

Freiheit in Goethes West-östlichem Divan

by

Ladan Torkamani

Submitted in partial fulfilment of the requirements
for the degree of Master of Arts

at

Dalhousie University
Halifax, Nova Scotia
August 2014

© Copyright by Ladan Torkamani, 2014

This thesis is dedicated to:

My parents

Prof. Dr. Hans- Günther Schwarz

Dr. Fritz Heuer

Annett Gaudig

Kathrin Pfister

Friedrich Fischer

Table of Contents

ABSTRACT	v
ABSTRAKT	vi
ACKNOWLEDGEMENTS	vii
CHAPTER 1 INTRODUCTION	1
1.1 Thema	1
1.2 Forschungsstand	2
1.3 Intention	4
CHAPTER 2 DER WEST-ÖSTLICHE DIVAN IM EPOCHALEN KONTEXT	7
2.1 Les mille et une nuits	7
2.2 Die Aufklärung und das 18. Jahrhundert	10
2.3 Der Orient und die Romantik	14
CHAPTER 3 GOETHE UND DER ORIENT	19
CHAPTER 4 GOETHE UND DER PROPHET	26
CHAPTER 5 GOETHE UND HAFIS	32
CHAPTER 6 VORWORT ZU DEN GEDICHTEN	38
6.1 Moganni Nameh – Buch des Sängers	40
6.1.1 Hegire	42
6.1.2 Liebliches	50
6.1.3 Lied und Gebilde	55
6.2 Hafis Nameh – Buch Hafis	58
6.2.1 Unbegrenzt	59
6.2.2 An Hafis	62
6.3 Resümee	68
CHAPTER 7 FREIHEIT IM DIVAN	71
CHAPTER 8 FREIHEIT DER DICHTER	78

CHAPTER 8 HEGELS FREIHEITSBEGRIFF IN DER ÄSTHETIK	82
CHAPTER 9 FRANKREICHS ORIENTREZEPTION	87
9.1 Gautiers Gedicht Preface	88
CHAPTER 10 CONCLUSION	93
WORKS CITED	99

ABSTRACT

This thesis presents two of the most important, but still unresearched, motifs in Goethe's *West-östlicher Divan* – the “Realitätsvermeidung” and the “Freiheit des Geistes”. In order to demonstrate this concept, an overview of the literary movements of the 18th and the 19th centuries is given. As a great influence on western art and literature, the oriental fairy tales are introduced. The focus, however, lies on German Romanticism and the influence of oriental literature on Romantic authors. The main emphasis lies on the *Divan* and the *Noten und Abhandlungen*. A few poems from the first and the second book of the *Divan*, serve as an argument to prove the “Freiheit des Geistes” and the “Realitätsvermeidung”. The last two chapters address Hegel's *Ästhetik* and Gautier's poem *Préface* and discuss the thesis further. The last chapter also demonstrates the influence of Goethe's *Divan* on French Symbolism in the 2nd half of the 19th century.

ABSTRAKT

Diese Arbeit umfasst zwei der wichtigsten, jedoch nicht erforschten, Motive in Goethes *West-östlichem Divan*, nämlich die „Realitätsvermeidung“ und die „Freiheit des Geistes“. Um dieses Konzept darzustellen, wird eine Übersicht der Epochen des 18. und 19. Jahrhunderts gegeben. Die orientalischen Märchen spielen in der Ästhetisierung der westlichen Kunst und Literatur eine große Rolle und werden somit vorgestellt. Der Fokus jedoch liegt auf der Epoche der deutschen Romantik und dem Einfluss der orientalischen Dichtungsliteratur auf die romantischen Autoren. Der Schwerpunkt liegt auf dem *Divan* und den *Noten und Abhandlungen*, insbesondere den Kapiteln *Mahomet*, *Hafis*, *Allgemeines*, *Allgemeinstes*. Die ausgewählten Gedichte der ersten beiden Bücher des *Divans* beweisen die „Freiheit des Geistes“ und die „Realitätsvermeidung“. Hegels *Ästhetik* und Gautiers Gedicht *Préface* schließen die letzten beiden Kapitel ab und dienen der Hauptdiskussion. Das letzte Kapitel demonstriert vor allem den großen Einfluss, der Goethes *Divan* auf die französische Dichtung und den Symbolismus ausgeübt hat.

ACKNOWLEDGEMENTS

*Two roads diverged in a wood, and I— I took the one less traveled by,
And that has made all the difference.*

- Robert Frost -

Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Hans- Günther Schwarz für die wissenschaftliche Unterstützung und die anregenden Gespräche, die mein Interesse für den West-östlichen Divan, die persische Dichtung und die europäische Kunst und Philosophie entfacht haben. An dieser Stelle möchte ich auch Dr. Judith Sidler und Dr. Fritz Heuer für die konstruktive Kritik danken.

Annett Gaudig danke ich herzlichst für die unendliche Hilfe, die sie vor, während und nach meinem Kanada-Aufenthalt für mich geleistet hat und selbst die simpelsten Fragen mit unermüdlicher Geduld beantwortet hat. Vielen Dank auch an Sheila Davis und Friedemann Brauer, die mich herzlich in ihrer Familie und ihr Heim aufgenommen haben und mir stets das Gefühl gegeben haben, zu Hause zu sein. Brigid Garvey danke ich für ihre unablässige Hilfe und ihre Freundlichkeit. Ohne Franziska Gerhardt wäre mein Kanada-Aufenthalt nie unvergesslich geworden. Danke, dass du mit mir dort warst und mir mit Rat und Tat zur Seite gestanden hast.

Meiner Freundin Asli Melek Demirbaş danke ich für ihre grenzenlose Herzlichkeit und unerschöpfliche Geduld, vor und während der Erstellung dieser Arbeit. Danke auch für die konstruktive Kritik und die endlosen literarischen Gespräche, die wir entlang des Neckars geführt haben. Sven

Schalljo möchte ich für die Korrekturvorschläge danken, die er fortlaufend durchgeführt hat.

Im Leben eines jeden Schülers gibt es mindestens einen Lehrer, der den akademischen Fortgang besonders prägt. In meinem Fall gab es zwei solche Lehrer: Herr Friedrich Fischer danke ich aus tiefstem Herzen dafür, dass er nicht nur ein Lehrer war, sondern auch ein Erzieher, ein Freund und eine Vaterfigur. Frau Kathrin Pfister bin ich zu Dank verschuldet, da sie mein Interesse für die deutsche Literatur und besonders für Goethe geweckt hat und mich während meines Studiums mit positiven Ratschlägen begleitet hat.

Zu guter Letzt möchte ich meiner Familie für ihre unerschöpfliche Unterstützung danken. Danke, dass ihr an mich geglaubt habt und Danke, dass es euch gibt.

CHAPTER 1 INTRODUCTION

1.1 Thema

Wer das Dichten will verstehen

Muß ins Land der Dichtung gehen;

Wer den Dichter will verstehen

Muß in Dichters Lande gehen.

(W.J. Goethe, „Noten und Abhandlungen“ 127)

Im Verlauf der Geschichte wurde der Begriff „Freiheit“ überwiegend nur mit der Politik in Verbindung gebracht. Die geistige Freiheit in der Literatur wurde bisher so gut wie ignoriert. Wenn das Thema der Freiheit in der Literatur behandelt wurde, wurde es fast nur mit der individuellen Freiheit gleichgesetzt. Als ein philosophisch orientiertes Land ist Deutschland das einzige Land, das die geistige Freiheit thematisiert. Das hat Hegel in seiner *Ästhetik* mit der Unterscheidung von Geist und Natur klargestellt. Dennoch ist das Thema der geistigen Freiheit in der Literatur problematisch, da es kaum Autoren oder Dichter gibt, die sich mit diesem Thema befassen. In einer turbulenten Zeit, als sich gegensätzliche Epochen bildeten, der napoleonische Krieg Europa beherrschte und Tristheit und Melancholie Themen der Literatur waren, entdeckte Johann Wolfgang von Goethe durch den persischen Dichter Hafis den Orient als Antipoden. Im Verlauf der Literaturgeschichte seit dem Mittelalter, wurde die Dichtung stets als ein zweckgerichtetes Mittel benutzt, um den Lesern eine Moral zu vermitteln. Literatur hatte ein einziges Nutzen,

nämlich zu lehren. Sie wurde nicht als Unterhaltungsmaterial für das Volk oder als ein Fluchtmittel aus der Realität gesehen, wie es im Orient der Fall war, sondern sie wurde für die gehobene, gebildete Schicht geschrieben. Die erzieherische Methode der Literatur in Europa ist der genussvollen, zweckfreien Dichtung des Orients entgegengesetzt. Im *West-östlichen Divan* wendet sich Goethe von den europäischen Methoden der Aufklärung und des Klassizismus ab und wählt den freien Weg des Orients. Sein Ziel ist es, einerseits seiner Umgebung zu entfliehen und andererseits geistig den Westen mit dem Osten zu vereinen.

1.2 Forschungsstand

Die umfangreiche Sekundärliteratur, die sich mit Goethes *West-östlichem Divan* beschäftigt, betrachtet Goethes Orientleidenschaft entweder als eine religiöse Neigung zum Islam, wie Katharina Mommsen in ihrem Buch »*Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen*«. *Goethe und die Weltkulturen* behauptet (Mommsen 59), oder als Erlebnis- und Liebeslyrik, wie es im Metzler Lexikon definiert wird (Metzler 537-540). Gero von Wilpert gibt eine ähnliche Definition in seinem *Goethe Lexikon* (Wilpert *Goethe* 1172-1173).

Der Freiheitsbegriff wird im Zusammenhang mit dem *Divan* nicht verwendet. Das *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* definiert in seiner umfangreichen Sammlung den Begriff der „Freiheit“ gar nicht. Das Wilpert *Goethe Lexikon* gibt eine sehr kurze Definition über „Freiheit und Gleichheit“, allerdings im Zusammenhang mit der französischen Revolution

und Goethes früheren Werke (Wilpert *Goethe* 339). Wilperts *Sachwörterbuch der Literatur* gibt erneut eine sehr kurze Definition über die „Freiheitsdichtung“ und erwähnt Goethe an keiner Stelle (Wilpert *Sachwörterbuch* 283). Das Metzler *Goethe* Lexikon kontrastiert die Freiheit mit Notwendigkeit und definiert eher die „Willensfreiheit“ und an keiner Stelle den *Divan* (Metzler 156). Christa Dills *Wörterbuch zu Goethes West-östlichem Divan* definiert ebenfalls den Begriff der Freiheit nicht.

Eine Definition der Freiheit des Geistes in der Literatur und im Zusammenhang mit Goethes *West-östlichem Divan* gibt es weder in Literatur-Lexika, noch in der Sekundärliteratur. Folglich konnte für die Analyse nur eine beschränkte Anzahl von Sekundärliteratur verwendet werden. Goethes *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des west-östlichen Divans* stehen im Mittelpunkt der Hauptanalyse und dienen gleichzeitig auch als Sekundärliteratur, da Goethe eine umfangreiche Auskunft über die Kultur- und Dichtungsgeschichte des Orients gibt. Des Weiteren dienen die obengenannten Lexika als Nachschlagewerke. Als Sekundärliteratur werden unter anderem Katharina Mommsens Buch »*Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen*«, *Goethe und die Weltkulturen*, Hans-Günther Schwarz *Der Orient und die Ästhetik der Moderne*, sowie weitere Artikel von Hans-Günther Schwarz verwendet.

1.3 Intention

Die Frage, die wir uns stellen sollten ist, ob eine geistige Freiheit überhaupt möglich ist. Kann der Mensch anhand seiner grenzenlosen Phantasie, die einen unbeschränkten Geist voraussetzt, eine Atmosphäre von Freiheit schaffen, dabei seiner Umgebung und der Realität entfliehen und somit durch den Geist sich freisetzen? Kann Literatur und Poesie solch eine Freiheit ermöglichen? Dies sind alles Fragen, mit denen sich die Forschung noch nicht auseinander gesetzt hat, denn obwohl die bisherige Sekundärliteratur zum *West-östlichen Divan* sehr umfangreich ist, wurde dabei die Realitätsvermeidung und die geistige Freiheit in Goethes *Divan* völlig ignoriert.

Das Ziel dieser Arbeit ist, anhand der ausgewählten Gedichte vom Buch *Moganni Nameh – Buch des Sängers* und *Hafis Nameh – Buch Hafis* und der vielen Leitmotive im *Divan* zu beweisen, dass sich Goethe gemäß der orientalischen Dichtung von Zeit und Raum entgrenzt, sich auf eine geistige Reise in den Orient begibt und dabei völlig die Realität vermeidet. Die These dieser Arbeit beschränkt sich einzig und allein auf die Vermeidung der Realität und die Freiheit des Geistes in Goethes größter Gedichtsammlung, dem *West-östlichen Divan*.

Der Hauptteil beginnt mit einem historischen Überblick der Orientrezeption im 18. Jahrhundert, welche mit der Übersetzung der orientalischen Märchen *Les mille et une nuits* (1704-1717) in Frankreich beginnt. Der anti-realistische Einfluss des Orients auf die Romantik wird als

nächstes behandelt. Dabei werden von Friedrich Schlegel *Die Rede über die neue Mythologie* sowie Novalis *Das Allgemeine Brouillon* verwendet, um die Relevanz des orientalischen Einflusses auf die Märchenmode und die romantische Literatur zu erklären. Goethes plötzliches Interesse für den Orient ist das Sujet des nächsten Kapitels. Dabei werden seine früheren Bekanntschaften mit der orientalischen Literatur und dem Propheten Mohammed näher beschrieben. Hierbei werden die Übersetzungen von William Jones analysiert, die auch Gegenstand der *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des west-östlichen Divans* sind. Die Orientleidenschaft des alten Goethes begann jedoch mit einer ganz anderen Übersetzung, nämlich der von Joseph von Hammer-Purgstall. Sein enormer Einfluss auf Goethe, der zu einem tiefgründigen Studium der orientalischen Kulturgeschichte, Literatur und Poesie führte, wird näher behandelt. Hierfür dienen die *Noten und Abhandlungen* als Quelle, sowohl für die Analyse der Jones- und von Hammer-Übersetzung als für die Analyse des *Mahomet* und *Hafis* Kapitels. Das komplexe Verhältnis von Goethe zum Islam und zum Propheten Mohammed, das an mehreren Stellen in den *Noten und Abhandlungen* angesprochen wird, steht nicht im Vordergrund der Analyse des *Mahomet* Kapitels. Der Fokus liegt vielmehr auf der Unterscheidung zwischen dem Dichter und dem Propheten. Für die Arbeit ist das Kapitel *Mahomet* von großer Relevanz. Folglich werden in den darauffolgenden Kapiteln mehrmals Passagen aus diesem Kapitel der *Noten und Abhandlungen* zitiert. Als nächstes wird das Verhältnis von Goethe zu dem persischen Dichter Hafis näher beschrieben, mit der er im *Divan* in

ständigem dichterischem Wettstreit lebt. Dieses Kapitel wird von einer umfangreichen Analyse der ersten beiden Bücher und fünf ausgewählten Gedichten des *Divans* abgelöst. Anhand von diesen Gedichten soll Goethes Realitätsvermeidung und geistige Freiheit bewiesen werden. In den darauffolgenden Kapiteln wird diese These nochmal aufgegriffen und mit Hilfe von Beispielen und Motiven vertieft. Hegels *Ästhetik* und seine Anmerkungen zur persischen Dichtkunst, zur Phantasie und zu Goethes *Divan* sind das Thema des nächsten Kapitels. Das letzte Kapitel enthält die Orientrezeption in Frankreich seit der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zur 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Als Beweis für Goethes enormen Einfluss auf die nachfolgende Literatur und Kunst, dient Gautiers Gedicht *Préface* aus seiner Gedichtsammlung *Émaux et Camées* als Beispiel. Sein Lobpreis auf Goethe, mit dem er die Vermeidung der Realität und somit die Erreichung der geistigen Freiheit feiert, dient als abschließendes Kapitel der vorliegenden Arbeit. Zum Schluss werden die Hauptargumente wiederholt, um dem Ganzen eine abschließende Note zu verleihen.

Hierbei ist zu vermerken, dass den Analysen – sofern es nicht anders vermerkt ist – eigene Beobachtungen zugrunde liegen.

CHAPTER 2 DER WEST-ÖSTLICHE DIVAN IM EPOCHALEN KONTEXT

2.1 Les mille et une nuits

Antoine Galland (1646-1715) übersetzte die *Les mille et une nuits*, deren Autor unbekannt ist, bearbeitete sie und erfand neue Märchen dazu. Erste Erwähnung finden die Märchen aus 1001 Nacht, die in der arabischen Fassung den Namen *Alf Laila Wa-Laila* tragen, im 8. Jahrhundert. Zeitgleich wird die persische Erzählsammlung mit dem Titel *Hezâr Afstane* entdeckt. Trotz der persischen Namen der Figuren kann ein persischer Ursprung nicht bestätigt werden. „Eine indische Herkunft ist wahrscheinlicher“ (Schwarz *Ästhetik* 79). Die Motive und Stoffe der persischen Erzählungen sind mit jüdischen, ägyptischen und syrischen Traditionen vermischt. Da die Märchen mündlich vorgetragen wurden, änderten sich auch im Laufe der Zeit die Handlungen einiger Geschichten (Schwarz *Ästhetik* 79). Gallands Übersetzung der Märchen aus 1001 Nacht, denen er eigene Dialoge hinzufügte -wie zum Beispiel das Gespräch zwischen Scheherezade und ihrer Schwester Dinarzade, die die ersten einundzwanzig Erzählungen abschließen-, brachte er zwischen 1704 und 1717 in 12 Bänden heraus. Dieses war für die Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts ausschlaggebend, da die Märchen die europäische Literatur dieser beiden Epochen stark beeinflussten. Die Vorliebe der Franzosen für die orientalische Kunst und Kultur zeigte sich bereits im 17. Jahrhundert am Hofe des Sonnenkönigs, als die Kunst und Literatur durch den Klassizismus geprägt war. Die Kostümfeste, der französische Garten in Versailles und die Verkleidung á

l'oriental am Hofe Ludwigs XIV. drückten einen großen Nachahmungsdrang der Franzosen gegenüber dem Orient aus. Das zeigt den Bruch mit der europäischen Tradition, die zunächst durch die orientalische Kunst und Architektur und zu Beginn des 18. Jahrhunderts durch die Märchen einen Umbruch auslöste. Darüberhinaus erschienen in Frankreich um 1700 die Märchen von Madame d'Aulnoy, Madame de Murat und von Charles Perrault und spiegelten das starke Interesse der Franzosen zu Beginn des 18. Jahrhunderts mit wundersamen Geschichten wider. Die französische Märchenmode stellte eine Reaktion gegen den Zeitgeist des Rationalismus und das rationalistische Zweckdenken dar und bereiteten somit den Geist der zeitgenössischen Künstler und Dichter für die orientalischen Märchen vor (Schwarz *Ästhetik* 78).

Der Einfluss der Märchen aus 1001 Nacht war enorm, denn zum ersten Mal seit dem frühen Mittelalter zeigte sich der literarische Einfluss des Orients auf Europa. Herder schreibt 1778 in seinem *Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten*:

„Der europäische Rittergeist ward morgenländisch und geistlich; es entstand Heldengesänge, Abentheuer und Wundererzählungen, die aufs unweißende und abergläubige Europa zum Erstaunen würken. Alles war voll Sagen, Romanzen und Romane [...] Vorzüglich bildete sich unter dem morgenländischen Himmel der fabelhafteste Theil der Dichtkunst aus, das Märchen“ (Herder 399-440).

Im Weiteren sind im Gegensatz zu den europäischen Märchen die Märchen aus 1001 Nacht länger und komplexer. Sie weisen einen klaren Gegensatz zum Klassizismus auf, da sie über keine Moral verfügen und nicht zweckorientiert sind. Im Orient dienten sie zur Unterhaltung und zum Genuss. Im Westen zeigten sie in ihrer Originalität, ihrer gehaltvollen Länge, ihrer absoluten Realitätsvermeidung und Zweckfreiheit einen Bruch mit der bisherigen Tradition und führten eine Ästhetisierung Europas durch (Schwarz *Ästhetik* 80-81).

Goethe preist die Mannigfaltigkeit der Märchen in seinem *west-östlichen Divan* in den *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans*. Im Kapitel *Mahomet* lobt er die Märchen aus 1001 Nacht auf höchste Weise: „Ihr eigentlicher Charakter ist, daß sie keinen sittlichen Zweck haben und daher den Menschen nicht auf sich selbst zurück, sondern außer sich hinaus ins unbedingte Freie führen und tragen“ (Goethe *Divan* 148). Der Zweck war der höchste Wert der aufklärerischen Literatur. Goethes Faszination und Bewunderung für die Märchen erklärt sich aus ihrer Zweckfreiheit, die letztendlich „ins unbedingte Freie“ führt. Die Märchen sind für ihn die höchste „Einbildungskraft, die vom Wirklichen bis zum Unmöglichen hin- und wierschwebt, und das Unwahrscheinliche als ein Wahrhaftes und Zweifellooses vorträgt“ (Goethe *Divan* 147). Die höchste Einbildungskraft oder die Phantasie trennt die orientalischen Märchen mit der in sich geschlossenen, zweckorientierten, moralbedachten, realistischen Literatur der Aufklärung. Die höchste Einbildungskraft tritt zum ersten Mal mit den orientalischen Märchen

in die europäische Literatur und ist somit ein neues Prinzip, das zur Gegenauflärerischen Strömungen wie die Romantik führt. Für Goethe repräsentieren die Märchen die Sinnlichkeit, die Ruhe und das genussvolle Leben des Orients, aus denen sich die höchste Phantasie und somit die geistige Freiheit herausbilden.

