



«Si l'oiseau du sommeil venait à prendre ma pupille pour nid, Il s'en éloignerait, apeuré, Croyant filet de pièges, ces cils.» Abu Amar Ibn al-Hamâra. (Calligraphie en écriture Diwâni par Marc Renfer)

siècle. En effet, depuis les années soixante-dix, on assiste à la redécouverte de la valeur plastique de l'alphabet arabe, redécouverte qui s'exprime à travers le courant artistique appelé *hurûfiyya*. Par ailleurs, des artistes arabes (vivant souvent en Occident) comme Hassan Massoudy ou Mohammed Saïd Saggar ont fait revivre l'art calligraphique proprement dit. Force est cependant de constater que même ceux qui se nomment aujourd'hui calligraphes ont adopté la distinction typiquement occidentale entre art

et artisanat: ce qu'ils pratiquent relève de la première catégorie, car la production d'objets courants nécessaire à la pratique traditionnelle de la calligraphie a disparu depuis longtemps. Ainsi, si la calligraphie survit comme technique, elle n'a pu garder la fonction qu'elle avait dans la société musulmane traditionnelle. ♦

tefois, des tentatives nombreuses ont été faites pour lui donner un sens moderne, pour l'adapter aux besoins et aux goûts de la société contemporaine. Dans le monde arabe, la calligraphie ou plutôt l'écriture arabe a retrouvé une nouvelle vie dans le cadre de l'art moderne de type occidental qui s'y pratique depuis le début de ce

Notes de Lecture

Al-Sa'îd, Shâkir Hasan
Al-uşûl al-ḥaḍâriyya
wa-l-djamâliyya li-l-khaṭṭ
al-'arabî.
Bagdad, 1988.

Calligraphie islamique,
Textes sacrés et profanes /
Islamic Calligraphy, Sac-
red and Secular Writing.
Catalogue d'exposition,
Genève, Musée d'art et
d'histoire, 1988 (Musée
Rietberg, Zurich, 1989).

Abdelkébir Khatibi,
Mohammad Sijelmassi
L'art calligraphique de
l'islam.
Paris, 1980.

en allmend sous le titre:
Die Kunst der islamischen
Kalligraphie.
Köln, 1995.

Hassan Massoudy
Calligraphie arabe
vivante.
Paris, 1981.

Sylvia Naef
L'art de l'écriture arabe,
Passé et présent.
Genève, 1992.

Alexandra Raeuber
Islamische Schönschrift.
Catalogue d'exposition,
Musée Rietberg, Zurich,
1979.

Annemarie Schimmel
Calligraphy and Islamic
Culture.
New York/Londres, 1984.

Urs Gösken

Tradition und Innovation in der modernen iranischen Kalligraphie

Urs Gösken studierte in Zürich Islamwissenschaften, Latein und Griechisch. Heute übersetzt er arabische und persische Literatur ins Deutsche und wirkt als Dolmetscher und Reiseleiter. Während seiner zahlreichen Aufenthalte in Iran lernte er viele Kalligraphen und andere Künstler kennen.

Entstehung und Entwicklung der Kalligraphie im islamischen Kulturraum ist in wissenschaftlichen Untersuchungen immer wieder in innerem Zusammenhang mit Wesensmerkmalen des Islam und der Kultur des Islam dargestellt worden. die Kunst der Kalligraphie (griechisch *kalli-graphia* = deutsch *Schön-schrift*) besteht zum einen in der ästhetischen Ausführung von Schrift und ihren Elementen, den Buchstaben. Mehr noch liegt ihre Kunst aber darin, die äusserlich sichtbare *Form* von schriftlichen Aussagen und Texten auf eine Art und Weise zu gestalten, dass dadurch auch die Wahrnehmung des *Inhalts* beeinflusst wird. Der Ansatzpunkt der künstlerischen Gestaltung beim kalligraphischen Kunstschaffen ist also die Form der Schrift. Die Wirkung des kalligraphischen Kunstwerks liegt aber in der Wirkung des Inhalts des Geschriebenen. Damit erscheint die Kalligraphie als eine Kunst, welche die Trennung zwischen Form und Inhalt überwindet, bzw. die Hinfälligkeit der Unterscheidung zwischen Form und Inhalt nahelegt. Dass eine Kunst mit solchen Wesensmerkmalen in der Kultur des Islam hohe Geltung hat, steht in innerem Zusammenhang mit Wesensmerkmalen des Islam und der Kultur des Islam.

