

Goethes West-östlicher Divan als poetischer und kultureller Austausch zwischen dem Orient und Okzident

Ladan Torkamani¹ (Heidelberg)

Abstract (German)

Sowohl in der Kunst als auch in der Dichtung steht der Orient dem Okzident als Antipoden gegenüber. Fasziniert vom Orient, von der persischen Dichtung und dem Dichter Hafis, veröffentlicht Goethe 1819 seine größte Gedichtsammlung, den *West-östlichen Divan*. Die zwölf Bücher des *Divan* dienen als poetologischer Dialog zwischen West und Ost, wohingegen Goethe in den *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des west-östlichen Divans* einen Einblick über die orientalische, vor allem über die symbolische Dichtung in Persien, die orientalische Geschichte und Religion gibt, um seinen Lesern das Verständnis der Gedichte zu erleichtern. Relevant für den dichterischen und kulturellen Austausch zwischen dem Orient und Okzident in Goethes *Divan* sind Goethes Kenntnisse über den Orient als „Land der Dichtung“, die *Märchen aus 1001 Nacht* als Urquelle der Phantasie, den persischen Dichter Hafis als „Märchenerzähler“ mit seiner symbolischen und ornamentalen Dichtung und Goethes eigene Allegorie- und Symboldefinition, die in der Poetologie des *Divan* für den Westen und Osten stehen. Letztlich demonstriert der *Divan* den Gegensatz von Orient und Okzident in der Dichtung, den Goethe in den zwölf Büchern zu vereinen versucht.

Schlüsselwörter: Goethe, Divan, Orient, Okzident, 1001 Nacht, Hafis, Symbol, Allegorie

How to cite this article: Torkamani, L. (2026). Goethes West-östlicher Divan als poetischer und kultureller Austausch zwischen dem Orient und Okzident. In: *Alma Mater – Journal of Interdisciplinary Cultural Studies*, 3/2, pp. 166–180.

Submitted: 02.03.2026

Accepted: 06.05.2026

Published: 30.09.2026

Document Type: Research Article

Copyright: Torkamani, L. (2026)

License: This work is openly licensed under CC BY-NC 4.0. 

¹ PhD., Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Germany, ORCID 0009-0000-1185-1693, ladan.torkamani@gmail.com

Abstract (English)

Both in art and poetry, the Orient is the antipode of the Occident. Inspired by the Orient and Persian poetry and the Persian poet Hafez, Goethe publishes his largest collection of poems, *West-Eastern-Diwan*, in 1819. The twelve books of the *Diwan* serve as a poetological dialogue between the West and East, while Goethe provides insight into the Oriental, especially symbolic poetry in Persia, Oriental history, and religion in *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des west-östlichen Divans*, to make it easier for his readers to understand the poems. Relevant for the poetic and cultural exchange between the Orient and Occident in Goethe's *Diwan* are Goethe's knowledge of the Orient as the "land of poetry", the fairy tales from *1001 Nights* as the original source of phantasy, the Persian poet Hafez as a "storyteller" with his symbolic and ornamental poetry, and Goethe's own allegory and symbol definition, which stands for the West and East in the poetology of the *Diwan*. Ultimately, the *Diwan* demonstrates the contrast between the Orient and Occident in poetry, which Goethe attempts to unite in the twelve books.

Keywords: *Goethe, Diwan, Orient, Occident, 1001 Nacht, Hafez, symbolism and allegory*

Extended Abstract

Goethes West–Eastern Diwan as poetical and cultural exchange between the Orient and Occident

The orient, especially the three monotheistic religions, the *oriental fairy tales* and Persian and Arabic poetry were no unfamiliar topics in young Goethe's life. Goethe grew up with stories from the *Old Testament* and *1001 Nights*, translated by Antoine Galland between 1704 – 1717. Next to the *Bible*, Shakespeare and Homer, the *oriental fairy tales* were among Goethe's comfort books. From time to time, he used their eastern realm of phantasy to escape life, war and to avoid reality. His fascination with Islam and the prophet Mohammed is shown by his efforts as a 23-year-old to write a tragedy about his life. However, the old Goethe was not interested in writing biographies or poetry of experience. His main influence, next to the *oriental fairy tales*, was Hafez, a 14th century Persian poet whose mystical poetry influenced the old Goethe like none other. Goethe's wish was to create a world of phantasy, very much like Hafez' *Diwan*, whom he named the second book of his *Diwan* after. Goethe was fascinated by the oriental world and poetry for many reasons, mainly because of the contrast it held to the Western world. The ability of the medieval Persian poets to avoid reality in their poems, not to treat poetry as a resource of historiography despite the hardships they had to endure during their lifetime, inspired Goethe's poetics in his *Diwan*. The absence of order and of uniformity in theme and motives in Persian poems were remarkable since European literature was the opposite until German Romanticism broke the tradition of order, purpose, rationality and reason. Goethe, among other poets and artists before him and after him, was drawn to the unfamiliar and different world of oriental poetry and art. This new world represented an inexhaustible number of topics and motives, especially in Hafez' poetry, that lacked logic and empiricism, which Goethe used in his *Diwan*. Moreover, the *Heiterkeit* in the poems, which did not mirror everyday life and personal experience, stood in direct opposite to the realistic, pessimistic literature of the West. Goethe did not only see Hafez as a poet and twin brother in spirit of mind, but also as a fairy tale teller who entertained and amused his nation with phantastic poetry. Goethe, however, does not copy Hafez' *Diwan* but creates something entirely new. Furthermore, the Orient as an antipode does not imitate reality but is abstract and symbolic. There is neither myth nor a given plot in the Persian poetry that has determined the European literature since antiquity. The ornament and arabesque in the oriental art and the Persian carpet also influence the Persian poetry. The portrayal of men and nature in the West is bound to the eye and allegory. *Heiterkeit*, *Geist* and Phantasy in the oriental poetry stand in direct discrepancy to the purposeful western literature with its pessimism and realism that predominated the West until the end of Enlightenment. Goethe writes about the role of literature in the Orient as both solace and amusement in his *Diwan* and *Noten und Abhandlungen*.

The unification of both worlds with all their differences is shown in his *Divan*. Goethe's major influences in his *Divan* are not only oriental motives like 'rose and nightingale' but *Sehnsucht*, love, wine, cupbearer, *Heiterkeit*, infinity and other leitmotifs that can also be found in Hafez' poetry. Goethe's *Divan* as unification between the West and the East is a new creation in European literature. As such it influences not only the works of German speaking authors but also English and French literature.

Einleitung

Sinnig zwischen beiden Welten
Sich zu wiegen laß ich gelten:
Also zwischen Ost- und Westen
Sich bewegen sei zum Besten!
Goethe, *Gedichte aus dem Nachlass*
[*Buch des Sängers*]

Durch Gallands Übersetzung der *Les mille et une nuits* zu Beginn des 18. Jahrhunderts findet eine orientalische Ästhetisierung in Europa statt. Die Orientrezeption wurde bis zur deutschen Romantik als etwas Gegensätzliches zur abendländischen Kunst und Literatur gesehen und bewertet.² Die ästhetische Inspiration des Orients, die auf Phantasie, Realitätsvermeidung³ und Mannigfaltigkeit beruhen, stehen im klaren Gegensatz zum Realismus, Pessimismus und Ratio des 18. Jahrhunderts in Europa.

