70-14,528

GERULAITIS, Renate Susanne, 1934-
GOETHES WEST-ÖSTLICHER DIVAN ALS ALLEGORIE.
[German Text].

The University of Michigan, Ph.D., 1969
Language and Literature, modern

University Microfilms, Inc., Ann Arbor, Michigan

THIS DISSERTATION HAS BEEN MICROFILMED EXACTLY AS RECEIVED

GOETHES WEST-ÖSTLICHER DIVAN ALS ALLEGORIE

by
Renate Susanne Gerulaitis

A dissertation submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy in
The University of Michigan
1969

Doctoral Committee:

Associate Professor Mary C. Crichton, Chairman
Assistant Professor Alan P. Cottrell
Associate Professor Valentine C. Hubbs
Professor Clarence K. Pott
Professor Palmer A. Throop

ABSTRACT

GOETHE'S WEST-ÖSTLICHER DIVAN AS ALLEGORY

by

Renate Susanne Gerulaitis

Chairman: Mary C. Crichton

If read in sequence, the poems in Johann Wolfgang von Goethe's West-östlicher Divan present a story about a poet who makes a journey to the East, which the poet regards as a flight from confusion and turmoil. At the end of the journey he and his poetry are admitted to paradise. An unusual structural aspect in the development of the story, however, is that there is no direct sequential progression from poem to poem. Rather, it appears that the material is presented in random fashion. And although the reader may suspect that he is dealing with an allegory, the poems defy traditional allegorical interpretation. Moreover, critical opinion on the West-östlicher Divan reflects this confusion: one side finds allegorical elements, the other side rejects this conclusion.

An investigation of the poetic imagery shows that images of travel and poetry recur periodically, but without the regularity expected of allegory. The investigation is further complicated by the fact that the poet's wrestling with his calling, his quest for permanence, self-confirmation, and corroboration are not tested against an external system of faith or values. His struggle is

internal; there is no absolute system from without to offer guidance.

Recent critical literature on allegory reveals a shift in thought towards a more modern concept of this mode. Northrop Frye's term freistimmig may be used to describe the allegory in the West-östlicher Divan as one in which content and form predominate and in which the poetic language at a literal level of meaning prescribes and logically controls the interpretation at other levels of meaning. In contrast to the continuous allegorical method, with its uninterrupted reciprocal relationship between levels of meaning, the reciprocal relationship in an allegory which is freistimmig is interrupted in various ways. Furthermore, such an allegory need not necessarily be read exegetically, for the poetic language of the literal level is self-contained and self-sufficient; it forms a poetic entity in and of itself.

Help in understanding the allegory in the West-östlicher Divan is furnished by Goethe himself. He wrote two commentaries which serve as guides to the interpretation of the poems and also to the external structure of the entire work. In addition, there are two sources of internal evidence: the imagery (a mixture of Persian and Western); and Goethe's manipulation of the sequence of poems, as well as his additions to the collection during the various stages of its development. Further, the first and last poems, which serve to frame the entire work, make manifest Goethe's intent and method.

By analyzing the distribution of poems it was possible to demonstrate that Goethe consciously arranged them in such a way that a parallel action between the journey and the poetry as such ensues. It was also possible to show that Goethe's additional poems were intended to balance this parallel action.

The results of this analysis support an allegorical interpretation of a sequential reading of the work as a whole. The distribution of poems which contribute to the story line furnishes the structural evidence upon which to base the allegorical interpretation of this twofold narrative. Analysis further showed that as Goethe worked on the collection over a period of twelve years, he not only retained the original concept of a journey but he refined the story by the rearrangement and addition of poems. Goethe's careful attention to the pattern of arrangement and addition makes the allegory clear: the journey to the East relieves the poet of self-doubt about his poetic power and, when he and his work are admitted to paradise, he experiences confirmation of the value and permanence of his poetic achievement.

VORWORT

An dieser Stelle sei all denen Dank gesagt, die mir durch Rat und Tat bei dieser Arbeit beigestanden haben.

Besonders verpflichtet fühle ich mich Herrn Professor Dr. Martin Dyck, dem ich viel verdanke und der in mir die Liebe zur deutschen Klassik geweckt hat. Unter seiner Leitung hat diese Dissertation ihren Anfang genommen.

Großer Dank gebührt ebenfalls Frau Professor Dr. Mary C. Crichton für die Bereitwilligkeit, mit der sie die Leitung übernahm, als sich dies durch die anderweitige Berufung von Herrn Professor Dr. Dyck als nötig erwies. Ihre Ermunterung war mir von großem Wert, wie auch ihre Mühen und die Sorgfältigkeit, mit der sie sich des Manuskriptes annahm.

Herrn Professor Dr. Valentine C. Hubbs danke ich herzlich für das Interesse, das er meiner Arbeit in all den Jahren entgegengebracht hat, sowie für die von ihm gemachten Vorschläge. Außerdem möchte ich den Herren Professor Dr. Clarence K. Pott, Professor Dr. Palmer A. Throop und Professor Dr. Alan Cottrell für ihre Mühe beim Lesen und Beurteilen danken.

Hauptsächlich möchte ich hier meinem Mann, Leonardas

V. Gerulaitis, meinen Dank aussprechen. Er hat mir treu zur Seite gestanden und sich mir durch seinen Ansporn unentbehrlich erwiesen. Daß er dabei viele persönliche Opfer und Unbequemlichkeiten auf sich genommen hat, danke ich ihm von Herzen.

INHALTSVERZEICHNIS

Kapitel		Seite
I.	Bestimmung des Begriffs der Allegorie . . .	1
II.	Analyse der Goethe-Forschung in Bezug auf den Gebrauch der Allegorie in Goethes Gedichtsammlung West-östlicher Divan . . .	32
III.	Übersicht über die Entstehungsgeschichte der Gedichte des West-östlichen Divan bis zur Bucheinteilung 1815	78
IV.	Übersicht über Entstehungsgeschichte und Änderungen in der Reihenfolge der Gedichte bis zur Ausgabe letzter Hand	124
V.	Auflösung der Allegorie	170
ZUSAMMENFASSUNG		301
ANHANG		307
BIBLIOGRAPHIE		323

VERZEICHNIS DER TAFELN

Tafel			Seite
1	-	Der "Deutsche Divan"	307
2	-	Das "Wiesbadener Register"	308
3	-	Verzeichnis der gemischten Gedichte nach Büchern	311
4	-	Verzeichnis der Reisegedichte nach Büchern	312
5	-	Verzeichnis der Dichtungsgedichte nach Büchern	313
6	-	Reisegedichte in Stufen	314
7	-	Dichtungsgedichte in Stufen	315
8	-	Gemischte Gedichte in Stufen	316
9	-	Anordnung der Reisegedichte	317
10	-	Anordnung der Dichtungsgedichte	319
11	-	Anordnung der gemischten Gedichte . . .	321

I.

Die Frage nach Wesen und Rechtfertigung des Gebrauchs der Allegorie in der Literatur ist in der Geschichte der Literaturwissenschaft von Kritikern und Dichtern seit je stark umstritten. Die Allegorie als literarisches Hilfs- und Ausdrucksmittel hat ihre glühenden Anhänger wie auch bittere Ankläger gefunden, und auch das zwanzigste Jahrhundert findet namhafte und zahlreiche Vertreter beider Richtungen. Es hat den Anschein, als ob gerade in letzter Zeit das Problem der Allegorie in der Literatur sich erneuter Beliebtheit erfreute, wofür die kritischen Studien besonders in der amerikanischen Sekundärliteratur beredtes Zeugnis ablegen.