Was den Islam und damit auch die Kultur des Islam konstituiert, ist ein Text, nämlich der Koran, der im Islam als die vollständige und endgültige Offenbarung des einen Gottes gilt. Im Falle einer Kultur, welche wie die des Islam auf einem autoritativen Text beruht und sich auf ihn beruft, liegt es nahe, dass auch ihre kulturellen

Hervorbringungen in irgendeiner Weise mit diesem Text zu tun haben. Im Bereich der Kunst kann dies die ästhetische Wiedergabe dieses Textes bedeuten. Ein Text kann grundsätzlich auf zwei Arten wiedergegeben werden: durch mündlichen Vortrag oder schriftliche Niederlegung. Es überrascht nicht, dass im Islam beide Arten ästhetische Ausgestaltung erfahren haben – der mündliche Vortrag des Korantextes

in der Technik des *tagwîd*, der Rezitation des Koran gemäss festgelegten Aussprache- und Intonationsregeln, und seine schriftliche Niederlegung in der Kunst des *ḥaṭṭ*, der Kalligraphie eben: Im islamischen Kulturraum insgesamt nämlich ist der Koran, als Ganzes oder in Ausschnitten, immer schon der meistkalligraphierte Text gewesen, und ist es bis heute geblieben. Somit ist also die Bedeutung, die der Text des Koran, für den Islam hat, auch einer der Gründe für die Bedeutung, die Kalligraphie im künstlerischen Schaffen der Kultur des Islam hat.

Der arabische Koran

Durch den Text des Koran manifestiert sich für den Islam der transzendente Gott in der Zeit. In der Tat liesse sich Islam ansatzweise geradezu definieren als der Glaube, dass der Koran von Gott ist. Ueber die Art der Beziehung des Koran zu Gott besteht unter der Gemeinschaft der Muslime keine Einstimmigkeit. Im Glauben der meisten Muslime in den meisten Epochen der Geschichte des Islam ist der Koran jedoch unerschaffenes Gotteswort. Aus dem Blickwinkel sol-

cher Auffassungen erweist sich Unterscheidung zwischen Form und Inhalt eines Textes für die Betrachtung des Koran als hinfällig.

Dadurch erhalten nun aber auch die Elemente, mit denen der Koran geschrieben ist, die Buchstaben des arabischen Alphabets, selber Bedeutung: So verwundert es nicht, dass im Islam, besonders in der Mystik, seit je verschiedene Arten von Buchstabensymbolik verbreitet waren, welche in der Form oder dem Zahlwert der einzelnen Buchstaben esoterischen, ja magischen Sinn sahen. Dadurch, dass im Islam die einzelnen Buchstaben selbst mit Bedeutung befrachtet sind, erhält in der Kalligraphie die ästhetische Ausführung der Buchstaben, d.h. Kalligraphie im primären Sinn des Wortes, ihren Wert und ihre Bedeutung.

Schriften und Texte

Mit der Ausbreitung des Islam ging die Ausbreitung der arabischen Schrift einher, auch in Gebiete wie Iran, deren Bewohner nicht arabischer Muttersprache waren. Der autoritative Text im Islam, der Koran, ist – eine weitere Folge der Hinfalligkeit der Unterscheidung zwischen Form und Inhalt – seinem Wesen nach unübersetzbar, und so erfordert Islamisierung, indem sie Kenntnis des Koran voraussetzt, auch ein gewisses Mass an Beherrschung der arabischen Sprache und Schrift. Deshalb brachte die Islamisierung oft mit sich, dass Völker nicht-arabischer Muttersprache wie die Perser dazu übergingen, auch ihre Muttersprache mittels arabischer Schrift niederzuschreiben.

Die arabische Schrift lässt sich in verschiedene Typen einteilen, die sich im Laufe der Geschichte – teilweise einer aus dem andern – entwickelt haben. Auf diese Schrifttypen soll hier nicht im einzelnen eingegangen werden, interessant zu bemerken ist jedoch, dass es darunter wohl einige gibt, die im Laufe der Zeit nur noch in der Kalligraphie Verwendung fanden, hingegen offenbar keine einzige, die ausschliesslich für den kalligraphischen Gebrauch entwickelt worden wäre. Vielmehr scheinen sie oft von Beamten islamischer Herrscher für die Verwendung im Staatsdienst geschaffen worden zu sein, die damit die Absicht verbanden, für den offiziellen Schriftgebrauch eine Standardschrift einzuführen. Nun ist aber auch Staat im Islam nur als ein