Goethes *West-östlicher Divan* war zur Zeit seiner Veröffentlichung 1819 nicht besonders beliebt. Das europäische Publikum, das mit der griechisch-römischen Antike vertraut war, fand das Werk befremdlich und unverständlich. Das deutsche Lesepublikum kannte den Orient und die orientalische Dichtung durch Übersetzungen der großen Orientalisten und Philosophen wie Herder, Eichhorn, von Diez, Olearius, Wieland und von Hammer, aber diese Werke wurden separat von der europäischen Literatur betrachtet. Goethes *Divan* war revolutionär, eine Vereinigung von Ost und West in der Dichtung, die es bisher noch nicht gab. Die Themen, Motive und der geistige Gehalt der Gedichte bieten, wie die *Märchen aus 1001 Nacht*, eine Gegenwelt zu der bisherigen europäischen Dichtung, Literatur und Goethes Gesamtwerk. Sie sind geprägt von Heiterkeit, Genuss, Geselligkeit, Eskapismus und Realitätsvermeidung.

Goethes Begeisterung für Hafis wird durch Hammer-Purgstalls Übersetzung von Hafis' *Divan* entfacht, die 1814 erschienen war und von Goethes Verleger Cotta ihm zugeschickt wurde. „Von Fürsten geehrt, von Freunden geliebt verlebte Hafis in den Rosenhainen von Schiras unter Studien und Genuss seine Lebenstage, welches in eines der stürmischsten Jahrhunderte, welche die morgenländische Geschichte aufzuweisen hat, [...] Die Gräuel politischer Stürme, welche damals den Orient erschütterten, bilden [dennoch] einen merkwürdigen Kontrast mit der ungetrübten Heiterkeit des Dichters“ (von Hammer 1812/1813, 30), schreibt Hammer-Purgstall im Vorwort seiner Hafis-Übersetzung. Goethe findet Parallelen zwischen seinem eigenen realen Leben⁴ und Hafis' Biographie und muss sich sofort „dagegen produktiv verhalten, weil [er] sonst vor der mächtigen Erscheinung nicht hätte bestehen können.“ (Goethe 1999, 553) Die ornamentale und geheimnisvolle Dichtung Hafis', die Bildhaftigkeit der persischen Sprache und die freie Form der Ghasele regten Goethes Produktivität und Kreativität an. Goethe sieht in Hafis einen geistigen Gleichgesinnten:

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 2012, 25)

Das „Wetteifern“ mit Hafis ist im gesamten *Divan*, vor allem im zweiten Buch, dem *Buch Hafis*, dokumentiert, wo der persische Dichter Goethe als dichterisches Vorbild dient. Im *Buch Hafis* sagt

² Die Romantiker suchten den längst verloren geglaubten Mythos im Orient: „Wir haben keine Mythologie [...] es wird Zeit, daß wir ernsthaft [...] eine hervorbringen [...] im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen“ (Schlegel 1978, 190-196)

³ Der Begriff „Realitätsvermeidung“ wurde zum ersten Mal von H.-G. Schwarz in seinem Buch *Der Orient und die Ästhetik der Moderne* mit dem *Divan* in Verbindung gebracht.

⁴ Zwischen 1813-1815 finden Napoleons Befreiungskriege oder Freiheitskriege in Mitteleuropa statt.

der Dichter im Dialog mit Hafis: „Denn wenn wir wie andre meinen, / Werden wir den andern gleich. / Und so gleich ich dir vollkommen“ (ebd., 22). Goethe vergleicht Hafis' unvergleichliche, unbeschränkte Dichtung in *Unbegrenzt* mit dem Kosmos. Er kopiert aber nicht Hafis' Werk, sondern schafft mit seinem eigenen *Divan* etwas völlig Neues. In *Nachbildung* heißt es: „In deine Reimart hoff ich mich zu finden,“ (ebd., 25). Es ist keine Nachahmung, sondern eine geistige Neukreation.⁵

„Am liebsten aber wünschte der Verfasser vorstehender Gedichte als ein Reisender angesehen zu werden“ (ebd., 127), heißt es in den *Noten und Abhandlungen*. Nur als „Reisender“ und „Handelsmann“ (ebd., 128) kann sich der *Divan*-Dichter einer fremden Kultur anpassen. Er beginnt eine fiktive Reise in den Orient, möchte nicht nur „ins Land der Dichtung gehen“ (ebd., 127), das abseits von Zeit und Ort ist, um „das Dichten [zu] verstehen“ (ebd.), sondern auch „ins Dichters Lande“ (ebd.), um „den Dichter [zu] verstehen“ (ebd.). Des „Dichters Lande“ ist das Abend- und Morgenland zugleich. Um dieser Anforderung gerecht zu werden, darf der Dichter kein beständiges „Ich“ haben. Er ist wandelbar und identitätslos und verfügt dadurch, wie sein Lehrer und Vorbild Hafis vor ihm, über eine unendliche Breite an Stoffen, Motiven und Charakteren.⁶ Das Fazit des poetischen und kulturellen Austauschs fasst Goethe in diversen *Divan*-Gedichten, vor allem im *Buch des Sängers*, wie *Hegire*, *Lied und Gebilde*, *Liebliches* und im *Buch Timur* zusammen.

Die Märchen aus 1001 Nacht – Heiterkeit, Geselligkeit, Mannigfaltigkeit

Im April 1815 schreibt Goethe an Willemer:

Ich habe mich nämlich im Stillen längst mit orientalischer Literatur beschäftigt, und um mich inniger mit derselben bekannt zu machen, mehreres in Sinn und Art des Orients gedichtet. Meine Absicht ist dabey, auf heitere Weise den Westen und Osten, das Vergangene und Gegenwärtige, das Persische und Deutsche zu verknüpfen, und beydeitige Sitten und Denkart über einander greifen zu lassen. [...] Außer dem genannten Hafis, ist auf die orientalische Poesie und Literatur überhaupt Rücksicht genommen, von den Moallakat und dem Koran, bis auf Djami, ja die türkischen Dichter sind nicht außer Acht gelassen. (Goethe 1998, 351)

Goethes erste Beschäftigungen mit dem Orient beginnt als Kind mit der Lektüre des alten und neuen Testaments im Elternhaus und später mit dem Koran, für den er sich dank Herders Orientstudien bereits 1770/71 begeistert (Schader 1938, 1–8). Das Studium der monotheistischen Schriften dient Goethe als Fluchttort, die er in *Dichtung und Wahrheit* dokumentiert: „[...] wenn das Gemisch von Fabel und Geschichte, Mythologie und Religion mich zu verwirren drohte; so flüchtete ich gern nach jenen morgenländlichen Gegenden, ich versenkte mich in die ersten Bücher Mosis, und fand mich dort unter den ausgebreiteten Hirtenstämmen zugleich in der größten Einsamkeit und in der größten Gesellschaft.“ (Goethe 1965, 127) In seinem *West-östlichen Divan* gibt Goethe eine ausführliche Beschreibung des Einflusses des Morgenlandes auf das Abendland, von den Wallfahrten und Kreuzzügen und den Abenteuern von Pietro Della Valle bis hin zu den großen Orientalisten des 18. Jahrhunderts, die die Werke der großen persischen Dichter übersetzten.

