neben "Našid ilā l-aḥḍar" schrieb er darüber sein berühmtes Gedicht "Ahmad az-Za^ctar" sowie eine beträchtliche Anzahl von Artikeln, insbesondere über den "palästinensischen Durst" von Tall az-Za^ctar. Cf. z. B. seinen Aufsatz "Dam lā yaḡīb asmā^ṭ". In: Su'ūn filastīniya, 60/1976, S. 4 - 5; ebenso: "Ayyuhā n-nisyan innaka taliq bi-kull al-smā' wa-lākinnaka lan takūn Tall az-Za^ctar". In: Su'ūn filastīniya, 70/1977, S. 7 ff., außerdem "Sīrat yaum". In: al-Karmel, 21-22/1986, S. 18 ff.

² Dīwān, S. 204.

³ Koran 19/25.

der Erlösung. Es schüttelt die Palmen, damit die reifen Datteln herabfallen für die Kinder, die morgen als Propheten bzw. Fidā'iyūn geboren werden. Die Verwendung dieses Koranverses dient der Bekräftigung der Beziehung zwischen Erlösung und Revolution. Die Erlösung erfolgt morgen durch das Kind (Erlöser - Prophet - Fidā'ī). Die gegenwärtige Revolution dient also der Verkündigung der Geburt des kommenden Erlösers.

Die "Kehle" des dichterischen Ichs enthält alle diese Elemente:

Zehntausende Erschlagener, die nach Wasser verlangen, die Landkarten des Traums (i. e. der Heimat), die Jahreszeiten, die Namen des lebenden Messias (i. e. des Volkes, das durch seine Leiden und die Revolution nach Erlösung strebt) (Vers 19 - 20). Die "Kehle" steht für die Stimme des Dichters oder die Welt seiner Dichtung, die mit all diesen Symbolen, Motiven und Elementen erfüllt ist: der Heimat, den Märtyrern, der Revolution, der Erlangung des Lebens durch Selbstaufopferung usw. Durch Beteiligung an der revolutionären Veränderung, die sein Volk erlebt, erhält der Dichter auch die Fähigkeit zur Erneuerung seines poetischen Schaffens: "Erneuere, oh Grün, meine Stimme .." (Vers 25). Danach erfolgt der Hinweis auf das "Grün" als Symbol der Fruchtbarkeit und der Auferstehung, indem es in Beziehung gesetzt wird zur Braut des Nils, d. h. dem Mädchen, welches die alten Ägypter alljährlich auswählten, schmückten und dem Nil opferten, damit er die Ufer überschwemme und die ausgetrockneten Felder fruchtbar mache (Vers 28). Dem gleichen Zweck dient die Anspielung auf den Phönix, der aus seiner Asche wieder aufersteht (Vers 29 - 30). Die Herstellung eines Bezugs zwischen "Grün" und den Feldern, die der Sultan verbrannte, erzeugt ein transparentes Symbol, durch das die Realität hindurch scheint.

Mit dieser politischen Enthüllung verläßt Darwīš seine vielschichtige Symbolsprache und schlägt den Bogen, um zu seiner politischen Vision zu kommen (31 - 34). Er dechiffriert seine poetischen Bilder und erklärt, das Grün sei das fliegende Blut in dieser Zeit und die Auferstehung der Ähre (32). Noch einmal erscheint hier das poetische Bild, welches auf dem Gegensatz zwischen dem Dichter und dem Märtyrer beruht.¹

Der lange Vers (34) ergibt eine eindeutige Relation zwischen den Symbolen und

¹ Cf. oben (3.1.1.1).

dem jeweils durch sie Symbolisierten. Die (arabischen) Massen, nicht nur das palästinensische Volk, sind das Opfer, d. h. das geschlachtete Kind, während die mordende Stiefmutter für die arabischen Regime steht. Die Beziehung zwischen den Völkern und ihren Regimen ist also eine gewaltsame und zwanghafte, wie die des mutterlosen Jungen zu seiner brutalen Stiefmutter. Er hat sie nicht gewählt. Sie ist ihm weder geistig noch körperlich in irgendeiner Weise verbunden, und hat auch keine mütterlichen Gefühle ihm gegenüber. Auch die Regime wurden von ihren Völkern nicht gewählt, sondern mit Gewalt und Unterdrückung aufgezungen und bleiben ihnen deshalb fremd.

In den Versen 35 - 44 verdeutlicht sich die symbolische Beziehung zwischen dem grünen Vogel und dem palästinensischen Volk. Beide erstehen von Mord und Tod wieder auf, um ihr Leben und ihren Widerstand fortzusetzen. Das poetische Ich vermischt sich hier mit dem Symbol "Grün". Darwīš verwendet also die Technik des Spiels mit den Pronomen und versetzt sich selbst in die Position eines Gegenwärtigen und Abwesenden, Sprechers und Angesprochenen, um seine poetische Ideologie zu verdeutlichen, die einen Ausgleich zwischen der revolutionären politischen Vision und den Bedingungen des künstlerischen Schaffens - hier der kreativen Bildersprache, der geistreichen Symbolik und der mitreißenden Emotionalität - darstellt. Hier wird deutlich, daß die palästinensische Frage keine religiöse Frage ist, sondern eine politische (Verse 38 - 39). Das lyrische Ich kann sich nicht an den ersten Mordversuch erinnern, dem sein Volk ausgesetzt war (vielleicht war es die Katastrophe von 1948). Er erlebt den fortgesetzten Versuch, sein Volk und dessen Probleme auszurotten, das lyrische Ich spricht hier repräsentativ für ein Kollektiv (Verse 42 - 42). Die Zugehörigkeit zur Revolution gibt ihm jedoch die Fähigkeit zur Erneuerung und Überwindung der Ausrottungsversuche. Es ist vollkommen unmöglich, dieses Ich auszurotten oder sein Anliegen auszulöschen (Vers 44). Im letzten Abschnitt (Verse 45 - 56) erhebt sich seine Stimme, um einen unzweifelhaft nach Totenehrung klingenden Ton anzuschlagen, in welchem sowohl das Gefühl der Tragik als auch der Unbeugsamkeit hörbar ist. Die beiden Pronomen "Ich" und "Du", welche für den Dichter bzw. das "Grün" stehen, gehen ineinander über und werden zum "Wir", d.h. zum "Wir" derjenigen, die in der Revolution ihre Erlösung sehen und damit nicht dem Ölbaum gleichen, weil ihr Grün außergewöhnlich ist. Der Schatten kann diese

Gruppe nicht bedecken, weil die Revolution über eine Ausstrahlung verfügt, die jeden negativen Schatten vertreibt. Die beiden Pronomia des Dichters und des "Grün" trennen sich erneut im letzten Vers, aber sie begegnen einander im gemeinsamen Sieg: "Die Erde kann mein Gesicht nicht erfassen an deinem Morgen!"

3.6 Trauergedichte über Freunde

3.6.1 Einführung

Das erste Trauergedicht¹ in Maḥmūd Darwīš' Dīwān trägt den Titel "Er kehrte zurück im Leichentuch"². In traurigem Ton spricht sich das lyrische Ich darin über seinen jungen Freund aus, der verschwand und im Leichentuch zurückkam:

Man spricht so viel in unserem Land,
man spricht mit Trauer viel
von meinem Gefährten, der da ging
und kehrte zurück im Leichentuch.³

Wenn auch über den so bezeichneten "Freund" aus dem Gedicht selbst nichts Näheres hervorgeht, so ist doch die allgemeine Vorstellung, daß man einen Angehörigen oder persönlich Nahestehenden nur tot wiederfindet, der palästinensischen Realität nicht fremd.⁴ Auch dieses Gedicht könnte durchaus einem konkreten Anlaß seine Entstehung verdanken. Zudem sollte sich das Bild des Freundes, der seine Lieben verläßt, ohne sich von Mutter oder Freund zu

¹ Zwar steht im Dīwān unmittelbar vor dem genannten ein anderes Gedicht, das den Titel "Martīya" (Trauergedicht, Dīwān, S. 16 f.) trägt, doch fällt es gemäß der oben gegebenen Definition nicht in den hier zu betrachtenden Korpus (Cf. oben 3.1).

² Dīwān, S. 18 - 23. Cf. dazu die Übersetzung in: Ein Liebender, S. 42 ff.

³ Ibid., S. 18.

⁴ So verfaßte etwa Tawfīq Zayyād ein Gedicht des Titels: "Ḥā'if yā qamar" (Dīwān T. Z., S. 187 - 196), das deutliche Parallelen des Inhalts zu Darwīš' hier betrachtetem Text aufweist. Es handelt davon, wie der Bruder des lyr. Ichs nach unbestimmter Abwesenheit von Soldaten nach Hause zurückgebracht wird, in ein weißes Tuch gehüllt und mit dem barschen Kommentar: "Da. Wir haben ihn an der Grenze getötet." (Cf. Ibid., S. 195). Wenn auch keines der beiden Gedichte nähere Angaben über den Grund des Fortgehens bzw. der Abwesenheit seiner - wenn auch toten - Helden macht, läßt sich doch angesichts des historischen Hintergrunds vermuten, daß sie auszogen, um sich dem bewaffneten palästinensischen Widerstand anzuschließen. Darwīš' Gedicht endet überdies mit dem Appell, die Männer mögen sich erheben: "Fragt gar nicht viel. Doch fragt: "Wann nur, wann werden sich erheben unsere Männer". (Dīwān, S. 23).

verabschieden, und wenig später als lebloser Körper in einem Sack zurückkehrt, in Darwīš' Leben noch viele Male wiederholen; nicht nur auf der Ebene poetischen Schaffens, denn der Dichter hat nach und nach all seine persönlichen Freunde verloren:

Meine Freunde ziehen an mir vorüber,
meine Freunde sterben plötzlich.¹

Dieser Tod seiner so plötzlich von ihm gegangenen Freunde pflanzt eine tiefe Trauer ins Bewußtsein Darwīš', und der daraus resultierende Ton ist es, der viele seiner lyrischen wie auch in poetischer Prosa verfaßten Texte prägt.

Einer derjenigen Freunde Darwīš', die als erste auf die beschriebene Weise von ihm schieden, war Ġassān Kanafānī.² Maḥmūd Darwīš war mit ihm verabredet. Als der Freund nach geraumer Zeit noch immer nicht am Treffpunkt erschienen war, rief er dessen Familie an, um nach dem Grund für Kanafānīs erneute Verspätung zu fragen, und erfuhr daß er einem Attentat zum Opfer gefallen war.³ Für Kanafānī jedoch verfaßte Darwīš noch kein Trauergedicht, sondern er gedachte seiner in drei Texten poetischer Prosa.⁴ Rund ein Jahr später fiel sein Freund Kamāl Nāšir, ein Dichter⁵. In der Nacht Beiruts hörte Darwīš von ferne die Schüsse, ohne ahnen zu können, daß sie für seinen Freund bestimmt waren, der ihn schon seit langem gedrängt hatte, ein Trauergedicht auf ihn zu verfassen, da er in Kürze denselben Tod finden werde wie Ġassān Kanafānī.⁶ Doch auch aus diesem Anlaß verfaßte Darwīš kein Trauergedicht - diesem Freund widmete er ebenso lediglich

¹ Ibid., S. 393.

² Ġassān Kanafānī, palästinensischer Schriftsteller, Journalist und Politiker, wurde 1936 in Akka geboren und 1972 vom israelischen Geheimdienst in Beirut durch eine Autobombe ermordet. Cf. dazu: Wild, Stefan: Ġhassān Kanafānī. The Life of a Palestinian. Wiesbaden 1975.

³ Cf. Darwīš: "Ġazāl yubaššir bi-zilzāl". In: Šu'ūn filastīniya 56 (= Apr. 1976) S. 73 - 79; hier: 79.

⁴ Cf. Fußnote 3 und "Muḥāwalat riṭā' burkān". In: Wadā'an ayyatuhā l-ḥarb, S. 17 - 24 und: "Urs ad-dam al-filastīnī". In: Šu'ūn filastīniya 12 (= August 1972), S. 6 - 7.

⁵ Der Dichter Kamāl Nāšir, dessen Werk mehrere Bände umfaßt, wurde 1925 in Bir Zeit geboren und war seit 1969 Mitglied im Exekutivkomitee der PLO. Am 10.4.1973 wurde er in Beirut von einem israelischen Kommando erschossen. (Cf. Wild: Judentum, Christentum und Islam, S. 291, Anm. 85.

⁶ Cf. dazu Darwīš: "Saḡata l-ḥabl wa-zalla Kamāl Nāšir yamšī". In: Filastīn at-ṭaura 87 (= 10.4.1974), S. 26 und: Ġazāl yubaššir bi-zilzāl, S. 79.

poetische Prosa.¹ Im Jahre 1975 fiel - ebenfalls in Beirut, jedoch als Opfer des libanesischen Bürgerkrieges - der palästinensische Maler Ibrāhīm Marzūq, als er eben auf dem Wege war, für seine Kinder Brot zu kaufen.² Ihm widmete Darwīš das "Gedicht vom Brot".³

Kaum ein Jahr später wurde Darwīš' Freund Rāšid Ḥusain⁴ in seinem New Yorker Apartment verbrannt aufgefunden. Für ihn verfaßte Darwīš das Gedicht "Es war, was sein wird".⁵

Ein weiteres Jahr darauf wurde sein Freund 'Izz ad-Dīn al-Qalaq⁶ vor seinem Büro in Paris ermordet. Darwīš gedachte seiner mit dem Gedicht "Der letzte Dialog in Paris. Zur Erinnerung an 'Izz ad-Dīn al-Qalaq".⁷ Als 1981 sein Freund Māğid Abū Šarār⁸ in Rom ermordet wurde, schrieb Darwīš sein Klagegedicht "Das letzte Treffen in Rom".⁹

Nach dem Hinscheiden all dieser Freunde, die der für Palästinenser so typische unnatürliche Tod dahinraffte, verstärkte sich Darwīš' emotionale Beziehung zum Tod, und die gedankliche Auseinandersetzung mit diesem Phänomen füllte die Leere, in der ihn der Weggang seiner Freunde gelassen hatte. So verfaßte er das schon erwähnte Gedicht¹⁰ "Nur noch ein Jahr", in dem er vorhersah, daß auch seine noch lebenden Freunde bald würden sterben müssen. Seine Bitte an sie lautete

¹ Außer dem oben erwähnten Artikel "saqata l-ḥabl" schrieb Darwīš über Kamāl Nāšir "hum aktar min al-kalimat" (a.a.O.)

² Salma Khadra Jayyusi datiert dieses Ereignis in die Morgenstunden des 8. Oktober 1975 (Cf. *Modern Arabic poetry. An Anthology.* (Ed.) S. Kh. T. New York 1978, S. 202.

³ *Dīwān*, S. 613 - 617. Dazu die vollständige Übersetzung des Gedichts im Anhang.

⁴ Der palästinensische Dichter Rāšid Ḥusain, geboren 1936 in dem Dörfchen Musmus, starb am 1.2.1977 in Manhattan. Cf. dazu: *The World of Rashid Husain*, S. 25 - 51.

⁵ *Dīwān*, S. 585 - 594, erstmals veröffentlicht in: *Su'ūn filastīniya* 63/64 (= Febr./März 1977), S. 87 - 94.

⁶ 'Izz ad-Dīn al-Qalaq wurde in Haifa 1936 geboren und studierte in Damaskus und Paris. Er war palästinensischer Schriftsteller und Pariser Repräsentant der PLO, er wurde am 3.8.1978 von einem arabischen Studenten erschossen. (Cf. *al-Mausū'a l-filastīniya (al-qism al-šamm)*, Bd. 3, S. 231 - 232). Erst posthum erschien ein Sammelband seiner Kurzgeschichten unter dem Titel: "Suhadā' bilā tamāfil" (Akka o. D.)

⁷ *Hišār*, S. 49 - 62. Cf. dazu die vollständige Übersetzung im Anhang. Erstmals wurde der Text veröffentlicht in: *Su'ūn filastīniya* 90 (= Mai 1979), S. 215 - 222.

⁸ Māğid Abū Šarār, palästinensischer Kurzgeschichtensautor und Politiker, geboren 1936 in Gaza, wurde im Sommer 1981 in seinem Hotelzimmer in Rom von einer Telefonbombe getötet. Der palästinensischen Delegation, an deren Spitze Abū Šarār an einer internationalen Konferenz teilnehmen wollte, gehörte auch Darwīš selbst an. Cf. *al-Mausū'a l-filastīniya (al-qism al-šamm)* 1984), Bd. 4. S. 66 - 67.

⁹ *Hišār*, S. 63 - 74.

¹⁰ Cf. Anhang.

deshalb, sie möchten wenigstens "noch ein Jahr" bei ihm bleiben. Der Sprecher dieses Gedichtes artikuliert seinen Überdruß an diesem wiederholten Tod und an den "verratenen Freunden", die ihn einer nach dem anderen der Leere überantworteten. Wiederholt fleht er sie an zu bleiben und droht gleichzeitig, wenn auch sie ihn verließen, werde er keine Trauergedichte zu ihrem Andenken mehr verfassen, und das vorliegende sei das letzte Trauergedicht sowohl für die schon Verschiedenen als auch für all jene, die noch sterben würden:

Und wenn ihr jetzt von mir geht, meine Freunde,
 um den Nebel des Schädels zu bewohnen,
 werde ich euch nicht rufen und keine Trauergedichte auf euch verfassen,
 kein einziges Wort werde ich über euch schreiben,
 denn ich kann jetzt über niemanden Trauergedichte verfassen.
 Über eine Heimat in einem Körper
 oder einen Körper in einem Schuß
 oder einen Arbeiter in der Fabrik des vereinigten Todes,
 über niemanden,
 niemanden.
 Und diese Hymne soll sein
 der Abschluß der Tränen über euch alle, meine verratenen Freunde,
 und ein vorbereitetes Trauergedicht auf euch alle.¹

Doch Darwīš konnte diese Versprechen nicht halten, denn als 1984 sein Freund, der Dichter Mu^cin Bassīsū,² in London starb, verfaßte er aus der Erschütterung dieses Ereignisses heraus das Gedicht "Der Weg ist zu Ende"³ sowie zwei Prosa-Artikel.⁴

¹ Ibid., S. 84 f.

² Mu^cin Bassīsū, geboren 1930 in Gaza, studierte von 1948 - 1952 englische Literatur an der Amerikanischen Universität in Kairo. Insgesamt publiziert er mehr als 20 Bände, v. a. Poesie, daneben auch (poetisches) Drama sowie Prosa. Am 24.1.1984 wurde er tot in seinem Hotelzimmer in London gefunden. Cf. dazu Wild, Judentum, Christentum und Islam, S. 287, Anm. 73. Und: Hiğāzī, Ja^cqūb (Hg): Mu^cin Bassīsū. Sā^cir Filastīn, (Akka 1985). S. 9 ff.

³ In: al-Karmel 3/1983 S. 151 - 154.

⁴ Darwīš : "Mu^cin Bassīsū lā yağlis ^calā maq^cad al-ğiyāb". In: al-Karmel 11/1984, S. 4 - 9, nachgedruckt in: Fī-ntizār al-barābira, S. 57-63 und: "Yağlis ^calā nazratī ilayhi.", Ibid., S. 34 - 35.

3.6.2 Allgemeine Charakteristika von Darwīš' Trauer- gedichten über Freunde

Obwohl jedes von Darwīš' Trauergedichten über Freunde je eigene Merkmale auszeichnet, stimmen sich dennoch in vieler Hinsicht überein. Die allen Gedichten dieser Gruppierung gemeinsame Atmosphäre resultiert aus einer Anzahl inhaltlicher wie auch formaler Gemeinsamkeiten.

Alle betrauten Freunde gehören der politisch engagierten Intelligenzia an, ein Umstand, der dazu beitrug, ihre politische Arbeit und Aktivität über den Status bloß nationaler Ausrichtung hinaus auf die Ebene allgemein menschlicher Besorgnis zu erheben. Diese im umfassenden Sinne kollegiale Beziehung, die Darwīš als Künstler, Intellektuellen und homo politicus mit den Getöteten verband, ist es auch, die den auf sie verfaßten Trauergedichten ihre besondere Emotivität und Tiefe verleiht. Mit jedem einzelnen der genannten Gefallenen verlor Darwīš nicht nur einen Landsmann und Mit-Engagierten, sondern einen Künstlerkollegen und persönlichen Freund.