weiterer seiner Aspekte zu betrachten, denn wie für den Islam überhaupt, so ist auch für den islamischen Staat der Koran konstitutiv, da der letztendliche Bezugspunkt für Loyalität im islamischen Staat Gott allein ist, Regierung nach islamischem Ideal nichts als Stellvertreterschaft seines letzten Propheten Muhammad. Daher ist es nicht überraschend, dass die Schriftarten, mit denen etwa der konstitutive Text des Islam, der Koran, kalligraphiert wird, von Beamten des islamischen Staates entwickelt wurden, stehen doch sowohl islamischer Staat als auch islamische Kalligraphie in innerem Zusammenhang mit Wesensmerkmalen des Islam selbst.

Unter all den Schrifttypen, die in der islamischen Kalligraphie verwendet werden, gibt es zwei, die, von einigen Ausnahmen abgesehen, nur in der persischen Kalligraphie verwendet werden. Diese beiden sind *nasta'liq*, ein Schrifttyp, der seine auch heute bestehende Ausprägung um 1400 erhalten zu haben scheint, sowie *šika-steh*, vollends entwickelt um 1600.

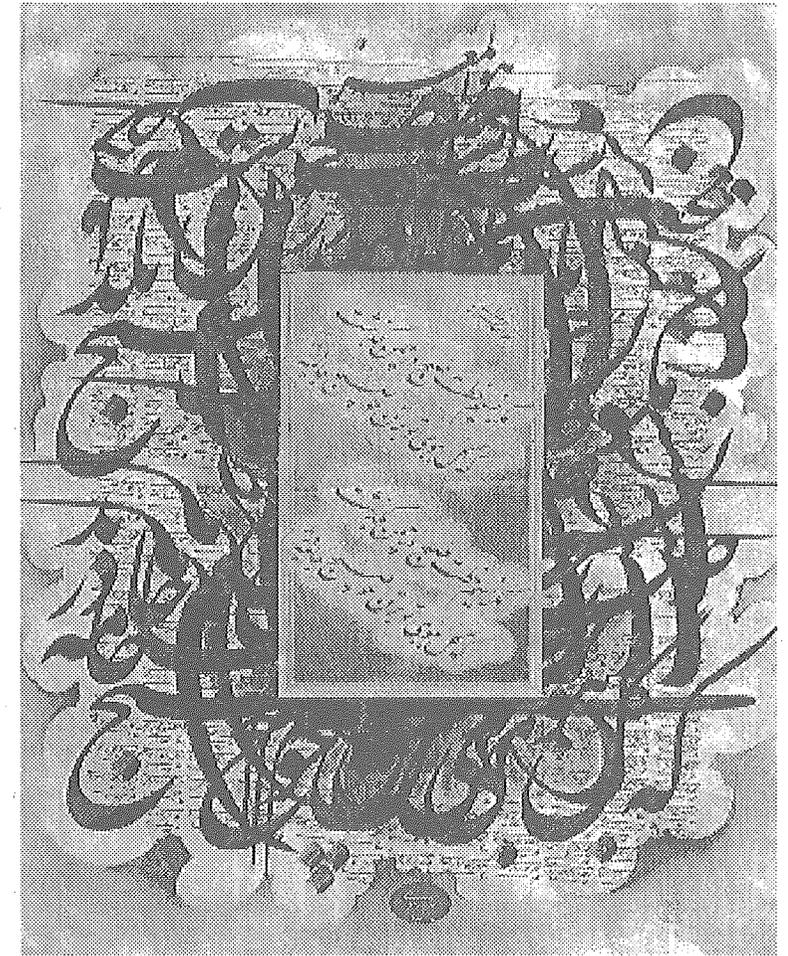
Es wäre aber verfehlt, die Besonderheit der persischen Kalligraphie allein in der Entwicklung zweier exklusiver Schrifttypen zu sehen; diese hängt vielmehr mit der besonderen Art und Weise zusammen, wie sich in der Geschichte die islamische Religion im Empfinden der Angehörigen der persisch-islamischen Kultur – die in früheren Epochen weit über das Staatsgebiet des heutigen Iran zeitenweise bis Anatolien, Innerasien und Nordindien ausstrahlte – verinnerlichte. Wohl mehr als im übrigen islamischen Kulturraum geschah dies im persisch-islamischen nämlich durch mystische, bzw. mystisch interpretierte, Dichtung, und die Hauptwerke der bedeutendsten klassischen persischen Dichter wie *Ġalāl al-Dīn Rūmī*, *Sa'dī*, *Hāfīs*, ja sogar *Umar Ḥayyām* werden von den Angehörigen dieses Kulturraums bis heute in mystischem Sinne gedeutet und rezipiert. Es geht hier nicht darum, die Berechtigung dieser Auffassung zu erörtern, jedenfalls bringt eine solche es mit sich, dass jene Dichterwerke für die Angehörigen des besagten Kulturraumes selbst wieder als autoritative Texte neben den des Koran treten und eine religiöse Geltung haben, die nur jener des Koran nachsteht – und damit gehören sie wie der Koran im persisch-islamischen Kulturraum zu den Texten, die auch für die Kalligraphie am wichtigsten sind.