Ein weiterer Fluchttort für Goethe sind die *Märchen aus 1001 Nacht*, mit denen er seit seiner Kindheit vertraut war und womit er sich immer wieder beschäftigte (Mommsen 1960, 3). Die Übersetzung der *Märchen aus 1001 Nacht*, von Antoine Galland zwischen 1704-1717 übersetzt, führte zur Ästhetisierung Europas. Zu Beginn des 17. und 18. Jahrhunderts herrschte nicht nur eine

⁵ Goethes Brief an Knebel am 11.01.1815 über seine Orientbeschäftigung: „Ich tue dies nach meiner Weise, indem ich immer etwas nachbilde und mir so Sinn und Form jener Dichtarten aneigne“ (Goethe 2010, 1009).

⁶ Ingeborg Hillmann schreibt, dass der Dichter dank seiner Verwandlung sich „frei in den Formen orientalischer Poesie bewegen [kann]. Andere Bereiche östlichen Lebens und Dichtens erschließen sich ihm, wenn er die Rolle des Reisenden, des Handelsmanns, des Gastes in Bädern und Schenken annimmt.“ (Hillmann 1965, 64)

Orientfaszination in Frankreich, sondern auch eine Märchenmode.⁷ Mit den *orientalischen Märchen* wird auch die Idee der Mannigfaltigkeit und der Zweckfreiheit assoziiert, die das europäische Denken und die Literatur veränderte. Die *Märchen* als ein östliches Reich der Phantasie, wohin man flüchtet, taucht bereits im ersten Gedicht des *Divan* auf: „Flüchte du, im reinen Osten“ (Goethe 2012, 9). Die erste Strophe von *Hegire* hebt die kulturelle und poetische Trennung zwischen dem Orient und Okzident hervor:

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. (ebd.)

Um dem Chaos und Krieg in Europa zu entfliehen, begibt sich der Dichter geistig in eine Utopie, wo er „im Reinen und Rechten“ (ebd.) nach orientalischer Art, aber Hafis folgend, „Unter Lieben, Trinken, Singen“ (ebd.) zu dichten pflegt. Bereits in *Hegire*, das erste Gedicht seines *Divan*, trennt Goethe den Orient poetisch und kulturell von Europa. Das Gedicht liest sich wie ein Märchen, wo der Dichter sich selbst in der letzten Strophe dank seiner Dichtung ewiges Leben im Paradies verspricht. Des Weiteren wird der Orient als ein Ort der Unmöglichkeiten, mit seinen exotischen Schätzen, dem Nomadenleben und der Liebe zur Dichtung beschrieben:

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.
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.

Will in Bädern und in Schenken,
Heiliger Hafis, dein gedenken;
Wenn den Schleier Liebchen lüftet,
Schüttelnd Ambralocken düftet.
Ja des Dichters Liebesflüstern
Mache selbst die Huris lüstern.
Wollet ihr ihm dies beneiden,
Oder etwa gar verleiden,
Wisset nur, daß Dichterworte
Um des Paradieses Pforte
Immer leise klopfend schweben,
Sich erbittend ewges Leben. (ebd., 9-10)

Der *Divan* beginnt mit einer inneren und geistigen Reise im ersten Gedicht *Hegire* und stellt die Programmatik der zwölf Bücher vor. Der heitere Ton im *Divan*, inspiriert von den persischen Dichtern, die wie Goethe in den *Noten und Abhandlungen* bemerkt, mit „unendlicher Mannigfaltigkeit“ (ebd., 158) die „Breite der Außenwelt und ihren unendlichen Reichtum [...] ohne Bedenken [mit den] edelsten und niedrigsten Bildern[n]“ (ebd., 165) zu verknüpfen wissen, wird vor allem im *Buch des Sängers* und *Buch Hafis* fortgesetzt. In *Freisinn* reitet der Dichter „froh in alle Ferne“ (ebd., 11), frei und unabhängig in seinem Dasein:⁸ „Über meiner Mütze nur die Sterne“ (ebd.), dem Nomadenleben entsprechend: „Lasst mich nur auf meinem Sattel gelten! / Bleibt in euren Hütten, euren Zelten!“ (ebd.) Der heitere Ton wird in *Liebliches* fortgeführt, wo der Dichter dank eines Tagtraums und seiner Imagination in die orientalische Welt mit ihrer Schönheit und Geselligkeit versetzt wird und die Realität und die Zerstörung des Krieges bewusst vermeidet.

⁷ „Um 1700 erschienen die Märchen von Perrault, von Madame d'Aulnoy und von Madame de Murat. Die Mode der „contes de fées“ des späten 17. Jahrhunderts ist als Reaktion auf den Rationalismus zu verstehen. Die Märchen französischer Erfindung verstoßen gegen die klassizistische Forderung der Zeit, indem sie die Normen der Wahrscheinlichkeit und des rationalistischen Zweckdenkens nicht erfüllen. Diese Verstöße gegen den Zeitgeist des Rationalismus werden durch das Erscheinen der Märchen aus 1001 Nacht von 1704 bis 1717 noch intensiviert. Im Unterschied zu europäischen Volksmärchen sind die Märchen aus 1001 Nacht von größerer Länge und Komplexität. [...] Mit ihrem Realitätsgehalt kann sich kein europäisches Märchen vergleichen.“ (Schwarz 2003, 78-79).

⁸ „Die Reise ohne Ziel, in eine unbestimmte ‚Ferne‘, impliziert Freiheit, Heiterkeit und Glück.“ (Torkamani 2025, 159)

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? (ebd., 16)

Der erfundene Orient in diesem Gedicht, wie er uns in *Hegire* zunächst vorgestellt wird, ist ein Ideal. Die bunte Farbe steht nicht nur für die „Teppiche des Festes“ (ebd.), sondern trennt auch den Orient von der weißen Farbe und der griechischen Skulptur, die für den Okzident stehen.

Die ungetrübte Heiterkeit in diesem Gedicht wird zur Programmatik im *Divan*. Der Dichter distanziert sich bereits im ersten Buch, *Buch des Sängers*, von allen gesellschaftlichen Zwängen und verkündet in *Derb und Tüchtig*: „Dichten ist ein Übermut / Niemand schelte mich!“ (ebd., 19).

