

Maḥmūd Darwīš

Maḥmūd Darwīš, geboren am 13.3.1941 in dem nach der Flucht seiner Bewohner durch israelische Truppen zerstörten galiläischen Dorf al-Birwa östlich der Hafenstadt Akka im damaligen britischen Mandatsgebiet Palästina. Im ersten arabisch-israelischen Krieg 1948 (Nakba) flüchtete er mit seiner Familie in den Libanon und kehrte nach etwas weniger als einem Jahr (nach israelischem Gesetz illegal) nach Deir al-Asad bei Akka zurück. Er besuchte dort die Grundschule, später das arabische Gymnasium in Kafr Yasif, wo er sich sehr gute Hebräischkenntnisse aneignete und von kommunistisch gesinnten arabischen Lehrern unterrichtet wurde. Bereits in Haifa wohnend (die Familie war inzwischen nach Jedideh gezogen), veröffentlichte er 1960 seinen ersten, später als unreifen Frühversuch verworfenen Gedichtband „‘Aṣāfir bilā aḡniḥa“ (Vögel ohne Flügel), der nichtsdestotrotz ein zeit- und kulturgeschichtlich wertvolles Dokument darstellt. Darwīš arbeitete als Herausgeber der arabischsprachigen Zeitschrift der Israelischen Kommunistischen Partei (Rakah), „al-Ġadīd“ (Das Neue), und war Redakteur (sowie später Mitherausgeber) bei der ebenfalls der Rakah nahestehenden Tageszeitung „al-Ittiḥād“ (Die Einheit) in Haifa, später dann auch Mitherausgeber der Literaturzeitschrift „al-Faḡr“ (Das Morgenrot) der Israelischen Arbeiterpartei (Mapam). Mitglied der israelischen KP (Rakah), die zunächst als einzige die israelischen Araber in der Knesset vertrat, sowie der später verbotenen Bewegung „al-Arḍ“ (Die Erde), einer Vereinigung palästinensischer Intellektueller in Israel. Der 1964 erschienene Band „Aurāq az-zaitūn“ (Ölbaumblätter) trug ihm allgemeine Anerkennung als Dichter der Araber in Israel ein, die von Ġassān Kanafānī herausgegebene Anthologie „Adab al-muqāwama fī Filasṭīn al-muḥtalla“ (Die Widerstandsliteratur im besetzten Palästina, 1966) und einige ebenfalls Mitte der 1960er Jahre in der Beirut Avantgarde-Zeitschrift „Ši‘r“ (Dichtung) veröffentlichte Gedichte machten ihn in der gesamten arabischen Welt bekannt. Wegen seiner schriftstellerischen Tätigkeit wurde Darwīš mehrfach für mehrere Monate inhaftiert sowie zu Hausarrest verurteilt; mehrere Jahre durfte er Haifa nur mit einer Sondergenehmigung verlassen. Aufgrund der nach Abschaffung des israelischen Militärgesetzes (1948–1966) für ihn noch zunehmenden Repressalien verließ er Israel 1970 für einen einjährigen Studienaufenthalt in Moskau, kehrte anschließend aber nicht nach Israel zurück, sondern ging nach Ägypten, wo er kurz, nachdem der von ihm hochverehrte Gamal Abdel Nasser verstorben war, eintraf. In Kairo war er zunächst beim Radiosender „Ṣaut al-‘arab“ (Stimme der Araber) tätig und wechselte 1972 zur linken Literaturzeitschrift „aṭ-Ṭalī‘a“ (Die Avantgarde) im al-Ahrām-Gebäude, wo er zudem für das neu gegründete „Zentrum für Palästinastudien“ (später in „al-Ahrām Zentrum für Politische und Strategische Studien“ umbenannt) arbeitete. Die Pressekonferenz im Frühjahr 1971 und der anschließende Essay „Li-mādā ḥaraḡtu min Isrā’īl“ (Warum bin ich aus Israel fortgegangen) sorgten monatelang für Kontroversen in den öffentlichen Debatten arabischer Länder und brachten ihm scharfe Kritik und Vorwürfe des Verrats an der ‚palästinensischen Revolution‘ ein. Bis zu seinem erneuten Aufbruch nach Beirut 1973 hatte er intensiven Kontakt mit beinahe sämtlichen prominenten ägyptischen Autoren. In Beirut – Darwīš hatte inzwischen Ranā Qabbānī, die Nichte Nizār Qabbānīs geheiratet – wurde er Direktor des Palestine Research Center der PLO und Herausgeber der Zeitschrift „Šu’ūn filasṭīniya“ (Palästinensische Angelegenheiten). Auch gründete er die Literaturzeitschrift „al-Karmil“ (Der Karmel), bis zu seinem Tod eine der bedeutendsten arabischen Kulturzeitschriften. Nach der äußerst produktiven Schaffensphase in Beirut, die 1982 unter israelischen Bombardierungen ihr Ende fand, lebte Darwīš überwiegend in Paris. Er war Mitglied des nun in Tunis ansässigen Palästinensischen Nationalrats, verfasste mehrere Reden für Jassir Arafat und war einige Jahre lang

im Exekutivkomitee verantwortlich für die Kulturpolitik der PLO. Aus Protest gegen die Unterzeichnung der palästinensisch-israelischen Abkommen trat er 1993 von seinem Amt zurück. 1996 konnte er nach Erlaubnis der jordanischen und israelischen Behörden nach Amman und Ramallah ziehen, wo er im Khalil Sakanini Kulturzentrum die Literaturzeitschrift „al-Karmil“ neu herausgab. Er starb am 9.8.2008 unmittelbar nach seiner dritten Herz-Operation in Houston/Texas.

* 13. März 1941

† 9. August 2008

von Stephan Milich und Stefan Weidner

Preise

Auszeichnungen: Lotus-Preis der vierten Afro-Asiatischen Schriftstellerkonferenz in Delhi (1970); Mediterranean Award (1980); Lenin-Preis (1983); Chevalier des Arts et Lettres (1993); Lannan Foundation Prize (2001); Remarque-Preis Osnabrück (mit Dan Bar-On 2003); Sultan Bin Ali Al Owais Cultural Award (2003); Prince Claus Award (2004); Internationales Forum für Arabische Dichtung (2007); Argana Lyrik Preis Marokko (2008).

Essay

Die Gründung des Staates Israel im vormaligen britischen Mandatsgebiet Palästina, die Vertreibung eines Großteils der palästinensischen Bevölkerung durch die israelischen Truppen im ersten arabisch-israelischen Krieg von 1948 und die Annexion Restpalästinas durch das Königreich Jordanien waren Ereignisse, denen die Palästinenser mangels politischer Führung und angesichts eines erst rudimentär ausgebildeten Nationalbewusstseins anfänglich ratlos gegenüberstanden. In „Tagebuch der alltäglichen Traurigkeit“ (1973) schildert Maḥmūd Darwīš diese Situation am Beispiel seines Großvaters: „Als der Krieg zu Ende und alles verloren war, begriff mein Großvater, daß unser Aufenthalt im Libanon weder eine Reise noch ein Ausflug gewesen ist. (...) Er begann zu fühlen, daß es falsch gewesen war, das Land zu verlassen, und nach und nach begriff er, was es heißt, in der Fremde, in der Verbannung zu leben. (...) Der Schock, den er erlitt, als er – sich auf die Waffen der anderen verlassend – plötzlich waffenlos, aber mit dem nackten Recht gewappnet, dastand, erzeugte das Bewußtsein und den Willen zur Rückkehr zu seiner Erde, zum Eindringen in das besetzte Land.“ (Übersetzung: Johanna und Moustapha Haikal)

Rückblickend reichert Darwīš das Bewusstsein seines Großvaters mit drei der wesentlichen Stichworte an, die das palästinensische Selbstverständnis fortan prägen sollten: das Gefühl der Fremdheit und Entrechtung, sei es in Israel, im Exil oder im jordanischen Restpalästina; das klare Bewusstsein des Unrechts, das die Vertreibung bedeutete und auch der weitere Verlauf der Geschichte zu bestätigen schien; schließlich der unbedingte Wille zur Rückkehr, verbunden mit der gerade angesichts deren Unwahrscheinlichkeit immer stärker mystifizierten Beziehung zur heimatlichen Erde. Es war die Aufgabe einer jungen Generation von Intellektuellen und Politikern, den Palästinensern ein dieser Situation angemessenes Selbstverständnis zu vermitteln und Strategien zur Verwirklichung der dem Großteil von ihnen einzig plausibel erscheinenden, das Ende aller Probleme utopisch verheißenden Lösung zu formulieren: die

Rückkehr und ein eigener Staat in der angestammten Heimat, meist verstanden als Gesamtpalästina. Schriftsteller wie Maḥmūd Darwīš und Ġassān Kanafānī (1936–1972), beide eng in die politische Führung der Palästinenser eingebunden, spielten dabei eine herausragende Rolle.

Jahrzehntelang gefeiert als die poetische Stimme des palästinensischen Widerstands entwickelte sich Maḥmūd Darwīš zu einem der einflussreichsten Protagonisten der arabischen Gegenwartsliteratur. Heute gilt er als bedeutender Lyriker der zeitgenössischen Weltliteratur, mit einer Leserschaft weit über die arabischen Sprachgrenzen hinaus, aber noch immer recht unbekannt im deutschen Sprachraum. Lässt sich sein Werk ohne Rekurs auf die zeitgeschichtlichen Hintergründe kaum angemessen begreifen, so spiegelt es sie doch nur gebrochen wider. Besonders das frühe (1960–1970) und das mittlere Werk (1970–1982) sind vor allem als Antwort auf die Lebenswirklichkeit und existenzielle Not der Palästinenser zu verstehen, und nicht zuletzt dort, wo es eine direkte Reaktion auf zeitgeschichtliche Ereignisse ist, erweist sich seine identitätsstiftende, seine deutende, mythen- und symbolschöpferische Kraft, die in den besten Texten ans Universelle rührt. In Darwīšs frühesten Gedichten ist der Einfluss älterer palästinensischer Dichter wie Ibrāhīm Ṭūqān (1905–1941) und Abū Salmā (1907–1980) zu erkennen, die bereits ab den 1930er Jahren mit ihren noch in der klassischen Form verfassten Versen für nationale Unabhängigkeit, Freiheit und Gerechtigkeit gekämpft hatten. Formal baut der junge Lyriker jedoch auf den Errungenschaften einer Generation von arabischen Dichtern auf, die in den 1940er und 1950er Jahren mit der strengen altarabischen Kasidenform (arab. *qaṣīda*) gebrochen hatte und in Metrum und Reim flexiblere Ausdrucksformen, aber auch neue, zeitgemäße Inhalte durchsetzte. Die berühmtesten dieser Gedichte in der neuen Form, dem sogenannten *free verse*, waren politischer Natur und hatten meist einen explizit revolutionären Anspruch. Besonders die sozialistisch-existenzialistisch geprägte Dichtung, die in dem Iraker ‘Abd al-Wahhāb al-Bayyātī (1926–1999) ihren Hauptvertreter hatte, aber auch andere stilprägende Lyriker wie Badr Šākīr as-Sayyāb (1926–1964) und Muḥammad al-Māgūṭ (1934–2006), wurden ab den späten 1950er Jahren von den arabischen Autoren in Israel rezipiert. Weitere Vorbilder fanden sie in vom Sozialismus geprägten europäischen oder lateinamerikanischen Dichtern wie Aragon, Neruda und Lorca, dem Darwīš und zahlreiche andere *free verse* Lyriker ein Gedicht widmeten, aber auch bei hebräischen Dichtern wie Bialik und Amichai, was Darwīš selbst mehrfach betonte. Stilbildend für die frühe Lyrik Darwīšs war ferner der Einfluss des bis heute sehr populären syrischen Dichters Nizār Qabbānī (1923–1998). Dieser pflegte eine lyrische Sprache, die den unüberbrückbar scheinenden, die breite Rezeption und Wirkung der Dichtung behindernden Gegensatz von hocharabischer Schriftsprache und den gesprochenen lokalen Dialekten aufheben sollte, indem sie, in Wortlaut und Grammatik der Hochsprache treu, die Spontanität und Direktheit der Umgangssprache anstrebte. In dem Gedicht „‘An aš-šī‘r“ (Über die Dichtung) aus dem Band „Aurāq az-zaitūn“ (Ölbaumblätter, 1964) verleiht Darwīš seiner frühen, sich an Qabbānī und sozialistischen Lyrikern orientierenden Poetik Ausdruck:

Unsere Gedichte sind farblos
Geschmacklos, klanglos
Wenn du nicht von Haus zu Haus die Lampe trägst
Wir sollten sie verstreuen im Wind

Und uns selbst für alle Zeit ins Schweigen fügen,
Wenn die ‚einfachen‘ Menschen sie nicht verstehen.

Die Dichtung, fährt Darwīš fort, möge „Pflug und Bombe“ sein. In seinem Gedicht „Ilā l-qārī“ (An den Leser) erklärt der junge Dichter in wuchtiger Sprache, aus welcher Erfahrung und Lebenssituation sich seine Poesie speist und welche Poetik ihm hierzu angemessen erscheint: „Meiner Trauer habe ich einen Treueid geschworen / Habe Vertreibung und Hunger gekostet / Meine Hände sind Wut / Mein Mund ist Wut / (...) / Du mein Leser / Verlange nicht von mir zu flüstern / Verlange weder Gesang noch Melodie. / Dies ist mein Leid / Ein überstürzter Schlag in den Sand / und ein zweiter in die Wolken / Diese Wut ist meine Bestimmung / Und jedes Feuer beginnt mit der Wut.“ Ein weiteres herausragendes Beispiel für die Umsetzung dieser kämpferischen, sich oft dramatischer Elemente bedienenden Poetik ist sein bis heute berühmtestes Gedicht „Biṭāqat huwīya“ (Identitätskarte), das den Band von 1964 abschließt. Der antikolonial-humanistische Text, den der Dichter – zum ersten Mal von Hausarrest befreit – auf einem Poesiefestival in Nazareth vortrug, ist paradigmatisch für eines der wesentlichen, durch alle historischen Wechselfälle und stilistischen Umorientierungen beibehaltenen Anliegen seiner Dichtung: die Selbstbestimmung und Manifestation der palästinensischen Identität angesichts von permanenter Marginalisierung, Heimatlosigkeit und physischer Bedrohung. In „Biṭāqat huwīya“ wird dies vor dem Hintergrund der Lebensrealität der nach 1948 in Israel verbliebenen Araber in Szene gesetzt. Dichtung kriecht hier einen virtuellen Raum, in dem die herrschenden Machtbeziehungen radikal umgestülpt werden und nicht mehr der Mächtige allein befiehlt, sondern der Unterdrückte selbst seine Identität mit männlich konnotiertem Stolz diktiert:

Schreib's auf,
Ich bin Araber!
Ausweisnummer: Fünzigtausend
Zahl der Kinder: Acht
Und das neunte kommt nach diesem Sommer –
Macht dich das wütend?
Schreib's auf,
Ich bin Araber!
Schufte mit meinen Kameraden im Steinbruch
Hab acht Kinder
Für sie schlage ich
Einen Laib Brot, Kleider und ein Schulheft aus dem Fels
Denn ich werde nicht
um Almosen betteln und mich erniedrigen vor deiner Tür –
Macht dich das wütend?
(...)
Also, schreib's auf, oben auf die erste Seite
Dass ich nicht die Menschen hasse und niemandem Böses will
Aber eh' ich Hunger leide, werde ich das Fleisch meines Usurpators essen
So hüte dich, ja hüte dich vor meinem Hunger –
Und meiner Wut!