2.2 Die Aufklärung und das 18. Jahrhundert

Die Rezeption von *Les mille et une nuits* manifestiert den Orient als Schöpfungsort von Dichtung. Diese wird für den Westen im 18. und 19. Jahrhundert zur Inspirationsquelle. Folglich beginnt in Frankreich des 18. Jahrhunderts der ästhetische Einfluss des Orients auf den Westen.¹ Der fiktive Orient wird durch Texte zum erlebten Orient und erobert künstlerisch den Westen. Edward Said missinterpretiert den ästhetischen Einfluss, den die Märchen aus 1001 Nacht auf den Westen ausüben und sieht in den Orientbegeisterung das falsche Orientbild, das er als Orientalismus interpretiert:

„[...] an estimable number of important writers during the nineteenth century were Oriental enthusiasts: It is perfectly correct; I think, to speak of a genre of Orientalist writing as exemplified in the work of Hugo, Goethe, Nerval, Flaubert, Fitzgerald, and the like What inevitably goes with such

¹ Hierbei ist zu vermerken, dass es bereits vorher orientalische Einflüsse auf die Kunst und Literatur des Westens gab, die sich an dem Teppich und dessen Einfluss auf die europäische Malerei zeigt (Schwarz *Ästhetik* 23).

work, however, is a kind of free-floating mythology of the Orient, an Orient that derives not only from contemporary attitudes and popular prejudices but also from what Vico called the conceit of nations and scholars [...] Moreover, the Orient studied was a textual universe by and large; the impact of the Orient was made through books and manuscripts, not, as in the impress of Greece on the Renaissance, through mimetic artefacts like sculpture and pottery. Even the rapport between an Orientalist and the Orient was textual, so much so that it is reported of some of the early-nineteenth-century Orientalists that her first view of an eight armed Indian statue cured them completely of their Orientalist taste“ (Said 52).

Die Kenntnisse des Orients beruhen, laut Said, allein auf Texten. Dabei vergisst er den Einfluss des orientalischen Teppichs vor der Renaissance auf die europäische Kunst. Die ornamentalen, anti-mimetischen Eigenschaften des Teppich wurden nachgemalt, dagegen die griechische Skulptur kaum abgebildet wurde. Die Begeisterung für den fernen Orient wird seit dem 18. Jahrhundert durch die Literatur und Texten intensiviert. Der Westen sucht und findet im Orient die Vorstellungskraft und die Phantasie und nicht den wirklichen Orient (Schwarz *Ästhetik* 22-23).

Die Antike wird durch den Orient ersetzt und demzufolge findet ein Wechsel von Wahrscheinlichkeit und Mimesis zur Realitätsvermeidung statt. Es werden Reisen in den Orient unternommen und Berichte darüber

geschrieben.² Der Orient wird zum Handelsort und die Beziehungen zwischen den westlichen Kolonialmächten intensiviert sich im 19. Jahrhundert durch die Ausdehnung der britischen Kolonialisierung und Handelskontakten, die sich zwischen Persien, Türkei und Frankreich entwickelten. Allerdings ist für die ästhetische Revolution nicht der materialistische Orient bestimmend, sondern die orientalische Literatur, deren Entdeckung die Folge der Aufklärung war. (Schwarz *Ästhetik* 73).

Als Gegenreaktion zu Vernunft, Verstand und das zweckbestimmte Denken der Aufklärung, öffnet der Orient neue Türen und begeistert den europäischen Geist für das Fremde und das Ferne. Die Mannigfaltigkeit, Originalität und die phantasiereiche Komplexität der orientalischen Märchen und Dichtung waren in Europa zu Beginn des 18. Jahrhunderts unbekannt. Die Prinzipien der Nützlichkeit und der Moralität bestimmten die Literatur, die nicht dem Vergnügen, sondern der Moral und der Belehrung diene. Die Märchen waren als Gattung nicht anerkannt. Durch die Auflösung von alten Traditionen und Normen, die zum ersten Mal in der Renaissance statt findet,³ öffnet auch Europa sich für den Orient. Die Diskrepanz zwischen der orientalischen Kunst und Literatur und dem Westen zieht die europäischen Autoren vom 18. bis zum 20. Jahrhundert an und beeinflusst sie in ihrem literarischen Wirken.

² Diese Reisen werden von Goethe in den *Noten und Abhandlungen* genannt: Marco Polo, Johannes von Montevilla, Pietro Della Valle, Olearius, Tavernier und Chardin (Goethe *Divan* 231-249). Goethe bezeichnet sich selbst als Reisender, der die Reise zwar nicht physisch, sondern im Geiste unternimmt.

³ Europas erstes Erwachen und dessen Bruch mit der christlichen Tradition und ihrer religiösen Kunst.

Es gab allerdings viele Autoren, Philosophen und Dichter, die sich dagegen stellten. Während Voltaires philosophische Erzählungen Form und Inhalt der orientalischen Märchen annahmen und er die Märchen sich als Muster nehmend, die Rationalisten seiner Zeit zu provozieren versuchte, ignorierte Gottsched die *Les mille et une nuits* vollkommen, da sie nicht in sein geschlossenes Weltbild, das auf Wahrscheinlichkeit, Ordnung und Sitte beruhte, passten. In seinem *Versuch einer Critischen Dichtkunst (1730)* legt Gottsched sein Dichtungsideal, das auf Wahrscheinlichkeit, Deutlichkeit und Klarheit beruht, dar (Schwarz *Ästhetik* 10-80). Der Zweck und die Moral stehen dabei im Mittelpunkt, „der in dem ganzen Gedichte zum Grunde liegen soll“ (Gottsched 96). Seine Äußerung über die Fabel im Trauerspiel beruht auf dem gleichen Standpunkt: „Die ganze Fabel hat nur eine Haupt-Absicht: nämlich einen moralischen Satz; also muß sie auch nur eine Haupt-Handlung haben, um derentwegen alles übrige vorgeht“ (Gottsched 95).

Die europäische Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts basiert auf Wahrscheinlichkeit, die sich im 18. Jahrhundert als Grundgedanken des Rationalismus und im 19. Jahrhundert des Naturalismus weiterentwickelt. Das Wunderbare in den Märchen, die Phantasie und ihre Immoralität, die lediglich zur Unterhaltung dienen, setzen sich zunächst gegen die strengen Regeln der Aufklärung durch und führen schließlich zu einem Bruch, wie die Rezeption der orientalischen Dichtung in England und Deutschland zeigt.

Insbesondere die persischen Dichter erfreuten sich im 18. Jahrhundert an großer Beliebtheit. Olearius Übersetzung von Saadis *Gulistan* blieb zunächst in

ihrer Wirkung auf Deutschland beschränkt. Das europäische Interesse wurde 1774 von dem britischen Indologen und Juristen William Jones geweckt, als er *Poeseos Asiaticae commentariorum libri sex*, eine lateinische Übersetzung arabischer und persischer Dichtung herausbrachte. Seine Übersetzung brachte die gebildeten Bürger Europas der orientalischen Dichtung näher (Schwarz *Divan u. die Moderne* 122).

Demnach zeigt sich das 18. Jahrhundert durch die Orientrezeption als eine Epoche der Traditionsbrüche, die mit dem Sturm und Drang beginnt und mit der Romantik fortgesetzt wird.

2.3 Der Orient und die Romantik

Die phantasievollen, mannigfaltigen Märchen widersetzten sich dem empirischen rationalistischen Zweckdenken der Aufklärung. Sie werden in der Romantik zum Inbegriff des Poetischen und ersetzen die Darstellung der Wirklichkeit durch Imagination. Die Mannigfaltigkeit der Märchen, ‚variety‘ und ‚diversité‘, werden zu den Leitidealen der europäischen Moderne (Schwarz *Divan u. die Moderne* 121).

Die Orientrezeption wird zum Auslöser aller anti-realistischen Strömungen, wie die Entwicklung der Romantik in Deutschland beweist (Schwarz *Ästhetik* 42-44). Friedrich Schlegel schreibt in *Die Rede über die neue Mythologie*, die er als Fragment *Charakteristiken und Kritiken I* 1798 verfasste und in der *Kritischen Ausgabe* herausbrachte: „Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen“ (Schlegel 320). Er bedauert das Fehlen einer

zeitgemäßen deutschen Mythologie und betont wiederholt, dass „eine neue Mythologie sich aus der innersten Tiefe des Geistes“ (Schlegel 313) herausbilden muss. Sie muss also kein Fremdschaffen, sondern was Originelles sein, dass sich nicht von Außen sondern von Innen, aus dem Geist und nicht den Sinnen herausbildet. Die beiden Begriffe „Innen“ und „Geist“ sind hier von großer Relevanz, da sie auch im *Divan* eine große Rolle spielen. Die romantische Philosophie betont, dass die Literatur aus dem Inneren des freien Geistes heraus entstehen soll. Das ‚Innere‘ verbindet Gefühl, Phantasie und Geist miteinander und kreiert somit was Neues. Die neue Mythologie muss „das künstlichste aller Kunstwerke sein“ (Schlegel 312) und kein Abbild der griechischen und römischen Mythologie nachweisen. Des Weiteren unterstreicht Schlegel den Verlust der Religion und des Mythos, die rückgängig gemacht werden sollen: „Aber auch andern Mythologien müssen wieder erweckt werden nach dem Maß ihres Tiefsinns, ihrer Schönheit und ihrer Bildung, um die Entstehung der neuen Mythologie zu beschleunigen. Wären uns nur die Schätze des Orients so zugänglich wie die des Altertums!“ (Schlegel 319).

Der Orient als Wiege der Religion, als Land der Poesie soll dem Westen als Vorbild dienen. Die während der Aufklärung verlorenen Werte wie Gottesnähe werden im zeitlosen Orient gesucht. Die Utopiefähigkeit des Orients, der die Heimat der Poesie und Märchen repräsentiert, wird zum Muster der romantischen Dichtung. Der Orient wird zur Mythologie der Moderne und ersetzt die verlorene Transzendenz (Schwarz *Ästhetik* 33).

In der Romantik findet der Kampf gegen Realismus und Empirie seinen ersten Höhepunkt. Die Gegensätzlichkeit des Orients wird zum Ideal des 19. Jahrhunderts. Im Gegensatz zu dem pessimistischen, melancholisch tristen Europa, das durch die Aufklärung und die Industrialisierung den Fortschritt anstrebt, repräsentiert die Dichtung des Orients Heiterkeit, Geselligkeit und geistige Freiheit. Der längst verlorengegangene Mythos, die Gottesnähe und das Zeitlose finden sich im Orient und werden zum Ideal der deutschen Romantik (Schwarz *Ästhetik* 40-54).

Die Märchenmode findet ihren Höhepunkt in der Romantik. Der Mythos und der Traum werden zum Vorbild der romantischen Autoren. Die Abwendung der Romantik von den Sinnen und die Hinwendung zum Geist zeigt sich durch die Phantasie, die die Naturnachahmung des Sturm und Drang, d.h. „Aller der Dinge, die wir um uns herum sehen und hören“ (Lenz 13) ersetzt und gegen die Gebote des Rationalismus verstößt. Das Auge wird vom Geist in der Kunst und Literatur ersetzt – wie es Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) in seiner *Ästhetik* in der Opposition von Geist und Natur beschreibt.⁴ Mit der Romantik beginnt somit die Moderne (Schwarz *Romantik* 16).

Novalis, als Repräsentant der deutschen Romantik schreibt im *Allgemeinen Brouillon*, das er 1798-1799 aufzeichnet:

„In einem echten Märchen muß alles wunderbar –
geheimnisvoll und unzusammenhängend sein – alles belebt

⁴ Dieses Beispiel wird im Kapitel Hegels Freiheitsbegriff in der *Ästhetik* näher beschrieben und analysiert.

[...] Die ganze Natur muß auf eine wunderliche Art mit der ganzen Geisterwelt vermischt sein. Die Zeit der all[gemeinen] Anarchie – Gesetzlosigkeit – Freiheit – der *Naturzustand* der Natur – die Zeit vor der Welt (Staat) [...] Die Welt des Märchens ist die *durchaus entgegengesetzte* Welt der Welt der Wahrheit (Geschichte) – und eben darum ihr so *durchaus ähnlich* – wie das Chaos der *vollendeten Schöpfung*“ (Novalis 455).

Die sich an Eindeutigkeit orientierte Welt der Aufklärung steht der phantastischen Märchenwelt gegenüber, die im Orient ihren Ursprung hat. Die Freiheit der Phantasie, die in den Märchen herrscht, wird zum Schlüsselwort der deutschen Romantik, die die Phantasie mit Vernunft und Verstand gleichsetzt (Schwarz *Ästhetik* 92-93). Novalis richtet sich voll und ganz nach der orientalischen Märchentradition und verwendet diese auch in seinen Werken. „Das Land der Poesie, das romantische Morgenland“ taucht in *Heinrich von Ofterdingen* auf und weckt die Sehnsucht des Helden Heinrich nach dem Orient, dessen Literatur und Städte auf.

Die Phantasie führt den Dichter zur Selbstfindung und lenkt von Krieg, Tod und Zerstörung,⁵ die das 18. und 19. Jahrhundert Europa und Amerika beherrschten, ab. Die Romantik suchte durch den Orient die verloren geglaubte

⁵ Beispiele hierfür sind unter anderem im 18. Jahrhundert der spanische Erbfolgekrieg (1701–1714), der österreichische Erbfolgekrieg (1740–1748), der amerikanische Unabhängigkeitskrieg (1775–1783) und die französische Revolution und die napoleonischen Kriege (1798–1815); und im 19. Jahrhundert unter anderem der Britisch-Amerikanische Krieg (1812–1815), die deutsche Revolution (1848/1849), der amerikanische Bürgerkrieg (1861–1865), der Deutsch-Französischer Krieg (1870-1871).

Harmonie wieder zu finden. Goethe, eigentlich kein Romantiker, folgt dem Pfad der Romantik und schreibt den *West-östlichen Divan*. Mit Gedichttiteln wie ‚Unbegrenzt‘ schafft er der Realität und dem öden Leben in Weimar zu entfliehen, das von den Spuren des napoleonischen Krieges zerstört war.

Der orientalische Einfluss breitet sich in Deutschland und England aus, baut die Grundlagen für Goethes *Divan* auf, der wiederum den französischen Symbolismus beeinflusste.⁶

⁶ In England in den Werken von Charlotte Brontë *Jane Eyre*, Charles Dickens *David Copperfield* und in Frankreich in den Werken von Victor Hugo *Les Orientales*, Baudelaire *Les fleur du mal* und Gautiers Lyrik.

CHAPTER 3 GOETHE UND DER ORIENT

Das wachsende Interesse des 18. Jahrhunderts an dem Ursprung der christlichen und jüdischen Religion führte die Historiker nach dem Orient. Der Orient wurde zur ursprünglichen Heimat der biblischen Religionen und Völker. Goethe interessierte sich bereits als Knabe für orientalische Geschichten und die Märchen aus 1001 Nacht, die ihn in seinem dichterischen Wirken in sämtlichen Epochen seines Lebens inspirierten. Seine Faszination mit dem Islam und dem Propheten zeigt sich an einer Tragödie, die er als 23-jähriger über die Gestalt und das Wirken Mohammeds entwarf. Die persischen Dichter übten jedoch auf den jungen Goethe keinen sonderlichen Einfluss aus. Saadi, der Herder in seinem literarischen Schaffen beträchtlich beeinflusste, zog Goethe weniger an. Er bewunderte zwar William Jones als Übersetzer der *Moallakat*, aber seine Hafis-Übersetzungen beeindruckten Goethe nicht besonders (Mommsen 46-47).

In den *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des west-östlichen Divans* äußert Goethe zunächst sein Verständnis zu Jones und dessen Versuch, Hafis als klassizistischen Autor den europäischen Lesern näher zu bringen. Er macht das klassikorientierte England dafür verantwortlich. Allerdings steht er Jones Versuch, Parallelen mit Hafis und der anakreontischen Horazischen Dichtung aufzuzeigen kritisch gegenüber:

„Wenn der vortreffliche *Jones* die orientalischen Dichter mit Lateinern und Griechen vergleicht, so hat er seine Ursachen, das Verhältnis zu England und den dortigen Altkritikern nötigt ihn dazu. [...] Er kannte, schätzte, liebte

seinen Orient und wünschte dessen Produktionen in Alt-England einzuführen, einzuschwärzen, welches nicht anders als unter dem Stempel des Altertums zu bewirken war. Dies alles ist gegenwärtig ganz unnötig, ja schädlich. Wir wissen die Dichtart der Orientalen zu schätzen, wir gestehen ihnen die größten Vorzüge zu, aber man vergleiche sie mit sich selbst, man ehre sie in ihrem eignen Kreise, und vergesse doch dabei, daß es Griechen und Römer gegeben. Niemanden verarge man, welchem Horaz bei Hafis einfällt“ (Goethe *Divan* 185-186).

Zusätzlich bittet Goethe in den *Noten und Abhandlungen*, die persischen Autoren wie Ferdusi nicht mit Homer zu vergleichen, „weil er in jedem Sinne, dem Stoff, der Form, der Behandlung nach, verlieren muß“ (Goethe *Divan* 186). Des Weiteren beschuldigt er Jones, sich durch die Zeitumstände und den literarischen Geschmack seiner Nation in seinen Übersetzungen beeinflusst zu haben:

„Bei der Mitteilung seiner Einsichten jedoch findet er manche Schwierigkeit, vorzüglich stellt sich ihm die Vorliebe seiner Nation für alte klassische Literatur entgegen, und wenn man ihn genau beobachtet, so wird man leicht gewahr, daß er, als ein kluger Mann, das Unbekannte ans Bekannte, das Schätzenswerte an das Geschätzte anzuschließen sucht; er verschleiert seine Vorliebe für asiatische Dichtkunst und gibt mit gewandter Bescheidenheit meistens solche Beispiele, die er

lateinischen und griechischen hochbelobten Gedichten gar wohl an die Seite stellen darf, er benutzt die rhythmischen antiken Formen, um die anmutigen Zartheiten des Orients auch Klassizisten eingänglich zu machen“ (Goethe *Divan* 251).

Goethe, in jungen und mittleren Jahren selbst ein Liebhaber der Antike und der Klassik, denkt im Alter anders. Seine Kritik richtet sich gegenüber Autoren bzw. Übersetzer, die den Stil, den Stoff und die Form verschiedenen Autoren aus verschiedenen Epochen miteinander vergleichen:

„Wir wissen die Dichtart der Orientalen zu schätzen, wir gestehen ihnen die größten Vorzüge zu, aber man vergleiche sie mit sich selbst, man ehre sie in ihrem eignen Kreise, und vergesse doch dabei, daß es Griechen und Römer gegeben [...] Was wir aber inständig bitten ist, daß man Ferdusi nicht mit Homer vergleiche, weil er in jedem Sinne, dem Stoff, der Form, der Behandlung nach, verlieren muß [...]“ (Goethe *Divan* 186).

Goethes entdeckte seine Liebe zur persischen Dichtung, nachdem er im Jahre 1814 die Übersetzung des *Diwan* von Hafis durch Joseph von Hammer-Purgstall las.⁷ In den *Noten und Abhandlungen* lobt er Hammer-Purgstall auf das Höchste und bedankt sich für dessen Hafis-Übersetzung:

⁷ Dieser hatte 1812 den ersten und 1813 den zweiten Teil von *Der Diwan von Mohammed Schemsed-din Hafis* aus dem Persischen ins Deutsche in Stuttgart bzw. in Tübingen herausgegeben. „Doch konnten aufgrund der Kriegshandlungen beide Bände erst auf der Frühjahrs-Buchmesse 1814 in Leipzig ausgeliefert werden, von wo aus der Verleger Cotta sie Goethe überbrachte“ (Mommsen 48).

„Wie viel ich diesem würdigen Mann schuldig geworden, beweist mein Büchlein in allen seinen Teilen. Längst war ich auf Hafis und dessen Gedichte aufmerksam, aber was mir auch Literatur, Reisebeschreibung, Zeitblatt und sonst zu Gesicht brachte, gab mir keinen Begriff, keine Anschauung, von dem Wert, von dem Verdienste dieses außergewöhnlichen Mannes. Endlich aber, als mir, im Frühling 1814, die vollständige Übersetzung aller seiner Werke zukam, ergriff ich mit besonderer Vorliebe sein inneres Wesen und suchte mich durch eigene Produktion mit ihm in Verhältnis zu setzen. Diese freundliche Beschäftigung half mir über bedenkliche Zeiten hinweg und ließ mich zuletzt die Früchte des errungenen Friedens aufs angenehmste genießen“ (Goethe *Divan* 285).

Diese Übersetzung verursachte bei Goethe eine geistige Revolution. Wie Shakespeare die dichterische Kreation des jungen Goethes herausforderte, stellte nun Hafis für den alten Goethe eine kreative Herausforderung dar (Schwarz *Divan u. die Moderne* 122). Katharina Mommsen schreibt in »*Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen*« *Goethe und die Weltkulturen*, dass Goethe in Hafis einen nahen geistigen Verwandten entdeckte. Er beschäftigte sich mit dem Wesen der persischen Dichtung und ihrer Entstehungsgeschichte und vor allem mit der Frage, unter welchen Bedingungen die orientalische Dichtung entstand. Nach seinen Vorstellungen hatte es nämlich nur eine große Zeit gegeben, in der ideale Voraussetzungen für dichterisches Wirken herrschten – die griechisch-römische Antike. Nun entdeckte er eine zweite

große Epoche im mittelalterlichen Orient. Seine intensive Beschäftigung mit der orientalischen Geschichte und Dichtung ist in den *Noten und Abhandlungen* dokumentiert. Der Orient als Land der Poesie und Dichtung bestimmt das dichterische Schaffen des alten Goethes (Mommsen 48-49).

Goethes Verdrängung der Realität während der napoleonischen Kriege, die Europa verwüsteten, zeigt sich an seiner Lektüre, die er während dieser Zeit las. Er studierte die chinesische Geschichte und Kultur und entdeckte nur ein Jahr später die persische Dichtung (Metzler 352). Die Mannigfaltigkeit der persischen Dichtung regten ihn dazu an, nicht nur die orientalische Poesie sorgfältig zu studieren, sondern auch die Religion und die Kultur. In den *Noten und Abhandlungen* gibt Goethe einen ausführlichen Bericht über die Geschichte des persischen Großreichs von den alten Persern bis zum Ende des persischen Mittelalters ab. Besonders die altpersische Religion der Zoroaster, die sich „auf die Würde der sämtlichen Elemente gründete“, (Goethe *Divan* 137) bewunderte er für ihre „Reinlichkeit, ihre Weinrebe, ihre höhere Kultur“ (Goethe *Divan* 138, 140) und ihren Fortschritt. Im Vergleich zur „zarten Religion“ der Perser, bezeichnet er die Araber als eine „wandernde, herdenreiche, kriegerische Nation, durch den Wechselstreit mehrerer Stämme innerlich beunruhigt“ (Goethe *Divan* 130). Goethe beschreibt mit Bedauern die Invasion von Alexander der Große und die Araber als Botschafter des Islams, die das „Vermächtnis der alten Parsen“ und ihre Hochkultur zerstörten und sie nach Indien verjagten.