„Froh und frei“ (ebd.), gemäß der orientalischen Dichtungstradition, sieht Goethe die Aufgabe des Dichters darin, seine Zuhörer zu erheitern. Die Heiterkeit in der persischen Dichtung gehört nicht zur realen Welt, da die Realität, von Grausamkeit und Krieg gezeichnet ist. Vielmehr ist es die Realitätsvermeidung der Dichter und vor allem Hafis', die Goethe fasziniert. In den *Noten und Abhandlungen* bezeichnet Goethe „die geschilderten Zustände keineswegs für ein Element [...], worin der Dichter sich nähren, erwachsen und gedeihen dürfte.“ (ebd., 153) Dem Westländer völlig unverständlich ist außerdem die „geistige und körperliche Unterwürfigkeit“ (ebd., 172) der Orientalen, „indem Könige zuerst an die Stelle Gottes traten“ (ebd.). Die Despotie im Orient und die absolutistische Macht des Monarchen erschweren das Leben der Untertanen und der Dichter bis zum höchsten Maße. „Der Staatswert und Würde“ (ebd., 175) der Menschen waren „von de[m] Despoten persönlicher Gemütsart abhängig und von dessen Macht [...]“ (ebd.).⁹ Gerade deshalb spiegelt die persische Dichtung nicht die Realität wider, da sie dann weder frei noch heiter wäre. Goethes Verehrung für Hafis und seine Dichtung besteht vor allem darin, dass keinerlei Identität, Erlebnis und Biographie zwischen Hafis als „Derwisch, Sofi, Scheich“ (ebd., 161), der die „Abschriften des Korans selbst zu vervielfältigen [...] und denselben auswendig zu lernen“ (ebd., 160) wusste und dem Dichter, der von Goethe als „Märchenerzähler“ (ebd.) beschrieben wird, gibt: „Mit solchen ernsten Studien, mit einem wirklichen Lehramte stehen seine Gedichte völlig im Widerspruch, der sich wo dadurch heben läßt, wenn man sagt: daß der Dichter nicht geradezu alles denken und leben müsste, was er ausspricht, [...]“ (ebd.). Die Liebe der Perser zur Poesie zeigt sich vor allem darin, dass ihre Dichter die grausame Realität nicht wiedergaben und „die Perser ihre Gedichte seit achthundert Jahren noch immer lieben, schätzen, verehren“ (ebd., 171).¹⁰ Das Ideal eines lyrischen Dichters sieht Goethe darin, „wie ein Märchenerzähler, [der] auch nicht an die Zauberei glaubt, die er vorspiegelt, sondern sie nur aufs beste zu beleben und auszusetzen gedenkt, damit seine Zuhörer sich daran ergetzen, ebenso wenig braucht gerade der lyrische Dichter dasjenige alles selbst auszuüben.“ (ebd., 161) Die Aufgabe der Dichtung im Orient, im Vergleich zum Okzident, sieht Goethe darin, dass die Gedichte Hafis' von den „Kamel- und Maultiertreiber[n] unbewußt mehr als bewußt fort[ge]sungen [werden], keineswegs um des Sinnes halben, den er

⁹ Die Despotie im Orient ist auch in den *Märchen aus 1001 Nacht* dokumentiert. Scheherzade rettet sich mit dem Märchenerzählen selbst das Leben, über das allein der autoritäre König bestimmt.

¹⁰ Im Gegensatz zu den Deutschen, die ihre Mythologie in der Romantik wieder finden mussten. F. Schlegel: „Wir haben keine Mythologie [...] es wird Zeit, daß wir ernsthaft [...] eine hervorbringen“ (Schlegel 1978, 190)

selbst mutwillig zerstückelt, sondern der Stimmung wegen, die er ewig rein und erfreulich verbreitet.“ (ebd., 164) Die Rolle der Dichtung im Orient unterscheidet sich nicht nur in ihrem heiteren und geselligen Umgang mit den Gedichten, die zur Unterhaltung auswendiggelernt und fortgesungen wurden vom Okzident, sondern auch darin, dass Märchen und Poesie nicht nur dem Herrscher und Adel dienten, sondern auch dem ungebildeten und einfachen Volk. In Europa hatte Literatur bis zur deutschen Romantik den Zweck, Moral zu vermitteln.¹¹ Die sittlich-moralische Lehre fehlt in der orientalischen Dichtung und in den *Märchen aus 1001 Nacht*, da nur Allah lehren darf.

Heiterkeit und Geselligkeit ziehen sich als Leitmotive wie ein roter Faden durch den gesamten *Divan*. Im *Buch der Liebe* wird der heitere Ton trotz unerfüllter Liebe fortgesetzt. Im *Buch Suleika* hilft sie dem Dichter, den Dialog und das Rollenspiel spielerisch aufzubauen. Im *Buch des Paradieses* erreicht der Dichter schließlich jenseits von Raum und Zeit in einer künstlichen heiteren Welt ohne Regeln und Gesetze die absolute Freiheit für sich und seine Dichtung. Im letzten Gedicht heißt es:

Nun so legt euch, liebe Lieder,
An den Busen meinem Volke [...]
Froh wie immer, gern gesellig, [...]
Im Genusse zu durchschreiten; [...] (ebd., 123)

Der Einfluss der *Märchen aus 1001 Nacht* auf den *Divan* ist enorm. Die Heiterkeit, die Leichtigkeit der Charaktere, Motive und Themen ist in ihrer Zweckfreiheit begründet. Ihre Trostfunktion und ihr Unterhaltungswert ist ihr einziger Zweck. Goethe lobt in den *Noten und Abhandlungen* im Kapitel *Mahomet* die Imagination in den *orientalischen Märchen*:

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 bequemen Müßiggang höchst angemessen. Diese Luftgebilde, über einem wunderlichen Boden schwankend, hatten sich zur Zeit der Sassaniden ins Unendliche vermehrt, wie sie uns Tausendundeine Nacht, an einen losen Faden gereiht, als Beispiel darlegt. 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 2012, 147)

Die unwahrscheinliche Welt der *Märchen* erscheint mithilfe der Imagination als etwas „Wahrhaftes und Zweifellooses“.

Trotz Goethes Absicht, „den Westen und Osten, das Vergangene und Gegenwärtige, das Persische und Deutsche zu verknüpfen, und beydseitige Sitten und Denkart über einander greifen zu lassen“ (Goethe 1998, 351), verdeutlichen die *orientalischen Märchen*, wie sehr sich die orientalische Kunst und Kultur von der europäischen unterscheiden. Ihre Zweckfreiheit trennt sie von den europäischen Märchen, die, wie die *Kinder- und Hausmärchen* der Gebrüder Grimm beweisen, stets eine moralische Lehre verkünden und zur Verbesserung der Gesellschaft beitragen.¹² Die *orientalischen Märchen* sind mannigfaltig. Sie werden in ihrer Realitätsvermeidung zum Vorbild für den *Divan*.¹³ Ein weiterer Unterschied ist ihr unmöglicher, unwahrscheinlicher Inhalt, der auf reine Phantasie beruht und keinerlei Bezug zur Realität hat. Deshalb verbietet Mahomet „in seiner Abneigung gegen Poesie auch höchst konsequent alle Märchen“ (Goethe 2012, 147), weil sie nicht wie der

¹¹ Eine zweckorientierte Dichtung ist klassisch und führt auf Horaz zurück: „aut prodesse volunt aut delectare poetae“ (Horaz 2011, 24).“ Laut Horaz soll Dichtung lehren und erfreuen. Hafis' Lyrik wurde in der Sekundärliteratur oft mit der Rokoko-Lyrik und der Anakreontik verglichen. Das Erfreuen verbindet Anakreon mit Hafis, aber die mit ihm verbundene horazische Lehre und Moral trennt sie auch wieder voneinander. (Henckmann 1975, 132).

¹² Die orientalische Märchenwelt repräsentiert eine Glückswelt, die auf reine Phantasie aufgebaut ist. Die europäische dagegen ist eine Kausalwelt. Sie ist zweckorientiert, moralisch und urteilt über das Gute und Böse in der Welt (Jünger 1948, 172–173).

¹³ Die *Märchen aus 1001 Nacht* inspirierten nicht nur Goethe, sondern beeinflussten auch die deutsche Romantik. In *Rede über die Mythologie* schreibt F. Schlegel: „Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen“ (F. Schlegel 1978, 196). Der Westen lernt mit den orientalischen *Märchen* eine neue Welt der Utopie, die sich F. Schlegel für Deutschland wünscht: „Die neue Mythologie muß [...] aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; es muß das künstlichste aller Kunstwerke sein“ (ebd., 190).