Wut und Verzweiflung sind in diesem Gedichtband eines 22-Jährigen allerdings ebenso präsent wie Schmerz, Trauer und Melancholie. Das Gedicht „Risāla min al-manfā“ (Brief aus dem Exil) beispielsweise ist ein Rollengedicht,

in dem ein junger, von seiner Familie getrennter Palästinenser dieser über seine Situation berichtet. Geschickt kleidet Darwīš die aus dem Gedicht sprechende Verzweiflung in den vordergründig als beruhigendes Lebenszeichen gemeinten Brief: „Mir geht's gut, mein alter Anzug ist noch nicht zerfallen / Seine Ränder sind zerschissen / Aber ich habe sie geflickt ... er ist immer noch in Ordnung.“ (Übersetzung: Stefan Weidner) Bedeutend schlimmer als die Lebensumstände erweist sich am Ende jedoch die völlige Vergeblichkeit der Botschaft: „O meine Mutter / für wen schrieb ich diese Blätter? / Welche Post soll sie transportieren? / Die Wege zu Land, zu Wasser und die Horizonte sind versperrt / (...) / Habt ihr vielleicht wie ich keine Adresse / Was ist einer wert / Ohne Heimat / Ohne Fahne / Ohne Adresse / Was ist solch ein Mensch wert?“ (Übersetzung: Stefan Weidner, leicht verändert)

Zu den überragenden Texten aus dem Frühwerk zählt auch das im Gefängnis geschriebene Titelgedicht des folgenden Bandes „Āšiq min Filasṭīn“ (Ein Liebender aus Palästina, 1966). Es ist eine der palästinensischen Heimat als einer Geliebten gewidmete, nach Struktur und metrischem Ebenmaß klassische Kaside im Gewand der *free verse*-Dichtung, das heißt mit freiem Reim und Versen, die sich nicht nach der vom Metrum vorgegebenen Länge richten. So beginnt das Gedicht – wohl in intertextueller Bezugnahme auf Badr Šākir as-Sayyābs berühmtes Langgedicht „Unšūdat al-maṭar“ (Regenhymne, 1953), wie Angelika Neuwirth bemerkt – mit der Liebesklage, hier einem Lobpreis auf die Augen der Geliebten („Deine Augen – ein Dorn in meinem Herzen / er schmerzt mich, und ich bete ihn an“). Die Liebesbeziehung zur Heimat ist dabei höchst ambivalent, da sie zum einen ein leidvolles Leben verursacht, zum anderen jedoch als das Einzige beschrieben wird, was den Palästinensern Würde und Zukunft ermöglichen kann: „Ihre Wunden bringen die Lampen zum Leuchten / und geben meiner Gegenwart Zukunft, / sind mir teurer als meine Seele.“ Das Gedicht liest sich als eine Antwort auf die von der späteren israelischen Ministerpräsidentin Golda Meir der Nichtexistenz bezichtigten Palästinenser, indem es durch die refrainhafte Wiederholung des Adjektivs „palästinensisch“ die kulturelle und politische Identität mit dem Wort nicht nur behaupten, sondern auch diskursiv verdichten will:

„Palästinensisch ihre Augen und Tätowierung / Palästinensisch ihr Name / Palästinensisch ihre Träume und Sorgen / Palästinensisch ihr Tuch / ihre Füße und ihr Körper. / Palästinensisch ihre Worte und ihr Schweigen / palästinensisch ihre Stimme / palästinensisch von Geburt bis zum Tod. / Ich trug dich in meinen alten Heften / als Feuer meiner Verse / Du warst mein Proviant auf meinen Reisen / (...).“

Ein zentrales literarisches Motiv, das Darwīš wie kein zweiter palästinensischer Dichter geformt und im kollektiven Gedächtnis der Palästinenser verankert hat, ist die Figur des liebenden Kämpfers aus Palästina, des zu allen Opfern bereiten *fidāʾī*, der sich immer von Neuem mit der heimatlichen, aber entfremdeten Erde vereinigt, ein nationalistischer Topos, dem in Darwīšs Werk bis in die späten 1970er Jahre ein bedeutender Platz zukommt. Dabei ist die als weiblich figurierte Heimat einmal Mutter und andere Male Schwester oder Geliebte, mit der sich der Freiheitskämpfer im Opfertod, in der „Märtyrerhochzeit“ (*ʿurs aš-šahīd*) vermählt. Das damals bei vielen Dichtern und Künstlern beliebte Motiv der (Märtyrer-)Hochzeit ist ebenso wie die Symbolisierung der Heimat als weiblich ein stark patriarchal gedachtes

Konzept, in dem Frauen kaum Handlungsmacht, Subjektstatus und Selbstbestimmung zugestanden wurde (vgl. Ball 2012).

Mit den bisher vorgestellten Gedichten sind zwei Pole bezeichnet, zwischen denen sich Darwīšs Werk in dieser frühen Schaffensphase bewegt: die wie auch immer sich ausdrückende Anerkennung und dichterische Verarbeitung der katastrophalen, nahezu perspektivlosen Lage der Palästinenser einerseits und andererseits der Impuls, diese Wirklichkeit dichterisch aufzufangen, zu überhöhen und ihr einen Sinn zuzuschreiben, sei er auch imaginär. Allerdings zählt Darwīš beinahe von Beginn seiner lyrischen Laufbahn an zu den wenigen palästinensischen Autoren, die vor einer Ideologisierung der Dichtung warnten und die ästhetischen Merkmale der Poesie vor der politischen Parole verteidigten. So kritisierte er bereits 1961 in einer literaturkritischen Kolumne in der Zeitschrift „al-Ġadīd“ jene Gedichte scharf, die zum bloßen „Slogan“ geworden und von politischen Reden nur durch ihren Reim zu unterscheiden“ seien (zit. nach Furani 2013, 95). Sieben Jahre später verteidigte er in einem berühmt gewordenen, in der ägyptischen Zeitschrift „aṭ-Ṭalī‘a“ veröffentlichten Artikel mit dem Titel „Ḥiṭāb maftūḥ ilā n-nuqqād wa-l-udabā’ al-‘arab – Inqaḍūnā min ḥādā l-ḥubb al-qāsī“ (Offene Rede an die arabischen Literaturkritiker und Autoren – Rettet uns vor dieser strengen Liebe, Oktober 1969) die Freiheit der Dichtung und kritisierte die Tendenz vieler arabischer Literaturkritiker, nur engagierte, nationalistische Dichtung als gute Dichtung zu bewerten.

So wandeln sich Grundton und Motivik seiner Lyrik in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre grundlegend. Beginnend mit dem Band „Āḥir al-lail“ (Das Ende der Nacht, 1967), verfasst nach dem Schock der arabischen Niederlage im Junikrieg von 1967, taucht mehr und mehr der jüdisch-israelische Andere, Soldat, Fremde, aber auch der Nachbar und nicht zuletzt die jüdische Geliebte auf. Obgleich sich mit Gründung der Fatah-Bewegung von Jassir Arafat, der Darwīš trotz kritischer Distanz politisch nahestand, die kämpferischen Gedichte fortsetzen und bisweilen in ihrer klaren Militanz gar verstärken, wird die jüdische Geliebte und das Scheitern dieser Liebe zu einem Hauptmotiv, das sich in variierender Vieltimmigkeit bis in das Spätwerk hindurchzieht. In Anspielung auf die Bildersprache des biblischen Hohelieds (z. B. „Taubenaugen“) und klassisch arabischer Dichtung einerseits, konkreten Reinszenierungen israelisch-arabischen Alltags in den 1960er Jahren andererseits, wird die Liebe über ideologische Grenzen hinweg gefeiert – und deren Scheitern aufgrund von fanatischem Nationalismus und Militarismus betrauert, wie in „Rītā wa-l-bunduqīya“ (Rita und das Gewehr, 1967), das durch den libanesischen Sänger Marcel Khalife vertont in der gesamten arabischen Welt Berühmtheit erlangte. Auch in den darauffolgenden, Ende der 1960er Jahre verfassten ‚Rita-Gedichten‘ „Imra’a ḡamīla fī Sudūm“ (Eine schöne Frau in Sodom), „Rītā... uḥibbīnī“ (Rita, liebe mich) und „Kitāba ‘alā ḍau’ bunduqīya“ (Schreiben im Lichtschein eines Gewehrs) sind es der Krieg und die Politik, schlicht symbolisiert durch das Gewehr, die den Menschen ihre Menschlichkeit rauben und sie für ideologische Zwecke instrumentalisieren. Darwīš nimmt insbesondere mit dem letztgenannten Gedicht, in dem die jüdische Geliebte den Namen Shulamith trägt, bereits 1969 Kritikpunkte postzionistischer Kritiker aus den 1990er Jahren vorweg (vgl. Milich 2005, 75). Nach Darwīšs Tod 2008 präsentierte sich im Fernsehen und auf Facebook die jüdische Israelin Tamar Ben Ami als damalige Geliebte des Dichters, die palästinensische Israelin Ibtisam Mara’aneh drehte einen (von Ḥasan Ḥaḍer in

der Zeitung „al-Ayyām“ allerdings als zu selbstbezogen kritisierten) Dokumentarfilm mit dem Titel „Write Down, I am an Arab“ (2014) über Darwīšs Privatleben und dessen Liebesbeziehungen.

Die in zahlreichen anderen Passagen von Gedichten aus „Āḥir al-lail“ herbeigesehnte Intensivierung des bewaffneten Widerstandes lässt jedoch eine Problematik noch weiter in den Vordergrund rücken, die bis dahin noch weitgehend isoliert neben leiseren, nachdenklicheren Versen stand: die sogenannten ‚Märtyrer‘, das heißt die in der Auseinandersetzung mit Israel umgekommenen Palästinenser. Lyrik und Widerstand mit dem Märtyrertum als seinem hervorstechendsten Resultat treten zunehmend in ein Spannungsverhältnis, das Darwīš dazu nötigte, seine Dichtung noch stärker gegen die politische Rhetorik abzugrenzen. In dem Gedicht „Wa-yasdulu s-sitār“ (Und der Vorhang fällt), das den Band „al-‘Aṣāfir tamūtu fī l-Ġalīl“ (Die Vögel sterben in Galiläa, 1970) abschließt und bereits seinen selbst für ihm nahestehende Menschen überraschenden Aufbruch aus Israel poetisch ankündigt (vgl. Abu Eid 2016), wird diese Absicht programmatisch formuliert:

„Nachts finde ich mich / nackt / wie das Massaker / (...) / Zwanzig Jahre hab’ ich euch Unterhaltung geboten / nun wird es Zeit für mich zu gehen / und vor diesem Trubel zu fliehen / Ich singe in Galiläa / für die Vögel, die das Nest der Unmöglichkeit bewohnen / und deshalb trete ich ab / ich trete ab / trete ab.“

Ferner sichert sich die Dichtung gegen die Vereinnahmung durch die Politik mithilfe einer immer nachhaltigeren Kritik an der offiziellen Palästinapropaganda in den Gedichten selbst ab. So heißt es etwa in „‘Ā’id ilā Yāfā“ (Heimkehrend nach Jaffa) aus „Uḥibbuki au lā uḥibbuki“ (Ich liebe dich oder ich liebe dich nicht, 1972), nachdem der Tod die symbolische Hochzeit eines Freiheitskämpfers mit seiner Heimat besiegelt hat und neues Leben verheißt: „Wir sind so fern von ihm (sc. dem Märtyrer) / Wir treiben ihn an, in den Tod sich zu stürzen / und schreiben geschliffene Worte des Nachrufs auf ihn / und moderne Gedichte“ (Übersetzung: Angelika Neuwirth). Dennoch entsteht der Eindruck, dass das Problem damit nur oberflächlich gelöst wird. Seiner rhetorischen Struktur nach mit der dem politischen Diskurs über Palästina letztlich konformen Darstellung des Märtyrertums unterscheidet sich ein Gedicht wie „‘Ā’id ilā Yāfā“ nicht von den früheren Gedichten. Wird der Märtyrer als Handelnder den Reden über Palästina als positives Beispiel entgegengehalten, so bringt sich auch das Gedicht, in dem dies geschieht, in Rechtfertigungsnot, denn man wird kaum umhinkommen, zu den „modernen Gedichten“ auch Darwīšs Werke zu zählen. Und die Kritik an der tatenlosen Rhetorik erscheint nur als ein weiterer rhetorischer Kniff, wenn es am Ende des Gedichts „Yaumīyāt ġurḥ filasṭīnī“ (Tagebuch einer palästinensischen Wunde) aus dem gleichnamigen Band von 1969 heißt: „es ist Zeit für mich, das Wort durch die Tat zu ersetzen“.

In dem letzten Gedicht von „Uḥibbuki au lā uḥibbuki“, dem zwölfseitigen „Sirḥān yašrabu l-qahwa fī l-kafātīrīyā“ (Sirhan trinkt Kaffee in der Cafeteria), wird indes die militant-nationalistische Rhetorik aufgegeben. Sie weicht einer experimentellen Poetik, die in ihrer Radikalität in Darwīšs frühem und mittlerem Schaffen singulär ist. Die Regeln der klassischen Prosodie, die Darwīš bis dahin meistens beachtete – sieht man einmal von den für die *free verse*-Dichtung charakteristischen unterschiedlichen Zeilenlängen ab –, sind praktisch außer Kraft gesetzt. Das Gedicht, das sich auch vom Schriftbild her

zum Schluss hin immer stärker der Prosa annähert, weist eine metrische Variante auf, bei der in der klassischen Prosodie unterschiedene, aber eng verwandte Metren kombiniert werden, was zusammen mit ihren von alters her üblichen Varianten eine nahezu völlige Freiheit bei der Versgestaltung erlaubt, ohne dass diese deshalb als reine Prosadichtung aufgefasst werden müsste. Dieser Verzicht auf die den Großteil des Werks auszeichnende Melodiosität erweist sich als inhaltlich begründet. Der Name Sirhans, des Titelhelden, ist gleichlautend mit dem des Palästinensers, der 1968 während des amerikanischen Präsidentschaftswahlkampfes Robert Kennedy erschoss. Die Bedeutung des Wortes „Sirhan“ ist „Wolf“, es ist etymologisch mit dem Verb für „fortziehen“, „umherstreuen“ verwandt und verweist damit in mehrfacher Hinsicht auf die Palästinenser.

In dem Gedicht kommen mehrere, nicht immer eindeutig zuzuordnende Stimmen zu Wort, die sämtlich um die Figur Sirhans kreisen und vergeblich versuchen, ihn in ein bestimmtes, typisiertes Bild des Palästinensers einzuordnen. Diese Mehrstimmigkeit macht es zunächst unmöglich, in dem Text eine eindeutige Aussagerichtung zu entdecken. Es wird jedoch deutlich, dass Sirhan das Schicksal jener Generation der nach 1948 im Exil Geborenen teilt, die Palästina als Heimat verstehen, ohne es überhaupt zu kennen:

„Sirhan lügt, wenn er sagt, deine (sc. Palästinas) Milch habe ihn gesäugt, Sirhan zählt zu den Sprößlingen der Fahrkarte, aufgezogen in der Kombüse eines Dampfers, der deine Gewässer nicht berührt hat. Wie heißt du (d. h. Sirhan)? / Ich habe es vergessen.“ (Übersetzung: Stefan Weidner)

Die Kritik an der Diskrepanz von Wort und Tat und die Kritik an den arabischen Regimen ist explizit: „Wir bombardieren sie (sc. Israel) mit fetten Buchstaben (...), dann sagen wir, wir haben gesiegt. Kämpfen wir oder nicht? Das ist unwichtig, solange nur die arabische Revolution in den Hymnen, zum Fest, auf der Bank und im Parlament bewahrt wird.“ (Übersetzung: Stefan Weidner) Doch die Umstände („Sirhan war ein Gefangener der Kriege, war ein Gefangener des Friedens“) scheinen auch ihm nur eine symbolische Handlung zu ermöglichen: „Sirhan spricht nicht. Er malt das Bild seines Mörders und zerreißt es. Dann tötet er ihn, wenn er seine letzte Gestalt annimmt ... / – Hast du getötet?“ (Übersetzung: Stefan Weidner)

Als das eigentliche Thema des Gedichts erweist sich damit die weitgehende Unvereinbarkeit der Lebensrealität und des Handlungsspielraums der Palästinenser mit ihren Hoffnungen und ihrem Selbstbild. Darwīš führt das Hauptproblem der Palästinenser, dass sie nicht wissen, wie sie sinnvoll handeln, aber andererseits auch nicht tatenlos ihre Lage hinnehmen können, keiner Lösung zu. Das Gedicht selbst aber, das sich radikal den Verführungen der Rhetorik entzieht, skizziert, welche Aufgabe die Dichtung zu erfüllen vermag. So, wie Darwīš sie in dieser Phase zu verstehen scheint, bringt sie sich als die einzige Weise ein, der Darstellung Palästinas als rhetorisch-propagandistisches Versatzstück zu entgehen und es gleichwohl sprachlich zu repräsentieren: „Jerusalem und die verlorenen Städte / sind bloß eine Rednertribüne / ... und doch sind sie meine Heimat.“ So verschiebt sich mithin die Aufgabe, die der Dichtung Darwīšs ihrem Selbstverständnis nach zukommt, und sie gewinnt eine größere Autonomie gegenüber der offiziellen Sicht auf die palästinensische Sache. Dies hat einen deutlichen Wandel der Ausdrucksmittel zur Folge: Darwīš baut verstärkt mythologische und religiöse Elemente in seine