3.6.2.1 Gemeinsamkeiten des Gehalts

Eine Gemeinsamkeit der genannten Gedichte ergibt sich daraus, daß es jeweils ein plötzlich eintretendes und überaus tragisches Ereignis war, dem sie ihre Entstehung verdanken, daß also der poetische Funke sich jedesmal aus dem Zusammenprall von dichterischer Vision und unberechenbarer Realität entzündete. Deren scharfkantige Plötzlichkeit trug das ihre dazu bei, die emotionale Wärme in Darwīš' Ton noch weiter zu steigern. Diese Tonlage bricht sich auf zweierlei Art Bahn. Zum einen zeigen sich die betreffenden Texte durchzogen von langen Passagen gemein lyrischer Prägung, zum anderen bewirkt die emotionale Stärke fast zwangsläufig in der äußeren Form eine Anlehnung an die klassisch arabische Trauerdichtung, da deren nachdrückliche Rhythmik das angemessene Äquivalent für einen zutiefst bewegenden Inhalt bieten kann. Dies ist der Fall in

"Das letzte Treffen in Rom"¹, denn die Erschütterung, die Darwīš angesichts des Todes von Māgīd Abū Šarār empfand, mußte um so größer sein, da dieser sich nur für kurze Zeit und für eine kleine Ruhepause von ihm zurückgezogen hatte. Einen solchen blitzartigen Tod konnte selbst Darwīš' leidgewohntes Bewußtsein kaum oder nur schwer begreifen:

Ist es wahr, daß dieser Tod wahr ist
und daß das Meer vom Sonnenuntergang verhüllt wird?²

Selbst die Heimat, sonst das höchste Ziel aller palästinensischen Bestrebungen, kann einen solchen Tod nicht rechtfertigen oder über ihn hinwegtrösten:

Mein Liebster, es ist schwer für mich, das Gesicht meines Liebsten zu betrachten,
ohne das Land zum Abfall zu werfen.³

Die fremde Stadt:

Alle Freunde, über die Darwīš Trauergedichte verfaßte, starben in ausländischen Städten, oder wurden dort getötet. Außer Rāšīd Husain wurden auch alle im Ausland begraben. Mu'īn Bassīsū z. B. hatte mehrfach testamentarisch verfügt, daß er in Gaza begraben werden wolle, aber die israelischen Behörden ließen dies nicht zu, so daß die Palästinenser bei seinem Tod in Verlegenheit darüber gerieten, wo sie ihn beerdigen sollten, bis schließlich die tunesische Regierung einwilligte, ihn in ihrer Hauptstadt beisetzen zu lassen. Aufgrund dieser Erfahrungen und seinem eigenen persönlichen Erlebnis der Konfrontation mit dem Tod im Ausland begann Darwīš sich mit der Frage auseinanderzusetzen, wo er sterben würde. Er wollte "dort" sterben.⁴

Die totale Diskrepanz zwischen dem ständigen Bestreben jener Freunde, die Heimat zurückzugewinnen, und ihrem Tod in ausländischen Städten fern von ihr, ließ diese Städte in Darwīš' Dichtung zum genauen Gegensatz der in der Erinnerung und der Sehnsucht ständig präsenten Heimat werden. Die Stadt ist meist feindlich, manchmal erscheint sie als Mörder.

Im "Gedicht vom Brot" (Qašīdat al-ḥubz) ist Beirut ein Ort, über den sich der Tod

¹ Cf. *Hišār*, S. 69 - 71.

² *Ibid.*, S. 71.

³ *Ibid.*, S. 68.

⁴ Darwīš: *Anā nādīm ʿalā l-ḥurūġ min Filastīn*, S. 61.

gebreytet hat. Dieser Tod ist das Ergebnis der tiefen sozialen und politischen Gegensätze, die für den Ausbruch des Bürgerkriegs verantwortlich waren, dem die einfachen Menschen zum Opfer fallen, wie sein Freund Ibrāhīm Marzūq, der nur Brot für seine hungrigen Kinder kaufen wollte, während diejenigen, die vom libanesischen Desaster profitieren, in sicheren Palästen oder in Rundfunkstudios sitzen:¹

Was hat dich nur jetzt aufgeweckt,
genau um fünf?
Du wußtest doch:
Die Stadt ist das Beirut der Unterschiede,
das Beirut der Brände.
Was hat dich nur jetzt aufgeweckt,
genau um fünf?
Sie vergewaltigen Brot und Menschen, seit fünf Uhr.²

New York, wo Rāšid Ḥusain starb, erscheint kalt, starr und bar jeden Mitgeföhls. Die Straßen tragen dort lediglich Nummern. Der Freund findet darin keine "Trauerweide", die ihn in den Schutz ihrer Zärtlichkeit nimmt, so daß er sich an die kalten Glaswände lehnen muß. Nicht einmal die Sonne wärmt dort. In diesem Zementdschungel nach Mitgeföhls und Liebe suchen zu wollen, ist sinnlos:

In der Fifth Avenue grüßte er mich. Weinte, lehnte sich an die gläserne Wand-
in New York gibt es keine Trauerweiden.³
[...]
Bleich wie die Sonne in New York:
Woher kommt das Herz gezogen? Und gibt es Taubenfedern im Dschungel
aus Zement?
Mein Briefkasten ist leer. Die Morgendämmerung brennt nicht
und der Stern glänzt nicht in dieser Menge.⁴

Der (palästinensische) Freund fühlt sich deshalb nie zuhause und lehnt diesen fremden Ort ab. Stattdessen sucht er ständig nach dem ersten Ort und der "anderen Sprache":

Von Café zu Café. Ich will die andere Sprache.
Will den Unterschied zwischen dem Feuer und der Erinnerung.
Will die ursprüngliche Qualität meiner Glieder.
Und gib mir meinen Arm, damit ich umarmen,

¹ Cf. Dīwān S. 613.

² Dīwān, S. 615.

³ Ibid., S. 585.

⁴ Ibid., S. 588.

und meine Winde, damit ich reisen kann.
 Von Café zu Café.
 Warum nur flieht die Dichtung vor dem Herzen, wenn Jaffa sich entfernt?
 Warum nur entschwindet Jaffa, wenn ich es umarme?
 Nein, das ist nicht meine Zeit.¹
 [...]

 Und die Lieder machten mich obdachlos, machten mich obdachlos.
 Das ist nicht meine Zeit.
 Nein, das ist nicht meine Heimat.
 Nein, das ist nicht mein Körper.²

Schließlich tötet jedoch die fremde Stadt den Freund:

New York in seinem offiziellen Sarg lud uns ein in seinen Sarg.³

In "Der letzte Dialog in Paris" erscheint auch Paris kalt und voller Gefahren. Mord lauert in jeder Minute hinter jeder Ecke. Das Gespenst des Todes verfolgt den Freund auf Schritt und Tritt:

Er spähte rund um sich, versuchte, die Tür zu öffnen, fürchtete jedoch, sie kämen aus seinem Schrank.
 Da gingen wir zurück zum Aufzug ...
 Ein Uhr,
 Paris schläft. Hier beginnt die Nacht.
 Wo? Bei einer breiten Straße, auf der niemand geht als du,
 Bei Bäumen, die du nicht siehst,
 Bei einem weißen Körper, der dich begehrt,
 Bei einem Schuß, der dich sieht.⁴

Das Gedicht "Das letzte Treffen in Rom" enthält Darwīš' grausamste Darstellung der fremden Stadt. Rom verwandelt sich in ein Mordwerkzeug und in eine Hinrichtungsstätte für den Palästinenser:

Guten Morgen, Māğid.
 [...]

 Steh auf und trink meinen Kaffee und mach dich bereit.
 Mein Begräbnis ist gekommen, Rom ist wie ein Revolver.
 Der ganze Erdboden Gottes ist Rom, oh Heimatloser...⁵

¹ Ibid., S. 589.

² Ibid., S. 594.

³ Dīwān, S. 592.

⁴ Hişār, S. 51.

⁵ Ibid., S. 73. Das Bild des in Rom ermordeten Palästinensers findet sich auch in dem Gedicht "Aḥmad az-Za'tar" (1977, Dīwān, S. 600).

Oh Aḥmad du Araber,
 ich habe mein Blut nicht vom Brot meiner Feinde gewaschen,

(Fortsetzung...)

3.6.2.2 Gemeinsamkeiten in der Form

Die Trauergedichte, die Darwīš für seine Freunde verfaßte, gleichen sich nicht nur inhaltlich weitgehend, sie haben auch sprachliche und strukturelle Gemeinsamkeiten, die den Inhalt dieser einander ähnlichen Gedichte widerspiegeln, der vergleichbare tragische Ereignisse beschreibt. Form und Inhalt stehen hier in dialektischer Beziehung zueinander.

Erzählende Darstellung

Eine der wesentlichsten formalen Gemeinsamkeiten besteht in der erzählenden Darstellung. Darwīš verwendet diese Technik in deutlicher Form in drei Trauergedichten für Freunde, ("Gedicht vom Brot", "Es war, was sein wird" sowie "Der letzte Dialog in Paris"), in denen sich geschlossene erzählende Abschnitte finden, die auf den ersten Blick wie Zeitungsmeldungen oder Ausschnitte aus Romanen anmuten. Es ist jedoch nicht die Absicht des Dichters, in diesen Gedichten Zeitungsmeldungen oder Romanstellen zu referieren, vielmehr bedient er sich dieser Technik, um auf poetische Weise etwas ausdrucksvoll wiederzugeben, wobei die Sprache sich über ihr rein lyrisches Niveau hinausgebitt.

Im "Gedicht vom Brot" wird die erzählende Darstellung in Form breiter (panoramahafter) Szenen eingeführt. Es wird berichtet, wie der Maler Ibrāhīm Marzūq am frühen Morgen sein Haus verläßt und zum Opfer des libanesischen

⁵(...Fortsetzung)

aber immer, wenn meine Schritte über eine Straße führen,
fliehen die fernen und nahen Straßen.
Jedesmal, wenn ich mich mit einer Hauptstadt verbrüdere, bewirft sie mich mit
dem Koffer,
so daß ich Zuflucht suche, auf dem Pflaster der Träume und Gedichte.
Sooft ich meinen Traum aufsuche, kommen mir die Dolche zuvor.
Oh mein Traum, oh Rom.
Schön bist du im Exil
Ermordet bist du in Rom.

Das Bild des "schönen, in Rom ermordeten" Palästinensers ist im Kontext dieses Gedichts, dessen Entstehung auf die schrecklichen Ereignisse im Flüchtlingslager Tall az-Za^ctar (1976) zurückgeht, verwirrend. Rom ist hier ein Symbol für das Exil überhaupt oder das Ausland, in dem der Palästinenser nur seine Ermordung zu erwarten hat. Vielleicht wird hier auch auf "Wā'il Zu^caitar angespielt, den PLO-Vertreter, der vom Mossad in Rom ermordet wurde. Über Wā'il Zu^caitar: al-Mausū^ca l-filasṭīniya (al-qism al-^cāmm). Bd. 4. S. 567.

Bürgerkrieges wird. Der Leser erfährt aber nur wenige Einzelheiten über das Fortgehen des Malers, denn die poetische Darstellung durchbricht hier die Logik der Chronologie. Wenn dies nicht der Fall wäre, würde es sich tatsächlich um eine gewöhnliche Zeitungsmeldung, nicht um Poesie handeln. Die Bilder folgen keiner zeitlichen Ordnung. Der Dichter wählt sie aus zahlreichen Szenen, die nicht logisch miteinander verbunden sind. Das poetische Ich verbirgt sich in diesem Gedicht völlig hinter Gleichnissen und Elementen, die der Außenwelt entnommen sind (Sonne, Trockenheit des Himmels, Absperren des Wassers in den Häusern, Tod) oder der Innenwelt Ibrāhīm Marzūqs entstammen (seine Gewohnheiten, seine Untätigkeit, seine Kinder, seine Bilder etc). Die Darstellung ist thematisch, nicht persönlich. Diese "Unpersönlichkeit"¹ entspringt der Fähigkeit des dichterischen Ich, sich hinter diesen Bildern, die es mit der Unvoreingenommenheit einer Filmkamera, aber sehr geschickt und intendiert zusammenstellt, zu verbergen. Denn das Gesamtbild, das am Ende entsteht, ist das Gedicht oder die parallele sprachliche Welt, die der Dichter erschafft, um den Tod seines Freundes darzustellen und seine poetische Ideologie zu vermitteln. Die wiederholte Verwendung des Verbes "war" vertieft den Eindruck der erzählenden Darstellung im folgenden Abschnitt, mit dem das Gedicht beginnt:

Es war ein rätselhafter Tag.
 Die Sonne machte sich träg an ihr Geschäft.
 Metallner Staub erfüllte den Osten.
 und in den Wolkenadern Leitungen der Häuser
 war das Wasser versiegt.
 Es war ein hoffnungsloser Herbst im Leben Beiruts.
 Der Tod zog sich hin vom Palast
 zum Rundfunk, zur Prostituierten, bis zum Gemüsemarkt.
 Was hat dich nur jetzt aufgeweckt
 genau um fünf?²

Das Gedicht überläßt es uns, uns eine Vorstellung vom Fortgehen des Malers zu machen, vom Hunger seiner Kinder, der ihn sich in Gefahr begeben ließ, und seinem Hinausgehen entgegen seiner gewöhnlichen Trägheit, ohne daß die Darstellung mit Einzelheiten überlastet wird. Die normale erzählende Sprache ist mit

¹ Über die Unpersönlichkeit in der Dichtung cf.: Jerret-Kerr, Martin: "Poetry and Impersonality - Some Discrimination". In: *Essays in Criticism*. Nr. 1 Vol. XXX (=Jan. 1980), S. 42 - 57.

² *Diwān*, S. 613.

poetischen Bildern durchsetzt, die der Vorstellungskraft des Rezipienten verschiedene Möglichkeiten offenlassen:

Ibrāhīm war ein Wasserfarben-Maler,
 ein Gebüsch gegen die Kriege,
 und träg, wenn ihn das Morgenlicht aufweckt.
 Aber Ibrāhīm hat Kinder aus Fliederblüten und Sonne,
 die wollen Brot und Milch.
 Maler war Ibrāhīm und Vater,
 lebte von ein paar Hühnern, von Süden und Zorn,
 war einfach wie ein Kreuz.¹

Die Tötung des Malers wird durch parallele Bilder dargestellt. Das Gedicht versucht nicht, das Ereignis so zu wiederholen, wie es sich tatsächlich zugetragen hat, wodurch es sich über eine gewöhnliche narrative Dokumentation erhebt, auch wenn Darwiš sie kreativ als poetisches Mittel verwendet:

Die Erde war ein Fladen,
 die Sonne eine Gazelle,
 Ibrāhīm war ein Volk im Brotfladen
 Und er ist jetzt zeitlos ... zeitlos,
 genau um sechs
 Blut in seinem Brot,
 Brot in seinem Blut,
 jetzt,
 genau um sechs!²

In dem Gedicht "Es war, was sein wird" nähert sich die Erzählweise manchmal dem Stil eines offiziellen Dokumentes. Die Abschnitte folgen aufeinander in Form eines gewöhnlichen narrativen Berichts. Dennoch verfällt das Gedicht nicht in Diskursivität, sondern behält seine poetische Natur. Ja, diese prosaischen Abschnitte sind sogar in der Lage, dem Gedicht epische Dimensionen zu verleihen. Dem Dichter ist es gelungen, zwei Ebenen miteinander zu verbinden: die Ebene des realen Geschehens, welche meist über die erzählende Darstellung eingebracht wird, und die Ebene der poetischen Form, die durch symbolträchtige Bilder repräsentiert wird, die zahlreiche Möglichkeiten eröffnen und der Vorstellungskraft freien Raum lassen. Die Verbindung beider Ebenen zur Bezugnahme auf die reale Welt einerseits und zur Beibehaltung der poetischen Natur andererseits, ohne Verfall in gewöhnliche Dokumentation, ist eines der Hauptmerkmale der poetischen Krea-

¹ Dīwān, S. 613.

² Ibid., S. 617.

tivität von Maḥmūd Darwīš¹. Zu den erzählenden Abschnitten im vorliegenden Gedicht gehören die folgenden, die der Charakterisierung Rāšid Ḥusains gewidmet sind:

Er war ein Feld aus Kartoffeln und Mais.
Die Schule mochte er nicht,
aber die Prosa und die Poesie.
Vielleicht ist die Ebene ja Prosa,
vielleicht der Weizen Poesie.
Und samstags besuchte er seine Familie,
erholte sich von der göttlichen Tinte
und den Fragen der Polizei.
Er veröffentlichte nur zwei Bändchen seiner ersten Gedichte
und hinterließ uns den Rest.
Vor zehn Jahren wurden seine Schritte im Flughafen von Lod gesehen
und er verschwand...²

Dieser Text ist eher prosaisch, auch wenn er reich an Symbolen ist. Bald jedoch verlagert er sich auf die zweite Ebene, die der poetischen Form, mit klaren lyrischen Sätzen. Der folgende Abschnitt, der in dem Gedicht noch zweimal wiederholt wird, hat immer die Aufgabe, das Gedicht dem Kontext des realen Geschehens zu entreißen und in die Atmosphäre der Dichtung zurückzuführen:

Es war, was sein wird.
Die Ahre brachte mich ans Licht.
Dann bot mich die Schwalbe
den Augen der Mörder dar.³

Auf diese Weise bewegt sich das Gedicht zwischen Realität und poetischer Form. Die erzählende Darstellung stellt hierbei den Bezug zwischen Gedicht und realer Welt her. Durch sie erfahren wir beispielsweise, daß Rāšid Ḥusain einer südpalästinensischen Bauernfamilie entstammte, großzügig war und so arm wie ein Schmetterling.⁴ Auf diese Beschreibungen jedoch, die eine realistische Entsprechung haben, folgen intermittierend Charakterisierungen, die nicht real darstellbar sind, und das Gedicht in den Bereich der Poesie zurückholen sollen:

Er kam zu uns wie ein Schwert aus Wein. Er ging wie das Ende eines Gebetes.
Er warf seine Haare in "Christos" Restaurant,

¹ Cf. aš-Šanaṭī: Ḥuṣūṣiyat ar-ru'ya wa-t-taškīl fi šī'r Maḥmūd Darwīš S. 145.

² Dīwān, S. 588.

³ Ibid., cf. ebenso S. 592 und 594.

⁴ Ibid., S. 587.

und ganz Akka erwachte vom Schlaf
 und wandelte auf dem Wasser.
 Eine volle Woche war er dem Land - einen Tag nur den Eroberern.
 Ach Mutter, klag jetzt dein Weh!¹

Diese Verbindung der beiden Ebenen, der Ebene des Ereignisses und der Poesie, gehört nach Ansicht einiger Kritiker zu den wichtigsten Neuerungen in der Dichtung Maḥmūd Darwīš'. Ihm ist es gelungen, ein Gleichgewicht zwischen diesen beiden Ebenen herzustellen. Er verbindet reales Ereignis und Poesie ebenso wie Licht und Schatten, Klares und Rätselhaftes, ohne daß die eine Seite die andere unterdrücken würde. Das Gedicht verfällt weder in prosaische Durchsichtigkeit, noch versinkt es in poetischer Schwerverständlichkeit.²

Diese erzählende Darstellungsweise, die in den Trauergedichten Darwīš' für seine Freunde häufig wiederkehrt, kann auch durch die besondere Beziehung des Dichters zur betrauten Person erklärt werden. Sie ist eine Art des schriftlichen Festhaltens intensiv erlebter Augenblicke, manchmal auch eine Art Biographie, die aber nicht das Leben eines einzelnen Menschen beschreibt, sondern das Schicksal eines ganzen Volkes innerhalb einer historischen Phase. Das Gedicht konzentriert sich auf die Darstellung geographischer und persönlicher Details um Rāšid Ḥusain, nicht um ihn als Person in den Vordergrund zu stellen, sondern weil er eine Seite der Tragödie eines ganzen Volkes repräsentiert. Dennoch kann man sagen, daß die persönliche Beziehung dem Dichter eine nie versiegende Quelle poetischer Bilder geschenkt hat. Seiner Kreativität aber ist es zuzuschreiben, daß er das konkrete Ereignis aus den Fesseln der zeitlichen Begrenzung lösen und mit den Mitteln seiner symbolhaften und mehrdeutigen Sprache in einen ewigen literarischen Moment überführen kann. Ein Beispiel dafür ist folgendes Bild über Rāšid Ḥusain:

Er warf eine Zigarette in mein Herz und fand Ruhe.³

Ohne Zweifel stammt die Idee für dieses Bild von dem Gerücht, das besagt, daß Rāšid Ḥusain in seinem Bett verbrannte, nachdem er sich unter Alkoholeinfluß

¹ Ibid., S. 585 ff.

² Cf.: Abū Dīb, Kamāl: "al-Ḥadāta/as-Sulṭa/an-Naṣṣ". In: Fuṣūl 3 (Juni 1984) S. 34 - 63, hier insbesondere S. 53 - 54.