Es ist Ziel dieser Dissertation, allegorische Strukturen in Goethes Der west-östliche Divan zu untersuchen, und zwar im Lichte der Studien von Angus Fletcher und Northrop Frye, Kritikern, die das Studium der Allegorie von vielen populären Vorurteilen in Bezug auf den didaktischen und literarisch zweitrangigen Charakter dieser Kunstform befreit haben. Es erübrigt sich, im Rahmen dieser Untersuchung eingehend auf die Geschichte der Allegorie, sowohl in Bezug auf das dichterische Werk als auch auf die Kritik, zu verfolgen, denn es fehlt keineswegs an Arbeiten dieser Art und würde lediglich eine Wiederholung von schon Gesag-

tem darstellen.[1]

Allerdings scheint es wesentlich, die Meinungen bezüglich der Allegorie von Goethes wichtigsten Zeitgenossen darzulegen, einmal als Beweis für das kritische Klima, das ihn bildete, zum anderen, um aufzuweisen, wie er selbst zu seiner für die deutsche Literaturgeschichte so verheerend sich auswirkenden Definition der Allegorie gelangte.

Alexander Gottlieb Baumgarten verstand unter dem Begriff der Allegorie eine Serie von zusammenhängenden Metaphern und bewertete sie als höchst poetisch. Dieses Werturteil beruhte auf seiner Auffassung des Poetischen, was für ihn sinnliche Darstellung bedeutete.[2]

Ähnlich definierte auch Johann Christoph Gottsched die Allegorie als eine in mehr als einem Worte fortgesetzte Metapher,[3] wenn er auch systematischer als Baumgarten in das Wesen dieser Form einzudringen suchte. Gottsched verlangte sowohl vom Dichter als vom Leser Witz, d.h. "die Gemüthskraft, welche die Aehnlichkeiten der Dinge leicht wahrnehmen, und also eine Vergleichung zwischen ihnen anstellen kann."[4] Es war für ihn Grundbedingung einer guten Allegorie, eine "wahre Aehnlichkeit" in sich zu haben und nicht nur in Worten zu enthalten; vornehmlich also war für Gottsched Allegorie eine Form, die sich an den Verstand wendete und die Lust am "Enträtseln" weckte.[5]

Im Gegensatz dazu sahen die Schweizer Bodmer und Breitingen die Allegorie als ein Produkt der Phantasie,

zwar auch als eine weit ausgeführte Metapher oder eine Reihe von Metaphern. Für Bodmer und Breitinger zerfiel die Allegorie in zwei Sphären, deren erste eine Wahrheit oder einen Lehrsatz darstellte, während die zweite die dazu passenden metaphorischen Bilder und Figuren waren.[6] Diese Trennung von Bild und Bedeutung und die Auffassung von der Allegorie als Umschreibung eines Gedankens waren ebenfalls noch rein rationalistisch.[7]

Die im achtzehnten Jahrhundert übliche Unterscheidung zwischen "natürlichen" und "willkürlichen" Zeichen führte Friedrich Meier einerseits zu seiner perjorativen Einstellung der Allegorie gegenüber, indem er sie zu den willkürlichen Zeichen gruppierte,[8] andererseits veranlaßte sie Moses Mendelssohn dazu, an Hand von Beispielen den Typus Allegorie sowohl in der Gruppe der willkürlichen als auch in der der natürlichen Zeichen zu finden. Dabei lehnte er natürlich solche Allegorien, die er als willkürliche Zeichen empfand, ab, wodurch er ein Vorläufer von Herders Gegensatz von Natursymbol und Verstandesallegorie und von Goethes Antipoden von Symbol und Allegorie wurde.[9]

Johann Winckelmanns Abhandlung von 1766, Versuch einer Allegorie, vertiefte den Allegoriebegriff; andererseits führte er weit über den Rahmen des bisher als dazugehörig Empfundenen hinaus. Mit seiner Forderung nach Darstellung von Ideen oder Gedanken in der Kunst, d.h.

seiner Ablehnung der bloßen Nachahmung der Natur, entfernte sich Winckelmann von dem Appell an den Witz; dann wieder nahm er auch das Gebiet der Ikonologie in seine Definition der Allegorie auf.[10] Besonders wichtig in Winckelmanns Abhandlung war seine Forderung, daß die Zeichen und Bilder der Allegorie die Eigenschaften der bedeuteten Sachen in sich enthielten, d.h. "die Allegorie soll . . . durch sich selbst verständlich sein."[11] Mit Platon hielt Winckelmann es für das Wesen der Dichtkunst, "räthselhaft" zu sein, d.h. auch er sah das Verhältnis zwischen Zeichen und Bedeutung sich auf dem Wege des diskursiven Denkens vollziehen. Bei den "Alten" hatte Winckelmann den Gebrauch der Allegorie hauptsächlich auf die Religion, d.h. allgemein Bekanntes, bezogen gesehen,[12] und da er meint, daß die Allegorie für die Kunst unentbehrlich sei, ermahnte er seine eigenen Zeitgenossen, neue Bilder für neue Sachen, Begebenheiten und Gelegenheiten zu erfinden.[13] Eben darin lag der Grund für Winckelmanns positive Einstellung zur Allegorie.

In Johann Gottfried Herders Schriften ist eine Meinungsänderung in Bezug auf den Gebrauch der Allegorie zu verfolgen. Während er in den frühen Schriften, d.h. den Kritischen Wäldern (1769), lediglich Personifizierungen Allegorien nannte, die er streng ablehnte,[14] sprach er ihnen in Adrastea (1801) und in Zerstreute Blätter (1806) nicht nur eine Stellung in der Dichtung zu, sondern sah

in ihnen die Triebfeder für die Kultivierung der Völker.[15] Jetzt war für ihn, da er die Natur als beseelt ansah, die ganze menschliche Natur und Sprache eine Allegorie,[16] deren Definition lautet: ". . . ein Andres wird durch ein Andres bedeutet . . . Auch seyn es nicht etwas bloss äussere Aehnlichkeiten, die wir aufhaschen (ein leeres, oft verwirrendes Spiel des Witzes;) sondern die Tiefen der Natur selbst, der in Körpern dargestellte wirksame Geist, eine Welt von Kräften, uns empfindbar worden durch Ausdruck."[17] Daraus ergab sich dann, daß Herder die Allegorie des Dichters heilige Sprache nannte,[18] in der der Dichter den göttlichen Bildungstrieb nachahmte, "oder vielmehr, er wirkt unter ihm mit Verstand und Absicht."[19] Der Zweck der Allegorie war für Herder das Wecken von Gedanken und Empfindungen,[20] was dadurch erreicht wurde, daß der Geist durch den Körper sprechen sollte, vorzugsweise natürlich und nicht symbolisch.[21] Aus dem Herderschen Gesetz der Sprachallegorie[22] ergibt sich das Gesetz aller Allegorien der Dichtung: ". . . leicht müssen sie schweben: denn sie sind ätherischer Art. Geschöpfe der Phantasie und des personificirenden Verstandes, aus einem Hauch der Sprache genommen, in einem Hauch gebildet, müssen sie der Einbildungskraft leicht vortreten, sich lieblich anmelden und das was sie seyn wollen, durch sich selbst bewähren. Erliegen sie unter der Last fremder, erdrückender Attribute; wären diese auch Attribute der Kunst;

wir kommen durch sie ganz um den süssen Wahn des geistigen Daseyns jener Verstandesgeschöpfe."[23] Das Neue an Herders Allegoriebestimmung war also, daß sie nicht imitativ sondern expressiv sei, daß Zeichen und Bedeutung nicht zwei getrennte Sphären darstellen, sondern in einem organischen Verhältnis stehen, in dem das Zeichen aus der Bedeutung erwächst, und daß letztlich das Wesen der Allegorie nicht auf ihrer Anschaulichkeit beruht, sondern auf ihrer Leichtigkeit.