Dichtungen ein, das Postulat der Allgemeinverständlichkeit aus den 1960er Jahren wird stillschweigend aufgegeben, und immer häufiger bekommen die Gedichte geradezu epische Länge, wie etwa das 40-seitige „Tilka ṣūratuhā wa-hādā ntiḥār al-‘āšiq“ (Jenes ist ihr Bild und dies des Liebenden Freitag, 1975). Die dementsprechend vielschichtige Aussage der Texte erweist sich dabei oft als widersprüchlich. Dies wird besonders in dem Gedicht „al-Ḥurūġ min sāḥil al-mutawassiṭ“ (Auszug von der Mittelmeerküste) aus dem Band „Muḥāwala raqm 7“ (Versuch Nummer 7, 1974) deutlich. Wie Darwīš in einer später fortgelassenen Notiz vor dem Gedicht erwähnt, bezieht es sich auf Gerüchte, dass die Gräber von vier, 1972 im Kampf gegen die Besatzung gefallenen jungen Kämpfern in Gaza sich bewegt haben sollen. Gaza, seine Märtyrer, oder – je nach Deutung der Persona – vielleicht auch der Dichter selbst fühlen sich unverstanden:

Ich bin der Stein
(...) Die Steine regen sich
Sie versammeln sich um meine Legende
Ihr werdet mich ohne Wunder nicht verstehen
Denn eure Sprachen sind verständlich
Wahrlich, die Klarheit ist ein Verbrechen.
Die Unverständlichkeit eurer Toten ist das Recht – die Wahrheit.
Die Steine bewegen sich nur, wenn die Lebenden reglos sind.
(Übersetzung: Stefan Weidner)

Der Text scheint an dieser Stelle sein eigenes Recht auf Unverständlichkeit zu verfechten, auf die Nicht-Reduzierbarkeit im Sinne einer Ideologie, ein Recht, das der menschlichen Dimension des Märtyrertums nachempfunden ist. Denn mit seiner je individuellen Geschichte ist der einzelne Märtyrer stets mehr als die Stellung, die er innerhalb des Systems der palästinensischen Selbstverständigung einnimmt: „O Dichter, vermehrt euch nicht / Meine Wunden sind kein Schreibheft / (...) Laßt mein Blut – Tinte der Verständigung zwischen Gott und den Dingen der Natur.“ (Übersetzung: Stefan Weidner) Auch die Bedeutung des „Auszugs“ Gazas oder der es verkörpernden Märtyrer von der Mittelmeerküste fügt sich nur bedingt in das gängige Bild von Darwīšs Dichtung in der Forschungsliteratur – besonders derjenigen arabischer Provenienz, die lange Zeit dazu neigte, seine Gedichte lediglich auf ihr politisches Engagement hin zu lesen und widersprüchliche, alternative Lesarten erfordernde Textelemente auszublenden. Das lyrische Ich fordert im letzten Absatz des Gedichts Hagar, die mythische Mutter Ismaels, von dem der Legende nach die Araber abstammen, auf, sich über den Auszug zu freuen („Freut euch über meinen neuen Auszug“). Die Gespaltenheit des Textes, in der der Zwiespalt des Dichters zwischen seiner Selbstverpflichtung zum Engagement und seiner Skepsis, Verzweiflung, Trauer, Wut, ja letztlich Orientierungslosigkeit zum Ausdruck kommt, wird in den Deutungsvarianten dieser abschließenden Zeilen evident. Der zu feiernde Exodus kann positiv als Gründungsakt verstanden werden, ebenso wie die Araber in der Legende sich gerade infolge der Verstoßung Hagers durch Abraham als eigenständiges Volk konstituierten, oder wie auch Mohammed durch den Auszug aus Mekka die islamische Gemeinde als unabhängige Größe etablierte. Andererseits kommt der Auszug zunächst natürlich einem Verstoßensein, einem weiteren Exil gleich. Es ist daher schwierig, die Aufforderung „freut euch“ ohne bitteren Unterton zu denken. Der „Auszug“ Gazas oder seiner Märtyrer von der Mittelmeerküste ist letztlich ein Auszug aus der Geografie, aus dem faktischen

Sein in einen kulturellen Gedächtnisraum, hier dem Gedicht. „al-Ḥurūġ min sāḥil al-mutawassiṭ“ scheint daher durch all seine Rätselhaftigkeit eine Rückzugsposition zu formulieren und im selben Moment zu beklagen. Der Versuch, über die Märtyrer zu schreiben, ohne einer der Dichter zu sein, die über die Märtyrer schreiben, ist das untergründige Paradox des Textes und regiert seine doppelbödige Aussage, die sich nun nicht mehr so reibungslos wie etwa die Darstellung des Märtyrertums in „Ā'id ilā Yāfā“ den ideologischen Anforderungen einfügt.

In dem Gedicht „Aḥmad az-za'tar“ (Ahmed Thymian) aus dem Band „A'rās“ (Hochzeitsfeiern, 1977), einem der bekanntesten Texte von Darwīš, scheint der sich am Märtyrertum entzündende Konflikt zwischen Dichtung und unglaublicher Propaganda überwunden. In dem vierzehnteiligen Gedicht, das durch die mit einem Blutbad endende Belagerung des palästinensischen Flüchtlingslagers Tall az-za'tar nahe Beirut durch christliche Milizen 1976 veranlasst ist, wird das heldenhafte Ausharren der Lagerbewohner, personifiziert in der Figur Ahmeds, als Manifestation eines spezifisch palästinensischen Seins gedeutet und gefeiert.

Die Stimme des Dichters, die abwechselnd über Ahmed spricht oder ihn anredet, dominiert den Text, der mit einer Art Proömium beginnt: „Für zwei Hände aus Stein und Thymian / ist dieses Lied ... für Ahmed vergessen zwischen zwei Schmetterlingen / Wolken zogen vorüber und verbannten mich / Berge warfen ihre Mäntel und verbargen mich.“ Ahmed erweist sich bald als Allegorie des palästinensischen Schicksals: „Er war ein Flüchtlingslager, das wuchs und Thymian und Kämpfer gebar / (...) / ein Erinnerung, das aus den vorbeifahrenden Zügen sich formte / (...) / Die Entdeckung des Selbst in Waggonen.“ Der Dichter schildert ihn als Verkörperung, ja gleichsam als die Heimat Palästinas: „Ich bin Ahmed der Araber, sagte er / Ich bin das Land, das gekommen ist / In meinen Körper zu schlüpfen / Ich bin der ewige Aufbruch in das Land / Ich fand mich von mir selbst erfüllt.“ Während sich in früheren Gedichten die Heimat meist in weiblichen Figuren manifestierte, findet sie hier ihr Symbol in der männlichen Figur des kämpfenden Flüchtlings, der der Unmöglichkeit, zu existieren, eine innere Kraft und Resilienz (*ṣumūd*) entgegenstemmt, die ihn aus Sicht der Dichters zum wahren Helden macht.

Vor diesem Hintergrund knüpft der Dichter an die Gestalt des Protagonisten nahezu chiliastische Erwartungen. Das, nach Darwīš, idealtypisch Palästinensische an ihm soll erscheinen und zur Wirksamkeit gelangen in dem für das Kollektiv sprechenden Dichter: „Gehe tief in mein Blut!“, lautet die mehrfach wiederholte Aufforderung. Denn wie eine verkannte Erlöserfigur ist Ahmed immer schon, so die letzten Zeilen des Gedichts, in jedem Palästinenser gegenwärtig gewesen. Er muss nur entdeckt werden:

„O unbekannter Ahmed! / Wie konntest du zwanzig Jahre in uns weilen und dich verbergen / (...) Verkünde dein volkstümliches Gesicht in uns / Verlese uns dein letztes Testament / O ihr Zuschauer! Zerstreut euch in aller Stille / Entfernt euch ein wenig von ihm / Um ihn in euch zu finden / Als Weizen und zwei bloße Hände“. (Übersetzung: Stefan Weidner)

Gleichwohl schließt das Gedicht mit der bängigen, dreimal wiederholten Frage: „Wann bezeugst du?“, die auf das im Arabischen wie im Griechischen von dem

Wortstamm „bezeugen“ abgeleitete Märtyrertum verweist, jedoch auch schlicht als „Wann erscheinst du?“ verstanden werden kann.

So wie Ahmed und der Dichter, der ihn im letzten Absatz als „Bruder Ahmed“ anredet, sich einander annähern, so zeugt der Text selber von der Symbiose von Dichtung, Widerstand und Opfer. Erst das Opfer, hier das alltägliche heroische Ausharren und der ungebrochene Überlebenswille der Lagerbewohner, gibt der Dichtung das Material an die Hand, an dem sich ihre sinnstiftende und visionäre Fähigkeit erweisen kann. In dieser Phase gelangt das dichterische Projekt, sich durch die Schaffung eines neuen Mythos von Palästina, durch Erkundungen der marginalisierten Position der Palästinenser in der Welt und nicht zuletzt durch Akte der Namensgebung, „eine eigene Existenz zu er-schreiben“ (Mansson 2003, 242), an seinen Höhepunkt. Zugleich aber nimmt auch das Unbehagen des Dichters, menschliche Katastrophen künstlerisch darzustellen und zu ästhetisieren, weiter zu – ein Dilemma, das Darwīš erst in seinem Spätwerk einer Art Lösung zuführt.

So hadert er in einem unmittelbar nach dem Massaker verfassten Essay über Tall az-za‘tar mit der Dichtung, ja mit jeglicher ästhetischen Form, die das Massaker künstlerisch darzustellen trachtet. Die Toten von Tall az-za‘tar, von der Weltgemeinschaft ignoriert und vergessen, bringen die Dichtung zum Verstummen, denn sie kann aufgrund der Unmöglichkeit, das Massaker zu erzählen, nur Lüge sein: „In ihren Stunden fragen wir nach dem Sinn des Schreibens und fragen dann nach dem Sinn des Lebens. Ja, wir zweifeln an allem, zweifeln am Leben selbst angesichts des Übermaßes an Toden, an zuviel Tod.“ Aus der ethischen Perspektive des Dichters betrachtet kommt für den Moment einzig den Toten das Recht zu, Tall az-za‘tar darzustellen, sodass „ich aufhören werde zu schreiben, bis mein Blut sich beruhigt und ich eine andere Art des Schreibens gefunden habe“. Hier klingt Giorgio Agambens (2002) unter anderem auf Primo Levi rekurrierende Auffassung einer unmöglichen Zeugenschaft an, gemäß der – vereinfacht gesagt – nur die Gestorbenen in der Lage wären, wahrhaft zu bezeugen.

Die sich im libanesischen Bürgerkrieg weiter verschärfende Lage der palästinensischen Bevölkerung, gipfelnd in den darauffolgenden Massakern von Sabra und Schatila, in der israelischen Belagerung Beiruts im Sommer 1982 und der anschließenden Vertreibung der PLO, setzte dieser immer noch teilweise von einem hoffnungsvollen Grundton geprägten Werkphase endgültig ein Ende. Die sich wiederholenden Massaker und der erzwungene Exodus aus Beirut wurden von Darwīš ähnlich traumatisch erfahren wie die Vertreibung von 1948. Davon zeugen sein Sammelband von zwischen 1975 und 1985 erschienenen Essays mit dem Titel „Fī waṣf ḥālatinā“ (Zur Beschreibung unserer Lage, 1987), die nach 1982 verfassten Langgedichte und das Prosawerk „Ein Gedächtnis für das Vergessen“ (1987), ein autobiografisch gefärbter Rechenschaftsbericht über die Zeit der Palästinenser im Libanon angesichts ihres bevorstehenden Endes und der völligen Ungewissheit der Zukunft. Während vordergründig der Verlauf eines der letzten Tage der Belagerung erzählt wird, entsteht durch Erinnerungen, Träume, lyrische Momentaufnahmen, Charakterisierungen von Freunden, denen der Dichter begegnet, und Reflexionen über das Schicksal der Palästinenser, das durch teils mehrseitige Zitate aus dem Neuen Testament und Werken arabischer Schriftsteller in eine spezifisch arabisch-nahöstliche Tradition gestellt wird, das Kaleidoskop einer sich ihrem Ende zuneigenden Epoche der

palästinensischen Diaspora. Mit dem Sammelband „Fī waṣf ḥālatinā“ wiederum bewies Darwīš einmal mehr, dass er ein scharfsinniger Kommentator politischer Ereignisse und Entwicklungen, ein genauer Beobachter menschlicher Verhaltensweisen und nicht zuletzt ein kompromissloser Kritiker arabischer Diktaturen war, wenn er schreibt, „euer Schwert (d.h. die Waffen der arabischen Staaten) ist gegen mich gerichtet“. Zugleich attackiert er mit bitterer Ironie die in jener Zeit sich verstärkende islamistische Borniertheit einschließlich der reaktionären Politik der Golfstaaten, denn für sie stehe „das Gebet / höher als das Nachdenken über die ferne Heimat und die Opfer / die Höhe der Almosen hängt (für sie) von den Preisunterschieden ab und das Öl ist teurer, als den Gefangenen zu helfen.“ In dem gleichnamigen Essay „Zur Beschreibung unserer Lage“ positioniert sich der palästinensische Dichter auf seine Art politisch:

„Ich werde kämpfen für das Heimatland der Zwiebel und des Gemüses, und für die Petersilie, die in einem kleinen Hinterhof wächst; für den Genuss von Wein, die Legalisierung politischer Parteien und das Verbot der Einheitspartei, der einen Herrscherfamilie und des einen, das Monopol besitzenden Konzerns. Ich werde kämpfen für die Legalisierung des Schweinefleisches und für das Verbot, das Fleisch der (politischen) Gefangenen zu schlachten. (...) und für das Recht der Menschen, keine Lieder der Liebe auf diejenigen anstimmen zu müssen, die sie nicht lieben (d.h. die arabischen Diktatoren).“

Darwīš muss feststellen, dass Palästina aus zionistischer Perspektive einst als „ein Land ohne Volk“ galt und Palästinenser nicht existierten, und nun – aus der Perspektive bestimmter arabischer Staaten, den „neuen Mördern“ – „die Palästinenser zu einem überflüssigen Volk“ geworden sind. (Darwīš 1987, 159) Für den Palästinenser, „mit dem Rücken zur Wand stehend / und die Augen nach der Heimat gerichtet“, so Darwīšs Situationsanalyse in seinem Essay „Ġunūn an takūna filastīnīyan“ (Ein Wahnsinn, Palästinenser zu sein), kann es angesichts wiederholter humanitärer Katastrophen nur die eine Handlungsmöglichkeit geben, „noch mehr Palästinenser zu sein, Palästinenser zu sein bis in die Heimat und Freiheit, bis in den Tod, weil er keine andere Wahl hat. Ist das Wahnsinn? Dann mag es so sein!“ (Darwīš 1987, 162)

Der Auszug aus Beirut wird überdies in mehreren großen Dichtungen von Darwīš verarbeitet, unter denen „Madīḥ az-ẓill al-‘ālī“ (Das Lob des hohen Schattens, 1983) an Länge und Intensität herausragt. Die Beirut-Dichtungen bilden den Übergang zu einer neuen Phase seines Werks, in der sich die veränderte Situation der Palästinenser in einer bei Darwīš bis dahin ungekannten Resignation äußert. Die wortgewaltige „dokumentarische Ode“ (*qaṣīda tasḡīliya*) wendet sich in langen Passagen an die ehemaligen Gastgeber der Palästinenser, die Libanesen, und handelt neben zentralen Ereignissen und Schauplätzen des palästinensischen Exils und gescheiterten Freiheitskampfes im Libanon auch von der Person Jassir Arafats und ihrer existenziellen Rolle für die Palästinenser (vgl. Abu Eid 2016). Der Dichter, der das Gedicht auf einer Sitzung der PLO in Tunis 1983 in Anwesenheit Arafats vortrug, rät dem politischen Führer der Palästinenser: „Zieh deine Schatten zurück aus dem Palast des arabischen Herrschers, damit er sie nicht / als Orden (an seine Wände) hängt.“ In dem Gedicht, das beim Lesen wie eine Oper erklingt, in der neben der Stimme des Dichters sich weitere Stimmen, Töne und Geräusche, vom Meer oder aus den Beiruter Trümmern aufsteigend, erheben, um die Fülle der von den Palästinensern erlebten Massakern („Sabra