³ Dīwān., S. 593.

eine Zigarette angezündet hatte.¹ Aber der zitierte Vers versucht nicht, das reale Geschehen nachzuzeichnen, sondern schafft eine Parallele dazu in der Sprache, die zahlreiche Assoziationen weckt, insbesondere die der Trauer, die im Herzen des poetischen Ich wie ein Feuer entbrannt ist infolge des Todes seines Freundes, der im Tod seine Ruhe gefunden hat. Das Bild bewahrt seine poetische Natur und seine Ausdruckskraft, auch wenn der Leser die tatsächliche Begebenheit nicht in ihren Einzelheiten kennt. Wenn wir vom Festhalten intensiv erlebter Augenblicke durch diese Darstellungsweise sprechen, so beziehen wir uns damit auf den besonderen poetischen Stil, der auszudrücken vermag, was mit den Mitteln der Prosa niemals nachzuvollziehen wäre. Darwīš macht insbesondere in dem Gedicht "Es war, was sein wird" häufig davon Gebrauch.²

In "Der letzte Dialog in Paris" dient die erzählende Darstellung zur Wiedergabe emotionsbeladener Erinnerungen. Das poetische Ich berichtet hier vom letzten Treffen mit dem Freund, der die letzten Tage seines Lebens in Paris verbrachte, wo er den Tod in jeder Minute und hinter allem und jedem lauern fühlte. Dennoch ließ er sich nicht vom Gefühl der Angst vor diesem Tod, der ihn wie ein Gespenst verfolgte, beherrschen. Durch die poetische Struktur, die auf ihre besondere Art und Weise bestimmte ausgewählte Abschnitte dieses Treffens und der gemeinsamen Erinnerung wiedergibt, wird dieser Freund zum Symbol für den Palästinenser überhaupt, dem ein tragisches Schicksal bestimmt ist. Gleichzeitig ist es dem Dichter auf großartige Weise gelungen, die besondere, herzliche Beziehung zwischen dem poetischen Ich und dem Freund spürbar werden zu lassen. Die erzählende Darstellungsform ist hier Teil eines poetischen Geflechts aus lyrischer Struktur, Dialog und Frage. Sie erscheint manchmal in langen Abschnitten, in

¹ Cf. Maḥmūd, Husnī: "Rāšid Husain - Malāmih min ḥayātihi wa-šaḥṣiyatihi." In: *Šu'ūn filastīniya* 117 (= August 1981) S. 176 - 194, hier: S. 185. Dies entspricht jedenfalls der Darstellung der New Yorker Polizei. Der Tod Rāšid Husains läßt jedoch viele Zweifel offen. Seine Freunde verlangten von der New Yorker Polizei eine Untersuchung des Falles und die Sezierung der Leiche zur genauen Feststellung der Todesursache, da es sich bei dem Brand im Bett nur um ein kleines Feuer handelte. Die Polizei lehnte dies jedoch ab. Cf. auch S. 185.

² Diese "Dokumentation" erfolgt in vielen Abschnitten des erwähnten Gedichts. Cf. z. B. dem Abschnitt, der vom Treffen zwischen dem Erzähler und Rāšid in Kairo und ihrem dortigen Gespräch handelt. *Dīwān* S. 590. Darüber schreibt Darwīš auch in seinem Aufsatz zur Erinnerung an Rāšid Husain mit dem Titel: "Lā taftaḥ amāmī l-bāb". In: *al-Yaum as-sābiʿ* (9. Februar 1987), S. 19.

denen der formale Unterschied zwischen ihr und normal prosaischen Abschnitten verschwimmt. Formal erscheint sie wie ein Prosatext:

[...] er sieht seinen Tod unter uns stehen und rauchte, um den Tod ein wenig von uns fernzuhalten. Er pfeift eine schnelle Melodie, verscheucht eine Biene von meinem Mantel und fährt fort: Im Juni fährt Paris in den Süden, vielleicht fahren die Mörder auch.

Er sieht seinen Tod im Wein und ruft: Fräulein, bringen Sie mir ein anderes Glas.

Und er fährt fort: In der Plakatausstellung waren sie hinter mir, da lehnte ich ein Fenster an, drehte mich um und schüttelte einem nach dem anderen die Hand.

Er spielt den Tod, er ist vertraut mit ihm, er läuft mit ihm um die Wette, er kennt ihn gut, kennt alle seine Vorzüge und erklärt seine Arten:

Ein Schuß in die Stirn, und ich stürze wie der Adler auf die Hänge.

Und eine Bombe unter meinem Wagen, und schon fliegt ein Arm zum Balkon und zerbricht eine Blumenvase oder einen Fernsehschirm;

Eine Bombe unter meinem Tisch oder Kugeln im Rücken oder ein Schuß unter meine Kehle...¹

Diese erzählende Darstellungsweise schafft eine poetische Parallele zum realen Ereignis, entführt uns ins Zentrum des Geschehens, damit wir es noch einmal durchleben. Die Lebendigkeit der Wiedergabe, die Intensität, die Erinnerungen weckt, und der Übergang von einer Technik zur anderen innerhalb des poetischen Geflechts, rufen in uns noch einmal die große Erschütterung infolge der Ermordung des Freundes hervor. Obwohl dieser Tod in jeder Zeile des Gedichtes präsent ist, erscheint er uns hier als etwas Unerhörtes, Verwerfliches.

Der Dialog

Der Dichter verwendet die Technik des Dialogs in "Es war, was sein wird" und "Der letzte Dialog in Paris" in deutlicher Form. Der Titel des zweiten Gedichts weist darauf hin, daß es als poetische Dokumentation des letzten Gesprächs zwischen dem Dichter und seinem Freund gedacht ist. Wenn die erzählende Darstellung dem Gedicht epische Dimensionen verleiht, so erhält es durch die Dialogform dramatische Weiten. Die poetische Struktur wird lyrisch, episch und dramatisch.

In beiden Gedichten unterhält sich das poetische Ich mit dem Freund, den der Tod

¹ Hişār, S. 60 - 61.

nicht bekümmert, der eher im Bewußtsein des Dichters¹ und in der Atmosphäre, die das Gedicht vermittelt, zum Ausdruck kommt.

Auf den Dialog ist anzuwenden, was schon über die erzählende Darstellung gesagt worden ist. Durch seine geschickte Verwendung an bestimmten, gut gewählten Stellen des Gedichts und durch seine Ausstattung mit zahlreichen Anspielungen verleiht er dem Gedicht Lebendigkeit und Schönheit von besonderer Ausdruckskraft. Auch wenn dieser Dialog ein prosaisches Gepräge hat, verliert das Gedicht nicht seine Lyrizität, denn Darwīš geht schnell wieder zu einer anderen Technik über, die das Gedicht in die Welt der Poesie zurückführt. Vielmehr hat die Prosa an den bestimmten Stellen, die ihr im poetischen Geflecht zugeordnet wurden, eine erhellende Funktion:

Die Gleichgültigkeit in meinem Blick brachte ihn zum Weinen.
Habe ich mich verändert?
Ich habe mich verändert. Und mein Leben war nicht umsonst.
Er neigte sich zum Nil und sagte: Der Nil vergißt?
Ich sagte: Er vergißt nicht, wie wir dachten.
Und wir erinnerten uns gemeinsam unseres vergangenen Rhythmus,
der Wellen von Schwalben auf einer Hand, die an die Mauer schlägt.
Des Landes, das wir in unserem Blut tragen wie die Insekten.²

Meist wird der Dialog durch Abschweifen in Assoziationen, die größtenteils die Heimat betreffen, unterbrochen. In diesen Fällen vermischen sich Realität und Traum, Licht und Schatten. Die ferne Heimat, die in den Erinnerungen gegenwärtig ist, wird zum Gegenpol der kalten, feindlichen Welt und dem Gefühl des Verlorenenseins und zum Inbegriff für alle Nahestehende. Die Assoziationen stehen immer in Zusammenhang mit dem Verlauf des Gesprächs. In "Der letzte Dialog in Paris" ist dies deutlich zu sehen:

Er sagte: Hast du ein wenig an Selbstmord gedacht?
- Ja.
Weil die Gefährten Verrat üben wie der Bach oder weil die Gefährten vorüberziehen wie das Rinnsal?
- Ich sagte: Nein? Begeht man denn Selbstmord wegen einer leblosen Sykomore?
Er sagte: Nein.
Hast du begriffen, daß wir über die Erde gehen als Schatten, und dein Körper kein Kupfer ist, daß er diese Zeit ertragen könnte.

¹ Cf. Darwīš: *Haqībatī minbar li-šarḥ risālatī*, S. 43.

² *Diwān*, S. 591.

Und er sagte: Weißt du noch vor dreißig Jahren?
 Und ich erinnerte mich, streckte meine Hand aus im Tageslicht und entriß
 mein
 Herz einer Katze, die spielt [...]¹

Auf diese Art erhält der Dialog dramatische Spannung und lyrische Dichte, ohne langweilig zu werden. Er geht über in Assoziationen, die von Zuneigung und Sehnsucht geprägt sind:

- Bin ich von einem Berg, den die Nächte in Küsse verwandelt haben?
 Hast dich ausgestreckt unter der Pinie
 fünfzehn Winter lang?
 Und durchnäßt dich das Wasser?
 Das hat es; da ging ich zum orthodoxen Priester.
 Er betet vor mir und für mich.
 Die Fallschirmjäger waren meine Schatten
 und sie konnten die Kirche nicht betreten ...
 Weh über einen Berg, der sich in meinem Körper verzweigt wie Blutgefäße,
 eine Million Gebärmütter, betet für unsere Geburt, mein Freund.
 Doch die Mutter gebiert nicht.
 - Hast du viel für sie gesungen?
 Wer ist sie?
 - Nenn sie wie du willst: die Frau, der Spiegel, die Rede, das Land, die
 Vereinigung der Spatzen in der Unterdrückung, die Zellen oder die erste
 Welle, die obdachlos wurde im Land [...]²

Die Frage

Die Trauergedichte Darwīš' für seine Freunde sind Ausdruck für eine Reihe drängender Fragen, die manchmal Teil des Dialogs sind, wie in den oben zitierten Dialogabschnitten, manchmal auch keine Antwort erwarten, oder die Antwort bereits in sich tragen. Sie entspringen dem zentralen Problem, der Heimat, das eine unendliche Anzahl von Aspekten in sich enthält. Es ist wie eine Splitterbombe, die in lauter brennende Fragen zerrissen wird, die Beschuldigungen oder flehentlichen Bitten und Klagen gleichkommen, oder auf den drastischen Widerspruch zwischen dem beständigen Streben der Freunde, die Heimat zurückzugewinnen und ihrem Tod fern von ihr im Ausland, zurückzuführen ist. In "Der letzte Dialog in Paris" finden sich 27 Fragen von unterschiedlicher Länge, die um das Schicksal des Palästinensers, das aufgehört hat, eine rein politische

¹ Hisār, S. 55.

² Ibid., S. 57 - 58.

Frage zu sein, und zu einem umfassenden existentiellen Problem geworden ist, kursieren. Das Zusammenprallen von poetischer Vision und dem plötzlichen schmerzlichen Tod der Freunde läßt einen Strom von Fragen hervorbrechen. Viele davon lassen sich daher folgendermaßen formulieren: Hat der Palästinenser das Recht, wie andere Menschen zu leben? Lassen ihn die anderen so leben wie alle anderen Lebewesen? All dies faßt der Dichter in Fragen voll betroffen machender Aspekte, die Anschuldigungen gegen vieles enthalten:

Ob wohl jemand wie du das Recht hat, ein Gemälde zu betrachten?
 Und sich zu fragen nach dem Ursprung Gottes,
 oder den Unterschied zu finden zwischen den Tauben und dem Tuch einer
 Mutter, die Abschied nimmt?
 Können wir wandern in St. Germain wie die Fremden, die den Boden Fran-
 kreichs von der Luft aus riechen?
 Können wir zum Eiffelturm gehen und zum Louvre?
 Können wir das Theaterstück sehen, ohne selbst zu ermatteten Helden zu wer-
 den?
 Warum sind wir so, wie wir nicht sind?
 Hast du heute morgen keine einzige Frau gefunden, die deine Haare kämmt?
 Dann findest du Ruhe in heidnischer Mattheit.
 Dann töten sie dich nicht, wenn du vorübergehst ohne Wächter und Sprache
 [...]¹

Das Gedicht "Das letzte Treffen in Rom" stellt ähnliche Fragen. Auch sie be-
 ginnen mit "Ist es unser Recht ...?" Der Tod ist dort jedoch schmerzlicher und
 klagender, obwohl beide Gedichte dasselbe Versmaß, Mutaqārib, haben:²

Mein Freund, mein Bruder, mein letzter Geliebter.
 Haben wir das Recht, eine Katze zu streicheln?
 Haben wir das Recht, eine Rose zu sehen,
 ohne in ihr das Blut zu wännen, was einem nahen Ort entströmt.
 Haben wir das Recht, zu glauben, daß Rom einen Mond hat
 und daß Rom Bäume besitzt [...]³

¹ Ibid., S. 58 - 59.

² In dem Gedicht "Das letzte Treffen" verändert sich in den Versen mit klassischem
 Aufbau das Versmaß zum Wāfir. Ḥiṣār, S. 69 - 71.

³ Ḥiṣār, S. 67.

Das Gedicht "Der Weg ist zu Ende"¹ ist vom Anfang bis zum Ende im wesentlichen eine Aneinanderreihung von insgesamt 32 Fragen. Es sind Fragen, die Blut nach allen Seiten verströmen und der offenen, ständig blutenden Wunde des Palästinensers entsprechen.

¹ Darwiš: Ĥaraġa ŧ-ŧarīq. In: al-Karmel 3/1983, S. 151-154.

Anhang

Ausgewählte Trauergedichte
von Maḥmūd Darwīš
in deutscher Übersetzung



Der Getötete Nr. 48*

Sie fanden in seiner Brust einen Leuchter aus Rosen ...
und einen Mond.

Tot lag er hingestreckt auf einem Stein,
und in seiner Tasche fanden sie ein paar Piaster,
eine Streichholzschachtel, einen Passierschein ...
und auf seinem jungen Arm waren Tätowierungen.

Seine Mutter küßte ihn ...
Sie beweinte ihn ein ganzes Jahr.
Nach einem Jahr jedoch wuchs Dornengestrüpp in seinen Augen,
und die Dunkelheit nahm zu.

Als sein Bruder heranwuchs
und ging, um Arbeit zu suchen auf den Märkten der Stadt,
Sperrten sie ihn ein ...
Er hatte keinen Passierschein bei sich.
Jetzt schleppt er auf der Straße Müllcontainer
und andere Kisten.

Ach Kinder meines Landes,
so starb der Mond.

*al-Qatīl raqm 48. In: Āḥir al-lail (1967), Dīwān, S. 217-218.

Die Augen der Toten an den Türen*

Sie zogen vorüber an der Wüste meines Herzens
 und trugen einen Palmenzweig.
 Sie zogen auch an den Nelkenblüten vorüber und
 ließen Bienensummen zurück.
 Und sie zeichneten mit ihren Augen Halbmonde auf
 den Fenstern der Dörfer
 und tauschten Worte über Liebe und Demut.
 Was hast du den zehn Kerzen, die Kufr Qâsim erhellen,
 anderes gebracht
 als neue Hymnen auf die Tauben und auf die Totenschädel.
 Kufr Qâsim will nicht ... wiederholt nicht unsere Totenklage ...
 läßt nicht mit sich handeln.
 Denn das Vermächtnis des Blutes ruft, du mögest dich erheben.
 Nachts klopfen sie an jede Tür
 an jede Tür ... an jede Tür
 und flehen uns an, doch keinen Staub auf das teure Blut zu werfen.
 Ihre Augen, die erloschen, um uns mit Tadel zu entzünden, sagten:
 Begrabt uns nicht mit Hymnen, verewigt uns vielmehr durch Ausharren.
 Wir düngen eure Nächte für Knospen des neuen Lichts.

...
 Oh, Kufr Qâsim!
 Aus den Särgen der Opfer wird sich erheben
 eine Flagge, die sagt: Haltet ein! Haltet ein und gebietet Einhalt.
 Nicht ... nicht verächtlich sollt ihr sein!
 Die Schulden der Stürme hast du bereits beglichen,
 und ein Schatten fiel zusammen.
 Oh Kufr Qâsim! Wir werden niemals schlafen,
 solange in dir ein Friedhof ist und eine Nacht.
 Das Vermächtnis des Bluts läßt nicht mehr mit sich handeln.
 Das Vermächtnis des Bluts ruft uns, wir mögen uns erheben,
 wir mögen uns erheben!

* 'Uyūn al-mautā 'alā l-abwāb. In: Āḥir al-lail (1967), Dīwān, S. 219-220.

Der Mann mit dem grünen Schatten*

Zum Gedenken an Ġamāl'Abd an - Nāṣir

Wir leben mit dir,
wir gehen mit dir,
wir hungern mit dir.
Wenn du aber stirbst,
versuchen wir, nicht mit dir zu sterben.

Doch
warum stirbst du so fern vom Wasser,
wo der Nil dir so nahe ist?
Warum stirbst du so fern vom Blitz,
wo doch der Blitz auf deinen Lippen liegt?

Den Stämmen versprachst du
eine Sommerreise fort von der Gahiliya.
Den Ketten versprachst du
das Feuer starker Arme
Dem Kämpfer versprachst du
eine Schlacht, die die Qadisiya zurückbringt.
Jetzt sehen wir, wie deine Stimme die Kehlen erfüllt,
Stürme
über
Stürme.
Jetzt sehen wir deine Brust als Barrikade eines Revolutionärs
als Schutzschild für die Straßen.
Wir sehen dich,
 wir sehen dich,
 wir sehen dich.

Groß
wie eine Ähre in Oberägypten,
schön
wie eine Stahlfabrik
und frei
wie ein Fenster in einem fernen Zug.

* ar-Raġul dū az-zill al-aḥdar. In: Ḥabībatī tanḥaḍ min naumihā (1970), Dīwān, S. 359-362.

Du bist kein Prophet,
aber dein Schatten ist grün.
Erinnerst du dich?
Wie hast du meine Züge verwandelt,
wie hast du meine Stirne verwandelt
wie hast du mein Exil verwandelt und meinen Tod
zu Grün,
zu Grün,
zu Grün.

Erinnerst du dich an mein altes Gesicht?
Mein Gesicht war einbalsamiert in einem englischen Museum
und fiel zu Boden in der Omayyadenmoschee
Wann, mein Gefährte?
Wann, mein Freund?
Wann kaufen wir eine Apotheke
von der Wunde Husseins ... und dem Ruhm der Omayyaden?
Und wann lassen wir am Assuandamm Brot auferstehen und Wasser?
und Millionen Kilowattstunden?
Erinnerst du dich?
Unsere Zivilisation war ein schöner Beduine,
der Chemie zu studieren versuchte
und im Schatten der Palmen träumte
von einem Flugzeug ... und von zehn Frauen.
Du bist kein Prophet,
aber dein Schatten ist grün ...
Wir leben mit dir,
wir gehen mit dir,
Wir hungern mit dir.
Wenn du aber stirbst,
versuchen wir, nicht mit dir zu sterben.
Denn auf deinem Grab sprießt neuer Weizen,
und auf dein Grab fällt frischer Regen.
Und du siehst uns,
wie wir gehen,
wie wir gehen,
wie wir gehen.

Es war, was sein wird*

an Rāṣid Husain

In der Fifth Avenue grüßte er mich. Weinte. Lehnte sich an die gläserne Wand
 - in New York gibt es keine Trauerweiden.
 Er ließ mich weinen. Er brachte das Wasser zum Fluß zurück. Wir tranken
 Kaffee.
 Nur wenig später trennten wir uns.

Seit zwanzig Jahren schon
 kenne ich ihn vierzigjährig,
 langgezogen wie ein Küstenlied und traurig.
 Er kam zu uns wie ein Schwert aus Wein. Er ging wie das Ende eines Gebets.
 Er warf seine Haare in "Christos" Restaurant,
 und ganz Akka erwachte vom Schlaf
 und wandelte auf dem Wasser.
 Eine volle Woche gehörte er dem Land - nur einen Tag den Eroberern.
 Ach Mutter, klage jetzt dein Weh!

Seine Hände trugen Rosen und Ketten. Einzig seine eigene gewaltige Wunde hat
 ihn hinter der Mauer verwundet. Liebende kommen vorbei, vereinbaren ein
 Stelldichein. Den Küstenstreifen haben wir gehoben. Die Reben gekostet. Uns in
 den Schrei des wilden Thymian gemengt. Die Lieder zerbrochen. Uns selbst
 gebrochen in den schwarzen Augen. Wir haben gekämpft. Wurden getötet. Und
 kämpften dann. Ritter kamen und gingen.

In jedweder Leere
 werden wir das Schweigen des Sängers blau werden sehen - bis es verschwimmt.
 Seit zwanzig Jahren schon
 wirft er sein Fleisch den Vögeln und den Fischen vor in jeder Himmelsrichtung.
 Ach Mutter, klage jetzt dein Weh!