Goethes Begeisterung für die persischen Dichter des Mittelalters erklärt sich aus seinem Versuch, deren Dichtung zu verstehen. In den *Noten und Abhandlungen* beschreibt er die persische Geschichte, die von Krieg, Eroberung und Zerstörung gezeichnet ist. Dennoch hat die Qualität der Dichtung in allen Epochen nie gelitten. Goethe erklärt das durch die Fähigkeit des Orients und vor allem der persischen Dichter, der Realität zu entfliehen. Die Heiterkeit des Orients im Gegensatz zum tristen Europa beschreibt Goethe mit der Bemerkung, dass er es höchst merkwürdig findet, „daß die persische Poesie kein Drama hat. [...] Die Nation ist zur Ruhe geneigt, sie läßt sich gern etwas vorerzählen, daher die Unzahl Märchen und die grenzenlosen Gedichte“ (Goethe *Divan* 192). Mit der Unzahl an Märchen deutet Goethe auf die Märchen aus 1001 Nacht, die im Orient, trotz ihres Verbots durch den Propheten Mohammed, mündlich weiter gegeben wurden. Das Subjekt spielt im Orient keine Rolle. Das populäre Drama Europas existiert dort nicht. Die zweck- und moralfreie Dichtung dient nur zur Unterhaltung wie die *Les mille et une nuits* beweisen. Im Orient kann allein Gott belehren und demnach darf die Dichtung frei von jeglicher Moral und Belehrung sein. Das zweckfreie Denken des Orients sieht Goethe als modern; das hat der Westen noch zu erfüllen. In den *Noten und Abhandlungen* unterscheidet daher Goethe zwischen Poesie und Redekunst:

„Poesie ist, rein und echt betrachtet, weder Rede noch Kunst; keine *Rede*, weil sie zu ihrer Vollendung Takt, Gesang, Körperbewegung und Mimik bedarf; sie ist keine *Kunst*, weil alles auf dem Naturell beruht, welches zwar

geregelt, aber nicht künstlerisch geängstigt werden darf; auch bleibt sie immer wahrhafter Ausdruck eines aufgeregten, erhöhten Geistes, ohne Ziel und Zweck. Die Redekunst aber, im eigentlich Sinne, ist eine Rede und eine Kunst; sie beruht auf einer deutlichen, mäßig leidenschaftlichen *Rede*, und ist *Kunst* in jedem Sinne. Sie verfolgt ihre Zwecke und ist Verstellung von Anfang bis zu Ende“ (Goethe *Divan* 190).

Demnach bewertet Goethe nicht die Poesie und die Redekunst, sondern trennt sie voneinander, indem er ihre Unterschiede aufzählt.

Der Orient ersetzt für den alten Goethe Griechenland als geistige Heimat. In den *Noten und Abhandlungen* spricht Goethe im Gedichte aus dem Nachlass im Buch des Sängers vom Orient und Okzident, die nicht mehr zu trennen sind (Goethe *Divan* 279). Die Fähigkeit der Orientalen, Sinn und Schönheit in jedem Gegenstand zu sehen, fasziniert ihn. Die Bildlichkeit der persischen Sprache, alles tropisch und metaphorisch zu beschreiben zieht ihn in den Bann. Diese Ästhetik versucht er in den Gedichten wiederzugeben (Goethe *Divan* 54-55).

CHAPTER 4 GOETHE UND DER PROPHET

In ihrem Buch »*Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen*« Goethe und die Weltkulturen schreibt Katharina Mommsen über den Divan:

„Zweifellos ist der *West-östliche Divan* vor allem auch ein religiöses Buch. Für die Religiosität des Orients, besonders für den Islam, hatte Goethe ein Verständnis [...] Es wurde ihm leicht, sich mit den Lehren des Propheten Mohammed zu befreunden, da sie in mancher Hinsicht mit seiner eigenen Weltanschauung übereinstimmten [...] Seit der Dichter mit 23 Jahren eine Tragödie entwarf und teilweise ausführte, die um die Gestalt und das Wirken Mohammeds kreiste [...] Hierin liegt eine der wichtigsten Voraussetzungen für seine spätere >Entdeckung< des Orients. Goethe sah in Mohammed einen der großen geistigen Führer der Menschheit, ähnlich Sokrates und Christus“ (Mommsen 47, 59).

Mohammeds Gestalt faszinierte unter anderem die Sturm und Drang-Generation. Sie sahen in ihm einen Revolutionär, der sich gegen den Geist seiner Zeit stellte. Zweifellos war Goethe auch von Mohammed während seiner Sturm und Drang Zeit beeindruckt.⁸ Der junge Goethe liest im Jahre 1773 *Histoire de la vie de Mahomet, Législateur de l'Arabie*, eine Mohammed-Biographie von F.H. Turpin. Angeregt von der Figur Mohammed, schreibt er

⁸ Der Religionsstifter Mohammed (um 570-632; in damaliger französischer Schreibung Mahomet) als eine große Gestalt der Weltgeschichte, wengleich im 18. Jahrhundert als falscher Prophet und Betrüger abgetan, entsprach dem Sturm und Drang-Ideal des tätigen Genies [...] (Wilpert *Goethe* 660-661).

ein Mohammed-Drama, wie es Voltaire vor ihm getan hatte, von dem er aber aufgrund der negativen Beschreibungen des Propheten nicht sonderlich beeindruckt war. Als Aufklärer lehnte Voltaire alle Religionen ab und kritisierte aus diesem Grund den islamischen Propheten in seinem Drama. Seine Abwertung der islamischen Religion basierte nicht auf Vorurteilen gegenüber dem Feind des Christentums, sondern in seiner aufklärerischen Ideologie konnte Voltaire der Religion nichts abgewinnen und lehnte sie grundlegend ab. Goethes Interesse für den Koran und der islamischen Religion nahm jedoch nie ab. Sein Koranstudium bereitete ihn auf den *Divan* vor, allerdings änderten sich seine Ansichten über die Figur des Propheten in späteren Jahren (Schwarz *Ästhetik* 145).

In den *Noten und Abhandlungen* widmet Goethe dem Propheten ein ganzes Kapitel und nennt es *Mahomet*. Im Gegensatz zu seiner Jugend, verändert sich die Einstellung des alten Goethe gegenüber dem Propheten der Muslimen. Ausgehend vom Standpunkt der Poesie unterscheidet Goethe nun zwischen Poet und Prophet:

„beide sind von einem Gott ergriffen und befeuert, der Poet aber vergeudet die ihm verliehene Gabe im Genuß, um Genuß hervorzubringen, Ehre durch das Hervorgebrachte zu erlangen [...] Alle übrigen Zwecke versäumt er, sucht mannigfaltig zu sein, sich in Gesinnung und Darstellung grenzenlos zu zeigen. Der Prophet hingegen sieht nur auf einen einzigen bestimmten Zweck; solchen zu erlangen bedient er sich der einfachsten Mittel. Irgendeine Lehre

will er verkünden [...] Hierzu bedarf er nur, daß die Welt glaube; er muß eintönig werden und bleiben, denn das Mannigfaltige glaubt man nicht, man erkennt es“ (Goethe *Divan* 145).

Goethes Unterscheidung ist simpel: Er trennt Poet und Prophet, indem er sagt, dass der Prophet im Gegensatz zum Poeten ein zweckorientiertes Ziel verfolgt. Die Zweckfreiheit der Poesie ist die Idee der Freiheit im 18. Jahrhundert. Sich den religiösen, persischen Dichter des Mittelalters als Beispiel nehmend, beschreibt Goethe den Poeten, ebenfalls wie den Propheten, „vom Gott ergriffen“ (Goethe *Divan* 145), aber trennt sie sogleich wieder voneinander, indem er den Poeten und seine Dichtung als genussgebend bezeichnet, da sie keinen Zweck verfolgen. Der Poet widmet sich nur seiner Poesie und die Grenzenlosigkeit seines Denkens und Schreibens drückt er durch seine Mannigfaltigkeit aus, das zu den Idealen des Sturm und Drang gehört. Seine Kritik an der Religion ist nicht zu verfehlen: Der Prophet verfolgt „einen einzigen bestimmten Zweck“ (Goethe *Divan* 145) -Gehorsam und Glaube- und erreicht dies mit den „einfachsten Mittel[n]“ (Goethe *Divan* 145) und bedarf in seiner Eintönigkeit der Mannigfaltigkeit und der Grenzenlosigkeit nicht. Im Übrigen verbindet er den *Divan* mit *Les mille et une nuits*, indem er die Dichtung als genussgebend bezeichnet. Die Märchen aus 1001 Nacht dienen allein dem ‚plaisir‘. Der Grund warum der König die Hinrichtung der Erzählerin Scheherezade immer wieder aufs Neue hinausschiebt ist zum einen die Mannigfaltigkeit der Märchen und zum anderen der Genuss, die die Märchen auszeichnen (Schwarz *Ästhetik* 99,150-151). Der *Divan* ist genauso

wie die orientalischen Märchen frei von Zweck und Moral und dient einzig und allein dem Vergnügen.

Im Weiteren reduziert er den gesamten Inhalt des Korans auf die zweite Sure und bezeichnet den Rest als wiederholend: „Und so wiederholt sich der Koran Sure für Sure [...] Nähere Bestimmungen des Gebotenen und Verbotenen, fabelhafte Geschichten jüdischer und christlicher Religion, Amplifikation aller Art, grenzenlose Tautologien und Wiederholungen bilden den Körper dieses heiligen Buches [...]“ (Goethe *Divan* 145-146). Entsprechend sind alle religiösen Bücher, im Gegensatz zur Dichtung nicht mannigfaltig, da sie in ihren ständigen Wiederholungen eintönig sind und allein Gehorsam fordern sollen. Folglich würde die Mannigfaltigkeit das Gegenteil bewirken, da sie nicht geglaubt werden kann, sondern nur durch geistige Freiheit erkannt werden kann (Goethe *Divan* 145). Seine Kritik hält ihn jedoch nicht davon ab, von der Anziehung „dieses heiligen Buches“, die ihn „immer von neuem anwidert, dann aber anzieht, in Erstaunen setzt und am Ende Verehrung abnötigt“ (Goethe *Divan* 146) zu berichten.

Goethes Hochschätzung für die zoroastrische Religion der alten Perser wird bereits in den *Noten und Abhandlungen* im Kapitel *Ältere Perser* deutlich. Die brutale Invasion der Araber kritisiert Goethe erneut im Kapitel *Mahomet*, indem er sie als kriegerisch und gewalttätig bezeichnet. Den Stil des Korans beschreibt er „seinem Inhalt und Zweck gemäß, streng, furchtbar, stellenweis wahrhaft erhaben“ (Goethe *Divan* 147) aber dennoch „für ewige Zeiten höchst wirksam“ (Goethe *Divan* 147).

Als zweckorientierter Prophet verbietet Mohammed alle Märchen und gleicht in seinem Denken dem Dichter der Aufklärung. Für ihn sind jedoch Religion und Dichtung unvereinbar. Goethes Kritik ist nicht zu verfehlen: „In seiner Abneigung gegen Poesie erscheint Mahomet auch höchst konsequent, indem er alle Märchen verbietet“ (Goethe *Divan* 147). Goethe stellt die Phantasie in den Mittelpunkt und würdigt die „leichtfertige Einbildungskraft“ der Märchen, „die vom Wirklichen bis zum Unmöglichen hin- und widerschwebt, und das Unwahrscheinliche als ein Wahrhaftes und Zweifellores vorträgt“ (Goethe *Divan* 147). Dies alles repräsentiert für ihn die „orientalische Sinnlichkeit, einer weichen Ruhe und bequemen Müßiggang“ (Goethe *Divan* 147-148). Dabei betont er bewusst das zweite persische Großreich der Sassaniden und ihre Begeisterung für die Märchen, wo sich „diese Luftgebilde über einem wunderlichen Boden schwankend [...] ins Unendliche vermehrt“ (Goethe *Divan* 148) hatten, „wie sie uns Tausendundeine Nacht [...] als Beispiele darlegt“ (Goethe *Divan* 148). Hiermit zieht er noch einmal einen Vergleich zwischen den alten Persern und dem Islam und Mohammed, der die Märchen verboten hat. Die Bezeichnung der Märchen als „Luftgebilde“ ersetzt das rationalistische Zweckdenken der Aufklärung und der klassizistischen Literatur des 18. Jahrhunderts durch die Phantasie. Der Begriff „Luftgebilde“ ist eine Metapher für etwas, das nicht greifbar oder fest ist. Der Inhalt der Märchen spiegelt nicht die alltäglichen Probleme der Gesellschaft wider, sondern setzt sich von der zeitgenössischen Realität ab.

Die europäische Dichtung des 17. und 18. Jahrhunderts, vor allem in Frankreich und in Deutschland, hatte den Zweck, moralisch zu belehren. Der Klassizismus zog seinen Nutzen durch die Kunst, indem er die Kunst und die Moral gleichsetzte. Goethe bricht die Tradition, indem er betont, dass die Märchen keinen Zweck verfolgen: „Ihr eigentlicher Charakter ist, daß sie keinen sittlichen Zweck haben und daher den Menschen nicht auf sich selbst zurück, sondern außer sich hinaus ins unbedingte Freie führen und tragen. Gerade das Entgegengesetzte wollte Mahomet bewirken“ (Goethe *Divan* 148). Die Zweckfreiheit der Märchen führt zur absoluten Freiheit. Er kritisiert in dieser Passage nicht nur Mohammed als Propheten, der den Menschen die Freiheit des Denkens weggenommen hat, sondern auch das klassizistische 18. Jahrhundert. Im Gegensatz zur Religion, die nur einen bestimmten Zweck verfolgt, befreien die Märchen die Dichtung von den Normen der Moral und der Religion und führen zur Freiheit der Kunst und Freiheit des Dichters (Schwarz *Ästhetik* 85-86).

Die Märchenrezeption bestimmt den modernen Dichtungsbegriff, der die Kunst mit Freiheit gleichsetzt und im Mittelpunkt des deutschen Idealismus' steht. Eine Kunst ohne moralischen Lehrsatz und ohne jegliche Intention auf Weltverbesserung gab es bisher noch nicht. Im Kapitel *Mahomet* kritisiert Goethe die Religion, indem er betont, dass die Dichtung, im Gegensatz zur Religion, zur Freiheit führt (Schwarz *Ästhetik* 150-152). Infolgedessen kann der *Divan*, wie Katarina Mommsen ihn beschreibt, kein islamisches Buch sein.

CHAPTER 5 GOETHE UND HAFIS

Kein anderer beeinflusste den alten Goethe literarisch so sehr wie der persische Lyriker Shams-o d-Dîn Mohammad Hafis (1326-1390).⁹ Goethes Interesse wurde für den bedeutendsten persischen Lyriker, „der den Koran auswendig wusste“ (Wilpert *Goethe* 436), geweckt, als er im Sommer 1814 den *Diwan* von Hafis, übersetzt von Joseph von Hammer-Purgstall vom Persischen ins Deutsche, las. Angeregt von seiner einzigartigen Verskunst, seiner Trink- und Liebesdichtung und dem mystisch-geheimnisvollen Ton, begann Goethe, seinen eigenen *Divan* zu schreiben (Wilpert *Goethe* 436).

Trotz seines Amtes als Hofdichter, Religionslehrer einer Koran-Schule und Mitglied des Sufi-Ordens (Metzler *Goethe* 214) trennte Hafis dennoch die Religion und die Dichtung voneinander und kritisierte oft den Klerus seiner Zeit. Goethes Verehrung für den mittelalterlich persischen Dichter ist in den *Noten und Abhandlungen* mehrmals dokumentiert und im *Hafis Nameh Buch Hafis* wiedergegeben. Er nennt ihn seinen „Zwilling“ (Goethe *Divan* 25), fühlt sich ihm geistesverwandt und nimmt sich ihn zum Vorbild im *Divan*.

In seinem umfassenden Studium der persischen Dichtungsgeschichte beschreibt Goethe in den *Noten und Abhandlungen* im Kapitel *Dichterkönige* die Bedeutsamkeit des Dichters am Hofe des Königs: „Viele Dichter versammelten sich an Mahmuds Hofe, man spricht von vierhundert, die

⁹ Der berühmteste persische Dichter aus Shiras, „dessen Werk vor allem aus etwa 500 Ghaselen – Liedern des Lebensgenusses, der Liebe und des Weins – besteht und erst ein Jahr nach seinem Tod als *Divan* – so lautet die Gattungsbezeichnung der zahlreichen lyrischen und panegyrischen Gedichtsammlungen insbesondere im islamischen Vorderen und Mittleren Orient – gesammelt worden ist.“ (Metzler *Goethe* 214)

dasselbst ihr Wesen getrieben“ (Goethe *Divan* 153). Die Tragweite dieser Zahl an Dichtern zeigt die hohe Stellung, die sie sowohl am Hof, als auch in der Gesellschaft verkörperten. Es war eine Ehre, ein Hofdichter zu sein und nur wenige, manchmal sogar nur einer, schaffte es seinem Talent gemäß an die Spitze zu gelangen. Der König schenkte ihm ein wohlhabendes Leben und er lebte bis zu seinem Tod ein bequemes, ruhmreiches Leben, gefeiert von der gesamten Nation. Die hohe Bildung setzte sich trotz der Religion immerfort. Die Medizin, die Sternkunde und die Mathematik waren fortgeschritten und die vielen Universitäten im Lande sprachen von einer Relevanz der Bildung im Orient (Goethe *Divan* 152-156).

Trotz der hohen Zahl an Hofdichtern, feierten die Perser in fünfhundert Jahren nur sieben ihrer Dichter als Nationaldichter. Goethe nennt alle sieben in den *Noten und Abhandlungen*: Ferdusi, Enweri, Nisami, Dschelâl-Eddîn Rumi, Saadi, Hafis und Dschami. Goethe beschreibt bei jedem einzelnen Dichter die Einzigartigkeit ihrer Dichtung, aber es ist dennoch Hafis, der den größten Eindruck bei ihm hinterlässt und dem sich Goethe zum Vorbild seiner eigenen Dichtung macht. Der Grund wird in den *Noten und Abhandlungen* im Kapitel *Hafis* erklärt:

„Mit solchen ernsten Studien, mit einem wirklichen Lehramte stehen seine Gedichte völlig im Widerspruch, der sich wohl dadurch heben lässt, wenn man sagt: daß der Dichter nicht geradezu alles denken und leben müsse, was er ausspricht [...] Denn wie ein Märchenerzähler auch nicht an die Zauberei glaubt, die er vorspiegelt, sondern sie nur

aufs beste zu beleben und auszustatten gedenkt, damit seine Zuhörer sich daran ergetzen, ebensowenig braucht gerade der lyrische Dichter dasjenige alles selbst auszuüben [...] Dies scheint uns bei Hafis durchaus der Fall“ (Goethe *Divan* 161).

Goethe bewundert vor allem Hafis Fähigkeit, seine Lyrik von seinem Leben als „Derwisch, Sofi, Scheich“ (Goethe *Divan* 161) und Lehrer einer Koran-Schule zu trennen. Es scheint, als führe der hochgeschätzte Dichter zwei getrennte Leben: eins als Gelehrter und religiöser Derwisch in Shiras und eins als Lyriker. Seine Dichtung spiegelt weder seine Identität noch seine Erlebnisse wider. Goethe erkannte die Ähnlichkeit zwischen seiner und Hafis' Situation. Während er inmitten den napoleonischen Kriegen lebte, die Europa zerstörten, lebte der persische Dichter ebenfalls in einer kriegerischen Zeit. Timurs Armee, ähnlich wie Napoleons, zerstörte die Welt um ihn herum, aber er dichtete dennoch unsterbliche Verse von Nachtigall, Wein und Liebe. Goethe bemerkt in den *Noten und Abhandlungen*, dass die politischen Umstände im Orient keineswegs ein friedvolles ideales Umfeld für den Dichter darstellten (Goethe *Divan* 153). Trotzdem haben es Autoren wie Saadi geschafft, inmitten der Mongolenkriege den *Rosengarten* zu schreiben. Katharina Mommsen schreibt, dass Goethe durch die Parallelen zwischen seinem und Hafis Leben etwas wichtiges erkannte:

„Aufgabe des Dichters ist es, auch in ungünstigen Zeitumständen zu schaffen; es kommt nur drauf an, die genügende Charakterstärke zu beweisen. Diese Stärke des

Charakters fand Goethe vor allem bei den orientalischen Dichtern und so stellte er diesen Zug als eine besonders vorbildliche Eigenschaft hin“ (Mommsen 53).

Allerdings liegt die Einzigartigkeit der orientalischen Dichter nicht, wie Mommsen beteuert, in ihrer Charakterstärke, sondern in ihrer geistigen Fähigkeit, die Realität und somit ihre Umgebung voll und ganz zu vermeiden. Diese Realitätsvermeidung des Orients wurde zum Vorbild des alten Goethes und diente ihm als Grundlage für die Entstehung des *Divans*.