/ Kufr Qasim / Deir Yassin / Schatila“), die mit Hiroshima verglichen werden, irgendwie sprachlich greifbar zu machen, erreicht die Verzweiflung ihren sprachlich intensivsten Ausdruck. Die Beirut Erfahrung ist für Darwīš wie auch zahlreiche andere palästinensische und arabische Intellektuelle ein Schock, der alle vorherigen Gewissheiten und Glaubenssätze zusammenbrechen lässt und „den Aufbruch von all dem, was gewiss war, nötig macht“. Die dementsprechend vielschichtige Aussage der Texte erweist sich dabei oft als ebenso paradox und unvereinbar wie die Realität selbst, in der die Palästinenser leben. Ihnen bleibt nicht mal ein Exil mehr, von dem aus die Sehnsucht nach einer Heimat gerichtet werden kann, denn „in welches Exil wollt ihr zurückkehren, in welches Exil kehrt ihr zurück? / (...) Ich habe kein Exil / um sagen zu können: Ich habe eine Heimat.“

In „Weniger Rosen“ (1986) ist von den Verheißungen, in welche die Dichtung eine an sich unbarmherzige Realität zu verwandeln vermochte, kaum noch etwas spürbar. Das Gedicht „Wir lieben das Leben“ beispielsweise nutzt die refrainhafte Wiederholung einer Formel aus dem Koran, mit welcher dort die Vorschrift zur Pilgerfahrt aus Sure 3:97 eingeschränkt wird auf diejenigen, „die fähig sind, hinzugelangen“, für die Schilderung der Situation der Palästinenser, indem die Einschränkung auf das Gebot zu leben letztlich auf das Existenzrecht selbst bezogen wird:

(...) Wir lieben das Leben, wenn wir nur fähig sind, hinzugelangen.
Wir säen, wo immer wir lagern, schnellwachsende Pflanzen
Und ernten, wo immer wir lagern, nur Tote, Gefallene.
Wir geben der Flöte ein das Lied immer fernerer Fernen
Und malen in die Erde des Wegs unsere zitternde Sehnsucht,
Wir ritzen unsere Namen in einen Stein nach dem andern.
Strahlender Blitz, erhell uns die Nacht, erhell sie ein wenig!
Wir lieben das Leben, wenn wir nur fähig sind, hinzugelangen.
(Übersetzung: Angelika Neuwirth)

Nicht mehr die alltäglichen palästinensischen Opfer sind es nun, die an sich oder vermittelt durch die Dichtung die Beziehung zur palästinensischen Heimat wahren, sondern die Sprache, die Dichtung allein. Damit einher geht ein grundsätzlicher Wandel im Verhältnis zum ‚Heimatland‘, das nun ähnlich wie bei einigen deutsch-jüdischen Intellektuellen – es sei an Heinrich Heines Bezeichnung der Thora als „portatives Heimatland“ und Albert Ehrensteins Lobpreis des „Ahasvertums“ erinnert – zunehmend metaphorisch gedacht wird. So kann es in dem Gedicht „Wir reisen wie alle Menschen“ heißen: „Wir haben ein Land aus Worten, sprich, sprich, damit wir das Ende dieser Reise erkennen.“ Und wenige Jahre zuvor erklärt der heutige Lyriker unter der Maske des klassischen arabischen Dichters al-Mutanabbī im Gedicht „Riḥlat al-Mutanabbī ilā Miṣr“ (Die Reise al-Mutanabbis nach Ägypten, 1984): „Meine Heimat ist meine neue Kasside“.

Während in den 1970er Jahren die Dialektik von Wort und Tat und die Worthülsen politischer Rhetorik ein problematisches, die Dichtung stets zur Selbstreflexion und Selbstrechtfertigung zwingendes Moment darstellten, scheint die Dichtung seit „Weniger Rosen“, paradoxerweise *infolge* einer Situation, die den Palästinensern nahezu allen Handlungsspielraum genommen hat, als unangefochtene Wahrerin der sich verflüchtigen Heimat zu einem neuen, wengleich resignativen Gleichmut zu gelangen.

Dieser Gleichmut findet seinen Ausdruck in der vergleichsweise ebenmäßigen Form dieses Zyklus aus 50 langzeiligen, im selben Metrum gehaltenen Gedichten, die sich im Gebrauch des Reims bisweilen klassischen Mustern annähern. Während die kämpferischen, Märtyrertum und bewaffneten Widerstand feiernden Töne endgültig verklingen, bleibt die politische und kritische Dimension der Lyrik bestehen. Hierfür wurde Darwīš seit den frühen 1980er Jahren von militanten Gruppen und Bewegungen wie der Hamas und der libanesischen Hisbollah heftig attackiert, die ihm seine Kritik am Märtyrerkult übelnahmen und ihm Defätismus und Schwäche vorwarfen.

In dem Gedicht „Ich bin Josef, o Vater“ wird die bloße, auf den Reim verzichtende Nacherzählung der biblisch-koranischen Josefsgeschichte zur bitteren Kritik an der angeblichen arabischen Solidarität, die Darwīš bereits in anderen Texten aus den 1970er und frühen 1980er Jahren radikal hinterfragt hatte: „O Vater, meine Brüder lieben mich nicht. Sie wollen mich nicht unter sich haben, o Vater. Sie fallen über mich her und werfen nach mir mit Kieselsteinen und Worten. Sie wollen, daß ich sterbe, um mich loben zu können.“ Der Vergleich Josef/Palästinenser und die Kritik an den Arabern gelangt zum Höhepunkt, wenn Israel – unschwer zu erkennen – plötzlich als der von den Brüdern ersonnene Wolf erscheint: „Was hab ich getan, o Vater, und warum ich? Du hast mich Josef genannt und sie haben mich in den Brunnen geworfen und den Wolf beschuldigt. Und der Wolf ist mitleidvoller als meine Brüder, o Vater!“ Aber gerade die Josefsgeschichte, so scheint Darwīš in der letzten Zeile anzudeuten, vermag mit ihrem guten Ende auch ein anderes, utopisches Paradigma bereitzustellen: „Hab ich Böses getan, als ich sagte, ich hätte elf Gestirne gesehen, die Sonne und den Mond, und ich hätte sie vor mir knien sehen?“ (Übersetzung: Heribert Becker, Khalid al-Maaly)

Einen unmittelbaren Reflex auf die politische Gegenwart stellt das 1987 erschienene Gedicht „‘Ābirūn fī kalām ‘ābir“ (Die da vorübergehen inmitten vergänglicher Rede) dar, das die im selben Jahr ausgebrochene Intifada, den Aufstand der Palästinenser in den besetzten Gebieten, zum Hintergrund hat. Das Gedicht, das – wie Darwīš selbst in Interviews eingeräumt hat – von seiner poetischen Qualität her nicht an die anderen Gedichte dieser Schaffensperiode heranreicht und bezeichnenderweise nicht einer Gedichtsammlung, sondern dem gleichnamigen Essayband von 1991 zugeordnet wurde, erregte wegen einiger Formulierungen Aufsehen, die nach israelischem Verständnis die Grenzen der politischen Korrektheit überschritten. Verse wie „Es ist Zeit, daß ihr geht, / Zu wohnen wo ihr wollt – aber wohnt nicht unter uns! / Es ist Zeit, daß ihr geht / Zu sterben wo ihr wollt – aber sterbt nicht unter uns!“ (Übersetzung: Angelika Neuwirth) gaben dabei bis in die Knesset hinein Anlass, die Intifada, die die israelische Okkupation der West-Bank und des Gaza-Streifens zunehmend unter Rechtfertigungsdruck stellte, als nicht gegen die Besatzung, sondern gegen ganz Israel gerichtet zu diskreditieren. Auf die insgesamt sicherlich überzogenen Reaktionen zu diesem Gedicht antwortete Darwīš mit mehreren Artikeln und offenen Briefen, die als Musterbeispiele seiner politischen Essayistik gelten können. Mit bemerkenswerter Nüchternheit dekonstruiert Darwīš darin die Monopolisierung der Sprache und damit der Sichtweise auf die realen Verhältnisse durch die israelische Öffentlichkeit. Am Schluss des Essays „Hīstīrīyā l-qaṣīda“ (Die Hysterie um das Gedicht) bemerkt er mit polemischer Spitze:

„Ist es nicht das Nächstliegende, daß derjenige, der unter der Besatzung leidet, den Besatzern zuruft: Geht fort aus unserem Land, geht fort aus unserem Leben! (...) Das Gedicht ist bloß ein Vorwand für sie. Aber wie lange noch? Und vielleicht dürfen wir ihnen diesen Handel vorschlagen: Sie lösen die Siedlungen auf, und wir lösen das Gedicht auf!“ (Übersetzung: Stefan Weidner)

Die mit „Weniger Rosen“ und in dem ebenfalls 1986 erschienenen Band „Hīya uġnīya, hīya uġnīya“ (Es ist ein Lied, ein Lied) erreichte Position wird in den 1990er Jahren vertieft und spiegelt dabei auch die politischen Veränderungen seit der Madrider Friedenskonferenz von 1991 wider. Ein Echo darauf findet sich in dem elfteiligen Gedicht „Aḥada ‘ašara kaukaban ‘alā āḥir al-mašhad al-andalusī“ (Elf Sterne über der letzten andalusischen Szene) aus dem Band „Aḥada ‘ašara kaukaban“ (Elf Sterne, 1992), in dem die Verhandlungen mit Israel – unter kritischen Seitenhieben auf Arafat – als Selbstkapitulation und Gefahr für das palästinensische Selbstverständnis erscheinen: „Wer holt unsere Fahnen ein? Wir oder sie? Und wer / Verliert uns den Verzweiflungsvertrag, o König der Agonie? Alles ist uns im Voraus gerichtet, wer entkleidet unsere Identität / unserer Namen: Du oder sie?“ (Übersetzung: Stefan Weidner) Und in dem ersten Gedicht des Zyklus heißt es: „Dringt in unsere Häuser ein, damit wir sie ganz verlassen, und bald werden wir nach dem suchen / Was unsere Geschichte in den fernen Ländern war, als sie die eure umgab / Und am Ende werden wir uns fragen, war Andalusien / hier oder dort? Auf der Erde ... oder im Gedicht?“ Die so formulierte Ablehnung des sogenannten Friedensprozesses, wie sie ähnlich von Edward Said und anderen palästinensischen Intellektuellen ausgesprochen wurde, wahrt die Utopie von einem binationalen Staat für alle Bürgerinnen und Bürger und ignoriert zugleich, dass ein solches Palästina immer schon nur „im Gedicht“ präsent gewesen ist, ebenso wie das verklarte Andalusien, seine nostalgische Chiffre. (Die Option eines inklusiven Staates beziehungsweise Möglichkeiten der friedlichen Koexistenz wurden von jüdisch-arabischen Israelis und Palästinensern in Toledo 1989 und an anderen Orten diskutiert und ausgelotet – Bemühungen, denen die israelische Politik äußerst feindlich gegenüberstand, da es Israelis strafrechtlich verboten war, an Dialogen mit Palästinensern teilzunehmen, da aus Sicht Israels alle palästinensischen Vertreter als Mitglieder einer Terrororganisation galten.) Ella Shohat fasst Darwīšs Position in Toledo folgendermaßen zusammen:

„In his Toledo speech, Mahmoud Darwish pointed to the difference in status between the two sides participating in the dialogue. While the Oriental-Jews were present as individuals who believed in peace and Palestinians’ rights, the Palestinians were official representatives of the Palestinian people. He stated firmly that the Palestinians wanted to carry out this dialogue with Israel in its entirety. Addressing the Jewish participants, Darwish continued: ‚You are defending the conscience of the Jews.‘ Darwish saw the Toledo conference as a step in the peace process, and its Jewish participants as potential carriers of the peace message back to Israel to encourage the state to simultaneously recognize Palestinian rights and thus secure a Jewish future in the Middle East.“

Die spätere Gegnerschaft gegen die Friedensverträge ist, so lässt sich zweifellos sagen, aus Darwīšs Forderung nach und seinem Ideal eines echten Dialogs motiviert und nie aggressiv oder gar militant – und erweist sich angesichts der nachfolgenden Entwicklungen als vorausschauend; ganz im

Gegenteil scheint dann gerade erst der explizite Rückzug des Ideals in die Dichtung und der ostentative Verzicht auf die aktive Teilnahme an der neuen Situation den Frieden praktisch zu ermöglichen und vor zu hohen Ansprüchen zu bewahren: „Ich liebe nur den Anfang der Liebe (...) / Noch viel Wein wird nach uns in den Krügen bleiben / Und ein bißchen Erde wird genügen, damit wir uns treffen – und der Friede sich niederlassen kann.“ (Übersetzung: Stefan Weidner)

Die Dichtung, so kann mit Bezug auf Darwīšs Werk seit Anfang der 1990er Jahre gesagt werden, ist das Laboratorium eines neuen palästinensischen, arabischen und zugleich allgemeinemenschlichen Selbstverständnisses geworden. Was dies bedeutet, lässt sich unter anderem an dem Gedicht „al-Hudhud“ (Der Wiedehopf) aus dem Band „Arā mā urīd“ (Ich sehe, was ich will, 1990) ablesen, sicherlich einer der Höhepunkte im neueren Werk Darwīšs. Der 20-seitige Text ist inspiriert von der berühmten lehrhaften Dichtung „Die Vogelgespräche“ des persischen Mystikers Farīduddīn ‘Aṭṭār (1136–1220), in der der Wiedehopf als Führer und eloquenter Ermutiger der Vögel auf der Reise zur mystischen Erleuchtung und Selbsterkenntnis auftritt. Darwīšs Gedicht ahmt auch in der sprachlichen Gestalt, den Möglichkeiten des Arabischen angepasst, die Dichtung ‘Aṭṭārs mit ihren Paarreimen teilweise nach. Auf den koranischen Text und andere Schriftsteller, die den Wiedehopf zum Vorbild nehmen, wie Avicenna, Aristophanes und besonders Suhrawardī, wird ebenfalls angespielt, so dass mehrere, teils konkurrierende Subtexte die Deutungsmöglichkeiten vervielfachen. Die beschwerliche Reise der Vögel bei ‘Aṭṭār erscheint bei Darwīš als Vorwegnahme der Rastlosigkeit der Palästinenser: „Gefangene sind wir dessen, was wir lieben, dessen, was wir wollen und was wir sind ... / In uns jedoch ist ein Wiedehopf (...).“ Der Wiedehopf, so kristallisiert sich bald heraus, wird weniger als Führer denn als *Verführer* verstanden, dessen Einflüsterungen zur Selbstaufgabe und zur metaphysischen Sublimierung der Entbehrungen aufrufen. Anders als den Vögeln bei ‘Aṭṭār bietet sich den Menschen bei Darwīš allerdings eine plausible Ausrede gegen die Appelle des Wiedehopfs: „Wir haben gesagt: Wir sind keine Vögel, daß wir fliegen könnten, worauf er entgegnete: Meine Flügel sind meine Zeit.“ Doch das Abwarten als palästinensische Variante des Flugs zur mystischen Selbstschau wird als kontraproduktiv und ergebnislos erfahren: „Aber unsere Reise ins Vergessen wird lang. Und der Schleier vor uns verdeckt nur den Schleier. / (...) Er sagt: Verlaßt euren Leib, um mir zu folgen, und um mir zu folgen, laßt eure Trugbild-Erde / Gebt eure Namen auf, um mir zu folgen. Erwartet keine Antwort von mir.“ Da die Realität jedoch keine Alternativen zu den Ermahnungen des Wiedehopfs bietet, folgen sie widerwillig seinem Rat. Die zweite Hälfte des Gedichts greift in loser Analogie Themen aus dem Flug durch die sieben, je eine Station des Verzichts symbolisierenden Täler bei ‘Aṭṭār und Elemente anderer Wiedehopf-Legenden auf, um dann in ein rätselhaftes Ende zu münden:

„Wir sind gekommen, um zu erfahren, daß wir gekommen sind, um von einer Abwesenheit zurückzukehren, die wir nicht wollen / (...) Wir haben Schritte, die niemand vor uns getan hat ... so fliegt also / fliegt ihr Vögel auf den Plätzen dieses Herzens, fliegt / Und scharf euch um unseren Wiedehopf und fliegt ... um zu fliegen!“ (Übersetzung: Stefan Weidner)

Der Flug scheint einerseits die Befreiung aus der am Anfang des Textes erwähnten Gefangenschaft „in dem, was wir lieben“ (entsprechend den

diesseitigen Verstrickungen bei ‘Aṭṭār) zu verheißen, andererseits aber eben dadurch den Verlust der alten Identität heraufzubeschwören. Der unaufhörliche und im Gegensatz zu ‘Aṭṭār’s Erzählung ziellose Flug, das heißt der Exodus, scheint sich als die einzige plausible, wenn auch ein Paradox bleibende Existenzmöglichkeit aufzudrängen: Die endlose Wanderung selbst wird – in Anlehnung an Konstantinos Kavafis’ „Ithaka“ (1911) und im Gespräch mit Sa‘dī Yūsufs zwei Jahre später erschienenem Langgedicht „Šağar Īṭākā“ (Die Bäume Ithakas, 1992), das ebenfalls um das Schicksal der Palästinenser und aller Exilierten kreist – zum Lebenssinn, der eine unvergleichbare Weisheit und Erfahrungstiefe beschert.