Sohn zweier Bauern aus der Rippe Palästinas,
 aus dem Süden
 lebhaft wie ein Sperling,
 kräftig,
 mit lichter Stimme
 großen Füßen
 mit breiter Hand.

* Kāna mā saufa yakūn. In: A'rās (1979), Dīwān, S. 585-594.

Arm wie ein Schmetterling,
 braun bis zur Erinnerung
 und breitschultrig.
 Er sah weiter als bis zum Gefängnisportal.
 Er sah klarer als das Studium der Kunst.
 Er sah die Wolke im Soldatenhelm.
 Er sah uns und den Bezugsschein.

Schlicht ... in der Wahl seines Cafés und in seiner Sprache.
 Er liebte die Flöte und das Bier,
 unter allen Ausdrucksmöglichkeiten nahm er nur die schlichtesten.
 Einfach war er - wie das Wasser
 und schlicht ... wie das Abendbrot der Armen.

Er war ein Feld aus Kartoffeln und Mais
 Die Schule mochte er nicht,
 aber die Prosa und die Poesie.
 Vielleicht ist die Ebene ja Prosa,
 vielleicht der Weizen Poesie.

Und samstags besuchte er seine Familie,
 erholte sich von der göttlichen Tinte
 und den Fragen der Polizei.
 Er veröffentlichte nur zwei Bändchen seiner ersten Gedichte
 und hinterließ uns den Rest.
 Vor zehn Jahren wurden seine Schritte im Flughafen von Lod gesehen,
 und er verschwand ...

Es war, was sein wird.
 Die Ähre brachte mich ans Licht.
 Dann bot mich die Schwalbe
 den Augen der Mörder dar.

... bleich wie die Sonne in New York:
 Woher kommt das Herz gezogen? Und gibt es Taubenfedern im Dschungel aus
 Zement?
 Mein Briefkasten ist leer. Die Morgendämmerung brennt nicht,
 und der Stern glänzt nicht in dieser Menge.

Der Abend ist eng. Der Körper meiner Liebsten ist aus Papier. Niemand rings
 um meinen Abend "wünscht Fluß zu sein und Wolke" ... Woher kommt das
 Herz gezogen? Wer hebt den Traum auf, der zu Boden fiel nahe bei Oper und

Bank? Eine Kaskade stechender Nadeln wird hereinbrechen über meine
altgewohnten Genüsse.

Jetzt habe ich keine Träume mehr.
Ich wünschte, ich hätte Wünsche.
Jetzt träume ich nur von Harmonie.
Ich habe Wünsche
oder
gehe zugrunde.
Nein, das ist nicht meine Zeit.

Bleich wie die Sonne in New York.
Gib mir meinen Arm, damit ich umarmen,
und meine Winde, damit ich reisen kann.

Von Café zu Café. Ich will die andere Sprache.
Will den Unterschied zwischen dem Feuer und der Erinnerung.
Will die ursprüngliche Qualität meiner Glieder.
Und gib mir meinen Arm, damit ich umarmen,
meine Winde, damit ich reisen kann.

Von Café zu Café.
Warum nur flieht die Dichtung das Herz, wenn Jaffa sich entfernt? Warum nur
entschwindet Jaffa, wenn ich es umarme?
Nein, das ist nicht meine Zeit.

Ich will die ursprüngliche Qualität meiner Glieder.
Und gib mir meinen Arm, damit ich umarmen,
und meine Winde, damit ich reisen kann.
... und er verschwand in der Fifth Avenue, oder in den Türen zum Nordpol.
Von seinen Augen erinnere ich mich an nichts als Städte, die kommen und
gehen.
Und er entschwand ... entschwand ...

Ein Jahr später trafen wir uns im Flughafen von Kairo.
Nach einer halben Stunde sagte er:
"Ach, wenn ich nur frei wäre
in den Gefängnissen von Nazareth!"

Er schlief eine Woche. Wachte zwei Tage. Zog nicht mit dem Nil aufs Land.
Vom Kaffee trank er nichts als seine Farbe.
Den Ägypter sah er in Ägypten nicht.

Und nur die Schriftsteller fragte er nach der Form des Klassenkampfes.
 Dann rief ihn die ewige Frage, das steinerne Exil.
 Ich sagte: Von welchem Ketzerpropheten kam dir die endgültige Sichtweise?

Die Gleichgültigkeit in meinem Blick brachte ihn zum Weinen. Habe ich mich verändert?

Ich habe mich verändert. Und mein Leben war nicht umsonst.

Er neigte sich zum Nil und sagte: Der Nil vergißt?

Ich sagte: Er vergißt nicht, wie wir gedacht hatten.

Und wir erinnerten uns gemeinsam unseres vergangenen Rhythmus',
 der Wellen von Schwalben auf einer Hand, die an die Mauer schlägt,
 des Landes, das wir in unserem Blut tragen wie die Insekten.

Und wir erinnerten uns gemeinsam unseres vergangenen Rhythmus' und des
 Todes der Freunde

und derer, die unsere Tage teilten und sich zerstreuten.

Sie mochten uns, wie wir es wollten.

Sie mochten uns nicht, aber sie kannten uns ...

Er redete irre, wenn er erwachte - und erwachte, wenn er weinte.

Und zog dahin wie die Zelte in der arabischen Ferne.

Das Leben verging umsonst.

Ich habe das Wesentliche verloren.

Und er verschwand nahe beim Untergang des Nils.

Ich habe eine neue Elegie für ihn bereitet und einen Trauerzug aus Palmen.

O du, mein fortgesetzter Selbstmord,

halte das Leben an, damit wir irgendeine Reise beginnen,

lodere wie die Pflanzen von Galiläa und glimme wie ein Erschlagener.

O du, mein fortgesetzter Selbstmord,

halte an auf der Stirnseite des Traums und kämpfe,

denn für dich läuten die Glocken noch immer,

denn für dich schlägt noch immer die Stunde.

Und er entschwand ein zweites Mal.

Die Zweige verrieten mich.

Es war, was sein wird.

Die Ähre brachte mich ans Licht.

Dann bot mich die Schwalbe dem Schwerte der Mörder dar.

New York in seinem offiziellen Sarg lud uns ein in seinen Sarg.

In der Fifth Avenue grüßte er mich. Weinte. Lehnte sich an den Brunnen aus

Zement - in New York gibt es keine Trauerweiden. Er machte mich weinen. Er brachte den Schatten zum Haus zurück. Wir versteckten uns im Echo. Ist einer von uns gestorben? Nein! Hast du dich ein wenig verändert? Nein! Ist die Reise noch immer dieselbe und der Hafen im Herzen? Ja!

Er war weit weg, weit weg und die Abwesenheit definitiv.
 Er rauchte ein Glas ...
 und entschwand,
 wie eine Gazelle entschwindet
 in Wiesen, die im Nebel entschwinden.
 Er warf eine Zigarette in mein Herz und fand Ruhe.
 Er sah nicht auf die Uhr,
 und diese Bäume unter dem zehnten Stock in Manhattan entführten ihn nicht.
 Er hüllte sich in seine Erinnerung ... Das heimliche Läuten der Glocke bedeckte ihn. Zwischen unseren Händen zogen Spatzen auf Spatzen vorbei und ein Familientod. Das ist nicht meine Zeit. Ein neuer Winter ist gekommen. Die Frauen der Pferde starben in fernem Feld. Er sagte, die Zeit geht nicht heraus aus mir. Denn ich tauschte mein Herz gegen Städte, die zusammenbrechen vom Anbeginn dieses Lebens bis zum Ende des Traums ...
 Werden wir weiter so nach draußen gehen an diesem orangefarbenen Tag und nichts anderes streifen als das dunkle Innen?

Woher kamst du?
 Ein Vögelchen durchbohrte eine Lanze.
 Da sagte ich: Es hat mein Herz entdeckt.
 Werden wir weiter so nach drinnen gehen an diesem orangefarbenen Tag und nichts anderes streifen als die Hafenspolizei?

Er redete irre außerhalb der Erinnerung: Ich bin es, der die Bürde der Erde trägt und der von diesem Irrtum befreit. Die Mädchen legten meine Seele an als Sandalen und gingen fort. Die Spatzen bauten ein Nest auf meiner Stimme, zerrissen mich und flogen ins All ...
 Nichts hat sich verändert.
 Und die Lieder machten mich obdachlos, machten mich obdachlos.
 Das ist nicht meine Zeit.
 Nein, das ist nicht meine Heimat.
 Nein, das ist nicht mein Körper.
 Es war, was sein wird:
 Die Ähre brachte ihn ans Licht,
 Dann boten ihn die Schwalben
 den Winden der Mörder dar.

Gedicht vom Brot*

An Ibrāhīm Marzūq

Es war ein rätselhafter Tag,
 die Sonne machte sich träg an ihr Geschäft,
 metallner Staub erfüllt den Osten.
 In den Wolkenadern und in den Röhren
 drinnen in den Häusern war das Wasser versiegt.
 Es war ein hoffnungsloser Herbst im Leben Beirut
 Der Tod zog sich hin vom Palast
 zum Rundfunk, zur Prostituierten, bis zum Gemüsemarkt.
 Was hat dich jetzt nur aufgeweckt,
 genau um fünf?

Ibrāhīm war Wasserfarben-Maler,
 ein Gebüsch gegen die Kriege,
 und träg, wenn ihn das Morgenlicht aufweckte.
 Aber Ibrāhīm hatte Kinder aus Fliederblüten und Sonne,
 die wollen Brot und Milch.
 Maler war Ibrāhīm und Vater,
 lebte von ein paar Hühnern, von Süden und Zorn,
 war einfach wie ein Kreuz.

Die Ausmaße sind bescheiden,
 ein Stuhl im Zimmer, nichts sonst, nichts.
 Die Malerei mit Wasserfarben war Heimat,
 die Details euch überlassen, mein Gesicht ein Telegramm.
 könnt ihr die Wasserfarben lesen, damit wir uns jetzt einigen?
 Ich bin die Rose, die keine Winke gibt,
 die Fessel, die kommt aus der Freiheit namens Chaos,
 die Ohnmacht, die annimmt der Gestalt der Heimat namens Polizei.
 War die Heimat nur ein Eindruck oder Kampf,
 nur Verlust oder Erlösung?
 Es war ein rätselhafter Tag,
 mein Gesicht war das Telegramm des Weizens mitten im Kugelfeld.

Was hat dich nur jetzt aufgeweckt,

* Qaṣīdat al-ḥubz. In: A'rās (1977), Dīwān, S. 613-617.

genau um fünf?
 Du wußtest doch:
 Die Stadt ist das Beirut der Unterschiede,
 das Beirut der Brände.
 Was hat dich jetzt nur aufgeweckt,
 genau um fünf?
 Sie vergewaltigen Brot und Menschen seit fünf Uhr.

An keinem Tag bis jetzt hatte das Brot
 diesen Geschmack, dieses Blut,
 diese flüsternde Oberfläche,
 diese kosmische Relevanz,
 dieses universale Wesen,
 diese Stimme, diese Zeit,
 diese Farbe, die Raffinesse,
 diese menschliche Spontaneität, dieses Geheimnis, diesen Zauber,
 dieses einzigartige Transzendieren
 von den Höhlen der menschlichen Ursprünge zum Bandenkrieg,
 zur Tragödie in Beirut.
 Wer starb doch genau um fünf?

Ibrāhīm beherrschte die endgültige Farbe
 und beherrschte das Geheimnis der Elemente.
 Maler war er und Rebell.
 Er malte
 eine Heimat voll von Menschen, Trauerweiden und Krieg,
 Meereswellen, Arbeitern, Marktverkäufern und ländlicher Idylle,
 und malte
 einen Körper voll von Heimat,
 gemahlen im Wunder des Brotes,
 ein Fest der Erde und der Menschen,
 Brot noch warm am Morgen.
 Die Erde war ein Fladen,
 die Sonne eine Gazelle,
 Ibrāhīm war ein Volk im Brotfladen
 und er ist jetzt zeitlos ... zeitlos,
 genau um sechs,
 Blut in seinem Brot,
 Brot in seinem Blut,
 jetzt,
 genau um sechs!

Der letzte Dialog in Paris'

Zur Erinnerung an 'Izz ad-Dīn al-Qalaq

... An der Türe seines Zimmers sagte er zu mir: Sie töten ohne jeden Grund.
 Magst du französischen Wein?
 Und die zerstreuten Frauen?
 Er spähte rund um sich, versuchte die Tür zu öffnen, fürchtete jedoch, sie
 kämen aus seinem Schrank.
 Da gingen wir zurück zum Aufzug ...
 Ein Uhr,
 Paris schläft. Hier beginnt die Nacht.
 Wo? An einer breiten Straße, auf der niemand geht als du,
 an Bäumen, die du nicht siehst,
 an einem weißen Körper, der dich begehrt,
 an einem Schuß, der dich sieht.
 Liest du Kafka und betrittst so die Nacht?
 Es war eine schöne Zeit und Damaskus der Gipfel unserer Träume
 Wir gingen zum Barada und fragten ihn:
 Bist du ein Fluß oder eine enthaltsame Frau?
 Da ließen sie uns nicht wieder hinausgehen zum Fluß ...
 Mein Freund! Diese unsere Gefängniszellen erfüllen die Erde seit °Ad.
 Und wo ist das Weiß und wo das Schwarz?

... Paris schläft in der Malerei am Ufer der Seine, und alle Geschichten von
 Paris sind ertrunken im Schmutz. Nur die Liebenden glauben, die Wasser seien
 Spiegel und begehen dann Selbstmord ...
 Wo schlafen wir denn?
 Auf einer Parkbank.
 Ich sagte: Töten sie hier nicht?
 Er sagte mir: Vielleicht töten sie, aber dies ist eine Müdigkeit, die keine Angst
 spürt.
 Und ich sagte: Schmerzt dich die Nacht?
 Er sagte: Auch die Seele schmerzt mich und der kalte Stern.

Wäre der Mensch doch ein Stein ...
 Von weitem sieht er die Städte der touristischen Orangen
 und die Militärpriester.

* al-Hiwār al-aḥīr fī Pāris (1977) In: Ḥiṣār, S. 49-62.

Aber er sammelt Poster und schreibt auf Zigarettenkippen seine Gedanken über die Eroberer, die, wenn sie Städte sehen, diese in ihrem eigenen Namen zerstören und sich dann auf dem Gras erholen.

Er sagte: Warum nur ist die Kultur ein Schatten von Soldaten an der Mittelmeerküste?

Ich sagte: Und Dienerin des Hofes und der überflüssigen Schichten

... Sie gestanden, mich getötet zu haben,

aber sie umarmten mich lange

und schoben in den Einschuß 20.000 Francs als Belohnung für die Rede, in der ich die Linken überzeugen sollte, daß die Gefängnisse am Fluß Krankenhäuser seien und mein Blut ein Eßtisch.

Und mein Freund flog,

spielte wie ein Schmetterling um Blut,

das er für eine Blume hielt.

Er ergab sich

den Augen, die seinen Schatten bewahrten,

und er sah, was die Augen sehen, die seinen Schatten bewahrten.

Er war übervoll

mit Gassen, Gefängnisbesuchern und Kinogängern,

den Nächten voller Nacht

und mit verdorbener Sprache.

Er verabschiedete sich von mir, immer, wenn er lachend zu mir kam,

und sah mich hinter seinem Trauerzug.

Da blickte er herab von der Bahre:

Glaubst du jetzt, daß sie grundlos töten?

Ich sagte: Wer sind sie?

Da sagte er: Diejenigen, die, wenn sie einen Traum sehen, ihm das Grab bereiten, die Blumen und den Grabstein.

... und er liebte und vergaß.

Und fragte mich immer: Mein Freund, warum liebe und vergesse ich die,

die ich lieben werde,

und bleiben wir zwei Fremde im Aufzug, die auf erstarrte Uhren sehen?

Er liebte und vergaß,

und er erinnerte sich an die Form der Pflanzen rund um die Pfade,

die im

Mai aus Nordpalästina fortzogen und nicht wiederkamen.

Die Lieder, die einen Auswanderer verabschieden

und die Lieder, die einen Eroberer empfangen,

ähneln einander.

Er sagte: Hast du ein wenig an Selbstmord gedacht?

Ja!

Weil die Gefährten vorüberziehen wie ein Bach oder

weil die Gefährten vorüberziehen wie ein Rinnsal?

Ich sagte: Nein! Begeht man denn Selbstmord wegen einer leblosen Sykomore?

Er sagte: Nein!

Hast du begriffen, daß wir über die Erde gehen als Schatten
und dein Körper kein Kupfer ist, daß er diese Zeit ertragen könnte.

Und er sagte: Weißt du noch vor dreißig Jahren ...?

Und ich erinnerte mich, streckte meine Hand aus im Tageslicht,
und entriß mein Herz einer Katze, die spielt

mit dem, was die Besucher bei der Türe lassen: Gefangene und Erschlagene.

Und ich sagte: Das Reich Gottes ist schöner.

Er sagte: Hast du an Selbstmord gedacht wie alle Kinder deiner Generation?

Ich sagte: Wie alle Kinder meiner Generation liebte ich ein Mädchen aus
Wellen.

Der Abend lag verwundet, ohne ersichtlichen Grund, unter ihrem
verheißungsvollen Balkon.

Ich blieb stehen und rief: Das Echo war ein Stein.

Dann ging ich zum Strand und rief: Das Echo war ein Mond.

Dann setzte ich mich auf einen Felsen im Wasser und bereitete meinen Tod. Da
sah ich mein Gesicht im Wasser, fürchtete mich, wich zurück, dann kehrte ich
ans

Wasser zurück.

Doch sie hielten mich an im Moment des Gebets.

Und im alten Gefängnis von Akka lernte ich, wie die Frauen Heimat werden.

Wo ist das Mädchen denn?

Auf ihrem Balkon.

Sie liebt die Lieder, vergißt den Sänger,

und spinnt ihre zurückkehrende Welle.

Und er springt auf das Pflaster der Straßen
wie Vögel, die naß sind vom Sturm und vom Blitz.

Er wirft uns Erinnerungen zu an den Orient:

Meine Mutter mag Damaskus.

Mein Vater wünscht sich die Rückkehr zu einem Stein,

der in seiner Brust schlief.

Und meine Schwester glaubt, der Irak sei weit,

und meint, as-Sawād¹ bedeute Nächte.
 Da sagte ich ihr, daß es Bäume sind im Sonnenuntergang.
 Und sie glaubt, mein Blut könne das Schwert zerbrechen ... und die Regel.

- Bin ich von einem Berg, den die Nächte in Küsse verwandelt haben?

Hast du dich ausgestreckt unter der Pinie?
 Fünfzehn Winter lang.
 Und hat dich das Wasser durchnäßt?
 Das hat es; da ging ich zum orthodoxen Priester. Er betete vor mir und für mich.

Die Fallschirmspringer waren meine Schatten,
 und sie konnten die Kirche nicht betreten ...
 Weh über einen Berg, der sich in meinem Körper verzweigt wie Blutgefäße.
 Eine Million Gebärmütter beten für unsere Geburt, mein Freund.

Doch die Mutter gebiert nicht.
 - Hast du zuviel für sie gesungen?
 Wer ist sie?
 - Nenn sie, wie du willst: die Frau, den Spiegel, die Rede, das Land,
 die Vereinigung der Spatzen in der Unterdrückung, die Zellen oder die erste Welle, die obdachlos wurde am Land ...

... sich der Erinnerung ergebend, sah er vor sich sein Herz als eine einzelne Traube,
 sah sein Herz als eine Wolke auf dem Felde des Goldes
 Und er fuhr fort, die Felder von den kleinen Insekten zu waschen, da fragte er sich: Wie werden die Sänger zum Lied, wenn sie die Frauen kennen und sie vergessen? Wir sangen gemeinsam für die Rätselhaftigkeit, die uns einhüllte: Im kleinen Korridor schläfst du allein zwischen deinen Armen allein. Die dich lieben, näherten sich ihren Dolchen. Im kleinen Korridor schläfst du allein. Das Meer wirbt um deine Neigung, bei dir zerbricht das Meer. Die dich lieben, entfernten sich von ihrem Dolch. Ach du schwangere Frau, du mörderische Frau, die Erde ist kleiner als dein fortgesetztes Schweigen, aber dein Bauch ist kleiner als ein Dolchstich oder eine Hymne, die wir singen werden. Im kleinen Korridor schläfst du allein, zwischen mir und dir allein, zwischen deinen Armen allein. Die dich lieben, näherten sich ihren Dolchen, ach du ewige Frau.

¹ as-Sawād (arab.: schwarz) Region im Südirak zwischen den Städten Baṣra und Kūfa.