Für Friedrich Schlegel, der terminologisch nicht zwischen Symbol und Allegorie unterschied, war die Allegorie ihrem Wesen nach metaphysisch und religiös. In dem Aufsatz "Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio" nannte er sie eine "irdische Hülle und körperliche Einkleidung der unsichtbaren Dinge und der göttlichen Kräfte" und unterschied zwischen einer Allegorie des Unendlichen, die er mystisch nannte, und einer gemeinen Allegorie des Rationalismus.[24] Allegorie und Symbol, die er, wie gesagt, nicht trennte, waren die einzigen Formen, die das Unendliche andeuten konnten, und in dieser Andeutung des Unendlichen lag für Schlegel das Streben der Poesie.[25]

Es ist Friedrich Schellings Verdienst, eine systematische Durchführung des Gegensatzes zwischen Symbol und Allegorie unternommen zu haben. In Philosophie der Kunst (1802) sieht er das Symbol als eine absolute Identität

zwischen Bedeutung und Sein, das in erster Linie um seiner selbst willen existiert. Demgegenüber existiert die Allegorie in erster Linie um der Bedeutung willen und ". . . konstituiert sich erst durch die Beziehung auf die Bedeutung oder auf das 'Unendliche' . . . In der Allegorie ist das Besondere oder das Endliche für sich selbst nichts, sondern nur, sofern es das Unendliche bedeutet."[26] Das Merkmal des Symbols war also die eigenständige Realität, woraus sich ergab, daß Symbole allegorisch gedeutet werden konnten. Weiterhin führte Schelling aus, wie die Dichtung der christlichen oder orientalischen Art nur allegorisch sein könne, weil in diesen Religionen "das Endliche nicht als Symbol des Unendlichen zugleich um seiner selbst willen, sondern nur als Allegorie des ersten und in der gänzlichen Unterordnung unter dasselbe gedacht wird."[27]

Hieraus wird ersichtlich, wie verwandt die Auffassungen Schellings und Goethes gegenüber der Unterscheidung von Symbol und Allegorie und von dem Charakter orientalischer Dichtung sind.[28] Goethes Definitionen finden sich in Maxime und Reflexionen, Nr. 749 und 750:[29]

> Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß diese Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.
>
> Die Allegorie verwandelt die Erscheinungen in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und voll-

> ständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei.

Goethes Gegenüberstellung ist der eigentliche Kulminationspunkt einer Entwicklung in der Allegorietheorie, die zu immer größerer Umgrenzung und Abwertung führte. Seither hat sich in der deutschen Sekundärliteratur keine ernste Stimme erhoben, die die Allegorie als ästhetisch legitim für die neuere Literatur anerkannt hätte.

Während Goethe auf Grund seiner Definition die Allegorie impliciter als zweitrangig darstellte, hat Friedrich Hegel dies mit scharfen Worten und im Detail getan, und besonders wollte er die Allegorie aus der Lyrik verbannt wissen.[30] Hegel reihte die Allegorie in die bewußten oder vergleichenden Kunstformen ein,[31] von denen er zwei Gruppen unterschied. In der zweiten Gruppe, zu der er die Allegorie rechnete, spielt die Bedeutung die Hauptrolle. Die Verbildlichung hat keine Selbständigkeit und dient nur als Schmuck und Zierrat. Die fehlende Selbständigkeit führt dazu, daß ein daraus entstehendes selbständiges Kunstwerk unmöglich gemacht wird und die Allegorie als Nebensächliches anderen Kunstwerken einverleibt werden muß.[32] Für Hegel war völlige Klarheit der Bedeutung Zweck der Allegorie, weshalb die Allegorie abstrakte Zustände oder Eigenschaften personifizieren und als Subjekt auffassen sollte. Gleichzeitig blieb für ihn dieses Subjekt stets eine Abstraktion, eine leere Form, die er "grammatisches

Subjekt" nannte.[33] Allegorie war Sache des Verstandes, nicht der konkreten Anschauung und Gemütstiefe der Phantasie. Somit war es eine Kunstform der "Frostigkeit," deren weiteres Merkmal die Trennung von Subjekt und Prädikat, Allgemeinheit und Besonderheit war, und deren Bildlichkeit nur den Wert eines bloßen Attributs hatte.[34] Hegels Verdammungsurteil der Allegorie richtete sich also hauptsächlich gegen die Frostigkeit dieser Form und die Tatsache, "dass jedes Bild, statt die Sache und Bedeutung selbst ihrer adäquaten Wirklichkeit nach zu gestalten, nur ein Bild und Gleichnis derselben abgeben soll."[35]

Noch einen Schritt weiter ging Benedetto Croce, der in der Geschichte der Allegorie zwei herkömmlich angenommene Ursprungsmomente sah, nämlich erstens die Anwendung der Hermeneutik auf weltliche Literatur,[36] und zweitens des Dichters bewußtes Allegorisieren. Letztere Möglichkeit lehnte Croce rigoros ab, denn seiner Definition nach schließen sich die beiden Begriffe Dichtung und Allegorie gegenseitig aus.[37]

C. S. Lewis baut die Argumente seiner Arbeit über die Allegorie, das 1936 erstmals erschienene Buch Allegory of Love, auf zwei Ankerpunkten auf: erstens, daß der Ursprung aller Allegorie einem Kampf entspringt, der in fortgeschrittener und fortentwickelter Form zu einer Reise führt, und zweitens, daß dieser Kampf von Kräften verursacht und ausgefochten wird, die vormals religiöser Art

waren, nun aber lediglich die Kraft der Mythologie haben, d.h. nicht mehr an Glauben gebunden sind. Nach dieser These entsteht eine Allegorie, wenn der Kampf oder Konflikt so wichtig wird, daß unabwendbar die Metaphern erweitert werden und verschmelzen.[38] Dies erfolgt, wenn ethische Interessen vorwiegen. Unter dem Vorwand der Allegorie ist es dem Dichter möglich, ein viel imaginäreres Land zu schaffen, als er es sonst hätte tun können, und zwar auf Grund der weiter gespannten und unbestimmteren Wirklichkeit des inneren Erlebnisses. Das heißt die Allegorie befreit die Phantasie zu freien Flügen in die Welt der Vorstellung.[39] Die Reise beschreibt Lewis folgendermaßen: "The journey has its ups and downs, its pleasant resting places . . . its unexpected meetings, its rumors of dangers ahead, and, above all, the sense of its goal, at first far distant and dimly heard of, but growing nearer at every turn of the road."[40] Den allegorischen Konflikt, den Kampf, sieht Lewis historisch als die dichterische Methode, sich mit der menschlichen Psychologie auseinanderzusetzen.[41]

In der historischen Übersicht über die Entwicklung der Allegorientheorie hat Edward A. Bloom (vgl. Fußnote Nr. 1) ein Werturteil zurückgestellt und versucht, Wesen und Wirkung der Allegorie zu klären. Nach Bloom erfordert die Allegorie im Dichter eine gleichzeitige Bestätigung der Phantasie und des Verstandes und läßt keine

zufällig abgeleitete Interpretation zu. Er definiert die Allegorie als eine literarische Erscheinungsform, deren primäre, d.h. wörtlich-figurative Bezugsebene den Schlüssel zur Klarheit und Auslegung der sekundären, d.h. abstrakten Bezugsebene liefert. Für Bloom bestanden allerdings die künstlerisch gelungenen Allegorien nicht in der bloßen Übereinstimmung der beiden Ebenen, sondern vielmehr darin, daß das Kunstwerk als Ganzes einen zweifachen Widerhall der anschauenden Phantasie und des rationellen Verstandes hervorrief,[42] d.h. diejenige Allegorie ist gelungen, in der eine subtile, unfühlbare Einheit zwischen Struktur und Bedeutung vorliegt und die nicht die Isolierung der expliziten Aussagen von der impliziten Bedeutung zuläßt.[43]