So sehr sich auch Darwīšs spätere Lyrik als Seismograph der palästinensischen Lebensbedingungen lesen lässt, darf nicht übersehen werden, dass sie zugleich mit großer Entschiedenheit versucht, die Zeitgeschichte in übergreifende Zusammenhänge einzuordnen und dabei über den palästinensischen Kontext weit hinausreicht. Denn im feinsinnigen Ausloten der palästinensischen Erfahrungswelten und Identitäten, deren Überleben auch noch über ein halbes Jahrhundert nach der Nakba als bedroht erlebt wird, geht Darwīšs Dichtung noch einen Schritt weiter, indem sie vergessene und verdrängte Fäden der globalen Geschichte wieder zusammenspinnt und Beziehungsgeschichte schreibt. Im Gedicht „Ḥuṭbat al-hindī l-aḥḥmar mā qabla l-aḥīra amāma r-rağul al-abyaḍ“ (Die vorletzte Rede des Roten Mannes vor dem Weißen Mann), ebenfalls aus dem Band „Aḥada ‘ašara kaukaban“ (Elf Sterne), spiegelt sich die palästinensische Erfahrung der Vertreibung und des Überlebenskampfes in der 500 Jahre alten Verdrängung und Auslöschung der Native Americans wider. Das Gedicht ist eine lange poetische Ansprache an den Kolonialherrn und zugleich Zwiegespräch mit Texten, Motiven und Geschichten der Native Americans, insbesondere der berühmten, wenn auch nicht historisch belegten Rede Chief Seattles, indianischer Lieder und historiografischer Darstellungen. Anlass der intensiven Beschäftigung mit Geschichte und Kultur der indigenen Bewohner Amerikas bot für Darwīš die 500-Jahr-Feier der ‚Entdeckung‘ Amerikas durch Christoph Kolumbus, die Spanien und andere Länder 1992 begingen und deren Bezugsjahr 1492 mit dem rassistischen Stichwort „Limpieza de Sangre“ zeitlich mit dem Ende des arabisch-muslimischen Andalus, der Reconquista und der blutigen Vertreibung der Juden und Muslime aus Spanien zusammenfällt. Zugleich evoziert dieses von Darwīš entworfene relationale Geschichtsbild auch die gelebte Koexistenz der drei monotheistischen Religionen, welche, wenn auch häufig idealisiert, das Zusammenleben verschiedener Sprachen und Religionen für eine begrenzte Zeit ermöglichte. Im Gedicht wiederum wird eine implizite Analogie gezogen zwischen den Weißen, die sich – durch Akte militärischer Gewalt, pseudo-juristischer Selbst-Autorisierung und verfremdender Hispanisierung von Ortsnamen, durch Missbrauch von Gastfreundschaft und ‚ethnologischem‘ Wissen als Waffe der Unterwerfung – des Landes und damit der Lebensgrundlagen der indigenen Bewohner Amerikas bemächtigen, und den zionistischen Siedlern, die die Palästinenser mit militärischen und politischen Mitteln von ihrem Land vertrieben. Ebenso wie das angebliche Indien als „terra nullius“ imaginiert wurde, erklärten zionistische Aktivisten Palästina zum „Land ohne Volk für ein Volk ohne Land“. Doch die antagonistischen Alteritäten (Indianer – Weißer Mann, Palästinenser – Israeli, Kolonisierter – Kolonialherr), die das Gedicht konstruiert, werden durch die Idee einer gemeinsam geteilten Menschlichkeit, die auch in Chief Seattles Rede zum Ausdruck kommt, letztendlich aufgehoben, im Sinne einer von Exil- und Verlusterfahrungen

geprägten Identität und eines neuen, nun inklusiven Humanismus, der in *al-Andalus* seine utopische Denkfigur findet. Darwīš erklärt sein Verständnis von *al-Andalus* in einem Interview:

„Ich bin nicht der Auffassung, daß Andalusien mir gehört oder daß Palästina ein verlorenes Andalusien ist. Ich habe versucht, einen Dialog mit den Exilierten dieser Erde herzustellen, und ich habe kein Recht auf Andalusien reklamiert. (...) Für mich repräsentiert Andalusien die Begegnung aller Fremden beim Aufbau einer menschlichen Kultur.“ (Darwīš 1998, 148)

Die Geschichte des Konflikts ist somit immer schon auch eine Geschichte der geteilten Erfahrungen und der Begegnung von Fremden, die anders hätte verlaufen können und die Chancen für eine menschlichere Politik barg. Wie in einigen anderen Gedichten Darwīšs, die in erster Instanz Ansprache des Schwächeren an den Stärkeren sind, bleibt das Sprechen auch in „*Ḥuṭbat al-hindī l-aḥmar ma qabla l-ahīra amāma r-raḡul al-abyaḍ*“ auf einen einseitigen Dialog beschränkt. Mehrere Fragen drängen sich bei der Lektüre auf: ob mit bloßen Worten der Gier nach Beute und Eroberung Einhalt geboten werden kann; wie die Entrechtung und Zerstörung hätte vermieden werden können; welche Eigenverantwortung – wie bei anderen Menschheitsverbrechen – den Opfern zukommt und welche Rechte den heutigen Überlebenden zugestanden werden müssen. Der lyrische Text ist von zahlreichen Fragen bestimmt und fordert, sich für das Getane zu entschuldigen und den Nicht-Weißen zumindest das Allernötigste zum Überleben zu lassen:

„Solange der Mississippi fließt, sind wir noch immer, wer wir sind / Und was vom Gestern blieb, ist immer noch das unsrige / Doch die Farbe des Himmels / Und auch das östliche Meer sind nicht mehr die gleichen. / Weißer Mann, Herr der Pferde, was willst du von jenen, die nur ihres Weges gehen / in der Nacht? (...) Nimm, was du brauchst von der Nacht / Doch lass uns ein paar Sterne, um unsere Himmelsahnen zu begraben. / Nimm was du brauchst von der See, aber lass uns ein paar Wellen, um darin unseren Fisch zu finden.“

Und an anderer Stelle heißt es: „Höre auf, das Gras zu töten / Es hat eine Seele in uns, die die Seele / Der Erde zu bergen vermag.“ Die Ankunft der Eroberer und Siedler hat die Welt der Bewohner Amerikas fundamental verwandelt und die Zeit – in Analogie zu der Zweiteilung in eine Zeit vor der Nakba und in eine danach – aus den Fugen gesprengt. In der neuen Zeit ist kein Platz mehr für die Indigenen: „Wir werden rasch genug von dieser Welt gegangen sein / (...) / besser verlassen wir diese Epoche, die unser Geist nicht ertragen kann.“ Denn die zunächst im Namen Christi als göttliche Gerechtigkeit, drei Jahrhunderte später als Errungenschaften der europäischen Aufklärung deklarierten Werte Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit werden von den Weißen in Wahrheit gar nicht gelebt, sondern nur rhetorisch für sich in Anspruch genommen, um den Beutezug zu legitimieren und noch effizienter fortsetzen zu können. Vernunftbegabt und damit lebenswert sind nur die Wesen, die das Gold verehren und richtig zu schätzen wissen:

Lasst Columbus die Meere durchqueren, um Indien zu entdecken.

Es ist sein Recht.

Er kann unseren Geistern Namen von Gewürzen geben, kann uns Indianer nennen.

Es ist sein Recht.

Doch außerhalb seiner eng gesteckten Landkarten kann er nicht glauben, dass alle Menschen gleich geboren sind.

Wie Wasser und Luft

Wie die Menschen in Barcelona

Mit dem einzigen Unterschied, dass jene das Wesen Gottes in allen Geschöpfen verehren, nur nicht in Gold.

Wie sonst lässt sich erklären, dass „du über siebzig Millionen Herzen ermordet hast / es wird dir genügen, um vom Massaker als König zurückzukehren auf dem Thron einer neuen Zeit.“ In keinem anderen Gedicht wird – auch unter dem noch frischen Eindruck des von den USA angeführten Irakkriegs 1991 – die Kritik an der europäischen, westlichen Moderne, die die Mittel und Möglichkeiten erst in die Welt brachte, die Lebensgrundlagen menschlichen und anderen Lebens zu vernichten, schärfer und eindringlicher formuliert: „Oh Herr, wohin bringst du meines und deinesgleichen? / In welchen Abgrund führt diese hochtechnisierte Kampfmaschine unsere Erde? / Bis zu welchem abgrundtiefsten Grund wirst du noch vordringen? / An dir, zu entscheiden!“ Mit multi-direktionalen Bezügen zur Rede Chief Seattles und mehreren koranischen Versen (z.B. Sure 109, Vers 6) sowie im Dialog mit Autoren wie Tzvetan Todorov („Die Eroberung Amerikas“, 1985) und Jack Forbes („Columbus und andere Kannibalen“, 1992 [1979]), aber auch Walter Benjamins Kritik faschistischer Kulturpolitik („Das Kunstwerk“, 1935), endet das Gedicht mit dem Anruf an die Sieger, die Toten und Ahnen nicht aus der Jetztzeit auszuschließen. (Wie wenig auch fast 30 Jahre nach der Entstehung des Gedichts diese Einsicht und die Bereitschaft, sich dem Menschheitsverbrechen Kolonialismus zu stellen, zu den heutigen Staatsdienern der ehemaligen Kolonialmacht Spanien vorgedrungen ist, zeigen die Reaktionen der von nationalistischen Tönen durchdrungenen spanischen Politik und Medienlandschaft auf die Forderung des mexikanischen Präsidenten López Obrador im März 2019, sich für die Jahrhunderte dauernden Genozide zu entschuldigen.) In Anspielung auf US-amerikanische Westernfilme, mit denen frühere Generationen sozialisiert wurden und in denen „Indianer“ massenhaft getötet werden – und die Menschen nicht nur in den USA als Unterhaltungsdienten („ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuss ersten Ranges erleben lässt“, in den Worten Walter Benjamins), mahnt die Dichtung, dass „das Verbrechen nicht ganz so grell leuchten mag auf den Leinwänden.“ Dichtung hat die Aufgabe des „Eingedenkens“ (Benjamin), indem sie sich den „Bulldozern“ der Gegenwart widersetzt, um die Spuren vergangenen Lebens, die der Sieger auszulöschen trachtet, zu archivieren, zu erzählen und so vor der völligen Vernichtung zu bewahren:

„Als ob unsere Geschichte (...) nur aus Trümmern bestünde, die wir nicht mehr zusammensetzen können. (...) Ich habe mich entschieden, ein trojanischer Dichter zu sein. Ich stehe entschlossen auf der Seite der Verlierer, die man des Rechts beraubt hat, auch nur eine Spur ihrer Niederlage zurückzulassen (...). Poesie (...) verliert an Vollständigkeit, wenn sie nicht von dem Echo der entferntesten Vergangenheit widerhallt“, wie Darwīš in erneuter Anspielung auf Benjamin in einem Gespräch mit ‘Abdū Wāzin erklärt. (Darwisch 1998, 39f.)

Die Worte von Chief Seattle wiedergebend, dass „die Toten wiederkehren, um die Geschichte zu erzählen“, will Dichtung als Form alternativer

Geschichtsschreibung an das vergangene Unrecht erinnern. In zwei späteren Texten wird das Motiv des Zwiegesprächs mit indianischer Geschichte und Identität nochmals aufgegriffen und variiert: einmal zu Beginn der Edward Said gewidmeten Elegie „Ṭibāq“ (Kontrapunkt, 2005), in der das Sprecher-Ich die Bewohner Amerikas rufen hört: „Trau weder dem Pferd, / noch der Moderne / (...) / Der Fortschritt könnte die Brücke sein / die zurückführt in die Barbarei ...“; ein weiteres Mal im Prosagedicht XX des Bandes „Fī ḥaḍrat al-ġiyāb“ (In Gegenwart der Abwesenheit, 2006), in dem die abwesende, belagerte und schattenhafte Gegenwart, die dem Palästinenser anhaftet, es ermöglicht, sich mit dem Native American zu identifizieren, der wiederum den Wärter, den Weißen, belagert:

„Ein Gespenst, das den Wärter das Wachen lehrt. Tee und Gewehr. Wenn den Wärter beim Bewachen der Schlaf überkommt, ist der Tee kalt geworden, das Gewehr gleitet aus seiner Hand und der Indianer schleicht sich in die Geschichte. In der Geschichte bist du ein Indianer. Rot sind deine Federn, nicht dein Blut. Du bist der Albtraum für den, der bewachen muss.“

Die Native Americans schreiben also mit am Text des Palästinensers und an der Geschichte. In ihrem Schicksal und Denken findet der arabische Entrechtete ein Beispiel für die destruktiven Auswirkungen der europäischen Moderne.

Trotz der in den Blick genommenen Analogien wissen Text und Dichter um die bestehenden Dis-Analogien und die Singularität der unterschiedlichen Ereignisse, Prozessverläufe und Geschichten. Die Gedichte erreichen dann eine besondere poetische und zutiefst menschliche Resonanz, wenn Polyphonie die lyrische Struktur bestimmt oder der Dichter hinter der Abwesenheit weit in den Hintergrund tritt, wie in den letzten Versen des Langgedichts, in denen den Toten selbst das Wort erteilt werden soll. Die Erde kann erst gesunden, wenn die Opfer des Kolonialismus als (weißen Menschen) gleichwertige Opfer gelten (einschließlich deren Gesellschaftsordnungen, Lebensweisen und Kulturen) und der Existenz dieser Toten, Gespenster und Geisterwesen im Leben der Lebenden, auch der Sieger und „Wächter“, ausreichend Raum gewährt wird:

In Räumen, die du erschaffen hast
schlafen die Toten schon.
Die Brücken, die du errichtet hast, überqueren die Toten schon
Tote erleuchten die Nacht der Schmetterlinge
Tote kommen im Morgengrauen,
Um von deinem Tee zu trinken
So friedlich wie an jenem Tag,
Als deine Gewehre sie niedermähten.
Ihr, die ihr Gäste seid an diesem Ort,
Lasst ein paar Stühle unbesetzt
Für eure Gastgeber, damit sie
Euch die Bedingungen für einen Frieden im Abkommen mit den Toten
verkünden.

Wer ist Gastgeber und wer Fremder, wer Opfer und wer Täter? Diese Fragen werden zunehmend eindringlicher gestellt in Darwīšs Spätwerk, beginnend mit „... ‘indamā yabta‘id“ (... wenn er wieder fortgeht) aus dem Band „Warum hast

du das Pferd allein zurückgelassen?“ (1995). Das Gedicht erzählt vom Besuch eines israelischen Soldaten bei seinen palästinensischen Nachbarn: „Der Feind, der Tee in unserer Hütte trinkt, / Besitzt ein Pferd im Rauch und eine Tochter / Mit dichten Augenbrauen, kaffeebraunen Augen und Haar / So lang wie die Nacht der Lieder auf unseren Schultern.“ Der als „Feind“ eingeführte Fremde ist jedoch zugleich auch Gast und wird, trotz Feindschaft der beiden Gruppen, als Mensch mit wesentlichen Ähnlichkeiten zum arabischen Palästinenser porträtiert: „Warum kennt er unsere Sprichwörter so gut wie wir / singt sogar unsere Lieder / Die von unseren Treffen erzählen in der heiligen Stadt.“ Darwīš erklärt sein Verhältnis zu jüdischen Israelis so:

„Der Feind und ich haben von Anfang an gezwungenermaßen zusammengelebt. Und so sind seine Züge auch immer menschliche gewesen. (...) Der Feind ist nie eine abstrakte Idee gewesen, sondern ein Körper, Wesenszüge, eine Familie und eine Geschichte, gleich, ob diese wahr oder falsch ist. Er atmet dieselbe Luft, die wir atmen (...).“ (Darwisch 1998, 44f.)