Ob wohl jemand wie du das Recht hat, ein Gemälde zu betrachten,
 und sich zu fragen nach dem Ursprung Gottes
 oder den Unterschied zu finden zwischen den Tauben und dem Tuch einer
 Mutter, die Abschied nimmt?
 Können wir wandern in St. Germain wie die Fremden, die den Boden
 Frankreichs
 von der Luft aus riechen?
 Können wir zum Eiffelturm gehen und zum Louvre?
 Können wir das Theaterstück sehen, ohne selbst zu den ermatteten Helden zu
 werden?

Warum sind wir so, wie wir nicht sind?
 Hast du heute morgen keine einzige Frau gefunden,
 die deine Haare kämmt?
 Dann findest du Ruhe in heidnischer Mattheit,
 dann töten sie dich nicht, wenn du vorübergehst
 ohne Wächter und Sprache.
 Hast du keine einzige Frau gefunden,
 die den Morgen auf der Brücke verlängert?
 Vielleicht werden sie müde vom Warten,
 vielleicht machen sie auch einen Ausflug in den Parc de Vincennes
 oder vielleicht schämen sie sich über die Worte, die du ihr sagen wirst
 über eine Abreise ohne Sinn.

... er weiß, daß die Soldaten wiederkommen.
 Er weiß, daß die Gräser die Herren der Erde sind,
 doch er überquert den Fluß, um den Fluß zu überqueren.
 Kennst du das ersehnte Ufer?
 Genauso gut wie ich das Herz kenne oder nicht kenne.
 Aber ich werde den Schritten gehorchen, die schon begonnen haben,
 und trage mein Herz zu einer Glocke, die es begehrt.
 Ich gehorche meinen Schritten und trage mein Herz zu einer Glocke,
 die es begehrt auf ansteigenden Schritten.

... er sieht seinen Tod unter uns stehen und raucht, um den Tod ein wenig
 von uns fernzuhalten. Er pfeift eine schnelle Melodie, verscheucht eine Biene
 von seinem Mantel und fährt fort: Im Juni fährt Paris in den Süden, vielleicht
 fahren die Mörder auch.
 Er sieht seinen Tod im Wein und ruft: Fräulein, bringen sie mir ein anderes
 Glas.
 Und er fährt fort: In der Plakatausstellung waren sie hinter mir, da lehnte ich ein
 Fenster an, drehte mich um und schüttelte einem nach dem anderen die Hand.

Er spielt den Tod, er ist vertraut mit ihm, er läuft mit ihm um die Wette,
 er kennt ihn gut, kennt alle seine Vorzüge und erklärt seine Arten:
 Ein Schuß in die Stirn und ich stürze wie ein Adler auf die Hänge,
 eine Bombe unter seinem Wagen, und schon fliegt ein Arm zum Balkon
 und zerbricht eine Blumenvase oder den Fernsehschirm.
 Eine Bombe unter einem Tuch oder Kugeln im Rücken oder ein Schuß unter
 meine
 Kehle.
 So ist der Tod, einfacher als du denkst.
 Tut es weh?
 - Wenn man Angst hat.
 Hast du Angst?
 - Wenn er kriechend zu mir käme
 und langsam, dann könnte ich den Mörder erkennen und auch den ankommenden
 Schuß.

An der Tür seines Büros sind Kastanienbäume,
 ein kleines Café
 und ein Taubenbogen.
 Er sieht einen arabischen Studenten und grüßt ihn von weitem,
 er wartet langsam
 und trinkt seinen Kaffee.
 Er steigt die Steinstufen hinan,
 schnell, wie er es gewohnt war, wie ein Vogel, der naß ist vom Blitz.
 Er betritt sein Zimmer. Betrachtet seine Blätter und die Landkarte
 und die vielen Märtyrer an der Wand
 und liest ein Telegramm aus Damaskus: "Komm im Sommer, mein Sohn!"
 Und ein Telegramm aus den Resten Beiruts: "Verstärke deine Bewachung!".
 Er hat nicht gefragt, warum sie ihn töten wollen,
 und sich nicht erinnert an ein Land, das auf dem Nabel Gottes schläft
 wie ein Revolver.

Aber sie benachrichtigen ihn,
 daß sein Freund, der arabische Student, eine dringende Unterredung will.
 Da grüßte er ihn zerstreut,
 und er antwortete kürzer ... und mit einem tödlichen Schuß
 und kehrte zu den Kastanienbäumen zurück,
 um seinen kalten Kaffee zu trinken.

Sabra*

Sabra - schlafendes Mädchen.
 Die Männer brachen auf zur Reise,
 der Krieg schlief zwei kleine Nächte lang,
 Beirut brachte seine Unterwürfigkeit dar und wurde Hauptstadt.
 Eine lange Nacht
 beobachtet die Träume in Sabra,
 und Sabra ... schläft.

Sabra - Reste der Handfläche im Körper eines Erschlagenen.
 Sie verabschiedete sich von ihren Rittern und von ihrer Zeit,
 überließ sich dem Schlaf aus Müdigkeit und wegen derjenigen Araber, die sie
 hinter
 sich warfen.

Sabra - was vergessen die Soldaten, die abreisen aus Galiläa.
 Nichts anderes kauft und verkauft sie als ihr Schweigen
 für eine Rose im Zopf.
 Sabra ... singt für ihre Hälfte, die verloren ging zwischen dem Meer und
 dem letzten Krieg:
 Warum reist ihr ab
 und laßt eure Frauen im Bauch einer eisernen Nacht?
 Warum reist ihr ab
 und hängt euren Abend auf die Lager und die Hymnen?
 Sabra - bedeckt ihre nackte Brust mit einem Abschiedslied,
 zahlt ihre Handfläche und irrt sich im Preis, wenn sie ihren Arm nicht findet.

Wieviele Male werdet ihr abreisen?
 Bis wann nur reist ihr ab
 und zu welchem Traum?

Und wenn ihr eines Tages wiederkämt?
 Zu welchem Exil kämt ihr dann zurück?

Sabra - zerreißt ihre nackte Brust.
 Vieviele Male wird die Blüte sich öffnen,
 wieviele Male reist die Revolution wohl ab?

* Aus dem Gedicht: "Madīh az-zill al-‘ālī" (1982). In: Ḥiṣār, S. 158-163.

Sabra - fürchtet die Nacht. Lehnt sie gegen ihre Knie,
bedeckt sie mit dem Kajal ihrer Augen
und weint, um sie dadurch abzulenken.

Sie sind abgereist, ohne von der Rückkehr zu sprechen.
Sie sind gewelkt und neigten sich nicht
von der Glut der Rose.
Sie kehrten zurück und kehrten nicht zurück
zum Beginn der Reise
Das Leben gleicht Kindern, die flohen vom Kuß.

Nein - ich habe kein Exil,
daß ich sagen könnte: Ich habe eine Heimat.
Ach Gott, was sind das für Zeiten!

Sabra ... schläft, aber der Dolch der Faschisten erwacht,
Sabra ... ruft, wen aber ruft sie?
Diese ganze Nacht ist mein, und die Nacht ist Salz.
Der Faschist schneidet ihre Brüste ab - die Nacht vergeht.
Er tanzt um seinen Dolch herum und leckt ihn ab.

Er singt für den Sieg der Zeder ein Mawwal und schabt gelassen ihr Fleisch
von den Knochen, ordnet die Glieder auf dem Tisch.
Und der Faschist tanzt weiter und lacht für die gebrochenen Augen. Wird
verrückt vor Freude. Und Sabra ist kein Körper mehr, er besteigt sie
vernunftlos, wie sein Instinkt es will.
Und er stiehlt einen Ring von ihrem Fleisch und kehrt zurück von ihrem Blut
zu seiner heiligen Schrift.

Und es ward - Wasser.
Und es ward - Land.
Und es ward - Gewölk.
Und es ward - Blut.
Und es ward - Nacht.
Und es ward - Tod.
Und es ward - Samstag.
Und es ward - Sabra

Sabra - Kreuzung zweier Straßen auf einem Körper,
Sabra - die Seele wenn sie einen Stein bewohnt.
Und Sabra ... ist niemand,
Sabra - ist die Identität unseres Zeitalters auf ewig.

"Wir rufen euch"

Wir werden dieses Land aufwecken, das an unserem Blut lehnt.
Wir werden es aufwecken und werden aus seinen Zellen unser Opfer
hinaustragen,
wir werden ihre Haare mit unseren weißen Tränen waschen,
wir werden ihre Hände überschütten mit der Milch der Seele, damit sie
erwachen.

Und ihre Lieder werden wir mit unseren Stimmen besprengen:
Auf, zurück nach Hause, unsere Lieben!
Kehrt zum Wind zurück, der den Süden der Erde aus unseren Rippen riß!
Kehrt zum Meer zurück, das sich weder an Tote erinnert noch an Lebende,
kehrt noch einmal zurück,
denn wir sind nicht vergebens hinter euren Schritten gegangen.
Unsere Schiffe sind verbrannt.
Außer euch gibt es kein Land, dessen Grenzen und dessen Korn wir verteidigen.

Wir werden euch verteidigen vor dem Vergessen, euch schützen mit Waffen, die
wir
aus den Knochen eurer Hände schlugen,
wir werden einen Wall aus euren Schädeln bilden
und mit ausgeglittenen Knien,
denn außer euch gibt es kein Land, auf das wir unsere Füße heften.
Kehrt zurück, auf daß wir euch schützen.
"Und wenn sie uns schlachteten auf einem Stein",
werden wir nicht den Hof des Schweigens verlassen, den eure Hände geebnet
haben.

Wir werden uns opfern für ihn und werden uns opfern für euch.
Unsere Schiffe sind verbrannt
und kampferten auf dem Wind, der hier in euch erstickte.
Wenn doch die Armeen der Erde diese menschliche Mauer erklönnen,
wir würden nicht zurückweichen vor der Geographie eures Blutes.
Unsere Schiffe sind hier verbrannt.
Aus euch ... aus einem Arm, der uns nicht umfassen wird,
werden wir unsere Brücke zu euch schlagen.
Die Sonne hat uns verbrannt
die Knochen eurer Brüste haben uns bluten lassen,

* Auszug aus: "Qasīdat Beirūt" (1981). In: Ḥiṣār, S. 113-115.

eure Exile haben unsere Gelenke abgenutzt.
"Und wenn sie uns schlachteten auf einem Stein",
werden wir nicht "ja" sagen,
denn von unserem Blut zu unserem Blut verläuft die Grenze des Landes.
Von unserem Blut zu unserem Blut verlaufen der Himmel eurer Augen
und die Felder eurer Hände.
Wir rufen euch,
dann prallt das Echo von euch ab.
Wir rufen euch,
dann prallt das Echo ab als Körper aus Zement.

Nur noch ein Jahr*

Meine Freunde, die Überlebenden unter euch genügen mir, noch ein Jahr zu leben

nur noch ein Jahr.

Ein Jahr genügt mir,

daß ich hundert Frauen liebe

und tausend Städte,

ein einziges Jahr genügt mir, daß ich der Idee die Gestalt einer Lilie verleihe

und daß irgendein Land irgendein Mädchen bewohnt,

mit dem ich zu irgendeinem Meer aufbrechen werde,

wo es mir auf seinen Knien

den Schlüssel geben wird zu allen Orten.

Ein einziges Jahr genügt mir, daß ich mein ganzes Leben

lebe auf einen einzigen Schlag,

in einem einzigen Kuß,

in einem einzigen Schuß,

der alle meine Fragen abschafft

und auch das Rätsel der Verwirrung der Zeiten.

Meine Freunde, sterbt nicht, wie ihr zu sterben pflegtet.

Ich bitte euch, sterbt nicht,

wartet noch ein Jahr auf mich,

nur noch ein Jahr.

Vielleicht könnten wir ein begonnenes Gespräch beenden

oder eine begonnene Reise.

Vielleicht könnten wir die Ideen vertauschen mit einem Spaziergang auf der Straße.

Frei von Uhr und Fahnen.

Haben wir jemandem verraten,

daß wir jeden Spatzen ein Land nennen

und jedes Land außerhalb der Wunde einen Schaum

und uns vor dem Summen fürchten?

Vielleicht könnten wir die Sprache schützen

vor einem Sinn, den wir nicht beabsichtigt hatten,

und einer Hymne, die wir nicht sangen

für die Priester.

* Sana uhrā faqat. In: *Hiṣār*, S. 75-86.

Meine Freunde, meine Märtyrer, die ihr steht auf meinem Bett,
auf der Taille eines Mädchens, das ich noch nicht gekostet habe,
auf dessen Beinen ich mein Gebet noch nicht erhoben habe
zum Gott des Jasmins.

Geht ein wenig weg von mir,
denn wir haben ein Recht,
den Kaffee mit Zucker zu verkosten und nicht mit Blut,
die Stimme unserer Hände die weinenden Rebhühner zu uns heranziehen zu
hören

und nicht das Hinstürzen der Pferde.
Und wir haben ein Recht, die Arterien zu zählen,
die kochen vom Sturm überkommender Lüfte.
Und wir haben ein Recht, dem Flaum zu danken,
der den milchweißen Bauch überzieht,
und den Rhythmus der religiösen Gesänge zu brechen.

Meine Freunde, meine Märtyrer,
sterbt nicht, bevor ihr euch entschuldigt bei einer Rose
und Ländern, die ihr nicht gesehen habt,
und Ländern, die ihr nicht besucht habt,
und euch entschuldigt bei einer Lust, die ihr nicht erreicht habt,
und bei Frauen, die an eure Hälse nicht die Ikonen des Meeres hängten
und die Tätowierung des Minarets.
Sterbt nicht, bevor wir fragen, was die auf Erden Überlebenden nicht fragen
werden:

Warum ähnelt die Erde einer Quitte?
Warum ähnelt die Frau dem, dem die Erde nicht ähnelt?
Warum ähnelt sie den Versagungen der Liebenden
und einem Fluß aus Nelken,
und warum haben sie mich erkannt,
gerade als ich starb?
Warum haben sie mich verleugnet,
als ich lebend von der Reise zurückkam?
O Gott, meine Leiche hat auf mich gezeigt
und hat sie zu mir zurückgebracht.
Wie einen Kamin haben sie sie unter sich errichtet.

Meine Freunde, meine Märtyrer,
denkt ein wenig an mich
und liebt mich ein wenig.
Sterbt nicht, wie ihr zu sterben pflegtet.

Ich bitte euch, sterbt nicht,
 wartet auf mich noch ein Jahr,
 nur noch ein Jahr.
 Sterbt jetzt nicht, verlaßt mich nicht.
 Liebt mich, damit wir dieses Glas trinken,
 damit wir erkennen, daß die weiße Welle keine Frau ist
 oder eine Insel.
 Was tue ich nach euch?
 Was tue ich nach den letzten Begräbnissen?
 Warum sollt ich das Land lieben, das die Betenden bedeckt
 und das Minarett erhöht?
 Zu wem sollte ich Samstag abends gehen?
 Wer würde mein Herz den Katzen öffnen?
 Für wen werde ich diesen sauren Mond über dem Mittelmeer loben?

Und zu wem trage ich die Dinge der zauberhaften Frauen, die vorübergehen?
 Und wem lasse ich diese tägliche Langeweile?
 Was bedeutet mein Leben,
 wenn mein eigener Schatten mich an die Mauer meines Schattens lehnt,
 wenn ihr gegangen seid?
 Wer wird mich zu mir bringen und mich überzeugen, bei mir zu bleiben?
 Sterbt nicht, ich beschwöre euch, wie ihr zu sterben pflegtet.
 Zieht mich nicht weg vom Apfel namens Weib zum Buch der Trauer
 und den Ritualen der süchtigen Tränen.

Mein Herz gehört mir nicht, daß ich es zu euch würfe wie einen Gruß.
 Mein Körper gehört mir nicht, daß ich einen neuen Sarg machen könnte oder
 ein Testament.
 Meine Stimme gehört mir nicht, daß ich diese auf einem Gewehr erhobene
 Straße
 überqueren könnte.
 Habt also Mitleid mit mir, meine Freunde, habt Mitleid mit der Mutter der
 Freudentriller, die einen neuen Triller sucht für die Geburt eines Spiegels
 aus den Bombensplittern.
 Habt Mitleid mit den Arbeitern in der "Karmel"-Druckerei,
 mit den Wänden, wenn sie sich sehnen nach Gras,
 mit den Schriftstellern in den Nachrufen.
 Habt Mitleid mit einem Volk, dem wir den Zugang zur Rose durch die Tür
 der bitteren Asche versprochen haben.
 Geht jetzt nicht wie der Dichter, der im Hut des Zauberers verschwindet.
 Wer wird die Rose der Märtyrer pflücken?
 Wartet meine Freunde, und habt Mitleid mit uns,

denn wir haben anderes zu tun als ein Grab zu suchen und ein Trauergedicht,
das sich vom vorhergehenden unterscheidet.

Wie klein sind diese Rosen,
wie groß ist dieses Blut.
Wie schön seid ihr, meine Freunde,
wenn ihr die Erde vergewaltigt inmitten des Wunders der Schöpfung
oder die Quelle in den Felsen der möglichen Abhänge entdeckt.
Meine Freunde, die Überlebenden unter euch genügen mir, noch ein Jahr zu
leben,
nur noch ein Jahr.
Ein Jahr genügt mir, daß wir miteinander spazieren gehen,
daß wir den Fluß um unsere Schultern werfen wie die Zigeuner,
daß wir gemeinsam den noch verbliebenen Tempel zerstören
Stein um Stein
und die Seele zurückholen aus ihrem Exil,
wenn wir miteinander fortgehen,
wenn wir einen kleinen Streik ausrufen
bei der Anbetung der Bilder.

Und wenn ihr jetzt von mir geht, meine Freunde,
um den Nebel des Schädels zu bewohnen,
werde ich euch nicht rufen und kein Trauergedicht auf euch verfassen,
kein einziges Wort werde ich über euch schreiben,
denn ich kann jetzt über niemanden Trauergedichte verfassen.
Über Heimat in einem Körper
oder einen Körper in einem Schuß
oder einen Arbeiter in der Fabrik des vereinigten Todes,
über niemanden,
niemanden.
Diese Hymne soll
der Abschluß der Tränen über euch alle sein, meine verratenen Freunde,
und ein vorbereitetes Trauergedicht auf euch alle.

Also
sterbt nicht, meine Freunde, sterbt nicht jetzt.
Es gibt keine Rose, die teurer wäre als Blut in dieser Wüste.
Ihr habt keine Zeit.
Tanzt hier jetzt nicht.
Tanzt nicht, es gibt keine
unabhängigen Sklaven
oder versklavte Unabhängige.

Also

sterbt nicht, wie ihr zu sterben pflegtet.

Ich bitte euch, sterbt nicht,
wartet noch ein Jahr auf mich,
nur noch ein Jahr.

Die Überlebenden unter euch genügen mir, noch ein Jahr zu leben,
ein Jahr genügt mir,
daß ich hundert Frauen liebe
und tausend Städte.

Ein Jahr genügt, daß ich zu meiner traurigen Mutter gehe
und sie anrufe:

Gebäre mich von neuem,
daß ich die Rose von ihrem Anfang an sehe
und die Liebe von ihrem Anfang an liebe
bis zum Ende der Hymne.

Ein Jahr genügt mir, daß ich mein ganzes Leben
lebe auf einen einzigen Schlag,
in einem einzigen Kuß,
in einem einzigen Schuß,
der alle meine Fragen abschafft,
nur noch ein Jahr,
nur noch ein Jahr,
ein Jahr ...

Am Hang, höher als das Meer, da schliefen sie'

Am Hang, höher als das Meer und höher auch als die Zypresse, da schliefen sie.
 Der Himmel aus Eisen entleerte sie aller Erinnerungen, und die Tauben flogen.
 Wohin ihre Finger sie wiesen - von ihren rings verstreuten Gliedern ostwärts.
 War es etwa nicht ihr Recht, daß sie auf den Mond des Wassers
 das Aroma ihrer Namen stäubten?
 Und in den Schützengraben Zitrus pflanzten, damit die Finsternis geringer
 werde?
 Jenseits, nach der fernen Stelle, wo der Horizont den Blicken wehrt, da schlafen
 sie
 an einem Hang, auf dem die Sprache versteinert.
 Im Herzen aber haben wir, was wohl imstande ist, schon binnen kurzem
 anzulangen
 bei ihrem Fest.
 In unserem Herzen haben wir, was auch imstande ist, das Weltall der Gefahr zu
 entreißen, auf daß zurück sie kehre, diese Taube, zum Anbeginn des Landes.
 Ihr aber, die ihr schlaft am Ende des Landes in uns,
 o seid begrüßt - seid begrüßt!