Hafis *Diwan* gehört nicht zur Kategorie Erlebnislyrik, dient nicht dem moralischen Lehrsatz und vermeidet die Realität vollkommen. In seiner Mannigfaltigkeit gleicht Hafis *Les mille et une nuits* und schafft demzufolge etwas Neues, das ihn zum modernen persischen Dichter krönt. Goethe erweitert mit seinem *West-östlichen Divan* die Orientrezeption, indem er keine neue Übersetzung der persischen Dichtung herausgibt, sondern seinen eigenen *Divan* schreibt. Sein Wetteifern mit dem persischen Dichter führt zur keiner Nachdichtung, sondern schafft eine neue eigene dichterische Welt. Die Gemeinsamkeit zwischen Goethe und Hafis besteht darin, dass sie beide in ihrem literarischen Werk etwas Neues geschaffen haben. Folglich waren sie vielen ihrer Zeitgenossen geistig voraus. Goethe beschreibt den ersten Eindruck, den Hafis Dichtung auf ihn hinterließ, nachdem er die Übersetzung von Hammer-Purgstall gelesen hatte:

„[...] ich mußte mich dagegen produktiv verhalten, weil ich sonst vor der mächtigen Erscheinung nicht hätte bestehen können. Die Einwirkung war zu lebhaft, die deutsche

Übersetzung lag vor, und ich mußte also hier Veranlassung finden zu eigener Teilnahme. Alles, was dem Stoff und dem Sinne nach bei mir Ähnliches verwahrt und gehegt worden, tat sich hervor, und dies mit um so mehr Heftigkeit, als ich höchst nötig fühlte, mich aus der wirklichen Welt, die sich selbst offenbar und im stillen bedrohte, in eine ideelle zu flüchten, an welcher vergnüglichen Teil zu nehmen meiner Lust, Fähigkeit und Willen überlassen war“ (Goethe *Werke* 514).

Hafis stellte genauso wie Shakespeare eine kreative Herausforderung für Goethe dar. Der mystische Ton der persischen Poesie, der einen Hang zur Mehrdeutigkeit hat und aus mehreren Schichten besteht, die Reichhaltigkeit der Sprache, die ein reiches Repertoire an Metaphern und rhetorischen Mitteln hat, faszinierte Goethe. Die Phantasie spielt in der orientalischen Poesie eine größere Rolle als in der europäischen Dichtung. Die Logik und die Empirie gehörten in der aufklärerischen Dichtung zu den höchsten Werten. Ihre Auflösung in der persischen Lyrik gibt dem europäischen Dichter die Freiheit, sich der Logik und der Empirie zu entziehen. Die Mehrdeutigkeit der persischen Poesie verlangt einen gewissen Sprachwitz, der die Intelligenz der Leser ständig herausfordert (Schwarz *Ästhetik* 154-156). Die Vermischung der Metaphern, Motive und verschiedenen Themen verlangt, dass es in einem Gedicht mehr als nur ein lyrisches Ich gibt. Folglich gibt es in Hafis' Gedichte keine Einheitlichkeit, welches zur Verwirrung der Leser führt, weil ein Gedicht

nicht nur eine Bedeutung, sondern mehrere Bedeutungen haben kann. Goethe bemerkt in den *Noten und Abhandlungen*:

„Hafis, ein großes heiteres Talent, das sich begnügt, alles abzuweisen wonach die Menschen begehren, alles beiseite zu schieben was sie nicht entbehren mögen [...] Wie ihn denn auch noch jetzt, unbewußt mehr als bewußt, Kamel- und Maultiertreiber fortsingen, keineswegs um des Sinnes halben, den er selbst mutwillig zerstückelt, sondern der Stimmung wegen, die er ewig rein und erfreulich verbreitet“ (Goethe *Divan* 164).

Folglich wurden Hafis' Gedichte nicht geschrieben, um einen Sinn in den Vordergrund zu stellen, sondern dienten zur Unterhaltung und zum Vergnügen, indem sie sogar von einfachen Menschen wie „Kamel- und Maultiertreiber[n]“ (Goethe *Divan* 164) gesungen werden.

Goethe sah in Hafis' Dichtung keine Botschaft. Das Nichtexistieren von Moral, Vernunft und Erlebnis, die Vermeidung der Autobiographie und die Vermischung der Sinne krönten den mittelalterlichen persischen Dichter zu einem modernen Dichter. Goethe versucht die Heiterkeit und die Mannigfaltigkeit des *Diwans* von Hafis in seinem eigenen *Divan* wiederzugeben. Sein *Divan* ist reich an Neologismen und Metaphern. Der bewusst heitere Ton zieht sich wie ein roter Faden durch alle zwölf Bücher des *Diwans* hindurch. Hafis Einfluss auf Goethe führte zu einem „dichterischen Höhepunkt der Moderne von 1850, 1870 und des frühen 20. Jahrhunderts“ (Schwarz *Ästhetik* 167).

CHAPTER 6 VORWORT ZU DEN GEDICHTEN

Der *West-östliche Divan* ist mit 241 Gedichten Goethes umfangreichster Gedichtzyklus. Im Alter von über 60 Jahren arbeitete Goethe vorwiegend zwischen Sommer 1814 und Oktober 1815 intensiv an den Gedichten. Diese wurden von 1815 bis 1818 in Büchern gruppiert und die Ergänzungen und Nachträge dauerten teilweise bis 1820. Allerdings erschienen im Jahre 1816 Vorabdrucke von 12 Gedichten in Cottas *Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1817*. Zwei weitere erschienen ein Jahr später in F.W. Gaubitz' *Gaben der Milde* (Wilpert *Goethe* 1172).

Den größten Einfluss auf Goethe übte zweifellos die deutsche Übersetzung von Hafis' *Diwan* von Hammer-Purgstall aus, den er 1814 las. „Die „Ghaselen“¹⁰-Gedichte des Hafis, die bei Goethe eine Neuorientierung auf die orientalische Literatur bewirkten und damit der sogenannten «gegenklassischen Wendung» des alten Goethes eine neue, viel versprechende Richtung gaben (Bosse 233). Die Einflüsse des Orients und vor allem des persischen Dichters Hafis sind bereits im Titel enthalten. Goethe versuchte, den Orient und den Okzident miteinander zu vereinen. Dabei nannte er seine Sammlung nach dem berühmtesten persischen Gedichtbuch von Hafis, den er als literarischen Zwillingbruder sah. Die Sammlung ist in 12 Bücher aufgeteilt und enthält als

¹⁰ „Eine persische lyrische Dichtungsform, die vorwiegend einen erotischen, mystischen oder reflektierenden Inhalt hat. Diese klassische Form des Liebes- und Weinliedes, die auch von Mystikern benutzt wurde, wurde von Hafis erneuert, indem er ihr den bisher der Quaside vorbehaltenen Inhalt des Lob- und Preisgedichts gab; bestehend aus 5 -15 Distichen, deren Halbverse jeweils ein rhythmisches Metrum und gedankliche Einheit bilden: Das 1. Distichon reimt in sich, während in den folgenden nur der 2. Halbvers auf dieses erste Reimwort reimt, der 1. Halbvers bleibt variabel (Dill 139).

Haupttitel einen persischen Namen, wie zum Beispiel *Moganni Nameh*, und im Untertitel dessen deutsche Übersetzung: *Buch des Sängers* (Bosse 234). Anke Bosse schreibt in *Interkulturelle Balance statt «clash of cultures»*. Zu Goethes *West-östlichem Divan*, dass die Balance zwischen dem persischen Haupt- und dem deutschen Untertitel mit Goethes Schreibversuchen, den persischen Titel in arabischer Schrift wiederzugeben, intensiviert werden sollte. Goethe wollte dadurch auch eine Balance im Schriftbild herstellen. Sein Vorhaben wurde aber im Druck nicht realisiert. Anke Bosse betont, dass Goethes Schreibversuche in der persischen und arabischen Schrift von großer Bedeutung sind. Sie zeigen seine Bemühungen, den konkreten Sinn der orientalischen Texte zu begreifen. Die Ästhetik der arabischen Schrift faszinierte Goethe und diese benutzt er vor allem im Erstdruck von 1819, den er selbst betreute (Bosse 235).

Das Wettstreiten mit Hafis und der Einfluss der orientalischen Poesie gaben Goethes *Divan* „eine neue Orientierung, einen neuen Inhalt und eine neue Sprache“ (Schwarz *Ästhetik* 152-153). Allerdings erschwerten die fremde Welt des Orients und die neue Sprache die west-östliche Lektüre für die westlichen Leser. Ebendeshalb schrieb Goethe die *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divan*, um den Lesern die Geschichte, Kultur und Besonderheit der orientalischen Literatur näher zu bringen. Trotz Goethes Bemühungen, die fremde Welt seinen Lesern näher zu bringen, blieb die große Begeisterung für Goethes größte Gedichtsammlung im deutschsprachigen Raum aus. Wenngleich Goethes *Divan* im deutschsprachigen Raum ignoriert wurde, erfreute er sich in Frankreich an großer Beliebtheit. Französische

Autoren wie Victor Hugo, Théophile Gautier und Charles Baudelaire waren von Goethes *Divan* und der Welt und Literatur des Orients stark beeinflusst¹¹ (Schwarz *Ästhetik* 153).

Einige Bücher, darunter auch *Buch des Sängers* und *Buch Hafis* beginnen mit einem vierzeiligen Vorspann. Im ersten Buch, dem besagten *Buch des Sängers*, führt der Dichter die Leser in die orientalische Welt und Kultur ein und flüchtet gleichzeitig vor den politischen Unruhen des Westens. Im zweiten Buch, dem *Buch Hafis*, wird Hafis als Vorbild gepriesen und einige Themen und Motive, wie „grenzenlos“, „Sterngewölbe“ und die „Locke“ werden vorgestellt (Wilpert *Goethe* 1173). Für die Analyse dieser Arbeit werden nur Buch eins und zwei verwendet, daher wird auf eine weiterführende Einführung der restlichen Bücher verzichtet, da es den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

6.1 Moganni Nameh – Buch des Sängers

Das erste Buch des *Divans* enthält 17 Gedichte von je unterschiedlichem Inhalt und unterschiedlicher Form. *Moganni* bedeutet im arabischen und persischen sowohl Sänger als auch Dichter. Dessen Bedeutung wird in vielen Gedichten, darunter auch „Hegire“, behandelt. *Moganni* erweitert Goethes Funktion als Dichter, der gleichzeitig auch als Sänger fungiert. Dabei stellt er dem Leser durch seine Gedichte bzw. Lieder die Kultur des Orients vor und

¹¹ Goethes Einfluss auf den französischen Symbolismus wird im Kapitel ‚Gautier’s Gedicht ‚Preface‘ näher analysiert‘

vergleicht sie gleichzeitig mit dem Westen. Das Dichter- bzw. Sängermotiv, das durch *Moganni* im ersten Buch vorgestellt wird, stellt auch die unterschiedliche Gebrauchsweise des Lyriks im Orient und im Westen vor: Im Orient wird die Dichtung gesungen, im Westen aufgeschrieben und vorgelesen.

Zwanzig Jahre ließ ich gehen

Und genoß was mir beschieden;

Eine Reihe völlig schön

Wie die Zeit der Barmekiden. (Goethe *Divan* 9)

Das Buch beginnt mit einem vierzeiligen Vorspann, der im ersten Vers eine Zeitspanne, welche zwischen Goethes italienische Reise in 1786 und Schillers Tod und der Schlacht von Jena in 1806 liegt, umfasst (Goethe *Divan* 300). In diesem Vorspann beschreibt Goethe die fruchtbaren Jahre, die er mit Schiller in Weimar genießen durfte, die aber nun vorbei sind. Im dritten Vers verwendet Goethe das Wort ‚genoß‘, das in den Märchen aus 1001 Nacht dem Wort ‚plaisir‘ entspricht und für den Orient und die orientalische Lebensweise steht. Damit beschreibt Goethe nicht nur die letzten genussvollen zwanzig Jahre, die er mit Schiller verbracht hat, sondern auch die Jahre, die er nun mit Hafis und seiner Dichtung verbringt, die genauso „schön wie die Zeit der Barmekiden“ (Goethe *Divan* 9) gewesen sind¹².

¹² Das Reich der Barmekiden (718-803) war die erste Hochkultur Bagdads, das von einer aus Balch stammenden Familie regiert wurde. Die Literatur und die Dichtkunst blühten während dieser Zeit auf. „Die Zeit der Barmekiden heißt daher sprichwörtlich: eine Zeit lokalen, lebendigen Wesens und Wirkens“ (Goethe *Divan* 149).

6.1.1 Hegire

„Hegire“, das erste Gedicht des *Divans*, entstand am 24. Dezember 1814 und wurde zwei Jahre später zusammen mit elf anderen Gedichten veröffentlicht. Goethe wählte die französische Schreibweise „Hegire“ statt der arabisch-persischen „Hedschra“, welches die Flucht des Propheten Mohammed von Mekka nach Medina im Jahre 622 nach Christus markiert. Folglich beginnt eine neue Ära im Morgenland, die gleichzeitig auch Goethes geistige Flucht aus dem von napoleonischen Kriegen zerstörten Abendland in die heile Welt des Orients darstellt (Wilpert *Goethe* 454).

Nord und West und Süd zersplittern,
Throne bersten, Reiche zittern,
Flüchte du, im reinen Osten,
Patriarchenluft zu kosten;
Unter Lieben, Trinken, Singen
Soll dich Chisers Quell verjüngen. (Goethe *Divan* 9)

In der ersten Strophe beschreibt Goethe die westliche Situation, die aufgrund der napoleonischen Kriege, durch Chaos und Unordnung gekennzeichnet ist und flüchtet deshalb in den „reinen Osten“, um dem Krieg und den Unruhen zu entkommen. Der Osten wird hier deshalb als „rein“ bezeichnet, weil er in der orientalischen Poesie als ein vollendeter, idyllischer Ort beschrieben wird, der niemals von Krieg und Zerstörung heimgesucht wird. Die brutalen Kriege im Orient werden nie in dessen Poesie wiedergegeben, wie Saadis *Rosengarten* beweist. Damit beginnt er seine geistige Reise in den Orient und tauscht die

unerträgliche Realität gegen die „märchenhafte Einbildungskraft¹³ und Magie des Ostens“ (Schwarz *Ästhetik* 170) aus. Der alte Goethe wird von „Chiser“¹⁴, einem Flussgott, verjüngt und vergnügt sich nach orientalischem Lebensstil in der Schenke mit „Lieben, Trinken, Singen“ (Goethe *Divan* 9). Die Verjüngung ist ein Motiv im *Buch des Sängers* und stellt eine Unmöglichkeit dar, die Goethe jedoch als etwas Wirkliches aufzeigt. Der Genuss, der noch oft in den folgenden Gedichten als wichtiges Thema behandelt wird, wird in „Hegire“ zum ersten Mal erwähnt. Der genussvolle Lebensstil des Orients, der als ‚plaisir‘ zum ersten Mal in den Märchen aus 1001 Nacht zu finden ist, wird zum wiederkehrenden Motiv im *West-östlichen Divan*. Mit dem Genuss kommt auch die Freiheit, die er durch die Vermeidung der Realität zu zeigen versucht. Die westliche bürgerliche Haltung gegenüber dem ‚plaisir‘ war schockierend. Die europäische Literatur im 18. und 19. Jahrhundert wurde vorwiegend von Themen wie Leid, Kummer und Moralität dominiert. Mit dem Genuss im *Divan* konnte der vom Protestantismus geleitete westliche Bürger wenig anfangen. Er war ihm fremd und wurde von den meisten nicht verstanden. Die Literatur hatte den Zweck zu lehren und nicht Genuss zu bereiten. Goethes *Divan* war das erste Werk in der deutschen Literatur, der mit dieser Tradition brach und wurde deshalb von vielen Lesern abgelehnt.

¹³ Die Einbildungskraft verbindet Goethe mit den Märchen aus 1001 Nacht und schreibt in Kapitel *Mahomet*: „[...] Diese Spiele einer leichtfertigen Einbildungskraft, die vom Wirklichen bis zum Unmöglichen hin- und widerschwebt, und das Unwahrscheinliche als ein Wahrhaftes und Zweifellooses vorträgt, waren der orientalischen Sinnlichkeit, einer weichen Ruhe und bequemem Müßiggang höchst angemessen“ (Goethe *Divan* 147-148).

¹⁴ „Eigentlich grün, grünlich; Name eines Propheten, der den Quell des Lebens entdeckte. ‚Als der ewig jugendliche Hüter des Quells verjüngt er Menschen und Tiere und Pflanzen... und bedeckt im Frühling die Erde mit frischem Grün (v. Hammer)‘“ (Goethe *Divan* 301).

Dort, im Reinen und im Rechten,
Will ich menschlichen Geschlechtern
In des Ursprungs Tiefe dringen,
Wo sie noch von Gott empfangen
Himmelslehr in Erdesprachen,
Und sich nicht den Kopf zerbrechen. (Goethe *Divan* 9)

In der zweiten Strophe wechselt er das Thema, bricht den Stil und den Ton, das von Herder maßgeblich geprägte ist, und somit die Norm und Regeln der traditionellen westlichen Poesie. Das Orientbild, das Goethe hier präsentiert, ist ein Ideal. Der Orient ist „rein“ und „recht“ und der Ursprung der drei Religionen und die Quelle der Dichtung. Obwohl er in der vorherigen Strophe das Wort „Sollen“ erwähnt, spricht er in der zweiten Strophe bereits von „Wollen“, denn Goethes Verjüngung ist eine futuristische Erwartung und keine Pflicht. Die Verjüngung soll ihm lediglich Vergnügen bereiten und stellt das ‚plaisir‘ wieder im Vordergrund. Das „Wollen“ drückt seine Absicht aus, den Westen zu verlassen und in den „reinen und rechten Osten“ zu gehen, um dem Krieg und der Zerstörung zu entkommen. In allen drei monotheistischen Religionen befiehlt Gott seinen Untertanen, was sie tun und nicht tun sollen: Der moderne Mensch jedoch hinterfragt das „Sollen“ der göttlichen Gebote und entwickelt mit der Säkularisierung einen eigenen Willen. Das „Wollen“ gehört zum Bereich der menschlichen Freiheit, das Goethe bewusst in seine Gedichte immer wieder aufnimmt. In dieser Strophe vergleicht Goethe ebenfalls die Vergänglichkeit des Westens mit der Dauerhaftigkeit des Ostens (Schwarz *Ästhetik* 44). Die Religion dient hier als Beispiel, denn in den letzten

zwei Versen spricht Goethe über die mündliche Übertragung des Korans und die positiv gesehene Naivität der Menschen, die die Religion einfach hinnehmen, ohne sich den Kopf darüber zu zerbrechen.

Wo sie Väter hoch verehrten,
Jeden fremden Dienst verwehrten;
Will mich freuen der Jugendschranke:
Glaube weit, eng der Gedanke,
Wie das Wort so wichtig dort war,
Weil es ein gesprochen Wort war. (Goethe *Divan* 9)

In der dritten Strophe wechselt Goethe das Thema, aber die Freude an der neuen Existenz wird fortgesetzt, denn er freut sich, da er jung und unbeschwert ist. Dazu wird wieder das „Wollen“ gebraucht, denn er will jung und ungebunden sein, um sich der genussvollen, unbeschränkten Seite des Lebens zu widmen. Der Orient als Land des Glaubens wird bekräftigt, allerdings wird dieses Mal die Unwissenheit der Nation ebenfalls erwähnt („eng der Gedanke“). Rationalismus ist im Orient nicht weit verbreitet. Dafür ist das Wort, das hier für die Dichtung steht, sehr wichtig, denn alles wird mündlich weiter gegeben: „Wie das Wort so wichtig dort war, / Weil es ein gesprochen Wort war“ (Goethe *Divan* 9). Das bezeugt schon der Titel des ersten Buches des *Divans*, das *Buch des Sängers*, das „die traditionelle mündliche Darbietung von Dichtung im Orient betont“ (Schwarz *Ästhetik* 173).

Will mich unter Hirten mischen,
An Oasen mich erfrischen,
Wenn mit Karawanen wandle,

Shawl, Kaffee und Moschus handle;

Jeden Pfad will ich betreten

Von der Wüste zu den Städten. (Goethe *Divan* 9)

In der vierten Strophe beschreibt Goethe den Orient als Ort des Handels, den er durch Bezeichnungen wie „Oasen, Karawanen, Shawl, Kaffee und Moschus“ (Goethe *Divan* 9) schmückt. Die zweifache Erwähnung des „will ich“ und „will mich“ bestärkt sein Vorhaben, sich geistig mehr und mehr vom Westen und der Zerstörung abzuwenden und dem heiteren Orient zuzuwenden. Die vorgestellte Landschaft, die Wüsten und Karawanen, Oasen und Händler beschreibt, erinnert an die Märchen aus 1001 Nacht. Dies gibt dem Gedicht einen abenteuerlichen Ton und führt den Leser in eine fremde und aufregende Welt ein.

Bösen Felsweg auf und nieder

Trösten, Hafis, deine Lieder,

Wenn der Führer mit Entzücken

Von des Maultiers hohem Rücken

Singt, die Sterne zu erwecken

Und die Räuber zu erschrecken. (Goethe *Divan* 10)

In dieser Strophe findet wieder ein stilistischer Bruch statt, der typisch für die moderne, nach-goethische Literatur ist. Das Thema des Krieges in Europa, die Flucht in den Orient mit seinen märchenhaften Schätzen wird in der fünften Strophe durch „Maultiere“, „Karawanenführer“ und „Räuber“ konkretisiert. Der „klassische“ Stil wird somit gebrochen und durch einen einfachen Stil ersetzt. Diese Strophe zeigt die Ausbreitung der orientalischen Dichtung durch

alle Schichten, da selbst einfache „Karawanenführer“ mit Hafis Lyrik bekannt sind. Dies zeigt die Ausschreitung der Dichtung im Orient, die im Westen nur dem Zweck und der Moral der Mittelklasse dient. Im Orient dient die Dichtung zum Vergnügen aller Schichten, vom Kaiser zu der einfachen Bevölkerung, die sich damit trösten. Der Gebrauch der Literatur als Trost- und Vergnügungsmittel ist im Westen unbekannt. Die Lieder „übernehmen die Aufgabe der Religion“ hinsichtlich deren Trost- und Schutzfunktion, „ohne [dabei] deren moralischen Zweck“ ebenfalls wahrzunehmen (Schwarz *Ästhetik* 177). Die Erwähnung der „Sterne“ steht als kosmischer Kraft der Dichtung und ihre Ewigkeit. Folglich gehören auch Dichter wie Hafis und Goethe zur Ewigkeit.