Die einzige zeitgenössische deutsche Studie über die Allegorie ist von Hans-Joachim Newiger, der sich um das Verhältnis zwischen Metapher und Allegorie bemüht. Auch Newiger gebraucht den terminus "vergleichende Kunstform,"[44] wie wir ihn bei Hegel gesehen haben, wie er sich überhaupt auf Hegel zur Untermauerung seiner eigenen Argumente stützt, während er die Sekundärliteratur nach Hegel unberücksichtigt läßt. Er unterscheidet Metapher und Allegorie dahingehend, daß sie zwar beide Gleichungen seien, "verschieden ist /nur/ das Verhältnis der Gleichungsseiten zueinander. Die Metapher setzt den physikalischen Begriff dem mythologischen gleich, die physikalische Al-

legorie macht es umgekehrt . . ."[45] "Als Kriterien für eine allegorische Figur müssen darüber hinaus das Konventionelle, das Belehrende und Mangel an Personalität gelten."[46]

1959 erschien Edwin Honigs Studie über die Allegorie, Dark Conceit. The Making of Allegory, deren Zweck nicht historisch sondern rein analytisch war. Zum ersten Mal findet sich in dieser Studie auch eine Behandlung des Stils der Allegorie. Während schon C. S. Lewis die Analogie zwischen Allegorie und Psychoanalyse illustriert hatte,[47] nimmt Honig die Mittel der Archetypenlehre zu Hilfe, um besonders den Helden der Allegorie genauer zu beleuchten.[48]

Was Honig für den kennzeichnenden Stil der Allegorie ansieht, ist, was Dante den "Mittelstil" nannte.[49] Die Stilmischung enthält Elemente der Satire, der Schäferdichtung, des Epos und der Tragödie.[50] Die Dichtung und die in ihr enthaltene Allegorie müssen gleichzeitig sein und aus einem einzigen Schaffensprozess hervorgehen. Zusammen sollen sie eine einheitliche Vision der Wirklichkeit abgeben. Die schöpferische Autorität muß innerhalb des Werkes verankert sein und darf nicht von außen herangenommen werden,[51] wie es nach Honig vor Melville und Kafka der Fall gewesen ist.[52] Die Einschlägigkeit der Allegorie ist zweifach fundiert. Einmal beruht sie auf dem alternierenden Auftreten der dramatischen Elemente,

die sich zentrifugal von innen nach außen bewegen. Andererseits beruht sie auf der Bedeutung des persönlichen Erlebnisses.[53]

In seiner Definition der Allegorie geht Honig davon aus, daß das dargestellte Ideal das Thema des Werkes abgibt, "the central concept adapted from a system of beliefs, or a subject matter which serves as a principal trope and which the whole work 'proves' or fulfills."[54] Die Definition wird in dreifachem Bezug vorgenommen: erstens als Form, zweitens als genre-Typus, drittens als Stil.[55]

Hiernach geht die Allegorie davon aus, daß der Dichter die Notwendigkeit empfindet, eine spezifische Welt der fiktiven Wirklichkeit zu schaffen. Während diese Welt geschaffen wird, nimmt sie gleichzeitig Bedeutung an. Den doppelseitigen Zweck, eine Wirklichkeit zu schaffen und ihr Bedeutung zu geben, sieht Honig als Hauptmerkmal der Allegorie. Indem diese Kunstform fiktive Individualitäten fixiert und untereinander verbindet, schafft sie neue Dimensionen für das Alltägliche und verwandelt dieses gleichzeitig zu zweckerfüllten Formen. Die Bedeutung der Allegorie hängt dabei von dem Zusammenwachsen gewisser Tropen ab, die eine Konsonanz zwischen objektiven Tatsachen und ihren moralischen oder psychologischen Gegenständen darstellen, so daß die Wirklichkeit, d.h. das hypothetische Wesen der ersten, wörtlichen Bezugsebene letz-

ten Endes durch die Gesamtorganisation der Bedeutung übertroffen wird, was dann die Dichtung ergibt. Allegorie als erweiterte Trope kann also die Funktionen anderer Tropen, besonders der Metapher, Ironie, Metonymie und Synekdoche beinhalten, wenn angenommen wird, daß Analogie, Ironie und dialektische Übertragung für die Allegorie kennzeichnend sind.[56]

Über die eigentliche Darstellungsweise hat Honig folgendes zu sagen:

> The figurative representation in a concrete particular becomes the poetic integer--the metaphor in action, the image of what is possible. This happens in a fictional context only when the theme is made valid, not as an article of unquestioning faith but, as the old anagoge was, the goal in proof of which the action finally tends. And this is why in all symbolic fictions we return at the end to the comprehensive statement of theme . . . We return, in other words, to the literal level of narrative in which is impacted the fundamental meaning and unity of the whole work. [57]

Immer jedoch schwebt der Begriff der Allegorie über der vagen Trennungslinie zwischen primitiven mythologischen Bildern und mehr komplexen philosophischen Gedanken.[58]

Als dritter Vertreter der psychologischen Interpretationsmethode sei Dorothy L. Sayers erwähnt, deren Studie The Poetry of Search and the Poetry of Statement die Allegorie folgendermaßen erläutert: Es handelt sich bei der Allegorie um eine Kunstform, deren Zweck es ist, psychologische Erfahrungen zu dramatisieren, um dadurch lebhafter und leichter verständlich zu werden. Eine Ge-

schichte wird erzählt, die in sich selbst auf der wörtlichen Bezugsebene vollständig ist, die aber eine Ähnlichkeit mit einem geistigen oder psychologischen Erlebnis aufweist, so daß sie der Interpretation dieses Erlebnisses dient. Die Erzählung ist daher auch nicht in erster Linie um ihrer selbst willen erzählt. Die in einer Allegorie erscheinenden Personen sind personifizierte Abstraktionen, nicht personifizierte Dinge, weshalb Mrs. Sayers die Allegorie nur fortgeschrittenen Zivilisationen zuspricht, in denen der Mensch gelernt hat, in abstrakten Begriffen zu denken.[59] Ihrer Meinung nach ist der Ursprung aller Allegorie die Bemühung, etwas auszudrücken, wofür die passenden termini noch nicht gefunden sind.[60] Für sie ist das Hauptmerkmal der Allegorie die Möglichkeit, die wörtliche und die übertragene Bedeutung so zu trennen, daß zwei unabhängige Handlungen entstehen, die in jedem Punkte übereinstimmen, von denen jede aber zusammenhängend und in sich selbst vollständig ist.[61]

Aus den hier vorgenommenen Besprechungen ergibt sich, daß das augenfälligste Merkmal in der Geschichte der Literaturkritik bezüglich der Allegorie das völlige Fehlen von Übereinstimmung sowohl über den Wert als auch das Wesen und die Herkunft dieser Kunstform ist. Erst in den letzten Jahren läßt sich ein Bemühen feststellen, die Allegorie ihrem Wesen nach dahingehend zu bestimmen, daß sie stilistisch gegen andere Kunstformen abgegrenzt wird,

wobei nicht die herkömmliche Unterscheidung von Bild und Begriff als Ausgangspunkt dient, sondern das Spezifische, was den allegorischen Helden psychologisch von den Helden anderer Werke unterscheidet. Erst auf Grund der neueren Kritik ist es also möglich, literarische Werke, die eindeutig allegorische Merkmale aufweisen, ohne aber Allegorien im herkömmlichen Sinne zu sein, ihrer Art nach dieser Form zuzuordnen. Um ein solches literarisches Kunstwerk handelt es sich bei Goethes Der west-östliche Divan. Selbst ein flüchtiges Lesen dieser Gedichtsammlung läßt ersehen, daß die Gedichte eine Handlung darstellen und daß diese Handlung sich auf zwei Ebenen vollzieht, deren eine eine Reise, deren andere die Dichtung zum Thema hat. Gleichzeitig aber besteht kein Zweifel, daß diese zweifache Handlung sich anders darstellt und anders zum Ausdruck kommt, als der Leser das bei den berühmten Beispielen dieser Form in der Literaturgeschichte gewöhnt ist. Das Problem, das es also zu lösen gab, war, zu untersuchen, ob die neuere Kritik Möglichkeiten biete, mit verfeinerten Methoden die in den Gedichten enthaltenen allegorischen Merkmale zu bestimmen. Goethes eigene Definition der Allegorie kann diesem Zwecke nicht dienen, weil sie der über den Gedichten schwebenden Ambivalenz und dem in dem Helden sich abspielenden Konflikt keine Rechnung trägt und sich statt dessen auf das Problem des poetischen Bildes in der Allegorie beschränkt.