Ich habe den letzten Abschied gesehen''

Ich habe den letzten Abschied gesehen: in einem hölzernen Reim werde ich
 niedergelegt.
 Werde erhoben über die Handflächen der Männer und die Augen der Frauen.
 Werde in eine Fahne gepackt, und dann wird meine Stimme auf dem Tonband
 bewahrt.
 Alle meine Sünden werden in einem einzigen Moment vergeben, und die Dichter
 werden mich schimpfen.
 Mehrere Leser werden sich daran erinnern, daß ich bei ihnen zu Hause jede
 Nacht
 durchwachte.
 Ein Mädchen wird kommen und behaupten, ich hätte sie vor mehr als 20 Jahren
 geheiratet.
 Man wird sich Legenden erzählen über mich und über Perlen, die ich an fernen
 Gestaden sammelte.

* °Alā s-safḥ a'lā min al-baḥr nāmū. In: Ward aqall (1986), S. 31.

** Ra'aitu l-wadā° al-aḥīr. In: Ward aqall (1986), S. 59.

Meine Freundin wird einen neuen Liebhaber suchen und ihn in den
 Trauerkleidern
 verbergen.
 Ich werde die Trauerprozession sehen und die Passanten, die müde sind vom
 Warten.
 Aber das Grab sehe ich noch nicht, gibt es kein Grab für mich nach dieser
 Mühe?

In einer Hymne wie dieser?*

Betten wir in einer Hymne wie dieser einen Traum an die Brust des Ritters
 und tragen statt seiner das Sterbehemd, ein Siegeszeichen und die Schlüssel zur
 letzten Tür,
 Um das erste Meer zu betreten? Friede sei mit dir, Gefährte des Ortes, der
 keinen
 Platz hat.

Friede sei mit deinen Füßen,
 die Hirten werden die Spur deiner Augen auf der Erde vergessen.
 Friede sei mit deinen Händen,
 die Flughühner werden noch einmal hier vorüberziehen.
 Friede sei mit deinen Lippen,
 das Gebet wird sich auf dem Felde beugen.

Was sagen wir zur Glut deiner Augen?
 Was sagt die Abwesenheit deiner Mutter? Ist er vielleicht im Brunnen
 eingeschlafen?

Und was sagen die Eroberer?
 Haben wir die lärmende Wolke im August besiegt?
 Und was sagt das Leben zu Maḥmūd Darwīš? Du hast gelebt, geliebt, gekannt,
 und alle, die du lieben wirst, sind tot?

Betten wir in eine Hymne wie diese einen Traum und tragen ein Siegeszeichen
 und
 Schlüssel zur letzten Tür,
 damit wir diese Hymne hinter uns schließen? Aber wir werden leben - weil das
 Leben
 lebenswürdig ist.

* A fī mitl ḥādā n-našīd?. In: Ward aqall, S. 53.

Bibliographie

I. Elementarliteratur

a) Maḥmūd Darwīš - Werke und Übersetzung

- Darwīš, Maḥmūd: "Lahum al-lail wa-n-nahār lī". In: al-Ādāb (Beirut) 4 (= 1970), S. 4 - 7.
- ders.: Poèmes Palestiniens. Les fleurs du sang. Traduction Olivier Carré. Paris 1970.
- ders.: Šai' ʿan al-waṭan. Beirut 1971.
- ders.: "Limādā ḥaraġtu min Isrāʾīl?" In: al-Hilāl (Kairo) 3 (= 31.3.1971), S. 4 - 9.
- ders.: "ʿUrs ad-dam al-filasṭīnī". In: Šuʿūn filasṭīniya (Beirut) 12 (= Aug. 1972), S. 6 - 7.
- ders.: "al-Ḥurūġ min sāhil al-mutawassiṭ". In: Šuʿūn filasṭīniya 16 (= Dez. 1972), S. 28 - 33.
- ders.: Selected Poems of Maḥmūd Darwīsh. Translated by Ian Wedde and Fawwaz Tuqan. Cheadle 1973.
- ders.: "Saqaṭa l-ḥabl wa-zalla Kamāl Nāšir yamšī". In: Filasṭīn at-taura (Beirut) 87 (= 10.4. 1974), S. 26.
- ders.: "Ṭarīq Dimašq". In: al-Mauqif al-adabī (Damaskus) 1 (= 1974), S. 145 - 156.
- ders.: "al-Kitāba fī daraġat al-ġalayān". In: al-Ādāb 7 (= Juli 1974) S. 2 - 6.
- ders.: Wadāʿan ayyatuhā l-ḥarb, wadāʿan ayyuhā s-silm. Beirut 1974.
- ders.: "Hum aktar min al-kalimāt". In: Šuʿūn filasṭīniya 32 (= April 1974), S. 56 - 59. Nachdruck in: Wadāʿan ayyatuhā l-ḥarb, S. 31 ff.
- ders.: Splinters of Bone. Poems by Maḥmūd Darweesh. Translated by B.M. Bennani. Introduction by Joseph Langland. New York 1974.

- ders.: "Taraddud al-mā' wa-ḥamās al-ḥaḡar." In: Šu'ūn filastīniya 48 (=Aug. 1975), S. 3 - 7.
- ders.: "Yaktub ar-rāwī yamūt. Šī'r". In: Šu'ūn filastīniya 50-51 (=Okt./Nov. 1975), S. 146-149. Nachdruck in: Hiya uḡniya, S. 87-93.
- ders.: "Harīq tišrīn wa-ḥarīq Bairūt". In: Šu'ūn filastīniya 50-51 (=Okt./Nov. 1975), S. 4-5.
- ders.: "Ġazāl yubaššir bi-zilzāl". In: Šu'ūn filastīniya 56 (=Apr. 1976), S. 73-79.
- ders.: "Intifāda". In: Šu'ūn filastīniya 56 (=Apr. 1976), S. 5-7.
- ders.: "Qašīdat al-arḡ". In: Šu'ūn filastīniya 57 (=Mai 1976), S. 5-14.
- ders.: "Dam lā yaḡīb ". In: Šu'ūn filastīniya 60 (=Okt.1976), S. 4-5.
- ders.: "Ayyuhā n-nisyān innaka ṭaliq bi-kull al-asmā' wa-lākinnaka lan takūn Tall az-Za'tar". In: Šu'ūn filastīniya 70 (=Sep. 1977), S. 7-11.
- ders.: Tagebuch der alltäglichen Traurigkeit. Prosa aus Palästina Herausgegeben und übersetzt von Farouk S. Baydoun. Grafik von Burhan Karkutli. Berlin 1978 (Zitiert als Tagebuch).
- ders.: Yaumiyāt al-ḥuzn al-ʿādī. Akka 1979 (Zitiert als Yaumiyāt 1979).
- ders.: Yaumiyāt al-ḥuzn al-ʿādī. Beirut 1981. (Zitiert als Yaumiyāt 1981). (Die beiden Ausgaben von Yaumiyāt sind nicht identisch. Die deutsche Übersetzung beruht auf der Originalausgabe Beirut 1973).
- ders.: Ein Liebender aus Palästina. Lyrik und Prosa. Herausgegeben, übersetzt aus dem Arabischen und mit einem Vorwort versehen von Moustapha Haikal. Nachdichtung Johanna und Moustapha Haikal. (Zitiert als ein Liebender). Berlin 1979
- ders.: The music of human flesh. Selected and translated by Denys Johnson-Davies. London / Washington 1980.
- ders.: "Šabāh al-ḥair yā Māḡid". In: al-Karmel 4 (=1981), S. 4-13. Nach Veränderungen unter dem Titel "al-Liqā' al-aḡīr fi Romā" erschienen in: Hišār, S. 63-74.

- ders.: Aşbahtu qādiran ʿalā al-qatl. Interview mit Şirbil Dāğir. In: al-Yaum as-Sābiʿ 7 (13 Okt. 1982), S. 48-55.
- ders.: A lover from Palestine and other poems. Translated by Elmessiri, Abdalwahab. Washington 1982.
- ders.: Rien qu'une autre année. Anthologie Poétique 1966-1982. Traduit de l'arabe par Abdellatif Laabi. Paris 1983.
- ders.: "Lan nanqariḍ mā dāmat nārunā muštaʿila". Interview mit der Zeitschrift al-Bayādir. (Jerusalem) 2 (=1983), S.3-5.
- ders.: "Talāt šahādāt šafawīya". In: al-Karmel 7 (=1983), S. 204-233.
- ders.: "Fī l-lahza l-marīḍa". In: al-Karmel 9 (=1983), S. 4-7.
- ders.: Muʿīn Bassisū lā yağlis ʿalā maqʿad al-ğiyāb". In: al-Karmel 11 (=1984), S. 4-9. Nachdruck in: Fī-ntizār al-barābira, S. 57-63.
- ders.: "Harağa ṭ-tariq". In: al-Karmel 13 (=1984), S. 151-154.
- ders.: "al-Qatl al-āḥar wa-l-abğadiya l-ğadīda". In: al-Karmel 13 (=1984), S. 4-8.
- ders. u.a.: Victims of the map. Selected and translated by Abdullah al-Udhari, London 1984.
- ders.: Dīwān Maḥmūd Darwīš. Beirut ¹¹1984. (als Dīwān zitiert).
enthält: Gedichte von 1964-1977:
Awrāq az-Zaytūn (1964), S. 7-76
ʿAšiq min Filastīn (1966), S. 79-163
Aḥir al-layl (1967), S. 165-248
Al-ʿAšfir tamūt fī l-Galīl (1970), S. 249-312
Habibatī tanḥadu min nawmiḥā (1970), S. 313-362
Uḥibbukī aw lā uḥibbukī (1972), S. 365-457
Muḥāwala raqm 7 (1973), S. 461-545
Tilka šūratuhā wa-ḥadā intihār al-ʿāšiq (1975), S. 547-579
Aʿrās (1977), S. 583-657
- ders.: Ḥiṣār li-madāʾih al-baḥr. Akka ²1984. [Enthält Madīḥ az-zill al-ʿālī]. (Zitiert als Ḥiṣār).
- ders.: "Ġunūn an takūna filastīniyan". In: al-Karmel 16 (=1985), S. 4-7. Nachdruck in: Fī-ntizār al-barābira, S. 1-8.
- ders.: "Anā nādīm ʿala l-ḥurūğ min Filastīn". Interview mit der Zeitschrift al-Waṭan al-ʿarabī (Paris) 13.6.1986, S. 59-62.

- ders.: Baʿīdan ʿan Buḥārist". In: al-Yaum as-Sābiʿ 17.Nov. 1986, S. 23.
- ders.: Hiya uḡniya, hiya uḡniya. Jerusalem ²1986. (Zitiert als Hiya uḡniya).
- ders.: Sand and other Poems. Selected and translated by Rana Qabbani. London 1986.
- ders.: "Sīrat yaum: az-Zamān: Bairūt, al-Makān: Āb". In: al-Karmel 21-22 (=1986), S. 4-96. Später unter folgendem Titel erschienen: Dākira li-n-nisyān. az-Zamān: Bairūt. al-Makān: Ab. Beirut 1987.
- ders.: "Uḡsudūhum". In: al-Yaum as-Sābiʿ, 27. Okt. 1986, S. 31.
- ders.: "Qabla kitābat al-istiḡāla". In: al-Yaum as-Sābiʿ, 11. Mai 1987, S. 13.
- ders.: "Šātīlā fi famm aš-šabah". In al-Yaum as-Sābiʿ, 31.8.1987, S. 19.
- ders.: Fī waṣf ḡālatinā. Maḡālāt muḡtāra 1975-1985. Beirut 1987.
- ders.: "Lā taftaḡ amāmī al-bāb". In: al-Yaum as-Sābiʿ, 9. Feb. 1987, S. 19.
- ders.: "Anā aktub li-annanī saʿ amūt. Gespräch mit Širbil Dāḡir". In: Kull al-ʿArab (Paris) 231 (=28.1.1987), S. 58-63.
- ders.: Fī-ntizār al-barābira. Jerusalem 1987.
- ders.: Ward aqall. Šiʿr. Beirut ²1987.
- ders.: Plus rares sont les roses. Traduit par Abdellatif Laabi. Paris 1989.
- ders.: Poèmes palestiniens. Chronique de la tristesse ordinaire. Traduit par Olivier Carré. Paris 1989.
- ders.: Arā mā urīd. Šiʿr. Casablanca 1990.
- ders.: "Wir verreisen wie Menschen". Übersetzt von Evelyn Agbaria. In: Manna - Zeitschrift für internationale Poesie (Berlin) Herausgegeben von Claudia Teschner 5 (=1991), S. 4.

Darwīš, Maḥmūd und al-Qāsim, Samīḥ:
ar-Rasā'il. Taqḍīm Muḥammad Banīs. Casablanca 1990.

b) Weitere Elementarliteratur

al-ʿAbbūšī, Burhān ad-Dīn:
Waṭan aš-šahīd. Masraḥīya šīʿriya. Jerusalem 1948.

ʿAbd al-Ḥālīq, Muṭṭlaq:
ar-Raḥīl. Beirut 1937. Nachdruck Beirut 1982.

Abū Ḥannā, Ḥannā:
Nidā' al-ḡirāḥ. Amman 1969.

Abū Tammām, Ḥabīb b. Aus at-Tā'ī:
Dīwān Abī Tammām bi-šarḥ al-Ḥaṭīb at-Tabrīzī.
(Ed. ʿAzzām, Muḥammad ʿAbduḥ) 4 Bde. Kairo 1973.

Ders.:
Dīwān al-Ḥamāsa. Šarḥ at-Tabrīzī. Beirut o. J.

Ders.:
Hamasa oder die ältesten arabischen Volkslieder.
Gesammelt und erklärt von: Friedrich Rückert
1846. Nachdruck Wiesbaden 1969.

Abū Salmā (ʿAbd al-Karīm al-Karmī):
al-Mušarrad (šīʿr). Damaskus 1953.

ders.:
Dīwān Abī Salmā. Beirut 1978.

ders.:
Min Filasṭīn rišatī. Akka 1980.

Aruri, N., Gareeb, E.:
Enemy of the Sun. Poetry of Palestinian
Resistance. Washington 1970.

Bassīsū, Muʿīn:
al-Aʿmāl aš-šīʿriya l-kāmila. Beirut 1979.

ders.:
Palästina im Herzen. Gedichte. Herausgegeben mit einem
Nachwort und Anmerkungen von Moustapha Haikal.
Nachdichtungen aus dem Arabischen von Johanna und Moustapha
Haikal. Berlin, 1982.

- Boullata, Issa:
Modern Arab Poets 1950-1975. Translated and Edited by Issa Boullata. London 1976.
- Daḥbūr, Aḥmad:
Dīwān Aḥmad Daḥbūr. Beirut 1983.
- Elmessiri, Abdalwahab:
The Palestinian Wedding. A Bilingual Anthology of Contemporary Palestinian Resistance Poetry. Edited and translated by A. Elmessiri. Washington 1982.
- Grimm, Brüder:
Die schönsten Kinder- und Hausmärchen. Rastatt 1988.
- Ḥassan, ʿAzza (Ed.):
Dīwān Ibn Muqbil. Damaskus 1962.
- Ḥusain, Rāšid:
Qaṣāʾid fīl-asṭīniya. (Hg.): Laḡnat ihyāʾ turāṭ Rāšid Ḥusain. Safā ʿAmr 1980.
- Jayyusi, Salma Khadra:
Modern Arabic Poetry. Anthology. Ed. by S. Kh. Jayyusi. New York 1987.
- Kanafānī, Ḡassān:
Arḍ al-burtuqāl al-ḥazīn. Beirut 1958. (Deutsche Übersetzung. In: Gh. Kanafani: Das Land der traurigen Orangen. Palästinensische Erzählungen I. Aus dem Arabischen von Hartmut Fähndrich. Basel 1983).
- Khouri, Mounah A. und Algar, Hamid:
An Anthology of Modern Arabic Poetry. Selected, edited and translated by M.A.Kh. and H.A. Los Angeles, London 1974.
- Koran:
Übersetzt von Max Henning. Wiesbaden o.J.
- Laabi, Abdellatif:
La Poésie Palestinienne Contemporaine. Choix de textes et traduction de l'arabe par Abdellatif Laabi. Paris 1990.
- al-Maʿarrī, Abū l-ʿAlā:
Saḡṡ az-zand. Beirut 1980.
- Maḥmūd, ʿAbd ar-Raḥīm:
Dīwān ʿAbd ar-Raḥīm Maḥmūd. Hg.: Kāmil as-Sawāfirī. Beirut 1987.

- al-Mutanabbī, Abū ṭ-Ṭayyib Aḥmad b. al-Husain:
 Dīwān Abī ṭ-Ṭayyib al-Mutanabbī. (Ed. ʿAbd al-Wahāb
 ʿAzzām. Kairo 1944.)
- Naḥwī, Adīb:
 ʿUrs filastīnī. Beirut 1968.
- al-Qāsim, Samīḥ:
 Dīwān Samīḥ al-Qāsim. Beirut 1973.
- Rašīd, Hārūn Hāšim:
 Dīwān Hārūn Hāšim Rašīd. Beirut 1981.
- Saif, Walīd:
 Wašm ʿalā dirāʿ Ḥaḍra. Beirut 1971.
- Schimmel, Annemarie:
 Zeitgenössische arabische Lyrik. Ausgewählt,
 eingeleitet und übersetzt von Annemarie Schimmel.
 Tübingen und Basel 1975.
- Schmidt, Hans und Kahle, Paul (Hg.):
 Volkserzählungen aus Palästina, gesammelt bei den
 Bauern von Bir-Zet und in Verbindung mit Dschirius
 Jusif in Jerusalem. Herausgegeben von Hans Schmidt
 und Paul Kahle. Bd. I, Göttingen 1918.
- as-Sayyāb, Badr Šākīr:
 Dīwān Badr Šākīr as-Sayyāb. Beirut 1971.
- Ṭūqān, Fadwā:
 Dīwān Fadwā Ṭūqān. Beirut 1984.
- Ṭūqān, Ibrāhīm:
 Dīwān Ibrāhīm Ṭūqān. Beirut 1988.
- al-Udhari, Abdullah:
 Modern Poetry of the Arab World. Translated and
 edited by Abdullah al-Udhari. London 1986.
- Wilde, Oscar:
 The Nightingale and the Rose. Illustrated by Freier
 Wright. London 1982.
- Yaḥluf, Yaḥyā:
 al-Muhra. Beirut ²1981.
- Zayyād, Tawfiq:
 Dīwān Tawfiq Zayyād. Beirut 1971.

- ders.: Begrabt eure Toten und steht auf! Gedichte aus Palästina. Herausgegeben und übersetzt und mit einer Einleitung versehen von A. Farouk S. Beydoun. Berlin 1977.

II. Sekundärliteratur

a) In arabischer Sprache:

- ʿAbbās, Iḥsān: Nahnu wa-š-šahīd. Šurūḥāt qadīma ʿalā naṣṣ ḡadīd". In: Suʿūn filastīniya 44-45 (=Jan./Feb. 1975), S. 27-29.
- ders.: Ittiḡāhāt aš-šīʿr al-ʿarabī l-muʿāšir. Kuwait 1978.
- ders.: Badr Šākīr as-Sayyāb. Dirāsa fi ḡayātihi wa-šīʿrihi. Beirut ⁵1983.
- ʿAbd al-Azīz, Aḡmad: "Ātār Lūrka fi l-adab al-ʿarabī l-ḡadīṭ". In: Fuṣūl (Kairo) 4 (=1983).
- ʿAbd aš-Šabūr, Šalāḡ: Qirāʾa ḡadīda fi šīʿrinā l-qadīm. Kairo 1970.
- Abū Iṣbaʿ, Šālīḡ: al-Ḥaraka š-šīʿriya fi Filastīn al-muḡtalla. Dirāsa naqdiya. Beirut 1979.
- Abū Niḡāl, Nazīḡ: aš-Šīʿr al-filastīnī l-muqāṭil. Dirāsa fi l-wāqiʿiya t-taurīya. Beirut 1974.
- Abū Dīb, Kamāl: "al-Ḥadāta, as-sulṭa, an-naṣṣ". In: Fuṣūl 3 (=1984), S. 34-63.
- ders.: "Luḡat al-ḡiyāb fi qaṣīdat al-ḡadāta". In: al-Fikr ad-dīmuqrāṭī (Nikosia) 3 (=1988), S. 37-56.
- ders.: "al-Wāḡid, al-mutaʿaddid. al-Bunya al-maʿrifīya wa-l-ʿalāqa baina n-naṣṣ wa-l-ʿālam". In: al-Karmel 32 (=1989), S. 23-56.
- Adūnīs (ʿAlī Aḡmad Saʿīd): Muqaddīma li š-šīʿr al-ʿarabī. Akka ²1977.