Im geschützten Raum der Hütte, der „démure“, um mit Levinas (1980) zu sprechen, kann eine Begegnung stattfinden, die im umkämpften öffentlichen Raum unmöglich ist. Doch immer noch vereitelt die Waffe, Sinnbild einer Politik der Stärke, die beidseitige Erkenntnis gemeinsamen Menschseins: „Wenn der Revolver nicht wäre, / vermischte sich Flöte mit Flöte.“ Bleibt die eigene Identität verschlossen und schottet sich gewaltsam von allem Fremden ab, kann es keine dauerhafte Begegnung, keinen Frieden, geben: „Der Krieg wird nicht enden / solange die Erde in uns sich um sich selbst nur dreht.“ Dem Palästinenser aber bleiben nur seine Worte, um die Anerkennung der gemeinsamen Vergangenheit und Gegenwart einzufordern, „denn im Austausch für meine Anerkennung des Menschlichen im Anderen ist es für mich unverzichtbar, daß auch er das Menschliche in mir anerkennt.“ (Darwisch 1998, 45) Was Ann Laura Stoler als „koloniale Aphasie“, als verdrängendes Nicht-Hören-Wollen des Rufs nach Anerkennung, Gerechtigkeit und Gleichheit bezeichnet, verdrängt auch hier die Stimme des in der Hütte hausenden Palästinensers: „Diese Worte, die wir ihm unbedingt / an der Tür sagen wollten ... er vernahm sie wohl / Doch verbirgt er sie in einem flüchtigen Hüsteln / Und legt sie beiseite. / Und die Knöpfe seiner Uniform blitzen auf / Wenn er wieder geht.“

Die Lyrik Darwīšs ist – wie in dem im arabischen Versmaß des *basīṭ* verfassten Band „Belagerungszustand“ (2002) – klangvoller Anruf des Anderen, sich aus seiner identitären „Festung“ zu begeben und sich nicht mehr hinter der politischen Rhetorik von Misstrauen und Sicherheit zu verschanzen:

„Waffenruhe, / Waffenruhe, / um die Direktiven zu prüfen: / Taugen denn Flugzeuge nicht auch als Pflüge? / Waffenruhe, / Waffenruhe, um die Absichten zu prüfen / So könnte etwas Friede in die Seele dringen. / Dann wetteifern wir mit poetischen Mitteln / um die Liebe unserer Herzensdinge. / Doch sie sagten: Wist ihr denn nicht, dass der Friede mit sich selbst / Tür und Tor unserer Festung öffnen würde / für die Makame des Hidjaz und des Nahawand? (zwei berühmte Varianten der arabisch-orientalischen Makam-Musik, Anm. S.M.) / Und wir erwiderten: Und dann? Was wäre dann?“

Darwīš kritisierte immer wieder die Haltung der Israelis, Dialog als Gefahr für den Erhalt der militärisch und diplomatisch asymmetrischen

Machtkonstellationen zu sehen, wie in einem am 6. August 1986 von der Knesset erlassenen Gesetz, das den Dialog mit dem „Feind“ unter Strafe stellte. Die Belagerung – der Titel spielt auf Albert Camus' Stück „L'état de siège“ von 1948 und wohl auch auf Juan Goytisolos (mit dem Darwīš eine Freundschaft verband) Roman „El sitio de los sitios“ (im Englischen übersetzt mit „State of Siege“) von 1995 an – erweist sich in ihrer Bedeutungsvielfalt als Spiegel, Prisma und Echo, wenn Belagerung nicht mehr nur militärisch gemeint ist, sondern wenn die Erwartungen der eigenen Leserschaft, Widerstandsdichtung zu schreiben, auch nach vier Jahrzehnten den Nationaldichter belagern, wenn die Sprache selbst den Schreibenden belagert und der Dichter vom Märtyrer heimgesucht und belagert wird, um „die Wirklichkeit ihrer Mythen“ zu entkleiden. So findet auch die (selbst-)kritische Auseinandersetzung mit der Märtyrersymbolik und dem poetischen Überhöhen von bewaffnetem Widerstand ihren stärksten Ausdruck in dem Zyklus von Kurzgedichten des Bandes „Belagerungszustand“ (2002), in dem es beispielsweise heißt:

„Der Märtyrer erklärt mir: Ich habe hinter / dieser Weite nicht / Die Jungfrau'n der Ewigkeit gesucht, denn ich / liebe das Leben / Auf Erden, / zwischen Pinien und Feigenbäumen, doch / Ich vermochte keinen Weg dorthin zu finden / So sucht' ich danach mit dem Letzten, was ich besaß: / Dem Blut im Leib des Azurs.“

Darwīš hatte bereits in früheren Gedichten auf den Koranvers 9, Sure 25, angespielt und dessen Grundaussage variiert, um die tiefe Verzweiflung der Palästinenser und den dennoch von ihnen so vehement verteidigten Lebenswillen zu versinnbildlichen. Der Band ist im Frühjahr 2002 geschrieben, als israelische Soldaten Ramallah eingekesselt, eine Ausgangssperre verhängt und die Büroräume des Sakakini-Kulturzentrums in Ramallah, in dem sich neben Ausstellungsräumen und einer Bibliothek auch die Redaktion von al-Karmil befand, verwüstet hatten. In diesen schwierigen Momenten dient das Dichten der Wiedererlangung von Distanz, um nicht nur die Menschlichkeit des Aggressors, sondern auch die eigene nicht aus dem Blick zu verlieren: „Ihr, die ihr auf den Schwellen steht, tretet ein / Und trinkt mit uns arabischen Kaffee / (Vielleicht fühlt ihr dann, dass ihr Menschen / seid wie wir) / Ihr, die ihr auf den Schwellen der Häuser / steht, / Tretet aus unseren Morgen, / Wir müssen uns vergewissern, dass wir / Menschen sind wie ihr!“

In keinem anderen Gedichtband aber wird die Öffnung der Identitäten so kunstvoll variiert und durch grenzüberschreitende poetische Analogien gefeiert wie im Band „Sarīr al-ġarība“ (Das Bett der Fremden, 1999), dessen Gedichte das orientalische *ġazal* (Liebesdichtung) und die (musikalisch wie poetisch gemeinte) europäische Kunstform der Sonate/des Sonetts feinsinnig miteinander verspinnen. Inspiriert von orientalischen Liebestraktaten, islamischer Mystik (Sufismus) und geschichtsphilosophischen Reflexionen wird Alltagsszenen des Konflikts eine tiefe zwischenmenschliche Dimension verliehen. Fremdheit besteht zwischen den beiden verfeindeten Gemeinschaften ebenso wie zwischen zwei sich liebenden Fremden, und die Verständigung über die gemeinsam geteilte Vergangenheit erfordert auf beiden Ebenen trotz aller Enttäuschung und Verletzung die Bereitschaft, dem Anderen nochmals Gehör zu schenken und das Unmögliche zu versuchen. So werden die Liebe und das Zwischenmenschliche in manchen der Gedichte auf die politische Ebene gehoben und umgekehrt, wie in „Ġafāf“ (Dürre), in dem es

heißt: „Dies ist ein schweres Jahr / Der Herbst versprach uns nichts / Wir erwarteten keine Propheten / Und die Dürre bleibt immer dieselbe: / Eine gequälte Erde / und ein vergoldeter Himmel / So mag mein Körper mein Tempel sein.“ Wenn die Politik versagt, die Religion lediglich den Himmel, nicht aber die Welt schöner zu machen vermag und der Region weitere Katastrophen bevorstehen, muss Lyrik zur Mahnung und Warnung werden und der Körper wichtiger als das Land, das für die Fremden seine ideologische Anziehungskraft eingebüßt hat. So fordert in der letzten der insgesamt fünf Strophen ein weibliches Sprecher-Ich in einer grenzüberschreitenden Vision gemeinsamen Zusammenlebens das männliche Du auf, „mit deinem Wein mein Dunkles und mein Blut“ zu erleuchten, und schließt mit den Worten: „Und bewohne, mit mir, meinen Körper!“ Mit dieser neuen Sicht auf Gegenwart und Geschichte geht auch eine Verantwortung für und (Für-)Sorge um die/den Andere/n einher, die sich weigert, die Singularität des menschlichen Anderen länger zu ignorieren, im selben Atemzug aber genau dies auch vom Anderen einfordert. Diese dialogische Haltung sucht ihr Spiegelbild in anderen Dichtungen der Fremdheit wie derjenigen Paul Celans oder Heinrich Heines Versen über jene, „welche sterben, wenn sie lieben“, auf die Darwīš ebenfalls im Band „Sarīr al-ġarība“ (Das Bett der Fremden) mehrfach für Lailas Majnun rekurriert, und sein Gedicht „Qinā li-Maġnūn Lailā“ (Eine Maske für Lailas Majnun) mit den Worten schließt: „Ich bin der erste der Verlierer, / und der letzte der Träumer, ein Diener der Ferne. Ich / bin ein Wesen, das nicht gewesen, eine Idee für ein Gedicht / das ohne Land noch Körper / das ohne Sohn noch Vater ist. / Ich bin Qais Laila, Ich / bin ... niemand.“ Die Überwindung von Ignoranz, Unterdrückung und Destruktivität durch Liebe und Dichtung ist auch ein wesentliches Motiv des 2004 erschienenen Bandes „Lā ta'taḍīr 'ammā fa'alt“ (Entschuldige dich nicht für deine Taten), in dem „die Tauben ihren Mittagsschlaf auf einem verlassenen Panzer begehen / wenn sie nicht ein kleines Nest / im Bett der Liebenden gefunden haben.“ Im selben Gedicht mit dem die Hoffnung auf Utopie verteidigenden Titel „Sa-yaġī' yaum āḥar“ (Ein anderer Tag wird kommen) ist dieser Tag „ein weiblicher“, an dem „jenseits des Vergangenen alles weiblich ist“, und wie bereits in „Sarīr al-ġarība“ (Das Bett der Fremden) sucht der Dichter in der intimen Auseinandersetzung mit seinem Ich und seiner Vergangenheit nach den weiblichen Anteilen im Eigenen. Im lyrischen Schreiben spürt er den Verwandlungen nach, die sich an und in ihm seit dem Fortgang vom Haus der Familie und später aus Haifa vollzogen haben. „Im Haus der Mutter“ (Fī bait ummī) fragt ihn sein Jugendbild unentwegt:

„Bist du, verehrter Gast, tatsächlich ich? / Warst du mit deinen zwanzig Jahren / nicht ohne Brille / ohne Koffer / Als noch ein Loch im Mauerwerk genügte, damit die Sterne dir die Schau des Unendlichen lehrten. (...) / So entgegnete ich: Mein Lieber, ich bin du / Doch sprang ich über diese Mauer um zu sehen / was geschähe, wenn mich die Abwesenheit dabei sähe, wie ich sacht die Veilchen aus ihren hängenden Gärten pflücke (...) / Ich sprang über diese Mauer, um das Unsichtbare zu sehen / und die Tiefe des Abgrundes zu ermessen.“

Seit Mitte der 1990er Jahre versteht Darwīš sein Dichten als ‚auto-grafisches‘ Schreiben (*kitāba ḡāṭiya*), welches, das eigene Werk und die von ihm selbst geschaffenen Mythen retrospektiv hinterfragend, um die Pole Identität und Alterität sowie die Thematik der An- und Abwesenheit kreist. Dem Band vorangestellt ist ein Zitat des einst ebenfalls von der Erfahrung der Fremde

und Verbannung heimgesuchten Dichters Abū Tammām (788–845), der schrieb: „Du bist nicht du / und die Häuser sind nicht mehr die Häuser.“ Der Wandel im Selbst und in der Sicht auf Vergangenes und Gegenwart wird nun begrüßt, denn er versorgt die Dichtung mit den Stoffen und Motiven, die sie braucht, um auch fortan als Lied erklingen zu können:

„Wenn ich unterwegs mein Anderer wäre, spräche ich zur Gitarre: / Unterrichte mich auf einer zusätzlichen Saite! / Denn das Haus liegt noch ferner / und der Weg dorthin ist schöner – / umso weiter der Weg, umso öfter erneuert sich die Bedeutung, ich habe mich / auf dem Weg entzweit und bin ich ... und mein Anderer geworden!“, heißt es schließlich im Gedicht „Lau kuntu ġairī“ (Wenn ich mein Anderer wäre).

Auch im darauffolgenden Band „Ka-zahri l-lauz au ab‘ad“ (So weit wie die Mandelblüten oder weiter) von 2005 gilt es, das schon lange chronisch gewordene Gefühl der Leere, Ferne und Abwesenheit mit Versen aus Lebendigkeit und Klang zu füllen, um sich dem Leben nah zu fühlen.

Im bereits erwähnten Langgedicht „Ṭibāq“ (Kontrapunkt) ist es der palästinensisch-amerikanische Literaturwissenschaftler Edward Said (1935–2003), ‚theoretischer Kontrapunkt‘ des Dichters im Konzert palästinensischer Exilstimmen, mit dem das lyrische Ich ein künstlerisches, privates und politisches Zwiegespräch hält. Im Werk beider spielt die Idee des Grenzgangs, und das heißt hier auch, „auf beiden Seiten zugleich“ verortet zu sein und beide Seiten in ein Zwiegespräch miteinander zu verwickeln, eine herausragende Rolle: „Er sagte: Ich stamme von dort und stamme von hier / doch bin ich weder dort noch hier / Zwei Namen hab’ ich, die sich begegnen und wieder trennen / Zwei Sprachen hab’ ich, doch vergaß ich / in welcher ich träumte.“ In Darwīšs poetischem Nachruf finden sich die wesentlichen Ideen und Vorstellungen von Exil und Postkolonialität, wie sie sowohl für Said als auch für das Spätwerk von Darwīš charakteristisch sind. Der Kern einer kontrapunktischen Schreibweise besteht in der doppelten Perspektive von etwas Konträrem (*muḍādd*), das zugleich übereinstimmt (*yuwāfiq*) bzw. dadurch auch austauschbar wird. Erst die die Zwei- oder Vielheit trennende Fremdheit bringt Schönheit hervor, doch gerät die Benennung des Schmerzes und des Unrechts auch in jenen Texten, die meta-poetisch über lyrische Ästhetik sinnieren, nicht aus dem Blick, denn

das Schöne ist nichts weiter als die Anwesenheit des Wahren in der Form.
In einer Welt ohne Himmel wird die Erde
zum Abgrund. Das Gedicht wird zu einer Gabe des Trauerns
und eines der Attribute des Windes, mag er aus dem Norden oder aus dem
Süden wehen.

Beschreibe nicht, was die Kamera aufnimmt von deiner Wunde.
Schreie, um dich zu hören, schreie, um zu wissen,
dass du noch lebst und noch lebendig bist, und dass das Leben
auf dieser Erde möglich ist. Erfinde einen Wunsch,
um zu sprechen. Weise eine Richtung oder ein Trugbild
um die Hoffnung am Leben zu halten.

Und singe, denn die Schönheit ist Freiheit.
Ich sage: Leben, das sich nur als Gegenstück
zum Tod bestimmen lässt ... ist kein Leben.

(...)

Lebewohl,
lebe wohl, Dichtung des Schmerzes.

Verlust und Schmerz sind ebenso präsent wie das Exil, das an allen Orten wartet, trotz oder gerade wegen des Verlusts die Möglichkeit der Wahl einschließt und mit feinen Bezügen zu Jacques Derridas Konzept der „différance“, jedoch auf der spezifisch palästinensischen Erfahrungsebene des Exilierten, poetisch zu greifen versucht wird: „Exil ist die äußere Welt / Exil ist die innere Welt / Wer bist du in diesem Dazwischen? / Ich offenbare mich nie ganz / Damit ich mich nicht verliere. Ich bin ich, / bin auch der Andere in meinem Zweisein / Das zwischen Wort und Zeichen nachhallt (...) / Ich wähle mein Exil (...)“.