Die Untersuchungen der allegorischen Strukturen, die in dieser Arbeit über Goethes Der west-östliche Divan vorgenommen werden, beruhen auf der Definition dieser Kunstform von Northrop Frye, der seine These von der Allegorie in dem Buch Anatomy of Criticism folgendermaßen formuliert: "We have actual allegory when a poet explicitly indicates the relationship of his images to examples and precepts, and so tries to indicate how a commentary on them should proceed. A writer is being allegorical whenever it is clear that he is saying 'by this I also (allos) mean that'. If this seems to be done continuously, we may say, cautiously, that what he is writing 'is' an allegory."[62] Weiterhin ist für Frye die Allegorie eine kontrapunktische Methode, die entweder systematisch innerhalb eines Werkes gebraucht wird, wofür Frye den terminus fortlaufende Allegorie gebraucht (die einzige Art der Allegorie, die Dorothy Sayers bespricht), oder aber freistimmig auftreten kann, d.h. statt konsequenter Anwendung kann sie je nach Belieben aufgenommen und wieder fallengelassen werden. Beide Arten sind jedoch Strukturen der Bildersprache und nicht Strukturen von getarnten Ideen. Diese dritte Art der Allegorie, die Struktur der getarnten Ideen, die er kaum der Literatur zuschreibt sondern vielmehr in den Bereich der Schriften der Ideengeschichte eingruppiert, nennt er naive Allegorie. Im Grunde ist sie diskursiver Art, wodurch sie sich einer Interpreta-

tion lediglich der Bildersprache entzieht. Wie bei jeder anderen literarischen Kunstform muß die Interpretation von der Bildersprache als Ganzes ausgehen, um zu bestimmen, was sie andeutet. Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal zwischen naiver Allegorie einerseits und freistimmiger und fortlaufender Allegorie andererseits beruht auf der Art des bildlichen Ausdrucks, von dem sie ihren Ausgang nehmen. Während die naive Allegorie von der gemischten Metapher ausgeht, sind die freistimmigen und fortlaufenden Allegorien metaphorischen Ursprungs.[63]

An drei sehr wichtigen Punkten stimmt Northrop Frye mit Angus Fletcher in dessen 1964 erschienenen Studie Allegory: Theory of a Symbolic Mode überein, einmal, indem Fletcher ein jegliches literarisches Werk, in dem der Gehalt das Übergewicht hat, eine Allegorie nennt, und zwar mit der Begründung, daß der Gehalt gewöhnlich nicht so frei von logischer Kontrolle ist, daß er von ungefähr existiert.[64] Zum anderen bezieht er sich direkt auf Frye mit demjenigen Kennzeichen der Allegorie, das dem Leser die Interpretationsmethode vorschreibt.[65] Ebenso wie Frye und auch Sayers besteht Fletcher darauf, daß eine Allegorie nicht unbedingt exegetisch gelesen werden muß, sondern daß die Bildersprache auch der Allegorie ihre Eigenständigkeit bewahren und eine Ganzheit darstellen muß.[66]

Für Fletcher wie auch schon für C. S. Lewis ist einer

der natürlichen Helden der Allegorie der Reisende, denn "on his journey he is plausibly led into numerous fresh situations, where it seems likely that new aspects of himself may be turned up."[67] Ebenfalls hält er es für eine grundsätzliche Tendenz der Allegorie, in zwei Typen aufzutreten, nämlich entweder als Allegorie des Kampfes oder als Allegorie der fortschreitenden Entwicklung.[68] In dem Typ der fortschreitenden Entwicklung ist das Ziel ein Ort, der von jeglicher kontaminierenden Berührung frei ist, d. h. ein heiliger Berg, ein Tempel oder Palast oder eine heilige Stadt, und dieser Ort ist meistens zugleich das Zentrum des Universums für den Reisenden.[69] Genau wie es dem Dichter freisteht, seine kosmische Sprache von den verschiedenen zur Verfügung stehenden Sphären zu wählen, ohne auch darin an Konsequenz gebunden zu sein, genauso ist es seiner Wahl überlassen, wohin er dieses Zentrum verlegen will, wenn auch die Wahl des Zentrums natürlich das Schicksal des Helden bestimmt.[70]

Fletcher hält Unruhe und Bangen für typische Gründe für das Entstehen der Allegorie, wie er es z.B. bei Kafka sieht.[71] Er will Allegorie nicht mit der Metapher gleichgesetzt wissen, die er als zu einschränkend empfindet, weil Klarheit seiner Ansicht nach keineswegs das Ziel der Allegorie ist.[72] Im Gegenteil, kalkulierte Unklarheit bringt den Leser zum Interpretieren und wird somit eine Quelle des Vergnügens, besonders wenn die Interpretation

des exegetischen Gehalts schwer und ungewiß ist. Unklarheit führt zu Interesse und Neugierde im Leser, der Klarheit schaffen will.[73] Ebenfalls ist Ambivalenz charakteristisch für die Allegorie und tritt meistens zusammen mit dem Zweifel auf. Diesen Zweifel findet Fletcher besonders zentral in der Liebeslyrik. Er nennt die Poesie der Ambivalenz "poetry of acute mental conflict."[74] Andererseits aber unterscheidet sich die Allegorie gerade dadurch, daß in dieser Form das letztliche Paradox nicht beabsichtigt ist; im Gegenteil, eine höhere Realität wird dem Leser aufgezwungen, in der Form einer grundsätzlichen Frage nach der Existenz. Obwohl der Zweifel in der Allegorie beinhaltet ist, erkennt sie ihn nicht als Antwort an, und die in ihr enthaltenen Rätsel zeigen statt dessen einen besessenen Kampf mit dem Zweifel an.

Fletcher hat sich auch mit dem Problem der Bildersprache in der Allegorie auseinandergesetzt und ist zu Schlüssen in Bezug auf die Auflösung dieser Form gekommen, die es zu beachten gilt.[75] Er sieht die Allegorie gewissermaßen als Schlüsselschrift, deren verwirrende, rätselhafte Zeichen weder zufällig noch wahllos sind. Der Eindruck des Zufälligen und Wahllosen verliert sich wegen der periodisch auftretenden Wiederholungen eben dieser Zeichen.[76] "What would be a random sequence to an inexperienced person appears to the mathematician as meaningful sequence. This parallels the situation in almost all al-

legories. They have no inherent 'organic' limit or magnitude."[77] Fletcher hält die mögliche Endlosigkeit im Ausspinnen der Allegorie insofern für völlig logisch, als es keine vollständige Analogie gibt. Die Allegorie erfüllt die Funktion, ein analoges Verhältnis aufzuzeigen.[78]

Dies nun führt zu zwei Möglichkeiten, eine Allegorie zum Abschluß zu führen. Der Dichter kann einmal wahllos und abrupt einfach aufhören, oder aber er kann durch Heirat oder Tod die Handlung zu Ende bringen, was zwar natürlicher erscheint, aber genauso willkürlich ist wie die erste Möglichkeit.[79]

Um zusammenzufassen, die Ausgangsthesen dieser Dissertation sind folgende:

Erstens: Goethes Der west-östliche Divan ist eine Allegorie, weil es sich hier um eine Dichtung handelt, in der der Gehalt das Übergewicht hat und in der die Interpretation des Ganzen sowie einzelner Teile vorgezeichnet ist und der Interpret gebunden ist. Beispiele sowohl der freistimmigen als auch der fortlaufenden Allegorie treten auf, doch bestimmen wir den Divan als Gesamtwerk als freistimmig. Die allegorischen Strukturen innerhalb des Divans sind kontrapunktisch.