- al-Āgā, Nabīl Ḥālid: Qaḍīyat Filasṭīn fī sirat baṭal. aš-Šahīd al-ḥālid
 ʿAbd al-Qādir al-Ḥusainī. Akka 21986.
- ʿAlawī, Hādī: "al-Udabāʾ: tāriḥ bilā iṣrāq". In: al-Karmel 18
 (= 1985).
- ʿAlī, ʿAbd ar-Riḍā: al-Uṣṭūra fī šīʿr as-Sayyāb. Beirut 21984.
- al-Ālūsī, Ġamāl ad-Dīn: "Maḵānat aš-šahīd fī l-Qurʾān wa-s-sunna".
 In: Afāq ʿarabiya (Bagdad) Vol. 4, 7/8 (= 1982),
 S. 174-177.
- ʿĀmir Mundir: Mauḍūʿat al-istiṣhād fī š-šīʿr al-filasṭīnī l-muʿāṣir.
 ʿAbd ar-Raḥīm Maḥmūd und Ibrāhīm Ṭuqān". In: Filasṭīn
 at-Taūra (Beirut) 323 (= 31.1.1980), S. 40-42.
- ders.: "Mauḍūʿat al-istiṣhād fī š-šīʿr al-filasṭīnī al-muʿāṣir.
 Fadwā Ṭuqān". In: Filasṭīn at-Taūra 331 (= 9.6.1980),
 S. 42-44.
- Anas, Mālik Ibn: Kitāb al-Muwaṭṭaʾ. (Ed. Saʿd, Fārūq). Beirut 41984.
- al-ʿĀnī, Sāmī Makkī: al-Islām wa-š-šīʿr. Kuwait 1983.
- Anīs, Ibrāhīm: Mūsīqā š-šīʿr al-ʿarabī. Kairo 61988.
- ʿArāʾidī, Naʿīm: "Aḥmad az-Zaʿtar wa-taʿbīriyat Maḥmūd Darwīš".
 In: al-Mawākib (Nazareth) 1-2 (= Jan.-Feb. 1985),
 S. 39-47.
- ders.: "al-Mūtīf, al-uḥḡiya, ar-ramz fī šīʿr Maḥmūd Darwīš".
 In: al-Mawākib 5-6 (= Mai-Juni 1985), S. 24-33.
- ʿĀrif, ʿĀrif al-: an-Nakba. Nakbat Bait al-Maqdis wa-l-Firdaus al-mafqūd.
 6 Bde. Bd. 6: Siḡill al-Ḥulūd. Asmāʾ aš-šuhadāʾ alladīna
 stuṣḥidu fī maʿārik Filasṭīn 1947-1952. Sidon, Beirut 1962.

- al-Asad, Nāṣir ad-Dīn:
Muḥāḍarāt fī š-šī'r al-ḥadīṭ fī Filasṭīn wa-l-Urdunn.
Kairo 1960.
- ʿAwaḍ, Rītā:
"Ḥuṣūḡ Maḥmūd Darwīš: Hal qatala š-šā'ir am ba'atahu?"
In: Su'ūn filasṭīniya 25 (=Sep. 1973), S. 83-101.
- dies.:
Uṣṭurat al-maut wa-l-inbi'āt fī š-šī'r al-ʿarabī
l-mu'āšir. Beirut 1978.
- al-Baṭal, ʿAlī ʿAbd al-Muʿtī:
ar-Ramz al-uṣṭūrī fī šī'r Badr Šākir as-Sayyāb.
Kuwait 1982.
- Bin-Ḥammādī, Sālih:
Dirāsāt fī l-asāṭir wa-l-mu'ṭaqadāt al-ḡaibīya.
Tunis 1983.
- Buḥārī, Muḥammad b. Ismā'īl:
Šaḥīḥ al-Buḥārī. Beirut ²1985.
- Daif, Šauqī:
ar-Ritā'. Kairo ³1979.
- Dār al-Aswār (Hg.):
Kitābāt ʿalā qabr ʿAbd an-Nāṣir. Akka o.J.
- Darrāḡ, Faiṣal:
"al-Muqātil yaḡʿal min al-ard samā'". In: al-Hadaf.
(Damaskus) 906 (=30.4.1988), S. 40-42.
- Dāwūd, Aḥmad:
"Li-Munāsabat yaum aš-šahīd al-filasṭīmī". In:
al-Hadaf 950 (=12.3.1989), S. 10-13.
- al-Fairūzabādī, Maḡd ad-Dīn Muḥammad b. Jaʿqūb:
al-Qāmūs al-muḥīṭ. Beirut 1986.
- Farrūḥ, ʿUmar:
Šā'irān mu'āširān. Ibrāhīm Ṭuqān wa-Abū l-Qāsim
aš-Sabbī. Beirut 1954.
- Ḡabrā, Ibrāhīm Ḡabrā:
an-Nār wa-l-ḡauhar. Dirāsāt fī š-šī'r. Beirut. 1975.
- ders.:
Tammūz au Adūnīs. Beirut ²1979.
- ders.:
ar-Riḥla t-tāmina. Dirāsāt naqdīya. Beirut ³1979.

- al-Ğumaḥī, Muḥammad. b. Sallām:
Tabaqāt fuḥūl aš-šu'ara'. (Ed. Šākir, Maḥmūd Muḥammad).
Kairo 1974.
- al-Ḥalīlī, 'Alī:
al-Ğūl. Madḥal ilā l-ḥurāfa l-'arabiya. Jerusalem 1982.
- Ḥammūda, Samīḥ:
al-Wa'ī wa-t-taura. Dirāsa fī ḥayāt wa-ğihād aš-Šaiḥ
'Izz ad-Dīn al-Qassām (1882-1935). Jerusalem 1985.
- Hasan, 'Abd al-Karīm:
Qaḍīyat al-arḍ fī šī'r Maḥmūd Darwīš. Damaskus 1975.
- al-Ḥaṭīb, Bušrā Muḥammad 'Alī:
ar-Ritā' fī š-šī'r al-ğāhili wa-ṣadr al-Islām.
Bagdad 1977.
- Ḥūrī, Ilyās:
Ğadal aš-šī'r wa-l-wāqī'. Qirā'āt fī š-šī'r al-filasṭīnī
l-mu'āsir". In: Šu'ūn filasṭīniya 19 (=März 1973),
S. 142-160.
- ders.:
"Ālam ad-dalālāt fī š-šī'r al-filasṭīnī l-mu'āsir".
In: Šu'ūn filasṭīniya 41/42 (= Jan./Feb. 1975), S. 363-385.
- ders.:
"Tilka šūratuhā wa-hādā intiḥār al-'āšiq". In: Šu'ūn
filasṭīniya 43 (= März 1975), S. 165-168.
- ders.:
al-Maut al-ğānibī. Qirā'at Rāšid Ḥusain fī mağmū'ātihi
t-ṭalāt". In: Šu'ūn filasṭīniya 65 (=April 1977). S. 117-126.
- ders.:
Dirāsāt fī naqd aš-šī'r. Beirut 31986.
- Ibn al-Ğauzī, 'Abd ar-Raḥmān b. 'Alī:
Damm al-Hawā. (Ed. 'Aṭā, Aḥmad 'Abd as-Salām). Beirut 1987.
- Ibn Manzūr, Ğamāl ad-Dīn Muḥammad b. Makram:
Lisān al-'Arab. Bd. 11. Beirut o.J.
- Ibn Qudāma, Qudāma b. Ğa'far:
Naqd aš-šī'r. (Ed. Sābā, 'Isā Mīḥā'il.) Hārīšā
(Libanon) 1958.
- al-'Īd, Yumnā:
"Aḥmad az-Za'tar li-Maḥmūd Darwīš". In: aṭ-Tarīq
(Beirut), Nr. 2-3 (=März-April 1977). S. 133-142.

- Ismā'īl, 'Izz ad-Dīn: aš-Ši'r al-^carabī l-mu^cāšir. Qadāyāhu wa-ẓawāhiruhu l-fannīya wa-l-ma^cnawīya. Beirut ³1981.
- Kanafānī, Ġassān: Taurat 1936. Ḥalfiyat, tafāṣīl, taḥlīl. Jerusalem 1976.
- ders.: al-Adab al-muqāwim taḥta l-ihtilāl 1948-1968. Beirut 1968. Nachdruck in: G. K.: al-A^cmāl al-kāmila. Bd.4 Beirut 1977. S. 197-421.
- ders.: Adab al-muqāwama fī Filastīn al-muḥtalla 1948-1966. Beirut ²1982.
- al-Karakī, Ḥālid: "ar-Rumūz al-qur²ānīya fī š-šī'r al-ḥadīṭ". In: Dirāsāt (Amman) Beilage 3/16 (=März 1989).
- al-Kaiyālī, ^cAbd ar-Raḥmān: aš-Ši'r al-filastīnī fī nakbat Filastīn. Beirut 1975.
- Lu³lu³a, ^cAbd al-Wāhid: al-Mu³attirāt al-aḡnabīya fī š-šī'r al-mu^cāšir. In: al-Adāb 6 (=1974), S. 19.
- Maḥmūd, Ḥusnī: "Rāšid Husain. Malāmih min ḥayātihī wa-šahṣiyatihī". In: Su³ūn filastīnīya 117(=Aug. 1981), S. 176-194.
- ders.: Ši'r al-muqāwama l-filastīnīya. Dauruhu wa-wāqi^cuhu fī ^cahd al-intidāb. Bd 1. Żarqā² 1984.
- Mandas, Hānī: "aṭ-Ṭarīq ilā Tall-az-Za^ctar. Šahādāt ḥaiya ^can al-ḥiṣār wa-š-sumūd". In: Su³ūn filastīnīya 59 (=Juli/Aug./Sep. 1976), S. 3-30.
- al-Mubarrad, Muḥammad b. ^cAbbās: Kitāb at-ta^cāzī wa-l-marāfi. (Ed. ad-Dībāḡī, Muḥammad). Damaskus 1976.
- Muruwwa, Ḥusain: Iḡāza ma^ca Maḥmūd Darwīš". In: aṭ-Ṭarīq 5 (=Jan. 1979), S. 30-43. Nachdruck in: al-Gadīd (Haifa) 12 (=Okt. 1979), S. 27-33.
- Muṣṭafā, Ḥālid ^cAlī: aš-Ši'r al-filastīnī l-ḥadīṭ 1948-1970. Bagdad ²1986.

- an-Nābulī, Šākir: Mağnūn at-turāb. Dirāsa fī šī'r wa-fikr Maḥmūd Darwīš. Beirut 1987.
- an-Naqqāš, Raġāʿ: Maḥmūd Darwīš šā'ir al-arḍ al-muḥtalla. ²Beirut o.J.
- Nuwaihid, ʿAġġāġ: Riġāl min Filastīn. Mā baina bidāyat al-qarn ḥattā ʿāmm 1948. Beirut 1981.
- al-Qāḍī, Muḥammad: al-Arḍ fī šī'r al-muqāwama. Taqḍīm Munġī aš-Šamli. Tunis 1982.
- al-Qāsim, Afnān: Mas'alat aš-šī'r wa-l-malḥama d-darwīšiya. Maḥmūd Darwīš fī 'Madīh az-zill al-ʿalī'. Dirāsa susiyo - bunyawīya. Beirut 1987.
- Qāsimīya, Ḥairīya: "ʿAbd al-Qādir al-Ḥusainī fī dikrāhi l-ḥāmisa wa-l-ʿišrīn". In: Šuʿūn filastīniya 20 (=April 1973), S. 6-12.
- Šāliḥ, Faḥrī: Abū Salmā. aṭ-Ṭaġriba š-šī'riya. Beirut 1982.
- ders.: Istiʿarat al-arḍ al-kubrā, ʿan aš-šī'r al-filastīnī al-muʿāšir". In: al-Karmel 38 (=1990), S.166-179.
- as-Samrah, Maḥmūd: Filastīn al-fikr wa-l-kalima. Beirut 1974.
- Šanaṭī, Muḥammad Šāliḥ: "Ḥuṣūšiyat ar-ruʿya wa-t-taškīl fī šī'r Maḥmūd Darwīš". In: Fusul 1-2 (=1987), S. 139-158.
- Šārīsī, ʿUmar ʿAbd ar-Raḥmān: al-Hikāya š-šaʿbiya fī l-muġtamaʿ al-filastīnī. Dirāsa wa-nuṣūṣ. Beirut 1980.
- as-Sawāfirī, Kāmil: aš-Šī'r al-ʿarabī l-ḥadīt fī maʿsāt Filastīn min sanat 1917 ilā sanat 1955. Kairo 1963.
- ders.: al-Adab al-ʿarabī l-muʿāšir fī Filastīn min sanat 1860-1960. Kairo 1979.

Şā'ig, Anīs (Hg.):

al-Mausū'a l-filastīniya (al-qism al-āmm, 4 Bde),
Beirut 1984.

ders:

al-Mausū'a l-filastīniya (al-qism at-tāni: ad-dirāsāt
al-ḥaṣṣa 6 Bde) Bd 4. Beirut 1989.

Schimmel, Annemarie:

"al-Bāz al-aṣḥab". In: al-Afkār wa-l-Funūn. Auswahl
aus "Fikr wa-fann" (München), Hefte 1-6 (=1963-1965),
S. 159-174.

as-Sirḥān, Muḥyi Hilāl:

aṣ-Ṣahīd fī l-Islam. Bagdad 1986.

Sirḥān, Nimr:

"Ḥamsūna āman min al-muḡāwama fī l-fulklūr
al-filastīnī (1917-1967)". In: Su'ūn filastīniya 18
(Feb. 1973), S. 125-148.

ders.:

Mausū'at al-fulklūr al-filastīnī. 4 Bde. Amman. Bd 1,
1977. (Bd. 2 - 4): 1978.

Šukrī, Gālī:

Adab al-muḡāwama. Kairo 1970.

aṭ-Ṭabarī, Muḥammad b. Ġarīr:

Tārīḥ aṭ-Ṭabarī (Tārīḥ ar-rusūl wa-l-mulūk).
(Ed. Muḥammad Abū Faḍl Ibrāhīm). Bde 2 und 3.
Beirut 1967.

at-Tirmidī, Muḥammad b. Īsā:

Sunan at-Tirmidī. (Ed. °Uṭmān, °Abd ar-Raḥmān Muḥammad).
Beirut 1983.

Utamiš, Muḥsin:

Dair al-malāk. Dirāsa naqḍiyya li-z-zawāhir al-fannīya
fī š-šī'r al-īrāqī l-mu'āšir. Bagdad 1986.

°Uṭmān, I'tidāl:

al-Andalus fī š-šī'r al-°arabī l-ḥadīṯ". In: as-Šaqir,
Hātim und I.°U.: at-Turāt wa-r-ru'ya š-šī'riyya li-l-wāqī'
al-°arabī. Bagdad 1986, S. 49-86.

dies.:

"an-Naṣṣ: Naḥwa qirā'a naqḍiyya ibdā'īya li-arḍ Maḥmūd Darwīš".
In: Fuṣūl 1 (=1984), S. 191-210.

- Yāgī, ʿAbd ar-Raḥmān:
Ḥayāt al-adab al-filasṭīnī l-ḥadīṭ min awwal an-naḥḍa ḥattā n-nakba. Beirut 1968.
- ders.:
Šiʿr al-arḍ al-muḥtalla fī s-sittīnāt. Dirāsa fī l-maḍāmīn. Kuwait ²1982.
- ders.:
Fī l-adab al-filasṭīnī l-ḥadīṭ qabla n-nakba wa-baʿdahā. Kuwait 1983.
- al-Yūsuf, Yūsuf Sāmī:
aš-Šiʿr al-ʿarabī l-muʿāšir. Dirāsa. Damaskus 1980.
- al-Yūsufī, Muḥammad Luṭfī:
Fī bunyat aš-šīʿr al-ʿarabī l-muʿāšir. Tunis 1985.
- Zakī, Aḥmad Kamāl:
al-Asāṭīr. Dirāsa ḥaḍārīya muqārana. Kairo 1975.

b) In europäischen Sprachen:

- Alwan, M.B.:
"A Bibliography of Modern Arabic Poetry translated in English". In: Middle East Journal (MEJ) 27 (= 1973).
- Ayoub, Mahmoud:
Redemptive Suffering in Islam. A Study of the Devotional Aspects of ʿasura' in Twelver Shiʿism. The Hague, Paris, New York 1978.
- El-Azma, Nazeer:
"The Tammuzi Movement and the influence of T.S. Eliot on Badr Shakir al-Sayyab." In: Critical Perspectives on Modern Arabic Literature 1915-1980. Edited by: Issa J. Boullata. Washington 1980, S. 215-231.
- Bachmann, Peter:
"Realität und Mythos in der freien arabischen Dichtung". In: J.C. Bürgel und H. Fähndrich (Hg.): Die Vorstellung vom Schicksal und Darstellung der Wirklichkeit in der zeitgenössischen Literatur islamischer Länder. Bern 1983, S. 13-48.

- Bijvoet, Maya C.: "Liebestod." In: Seignuret, Jean-Charles (Ed.): Dictionary of Literary Themes and Motifs. Vol: L-Z. New York, London 1988, S. 768-775.
- Bodkin, Maud: Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination. London, Oxford, New York 1974.
- Boullata, Kamal und Miréne Ghossein: The World of Rashid Hussein. A Palestinian Poet in Exile. Edited by: K. B. and M. G.. Detroit 1979.
- Bürgel, J.C.: "The Lady Gazelle and her Murderous Glances." In: Journal of Arabic Literature (JAL) Vol XX (=March 1989). S. 1-11.
- Cassirer, Ernst: An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture. New Haven 1947.
- Choron, Jacques: Der Tod im abendländischen Denken. Aus dem Englischen übersetzt und bearbeitet von Renate und Klaus Birkenhauer. O.O., 1967.
- Dalman, Gustav H.: Palästinischer Diwān. Ein Beitrag zur Völkerkunde Palästinas. Gesammelt und mit Übersetzung und Melodien herausgegeben von G.H. Dalman. Leipzig 1901.
- Diner, Dan: Keine Zukunft auf den Gräbern der Palästinenser. Eine historisch-politische Bilanz der Palästinenserfrage. Hamburg 1982.
- Encyclopedia of Islam (E.I.²); Gibb/ Kramers/ Lévi-Provençal/ Schacht (ed.). Leiden, E.J. Brill; London, Luzac & Co. 1960ff
- Farrukh, Omar A.: Das Bild des Frühislams in der arabischen Dichtung von der Hiğra bis zum Tod ʿUmars, 1-23 D.H. (622-644 n.Chr.) Leipzig 1937.
- Forstner, Dorothea: Die Welt der Symbole. Innsbruck, Wien, München 1961.
- Frenzel, Elisabeth: Stoff und Motivgeschichte. Berlin 1966.

- dies.: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart 1980.
- Frye, Northrop: Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology. New York 1963.
- ders.: "The Archetypes of Literature" In: Myth and Literature - Contemporary Theory and Practice. Edited by John B. Vickery. Lincoln 1966. S. 87-98.
- ders.: Anatomy of Criticism. Four Essays. Princeton ³1973.
- Gabrieli, Francesco: "Religious Poetry in Early Islam". In: Arabic Poetry. (Ed.) Grunebaum, G. E. Los Angeles 1971, S. 5-17.
- Germanos, A.K.: "The new Palestinian Poetry from beneath the Crossfire". In: Islamic Culture 47 (=1974), S. 27-58.
- Goldziher, Ignaz: "Bemerkungen zur arabischen Trauerpoesie". In: Wiener Zeitschrift zur Kunde des Morgenlandes. (WZKM) XVI (=1902), S.307-339.
- ders.: Mohammadanische Studien. Bd. II. Hildesheim 1971.
- Heenen-Wolf, Susann: Erez Palästina. Juden und Palästinenser im Konflikt um ein Land. Frankfurt a. M. 1987.
Herder Lexikon der Symbole. Freiburg i. B. 1987.
- Hollstein, Walter: Kein Frieden um Israel. Bonn² 1977.
- Hooke, Samuel Henry: Middle Eastern Mythology. London 1976.
- Hunger, Herbert: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart. Wien 1953.
- Jayyusi, Salma Khadra: Trends and Movements in Modern Arabic Poetry. 2 Bde. Leiden 1977.