Prophet eine Lehre verkünden wollen (ebd., 145), nicht das Reale, sondern das Unwahrscheinliche und Unmögliche darstellen und das Gegenteil von der zweckorientierten Religion sind.¹⁴ Die Trostfunktion der *Märchen* werden zur Programmatik im *Divan*. Der Dichter übernimmt im *Divan* die Rolle des „Märchenerzählers“ (Goethe 2012, 160), und schafft eine unmögliche Welt der Poesie, die keinerlei Bezug zur Realität hat.¹⁵

Orientalische Leitmotive im *Divan*

Im *Divan* ersetzt der Geist das Auge, die Phantasie die Nachahmung und das Unwahrscheinliche das Mögliche und das Reale. Das Ergebnis ist eine Reihe von Leitmotiven, die bereits in Hafis' *Divan* und somit im persischen Mittelalter zu finden sind. Mit *Hegire* wird das Sujet des reisenden „Handelsmanns, der seine Waren gefällig auslegt“ (Goethe 2012, 128) und des Wanderers vorgestellt. Der Dichter gleitet in die Rolle des Reisenden, um eine geistige Reise in den Orient zu betreten. Das Wandermotiv begleitet fast alle Bücher des *Divan* und demonstriert die räumliche und geistige Freiheit des *Divan*-Dichters.¹⁶ Das Reisemotiv signalisiert die Unabhängigkeit des Dichters und seinen Wunsch, sich von Raum und Zeit abzusetzen, bis er schließlich im letzten Buch, *Buch des Paradieses*, die ultimative Freiheit für sich und seine Dichtung erlangt.

Die bunte Farbe, die Vision und der Traum in *Liebliches* sind weitere orientalische Motive, von denen Goethe Gebrauch macht. Das Bunte, das für Mannigfaltigkeit, den Orient und den orientalischen Teppich steht, bildet einen Gegensatz zur weißen Farbe, die die Idee der Ordnung und das Eindeutige, die das europäische 18. Jahrhundert beherrschte, repräsentiert.¹⁷ „Rot und weiß, gemischt, gesprenkelt“ (ebd., 16) stellen außerdem die orientalischen Teppichfarben dar. Der Dichter distanziert sich mit der bunten Farbe vom europäischen Klassizismus und seiner Nachahmung der Antike. Das Bunte in *Liebliches* steht darüber hinaus im klaren Gegensatz zu der weißen Farbe in *Lied und Gebilde*, die zur griechischen Skulptur gehört.

Mag der Grieche seinen Thon
Zu Gestalten drücken,
An der eignen Hände Sohn
Steigern sein Entzücken;
Aber uns ist wonnereich
In den Euphrat greifen,
Und im flüssigen Element
Hin und wider schweifen. (ebd., 18)

Es sind nicht nur die bunte und weiße Farbe, die für den Ost und West stehen, sondern auch das Feste und das Flüssige, die die griechische Skulptur und die Antike und das Lied und den Orient repräsentieren. Das Gedicht ist eine klare Absage an die antike Kunst und eine Zusage an die orientalische Dichtung. Die westliche Antike, die in *Lied und Gebilde* eingeführt wird, stellt mit der griechischen Skulptur ein Ideal dar, nämlich die Nachahmung des begrenzten menschlichen Körpers. Das orientalische Lied ist dagegen unbegrenzt, weil sich die Kunstauffassung des Orients von

¹⁴ Die *orientalischen Märchen*, die lange vor dem Koran erschienen waren, dienten der Unterhaltung und wurden mündlich tradiert. Sie hatten keinen Nutzen, vermittelten keine Lehre und standen in ihrem phantasievollen, unterhaltenden und freien Inhalt im direkten Gegensatz zum heiligen Buch der Muslime.

¹⁵ *Das Buch Suleika* und *Das Buch des Paradieses* dienen hierfür mit ihrer Künstlichkeit und Symbolik als Beispiel.

¹⁶ „Das Motiv der Reise verbindet alle Bücher des Zyklus, ist im ersten aber doch präsent wie nirgends sonst. Viele Gedichte nehmen darauf Bezug. *Hegire* handelt vom Aufbruch, nachfolgende Gedichte sprechen von Orientierungen (u.a. *Freysinn*, *Talismane*) und dem Schutz des Reisenden (u.a. *Vier Gnaden*). Die Rollen werden reflektiert, unter denen sich der Dichter in den Orient begibt: sich den umherziehenden Nomaden zugesellt, ein Händler, ein von Hafis Begeisterter, zugleich ein selbst produktiver Dichter.“ (Goethe 1998, 428)

¹⁷ Die Idee der Ordnung und das Eindeutige geht auf Descartes „clairement et distinctement“ (Descartes 2005, 38) zurück.

der westlichen vollkommen unterscheidet, da sie symbolisch ist. Der persische Teppich steht für die anti-imitative Kunst des Orients. Die griechische Skulptur stellt als Gebilde einen idealisierten Realismus dar.¹⁸ Über die Motive im *Divan* schreibt Goethe in den *Noten und Abhandlungen*: „Rose und Nachtigall nehmen den Platz ein von Apoll und Daphne“ (ebd., 167). Die griechische Mythologie wird als westliche Inspirationsquelle durch orientalische Leitmotive ersetzt. Aus der „grenzenlosen Breite“ (ebd.) ihres Lebens „werden die Naturgegenstände bei ihnen zum Surrogat der Mythologie [...]“ (ebd.), heißt es in den *Noten und Abhandlungen*. Es sind die symbolisch interpretierten Naturgegenstände im Orient, die als Leitmotive in der Dichtung gebraucht werden. Die westliche Dichtung hingegen beruht bis zur deutschen Romantik auf idealisierter Naturnachahmung und Empirie.

Mit dem Unbegrenzten und Grenzenlosen verbindet Goethe darüber hinaus Hafis' Dichtung, die er im Gedicht *Unbegrenzt* im *Buch Hafis* verdeutlicht:

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.

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. (ebd., 25)

Es sind Hafis' zeitlose und unbegrenzte Dichtungen, die Goethe in seinem *Divan* als Quelle der Inspiration nutzt und nicht die westliche Antike mit ihrer Nachahmungskunst. Das zirkuläre Denken, ohne Anfang und Ende, das dem Kosmos gleicht, erinnert an die altpersische Religion und Zarathustra.¹⁹ Es ist die uneingeschränkte Dichtung Hafis', die ohne moralische Lehre, die dichterische Freiheit genießt, die Goethe nur mit der orientalischen Dichtung verbindet. Die Kunst des Orients ist zweckfrei und deshalb frei vom Endzweck. Darum will er auch nur mit Hafis allein wetteifern, weil er, Hafis, grenzenlos in seiner Dichtung die absolute Freiheit genießt. Dies erkennt auch Hegel in seiner Ästhetik: „Denn in der Kunst haben wir es mit keinem bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk, sondern mit der Befreiung des Geistes vom Gehalt und den Formen der Endlichkeit [...] zu tun.“ (Hegel 2003, 359)

Der Traum, die Vision und die Phantasie, die im gesamten *Divan* zu finden sind, sind mit der geistigen Reise verbunden. Die Entmachtung des Auges entwirkt die westliche Wirklichkeit. Der Dichter begibt sich ungetrübt heiter in eine ideelle orientalische Welt, die nicht existiert und ein Produkt der geistigen Imagination des Dichters ist. Er wird verjüngt, um Suleika zu gefallen. Das Motiv der Verjüngung erinnert an Unmöglichkeiten in *Märchen aus 1001 Nacht*. Der Dichter baut sich eine Utopie, wie in den *Märchen* auf, denn die westliche Wirklichkeit bietet weder „lüsterne Huris“ (Goethe 2012, 10), die im Paradies mit ihm Zwiesprache halten, noch einen Ort außerhalb

¹⁸ Walter Pater sieht in der symbolischen Kunst des Orients, in „the many-headed gods of the East, the orientalised Ephesian Diana with its numerous breasts [...] overcharged symbols, a means of hinting at an idea which art cannot adequately express, which still remains in the world of shadows“ (Pater 2010, 102). Dagegen ist die „Venus of Melos in no sense a symbol, suggestion of anything beyond its own victorious fairness. The mind begins and ends with the finite image [...]“ (ebd.).