Zweitens: Zusammen gehören die zwölf Bücher dieses Zyklus dem Typ der Allegorie als Entwicklungsweg an, während einige Bücher und Gedichte den Typ des Kampfes repräsentieren. Der Held dieser Dichtung ist ein Reisender,

der eine Pilgerschaft in den Osten unternimmt und letzten Endes sein Ziel, die Aufnahme ins Paradies, erreicht.

Drittens: Diese Sammlung von Gedichten hat eine Handlung; diese Handlung wie auch die Empfindungen, die hinter und über der Handlung stehen, sind jedoch stark verhüllt, wobei immer wieder das Gefühl der Ambivalenz mitschwingt, besonders in den betont lyrischen Teilen. Trotz dieser Ambivalenz erhält aber der Reisende eine eindeutige Antwort auf seine Lebensfragen.

Fußnoten zu I.

[1] Für eine kurze, ausgezeichnet präzise Zusammenfassung der Geschichte der Allegorie vgl. Edward A. Bloom, "The Allegorical Principle," ELH, XVIII (1951), 163-190. Mr. Bloom legt dar, wie die Konzeption von der Allegorie als rhetorisches Mittel in der Antike im Mittelalter im Zuge der Bibelinterpretationen symbolisch gesehen wurde, d.h. die erste symbolische Stufe der vierfachen Bibelinterpretation darstellte. Weiterhin wird aufgezeigt, wie in der Renaissance die vierfache Interpretation von heiliger und profaner Literatur zwar in der Praxis, nicht aber in der Theorie, zu einer zweifachen reduziert wurde, eine Auffassung, die die Kritik bis zum heutigen Tage beibehalten hat.
Vgl. C. S. Lewis, Allegory of Love (New York, 1958). Lewis sieht die Geschichte der Allegorie als eine Entwicklung von der moralischen zur erotischen Allegorie, die dann ihrerseits bekämpft wird und schließlich zur Allegorie der Erläuterung des Lebens und der Natur im allgemeinen führt, wodurch nicht nur größere Mannigfaltigkeit der Themen sondern auch der Formen entsteht. Für eine spezifisch historische Übersicht siehe S. 87-142.
Vgl. hierzu auch Abraham Bezanker, An Introduction to the Problem of Allegory in Literary Criticism, Diss. (University of Michigan, 1955), der sich mit patristischer Literatur und der Korrelation von Epistomologie und Allegorie beschäftigt.
Für eine ausgezeichnete Besprechung der Allegorie rein auf die deutsche Literatur angewendet, vgl. Bengt Algot Sørensen, Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik (Kopenhagen, 1963).

[2] Alexander Gottlieb Baumgarten, Reflections on Poetry, hrsg. und übers. von Karl Aschenbrenner (Berkeley & Los Angeles, 1954), S. 69.

[3] "Die Metaphore ist . . . eine verblümte Redensart, wo man anstatt eines Wortes, das sich in eigentlichem Verstande zu der Sache schicket, ein anderes nimmt, welches eine gewisse Aehnlichkeit damit hat, und also ein kurzes Gleichniss in sich schliesst." Johann Christoph Gottsched, Versuch einer Critischen Dichtkunst, 5. unveränderte Auflage (Darmstadt, 1962), S. 264; und ferner S. 266: "Wenn die Metaphore länger, als in einem Worte fortgesetzt wird, so heisst sie eine Allegorie."

[4] Gottsched, S. 102.

Vgl. dazu auch S. 262: "Und freylich zeigt sich der Witz eines Poeten hauptsächlich in der glücklichsten Erfindung verblümter Redensarten. Denn ist derselbe eine Kraft der Seelen, das Aehnliche leicht wahrzunehmen: so merket man, dass in jedem uneigentlich verstandenen Worte ein Gleichniss stecket, oder sonst eine Aehnlichkeit vorhanden ist, weswegen man eins für das andere setzt. Das belustiget nun den Leser eines solchen Gedichtes. Er siehet nicht nur das Bild, darunter ihm der Poet eine Sache vorstellet, sondern auch die Absicht desselben, und die Aehnlichkeit zwischen beyden: und da sein Verstand auf eine so angenehme Art mit so vielen Begriffen auf einmal beschäfftiget ist; so empfindet er nicht nur wegen der Vollkommenheit des Poeten, dessen Schrift er liest, ein Vergnügen; sondern er belustiget sich auch über seine eigene Scharffsinnigkeit, die ihn fähig macht, alle Schönheiten des verblümten Ausdruckes, ohne Mühe zu entdecken."

[5] "Es muss aber eine gute Metaphore und Allegorie I) eine wahre Aehnlichkeit in sich haben, die in den Sachen und nicht in blossen Worten anzutreffen ist . . . II) Muss sie nicht von solchen Dingen hergenommen seyn, die eine Sache verächtlich oder lächerlich machen können; es wäre denn, dass man mit Fleiss satirisch schreiben wollte . . . III) Muss das Gleichniss nicht gar zu weit hergesucht seyn, so, dass man es leicht verstehen kann." Gottsched, S. 267-268.

[6] Johann Jakob Breitinger, Critische Dichtkunst, I, 154f. und Johann Jakob Bodmer, Critische Betrachtungen, S. 599. Beide zitiert in Sørensen, Symbol, S. 28f.

[7] Sørensen, Symbol, S. 30.

[8] Friedrich Meier, Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften, S. 376. Zitiert in Sørensen, Symbol, S. 36.

[9] Moses Mendelssohn, Philosophische Schriften, II, 132. Zitiert in Sørensen, Symbol, S. 36f.

[10] Johann Joachim Winckelmann, Versuch einer Allegorie, Werke (Stuttgart, 1847), II, 236-311.
Siehe hierzu auch S. 239f.: "Die Allegorie ist . . . eine Andeutung der Begriffe durch Bilder und also eine allgemeine Sprache, vornehmlich der Künstler . . . Die eigentliche Bedeutung des Wortes Allegorie . . . ist, etwas sagen, welches von dem, was man anzeigen will, verschieden ist, das ist, anders wohin zielen, als wohin der Ausdruck zu gehen scheint . . . und man begreift unter Allegorie alles, was durch Bilder oder Zeichen angedeutet . . . wird, . . . was andere Iconologie nennen."

[11] Winckelmann, Versuch, 240.

[12] Winckelmann, Versuch, 248.

[13] Winckelmann, Versuch, 298.

[14] Johann Gottfried Herder, "1. Wäldchen," Kritische Wälder, Herders Werke, hrsg. von Ernst Naumann (Berlin, undatiert), II, 89-103.

[15] Johann Gottfried Herder, Adrastea, Herders Sämtliche Werke, hrsg. von Bernhard Suphan (Berlin, 1877-1913), XXIII, 323.

[16] Herder, Werke, XXIII, 311 und 329f., wo es heißt: "Die ausdrucksvolleste Allegorie, die wir kennen, ist der Mensch. Kräfte, Neigungen, Gedanken und Leidenschaften der Seele deutet sein Aeusseres, der Körper, nicht etwa nur an, sondern stellet sich dem Verständnis dar. Bleibend trägt der Mensch den sichtbaren Ausdruck dessen, was er im Innern ist oder seyn möchte, d.i. seinen Charakter mit sich; in jedem, zumal leidenschaftlichen und unerwarteten Moment offenbart er aber auch vorübergehend, was in ihm wirket. Er ist ein wandelndes Gemälde seiner selbst, ein Spiegel, in dem unwillkürlich seine geistige Gestalt erscheinet."