- Jerret-Kerr, Martin: "Poetry and Impersonality: Some Discrimination." In: *Essays in Criticism* (Oxford) Vol. XXX No. 1 (=Jan. 1980), S. 42-57.
- Jung, C.G.: *Symbol der Wandlung. Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie. Gesammelte Werke. Fünfter Band.* Freiburg 1973.
- Larousse *Encyclopedia of Mythology.* With an Introduction by Robert Graves. London, 1964.
- Lebrecht, Hans: *Die Palästinenser. Geschichte und Gegenwart. Die geschichtliche Entwicklung der Palästinafrage.* Frankfurt a.M. 1982.
- Loya, Arieh: "Al-Sayyab and the Influence of T.S. Eliot". In: *The Muslim World.* Vol. LXI, No. 3 (= 1971), S. 187-201.
- Mahwi, Ibrahim und Kanaan, Sharif: *Speak bird, speak again. Palestinian Folktales.* Berkeley, Los Angeles, London 1989.
- Moreh, Shmuel: *Modern Arabic Poetry 1800-1970. The Development of its Forms and Themes under the Influence of Western Literature.* Leiden 1976.
- Neuwirth, Angelika: "Das Gedicht als besticktes Tuch. Maḥmūd Darwīš' Gedicht: Ein Liebender aus Palästina". In: *Pracht und Geheimnis. Kleidung und Schmuck aus Palästina und Jordanien.* Herausgegeben von Gisela Völger. Köln 1987, S. 110-117.
- dies.: "Kulturelle Sprachbarrieren zwischen Nachbarn". In: *Orient* XXIX/3 (=Sep. 1988), S. 440-466.
- dies.: *Verlust und Sinnstiftung. Zum Heimatbild in der Dichtung des Palästinensers Maḥmūd Darwīš.* In: *Literatur im jüdisch-arabischen Konflikt.* Herausgegeben von Eveline Valtink. Hofgeismar 1991, S. 85-109.
- Nijland, C.: "The Fatherland in Arab Emigrant Poetry". In: *Journal of Arabic Literature (JAL).* Vol. XX, No. 1 (=March 1989), S. 57-68.

- Noth, Albrecht:
"Früher Islam". In: Haarman, Ullrich (Hg.): Geschichte der arabischen Welt. München 1987, S. 11-110.
- Palumbo, Michael:
The Palestinian Catastrophe. The 1948 Expulsion of People from their Homeland. London, Boston 1987.
- Peters, Rudolph:
Islam and Colonialism. The Doctrine of Jihad in Modern History. The Hague, Paris, New York 1979.
- Praz, Mario:
Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. Übersetzt aus dem Italienischen von Lisa Rüdiger. München 1963.
- Rosenthal, M. L.:
Poetry and common Life. New York 1974.
- Rössner, Michael:
Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. 1988.
- Schoeler, Gregor:
"Die Einteilung der Dichtung bei den Arabern". In: ZDMG 123(=1973), S. 9-55.
- Schreiber, Friedrich und Wolfsohn, Michael:
Nahost. Geschichte und Struktur eines Konflikts. Opladen 1987.
- Schweikle, Günther und Irmgard (Hg.):
Metzler Literaturlexikon. Stichwörter zur Weltliteratur. Stuttgart 1984.
- Stern, Samuel Miklos:
Hispano-Arabic Strophic Poetry. Oxford 1974.
- Sulaiman, KHhlid Ali:
Palestine and Modern Arab Poetry. London 1984.
- Thompson, Stith:
The Types of Folktales. A Classification and Bibliography. Helsinki ²1973.
- Tibawi, A.L.:
"Visions of the Return. The Palestine Refugee in Arab Poetry and Art". In: Middle East Journal (MEJ) 17 (=1983), S. 507-526.

- Tomiche, Nada: *La Littérature Arabe Traduite. Mythes et Realités de l'Images que se fait l'Occident du Monde Arabe contemporaine à travers les Traductions de Littérature Arabe en Langues Francais et Anglais.* Paris 1978.
- Wagner, Ewald: *Grundzüge der klassischen arabischen Dichtung. Band I. Die altarabische Dichtung.* Darmstadt 1987.
- Wahrig Fremdwörterlexikon. München 1987.
- Watts, Harold H.: "Myth and Drama". In: *Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice.* Ed. by John B. Vickery. Lincoln 1966, S. 75-85.
- Wensinck, A.J. und Kramers, J.H. (Hg.): *Handwörterbuch des Islam.* Leiden 1976
- Wild, Stefan: "Judentum, Christentum und Islam in der palästinensischen Poesie." In: *Die Welt des Islams XXIII-XXIV* (1984), S. 259-297.
- Zimmerman, J.E.: *Dictionary of Classical Mythology.* New York, London 1964.

Personenindex

- ʿAbbās, Iḥsān 59, 66, 80
 ʿAbbūšī, Burhān ad-Dīn al- 17f
 ʿAbd al-Ḥāliq, Muṭlaq 16, 22, 23, 26, 41
 Anm.1
 ʿAbd an-Nāšir, Ğamāl 239
 ʿAbd aṣ-Ṣabūr, Ṣalāḥ 62 Anm.1, 80
 Abū Ḥannā, Ḥannā 25, 195f
 Abū Iṣbaʿ, Ṣāliḥ 4
 Abū Salmā 2 Anm.1, 13, 16, 19, 34, 35f,
 129
 Abū Šarār, Mağid 157, 254, 257
 Abū Tammām 10, 113 Anm.2
 ʿĀbūdī, Miṣbāḥ al- 34
 ʿAlī b. Abī Ṭālib 10
 ʿAmaṣšī, Kāmīl 11 Anm.2
 ʿArabī, Ahmad al- 223
 Aswad, Maḥmūd Muḥammad al- 11
 ʿAṭiya (aṣ-Šaiḥ), al-Muṭannā 5
 Avneri, Ouri 5

Baitgālī, Iskandar al-Ḥūrī al- 26
 Bassisū, Muʿīn 34, 166, 255, 257
 Buhirad, Ğamīla 80

Daḥbūr, Aḥmad 226

Eliot, T.S. 53

Fāʿūr, Afnān al- 5
 Frazer, William 53

Ğabrā, Ibrāhīm Ğabrā 30, 134
 Ğayyūšī, Salmā al-Ḥaḍrāʾ al- 34, 39ff
 Ğubrān, Sālim 25

Hāʾil, ʿAbd al Hādī al- 11 Anm.2
 Ḥallāğ al- 62
 Ḥansāʾ al- 9
 Ḥasan, ʿAbd al-Karīm 4
 Ḥiğāzī 20
 Ḥūrī, Ilyās 30, 32, 223
 Ḥusain, Rāšid 24, 25, 93, 196, 209 Anm.1,
 222, 254, 257f, 263f
 Ḥusainī, ʿAbd al-Qādir al- 20, 22, 23, 49

Ibn ʿAdī, Ḥubaib 8
 Ibn ʿAlī, Ḥusain 10
 Ibn Dumaina, ʿAbdallāh 45
 Ibn al-Ḥaṭṭāb, ʿUmar 9
 Ibn Nuwaira, Mutammim 9
 Ibn Rawāḥa, ʿAbdallāh 8
 Ibn Ṭābit, Ḥassān 9

Kanafānī, Ğassān 4, 253
 Karmī, ʿAbd al-Karīm al- s. Abū Salmā

Lorca, Frederico Garcia 125, 227

Maʿarrī, Abū l-ʿAlāʾ al- 10
 Maḥmūd, ʿAbd ar-Raḥīm 2 Anm.1, 13, 16,
 19, 27, 30ff, 92, 226

Marzūq, Ibrāhīm 254, 258, 260f
 Muṣṭafā, Ḥalīd °Alī 4
 Mutanabbī, Abū ṭ-Ṭayyib al- 33
 Mutannā, aš-Šaiḥ °Atīya al- 5

Nābulsī, Šākir al- 5
 Nāṣir, Kamāl 26, 125, 253
 Nasser s. °Abd an-Nāṣir
 Neuwirth, Angelika 5
 Nīm, Walīd (Abū °Alī Iyād) 214f, 218
 Nūḥ, Ibrāhīm 21, Anm.4

Peled, Matitiah 5

Qahwagī, Ḥabīb 93
 Qalaq, °Izz ad-Dīn 254
 Qāsim, Samīḥ al- 13 Anm.2, 25, 95,
 Qāsim, Afnān al- 5
 Qassām, °Izz ad-Dīn al- 2 Anm.1, 20, 21,
 22, 26, 49, 189

Rašīd, Hārūn Hāšim 24, 34

Saif, Walīd 227
 Sayyāb, Badr Šākir al- 39, 53ff, 55ff, 170
 Sitwell, Edith 53
 Suhrawardī al- 62

Ṭūqān, Fadwā 34, 36ff, 108, 116
 Ṭūqān, Ibrāhīm 2 Anm.1, 13, 16, 19, 20f,
 23, 27ff, 32, 93, 104 Anm.1
 Ṭūsī Muḥammad b.Ḥāmid al- 10

Yāgī, °Abd ar-Raḥmān 4
 Yakrib, °Amr b. Ma°d 185

Zayyād, Taufiq 25, 95, 98, 109, 195f, 252
 Anm.4

Gedichtindex

Gedichttitel von Maḥmūd Darwīš

Vorbemerkung:

Da im laufenden Text die Titel der Gedichte von Maḥmūd Darwīš teils im arabischen Original und teils in deutscher Übersetzung zitiert werden, soll an dieser Stelle eine Übersicht jeweils die arabischen und deutschen Titel gegenüberstellen. Im folgenden Index werden die arabischen Titel angeführt, auch wenn sie im Fließtext nur in deutsch zitiert wurden.

Liste der im Index enthaltenen Gedicht- und Sammelbandtitel von Darwīš:

Aḥmad az-Za^ʿtar / *Aḥmad az-Za^ʿtar*

Am Hang, höher als das Meer, da schiefen sie / *ʿAlā s-safḥ a^ʿlā min al-baḥr nāmū*

Arabische Musik / *Mūsīqā ʿarabīya*

Auf dieser Erde / *ʿAlā hādīhi l-arḍ*

Beirut / *Bairūt*

Betrachtungen über eine schöne alte Stadt am Ufer des Mittelmeeres / *Ta^ʿammulāt fi maḍīna qadīma wa-ḡamīla ʿalā sāḥil al-baḥr al-abyaḍ al-mutawassiṭ*

Blätter des Ölbaums (Sammelband) / *Aurāq az-zaitūn*

Blockade der Hymnen auf das Meer (Sammelband) / *Ḥiṣār li-madā^ʿiḥ al-baḥr*

Das Ende der Nacht (Sammelband) / *Āḥir al-lail*

Das Gedicht vom Brot / *Qaṣīdat al-ḥubz*

Das Grau / *Ar-Ramādī*

Das Grün / *Al-Aḥḍar*

Das letzte Treffen in Rom / *Al-Liqā^ʿ al-aḥīr fi Rūmā*

Das Lied und der Sultan / *Al-Uḡniya wa-s-sultān*

Der Auszug von der Mittelmeerküste / *Al-Ḥurūḡ min as-sāḥil al-mutawassiṭ*

Der Erzähler schreibt: er stirbt / *Yaktub ar-rāwī: yamūt*

Der Getötete Nr. 18 / *Al-Qatīl raqm 18*

Der letzte Dialog in Paris / *Al-Ḥiwār al-aḥīr fi Pāris*

Der Märtyrer / *Aš-Šahīd*

Der Sänger des Blutes / *Muḡannī ad-dam*

Der Tod im Wald / *Al-Maut fi l-ḡāba*

Der Tod vergebens / *Al-Maut maḡānan*

Der Weg ist zu Ende / *Ḥaraḡa ṭ-ṭarīq*

Der Weg nach Damaskus / *Ṭarīq Dimašq*

- Die Augen der Toten an den Türen / 'Uyūn al-mautā 'alā l-abwāb
 Die Blumen des Blutes / *Azhār ad-dam*
 Die Brücke / *al-Ġisr*
 Die da vorübergehen inmitten vergänglicher Rede / 'Ābirūna fī kalāmin 'ābir
 Die Rückkehr des Gefangenen / 'Audaṭ al-asīr
 Die Vögel sterben in Galiläa (Sammelband) / *Al-'Āṣāfir tamūt fī l-Ġalīl*
 Dies ist ihr Bild ... und das der Selbstmord des Liebenden (Sammelband) / *Tilka ṣūratuhā wa-hādā intihār al-āṣiq*
 Ein sanfter Regen in einem fernen Herbst / *Maṭar nā'im fī ḥarīf ba'id*
 Ein anderer Tod und ich liebe dich / *Mautun āḥar... wa-uḥibbuki*
 Ein Brief aus dem Exil / *Risāla min al-marfā*
 Ein Liebender aus Palästina (Sammelband) / 'Āṣiq min Filasṭīn
 Ein Selbstmordversuch / *Muḥāwalat intihār*
 Einfaches Lied über das Rote Kreuz / *Uġniya sādīġa 'an aṣ-ṣalīb al-aḥmar*
 Es ist ein Lied ... es ist ein Lied (Sammelband) / *Hiya uġniya ... hiya uġniya*
 Es ist Zeit für den Dichter, sich zu töten / *Āna li-š-šā'ir an yaqtul nafsahu*
 Es sprach der Sänger / *Qāla l-muġannī*
 Gedanken in der Straße der Lichter / *Ḥawāṭir fī šārī' al-aḍwā'*
 Gedicht Beiruts / *Qaṣīdat Bairūt*
 Gedicht des Landes / *Qaṣīdat al-arḍ*
 Gespräch im Oktober / *Hiwār fī tišrīn*
 Hochzeiten (Sammelband) / *A'rās*
 Hymne an das Grün / *Našīd ilā l-aḥḍar*
 Ich komme in den Schatten deiner Augen / *Anā ātin ilā ḡill 'ainaiki*
 Ich liebe Dich oder ich liebe Dich nicht (Sammelband) / *Uḥibbuki au lā uḥibbuki*
 In einer Hymne wie dieser? / *A-fī miṭli hādā n-našīd*
 Intensivstation / *Huġrat al-'ināya al-fā'iqa*
 Kein Ausweg / *Lā mafarr*
 Keine Mauern für die Zelle / *Lā ġudrān li-zinzāna*
 Lieder des Gefangenen / *Aġānī l-asīr*
 Lob des hohen Schattens / *Madīḥ az-ḡill al-'ālī*
 Märtyrer des Liedes / *Šahīd al-uġniya*
 Meine Geliebte erwacht aus ihrem Schlaf (Sammelband) / *Ḥabibatī tanḥaḍ min*

naumihā

Nur noch ein Jahr / *Sana uḥrā faqaṭ*

Psalm 10 / *Mazmūr raqm 10*

Psalmen / *Mazāmīr*

Segen für das Nichteingetroffene / *Ṭūbā li-šai'in lam yašil*

Sie töteten dich im Tal / *Qatalūka fī l-wādī*

Sirḥān trinkt Kaffee in der Cafeteria / *Sirḥān yašrab al-qahwa fī l-kafiteriyā*

Tagebuch einer palästinensischen Wunde / *Yaumīyāt ḡurḥ filastīnī*

Versuch Nr. 7 (Sammelband) / *Muḥāwala raqm 7*

Weh, ʿAbdallāh / *Āhi ʿAbdallāh*

Weniger Rosen (Sammelband) / *Ward aqall*

Wenn die Märtyrer schlafen gehen / *ʿIndamā yaḍhab aš-šuhadā' ilā n-naum*

Wir werden entkommen / *Sanḥruḡ*

Wir lieben das Leben / *Naḥnu nuḥibb al-ḥayāh*

Zurückgekehrt nach Jaffa / *ʿĀ'id ilā Yāfā*

Zwischen meinem Traum und seinem Namen vollzog sich langsam mein Tod / *Baina*

ḥulmī wa-baina ismihi kāna maufī baṭī'an

Index der arabischen Gedichttitel

[Ein Titel kann Name eines Gedichts und zugleich eines Sammelbandes sein.]

- | | |
|------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|
| <i>Ā-fī mitli ḥādā n-našīd</i> 191 | <i>ʿAlā s-safḥ a'ālā min al-baḥr nāmū</i> 191 |
| <i>Al-ʿĀbirūna fī kalāmin ʿābir</i> 5 | <i>ʿAn insān</i> 168 Anm.1 |
| <i>Aḡānī l-asīr</i> 163 | <i>Anā ātin ilā ḡill ʿainaiki</i> 119 |
| <i>Al-Aḥḍar</i> 177 | <i>Āna li-š-šā'ir an yaqtul nafsahu</i> 182 |
| <i>Āhi ʿAbdallāh</i> 75, 78ff | <i>A'rās</i> 76, 182, 228ff |
| <i>Āḥir al-laīl</i> 50, 196 | <i>Al-ʿĀšāfir tamūt fī l-Ġalīl</i> 75, 78, 106, 130, 223 |
| <i>Aḥmad az-Za'tar</i> 76, 81, 156, 177, 193, 223, 246, 249 Anm.1, 259 Anm.5 | <i>ʿĀšiq min Filastīn</i> 6, 50, 129, 230 Anm.2 |
| <i>Ā'id ilā Yāfā</i> 177 Anm.2, 211ff, 224, 240 | <i>ʿAudaṭ al-asīr</i> 71 |
| <i>ʿAlā ḥādīhi l-arḍ</i> 161 | <i>Aurāq az-zaitūn</i> 47, 50 |

Azhār ad-dam 101, 177, 193, 207

Baina ḥulmī wa-baina ismihi kāna mauī

baī'an 137

Bairūt 165, 191

Al-Ġisr 109, 111ff, 121, 239

Habībaī tanhaḍ min naumihā 106

Ḥaraġa t-tarīq 167 Anm.1, 188, 255, 269

Hawātir fī šārī' al-aḍwā' 98

Ḥiṣār li-madā'ih al-baḥr 44

Al-Ḥiwār al-aḥīr fī Pārīs 254, 259, 260, 265f, 268

Ḥiwār fī tiṣrīn 202

Ḥiya uġniya ... hiya uġniya 162, 182

Huġrat al-'ināya al-fā'iqa 161

Al-Ḥurūġ min as-sāḥil al-mutawassiṭ 76, 86, 124, 154, 176, 214 Anm.2

'Indamā yadḥab aš-šuhadā' ilā n-naum
190, 191

Kāna mā saufa yakūn 200 Anm.1, 254,
260, 262ff, 265f

Lā ġudrān li-zinzāna 81f

Lā mafarr 100

Al-Liqā' al-aḥīr fī Rūmā 156f, 159, 176,
254, 257, 259, 267, 269

Madīḥ az-zill al-'ālī 85, 152 Anm. 5, 153,
172, 186, 192, 234, 248

Maṭar nā'im fī ḥarīf ba'id 138, 232 Anm.1

Al-Maut fī l-ġāba 97, 99

Al-Maut maġānan 204ff

Mautun āḥar... wa-uḥibbuki 138, 140

Mazāmīr 75

Al-Mazmūr raqm 10 81, 121

*Al-Mazmūr al-hādī wa-l-ḥamsūn ba'd al-
mi'a* 238

Muġannī ad-dam 197ff, 208

Muḥāwala raqm 7 76, 86, 213

Muḥāwalat intihār 182, 184

Mūsīqā 'arabīya 44

Nahnu nuḥibb al-ḥayāh 170, 173ff, 231
Anm.3

Naṣīd ilā l-aḥḍar 177, 193, 238ff, 240ff,
243ff, 249

Qāla l-muġannī 62

Qaṣīdat al-ard 73, 150 Anm.1, 154, 231, 240

Qaṣīdat Bairūt 153, 169

Qaṣīdat al-ḥubz 67 Anm.5, 152 Anm.4, 153,
176 Anm.6, 254, 257, 260ff

Qatalūka fī l-wādī 122, 218 Anm.2, 240

Al-Qaṭīl raqm 18 79, 207ff

Ar-Raġul dū az-zill al-aḥḍar 239

Ar-Ramādī 71

Risāla min al-manfā 103

Šabāḥ al-hair yā Māġid 157 Anm.1

Aš-Šahīd 93

Šahīd al-uġniya 63

Sanaḥruġ 151

Sana uḥrā faqaṭ 170, 176 Anm.1, 190
Anm.4, 254

Sirḥān yašrab al-qahwa fī l-kafiteriyā 75, 84,

179, 213 Anm.1, 220

Ta'ammulāt fi madīna qadīma wa-ġamīla

'alā sāhil al-baħr al-abyaḍ

al-mutawassit 77 Anm.3, 192

Taraddud al-mā' wa-ħamās al-ħaġar 67

Anm.3, 142 Anm.3, 151 Anm.5

Ṭanq Dimašq 71ff

Tilka šūratuhā wa-hādā intihār al-āšiq 179,

182, 234

Ṭubā li-šai'in lam yašil 123, 222 Anm.2

Uġniya sādīġa 'an aš-šalīb al-aħmar 118

Al-Uġniya wa-s-sultān 61 Anm.2, 63, 200

Anm.1

Uħibbukī aktar 238

Uħibbukī au lā uħibbukī 75, 81, 213

'Uyūn al-mautā 'alā l-abwāb 205

Yaktub ar-rāwī: yamūt 181, 182

Yaumiyāt ġurħ filasfīnī 155, 178 Anm.1, 186,

228

Wa-'Ādā fi kafanin 252

Ward aqall 47, 162, 190

ULB Halle
001 124 498

3/1



ISSN 0938-1940
ISBN 3-87997-233-8