¹⁹ In den *Noten und Abhandlungen* schreibt Goethe im Kapitel Ältere Perser: „der Parse sah sich von dem Urgestirne bei allen seinen Handlungen begleitet. Mond und Sterne erhellten die Nacht, ebenfalls unerreichbar, dem Grenzenlosen angehörig. (ebd., 137)

von Raum und Zeit, wo er schließlich seine „lieben Lieder, / an den Busen [seines] Volke[s]“ (ebd., 123) legen kann.

Letztlich lassen sich viele orientalische Leitmotive wie die Imagination, der Wanderer, der Traum, die imaginäre Reise, die sehnsuchtsvolle unerfüllte Liebe, das Grenzenlose, sowie die Utopie im letzten Buch, *Buch des Paradieses*, in der deutschen Romantik wiederfinden. Über die Mannigfaltigkeit der persischen Leitmotive schreibt Goethe in den *Noten und Abhandlungen* im Kapitel *Allgemeines*: „Ohne Bedenken verknüpfen sie die edelsten und niedrigsten Bilder [...]“ (ebd., 165). Die Kunst alles mit allem zu verknüpfen und zu vereinigen ist auch die Absicht der romantischen Universalpoesie. Über die romantische, Poesie, Mythologie und Kunst schreibt F. Schlegel: „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, [...] frei von allem realen und idealen Interesse [...] nicht bloß von innen heraus, sondern auch von außen hinein [...] [kann sie] ewig nur werden, nie vollendet sein. [...] Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist“ (Schlegel 1978, 90-91)

Das Wesen der Dichtung im Orient und im Okzident

Für das Verständnis der Dichtung im Orient und Okzident ist Goethes eigene Unterscheidung zwischen der Allegorie und dem Symbol in *Maximen und Reflexionen* von größter Bedeutung: „Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe. Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei“ (Goethe 1981, 470–471). Da das Symbol, im Gegensatz zur Allegorie, nicht an das Auge, sondern an die bildliche Erscheinung der Idee gebunden ist, die unendlich, rätselhaft und unerreichbar bleibt, hat das Symbol weder eine Bedeutung noch eine Form. Es ist ein Rätsel, eine geheime Kunst, die unverständlich bleibt. Die begrenzte, definierbare und verständliche Allegorie kann mit dem Auge und Verstand erfasst und mit klaren Worten ausgesprochen werden. Die Allegorie ist an den Realismus und die Endlichkeit der europäischen Literatur bis zur deutschen Romantik gebunden. Das Symbol stellt die persische Dichtung dar, die mystisch, geheimnisvoll und fern von Raum und Zeit ist.²⁰

Die Gegensätze im *Divan*, die sich aus der Polarität des Westens und Ostens ableiten, durchziehen alle zwölf Bücher. Es sind das Flüssige und das Feste, das orientalische Lied und die griechische Skulptur, Freiheit und Knechtschaft, die unbegrenzte Dichtung Hafis' und die eingeschränkte, zweckorientierte Religion. In den *Noten* schreibt Goethe im Kapitel *Allgemeines*:

Die Fruchtbarkeit und Mannigfaltigkeit der persischen Dichter entspringt aus einer unübersehbaren Breite der Außenwelt und ihrem unendlichen Reichtum. Ein immer bewegtes öffentliches Leben, in welchem alle Gegenstände gleichen Wert haben, wagt vor unserer Einbildungskraft, deswegen uns ihre Vergleichen oft so sehr auffallend und mißbeliebig sind. Ohne Bedenken verknüpfen sie die edelsten und niedrigsten Bilder, an welches Verfahren wir uns nicht so leicht gewöhnen. [...] (Goethe 2012, 160)

Goethes Hochschätzung für die persische Welt der Dichtung äußert sich in Fähigkeit der persischen Dichter, die äußeren Sinne mit dem Geist zu vermischen. Die resultierende Irritation ist eine Anspielung auf das deutsche Publikum. Die „unübersehbare Breite der Außenwelt“ ermöglicht auch mehrere Themen in einem Gedicht, die in der europäischen Literatur undenkbar sind, da sie bis zur deutschen Romantik an das Auge und Imitation gebunden sind. Wie in ihrer Kunst ist die

²⁰ Im *Divan* wird Hafis' Dichtung mehrmals als mystisch beschrieben. In *Offenbar Geheimnis* heißt es: „Sie haben dich, heiliger Hafis, Die mystische Zunge genannt, [...] / Mystisch heißest du ihnen, / Weil sie Närrisches bei dir denken,“ (Goethe 2012, 26)

persische Dichtung, im Gegensatz zur Begriffswelt des Abendlands, geistreich und symbolisch. Für Goethe ist es ein Grund mehr, sich an der persischen Dichtungstradition zu orientieren: „und wenn der Orientale, seltsame Wirkung hervorzubringen, das Ungereimte zusammenreimt, so soll der Deutsche, dem dergleichen wohl auch begegnet, dazu nicht scheel sehen.“ (ebd.)

Ein weiterer Kritikpunkt ist der westliche „Lebemann“, der im Gegensatz zum Orientalen die Realität für seine Dichtung braucht: „ein eigentlicher Lebemann, der frei und praktisch atmet, hat kein ästhetisches Gefühl und keinen Geschmack, ihm genügt Realität im Handeln, Genießen, Betrachten, ebenso wie im Dichten; [...]“ (ebd.). Das Fehlen der Einheit, der Form und des Inhalts sorgt für „Verwirrung, die durch solche Produktionen in der Einbildungskraft entstehen, [...] Die kostbarsten und niedrigsten Waren [...] vermischen sich in unsern Augen [...]“ (ebd.). Der persische Dichter braucht keine Realität als Orientierung. Seine Dichtung ist nicht nur auf die äußeren Sinne beschränkt, sondern beinhaltet Geist, eine unbeschränkte „Breite der Außenwelt“ (ebd.) und die Fähigkeit Gegensätze miteinander zu vermischen. Aus diesem Grund ist es dem orientalischen Dichter möglich, die Leser „von der Erde in den Himmel zu erheben und von da wieder herunter zu stürzen, oder umgekehrt“ (ebd., 165-166).