«Ist etwa die Brise deines Bartflaums am Morgen in die Wie-se geweht, Dass die Rose von deinem Duft gleich dem Morgen das Kleid auf ihrem Leib zerriss? ...»

Dies der Text der Gedichtzeile, die Ġalīl Rasūlī in nasta'liq mit čalīpā-Technik auf tadhīb-verzierem Grund im Zentrum dieser Komposition zur Geltung gebracht hat. Das Zentrum, das den unmittelbaren Rahmen der Gedichtzeile bildet, ist selbst wieder auf einen Hintergrund in Form eines siyāh-mašq gebettet, der Wörter und Schriftzüge der Gedichtzeile enthält – ausgeführt auf einem alten Dokument und abermals von tadhīb ein-gefasst. Alle Elemente der Komposition sind jedes für sich traditionell, die Komposition selbst modern und innovativ.

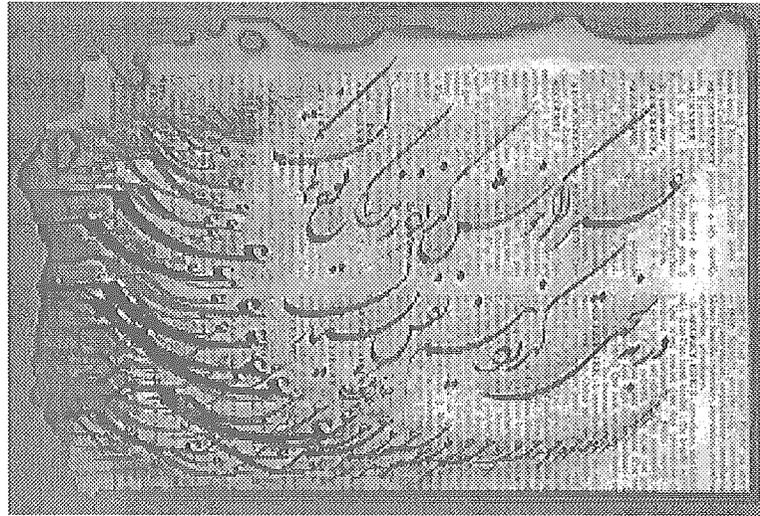
«Renaissance» der Kalligraphie

Die Anwendungsbereiche und Techniken der Kalligraphie sind mannigfaltig, und es würde hier zu weit führen, sie alle zu behandeln. Neben der Gestaltung von Einzelblättern, auf denen mit verschiedenen Techniken Ausschnitte aus Koran und religiösen Dichterverken, autoritativen, religiös bedenkenswerten Texten eben, kalligraphiert sind, sowie Entwürfen von Inschriften für öffentliche Gebäude – oft Sakralbauten wie Moscheen und Schreine – vereinigte sich bis zum Aufkommen des Buchdrucks im islamischen Kulturraum im Laufe des 19. Jahrhunderts die Kunst der Kalligraphie mit dem Handwerk des Kopisten, des Abschreibers von Büchern, wo es um die kalligraphische Gestaltung von Textausgaben ging. In neuester Zeit nehmen Computerprogramme mit kalligraphisch gestalteten Schriftsätzen dem Kalligraphen diese Aufgabe weitgehend aus der Hand, doch in der Tat ist dies der einzige Anwendungsbereich, welcher der Kalligraphie verlorengegan-



gen ist. «Als der Buchdruck eingeführt wurde», so bemerkt *Mahdī Atriyān*, Kalligraph und Lehrer an der Kalligraphenschule Isfahan, «befürchteten alle, nun sei für den Beruf des Kalligraphen das Ende gekommen, denn viele Kalligraphen lebten vom kalligraphischen Abschreiben von Büchern – Kalligraphie hatte bis dahin eine durchaus praktische Funktion. Aber, wie wir heute sehen, genau das Gegenteil geschah: Gerade indem die Kalligraphie nämlich dieser ihrer offensichtlich praktischen, handwerklichen Funktion beraubt wurde, konnte sie sich auf ihre rein künstlerischen Anwendungsgebiete konzentrieren, und dies hat ihrer künstlerischen Entwicklung enormen Aufschwung verliehen.»