Bis in die letzten Gedichte bleiben die alten und neuen Wunden und die Erinnerung an das Unrecht gegenwärtig, das dem jungen Palästinenser und seiner Gesellschaft zugefügt wurde und zu einer bisweilen sarkastischen Betrachtung der Geschichte führt, wie im zuerst am 15. Mai 2008 in der Londoner Tageszeitung „al-Quds al-‘arabī“ veröffentlichten Gedicht „‘Alā maḥaṭṭat qiṭār saqaṭa ‘an al-ḥarīṭa“ (Am Bahnsteig eines Zuges, der von der Landkarte fiel):

„In dieser Angelegenheit traue ich nur meiner Intuition. / Die Beweise warten auf den unmöglichen Dialog / und auf die Genesis warten die weitschweifigen Deutungen der Philosophen. Meine Idee von der Welt ist beschädigt durch Aufbruch und Reise / und meine ewige Wunde hat ein Gericht ohne neutralen Richter. / Von der Wahrheit erschöpft sagen die Richter zu mir: Unfälle im Straßenverkehr gibt es zuhauf. / Der Zug fiel von der Landkarte und du verbranntest in der Glut der Vergangenheit. / Aber ein Eroberungskrieg war das sicher keiner! / Doch ich sage: In dieser Angelegenheit traue ich nur meiner Intuition. / (Und ich bin immer noch lebendig).“

Während einige Kritiker und Leser die vor den 1990er Jahren verfassten Werke als den eigentlichen Darwīš auffassen und die späteren Gedichte über Liebe und Ästhetik des Schreibens und Lebens im Widerspruch hierzu sehen, fokussieren andere wiederum auf den Aspekt der menschlichen Universalität und die neue Poetik des Spätwerks. Für die Letzteren gelingt es Darwīš gerade durch die Erweiterung des Blicks auf das Allgemeinmenschliche und „Weltliche“ (Said's Konzept der „worldliness“), die beiden thematischen Pole ‚kämpferische Widerstandsdichtung‘ und ‚auto-grafische, meta-poetische Liebesdichtung‘ organisch miteinander zu verbinden, wenn auch nicht zu verschmelzen, da sie in der Tendenz unterschiedlichen historischen und biografischen Phasen angehören. Dieser Essay unternimmt eine Lesart des Gesamtwerks, die sowohl sein Engagement und seine Verbundenheit mit dem palästinensischen Kampf für nationale Rechte einerseits und sein starkes Verlangen, in erster Instanz Dichter sein zu dürfen und die Freiheit von Kunst und Leben zu verteidigen, nicht als unvereinbaren Gegensatz auffasst, sondern als – wenn auch in ihrem Wesen paradoxe – ins Produktive und Schöpferische gewendete Grundbedingung lyrischen Schreibens. Palästina, so Darwīš selbst, wird dann zum Anlass oder gar Vorwand, einem ‚Prä-text‘, der vor dem Schreiben steht, das Schreiben auslöst und es überhaupt ermöglicht.

Ein faszinierender Aspekt von Darwīš's lyrischem Werk liegt in der kontinuierlichen Suche nach neuen poetischen Formen, Rhythmen und

Bildern, die trotz fortgesetztem Verlust, Enteignung, Verzweiflung und Resignation ihre Lebensbejahung und ihre Musikalität bewahren. So lässt sich seine Dichtung auch als eine Reise von einem monolithischen, essentialistisch verstandenen Konzept nationaler Identität zu einer wachsenden Offenheit gegenüber dem Anderen, dem „Feind“ wie den fremden Anteilen im Eigenen lesen. Damit einher geht eine neue Sicht auf Exil und Heimat, die sich bis zur Ununterscheidbarkeit miteinander vermischen. Während Darwīš zu Beginn der 1970er Jahre in seinem Fadwā Ṭūqān (1917–2003) gewidmeten Gedicht „Yaumīyāt ġurḥ filastīnī“ (Tagebuch einer palästinensischen Wunde) noch versicherte, „meine Heimat ist kein Koffer / Und ich bin kein Reisender“, wird das Exil im Laufe der 1980er Jahre zur neuen bestimmenden Größe, die allein Kontemplation, Wandel und Lebendigkeit, oft zum Ausdruck gebracht in der Metaphorik von Wasser, Wind und Wolken, ermöglicht, wie in dem Langgedicht „Madīḥ az-zill al-‘ālī“, in dem es lakonisch heißt: „Meine Heimat ist ein Koffer / Ein Koffer meine Heimat / doch ... kein Bahngleis / keine Mauer / kein Boden unter mir um zu sterben wie ich es wünschte.“ Die Konzepte Exil und Heimat sind, wie Nassar und Rahman schreiben, „nur noch als ein Echo möglich, bereits vermittelt durch Verlust. Seine [Darwīšs] späte Lyrik ist poetischer Ausdruck der Sehnsucht und zugleich Ausdruck der Unerreichbarkeit dessen, nach dem sie sich sehnt.“ Die Endlosigkeit des Exils lässt Darwīš nun darüber grübeln, ob nicht „der Weg schöner (ist) als das Haus“. Wie die in den früheren Gedichten zu Wort kommenden Stimmen einst Angst vor dem Andauern des Heimatverlusts hatten und die Rückkehr glorifizierten, fürchten sie sich im Spätwerk vor dem Verlust des Exils als wesentlicher Komponente einer erneuerten Identität, auf deren Grundlage die bange Frage aufgeworfen wird: „Wer bin ich, ohne Exil?“ Diese nun aus einem ethischen und ästhetischen Blickwinkel betrachtete Identität sucht nach den weiblichen Anteilen und Stimmen und erteilt den nationalistischen Symbolisierungen von Heimat als Geliebte ebenso wie den Ausstaffierungen des Exils als Reise eine Absage: „Ich bin weder das Land / noch bin ich eine Reise. / Ich bin eine Frau, nicht mehr und nicht weniger.“ Der Exilant greift ältere Verse, Bilder und Motive auf und verwebt sie zu seiner ihm eigenen, intimen Textwelt, die in einem fortwährenden Schreibakt Eigenes und Fremdes neu verhandelt und erschafft. Dabei lässt der Dichter das alltägliche Unrecht und all diejenigen nicht außer Acht, die weiterhin in Flüchtlingslagern hausen und die in ihrer besetzten Heimat oder ihren neuen Heimaten diskriminiert werden. Doch echte Befreiung, so die Erkenntnis, bringt nicht ein politischer oder militärischer Sieg; Befreiung in einem umfassenderen Sinn erfüllt sich in der Verwirklichung des Menschseins und darin, ein normales menschliches Leben führen zu dürfen. So weist eine revidierte Bedeutung von Widerstand der Dichtung die Rolle zu, „die Idee der Schönheit in den menschlichen Wesen zu vertiefen.“ (Nassar / Rahman 2008, 322) Der heterotopische, bisweilen utopische Raum seiner Dichtung macht das Ungesagte hörbar und das Unsichtbare und Verdrängte sichtbar. Im Gespräch mit anderen Autor*innen und Werken der Weltliteratur ebenso wie in der kritischen Auseinandersetzung mit seinen eigenen früheren Positionen und Versen hat Darwīš nicht nur die mythologisierte Geschichte Palästinas neu geschrieben, um der Entrechtung Bild, Rhythmus und Klang entgegenzusetzen, sondern autochthonen Begebenheiten eine globale Bedeutung verliehen. Seine Gedichte gewähren jedes Mal aufs Neue die Chance, die verdrängten Stimmen draußen und im eigenen Inneren zu vernehmen und damit auch unsere eigenen Verdrängungsstrategien infrage zu stellen.

(Übersetzung der Gedichtzitate von Stephan Milich, sofern nicht anders angegeben).

Primärliteratur

- „‘Aṣāfir bi-lā aǧniḥa“. (Vögel ohne Flügel). Gedichte. Akka (Maṭba‘at al-Ġalīl) 1960.
- „Aurāq az-zaitūn“. (Ölbaumblätter). Gedichte. Haifa (Maṭba‘at al-Ittiḥād) 1964.
- „‘Āšiq min Filasṭīn“. (Ein Liebender aus Palästina). Gedichte. Haifa (Maktabat an-Nūr) 1966.
- „Āḥir al-lail“. (Das Ende der Nacht). Gedichte. Akka (Maktabat al-Ġalīl) 1967.
- „Yaumīyāt ġurḥ filasṭīnī“. (Tagebuch einer palästinensischen Wunde). Gedichte. Beirut (Dār al-‘Auda) 1969.
- „Ḥabībatī tanḥaḍ min naumihā“. (Meine Geliebte erwacht aus ihrem Schlaf). Gedichte. Beirut (Dār al-‘Auda) 1969.
- „al-‘Aṣāfir tamūt fī l-Ġalīl“. (Die Vögel sterben in Galiläa). Gedichte. Beirut (Dār al-Ādāb) 1970.
- „Kitāba ‘alā ḍau’ bunduqīya“. (Schreiben im Lichtschein eines Gewehrs). Gedichte. Beirut (Dār al-‘Auda) 1970.
- „al-A‘māl aš-ši‘riya al-kāmila au dīwān Maḥmūd Darwīš“. (Gesammelte dichterische Werke von Maḥmūd Darwīš). Gedichte. Beirut (Dār al-‘Auda) 1970.
- „Šai’ ‘an al-waṭan“. (Etwas über die Heimat). Essays. Beirut (Dār al-‘Auda) 1971.
- „Maṭar nā‘im fī ḥarīf ba‘īd“. (Sanfter Regen in einem fernen Herbst). Gedichte. Nazareth (Maṭba‘at al-Ḥakīm) 1971.
- „Uḥibbuki au lā uḥibbuki“. (Ich liebe dich oder nicht). Gedichte. Beirut (Dār al-Ādāb) 1972.
- „Yaumīyāt al-ḥuzn al-‘ādī“. („Tagebuch der alltäglichen Traurigkeit“). Prosa. Beirut (Markaz al-Abḥāṭ – Munazzamat at-Taḥrīr al-Filasṭīniya) 1973.
- „Muḥāwala raqm 7“. (Versuch Nummer 7). Gedichte. Beirut (Dār al-Ādāb) 1974.
- „Widā‘an ayyatuhā l-ḥarb, widā‘an ayyuhā s-salām“. (Auf Wiedersehen Krieg, auf Wiedersehen Frieden). Essays. Beirut (Markaz al-Abḥāṭ – Munazzamat at-Taḥrīr al-Filasṭīniya) 1974.
- „Tilka šūratuhā wa-hādā ntiḥār al-‘āšiq“. (Jenes ist ihr Bild und dies des Liebenden Freitag). Gedicht. Beirut (Markaz al-Abḥāṭ – Munazzamat at-Taḥrīr al-Filasṭīniya) 1975.
- „Daurat al-ḥuzn wa-ktimāl al-ġurḥ“. (Der Kreislauf der Trauer und die Vollendung der Wunde). Gedichte. Sidon (Dār an-Niḍāl) 1976.
- „A‘rās“. (Hochzeitsfeiern). Gedichte. Beirut (Dār al-‘Auda) 1977.
- „Dīwān Maḥmūd Darwīš“. (Gesammelte Gedichte von Maḥmūd Darwīš). Gedichte. Beirut (Dār al-‘Auda) 1977.

- „al-Kitāb, aš-šağr, al-lail“. (Das Buch, die Bäume, die Nacht). Gedichte. Damaskus (Ittiḥād al-Kuttāb al-‘Arab) 1978.
- „Madīḥ aẓ-ẓill al-‘ālī“. (Das Lob des hohen Schattens). Gedichte. Beirut (Dār al-‘Auda) 1983.
- „Ḥiṣār li-madā’ih al-baḥr“. (Belagerung der Hymnen auf das Meer). Gedichte. Tunis (Dār as-Sarās) 1984.
- „Hīya ugnīya, hīya ugnīya“. (Es ist ein Lied, ein Lied). Gedichte. Beirut (Dār al-Kalima) 1986.
- „Ward aqall“. („Weniger Rosen“). Gedichte. Casablanca (Dār Tūbqāl) 1986.
- „Dākira li-n-nisyān“. („Ein Gedächtnis für das Vergessen“). Prosa. Beirut (al-Mu’assasa al-‘Arabīya li-d-Dirāsāt wa-n-Našr) 1987.
- „Fī waṣf ḥālatinā“. (Zur Beschreibung unserer Lage). Essays. Beirut (Dār al-Kalima) 1987.
- „Arā mā urīd“. (Ich sehe, was ich will). Gedichte. Casablanca (Dār Tūbqāl) 1990.
- „Rasā’il. Maḥmūd Darwīš wa-Samīḥ al-Qāsīm“. (Briefe. Maḥmūd Darwīš und Samīḥ al-Qāsīm). Briefwechsel. Casablanca (Dār Tūbqāl) 1990.
- „‘Ābirūn fī kalām ‘ābir“. (Die da vorübergehen inmitten vergänglicher Rede). Essays. Casablanca (Dār Tūbqāl) 1991.
- „Aḥada ‘ašara kaukaban“. (Elf Sterne). Gedichte. Casablanca (Dār Tūbqāl) 1992.
- „Dīwān Maḥmūd Darwīš. al-Muğallad aṭ-ṭānī“. (Gesammelte Gedichte von Maḥmūd Darwīš. Zweiter Band). Gedichte. Beirut (Dār al-‘Auda) 1994.
- „Limādā tarakta l-ḥiṣān waḥīdan“. („Warum hast du das Pferd allein gelassen?“). Gedichte. London (Riad El-Rayyes Books) 1995.
- „Sarīr al-ğarība“. (Das Bett der Fremden). Gedichte. Beirut/London (Riad El-Rayyes Books) 1998/1999.
- „Ğudārīya“. (Wandgemälde). Gedichte. Beirut/London (Riad El-Rayyes Books) 2000.
- „Ḥālat ḥiṣār“. („Belagerungszustand“). Text. Beirut/London (Riad El-Rayyes Books) 2002.
- „Lā ta’taḍir ‘ammā fa’alt“. (Entschuldige dich nicht für deine Taten). Beirut (Riad El-Rayyes Books) 2004.
- „al-A’māl al-ğadīda“. (Die neuen Werke). Gedichte. 3 Bde. Beirut (Riad El-Rayyes Books) 2004.
- „al-A’māl al-ūlā“. (Das Frühwerk). Gedichte. 3 Bde. Beirut (Riad El-Rayyes Books) 2005.
- „Ka-zahri l-lauz au ab’ad“. (So weit wie die Mandelblüten oder weiter). Gedichte. Beirut (Riad El-Rayyes Books) 2005.
- „Fī ḥaḍrat al-ğiyāb“. (In der Anwesenheit des Abwesenden). Gedichte. Beirut (Riad El-Rayyes Books) 2006.

- „Ḥīrat al-‘ā'id. Maqālāt muḥtāra“. (Das Wundern des Rückkehrers. Ausgewählte Essays). Gedichte. Beirut (Riad El-Rayyes Books) 2007.
- „Aṭar al-farāša. Yaumīyāt“. (Die Spur des Schmetterlings. Tagebuch). Gedichte. Beirut (Riad El-Rayyes Books) 2008.
- „Lā urīd li-hāḍihi l-qaṣīda an tantahī“. (Ich will nicht, dass dieses Gedicht endet). Gedichte (Hg. Elias Houry). Beirut (Riad El-Rayyes Books) 2009.
- „al-A'māl an-naṭrīya“. (Das Prosawerk). Gedichte. Beirut (Riad El-Rayyes Books) 2009.
- „Ḥuṭab ad-diktatūr al-mauzūna“. (Die metrischen Reden des Diktators). Haifa (Dār Rāya) 2013.

Übersetzungen

- „Tagebuch der alltäglichen Traurigkeit“. („Yaumīyāt al-ḥuẓn al-‘ādī“). Übersetzung: **Farouk S. Beydoun**. Berlin (Der Olivenbaum) 1978.
- „Ein Liebender aus Palästina“. (Ausgewählte Lyrik und Prosa). Übersetzung: **Johanna Haikal / Moustapha Haikal**. Berlin, DDR (Volk und Welt) 1979.
- „Ziehe die Hirsche auf, Vater ...“. (Rabbi l-ayā'il yā abī ... rabbihā, aus: „Arā ma urīd“). Übersetzung: **Khalid al-Maaly, Stefan Weidner**. In: Lettre International. 29. 1995. H.2. S.58–60.
- „Man grüßt uns in allen Sprachen“. (Ausgewählte Gedichte). Übersetzung: **Stefan Weidner**. In: Neue Sirene. 5. 1996. S.28–51.
- „Weniger Rosen“. („Ward aqall“). Übersetzung: **Khalid al-Maaly, Heribert Becker**. Berlin (Das Arabische Buch) 1996.
- „Ein Gedächtnis für das Vergessen“. („Dākira li-n-nisyān“). Übersetzung: **Kristina Stock**. Basel (Lenos) 2001.
- „Wir haben ein Land aus Worten“. (Anthologie). Übersetzung: **Stefan Weidner**. Zürich (Ammann) 2002.
- „Warum hast du das Pferd allein gelassen?“. („Limādā tarakta l-ḥiṣān waḥīdan“). Übersetzung: **Christine Battermann**. Berlin (Schiler) 2004.
- „Wo du warst und wo du bist“. (Ausgewählte Gedichte). Übersetzung: **Adel Karasholi**. München (A1) 2004.
- „Belagerungszustand“. („Ḥālat ḥiṣār“). Übersetzung: **Stephan Milich**. Berlin (Schiler) 2006.
- „Der Würfelspieler“. (Anthologie). Übersetzung: **Adel Karasholi**. München (A1) 2009.