Will in Bädern und in Schenken,
Heilger Hafis, dein gedenken;
Wenn den Schleier Liebchen lüftet,
Schüttelnd Ambralocken düftet.
Ja des Dichters Liebesflüstern
Mache selbst die Huris lüstern. (Goethe *Divan* 10)

In dieser Strophe erfreut sich Goethe einerseits an Hafis und seiner Dichtung und andererseits an den duftenden Locken seiner Geliebten. Die Heiterkeit in seiner geistigen Reise durch den Orient wird mit Trinken in den Schenken fortgesetzt. Die Tragödie im Westen wird mit dem Liebesflüstern des Dichters im Osten vergessen und Goethe befindet sich als Dichter zum Schluss des Gedichts im Paradies. Die „lüsternen Huris“ dienen hier als Oxymoron, denn die schönen ewig jungfräulichen Frauen im Paradies, die Huris genannt

werden, sind von „des Dichters Liebesflüstern“ so beeindruckt, dass sie in Ekstase geraten. Dies ist allein der „Einbildungskraft“ des Dichters zuzuschreiben, denn die Dichtung kann das „Unmögliche“ als möglich darstellen und das „Unwahrscheinliche“ als „Wahrhaftes“, wie Goethe es im Kapitel *Mahomet* anhand der orientalischen Märchen beschreibt (Goethe *Divan* 147).

Wolltet ihr ihm dies beneiden,
Oder etwa gar verleiden,
Wisset nur, daß Dichterworte
Um des Paradieses Pforte
Immer leise klopfend schweben,
Sich erbittend ewges Leben. (Goethe *Divan* 10)

Die letzte Strophe bezeugt, dass allein die Dichtung den Dichter ins Paradies und somit ins „unbedingte Freie“ (Goethe *Divan* 148) führt. Allerdings darf dieses Paradies, wo der Dichter mit den Huris Zwiesprache hält, nicht wie das christliche oder das islamische Paradies gesehen werden. Das Paradies steht als Metapher für die geistige Freiheit. Durch die Dichtung wird also eine geistige Freiheit angestrebt und schließlich auch erreicht.

Insgesamt führt das erste Gedicht des *Divans* die Leser in den Orient ein, der für den westlichen Dichter ein Ort des Genusses ist, Im Gegensatz zu westlichen Gedichten gibt es hier, außer der Flucht in den Orient als Oberbegriff, kein einheitliches Thema. Damit gleicht es Hafis' *Diwan*. Die einzelnen Strophen kündigen die folgenden 11 Bücher an: Die Zerstörung, die in der ersten Strophe thematisiert wird, bereitet *Timur Nameh – Buch des*

Timur vor; der Dichter Hafis bereitet *Hafis Nameh – Buch Hafis* vor; die Liebe antizipiert *Uschk Nameh – Buch der Liebe*, die Schenke *Saki Nameh – Das Schenkenbuch*; die Ambralocken weisen auf *Suleika Nameh – Buch Suleika* und die Huris und das Paradies auf *Chuld Nameh – Buch des Paradieses*.

Die geistige Flucht aus der Gegenwart ist das große Thema dieses Gedichtes. Sie thematisiert nicht das Sollen einer Flucht, denn eine Flucht hat nichts mit Wollen zu tun, sondern mit Müssen. Die geistige Reise, die Goethe antritt, ist aber durch ein voluntatives Wollen gekennzeichnet. Sie ist eine Reaktion auf die Ereignisse von 1814/1815 und eine geistige Distanz zu seiner Gegenwart. Goethe lässt sich nicht vom napoleonischen Krieg beherrschen (Richter 14). Mit dem Wollen führt Goethe einen modernen Begriff in die Literatur ein, der am Anfang des 19. Jahrhunderts in Europa völlig unbekannt war und dementsprechend abgelehnt wurde. Den idealen Ort für diese geistige Flucht findet Goethe im Orient, den er im Einklang mit Herder als Ursprung der Poesie und Religion einführt, aber auch die Macht von Hafis Dichtung zeigt. Er begibt sich auf eine geistige Reise der Verjüngung, der genussvollen Heiterkeit und der zweckfreien Dichtung. Diese geistige Reise befreit ihn gleichzeitig von seiner bedingten Gegenwart und ermöglicht eine Vereinigung des Westens mit dem Osten, die nur in der Dichtung möglich ist. In seinem Buch *Der Orient und die Ästhetik der Moderne* schreibt Hans-Günther Schwarz,

„[dass] „Hegire“ die Flucht des Dichters aus dem „Hier und jetzt“ schildert. Die Möglichkeit durch die Phantasie aus dem „Furchtbaren“ seiner Zeit in die Welt der Lieder

des Hafis, aus der Wirklichkeit in die Dichtung des Orients und damit in ein Paradies zu fliehen, bestimmt den ganzen *Divan*. Dieser endet mit dem *Buch des Paradieses*“ (Schwarz *Ästhetik* 177).

6.1.2 Liebliches

Mit dem *Divan* entsteht eine neue Ästhetik. Im Juli 1814 entstand mit dem Gedicht „Liebliches“ eine Beschreibung dieser Ästhetik. Sie steht im Zusammenhang mit der östlichen Literatur und Dichtung. Goethe verzichtet bewusst auf den Gebrauch des Adjektivs „schön“, das in der europäischen Ästhetik die Beschreibung der griechischen Skulptur und der griechischen Literatur kennzeichnet, wie Goethe in den *Noten und Abhandlungen* im Kapitel *Jones* die platonische Literatur als „das Schöne und Gute“ (Goethe *Divan* 251) bezeichnet. Diese neue Formulierung der Ästhetik wird zu einem Leitmotiv des *Divans*, die gleichermaßen den Einfluss der orientalischen Literatur und Kunst auf die europäische Literatur bezeichnet.

Während der Entstehung des *Divans* unternahm Goethe mehrere Rheinreisen. In der Sekundärliteratur wird angenommen, dass er seinen *Divan* dabei niedergeschrieben hätte. In Metzler *Goethe Lexikon* wird dieses Gedicht mit Goethes Natureindrücken, die er während einer seiner Rhein-Main Reisen unternahm, in Verbindung gebracht und als Erlebnisdichtung interpretiert¹⁵

¹⁵ „Was doch Bunt es dort verbindet. Wie Phänomen beruht auch dieses Gedicht des *West-östlichen Divan* auf einem Natureindruck während der Reise in die Rhein-Main-Gegend; es entstand am 25.7.1814 nach dem Anblick der Blumenfelder um Erfurt“ (Metzler 303).

(Metzler 303). Anhand der folgenden Analyse soll bewiesen werden, dass die Realitätsvermeidung der Erlebnisdichtung widerspricht.

Was doch Bunt es dort verbindet
Mir den Himmel mit der Höhe?
Morgennebelung verblindet
Mir des Blickes scharfe Sehe.

Sind es Zelte des Vesires
Die er lieben Frauen baute?
Sind es Teppiche des Festes
Weil er sich der Liebsten traute?

Rot und weiß, gemischt, gesprenkelt
Wüßt ich Schönres nicht zu schauen;
Doch wie, Hafis, kommt dein Schiras
Auf des Nordens trübe Gauen? (Goethe *Divan* 16)

In der ersten Strophe wird bereits deutlich, dass es sich um eine Vision handelt, da der Dichter im Morgennebel nicht sehen kann. Dabei fällt als Wort „Bunt es“ auf. Die bunte Farbe in Teppichen und Zelten, die den Orient repräsentiert, unterscheidet sich von der weißen Farbe, die für den Westen durch die griechische Skulptur symptomatisch wurde. Der Orient wurde bereits in der Renaissance mit der bunten Farbe in Verbindung gebracht, wie sich anhand des bunten, orientalischen Teppichs beweisen lässt. Darüberhinaus wird in den vielen Märchen aus 1001 Nacht der farbenprächtige Bazar und die Kaufleute, die ihre Ware dort verkaufen als bunt beschreiben. Die rote und weiße Farbe,

die sich in den Teppichen findet, trennt den Orient vom Okzident, denn die Farbe des 18. und 19. Jahrhunderts in Europa war weiß und alles gemischte wurde abgelehnt. Die Erklärung dafür liegt in der Beschreibung der weißen griechischen Skulptur, die im 18. Jahrhundert durch die Schriften von Johann Joachim Winkelmann an Bedeutung zunahm. Die weiße Farbe wurde aber mit Griechenland und seiner Skulptur assoziiert, während die bunte Farbe für den Teppich und das Lied steht. Goethe schafft hier eine neue Farbenmetaphorik. Die weiße Farbe ist einheitlich und Repräsentant für den Klassizismus, während die bunte Farbe die Mannigfaltigkeit des Orients darstellt. Goethe weicht hier von den strikten Regeln des Klassizismus ab, indem er das Weiße mit dem Bunten mischt und das „gemischte“ und „gesprenkelte“ preist. Die Vermischung der bunten Farbe bedeutet auch eine Vereinigung des Ostens mit dem Westen, die Goethe unbeschreiblich schön findet: „Wüßt ich Schöneres nicht zu schauen“ (Goethe *Divan* 16). Er vergleicht Schiras, die Heimat des berühmten persischen Dichters Hafis, mit dem trüben Norden. Der trübe Westen mischt sich mit dem bunten Osten und ergibt ein schöneres Bild. In der nächsten Strophe wechselt er wieder das Thema, denn plötzlich steht er auf dem Schlachtfeld, sieht die Realität und vermeidet sie, indem er sich auf das Naturschöne konzentriert:

Ja es sich die bunten Mohne,
Die sich nachbarlich erstrecken,
Und, dem Kriegesgott zum Hohne,
Felder streifweis' freundlich decken. (Goethe *Divan* 16)

In dieser Strophe wird deutlich, dass er trotz des Krieges und der Zerstörung nicht das Hässliche, sondern das Schöne, das immer noch in der Natur vorhanden ist, wahrnimmt. Anstatt zum Schlachtfelde, schaut er lieber zu den Mohnblumen, die durchaus real sind und verleugnet so dessen grausame Realität. Er nimmt nur die schönen Dinge wahr, die die Natur ihm bietet, nicht jedoch die schrecklichen, menschengemachten Spuren des Krieges. Das bezeugt seine Realitätsvermeidung, die er durch die Orientvision erreicht.

Möge stets so der Gescheute
Nutzend Blumenzierde pflegen,
Und ein Sonnenschein, wie heute,
Klären sie auf meinen Wegen! (Goethe *Divan* 16)

Die letzte Strophe, die gleichzeitig eine „nützliche“ Moral enthält, konzentriert sich auf die Natur, die keinen Anteil an dem Kriegsgeschehen hat. Sie produziert nur Schönheit, die der Mensch wahrnimmt oder wahrnehmen sollte, um seiner Gegenwart zu entfliehen. Allerdings hat die Schönheit der Natur keinen Zweck, außer dem Genuss und der Ablenkung. Eine „Blumenzierde“ hat keinen Nutzen, außer zu gefallen und zu erfreuen. Dasselbe gilt auch für die Dichtung, die nicht belehren und nichts bezwecken, sondern erfreuen soll. Gemäß der orientalischen Tradition gibt sich der Dichter dem Genuss hin, um durch seine Dichtung Genuss hervorzubringen. Goethe trennt daher die Funktion des Dichters vom zweckgerichteten Propheten im Kapitel *Mahomet* in den *Noten und Abhandlungen*: „[...] der Poet aber vergeudet die ihm verliehene Gabe im Genuß, um Genuß hervorzubringen [...] Alle übrigen Zwecke versäumt er, sucht mannigfaltig zu sein, sich in Gesinnung und

Darstellung grenzenlos zu zeigen“ (Goethe *Divan* 145). Insofern sind sowohl der Dichter, als auch seine Dichtung frei von jeglichem Zweckdenken, das zur Aufgabe des Propheten gehört.

„Liebliches“ ist ein Antianschauungsgedicht, weil es aus dem Inneren kommt. Die Vision und der Traum führen letztendlich zu einer geistigen Freiheit, die Goethe in seinem *Divan* anstrebt und auch erreicht. Die Naturanschauungen in diesem Gedicht sind keine Abbildung der Wirklichkeit, wie es zum Beispiel im Metzler Wörterbuch beschrieben wird, sondern die Vermeidung der Realität durch Traum und Vision. Daher kann es sich trotz Metzlers Definition nicht um Erlebnislyrik handeln.

Die Realitätsvermeidung ist oft in der islamischen Kunst zu finden. „Ihr Ziel ist nicht Abbildung der Welt, sondern Entwirklichung“ (Schwarz *déréaliser* 334). Diese Entwirklichung ist in der Ornamentik des Teppichs sowie auch in Hafis Dichtung zu finden, die beide in „Liebliches“ erwähnt werden. Goethes verzichtet auf die Realität, wodurch er eine schöne, ewige Kunst schaffen will, die vor ihm bereits Hafis geschaffen hat. Die letzten zwei Verse des ersten Buches lauten: „Möge meinem Schreibe-Rohr / Liebliches entfließen!“ (Goethe *Divan* 21). Im Gedicht „Liebliches“ listet Goethe auf, was er „lieblich“ und „schön“ findet: Die graue, im Nebelgetauchte Landschaft in Erfurt wird durch die bunte Orientlandschaft im Traum ersetzt; Die imaginäre Zeltstadt, die Teppiche, verwandelt sich sogar in Schiras. Das Besondere an diesem Gedicht ist die Vereinigung der Vision mit dem „Erlebnis“, die sich anhand der realen Mohnblumen, die auf dem Schlachtfeld wachsen und seine

Vermeidung des Hässlichen des Belagerungsfelds durch seine Orientvision, zeigt. Das „innere Sehen“ ersetzt das Auge und verbindet den Geist mit dem „Lieblichen“.

6.1.3 Lied und Gebilde

Katharina Mommsen schreibt in »*Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen*« *Goethe und die Weltkulturen*:

„Als Verfasser des *West-östlichen Divans* wurde Goethe von einem Verehrer der Griechen zu einem Verehrer des Orients. Erst seit Goethe ist es in Europa mehr und mehr üblich geworden, beide Welten, die der Antike und die des Orients, als gleichberechtigt nebeneinander zu sehen. Goethe lehrt auch, daß man nicht, wie es früher üblich war, orientalische Kunst mit antiker vergleichen dürfe. Sie müssen vielmehr aus sich selbst verstanden werden, so tief verschieden, wie sie nun einmal sind. Über die Art dieser Verschiedenheit findet sich in einem Gedicht aus dem *Moganni Nameh – Buch des Sängers* die folgende klassische Formulierung [...]“ (Mommsen 60).

Es ist richtig, dass Goethe den Unterschied der griechischen und der orientalischen Kunst in diesem Gedicht anhand des festen und des flüssigen Elements darstellt. Bereits in der Überschrift steht der Osten mit dem „Lied“ dem Westen mit dem „Gebilde“ gegenüber. Allerdings geht es in diesem

Gedicht um mehr als nur einen Vergleich. Es ist eine Absage an den Westen, an die griechische Skulptur und die Nachahmung der Antike:

Mag der Grieche seinen Thron
Zu Gestalten drücken,
An der eignen Hände Sohn
Steigern sein Entzücken;

Aber uns ist wonnereich
In den Euphrat greifen,
Und im flüßgen Element
Hin und wider schweifen.

Löscht ich so der Seele Brand,
Lied es wird erschallen;
Schöpft des Dichters reine Hand,
Wasser wird sich ballen. (Goethe *Divan* 18)

Die Ablehnung der griechischen Kunst und der Skulptur, die eine idealisierte Nachahmung des Menschen darstellen, wird in der zweiten Strophe fortgesetzt, als sich Goethe vom festen und statischen Element, von der Kunst der Antike und damit des Westens, dem flüssigen Element und damit dem Osten und der orientalischen Literatur zuwendet. Soll der Westen seine Nachahmungen fortsetzen, Goethe will lieber „in den Euphrat greifen / und im flüßgen Element / hin und wider schweifen“ (Goethe *Divan* 18). Das flüssige steht auch für die Dichtung Hafis', die Goethe lieber studiert als die nachahmende Literatur des Westens. In der letzten erfüllt sich die Sehnsucht des Dichters nach einer neuen

Kunst und er erlangt diese anhand des Liedes. Allerdings handelt es sich bei der Formulierung „Ballen des Wassers in der Hand des Dichters“ um ein Oxymoron, denn Wasser ist flüssig und kann sich nicht ballen. Die Funktion des Oxymorons in diesem Gedicht ist sehr wichtig, denn hier ist es „unmöglich“, ganz wie die Dichtung im Orientalischen Sinne. Das Feste und das Flüssige, das in diesem Gedicht für West und Ost stehen, werden von Goethe vereint und somit die west-östliche Vereinigung möglich gemacht. Die Begrenztheit des Westens mit seinem Gebilde, welches allein der Nachahmung dient, steht der Unbegrenztheit des Ostens mit seinem Lied gegenüber. Im Kapitel *Mahomet* beschreibt Goethe die zweckfreie Dichtung als „grenzenlos“, die der Dichter mit Genuss hervorbringt (Goethe *Divan* 145). Diese Grenzenlosigkeit steht für den Osten und seine Dichtung. Des Weiteren repräsentiert das Lied den freien Geist, den Goethe als „höchsten Charakter der orientalischen Dichtkunst“ (Goethe *Divan* 168) beschreibt. Die Grenzenlosigkeit des Geistes, die gleichzeitig auch dessen Freiheit beinhaltet, ist allein durch Poesie möglich.

Die künstlerische Vereinigung von Ost und West und vom festen und flüssigen Element wird anhand des Beispiels der Märchen aus 1001 Nacht als wahrscheinlich dargestellt. Goethe schreibt im Kapitel *Mahomet*, dass die Märchen mit ihrem Spiel der „leichten Einbildungskraft, die vom Wirklichen bis zum Unmöglichen hin- und widerschweb[en], und das Unwahrscheinliche als ein Wahrhaftes und Zweifelloses vortrag[en] [...]“ der orientalischen Sinnlichkeit und Lebensstil entsprechen (Goethe *Divan* 147-148). Der Sinn

dieser Märchen ist also, das Unwahrscheinliche als wahrscheinlich und das Unmögliche als möglich darzustellen, sowie das Ballen des Wassers. Das entspricht der orientalischen Dichtung, der sich auch Goethe in diesem Gedicht zuwendet, indem er dem orientalischen Pfad und damit Hafis und den Märchen folgt.

„Die Abkehr von der gegenständlichen Welt der Körper, von der Objektwelt als dem imitativen Ziel der Kunst“ (Schwarz *déréaliser* 342) ist das Thema in „Lied und Gebilde“. Das „Gebilde“, welches sich das Nachahmen der Menschen zum Ziel gesetzt hat, ist das Vorbild der europäischen Kunst. Das unbegrenzt fließende „Lied“ des Orients steht dem begrenzt festen „Gebilde“ des Westens gegenüber. Das Flüssige trennt nicht, sondern verbindet alles miteinander (Schwarz *déréaliser* 343).

6.2 Hafis Nameh – Buch Hafis

Das zweite Buch des *Divans*, welches dem persischen Dichter Hafis gewidmet ist, enthält 12 Gedichte und hat wie das erste Buch einen vierzeiligen Vorspann.

Sei das Wort die Braut genannt,
Bräutigam der Geist;
Diese Hochzeit hat gekannt
Wer Hafisen preist. (Goethe *Divan* 22)

In diesem kurzen Gedicht preist Goethe erneut Hafis als modernen Dichter, denn die Vereinigung von Wort und Geist, die für Sprache und Freiheit steht,

ist dem mittelalterlichen persischen Dichter, der sich gegen die religiöse Gesellschaft seiner Zeit stellte, bereits im 14. Jahrhundert gelungen. Wie ein Brautpaar vereinen sich Wort und Geist miteinander und werden zum Ideal der dichterischen Freiheit. Die Unbegrenztheit des Geistes entspricht der Unbegrenztheit der orientalischen Dichtung, die mit Hafis eine neue literarische Dimension erreichte.

6.2.1 Unbegrenzt

Bereits im Titel dieses Gedichtes wird auf die orientalische Dichtung hingewiesen, die laut Goethe unbegrenzt ist, wie im Gedicht „Lied und Gebilde“ durch das orientalische Lied, im Gegensatz dazu die begrenzt griechische Skulptur, erläutert wurde. Das Konzept der Unbegrenztheit gehört zum theologischen Denken, denn in allen monotheistischen Religionen wird die Vorstellung von Gott als unbegrenzt geglaubt. Goethe sieht in seinem *Divan* nicht Gott, sondern den Dichter und dessen freien Geist als grenzenlos an. Er gibt aber im Gedicht „Offenbar Geheimnis“ Hafis ein göttliches Attribut, das über die Anrede hinauspricht: „heiliger Hafis“ (Goethe *Divan* 26).

Dass du nicht enden kannst das macht dich groß,
Und daß du nie beginnst das ist dein Los.
Dein Lied ist drehend wie das Sterngewölbe,
Anfang und Ende immerfort dasselbe,
Und was die Mitte bringt ist offenbar
Das was zu Ende bleibt und anfangs war. (Goethe *Divan* 25)

Bereits in der ersten Strophe preist Goethe die Unbegrenztheit des Dichters Hafis, der ohne Anfang und Ende über seiner Zeit steht und demnach als Dichter zeitlos ist. Als Dichter kennt er keine Grenzen und durch seine Dichtung, die „drehend wie das Sterngewölbe“ (Goethe *Divan* 25) ist, wird er für immer verewigt. Dass es keinen Anfang und kein Ende gibt, weist das zirkuläre Denken auf, das zur altpersischen Religion der Zarathustra¹⁶ gehört. Ebenso gehört Hafis' Dichtung zur Ewigkeit, denn auch darin findet sich das zirkuläre Denken, die Unbegrenztheit und die Unendlichkeit wieder. Der Unbegrenztheit des Kosmos wird anhand von Metaphern wie „Sterngewölbe“, der Gleichheit von „Anfang“ und das „Ende“ näher beschrieben. Die Dichtung Hafis' gleicht in ihrer Größe und ihrer Unbegrenztheit dem Kosmos, der nach persischer Vorstellung keinen Anfang und kein Ende hat. Die Unbegrenztheit des Kosmos und der Dichtung entspricht auch der Unbegrenztheit des Geistes, der im Gegensatz zur Vernunft und Verstand keine Grenzen kennt und somit frei ist. Der Dichter ist demnach in seiner Freiheit des Geistes und der dichterischen Schöpfung genauso unbegrenzt wie der Kosmos.