Tatsächlich werden in der persischen Kalligraphie von heute, wie denn auch den heutigen



«Wenn die Lebenszeit angenehm vergeht, ist das Leben Noahs zuwenig, Wenn sie in Beschwerlichkeit vergeht, ist auch ein halber Atemzug zuviel ...»

Kalligraphie von *Gulām-Resā Wakīlī* in šikasteh, auf eine vergilbte Seite aus einem alten Buch geschrieben. Das Wort für «Lebenszeit», Thema der Aussage der kalligraphierten Gedichtzeile, findet sich unterhalb derselben und rechts von ihr wie in einem *siyāh-mašq* in Wiederholungen kalligraphiert, und zwar so, dass das Wort von ferne auf den Betrachter zugeweht zu werden scheint, bevor es in dem angebrannten Rand der Komposition zerrinnt, dies alles Hinweis auf die Vergänglichkeit der Lebenszeit: Inhalt und kalligraphische Gestaltung des Gedichts verschmelzen hier zu einer assoziativen Einheit.

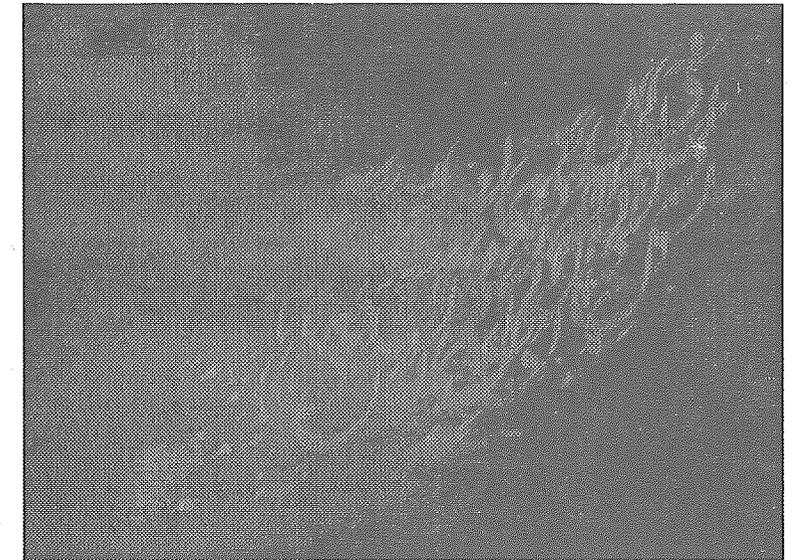
Kalligraphen die alten Meister aus der Zeit der Safawiden und Kadscharen als Vorbilder gelten, all die traditionellen Stile und Techniken weitergepflegt: so das *čalīpā*, das sich vorzüglich für die kalligraphische Darstellung von Vierzeilern eignet, indem die Schriftzeile in einem 45°-Winkel von rechts nach links ansteigt, weiter das *taḏhib*, wörtlich «Vergoldung», bei welchem sich die Schrift in wolkenförmigen Aussparungen innerhalb eines Feldes aus Goldfarbe befindet, und schliesslich das *siyāh-mašq*, etwa «Vorübung»: Wie ein Musiker, bevor er das ganze Stück spielt, oft erst einzelne Passagen und Fingerstellungen daraus einübt, so gewöhnt der Kalligraph, bevor er sich an die Gestaltung eines Textes macht, im *siyāh-mašq* seine Hand zunächst an einzelne Buchstaben und Schriftzüge. Manches *siyāh-mašq* gerät aber so ästhetisch, dass es selbst als kalligraphisches Kunstwerk gilt, und tatsächlich sind viele *siyāh-mašqs* von Kalligraphen bewusst als eigenständiges Kunstwerk und nicht mehr als Vorübung geschaffen worden. Damit hat sich si-

yāh-mašq zu einer eigenen kalligraphischen Kategorie herausgebildet – von seiner Anlage her wie geschaffen als Anknüpfungspunkt für moderne Grafik. Andererseits kann das *siyāh-mašq* als «ästhetische Ausführung von Buchstaben» angesehen werden, und unter diesem Blickpunkt ist seine Entstehung Ausdruck der in ihren Hintergründen schon besprochenen Bedeutung, die in der islamischen Kultur allein schon diese «Kalligraphie im primären Sinn» hat.