Übersetzungen ins Englische

- „Selected Poems“. (Ausgewählte Gedichte). Übersetzung: **Ian Wedde, Fawwaz Tuqan**. Cheadle Hulme, U.K. (Carcenet Press) 1973.
- „Splinters of Bone“. (Ausgewählte Gedichte). Übersetzung: B.M. Bennani. New York (Greenfield Review Press) 1974.
- „The Music of Human Flesh“. (Ausgewählte Gedichte). Übersetzung: **Denys Johnson-Davies**. London (Heinemann) 1980.

- „Sand and Other Poems“. (Ausgewählte Gedichte). Übersetzung: **Rana Kabbani**. London (KPI) 1986.
- „Why Did You Leave the Horse Alone?“. („Limādā tarakta l-ḥiṣān waḥīdan“). (Gedichte). Übersetzung: **Jeffrey Sacks**. New York (Archipelago) 2006.
- „The Butterfly’s Burden“. [Enthält u.a. Gedichte aus dem Band „Aṭar al-farāšā“]. Übersetzung: **Fady Joudah**. Newcastle (Bloodaxe) 2007.
- „Almond Blossoms and Beyond“. „Ka-zahri l-lauz au ab’ad“. Übersetzung: **Mohammad Shaheen**. Northhampton (Interlink) 2009.
- „A River Dies of Thirst“. (Ausgewählte Gedichte). Übersetzung: **Cathrine Cobham**. London (Saqi) 2009.
- „Journal of Ordinary Grief“. („Yaumīyāt al-ḥuzn al-‘ādī“). Übersetzung: **Ibrahim Muhawi**. New York (Archipelago) 2010.
- „State of Siege“ („Ḥālat ḥiṣār“). Übersetzung: Munir Akash und Daniel Abdalhayy Moore. Einleitung: Munir Akash. New York (Syracuse Press) 2010.
- „In the Presence of Absence“. („Fī ḥaḍrati l-ḡiyāb“). Übersetzung: **Sinan Antoon**. New York (Archipelago) 2011.
- „I Don’t Want This Poem to End“. („Lā urīd li-hāḍihi l-qaṣīda an tantahī“). Übersetzung: **Mohammad Shaheen**. Northhampton (Interlink) 2017.

Übersetzungen ins Französische

- „Poèmes palestiniens“. (Ausgewählte Gedichte). Übersetzung: **Olivier Carré**. Paris (Les Éditions du Cerf) 1970. Erweiterte Neuausgabe: Paris (Les Éditions du Cerf) 1989.
- „Rien qu’une autre année“. (Ausgewählte Gedichte 1966–1982). Übersetzung: **Abdellatif Laâbi**. Paris (Les Éditions de Minuit) 1983.
- „Palestine Mon Pays. L’affaire du poème“. [Enthält das Gedicht „Ābirūn fī kalām ‘ābir“ (Die da vorübergehen inmitten vergänglicher Rede) und zwei Essays Darwīšs zu diesem Gedicht]. Übersetzung: **Abdellatif Laâbi**. Paris (Les Éditions de Minuit) 1988.
- „Plus rares sont les roses“. [Enthält „Ward aqall“ und andere Gedichte]. Übersetzung: **Abdellatif Laâbi**. Paris (Les Éditions de Minuit) 1989.
- „Au dernier soir sur cette terre“. (Ausgewählte Gedichte 1986–1992). Übersetzung: **Elias Sanbar**. Arles (Actes Sud) 1994.
- „Une mémoire pour l’oubli“. („Dākira li-n-nisyān“). Übersetzung: **Yves Gonzales-Quijano, Farouk Mardam-Bey**. Arles (Actes Sud) 1994.
- „Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude“. („Limādā tarakta l-ḥiṣān waḥīdan“). Übersetzung: **Elias Sanbar**. Arles (Actes Sud) 1996.
- „La terre nous est étroite et autres poèmes“. (Ausgewählte Gedichte). Übersetzung und Einleitung: **Elias Sanbar**. Paris (Gallimard) 2000.

Interviews

- Darwisch, Mahmoud**: „Palästina als Metapher. Gespräche über Literatur und Politik“. Übersetzung: Michael Schiffmann. Heidelberg (Palmyra) 1998.

Film

„Et la terre, comme la langue“. Regie: **Simone Bitton**. 59 min. Paris (France 3) 1997.

„Notre Musique“. Regie: **Jean-Luc Godard**. Sarajevo 2004.

„Ecrivains des frontières“. Regie: **Samir Abdallah / José Reyes**. 120 min. Frankreich 2004.

„Sajil Ana Arabi“. (Write down, I am an Arab). Regie: **Ibtisam Mara'ana Menuhin**. 73 min. Kanada/Israel 2014.

„Le Discours de Tolède“. Regie: **Simone Bitton**. 13 min. 2016. [nicht veröffentlicht].

Sekundärliteratur

Yāǧī, 'Abd ar-Raḥmān: „Ma'a Maḥmūd Darwīš fī dīwānihi 'Aṣāfir bi-lā aǧniḥa“. (Mit Maḥmūd Darwīš in seiner Gedichtsammlung „Vögel ohne Flügel“). Amman (Maṭba'at 'Ammān) 1969.

Naqqāš, Raǧā' an-: „Maḥmūd Darwīš šā'ir al-arḍ al-muḥtalla“. (Maḥmūd Darwīš, Dichter des besetzten Landes). Beirut (al-Mu'assasa al-'Arabīya li-d-Dirāsāt wa-n-Našr) 1972.

Ballas, Shimon: „La littérature arabe et le conflit au proche orient“. Paris (Éditions anthropos) 1980.

Bachmann, Peter: „Pushkin's Eagle and Maḥmūd Darwīš's ‚Nasr““. In: Wadād al-Qāḍī (Hg.): *Studia Arabica et Islamica*. Festschrift for Iḥsān 'Abbās. Beirut (American University) 1981. S.27–37.

Bachmann, Peter: „Realität und Mythos in der freien arabischen Dichtung des zwanzigsten Jahrhunderts“. In: Johann Christoph Bürgel / Hartmut Fähndrich: *Die Vorstellung vom Schicksal und die Darstellung der Wirklichkeit in der zeitgenössischen Literatur islamischer Länder*. Bern (Lang) 1983. S.13–48.

Sulaiman, Khalid A.: „Palestine and Modern Arab Poetry“. London (Zed Books) 1984.

Wild, Stefan: „Judentum, Christentum und Islam in der palästinensischen Poesie“. In: *Die Welt des Islams*. 1984. H.23/24. S.259–297.

Hūrī, Ilyās: „Dirāsāt fī naqd aš-ši'r“. (Kritische Studien zur Dichtung). Beirut (Mu'assasat al-Abḥāṭ al-'Arabīya) 1986. Bes. S.111–178.

Qāsim, Afnān al-: „Mas'alat aš-ši'r wa-l-malḥama ad-darwīšīya. Maḥmūd Darwīš fī Madīḥ aḏ-ḏill al-'ālī“. (Die Sache der Dichtung und das Darwīšsche Epos. Maḥmūd Darwīš in „Das Lob des hohen Schattens“). Beirut ('Ālam al-Kutub) 1987.

Nābulṣī, Šākir an-: „Maǧnūn at-turāb. Dirāsa fī ši'r wa-fikr Maḥmūd Darwīš“. (Der in den Boden Vernarrte. Studie zum Dichten und Denken Maḥmūd Darwīšs). Beirut (al-Mu'assasa al-'Arabīya li-d-Dirāsāt wa-n-Našr) 1987.

Neuwirth, Angelika: „Das Gedicht als besticktes Tuch – Mahmud Darwischs Gedicht ‚Ein Liebender aus Palästina““. In: Gisela Völger / Karin von Welck / Katharina Hackstein: *Pracht und Geheimnis. Kleidung und Schmuck aus Palästina und Jordanien*. Köln (Rautenstrauch-Joest-Museum) 1987. S.110–117.

- Bitton, Simon:** „Le Poème et la matraque“. In: Mahmoud Darwich: L'affaire du poème. Paris (Les Éditions de Minuit) 1988. S.9–43.
- Peled, Matitahu:** „Un poème de la colère“. In: Mahmoud Darwich: L'affaire du poème. Paris (Les Éditions de Minuit) 1988. S.69–79.
- Neuwirth, Angelika:** „Kulturelle Sprachbarrieren zwischen Nachbarn. Ein neues Gedicht von Maḥmūd Darwīsh im Verhör seiner israelischen Leser“. In: Orient 29. 1988. S.440–466. 624.
- Bannīs, Muḥammad:** „aš-Ši'r al-'arabī al-ḥadīṭ. al-Ġuz' aṭ-ṭāliṭ: aš-Ši'r al-mu'āšir“. (Die moderne arabische Dichtung. Dritter Teil: Die zeitgenössische Dichtung). Casablanca (Dār Tūbqāl) 1990.
- Neuwirth, Angelika:** „Verlust und Sinnstiftung. Zum Heimatbild in der Dichtung des Palästinensers Mahmud Darwish“. In: Eveline Valtink (Hg.): Literatur im arabisch-jüdischen Konflikt. Hofgeismar (Hofgeismarer Protokolle) 1991. S.84–109.
- Klemm, Verena:** „Wie die Sprache vererbt sich die Heimat“. Der Palästina-Konflikt und seine Spiegelung in Leben und Werk des Dichters Maḥmūd Darwīš“. In: Gernot Rotter (Hg.): Die Welten des Islam. Frankfurt/M. (Fischer) 1993. S.185–190.
- Abu-Hashhash, Ibrahim:** „Tod und Trauer in der Poesie des Palästinensers Maḥmūd Darwīš“. Berlin (Klaus Schwarz) 1994.
- Le Clézio, J. M.G.:** „Les Noces palestiniennes – Mahmoud Darwich“. In: La Nouvelle Revue Française. 1994. H.500. S.83–90.
- Baiḍūn, 'Abbās:** „Ḥiwār ma' Maḥmūd Darwīš“. (Gespräch mit Maḥmūd Darwīš). In: Mašārif. 3. 1995. S.69–111.
- Allaq, Ali J. al-:** „Tradition as a Factor of Arabic Modernism: Darwish's Application of a Mask“. In: J.R. Smart (Hg.): Tradition and Modernity in Arabic Language and Literature. Richmond, UK (Curzon Press) 1996. S.18–26.
- Mosbahi, Hassouna:** „Eine Sprache, die Panzern trotzt. Begegnung mit Mahmoud Darwish, dem Dichter des palästinensischen Exils“. In: Süddeutsche Zeitung, 16./17.3.1996.
- Qaṭūs, Bassām:** „az-Zamān wa-l-makān fī dīwān Maḥmūd Darwīš Aḥada 'ašara kaukaban. Dirāsa naqdīya“. (Zeit und Ort in Maḥmūd Darwīšs Gedichtsammlung „Elf Sterne“. Kritische Studie). In: Abḥāṭ al-Yarmūk. Silsilat al-Ādāb wa-l-Luġawīyāt. 14. 1996. H.1. S.47–84.
- Weidner, Stefan:** „Aus Palästina ins Land der Worte“. In: Neue Sirene. 5. 1996. S.26f.
- Beydoun, Abbas / Yeshurun, Helit / Hadidi, Subhi / Jarrah, Nuri:** „La Palestine comme métaphore“. [Ausgewählte Gespräche mit Maḥmūd Darwīš]. Arles (Actes Sud) 1997.
- Claude, Patrice:** „Mahmoud Darwich invite la Palestine à conquérir son autonomie culturelle“. In: Le Monde, 27.3.1997.
- Hallaq, Boutros:** „Autobiographie et polyphonie“. In: Robin Ostle / Ed de Moor / Stefan Wild (Hg.): Writing the Self. Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature. London (Saqi Books) 1998. S.192–206.

- Qāsim, Samīḥ al-** (Hg.): „Maḥmūd Darwīsh: al-Muḥtalif al-ḥaqīqī“. (Mahmud Darwisch: Der wahrhaft Andere). Amman (Dār aš-Šurūq) 1999.
- Mansson, Anette:** „Passage to a New Wor(l)d: Exile and Restoration in Mahmoud Darwish’s Writings 1960–1995“. Uppsala (Uppsala University) 2003.
- Abou-Bakr, Randa:** „The Conflict of Voices in the Poetry of Dennis Brutus and Maḥmūd Darwīsh: A Comparative Study“. Wiesbaden (Reichert) 2004.
- Milich, Stephan:** „Fremd meinem Namen und fremd meiner Zeit: Identität und Exil in der Dichtung von Mahmud Darwisch“. Berlin (Schiler) 2005.
- Wāzin, ‘Abdū:** „Maḥmūd Darwīsh: al-Ġarīb yaqa’u ‘alā nafsihi“. (Mahmud Darwisch: Der Fremde begegnet sich selbst). Beirut (Riad El-Rayyes) 2006.
- Nassar, Hala Khamis / Rahman, Najat** (Hg.): „Mahmoud Darwish: Exile’s Poet“. Northampton (Olive Branch Press) 2008.
- Ball, Anne:** „Palestinian Literature and Film in Postcolonial Feminist Perspective“. London (Routledge) 2012.
- Raz-Krakotzkin, Amnon:** „Exil und Binationalismus: Von Gershom Scholem und Hannah Arendt bis zu Edward Said und Mahmoud Darwish“. C.H. Becker Lecture 2011 am Wissenschaftskolleg Berlin (EUME) 2012.
- Alshaer, Atef:** „Humanism, Nationalism and Violence in Mahmoud Darwish’s Poetry“. London (Tauris) 2013.
- Furani, Khaled: „Dangerous Weddings: Palestinian Poetry Festivals during Israel’s First Military Rule“. In: *The Arab Studies Journal* 21/1. 2013. S.79–100.
- Abu Eid, Muna:** „Mahmoud Darwish: Literature and the Politics of Identity“. London (Tauris) 2016.
- Badr, Liyāna:** „Taġrīdat aš-šā’ir: aṭar al-makān ‘alā l-huwīya fī a’ māl Maḥmūd Darwīš“. (Das Zwitschern des Dichters: Der Einfluss des Ortes auf die Identität in den Werken von Mahmud Darwisch). Tunis (Dār Āfāq) 2016.
- Ġubrān, Sulaima:** „Naẓm ka-annahu naṭr: Maḥmūd Darwīš wa-š-š-ī’r al-‘arabī l-ḥadīṭ“. (Poesie, so als ob sie Prosa sei: Mahmud Darwisch und die moderne arabische Dichtung). Beirut (al-Mu’asassa al-‘Arabīya) 2016.
- Milich, Stephan:** „Maḥmūd Darwīsh: A Plurality of Voices for Invoking the Other“. In: Ken Seigneurie u.a. (Hg.): *A Companion to World Literature*. Toronto (John Wiley & Sons Inc) 2020. S.2675–2686.
- o.A.: „The Poet’s Biography“. In: Mahmoud Darwish Foundation and Museum. (o.D.) <http://mahmouddarwish.ps/en/article/80000166/Mahmoud-Darwish-Foundation>. (8.2.2019).

Alle Rechte vorbehalten. © edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG und Munzinger-Archiv GmbH, Ravensburg

Originalquelle: Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur, Stand: 15.02.2020

Quellenangabe: Eintrag "Maḥmūd Darwīš" aus Munzinger Online/KLFG –
Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur
URL: <https://online.munzinger.de/document/18000000115>
(abgerufen von Verbund der Öffentlichen Bibliotheken Berlins am 13.10.2024)