Die symbolische Kunst und Dichtungswelt des Orients bilden einen Kontrast zur allegorischen, auf das Auge und die Ratio orientierte Literatur Europas.²¹ Im Kapitel *Allgemeintes* lobt Goethe erneut die orientalische Dichtkunst: „Der höchste Charakter orientalischer Dichtkunst ist, was wir Deutschen *Geist* nennen [...] hier sind alle übrigen Eigenschaften vereinigt, [...] die ganze Nation ist geistreich [...]“ (ebd., 168). Die orientalische Dichtkunst, die symbolisch ist, aufgrund der unbegrenzten Phantasie in der Lage ist, alle Gegensätze miteinander zu vereinigen, wird von Goethe mit dem deutschen Geist gleichgesetzt. Damit stellt Goethe indirekt die orientalische Dichtkunst höher als die europäische, da sie modern und geistreich ist.²² Dazu zählt er auch Hafis' ewige Dichtung, die zeitlos, originell und modern ist. Auch Hegel erkennt in Goethes *Divan* eine geistige Komponente, die in seiner vorherigen Dichtung fehlte:

Auf dem Standpunkte einer gleich geistreichen Freiheit, aber subjektiv innigeren Tiefe der Phantasie stehen unter neueren Dichtern hauptsächlich Goethe in seinem „West-östlichen Divan“ und Rückert. Besonders unterscheiden sich Goethes Gedichte im „Divan“ wesentlich von seinen früheren. 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 ihre Freiheit hat nichts weiter hinzugetan. Ganz anders ist das Gedicht im „West-östlichen Divan“, „Wiederfinden“ überschrieben. Hier ist die Liebe ganz in die Phantasie, deren Bewegung, Glück, Seligkeit herübergestellt. Überhaupt haben wir in den ähnlichen Produktionen dieser Art keine subjektive Sehnsucht, kein Verliebtsein, keine Begierde vor uns, sondern 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 2008, 681)

Hegel lobt den symbolischen, geistreichen Gehalt des *Divan* und vergleicht ihn mit der auf Realismus basierende Literatur des Sturm und Drang. Die *Divan*-Gedichte besitzen eine geistige Freiheit, die sich von seinen früheren Gedichten abheben. „Dies begründet Hegel mit der gehaltvollen Phantasie, die nicht vom Subjektivismus bestimmt wird, sondern vom Geist und von der Idee.“

²¹ Schwarz schreibt, dass „orientalische Kunst die Urkunst ist. Schlegel kehrt also zur vorgriechischen Kunststufe des Symbolischen und damit des Orientalischen zurück.“ (Schwarz 2020, S. 52)

²² Hegel erkennt ebenfalls den Unterschied zwischen der orientalischen und der europäischen Dichtung im 18. Jahrhundert: „[...] besonders die Perser und 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 [...] doch Klopstocks Liebesoden sind selber nur voll moralischer Reflexionen, trübseliger Sehnsucht und heraufgeschriebener Leidenschaft [...] wie denn auch die Perser z.B. von höchster Üppigkeit der Bilder sind; aber die Phantasie entfernt hier in ihrem subjektiven Interesse den Gegenstand ganz aus dem Kreise des praktischen Verlangens [...]“ (Hegel 2008, 680–681).

(Torkamani 2025, 20) Für Hegel ist „die Kunst die höchste Form des Geistes“ (Hegel 2008, 53). Er setzt das Kunstschöne höher als das Naturschöne, „denn die Kunstschönheit ist die *aus dem Geiste geborene und wiedergeborene* Schönheit, und um soviel der Geist und seine Produktionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um soviel auch ist das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur“ (ebd., 38).²³

Ein weiterer Unterschied zwischen dem Morgen- und Abendland ist das Fehlen des Dramas als dritte Gattung. Die Gründe führen auf die islamische Lehre zurück. Im Islam darf allein Gott lehren. Deshalb enthalten weder Epik noch Lyrik einen moralischen Lehrsatz. Die *Märchen und 1001 Nacht* und Dichtung dienen dem Volk als gemütliches Beisammensein, als Trost und Unterhaltung. Das Subjekt existiert im Orient nicht. Goethe verdeutlicht bereits in den *Noten und Abhandlungen* mit der Analyse des despotischen Herrschers, dass das Individuum als selbstständiges Geschöpf, das in Europa seit der Aufklärung existiert, im Orient nicht vorhanden ist.²⁴ Dies führt dazu, dass sie „kein Theater“ (Goethe 2012, 168) hatten: „Höchst merkwürdig ist, 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“ (ebd., 192).

Im Kapitel *Eingeschaltetes* schreibt Goethe über die orientalischen Dichter: „Die Besonnenheit des Dichters bezieht sich eigentlich auf die Form, den Stoff gibt ihm die Welt nur allzu freigebig, der Gehalt entspringt freiwillig aus der Fülle seines Innern; [...]“ (Goethe 2012, 181). In seinem *Divan* und grundsätzlich in der Dichtung verlangt Goethe eine Neutralität gegenüber der Religion, der Außenwelt und dem Krieg und der Realität. Diese Neutralität wird zur Basis seiner Dichtung im *Divan* und ermöglicht ihm das dichterische Spiel in der Liebe, im Dialog zwischen den Liebenden und mit der Religion. In den *Noten und Abhandlungen* schreibt er: „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 darzustellen wisse.“ (ebd., 182). Nur der identitätslose Dichter ist ein freier Dichter und kann sich in seiner Dichtung der Heiterkeit, Geselligkeit, Wein und Liebe widmen.²⁵ Die schreckliche Wirklichkeit des Lebens macht er zum Gegenstand seiner Dichtung, wie im *Divan* im *Buch Timur*. Aber die Hässlichkeit des Krieges, die politische Lage in Europa, werden nicht zum Hauptthema des Buches. Die Distanz zur Realität und ihre Vermeidung ermöglichen dem Dichter eine Unabhängigkeit, die er durch die Nachahmung der Realität niemals erreichen würde.²⁶ Über die Poesie schreibt Goethe in den *Noten und Abhandlungen*: „[die Poesie] bleibt immer wahrhafter Ausdruck eines aufgeregten, erhöhten Geists, ohne Ziel und Zweck“ (ebd., 190).

²³ In *Liebliches* setzt auch Goethe das Kunstschöne höher als das Naturschöne. Der Traum, die Orientvision und die Phantasie triumphieren über die „bunten Mohnen, / die sich nachbarlich erstrecken,“ (Goethe 2012, 16)

²⁴ Vgl. Descartes: „cogito ergo sum“ oder „je pense, donc je suis“ (Descartes 2005, 64) und Fichte in die *Bestimmung des Menschen*: „ich selbst will selbstständig, nicht an einem andern, und durch ein anderes, sondern für mich selbst Etwas sein; [...] Ich will frei sein, [...] ich selbst will mich machen, zu dem, was ich sein werde. [...] Ich mache mich selbst: Mein Sein durch mein Denken; mein Denken schlechthin durch das Denken. [...]“ (Fichte 1981, 34-37). In Goethes *Divan* verlangt der Dichter bereits im ersten Gedicht *Hegire* mit „will ich, will mich“ (Goethe 2012, 9) eine geistige und menschliche Freiheit für sich und seine Dichtung.