Einfluss moderner Kunst

Das die moderne persische Kalligraphie trotz ihrer Verwurzelung in der Tradition alles andere als stagniert, hängt nicht nur mit der Traditionsverbundenheit der Kultur in Iran selbst zusammen, sondern vor allem

damit, dass sie sich in moderne Kunstströmungen wie abstrakte Malerei, Graphik und Design einbringen, bzw. das künstlerische Potential dieser neuentstandenen Kunstformen für sich selbst fruchtbar machen konnte. Das zeigt sich allein schon an den von modernen Kalligraphen verwendeten Techniken und Werkzeugen: So arbeitet *Gulām-Resā Wakīlī*, ebenfalls Kalligraphielehrer an der Kalligraphenschule Isfahan, mit dem traditionellen *qalam*, dem Schreibrohr mit besonders zugeschnittener Spitze, und der Tinte auf Russbasis, verschmählt aber auch den Gebrauch von Pinsel, Wasser- oder Oelfarbe, sowie Airbrush-Technik nicht. «Tatsächlich», meint er, «gleichem viele meiner Arbeiten graphischen Kompositionen, überhaupt hat die Kalligraphie sich heute teilweise stark der Graphik angenähert. Das heisst aber nicht, dass ich den traditionellen Techniken und Stilen der Kalligraphie abgeneigt wäre, ganz im Gegenteil: Nur wer sie beherrscht, beherrscht die Regeln der Kalligraphie. Die Regeln beherrschen, bedeutet jedoch



Die kalligraphierten Formen (*nasta'aliq*) in diesem Werk des iranischen Malers und Gestalters *Akbar Miḥak* geben keine Textaussage wieder, und doch sind sie für das Werk notwendig, denn sie sind dasjenige Element darin, welches das Werk die Assoziations- und Vorstellungskraft des Betrachters sich mit dem Bild auseinandersetzen lässt: göttliche Botschaft, vom Himmel herabgesandt (ähnlich dem Koran) ...?

nicht, dass man sich sklavisch daran halten muss – aber nur wer die Regeln beherrscht, kann sie auch übertreten.»

Dass die Kalligraphie ihrem Wesen nach traditionell eine nicht-gegenständliche Kunst ist, erleichterte, ja förderte geradezu ihre Symbiose mit nicht-gegenständlicher Malerei und Design; die im modernen Kunstschaffen so bedeutend sind. Ein Ueberblick über die derzeitige iranische Kunstszene zeigt, dass es heute einerseits kaum Kalligraphen gibt, die ausschliesslich im traditionellen Stil arbeiten, und andererseits kaum Maler, die sich nicht in irgendeiner Weise mit Kalligraphie auseinandersetzen. Tatsächlich sind im modernen Kunstschaffen

Irans die Grenzen zwischen Kalligraphie und Malerei – sowie Zeichnen, Graphik und Design – fließend geworden. Dies erweist schon eine Durchsicht von *Wakīlīs* Gesamtwerk. Ein weiterer, äusserst origineller Künstler, dessen Schaffen, von der Kalligraphie kommend, in diesem Grenzbereich anzusiedeln ist, ist *Galīl Rasūlī*. Nicht von ungefähr bezeichnet er selbst viele seiner Werke als *naqqāši-haft*, «Malerei-Kalligraphie», und seine Schöpfungen verwirklichen brillant, was er als Intention und Gehalt seiner und als Potential aller Kalligraphie betrachtet: «(...) Hierbei», so schreibt er, eine Kollektion aus seinem Schaffen vorstellend, «hat dieser von der Liebe zur Kunst der Kalligraphie Verstörte im Sinn, die Schwingen derer, die zu ihr in Leidenschaft entbrannt sind, in ihrem Suchen auf dem Flug hin zu einem neuen Morgen zu leiten. Dieser Flug erfordert die Bewahrung der traditionellen, ursprünglichen Regeln der Kalligraphie und eine neuerliche Betrachtung darüber, wie jene ausgereiften Standards sich in unserem Schaffen zeigen sollen. Die ursprünglichen Regeln der Kalligraphie sind in der Lage, unter neuen Blickwinkeln in Erscheinung zu treten.