Du bist der Freuden echte Dichterquelle,
Und ungezählt entfließt dir Well auf Welle.
Zum Küssen stets bereiter Mund,
Ein Brustgesang der lieblich fließet,
Zum Trinken stets gereizter Schlund,
Ein gutes Herz das sich ergießet. (Goethe *Divan* 25)

¹⁶ Die Religion der alten Perser, ihre Bräuche und Kultur wurden von Goethe in den *Noten und Abhandlungen* ausführlich beschrieben (Goethe *Divan* 136-144)

In der zweiten Strophe benutzt Goethe erneut die Leitmotive, die in fast allen Gedichten des *Divans* zu finden sind. Das Motiv der Festlichkeit, „Lieben, Singen und Trinken“ und das Schöne und „Liebliche“ bezeugen die Freude an der Dichtung im Orient. Das Lied und mit ihm das flüssige Element „Well auf Welle“ sind Repräsentanten für das Unbegrenzte und lassen die Dichtung immerfort fließen.

Und mag die ganze Welt versinken,

Hafis, mit dir, mit dir allein

Will ich wetteifern! Lust und Pein

Sei uns, den Zwillingen, gemein!

Wie du zu lieben und zu trinken

Das soll mein Stolz, mein Leben sein. (Goethe *Divan* 25)

Die Realität ignorierend begibt Goethe sich in einen schöpferischen Wettstreit mit Hafis, den er seinen „Zwilling“ nennt. Sein Ziel ist es, genauso zu leben wie Hafis, die „Lust und Pein“ des Lebens mit ihm zu teilen, mit ihm zu „lieben und trinken“ und sein Leben nach seinem Lebensstil zu richten.

Nun töne, Lied, mit eigenem Feuer!

Denn du bist älter, du bist neuer. (Goethe *Divan* 25)

Die letzten zwei Strophen des Gedichtes beziehen sich auf Goethes eigene Dichtung, die sich mit der von Hafis vermischt. Das Neue und das Alte repräsentieren sowohl Hafis' ewige Lyrik als auch Goethes neue Dichtung, die sich mit Elementen der alten Orientzeit vermischt. Dieses Gedicht illustriert Hafis als einen Dichter, der durch seine Dichtung sich jeder Zeitbedingtheit enthoben hat. Hans-Günther Schwarz schreibt,

„dass dies im geschichtlich denkenden 19. Jahrhundert ein wichtiger Gesichtspunkt ist: man denke an Herders Furcht, daß Shakespeare veralte, oder an Beudelaire's in 'Les phares' geäußerte Überzeugung, daß es keine Vorbilder in Dichtung und Kunst mehr gibt. Das die Zeiten überdauernde ‚Meisterwerk‘ verschwindet im 19. Jahrhundert [...] Hafis' Dichtung ist im Gegensatz zur westlichen Dichtung ewig wie der Kosmos“ (Schwarz *déréaliser* 335-336).

6.2.2 An Hafis

Das Gedicht „An Hafis“ wurde im September 1818 geschrieben. Allerdings war „zu dieser Zeit das *Buch Hafis* schon gedruckt. Goethe schob später das Gedicht in die >Noten und Abhandlungen< ein“ (Goethe *Divan* 306). „An Hafis“ ist das letzte Gedicht im *Buch Hafis* und mit vierzehn Strophen auch das längste. Das Thema dieses Gedichtes ist nicht einheitlich, sondern wechselt ständig und richtet sich nicht nach europäischen Vorstellungen des frühen 19. Jahrhunderts, wie ein Gedicht zu komponieren sei.

Was alle Wollen weißt du schon
Und hast es wohl verstanden:
Denn Sehnsucht hält, von Staub zu Thron,
Uns all in strengen Banden.

Es tut so weh, so wohl hernach,

Wer sträubte sich dagegen?

Und wenn den Hals der eine brach,

Der andre bleibt verwegen. (Goethe *Divan* 27)

Mit dem „Wollen“ in der ersten Strophe impliziert Goethe, dass Hafis als Dichter alles weiß und seine Allwissenheit stellt ihn gleich mit Gott und seinen Propheten. Diese Ansicht repräsentiert sowohl Hafis als auch Goethe als Dichter, die alles Menschliche kennen. Die Sehnsucht ist hier bezeichnend für die Liebe, die „von Staub zu Thron“, also von arm zu reich jeden „in strengen Banden“ hält. Die Sehnsucht führt zum Leid und selbst wenn sie einmal erfüllt wird, so bietet diese keine Linderung, da der Sehrende bereits in diesem Moment neue, weitergehende Sehnsüchte entwickelt.

Verzeihe, Meister – wie du weißt

Daß ich mich oft vermesse –,

Wenn sie das Auge nach sich reißt

Die wandelnde Zypresse.

Wie Wurzelfasern schleicht ihr Fuß

Und buhlet mit dem Boden;

Wie leicht Gewölk verschmilzt ihr Gruß,

Wie Ost-Gekos' ihr Oden.

Das alles drängt uns ahndevoll,

Wo Lock an Locke kräuselt,

In brauner Fülle ringelnd schwoll,

So dann im Winde säuselt. (Goethe *Divan* 27)

In der dritten Strophe findet wieder ein Bruch mit dem westlichen Denken statt. Der Augenblick, in dem der begehrende Mann von der Schönheit der Frau mitgerissen wird, wird durch die Ewigkeit, die durch die Zypresse dargestellt wird, aufgehoben. Die Zypresse steht im Orient metaphorisch für eine schöne Frau. Das Feste des Baumes wird mit der Bewegung der Frau in eins gesetzt: „Die wandelnde Zypresse“. Die Sehnsucht nach der Frau wird mit der unmöglichen Identität des festen und flüssigen Elements näher beschrieben. Die Zypresse mit ihren tiefen Wurzeln, die plötzlich wandeln kann, ist ein Paradox. Die „Locke, in brauner Fülle, die im Winde säuselt“ (Goethe *Divan* 27) ist ebenfalls ein Leitmotiv des *Divans* und gibt dieser Strophe noch einen erotischen Ton, denn es ist im Islam verboten die reizvollen Haare zu zeigen, auf die Goethe hier anspielt.

Nun öffnet sich die Stirne klar
Dein Herz damit zu glätten,
Vernimmst ein Lied so froh und wahr
Den Geist darin zu betten. (Goethe *Divan* 27)

Die Heiterkeit des Gedichtes wird durch das frohe Lied bestimmt, das das Mädchen singt. Allerdings bettet sich der Geist im Lied und nicht im unerreichbaren Mädchen. Die Literatur des 19. Jahrhunderts, die von Leid und Trauer erfüllt war, steht hier im Gegensatz zur Fröhlichkeit des Orients, die dennoch die Pein der Fessel kennt.

Und wenn die Lippen sich dabei
Aufs niedlichste bewegen,
Sie machen dich auf einmal frei

In Fesseln dich zu legen.

Der Athem will nicht nicht mehr zurück,

Die Seel zur Seele fliehend,

Gerüche winden sich durchs Glück

Unsichtbar wolkig ziehend. (Goethe *Divan* 27-28)

Das Paradoxe in dieser Strophe äußert sich durch die Lippen, die fesseln anstatt zu befreien. Die ständige Betonung des Unsichtbaren, die durch die Gerüche ausgedrückt wird, verdeutlicht den Unterschied zwischen dem Westen und dem Osten. Bei den Griechen war alles sichtbar und greifbar, wie die griechische Skulptur beweist, die im Gedicht „Lied und Gebilde“ thematisiert wurde. Der Orient jedoch drückt sich im flüssigen Element aus und wird von Goethe durch das unbegrenzte „Lied“ vorgestellt.

Doch wenn es allgewaltig brennt

Dann greifst du nach der Schale:

Der Schenke läuft, der Schenke kömmt

Zum erst- und zweitenmale.

Sein Auge blitzt, sein Herz erhebt,

Er hofft auf deine Lehren,

Dich, wenn der Wein den Geist erhebt,

Im höchsten Sinn zu hören.

Ihm öffnet sich der Welten Raum,

Im Innern Heil und Orden,

Es schwillt die Brust, es bräunt der Flaum,

Er ist ein Jüngling worden. (Goethe *Divan* 28)

Die Sehnsucht des Dichters, im Gegensatz zu der des Liebenden wird durch das Trinken gelöscht. Ihm eignet der Geist, den auch der junge Schenke sucht. Der Geist gehört dem Dichter, doch der Schenke versucht ihn sich ebenfalls anzueignen und ist aus diesem Grund stets in der Nähe des Dichters und hofft auf seine Lehren. Nach Hegel ist der höchste Sinn in der Religion und der Philosophie zu finden. Goethe spielt aber hier auf die Freiheit des Geistes durch die Dichtung an, die ihm neue ‚Türen‘ öffnet. Das ‚Innen‘ im zweiten Vers der elften Strophe steht im Gegensatz zum ‚Außen‘ des ersten Gedichtes „Hegire“. Damit wird wieder der Unterschied zwischen Ost und West veranschaulicht. Das Motiv der Verjüngung in der elften Strophe, das ebenfalls in „Hegire“ vorkommt, wird in der Schenke durch Wein möglich.

Und wenn dir kein Geheimnis blieb

Was Herz und Welt enthalte,

Dem Denker winkst du treu und lieb,

Daß sich der Sinn entfachte.

Auch daß vom Throne Fürstenhort

Sich nicht für uns verliere,

Gibst du dem Schah ein gutes Wort

Und gibst es dem Vesire. (Goethe *Divan* 28)

Der Denker, der auch als der Dichter gesehen werden könnte, öffnet den Sinn, die Bedeutung der Welt. In der vorletzten Strophe vergleicht Goethe Hafis’

Leben mit seinem, denn die Dichter in Persien waren vom Schah bzw. vom König abhängig. Für ihre Lyrik wurden sie vom Sultan belohnt und lebten ein ruhmreiches Leben, das sie mit Stolz erfüllte, denn von vierhundert Dichtern schaffte es in der Regel nur einer berühmt zu werden. Auch Goethe lebte und arbeitete als geheimer Rat in Weimar und diente dem Hofe und dem Herzog und wurde für seine Verdienste reichlich belohnt. Aber dieses ruhmreiche Leben hatte auch einen Preis: Ebenso wie Hafis, der neben seiner Dichtung auch Religion lehrte, konnte Goethe sich ebenfalls nicht voll und ganz seiner Poesie widmen und musste neben seiner Dichtung auch als geheimer Rat am Hofe tätig sein. Aus diesem Grund sieht er Hafis als seinen Lebensbegleiter und identifiziert sich mit ihm.

Das alles kennst und singst du heut

Und singst es morgen eben:

So trägt uns freundlich dein Geleit

Durchs rauhe, milde Leben (Goethe *Divan* 28)

Der fröhliche Ton der letzten Strophe wird durch das geleitende „Singen“ veranschaulicht. Die Leitfunktion der Dichtung bildet den Abschluss. Sie klingt wie eine Lebensweisheit: Das Leben hat gute und schlechte Seiten. Die Poesie ersetzt die Traurigkeit durch Heiterkeit, denn der Dichter begleitet die Menschen mit seiner Dichtung durch gute und schlechte Zeiten und mildert das Leid, wenn auch nicht auf Dauer, so doch zumindest für eine kurze Zeit.

Das Fehlen der Einheit, die Vermischung des Inhalts und viele Motive kennzeichnen „An Hafis“ als ein modernes, sich von herkömmlichen westlichen Regeln befreiendes Gedicht. Die schlanke Zypresse, die als

Musterbild gegensätzlich für die Ewigkeit und für den weiblichen Körper steht, wird gemeinsam mit der „Welle“ und der „Locke“ ornamentalisiert. Wie sehr Goethe vom Ornament fasziniert ist, zeigt sich besonders mit den letzten beiden Leitmotiven, die sich im *Divan* manifestiert haben und „beide können als Formen der Arabeske bezeichnet werden“ (Schwarz *déréaliser* 339). Besonders auffällig ist „der Bruch mit der sichtbaren Natur“ (Schwarz *déréaliser* 340), die Goethe aufgrund seiner Erfahrung mit Hafis in seinem *Divan* thematisiert.

6.3 Resümee

Hans-Günther Schwarz schreibt in „*Welle*“ und „*Locke*“. *Goethes déréaliser im West-östlichen Divan*:

„Ganz im Sinne der orientalischen Dichtung und Kunst schafft Goethe im *Divan* keine zweite Welt, sondern eine neue Welt, die einzig und allein von der Phantasie bestimmt ist [...] Goethes Realitätsvermeidung drückt sich darin aus, daß er eine Kunst des Lieblichen, Schönen und Ewigen schaffen will“ (Schwarz *déréaliser* 333-334).

In dieser imaginären Welt stehen sich Krieg und Harmonie, Leid und Heiterkeit, das Feste und das Flüssige als antagonistische Sphären gegenüber. Goethe entdeckt den Orient nicht durch eine tatsächliche Reise, sondern durch seine geistige Flucht aus der Realität, die er durch seine *Divan*-Dichtung erreicht. Durch seine symbolische Orientreise feiert er in diesen Gedichten die

Heiterkeit des Lebens, die Freiheit des Geistes und die uneingeschränkte Phantasie. Dadurch transzendiert er die Bedingtheit des Lebens und folgt Hafis' lyrischem Pfad (Schwarz *Ästhetik* 173).

Mit „Hegire“ beginnt Goethe seinen *West-östlichen Divan*. Dieses Gedicht symbolisiert nicht nur Goethes eigene Flucht aus der Realität, sondern bezieht sich auch die Flucht des Propheten Mohammed. Dies kann als ein zweifacher Beginn, der Beginn des *West-östlichen Divans* und der moderne Lyrik, und der Beginn des Islams und einer neuen Zeit im Orient, gesehen werden. Der Inhalt des *Divans* war zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Europa etwas völlig Neues. Die westliche Bevölkerung war mit der zweckfreien Lyrik nicht vertraut. Im Gegensatz zum Orient diente die Literatur des Westens nicht dem Vergnügen des Volkes, sondern der moralischen Belehrung und der Zweckdienlichkeit. Dem setzte Goethe ein Ende, indem er den *Divan* schrieb und schuf dadurch eine neue anti-klassische Lyrik, die nicht nur frei von jeglicher Art von Zweckdenken und moralischer Lehre war, sondern diese auch kritisierte. In „Liebliches“ wird der realistische Blick, der nur Krieg und Zerstörung sieht, durch die Orientvision verdrängt. Das Hässliche, das neben dem „Lieblichen“ existiert, wird vermieden. Die Realität wird nicht wahrgenommen und das Auge wird durch den Geist ersetzt. Der Kontrast zwischen West und Ost wird in „Lied und Gebilde“ mit dem festen und flüssigen Element, mit der orientalischen Dichtung und der Skulptur, und damit mit dem Grenzenlosen und dem Begrenzten verdeutlicht. Der Dichter schafft es, mit seiner freien und unbegrenzten Dichtung den Westen mit dem Osten zu vereinen. Goethe

schreibt im *Buch des Sängers*: „Wer sich selbst und andre kennt / Wird auch hier erkennen: Orient und Okzident / Sind nicht mehr zu trennen“ (Goethe *Divan* 279). Diese vermeintliche Unmöglichkeit hat Goethe mit seinem *West-östlichen Divan* erreicht. Das Gedicht „Unbegrenzt“ greift zurück auf die vorherigen Gedichte und wiederholt viele Leitmotive des *Divans*. Der Dichter wird in seinem Schaffen als grenzenlos dargestellt, der durch seine Dichtung Unsterblichkeit erlangt und für alle Zeiten verewigt wird. „An Hafis“ vereint als Huldigung an dem persischen Dichter mehrere Themen und Motive in einem Gedicht und bricht dadurch mit der klassischen Einheit und der Norm. Die Dichtung und der Geist werden hier in den Mittelpunkt gestellt. Das Motiv des Singens bzw. des Dichters des ersten Buches *Moganni Nameh – Buch des Sängers*, wird in diesem Gedicht wieder aufgegriffen. Der Denker bzw. der Dichter steht durch seinen freien Geist und seinem Lied über dem Schenken und singt sein Lied in guten wie in schlechten Zeiten. Der Fokus in diesem Gedicht wird auf das Innere und den Geist gelegt, da das Lied im Inneren und durch den Geist entsteht. Der heitere Ton, der sich konstant durch das Gedicht zieht, vermittelt schließlich die Moral von *Buch Hafis*, nämlich die Heiterkeit.

CHAPTER 7 FREIHEIT IM DIVAN

Die Freiheit im *Divan* ist ein signifikantes Thema, welches von der Sekundärliteratur bisher nicht zur Kenntnis genommen wurde. Weder in Gero von Wilperts *Goethe Lexikon*, noch in Christa Dills *Wörterbuch zu Goethes Divan* wird der Begriff „Freiheit“ erklärt. Hierbei ist anzumerken, dass Gero von Wilpert Goethes frühere Werke aus der Sturm und Drang Zeit, wie zum Beispiel *Götz von Berlichingen* oder *Prometheus*, die sich durchaus mit dem Thema der Freiheit beschäftigen,¹⁷ ebenfalls nicht zur Kenntnis nimmt. Das Metzlerlexikon definiert den Begriff ‚Freiheit‘, setzt sie aber mit Notwendigkeit gleich und erwähnt den *Divan* an keiner Stelle (Metzler 156).

Ein für Goethes *Divan* wichtiger Begriff, den er fortlaufend in den *Noten und Abhandlungen* erwähnt, ist die Mannigfaltigkeit. Die Mannigfaltigkeit wird mit *Les mille et une nuits* in die Literatur eingeführt und wird zum Kennzeichen der westlichen Moderne, da sie in der Opposition zur zweckorientierten Literatur des Klassizismus und seines Einheitsdenkens steht. Scheherezade als Erzählerin wird von ihrer Schwester für ihren mannigfaltigen Erzählstil gelobt.¹⁸ Literatur als Genuss, so wie es im Dialog zwischen den Schwestern beschrieben wird, bedeutet einen weiteren Bruch mit der Aufklärung. In den *Noten und Abhandlungen* schreibt Goethe im Kapitel *Allgemeines*:

¹⁷ Hierbei ist anzumerken, dass diese Werke die individuelle Freiheit behandeln und nicht die Freiheit des Geistes

¹⁸ „Ma sœur, il faut convenir que plus vous parlez, et plus vous faites de plaisir“ (May150).

„dass, die Fruchtbarkeit und Mannigfaltigkeit der persischen Dichter aus einer unübersehbaren Breite der Außenwelt und ihrem unendlichen Reichtum entspringt. Ein immer bewegtes Leben, in welchem alle Gegenstände gleichen Wert haben, wogt vor unserer Einbildungskraft [...]. Ein eigenständiger Lebemann, der frei und praktisch athmet, hat kein ästhetisches Gefühl und keinen Geschmack, ihm genügt Realität im Handeln, Genießen, Betrachten ebenso wie im Dichten; und wenn der Orientale, seltsame Wirkung hervorzubringen, das Ungereimte zusammenreimt, so soll der Deutsche, dem dergleichen wohl auch begegnet, dazu nicht scheel sehen“
(Goethe *Divan* 165).

Die „variété“, die kennzeichnend für die Märchen aus 1001 Nacht ist, charakterisiert auch die persische Dichtung. Das „bewegte öffentliche Leben“ führt zu mehreren Themen in einem Gedicht. Die persische Dichtung ist geprägt von einer unendlich reichhaltigen Sprache und imitiert nicht die Außenwelt. Goethe begründet damit, dass der Deutsche es dem Perser in der Dichtung gleich tun sollte. Die „grenzenlose Breite“ (Goethe *Divan* 167), die Goethe weiterhin anspricht, steht für die Grenzenlosigkeit des orientalischen Geistes und des dichterischen Schaffens. Die westliche Auffassung von Gott als einzigen grenzenlosen Herrscher der Welt wird hier durch die Grenzenlosigkeit des Orients ersetzt. Diese Grenzenlosigkeit nimmt Goethe in seinem *Divan* auf, indem er den ungebundenen Lebenswandel eines orientalischen Dichters wie Hafis nachahmt, der auf „Lieben, Trinken, Singen“

beruht. Dies steht für die Freiheit des menschlichen Geistes, da Hafis, trotz seines Berufes als Religionslehrer, mit Liebe und Wein die Regeln der islamischen Gesellschaft bricht und sie zum Leitmotiv in seiner Dichtung macht (Schwarz *Divan u. die Moderne* 126).

Die Mannigfaltigkeit der Märchen, die Grenzenlosigkeit der orientalischen Poesie und das „plaisir“ beeinflussten Goethe in seinem dichterischen Schaffen im *Divan*. Gleich den orientalischen Märchen und der Dichtung des Hafis, sind auch Goethes Gedichte im *Divan* frei von Zweck und Moral. Diese dichterische Freiheit entspricht der persischen Dichtung, die nur den Leser „mit sonderbaren Erzählungen zu unterhalten [versucht], um ihn alles vergessen zu machen“ (Goethe *Divan* 205). Goethe macht den Westen mit seiner *Divan*-Lektüre auf einer Weise zweckfrei, wie es vor ihm keiner geschafft hatte.

In „Hegire“ schafft es der Dichter durch seine Einbildungskraft der Realität zu entfliehen. Diese Flucht setzt einen freien Geist voraus, den die orientalischen Dichter vor Goethe bereits erreicht haben. Die geistige Flucht schafft eine Freiheit herbei, die nur durch die Dichtkunst möglich ist. Das Motiv des ‚plaisirs‘ bzw. des „Lieben, Trinken, Singen“ ermöglicht dem Dichter eine weitere Freiheit, die es vorher in der westlichen Literatur nicht gab. Eine weitere dichterische Freiheit ist das Motiv der Verjüngung, die ebenfalls nur im Geiste statt findet und nur in der Dichtung möglich ist. Von dieser Freiheit macht Goethe reichlich in seinem *Divan* Gebrauch. Letztendlich ist es, wie Goethe es in den *Noten und Abhandlungen* im Kapitel *Mahomet* beschreibt, die Einbildungskraft, die den Geist befreit. Die physische

„Gefangenschaft“ im kriegerischen Europa wird durch den Geist und die Phantasie durch Freiheit ersetzt. Schließlich schafft es Goethe mit den lüsternen Huris, das Unmögliche möglich zu machen. Dies ist allein seiner freien Phantasie zuzuschreiben. Der Höhepunkt seiner geistigen Freiheit erreicht er im Gedicht „Hegire“ in der letzten Strophe, als er sich im Paradies, dem ultimativen Ort der Freiheit befindet.