²⁵ In der europäischen Dichtung befasst sich der englische Poet und Romantiker John Keats mit dem Wesen des Poeten und der Poetik. An seinem Freund Richard Woodhouse schreibt er in einem Brief am 27. Oktober 1818: As to the poetical character itself [...] it is not itself – it has no self – it is every thing and nothing – It has no character – it enjoys light and shade; it lives in gusto, be it foul or fair, high or low, rich and poor, mean or elevated – It has as much delight in conceiving an Iago as an Imogen. [...] A poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no identity – he is continually in for – and filling some other Body – The Sun, the Moon, the Sea and Men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about them an unchangeable attribute – the poet has none; no identity / he is certainly the most unpoetical of all God's Creatures. [...]“ (Keats 1985, S. 386–388)

²⁶ „Die Überlegenheit der Fiktion gegenüber der Realität, wie sie sich in den Märchen aus 1001 Nacht zeigt, ist Voraussetzung für den *Divan*. In der Darstellung einer fiktiven Welt, folgt Goethe nicht den europäischen Dichtern seiner Zeit, sondern Hafis und seiner geistigen Poetik des Inneren.“ (Torkamani 2025, 112)

Zusammenfassung

[...] doch riß das orientalische Interesse mein ganzes Vermögen
mit sich fort: glücklich genug! denn wäre dieser Trieb aufgehalten,
abgelenkt worden, ich hätte den Weg zu diesem Paradiese
nie wieder zu finden gewußt.
Goethe, *Tag- und Jahres-Hefte* 1815

Der *West-östliche Divan* gilt auch heute als eines der schwierigsten und missinterpretiertesten Werke des deutschsprachigen Raums. Die Hochschätzung für den *Divan*, der im 19. und 20. Jahrhundert von großen Dichtern und Denkern wie Heine, Hegel, Gautier, Hugo von Hofmannsthal und Oscar Wilde bewundert wurde, hat nicht abgenommen. Das fremdartige Werk zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist heute für die pluralistische westliche Welt weder fremd noch ungewöhnlich. Vielmehr fesselt und fasziniert der *Divan* mit seiner Autonomie, dem zeitlosen Charakter der Gedichte und die Vereinigung des Westens und Ostens im Geiste und in der Dichtung. „Orient und Okzident / Sind nicht mehr zu trennen.“ (Goethe 2012, 279), schreibt Goethe in *Gedichte aus dem Nachlass*. Trotz oder eben aufgrund ihrer Unterschiede treffen sich der Orient und Okzident in der Dichtung und bilden im *Divan* eine Phantasiewelt, die fernab der Realität ist. Goethe schafft mit dem *Divan* weder eine Parallelwelt noch kopiert er Hafis' *Divan*. Vielmehr schafft er eine neue Welt. Der Orient als Land der Dichtung wird mit Europa dichterisch vermischt. Das Ergebnis sind orientalische Rollenspiele und die Verkleidung des *Divan*-Dichters als Märchenerzähler, Mufti, Hatem, Suleika, Schenke, Handelsmann, Saki und Huri, die seine poetische und geistige Freiheit unterstreichen. Dies gehört zu seinem orientalischen Rollenspiel, das er vor allem im letzten Buch, *Buch des Paradieses*, genießt. Mit der Idee des Paradieses entgrenzt sich der Dichter völlig von der Gegenwart. Die Programmatik des *Divan* gibt der Dichter aber in den letzten vier Versen des ersten Buches, *Buch des Sängers*, preis:

Tut ein Schilf sich doch hervor
Welten zu versüßen!
Möge meinem Schreibe-Rohr
Liebliches entfließen! (Goethe 2012, 21)

Literaturverzeichnis

- Descartes, René. *Discours de la Méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences*. Übers. u. Hsg. Holger Ostwald. Stuttgart: Reclam, 2005.
- Fichte, Johann Gottlieb. *Die Bestimmung des Menschen*. Hsg. Theodor Ballauff u. Ignaz Klein. Stuttgart: Reclam, 1981.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Divan-Jahre 1814–1819. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 11.1.1*. Hsg. Karl Richter u. Christoph Michel. München u. Wien 1998.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Goethe Werke. Dichtung und Wahrheit. Bd. 5*. Frankfurt/Main: Insel, 1965.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen. Bd. XII*. Hsg. Erich Trunz u. Hans Joachim Schrimpf. München: C.H. Beck, 1981.
- Goethe, Johann Wolfgang. *West-östlicher Divan*. Hsg. Hans-J. Weitz. Frankfurt/Main: Insel, 2012.
- Goethe, Johann Wolfgang. *West-östlicher Divan. Neue, völlig revidierte Ausgabe. Teilband 2*. Hsg. Hendrik Birus. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 2010.
- Goethe, Johann Wolfgang. *West-östlicher Divan. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 11.1.2*. Hsg. Karl Richter. München u. Wien 1998.
- Goethe, Johann Wolfgang. *West-östlicher Divan. Studienausgabe*. Hsg. Michael Knaupp. Stuttgart: Reclam, 1999.

- Hammer-Purgstall, Joseph von: *Der Divan von Mohammed Schemsed-din-Hafis. Aus dem persischen zum erstenmal ganz übersetzt von Joseph v. Hammer.* 2. Bde. Stuttgart u. Tübingen, 1812/ 1813.
- Hegel, G.W.F. *Vorlesungen über die Ästhetik I/II.* Hsg. Rüdiger Bubner. Stuttgart: Reclam, 2008.
- Hegel, G.W.F. *Vorlesungen über die Ästhetik III. Die Poesie.* Hsg. Rüdiger Bubner. Stuttgart: Reclam, 2003.
- Henckmann, Gisela. *Gespräch und Geselligkeit in Goethes „West-östlichem Divan“.* Stuttgart: Kohlhammer, 1975.
- Hillmann, Ingeborg. *Dichtung als Gegenstand der Dichtung. Zum Problem der Einheit des „Westöstlichen Divan“.* Bonn: H. Bouvier, 1965.
- Jünger, Friedrich Georg. *Orient und Okzident. Essays.* Hamburg: Dulk, 1948.
- Keats, John. *The Letters of John Keats. 1814–1821. Vol. I.* Hsg. H. E. Rollins. Cambridge: Harvard, 1958.
- Mommsen, Katharina. *Goethe und 1001 Nacht.* Berlin: Akademie, 1960.
- Pater, Walter. *Studies in the History of the Renaissance.* Hsg. Matthew Beaumont. Oxford, New York: Oxford Univ. Press, 2010.
- Q. Horatius Flaccus: *Ars Poetica. Die Dichtkunst.* Übers.u. Hsg. Eckart Schäfer. Stuttgart: Reclam, 2011.
- Schaeder, Hans-Heinrich. *Goethes Erlebnis des Ostens.* Leipzig: J.C. Hinrichs, 1938.
- Schlegel, Friedrich. *Kritische und theoretische Schriften.* Stuttgart: Reclam, 1978.
- Schwarz, Hans-Günther. *Der Orient und die Ästhetik der Moderne.* München: Iudicium, 2003.
- Schwarz, Hans-Günther. *Friedrich Schlegels „Rede über die Mythologie. In: Unwirklichkeiten. Zum Problem der Realität in der Moderne. Das Symposium.* Hsg. Hans-Günther Schwarz. München: Iudicium, 2020, S. 48–63.
- Torkamani, Ladan. *„uns von der Gegenwart abzulösen und in eine grenzenlose Freiheit zu versetzen“.* Goethes West-östlicher Divan und die dichterische Freiheit. München: Iudicium, 2025.