(...)» Gewissermassen aus der Gegenrichtung, nämlich von der Malerei her kommend, ist *Akbar Miḥak* in diesen Grenzbereich gelangt. Vor allem in den neueren Werken des Isfahaner Künstlers, der seine Ausbildung in Italien erhalten hat, wo er mehr als zwanzig Jahre lebte, finden sich alle Arten von kalligraphisch ausgeführten Schriftzügen, Buchstabenabfolgen, Wort- und Satzketten. Dennoch: Auf die Frage, ob er sich als Maler oder als Kalligraph verstehe, antwortet *Miḥak* eindeutig: «Ich bin Maler, und was ich schaffe, ist Malerei. Zwar ist in meinen Werken manch Kalligraphisches zu sehen, aber ich verwende Techniken und Erscheinungen aus der Kalligraphie in meiner Malerei als ein Form- und Stilelement.»

Bei all dieser Diversifikation der modernen Kalligraphie in Iran ist ihr Bezug zu ihren Grundlagen im Islam nicht verschwunden. Nicht nur setzt sie sich auch heute vorwiegend mit den Aussagen des Koran sowie der klassischen, mystisch interpretierten persischen Dichtung auseinander – wenn etwa der Kalligraph *Muḥīn al-Kuttāb* («Helfer der Schreiber», dies sein Künstlername) sagt: «Bevor ich ans Werk gehe, ver-

richte ich die Waschungen wie fürs Gebet». Hier wird deutlich, wie tief der Ursprung der Kalligraphie an sich islamisch geprägt sein muss, wenn der Akt des kalligraphischen Schaffens selbst von dem, der ihn ausübt, als etwas Religiöses verstanden wird. Auch das Wesen der Kalligraphie als Kunst wird von heutigen iranischen Kalligraphen offenbar klar erkannt; so erläutert Wakilī sein Verständnis von dem, was Kalligraphie sei, in einem Gespräch mit folgendem Beispiel: «Wenn ich Ihnen ein Gedicht – sagen wir eines von Hāfīs – mit völlig tonloser Stimme nur einfach herunterleierte, so würde das

für Sie hässlich klingen und damit der Inhalt des Gedichts seine Wirkung auf Sie verfehlen. Wenn ich Ihnen hingegen dasselbe Gedicht mit seelenvoller, einfühlsamer Stimme vortrage, so klingt das für Ihre Ohren schön, und damit wird der Inhalt des Gedichts viel eher durch Ihre Ohren in Ihr Herz dringen und dort etwas bewegen können. Aehnlich verhält es sich mit der Kalligraphie, nur dass diese nicht über die Ohren, sondern über die Augen wirkt: Durch die kalligraphische Gestaltung des Gedichtes strebe ich danach, dessen Inhalt und Tiefe voll zur Geltung zu bringen.»*

Quellen- und weiterführende Literatur:

Habīb Allāh Fazā'īlī
Atlas-i ḥaṭṭ.
Isfahan, 1971.

ʿAbd al-Muḥammad Irānī
Paydāyīs-i ḥaṭṭ
wa-ḥaṭṭātān.
Teheran, (ohne Jahr).

Ḡalīl Rasūlī
Ḡān-i ḡānān.
Teheran, 1992 (2. Auflage).

Ḡalīl Rasūlī
Ḡahār faṣl.
Teheran, 1992.

Annemarie Schimmel
Mystische Dimensionen
des Islam.
(aus: *Anhang, Exkurs 1:
Buchstabensymbolismus in
der Sufi-Literatur*)
Köln, 1985.

Nāḡī Zayn al-Dīn
Muṣawwir al-ḥaṭṭ
al-ʿarabī.
Bagdad, 1968.

Zeitschrift:
Aramco World,
Vol. 43, No. 1.
Escondido, California
(USA), Januar/Februar
1992 (p. 10-17).

An der Gerechtigkeitsgasse 77 in der Berner Altstadt wurde kürzlich die

Boutique Gauhar Shad Tee-Stube

eröffnet. Angeboten werden Textilien, Schmuck, Kunsthandwerk und Teppiche vor allem aus Afghanistan und Pakistan. Im schön gestaltete Kellerraum werden auch verschiedene orientalische Teespezialitäten serviert.