Die absolute geistige Freiheit bietet „Liebliches“ mit der Orientvision und der Blindheit für das Schreckliche, welches die Realität zu bieten hat. Im Gegensatz zur Erlebnislyrik, die die Sinne benötigt, ist dieses Gedicht ein Zeugnis für die schöpferische und geistige Freiheit, die aus dem Inneren entsteht. Der grauenhafte Anblick des Krieges wird nicht wahrgenommen, obwohl er noch vorhanden ist. Der Geist nimmt nur die Schönheit der Natur wahr und distanziert sich vom Schlachtfeld und dessen Grausamkeit. Die Moral in der letzten Strophe, enthält keinen Zweck und dient nicht zur Belehrung der Leser. Sie bezeugt die dichterische Freiheit, von der Goethe Gebrauch macht.

Im Gedicht „Lied und Gebilde“ erteilt Goethe eine klare Absage an den Westen mit seinem auf existierende Dinge beschränkten Denken und seiner Nachahmung, die keinen Raum für das grenzenlose, freie Denken lässt. Dieses Gedicht bezeugt, wie weit sich Goethe geistig vom Westen distanziert hat. Es ist das „Lied“, das den Geist frei setzt, die Imagination, die sich danach sehnt, an andere Orte zu fliehen, um das produktive Schaffen zu ermöglichen. Hafis kannte in seinem dichterischen Schaffen keine Grenzen. Die Unbegrenztheit

des Liedes steht auch für die Unbegrenztheit des Geistes, die dem Dichter die Freiheit ermöglicht.

„[Letztendlich] geht es dem Dichter darum, sich die durch Logik, Empirie, Alter, Lebensumstände gesetzten Grenzen durch die Phantasie zu überschreiten, die Materialität und Realität der Welt durch den Geist zu überwinden und zu beherrschen. In diesem Sinne ist der Dichter ‚grenzenlos‘ und Hafis ‚unbegrenzt‘“ (Schwarz *déréaliser* 335).

Im Gedicht „Unbegrenzt“ führt Goethe die Grenzenlosigkeit des Dichters und des Liedes weiter fort, die ihn unsterblich machen. Der Titel allein ist ein Synonym für die Freiheit. Die Unbegrenztheit des Kosmos gleicht der Unbegrenztheit des Geistes. Diese Freiheit ist allein in der Dichtung möglich.

Der heitere Ton „An Hafis“, das viele Leitmotive des *Divans*, wie die Verjüngung, die Locke und das „Lieben, Trinken, Singen“, wiederholt, wirkt befreiend. Der Denker und der Dichter sind aufgrund ihres freien Geistes dem jungen Schenken überlegen. Das frohe Lied wird in der letzten Strophe weiter gesungen. Dies bezeugt die Uneingeschränktheit des Liedes, das als flüssiges Element immerfort weiterschwebt und in guten wie in schlechten Zeiten als Trostfunktion den Lesern dient.

Der Prophet verfolgt, wie Goethe es im Kapitel *Mahomet* betont, ein Ziel, der Dichter dagegen nicht. Die Zweckfreiheit der Dichtung steht im Mittelpunkt des *Divans*, die allerdings von der Sekundärliteratur vollkommen übersehen wird. In *den Noten und Abhandlungen* schreibt Goethe unter *Allgemeinstes*: „Der höchste Charakter orientalischer Dichtkunst ist, was wir

Deutsche *Geist* nennen [...]“ (Goethe *Divan* 168). Die Uneingeschränktheit des Geistes gibt dem Dichter die absolute Freiheit, sich in einer imaginären Welt zu bewegen, die er noch nie gesehen und erlebt hat. Goethe schätzt die Freiheit des Geistes im Orient und in Hafis' Dichtung und übernimmt sie als Grundlage für seine *Divan*-Dichtung. Außerdem wirken die freie und offene Form, die Heiterkeit und der ständig wechselnde Inhalt der Gedichte befreiend. Der freie Geist des Orients bricht mit dem Einheitsdenken des Westens wie die Gedichte im *Divan* zeigen.

Als wichtiger Anhaltspunkt für die Freiheit im *Divan* ist das Kapitel *Mahomet*, welches bereits analysiert wurde.¹⁹ Goethes Kritik richtet sich auf Mohammed, der als zweckorientierter Prophet alle Märchen verbietet, deren Kennzeichnung ihre Mannigfaltigkeit und ihre grenzenlose Imagination sind. Da die Phantasie einen freien Geist voraussetzt, den die Religion verbietet, werden auch die Märchen während der Entstehung des Islams im Orient verboten. Goethe würdigt den Charakter der Märchen, da „sie über keinen Zweck verfügen und daher den Menschen nicht auf sich selbst zurück, sondern außer sich hinaus ins unbedingte Freie führen und tragen“ (Goethe *Divan* 148). Die klare Absage an die Aufklärung und die zweckgerichtete Literatur des Westens zeigt Goethe in seinem *Divan*, indem er auf eine belehrende Moral in den Gedichten verzichtet. Diese Freiheit ist vom Orient inspiriert. Hans-Günther Schwarz schreibt, dass Goethe mit dem „unbedingten Freien“ eine Projektbeschreibung seines *Divans* gibt:

¹⁹ Siehe Kapitel *Mahomet*

„Dieser ist keine Dichtung über das Schicksal eines Menschen, wie man es aufgrund der westlichen Dichtungstradition, die den Menschen und sein Ich in den Mittelpunkt stellt, erwartet. Der *Divan* führt den Leser in einen bisher nicht gekannten überexistentiellen Bereich. Dieser wird pointiert durch das Erreichen des Paradieses, der ultimativen Realisierung eines „unbedingten Freien“ (Schwarz *Ästhetik* 171).

CHAPTER 8 FREIHEIT DER DICHTER

In einem Brief an seine Schwiegertochter Ottilie schreibt Goethe am 21. Juni 1818: „Ihre Bestimmung [der Gedichte] ist, uns von der bedingten Gegenwart abzulösen und für den Augenblick dem Gefühl nach in eine grenzenlose Freiheit zu versetzen“ (Goethe *Divan* 299). Die „bedingte Gegenwart“ ist der napoleonische Krieg, dem Goethe durch seine „Entgrenzung des Augenblicks hin zum Ewigen“, (Schwarz *déréaliser* 337) durch seine Dichtung zu entkommen versucht. Goethes einzige Fluchtmöglichkeit aus dieser Wirklichkeit ist die geistige Freiheit, die ihm die Produktion dieser Gedichte ermöglicht, wie das Gedicht „Liebliches“ bezeugt. Die vierte Strophe ist ein Zeugnis für die Flucht aus „der bedingten Gegenwart und dem Gefühl nach grenzenloser Freiheit“, die der Dichter durch seine Realitätsvermeidung erreicht.

Die bereits analysierten Gedichte sind ein Zeugnis für die Freiheit des Dichters, der sich unabhängig von Zeit und Raum durch seine Einbildungskraft geistig von der Realität entfernt und einer zweckfreien Dichtung hingibt. Diese Gedichte imitieren nicht das Leben des Dichters, sondern ziehen ihn im Geiste an fremde Orte, die er selbst mit den Augen nie gesehen hat und nur im Geiste erlebt. Diese außerordentliche Fähigkeit verdankt der Dichter seinem freien Geist und der Zweckfreiheit seiner Dichtung, denn wo es Regeln und Schranken gibt, gibt es auch Einschränkungen, aber von diesen macht Goethe in seinem *Divan* nicht Gebrauch. Die Freiheit als Dichter drückt sich in unmöglichen Motiven wie zum Beispiel der Verjüngung aus, die der Dichter in

seiner unbegrenzten Freiheit in seinen Gedichten als möglich darstellt. Er lehnt jede Art von Nachahmung einer äußeren Realität ab und versucht etwas Neues zu schaffen. Er denkt orientalistisch zirkulär, nicht modern linear und versucht in seinem dichterischen Schaffen mannigfaltig zu sein.

Goethe bezeichnet sich selbst in den *Noten und Abhandlungen* als „Reisender“, der mit großen Enthusiasmus fremde Kulturen bereise und sich die jeweilige Sprache aneignet, um die Sitten zu verstehen und die Gesinnungen zu teilen (Goethe *Divan* 127). Diese unbegrenzte Freiheit, die dem Dichter als Reisender zur Verfügung steht, wird auch im Gedicht „Freisinn“ behandelt:

Lasst mich nur auf meinem Sattel gelten!

Bleibt in euren Hütten, euren Zelten!

Und ich reite froh in alle Ferne,

Über meiner Mütze nur die Sterne.

Er hat euch die Gestirne gesetzt

Als Leiter zu Land und See;

Damit ihr euch daran ergetzt,

Stets blickend in die Höh. (Goethe *Divan* 11)

Die Ungebundenheit des Dichters in diesem Gedicht drückt seine unbegrenzte Freiheit aus, die er durch die Phantasie erlangt hat und die sich in Heiterkeit und Hoffnung ausdrückt. Die erste Strophe zeugt von einem freien Leben ohne Zwang und Regeln. Der Dichter möchte auf dem Sattel sitzen und immerfort in „alle Ferne“ reiten. Dieses ungezwungene, sittenfreie Leben wird durch die

Sterne bekräftigt, die für die Ewigkeit und Grenzenlosigkeit stehen. Der frohe Ton wird in der zweiten Strophe fortgesetzt. Die Sterne dienen ihm als Kompass und er reitet froh blickend in die Höhe weiter auf seinem Pferd. Der letzte Vers steht für die Unendlichkeit des Himmels und die Freiheit, die damit verbunden ist. Der Dichter unterwirft sich nicht der Außenwelt und nicht dem Zweck, blickt stets in die Höhe, die Unbegrenztheit und Freiheit symbolisiert. Das Gedicht hat keine Moral und steht ebenfalls für die Freiheit des dichterischen Schaffens. Die ultimative Freiheit, zu der sowohl der Genuss, als auch das Dichten gehört, erhält Goethe schließlich im letzten Buch, als er sich, frei von jeglichem Zwang und jeglicher Moral, im Paradies befindet. „Dies steht im Gegensatz zu dem, was Religion und Moral lehren“ (Schwarz *Divan u. die Moderne* 124).

Goethes Märcheninterpretation in den *Noten und Abhandlungen*, dass sie über „keinen sittlichen Zweck“ (Goethe *Divan* 148) verfügen, führt zu einem Bruch mit der Tradition. Hans-Günther Schwarz schreibt in *Der Orient und die Ästhetik der Moderne*, dass dies zur Befreiung der Dichtung von den Gesetzen der Religion, Moral und Lebenswirklichkeit führt. Damit verweist Goethe auf die ästhetische Wirkung, die durch die Märchen gewonnen wurde, nämlich die Freiheit der Kunst. „Mit den Märchen beginnt die Befreiung der Literatur von der Kontingenz des Lebens und die Freiheit des Dichters“ (Schwarz *Ästhetik* 86).

In ihrem Buch »*Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen*« Goethe und die Weltkulturen schreibt Katharina Mommsen : „Stets hat Goethe sich

besonders interessiert für das Verhältnis zwischen Poesie und Religion. Nach Goethes Auffassung war es durchaus die Aufgabe des Dichters, erzieherisch, sittlich und religiös zu wirken“ (Mommsen 59). Im Kapitel *Mahomet* beschreibt Goethe die Bestimmung des Dichters, indem er ihn explizit vom Propheten trennt. Im Gegensatz zum Propheten, der versucht „erzieherisch, sittlich und religiös“ sein Ziel durchzusetzen und mit seinem religiösen Werk eine Lehre verkündet, versucht der Dichter „alle übrigen Zwecke [zu versäumen], sucht mannigfaltig zu sein, [um] sich in Gesinnung und Darstellung grenzenlos zu zeigen“ (Goethe *Divan* 145). Der zweckorientierte Prophet ist im Gegensatz zum mannigfaltigen Dichter nicht genussvoll, da er ein Ziel verfolgt. Der Dichter hat nicht die Absicht zu erziehen, sondern „Genuss hervorzubringen“. Folglich kann Katharina Mommsens These über Goethes Unterscheidung zwischen Poesie und Religion laut Goethes eigene *Noten und Abhandlungen* nicht richtig sein. Ein freier Dichter muss also laut Goethe in seiner Dichtung frei von jeglichem Zweckdenken sein. Demnach kann nur eine zweckfreie Dichtung, im Gegensatz zur Religion, die ein Ziel verfolgt, zur Freiheit führen. Der Geist, der in seinem Schaffen grenzenlos ist, ermöglicht dem Künstler eine Freiheit, die er durch die Phantasie umsetzen kann. Diese Grenzenlosigkeit bzw. Freiheit wird von Goethe in seinem *Divan* sowohl von gleichnamigen Gedichten wie „Unbegrenzt“, als auch von Metaphern wie die „Sterne“ und das „Lied“ dazu benutzt, die dichterische Freiheit, die er durch seine zweckfreie Dichtung und Realitätsvermeidung schafft, umzusetzen.

CHAPTER 8 HEGELS FREIHEITSBEGRIFF IN DER ÄSTHETIK

Goethes *West-östlicher Divan* wurde zu Beginn des 19. Jahrhundert von der westlichen Bevölkerung nicht wirklich wahrgenommen und völlig ignoriert. Das fremde neue Werk unterschied sich völlig von der zeitgenössischen Literatur und wurde von den Lesern weder verstanden noch geschätzt. Georg Wilhelm Friedrich Hegel galt, unter anderem, als einer der wenigen Zeitgenossen Goethes, der die ästhetische Wirkung des *Divans* begriff. In seiner *Ästhetik* preist Hegel die geistreiche Freiheit, die Phantasie und die Sprache des *Divans*, die er im Vergleich zu Goethes früherem Werk als gehaltvoller schätzt (Hegel 681). In den *Noten und Abhandlungen* sagt Goethe:

„Der höchste Charakter orientalischer Dichtkunst ist, was wir Deutschen *Geist* nennen [...] Der Geist gehört vorzüglich dem Alter, oder einer alternden Weltepoche. Übersicht des Weltwesens, Ironie, freien Gebrauch der Talente finden wir in allen Dichtern des Orients [...] Jene Dichter haben alle Gegenstände gegenwärtig und beziehen die entferntesten Dinge leicht auf einander, daher nähern sie sich auch dem, was wir Witz nennen; doch steht der Witz nicht so hoch, denn dieser ist selbstüchtig, selbstgefällig, wovon der Geist frei bleibt, deshalb er auch überall genialisch genannt werden kann und muß [...] die ganze Nation ist geistreich“ (Goethe *Divan* 168).

Goethe gibt einen ausführlichen Bericht über die alten Perser und ihre Bräuche. Im Kapitel *Mahomet* kritisiert er die zweckgerichtete anti-dichterische Verhalten des Propheten Mohammed, da er in seiner Abneigung gegen Poesie alle Märchen verbietet (Goethe *Divan* 147). Der Geist steht über dem Zweck und bedarf in seinem freien Schaffen das Auge nicht. Der Geist gehört zu einer „alternden Weltepoche“, die der Orient für Goethe repräsentiert. Hans-Günther Schwarz schreibt in *Der Orient und die Ästhetik der Moderne*, dass „Goethes Interpretation persischer Dichtkunst als ein Höhepunkt des Mannigfaltigkeitsdenkens gelten könnte“ (Schwarz *Ästhetik* 192). Diese Mannigfaltigkeit wird von Goethe am häufigsten dazu benutzt, um die persische Dichtung zu charakterisieren (Schwarz *Ästhetik* 218). Im hegelischen Sinne steht der Geist über dem Verstand, da der Geist im Gegensatz zum Verstand unbegrenzt ist. Goethes Unterscheidung zwischen dem Geist und dem Witz beruht auf derselben Begründung. Außerdem wird die Phantasie dem Geist zugesprochen und nicht dem Verstand, da sie ebenfalls grenzenlos ist.

Hegel lobt besonders die Perser und die Araber für ihr inniges Gemüt, ihre freie Seligkeit der Phantasie und ihre geistreiche Dichtung und Kunst. Im zweiten Teil seiner *Ästhetik* schreibt er,

„dass sich auf dieser Stufe hauptsächlich darum handelt, daß sich das Gemüt mit seiner Innigkeit, daß sich ein tiefer Geist und reiches Bewußtsein in die Zustände, Situation usf. ganz hineinlebe, darin verweile und aus dem Gegenstände dadurch etwas Neues, Schönes, in sich selbst Wertvolles mache. Hierfür geben besonders die Perser und

die Araber in der morgenländischen Pracht ihrer Bilder, in der freien Seligkeit der Phantasie, welche sich ganz theoretisch mit ihren Gegenständen zu tun macht, ein glänzendes Vorbild selbst für die Gegenwart und die subjektive heutige Innigkeit ab“ (Hegel 680).

Hegel, der wie viele seiner Zeitgenossen, die persische Dichtung hoch schätzte, „sieht die orientalische Phantasie als ein Vorbild für die Subjektivität der modernen westlichen Literatur“ (Schwarz *Ästhetik* 94) und stellte somit „die Verbindung von Orient und westlicher Moderne her“ (Schwarz *Ästhetik* 21). Das Denken im Orient war durch Innerlichkeit und Unendlichkeit gekennzeichnet. Der Fokus lag auf dem Geist und der Phantasie und nicht wie in Griechenland und in Europa auf dem Auge (Schwarz *Divan u. die Moderne* 16). Ferner kritisiert Hegel die zweckgerichtete Literatur des 18. Jahrhunderts mit Klopstocks Liebesoden als Beispiel. Diese sind „voll moralischer Reflexionen und trübsinniger Sehnsucht“ (Hegel 680).

Hegel sieht Goethes *Divan* als Vorbild, „als Vorbild für die Subjektivität der romantischen oder modernen Bewegung. Er betrachtet den *Divan* als einen Schlüsseltext für das Verständnis der Moderne und betont die befreiende Wirkung von Goethes orientalisierender Dichtung“ (Schwarz *Divan u. die Moderne* 122). In seiner *Ästhetik* schreibt Hegel über den *Divan*, dass „auf dem Standpunkte einer gleich geistreichen Freiheit, aber subjektiv innigeren Tiefe der Phantasie unter neueren Dichtern hauptsächlich Goethe in seinem »West-östlichen Divan« steht“ (Hegel 681). Des Weiteren unterscheidet er zwischen Goethes früheren Gedichten wie „Willkommen und Abschied“, das Goethe

1771 schrieb, und den Gedichten des *Divans*. Er beschreibt die gefühlvolle Sprache des Sturm und Drang, die zwar schön ist, aber im Gegensatz zum *Divan* ist die Situation im Gedicht gewöhnlich, der Ausgang ist trivial und es wird weder viel Phantasie, noch Freiheit hinzugetan: „In »Willkommen und Abschied« z.B. ist die Sprache, die Schilderung zwar schön, die Empfindung innig, aber sonst die Situation ganz gewöhnlich, der Ausgang trivial, und die Phantasie und die Freiheit hat nichts weiter hinzugetan (Hegel 681). Der Vergleich mit dem Gedicht „Wiederfinden“ im *Divan* beweist den großen Unterschied zwischen dem jungen und dem alten Goethe. Im Gedicht „Wiederfinden“ „ist die Liebe ganz in die Phantasie, deren Bewegung, Glück, Seligkeit herübergestellt“ (Hegel 681). Die subjektive Sehnsucht, die Verliebtheit und die Begierde fehlen vollkommen. Es ist vielmehr

„ein reines Gefallen an den Gegenständen, ein unerschöpfliches Sichergehen der Phantasie, ein harmloses Spielen, eine Freiheit in den Tändeleien auch der Reime und künstlichen Versmaße – und dabei eine Innigkeit und Froheit des sich in sich selber bewegenden Gemütes, welche durch die Heiterkeit des Gestaltens die Seele hoch über alle peinliche Verflechtung in die Beschränkung der Wirklichkeit hinausheben“ (Hegel 681).

Entgegen der Meinung der Sekundärliteratur zum *Divan* sieht Hegel die Liebeslyrik des *Divans* nicht als Erlebnislyrik an,²⁰ die der liebeskranke alte

²⁰ Hier dienen Metzler *Goethe Lexikon*, Wilpert *Goethe Lexikon* und Christa Dills *Wörterbuch zu Goethes Divan* als Beispiel.

Goethe für die schöne junge Marianne von Willemer dichtete. Hegel erkennt die geistreiche Phantasie, die Mannigfaltigkeit der Gedichte, die Freiheit in Form und Inhalt und die geistige Transzendenz im *Divan*. Der Gehalt in der Kunst ist für ihn das Entscheidende und von ihm geprägt sieht er auch Goethes *West-östlichen Divan*.