[17] Herder, Werke, XXIII, 311.

[18] Herder, Werke, XXIII, 312.

[19] Herder, Werke, XXIII, 313.

[20] Herder, Werke, XXIII, 319.

[21] Herder, Werke, XXIII, 314.

[22] ". . . wir danken es der Muse, dass sie Geschlechter /Artikel/ schied und ein höheres Das Geschlechtslos /sic/ ins Heiligtum stellte. Jedes Bild kündigt hiemit durch den Artikel sein Geschlecht selbst an . . ." Herder, Werke, XXIII, 321.

[23] Herder, Werke, 321.

[24] Schlegels prosaische Jugendschriften, hrsg. von Jakob Minor, II, 407. Zitiert in Sørensen, Symbol, S. 236.

[25] Sørensen, Symbol, S. 231.

[26] Friedrich Schelling, Philosophie der Kunst, hrsg. von Manfred Schröter, III, 450. Zitiert in Sørensen, Symbol, S. 255.

[27] Schelling, Philosophie, 467. Zitiert in Sørensen, S. 258.

[28] In Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des west-östlichen Divans heißt es unter dem Abschnitt "Allgemeinstes": "Der höchste Charakter orientalischer Dichtkunst ist, was wir Deutsche Geist nennen, das Vorwaltende des oberen Leitenden; hier sind alle übrigen Eigenschaften vereinigt, ohne dass irgend eine, das eigenthümliche Recht behauptend, hervorträte." Goethes Werke, hrsg. im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen, Weimar, 1887- , VII, 76. Von jetzt ab wird die Abkürzung W. A. für diese Ausgabe gebraucht.

[29] Wir gebrauchen hier die von Max Hecker aufgestellte Numerierung.

[30] Friedrich Hegel, Ästhetik, hrsg. von Friedrich Bassenge (Berlin, 1955), S. 395.

[31] "Unter der bewussten Symbolik . . . ist zu verstehen, dass die Bedeutung nicht nur für sich gewusst, sondern ausdrücklich von der äusserlichen Weise, in welcher sie dargestellt wird, unterschieden gesetzt ist. Die Bedeutung . . . erscheint . . . nicht wesentlich in und als die der Gestalt . . . Die Beziehung beider aufeinander . . . wird ein mehr oder weniger zufälliges Zusammenbringen, welches der Subjektivität des Poeten . . . angehört . . . Zum Inhalt aber kann als Bedeutung nicht mehr das Absolute . . . aufgefasst werden, weil schon durch das Sondern von konkretem Dasein und Begriff und das--wenn auch vergleichende--Nebeneinandergestelltsein beider für das Kunstbewusstsein, insofern es die Form als letzte und eigentliche ergreift, sogleich die Endlichkeit gesetzt ist." Hegel, Ästhetik, S. 376f.

[32] Hegel, Ästhetik, S. 378.

[33] "Ein allegorisches Wesen . . . bringt es weder zu der konkreten Individualität . . . weil es die Subjektivität, um sie der Abstraktion der Bedeutung kongruent zu machen, so aushöhlen muss, dass alle bestimmte Individualität daraus entschwindet." Hegel, Ästhetik, S. 393.

[34] Hegel, Ästhetik, S. 393.

[35] Hegel, Ästhetik, S. 377.

[36] Vgl. hierzu die in Fußnote Nr. 1 angegebene Dissertation von Abraham Bezanker.

[37] Benedetto Croce, "On the Nature of Allegory," Criterion, III (April 1925), 410f.

[38] C. S. Lewis, Allegory of Love (New York, 1958), S. 60f.
Vgl. dazu S. 54: ". . . but in that moment while the human (and Olympian) action of the poem /the Thebaid by Statius/ stays suspended and the personified good and evil of the human soul contend, not through their human representatives, but, face to face, with each other, lies the germ of all allegorical poetry."
Vgl. hierzu S. 60-61: "And as the conflict becomes more and more important, it is inevitable that these metaphors should expand and coalesce, and finally turn into the fully-fledged allegorical poem."

[39] C. S. Lewis, Allegory, S. 260.

[40] Lewis, Allegory of Love, S. 69.

[41] Lewis, Allegory of Love, S. 73. Vgl. hierzu auch S. 75, wo Lewis bei Besprechung des Dichters Claudian folgendes ausführt, was für diese Arbeit von besonderem Interesse ist: "The question is not so much what these things meant to him /Claudian/ as he wrote, but what they meant to later generations, and what they paved the way to. Under the pretext of allegory something else has slipped in . . . something which, under many names, lurks at the back of most romantic poetry. I mean the 'other world' not of religion, but of imagination."

[42] Bloom, "Allegorical Principle," 164.

[43] Bloom, "Allegorical Principle," 189.

[44] Hans-Joachim Newiger, Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes (München, 1957), S. 6. Die Definition der Allegorie lautet: "Sie liegt vor, wenn, wie bei der Metapher, nur die eine, bildliche Seite des Vergleichs gegeben wird, dieses Bild nun aber durchgängig mit den der Bedeutung entlehnten Zügen ausgestattet wird. Eine allegorische Figur ist dementsprechend eine Personifikation, mit einer Anzahl von Zügen, die vom Begriff auf sie übertragen sind."

[45] Eduard Tièche, "Atlas als Personifikation der Weltachse," Mus. Hel., II (1945), 74. Zitiert in Newiger, Metapher und Allegorie, S. 9, Fußnote Nr. 1.

[46] Newiger, Metapher und Allegorie, S. 9.

[47] Lewis, Allegory of Love, S. 61, Fußnote Nr. 1.

[48] Edwin Honig, Dark Conceit. The Making of Allegory (Evanston, 1959), S. 180. Auf den Helden der Allegorie und Honigs Stellung zu ihm kommen wir im 5. Kapitel zu sprechen.

[49] Dantes Brief an Can Grande, in dem er diesen Stil und dessen Anwendung in der Göttlichen Komödie bespricht, ist zitiert in Honig, Dark Conceit, S. 15: "The middle style . . . may be observed especially in the digressive and episodic movements in the narrative. 'Digressive' relates to the dialectical form of inquiry involving at least two speakers; 'episodic', derived from epic and drama, relates to the narrative procedure which sets forth and develops thematic exemplifications crucial to the symbolic unfolding of the story."

[50] Honig, Dark Conceit, S. 15f.

[51] Honig, Dark Conceit, S. 93.

[52] Honig, Dark Conceit, S. 103f.

[53] Honig, Dark Conceit, S. 157.

[54] Honig, Dark Conceit, S. 13f.

[55] "An allegory's form is its complete, over-all design shaped by a particular . . . use of tropes, and by the narrative medium that conveys them . . . To see allegory formally is to see it in a particular example, writer and period, for the actual treatment it receives within a prevailing mode or medium . . . conveying it. An allegory's formal existence is part of a larger existence it shares, generically and typically, with other allegories. The allegorical genre refers to the many different works that engage an ideal encompassing the problematic nature of human existence." Honig, Dark Conceit, S. 14.

[56] Honig, Dark Conceit, S. 113f.

[57] Honig, Dark Conceit, S. 177.

[58] Honig, Dark Conceit, S. 25.

[59] Dorothy L. Sayers, The Poetry of Search and the Poetry of Statement (London, 1963), S. 202f.

[60] Sayers, Poetry, S. 221.

[61] Sayers, Poetry, S. 213. Außerdem warnt die Autorin den Interpreten hauptsächlich vor drei Fehlern: "The first is a finicking insistence on finding a significance for every word in the text, even in passages which are obviously only put in to give vividness and versimilitude to the literal story. The second error is that of confusing the allegorical with the literal meaning . . . The third error is . . . the very widespread notion that the best way to enjoy allegory is to read for the sake of the 'poetry', or the literal story, and not bother about what it signifies . . . For we are so made that we soon grow weary of ornament for the sake of ornament, and even of beauty which makes no appeal to the heart or the understanding." S. 225.