Öffnungszeiten:

Di – Fri 13.30 – 18.30, Do Abendverkauf, Sa 10.00 – 16.00

Telefon: 031-312'53'11

Tanja Dunker

**Sind die Zaza Kurden?
Ein Beispiel für die Beziehung von
Linguistik und Nationalismus**

Tanja Dunker studierte Islamwissenschaft, neuere Geschichte und deutsche Literatur in Basel. Von 1990 bis 1994 war sie Assistentin am Institut für Islamwissenschaft in Bern. Während dieser Zeit lernte sie autodidaktisch Kurdisch. Im Sommer 1992 verbesserte sie ihre Sprachkenntnisse bei einem Aufenthalt in Diyarbekr. Seit Herbst 1994 studiert sie Kurdologie in Paris.

Wer Wert darauf legt, mit einem kurdischen Nationalisten Streit anzufangen, der braucht nur zu erwähnen, dass das Zazaki eine eigenständige Sprache und kein kurdischer Dialekt sei. Denn ob das Zazaki ein kurdischer Dialekt ist oder nicht, ist nicht nur eine linguistische Frage, sondern auch eine politische, da der türkische Staat mit dem Argument, das Zazaki sei kein kurdischer Dialekt, die Zazakisprecher von den übrigen Kurden trennen will. Unterdessen gibt es auch Zaza, die sich gegen die kurmanci-sprachigen Kurden absetzen und teilweise sogar ein eigenes Zazakistan verlangen, wofür sie dann von den Kurmanc schnell zu Verrätern erklärt werden. Im Folgenden will ich die linguistische Einordnung des Kurdischen und des Zazaki darstellen und zeigen, wie einige kurdische Autoren mit diesem Problem umgehen.

Das Kurdische gehört zur Gruppe der nordwestiranischen Sprachen, und darin zu einer Untergruppe, zu der auch andere Sprachen in Zentraliran gehören. Es unterteilt sich in die beiden als Schriftsprache benutzten Dialekte Kurmanci und Sorani und weitere, teilweise noch

wenig erforschte Dialekte wie das Mukri, Kermanschahi u.a. Das Kurmanci wird von den Kurden in Syrien, in den nördlichen Regionen des Nordirak und Westirans, sowie dem grössten Teil der Kurden in der Türkei, das Sorani dagegen von den Kurden weiter im Süden gesprochen. Die Bezeichnungen für die verschiedenen Dialekte des Kurdischen sind nicht einheitlich, so ist manchmal von Nord- und Südkurmanci die Rede, manchmal von Bahdinani und Sorani etc.

Das Zazaki oder Zaza, auch als Dimili¹ bezeichnet, gehört ebenfalls

zu den nordwestiranischen Sprachen, darin aber zu einer anderen Untergruppe, zu der auch das Balutschi und das Gorani gehören. Das Zazaki wird in verschiedenen Regionen von Türkisch-Kurdistan gesprochen, und wird erst seit einigen Jahren geschrieben. Das Gorani im südlichen Kurdistan war früher über ein grösseres Gebiet verbreitet und wurde später vom Kurmanci bzw. Sorani verdrängt. Gorani, genauer sein Dialekt Hewramani (oder Hewrami) war lange Zeit die Literatursprache der Kurden im Süden.

Aufgrund der linguistischen Einteilung dieser Sprachen ist es falsch, das Zazaki und das Gorani als kurdische Dialekte zu bezeichnen, da sie nicht aus dem Kurdischen entstanden sind. Vermutlich gab es beide Sprachen im Gebiet des heutigen Kurdistan schon vor der Einwanderung von kurdisch-sprachigen Gruppen. Damit lässt sich möglicherweise erklären, warum in manchen Regionen «Goran» die Bezeichnung für die stammeslose Unterschicht war im Gegensatz zur Bezeichnung «Kurden» für die Nomaden.² Ge-

¹ Die Bezeichnung «Zaza» wird als Spitzname erklärt, der wegen der Häufigkeit des Lautes z in dieser Sprache gegeben worden sei. «Dim(i)li» geht auf den Namen der Region Dailam im Südwesten des Kaspischen Meers zurück, von wo die Zaza vermutlich in vorchristlicher Zeit einwanderten. Vgl. dazu David N. MacKenzie «The role of the Kurdish language in ethnicity» in: «Ethnic Groups in the Republic of Turkey», S. 542.

² Vgl. dazu das Kapitel «Die ḡuran und die Gūran» in: van Bruinessen, «Agha, Scheich und Staat», S. 139ff.