CHAPTER 9 FRANKREICHS ORIENTREZEPTION

Während Goethes *West-östlicher Divan* in Deutschland kaum wahrgenommen wurde, erfreute er sich in Frankreich an großer Beliebtheit. Der Grund liegt einerseits an Frankreichs Interesse am Orient seit der Renaissance und andererseits an der Ästhetisierung der Kunst und Literatur seit der Übersetzung der *Les mille et une nuits* zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Frankreichs Handelsinteresse mit dem Orient ist seit dem 16. Jahrhundert dokumentiert. Als einzige europäische Macht war Frankreich seit dem Beginn des osmanischen Reichs am türkischen Hof vertreten. Die enge Handelsbeziehung mit der Türkei, die „die Franzosen mit türkischen Luxusgütern wie Teppichen, Ottoman-Sofas, Kaffee, Honig, Tulpen, Stickereien und türkischer Badekultur“ (Schwarz *Ästhetik* 119) versorgte, „führte zu einer ersten Phase von „orientalisme“ [...] die von der höfischen Kultur Frankreichs mit Begeisterung aufgenommen wurde“ (Schwarz *Ästhetik* 118-119). Dies geschah während einer Zeit, als die restlichen europäischen Länder die Türkei als den Feind des Christentums sahen und mit ihr Kriege führten. Die Handelsbeziehung Frankreichs änderte jedoch das Orientbild Europas. Statt Grausamkeit wurde der Orient mehr und mehr mit Sinnlichkeit assoziiert. Am französischen Hof diente die orientalische Lebensart als Vorbild und die Türkei schien als Inbegriff hoher Kultur und von Luxus. Die Übersetzung der Märchen trug zu diesem positiven Bild bei. Der enge Kontakt zum türkischen Hof im 16. Jahrhundert und zum persischen Hof im 17. Jahrhundert ermöglichte Frankreich sowohl in der Kunst und Malerei, als auch

in der Literatur seine Führungsrolle in der Orientrezeption (Schwarz *Ästhetik* 119). In dem klassizistisch orientierten Frankreich beginnt im 18. Jahrhundert eine Orientrezeption in der Malerei mit realistischer Beobachtung, die zu einer ästhetischen Revolution führte. Es wurden Porträts vom türkischen Sultan, seinem Hofstaat und seiner Kleidung gemalt, sowie „auch die Verschiedenheiten der sozialen Klassen und Rassen des türkischen Reichs dokumentiert“ (Schwarz *Ästhetik* 120).

Aufgrund der Handelsbeziehung mit der Türkei war das Interesse des französischen Hofstaates für orientalische Luxusgüter und Kunstgegenstände geweckt worden. Das Interesse an der orientalischen Literatur wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts durch Gallands Übersetzung der *Les mille et une nuits* geweckt. Durch die Rezeption der Märchen aus 1001 Nacht wurde gegen den Rationalismus der Zeit verstoßen. Die anti-rationalistischen Märchen verstoßen gegen das realitätsorientierte, zweckdienliche Denken der Zeit, die auf Moralität, Verstand und Vernunft basierte (Schwarz *Ästhetik* 81-82). All dies bereitete den Boden für die Orientfaszination der Symbolisten im Frankreich des 19. Jahrhunderts vor, die allerdings ohne Goethes *Divan* nie zustande gekommen wäre.

9.1 Gautiers Gedicht Preface

Die Orientrezeption, die mit Goethes *West-östlichem Divan* eine neue Stufe im 19. Jahrhundert erreichte, beeinflusste vor allem die französische Literatur. Der Orient diente vielen Künstlern der ersten Hälfte des 19.

Jahrhunderts als ein geistiger Ort, um der eigenen Existenz zu entfliehen. Diese Verfremdung in der eigenen Welt war der Melancholie, dem Gottesverlust und der Tristesse des 19. Jahrhunderts zuzuschreiben. Der Orient galt als Ort der „Heiterkeit“ und der Religion. Dort suchte man das „Liebliche“ und das „Erfreuliche“, die im eigenen Land nicht mehr zu finden waren (Schwarz *Ästhetik* 39).

Die dichterische Freiheit im *Divan* bezieht sich nicht nur auf poetische Inhalte und Form, sondern sie ist die Folge einer neugewonnenen geistigen Freiheit. „In einer Zeit, wo die individuelle Freiheit durch Krieg und Politik gefährdet war, sicherte sich Goethe durch seine fiktive orientalische Existenz persönliche und künstlerische Freiheit“ (Schwarz *Divan u. die Moderne* 122).

Die Werke des französischen Dichters Théophile Gautier gelten als Beginn der europäischen Moderne. Als Gründer des französischen Symbolismus war er stark von Goethes *Divan* beeinflusst. Inspiriert durch Goethes Realitätsvermeidung schrieb er seine eigene Gedichtsammlung *Émaux et Camées*, in deren *Préface* er Goethes Liebe für die persische Dichtung und seine geistigen Flucht aus der Realität preist und sie zum Vorbild für seine eigene Dichtung nimmt.

Pendant les guerres de l'empire,
Goethe, au bruit du canon brutal,
Fit le *Divan occidental*,
Fraîche oasis où l'art respire.

Pour Nisami quittant Shakespeare,

Il se parfuma de santal,
Et sur un mètre oriental
Nota le chant qu'Hudhud soupire.

Comme Goethe sur son divan
A Weimar s'isolait des choses
Et d'Hafiz effeuillait les roses,

Sans prendre garde à l'ouragan
Qui fouettait mes vitres fermées,

Moi, j'ai fait *Émaux et Camées*. (Gautier 3)

Gautier bewundert und preist Goethes Fähigkeit, in einer von Krieg und Brutalität dominierten Zeit, durch seine Dichtung der Kunst eine Oase schaffen. Diese Metapher veranschaulicht Goethes Fähigkeit als Dichter, des „Furchtbaren“ mit etwas „Erfreulichem“ zu ersetzen, das Gautier als dichterisches Vorbild dient. Er beschreibt, wie Goethe für den persischen Dichter Nisami Shakespeare aufgab. Dies betont einerseits Goethes Vorliebe für die orientalische Dichtung und andererseits seine neugefundene Distanz zu den westlichen Dichtern und der westlichen Dichtung. Goethes distanzierte Haltung gegenüber der Realität wird in der dritten Strophe beschrieben, als er sich von allem im Leben isoliert und nur Hafis und seiner Dichtung zuwendet: „A Weimar s'isolait des choses / Et d'Hafiz effeuillait les roses“. Das Schöne in der Dichtung beeinflusst Goethe mehr als die Realität, denn sie lässt ihn seine Umgebung vergessen. Diese Fähigkeit der Distanzierung und

Realitätsvermeidung dient Gautier als Vorbild für seine Dichtung. Die letzte Strophe bestimmt die Aufgabe des Dichters, nämlich sich nicht mit den politischen Unruhen der Zeit – in diesem Fall die Revolution von 1848 – zu beschäftigen, sondern mit der Dichtung, die die geistige Flucht ermöglicht. Das Leben sollte zur Poesie werden und dafür dient Goethe als Vorbild.

Im *Divan* befreit sich Goethe von den Zwängen der Realität und begibt sich auf eine geistige Reise und flüchtet somit vor den Kriegswirren seiner Zeit. Goethes ‚déréaliser‘ im *Divan* beeinflusst die Symbolisten, die das Leben von der Kunst trennen. Diesem Beispiel folgt Gautier, indem er die Realität durch die Kunst transzendiert, um sie zu vergessen (Schwarz *Ästhetik* 195). In den *Noten und Abhandlungen* sagt Goethe über den Dichter:

„Der Dichter steht viel zu hoch, als daß er Partei machen sollte. Heiterkeit und Bewußtsein sind die schönen Gaben, für die er dem Schöpfer dankt: Bewußtsein, daß er vor dem Furchtbaren nicht erschrecke, Heiterkeit, daß er alles erfreulich dazustellen wisse“ (Goethe *Divan* 182).

Hans-Günther Schwarz schreibt, dass das Bewusstsein auf die Distanzierungsfähigkeit des Künstlers deutet. Der Künstler nimmt zwar die grausame Wirklichkeit wahr, aber er projiziert sie nicht in sein Kunstwerk. Kunst hat somit nichts mit Wirklichkeit zu tun, wie Goethe es in seinem *Divan* beweist. Ohne auf den Krieg zu achten, schafft sich Goethe eine heitere Welt weit weg von all dem Chaos und der Zerstörung. „Damit ist die künstlerische Methode des Symbolismus vorgegeben“ (Schwarz *Ästhetik* 195).

Das *Préface* Gedicht illustriert den Einfluss des *Divans* auf Gautiers Dichtung, die ihrerseits das Baudelaires *Les Fleurs du Mal* in dem Maße beeinflusste, dass Baudelaire sein Werk Gautier widmete.

CHAPTER 10 CONCLUSION

Die Orientrezeption, die mit Gallands Übersetzung der *Les mille et une nuit* zu Beginn des 18. Jahrhunderts einführte, beeinflusste die literarische Landschaft in Europa enorm. Der Klassizismus mit seiner Norm, seiner Moral und seinem zweckorientiertem Denken stand dem Orient mit seiner unendlichen Phantasie, seiner Mannigfaltigkeit und seiner zweckfreien Literatur gegenüber. Das neue Orientbild, das die Märchen aus 1001 Nacht schufen, schob das bisherige Bild des Orients, das auf Grausamkeit, Despotie und Wollust basierte, in den Hintergrund (Schwarz *Ästhetik* 81).

„Aus einem Land der Wüste wurde ein Land von unerhörten Reichtümern, das von Märchenprinzen, Kalifen, Haremsdamen, weisen Alten, Feen, Geistern und Hexen bevölkert war. Dies bedeutete neuen Stoff für die dichterische Phantasie, die mit dem Rationalismus der Zeit zu kämpfen hatte“ (Schwarz *Ästhetik* 81-82).

Die orientalischen Märchen, die in ihrem Inhalt und ihrer Form einen auffallenden Unterschied zu den europäischen Märchen zeigen,²¹ wurden als Gegenreaktion zum rationalistischen Denken der Aufklärung gesehen. Sie handeln nicht von der Negativität des Lebens, wie ein großer Teil der europäischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. Dementsprechend hatten sie eine Trostfunktion inne, die den Lesern die Flucht aus der Realität ermöglichte (Schwarz *Ästhetik* 91).

²¹ Die orientalischen Märchen sind komplexer und brutaler. Sie beinhalten Tabuthemen, wie Ehebruch, Vergewaltigung, und öffentliche Orgien, die die europäischen Märchen nicht thematisieren.

Die Romantik, die sich als Gegenepoche zum Rationalismus und zur Aufklärung bildete, fand im Orient die innige Phantasie und die verlorenglaubte Harmonie. „Die Orientleidenschaft Europas entwickelt sich parallel zu einem immer stärker werdenden, geschichtlich philosophischen begründeten Pessimismus, einem Kulturpessimismus, dem sich Europa seit dem späten 18. Jahrhundert hingeeben hatte“ (Schwarz *Ästhetik* 52). Als Land der Religion bot der Orient die Vollkommenheit und das Ganze an, die von den Romantikern gesucht wurde. Als Antipode zum Realismus etablierte sich das Morgenland zum Land der Poesie und der Mannigfaltigkeit. Die fremde Kultur übte aufgrund ihrer Gegensätzlichkeit zur abendländischen Kultur eine enorme Faszination aus.

In einer instabilen Zeit, die von Krieg, Zerstörung und Chaos dominiert wurde, wendete sich Goethe von seinem hochgeschätzten Griechenland ab, und dem heiteren, bunten Orient zu.²² In seinem *West-östlichen Divan* verzichtet Goethe auf die Nachahmung der Natur, wie er es in seinen Gedichten der Sturm und Drang Zeit getan hatte und wendet sich, gemäß der persischen Dichtungstradition, dem Geist und der Phantasie zu. Die Literatur diente im Orient zur Unterhaltung und war aus diesem Grund frei von jeglicher Moral und Sitte. Die Zweckfreiheit der persischen Dichtung, die er an Hafis' Dichtung bewundert und die er im Kapitel *Mahomet* an den orientalischen Märchen schätzt, macht er zum Gegenstand in seinem *Divan*. Diese

²² „Den Orient – schon seit frühen Kindertagen, von der Bibel her, von Märchen, fabelhaften Reisebeschreibungen, eine Zuflucht seiner Wünsche und Träume – hatte Goethe sich »gleichsam aufgehoben« für Zeiten, in denen die Gegenwart drückend und unerträglich werden sollte“ (Goethe *Divan* 293).

Zweckfreiheit dient den Lesern nicht als Belehrung und vermittelt keine Moral oder Lehre, sondern trägt sie „außer sich hinaus ins unbedingte Freie“ (Goethe *Divan* 148). Damit ist die absolute geistige Freiheit erreicht, die Goethe in seinem *Divan* anstrebt.

„Das Thema des *Divans* ist die dichterische Phantasie und ihre mannigfaltig wirkende Schöpfungskraft“ (Schwarz *Divan u. die Moderne* 124). Goethes Gedichte haben etwas zeitloses, da sie aus dem Inneren entstanden sind und nicht auf biographische Fakten basieren. Hafis' Beispiel folgend „transzendiert Goethe die „Konfessionslyrik“ seiner Zeit. Er stellt ihr eine Kunst des Ewigen gegenüber, die „tausendfähig“ das Erlebte entwirklicht und dadurch erhöht“ (Schwarz *Divan u. die Moderne* 125). „Lieben, Trinken, Singen“, die Leitmotive des *Divans*, sind die Folgen eines Wettstreits mit Hafis. Hans-Günther Schwarz betont, dass diese Verherrlichung des Lebensgenusses, wie Goethe sie in seinem *Divan* feiert, in der deutschen Literatur selten, wenn gar einmalig ist (Schwarz *Divan u. die Moderne* 127). Es ist die Heiterkeit und die Lebensfreude, die die Nachahmung verweigert. Durch die Glücksutopie, die Goethe in seinem *Divan* kreiert, negiert er „die wachsende Existenzkrise des 19. Jahrhunderts und den Bruch zwischen Individuum und Welt“ (Schwarz *Divan u. die Moderne* 127). Im *Divan* wird das Hässliche aus dem Leben und der Kunst verbannt und durch Heiterkeit und das „Liebliche“ ersetzt.

Die dichterische Phantasie im *Divan* beweist sich als unbegrenzt und der Dichter in seinem dichterischen Schaffen als grenzenlos. Die Flucht aus der

Gegenwart und die Vermeidung der Realität, die im ersten Gedicht „Hegire“ thematisiert werden, zieht sich wie ein roter Faden durch den gesamten *Divan*. Allerdings sollte an dieser Stelle angemerkt werden, dass diese dichterische Freiheit allein der Zweckfreiheit und dem Ausbleiben der Moral zu verdanken ist. Die dichterische Freiheit setzt die geistige Freiheit voraus, die zu den wichtigsten Themen des *Divans* gehört. Die Vermeidung der Erlebnislyrik, die Goethe dank seiner Orientalisierung in seiner *Divan*-Dichtung erreicht, ermöglicht diese Freiheit, da sie aus dem Geiste entsteht und auf die Nachahmung und Beobachtung verzichtet. Damit schafft sich Goethe eine neue Welt, die einzig und allein auf die Einbildungskraft gegründet ist.

In der Dichtung des persischen Dichters Hafis werden die Grenzen der körperlichen und materiellen Welt ignoriert, um zur Transzendenz zu gelangen. Das wesentliche Element seiner Dichtung ist das Bedürfnis nach Einheit mit Gott. Goethe vermeidet diese Nachahmung, aber er ermöglicht dem Dichter, im letzten Buch das Paradies zu erreichen (Schwarz *Divan u. die Moderne* 131). Hans-Günther Schwarz schreibt,

„[dass] dies eine klare Herausforderung an den säkularen Geist der Zeit ist. Die unstillbare Sehnsucht der Seele – das große Thema der Dichtung des Hafis und der deutschen Romantik – findet bei Goethe Erfüllung. Dem Dichter gelingt es, das Paradies zu erreichen! Goethe ersetzt die unbestimmte romantische Suche durch den Zielort des Paradieses, das dem Dichter bestimmt ist. Goethes *Divan* ist eine klare Absage an den Pessimismus, Nihilismus und

Materialismus des 19. Jahrhunderts“ (Schwarz *Divan u. die Moderne* 131).

Die absichtliche Vermeidung der Sitte und der Moral fordert den Geist des 19. Jahrhunderts heraus und beeinflusst zwar nicht die deutsche, aber die französische Dichtung des 19. Jahrhunderts. Die Trennung der Kunst vom Leben zeigt sich im *Divan* anhand der Realitätsvermeidung des Dichters. Der Orient als ein Ort des Ursprungs, der Heiterkeit und Lebensfreude ausstrahlt, ist keine persönliche Erfahrung des Dichters, sondern eine geistige Idee. Die Trennung der Kunst mit der Wirklichkeit wird zur Inspiration der modernen Malerei und des Symbolismus.

Hegels *Ästhetik* verdeutlicht noch einmal die Unbegrenztheit des Geistes, da der Künstler in seinem Schaffen unbeschränkt und frei ist. Hegel lobt Goethes *Divan* aufgrund der geistigen Freiheit und der innigen Phantasie. Der *Divan* vermeidet im Gegensatz zu seinen früheren Werken die Erlebnislyrik. Die Kunst soll laut Hegel keinen Zweck beinhalten. In Goethes *Divan* erkennt er deshalb den Gehalt, den ein Kunstwerk haben sollte, da der *Divan* zweckfrei ist.

Zweifelslos wäre Gautiers *Émaux et Camées* nicht ohne den Einfluss des *Divans* entstanden. „Mit Goethes *Divan* beginnt ein Prozeß der Entwirklichung, der Gautier und die Symbolisten inspiriert“ (Schwarz *Ästhetik* 10). Im *Divan* legt Goethe die Grundlagen für die Symbolisten. In seinem *Préface* Gedicht zeigt Gautier bereits eine andere Form der Lyrik, die in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Lyrikrevolution verursachte und ihn zum Vater der modernen französischen Dichtung krönte. Diese neue Form der

Lyrik, die Leben und Kunst voneinander trennt, wäre ohne Goethes *Divan* nie zustande gekommen. Das „déréaliser“ wird zu den Idealen des französischen Symbolismus in der Kunst und in Literatur. Gautier und Baudelaire folgen Goethes Pfad in den Orient. Dieser Weg wird von Phantasie und Traum bezeichnet. Folglich ist „Goethes *Divan* das zentrale Werk der Orientrezeption des 19. Jahrhunderts“ (Schwarz *Ästhetik* 143).

Mit seiner *Divan*-Dichtung gelingt Goethe im Geiste die Vereinigung des Orients mit dem Okzident. Er ahmt nicht Hafis und seiner Dichtung nach, sondern kreiert etwas Neues, indem er zwei Welten miteinander mischt, die grundverschieden sind. Diese Vereinigung kann allerdings nicht in der Realität stattfinden, sondern in der Unbegrenztheit des Geistes. Goethe sucht und findet im Orient das Grenzenlose, welches er zu einer der Leitmotive des *Divans* macht. Die Heiterkeit, die Zweckfreiheit der Dichtung und die Liebe für die Dichtung, die er im Orient findet, helfen ihm gemeinsam mit der Vermeidung der Realität, die turbulenten Zeiten des Krieges zu überstehen. Aufgrund der Zweckfreiheit seiner *Divan*-Dichtung, dichtet er in erster Linie nicht für eine Audienz, sondern für sich, da er mit seiner Gedichtsammlung keine Moral und keine Lehre vermitteln will. Solch eine Freiheit in der Dichtung hatte es vor Goethe in der westlichen Literatur nicht gegeben.

WORKS CITED

Primary literature

Gautier, Théophile. *Poésies complètes*. Vol. III. Paris: Nizet, 1970.

Goethe, Johann Wolfgang von. *West-östlicher Divan*. Hg. Hans-J. Weitz. Frankfurt: Insel, 2012.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Werke*. Hg. Erich Trunz. Hamburg: Wegner, 1963.

Gottsched, Johann Christoph. *Versuch einer Critischen Dichtkunst in Schriften zur Literatur*. Hg. Horst Steinmetz. Stuttgart: Reclam, 2009.

Hegel, G.W.F. *Ästhetik I/II*. Hg. Rüdiger Bubner. Stuttgart: Reclam, 2008.

Herder, Gottfried Johann. *Sämtliche Werke*. Hg. Bernhard Suphan. Hildesheim: Olms, 1967.

Lenz, J.M.R. *Anmerkungen übers Theater*. Hg. H-G. Schwarz. Stuttgart: Reclam, 2014.

Novalis. *Werke*. Hg. Gerhard Schulz. München: Beck, 1981.

Schlegel, Friedrich. *Kritische Ausgabe II*. München, Paderborn, Wien: Schöningh, 1967.

Secondary literature

Bosse, Anke. "Interkulturelle Ballance statt « clash of cultures ». Zu Goethes *West-östlichem Divan*" *Études Germanistique. Revue trimestrielles de la société des Études Germanistique*. Janvier-Mars 2005 : 231-248.

Dill, Christa. *Wörterbuch zu Goethes West-östlichem Divan*. Tübingen : Niemeyer, 1987.

Jeßing, Benedikt, Bernt Lutz und Inge Wild, Hg. *Metzler Goethe Lexikon*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1999.

Kohlschmidt, Werner, Wolfgang Mohr, Hg. *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 1 A – K. Berlin: Gruyter, 1958.

May, Georges. *Les mille et une nuits d'Antoine Galland ou le chef-d'œuvre invisible*. Paris: puf, 1986.

Mommsen, Katharina. »Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen«. *Goethe und die Weltkulturen*. Hg. Jochen Golz. Göttingen : Wallstein, 2012.

Richter, Karl. "Zeitflucht oder politische Antwort? Der *West-östliche Divan* und die Neuordnung Europas 1814/1815". *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins / 102-103*. Hg. Herbert Zeman. Wien: Fassbaender, 1998-99 (2002): 13-27.

Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.

Schwarz, Hans-Günther. *Der Orient und die Ästhetik der Moderne*. München: Iudicium, 2003.

Schwarz, Hans-Günther: "Goethes *Divan* und die Moderne". *Denken und Geschichte. Festschrift für Friedrich Gaede zum 65. Geburtstag von seinen Freunden und Kollegen*. Hg. Hans-Günther Schwarz, Jane V. Curran. München: Iudicium, 2002: 121-137.

Schwarz, Hans-Günther: "Die Romantik und der Orient". *Deutsche Romantik. Ästhetik und Rezeption*. Hg. Rainer Hillenbrand, Gertrud Maria Rösch und Maja Tscholadse. München: Iudicium, 2008: 13-30.

Schwarz, Hans-Günther: " "Welle" und "Locke". Goethes *déréaliser* im *West-östlichen Divan*". *Body Dialectics in the Age of Goethe. Amsterdamer Beiträge*

zur neueren Germanistik Bd. 55-2003. Hg. Marianne Henn, Holger A. Pausch.
Amsterdam – New York: Rodopi, 2003, 333-347.

Wilpert, Gero von : *Goethe-Lexikon*. Stuttgart : Kröner, 1998.

Wilpert, Gero von : *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner, 2001.