[62] Northrop Frye, Anatomy of Criticism (Princeton, 1957), S. 90.

[63] Frye, Anatomy, S. 90f. Frye gibt für diesen Unterschied folgendes Beispiel: "When the author of the II Edras, for instance, introduces an allegorical vision of an eagle, and then says, 'Behold, on the right side there arose one feather, which reigned over all the earth,' it is clear that he is not sufficiently interested in the eagle as a poetic image to remain within the normal boundaries of literary expression." S. 91. Auch an anderer Stelle hat Frye sich über die Allegorie geäußert, wenn auch flüchtiger als es in Anatomy of Criticism der Fall war. So z.B. in The Well-Tempered Critic (Bloomington, 1963), wo sich auf S. 130 folgende Ausführung findet: "The conception of literature as an illusion founded on a potential common bond of experience, which looks at first sight a common-sense theory of art, is really an esoteric one, where each work of art has its inner circle of those who have a special type of contact with the experience described. Such a critical assumption, then, turns all of literature into various types of allegory, and it divides its audience, as allegory always tends to do, into the initiates and the profanum vulgus." Vgl. hierzu auch folgendes: "The critical techniques so far dealt with may be summed up under the heading of commentary. Commentary means, in general, the translating of as much as possible of a poem's meaning into discursive meaning. Commentary is always allegorical, in the sense that it aligns the poem's meaning with another

structure of meaning to which it is related point by point." "Literary Criticism," The Aims and Methods of Scholarship in Modern Languages and Literatures, hrsg. von James Thorpe (New York, 1963), S. 65f.

[64] Angus Fletcher, Allegory: The Theory of a Symbolic Mode (Ithaca, 1964), S. 220.

[65] Fletcher, Allegory, S. 304. Vgl. hierzu auch S. 105, wo der Allegorie eine idealisierende Folgerichtigkeit des Gehalts zugesprochen wird, weil trotz der vorkommenden visuellen Absurdität in so manchen allegorischen Bildern das Verhältnis der einzelnen Bilder untereinander einer starken logischen Kontrolle untersteht.

[66] Fletcher, Allegory, S. 7.

[67] Fletcher, Allegory, S. 36f.

[68] Fletcher, Allegory, S. 151.

[69] Fletcher, Allegory, S. 210.

[70] Fletcher, Allegory, S. 353.

[71] Fletcher, Allegory, S. 37.

[72] "My present concern is that we shall never lightly assume that clarity is an unclouded aim of most allegory. The mode seems to aim at both clarity and obscurity together, each effect depending on the other. Enigma, not always decipherable enigma, appears to be allegory's most cherished function, and who will doubt that confusion in the symbolism will aid this function?" Fletcher, Allegory, S. 72f.

[73] Fletcher, Allegory, S. 234f.

[74] Fletcher, Allegory, S. 227f. und 301.

[75] "Allegory is structured according to ritualistic necessity as opposed to probability, and for that reason its basic forms differ from mimetic plots in being less diverse and more simple in contour." Fletcher, Allegory, S. 150.

[76] Fletcher, Allegory, S. 172.

[77] Fletcher, Allegory, S. 174.

[78] Fletcher, Allegory, S. 177.

[79] Fletcher, Allegory, S. 175f.

II.

Ein Überblick über die Divan-Besprechungen und Divan-Untersuchungen zeigt, daß seit dessen Veröffentlichung mit nur einer Ausnahme kaum daran gezweifelt worden ist, daß zwischen den Gedichten dieser Sammlung ein Zusammenhang besteht oder daß sie einen Zyklus bilden. Während die überwiegende Mehrzahl der Kritiker allegorische Elemente im Divan sahen und z.T. auch beschrieben, haben andere wiederum dieselben Elemente zwar ebenso beschrieben, ohne aber das Wort "allegorisch" auszusprechen, d.h. sie können auf Grund ihrer Folgerungen zu den Vertretern der Allegoriethese gerechnet werden, wenn das auch bei manchen völlig unbeabsichtigt war.

Noch vor der ersten Veröffentlichung des Divans haben wir drei Zeugnisse von Goethe selbst, in denen er seine Affinität mit Hafis beschreibt und versucht, seine Alterslyrik zu beschreiben. Es handelt sich hier um eine Notierung von Riemer, vom 4.4.1814, dessen Eintragung lautet: "Merkwürdige Äußerung Goethes über sich selbst, bei Gelegenheit des Meisters, daß nur die Jugend die Varietät und Spezifikation, das Alter die Genera, ja die Familias habe . . ."

In einem Brief Goethes an Schelling, datiert den 16.1.1815 heißt es: "Je älter man wird, desto mehr verallgemeinert sich alles," und aus dem gleichen Jahr, vom

17.5.1815, stammt folgende Stelle aus einem goetheschen Brief an Zelter: "Jedes einzelne Glied /des Divans/ ist so durchdrungen von dem Sinn des Ganzen . . . und muß von einem vorhergehenden erst exponiert sein, wenn es auf Einbildungskraft oder Gefühl wirken soll."

Die 1816 entstandenen aber erst 1827 in der Ausgabe letzter Hand veröffentlichten Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des west-östlichen Divans enthalten in dem mit "Allgemeinstes" überschriebenen Teil einen Hinweis darauf, was Goethe an der orientalischen Dichtung anzog und worauf sein eigener Divan fußte: "Der höchste Charakter orientalischer Dichtkunst ist, was wir Deutsche Geist nennen, das Vorwaltende des oberen Leitenden; hier sind alle übrigen Eigenschaften vereinigt, ohne dass irgend eine, das eigenthümliche Recht behauptend, hervorträte. 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."[1]

In diesen drei Zitaten hat Goethe selbst dreierlei über den Divan ausgesagt: erstens, daß er Allgemeines habe ausdrücken wollen, was er als Merkmal seiner Alterslyrik sah; zweitens, daß das vorherrschende Prinzip der Geist sei, weil er Hafis folgen wollte; drittens, daß die Divan-Gedichte zusammengehören.

Völlig anderer Meinung sind, in chronologischer Rei-

henfolge, Gustav Konrad mit seinem Aufsatz "Form und Geist des west-östlichen Divans" (1950), Erich Trunz in dem Aufsatz "Goethes Altersstil" (1955) und Emil Staiger im dritten Band seiner Goethestudie (1959). Während allerdings Konrad und Trunz den zyklischen Charakter des Divans anerkennen, wendet sich Staiger gegen jeglichen Versuch, in den Gedichten einen Zusammenhang und erst recht ein zusammenhängendes Ganzes zu sehen. Vielmehr sieht er Goethes Ordnungsprinzip beim Zusammenstellen der Gedichte als ". . . Kompromiss von Zufall und Absichtlichkeit; und nur eine Dilettantenästhetik kann im Umfang der einzelnen Bücher und in der Folge der Gedichte einen besonderen Tiefsinn wittern. Einfache Grundsätze sind es, nach denen Goethes ordnende Hand verfährt: Wechsel, Folge und Steigerung, die wieder ein Gegensatz unterbricht; Mischung und manchmal auch Sonderung von Leidenschaft und Reflexion."[2] An Beispielen einzelner Gedichte legt Staiger dar, wie Goethe seine Gedanken weder abstrakt noch typisch sondern rein symbolisch ausgesprochen habe,[3] wonach also das Aussprechen von Typischem und Abstraktem als allegorisch zu bezeichnen wäre. Und zwar gebraucht er dabei einmal Goethes eigene Unterscheidung, die um den Umweg über den Begriff kreist, zum anderen bedient er sich eines Hegelschen Begriffs, wenn er die Divan-Gedichte als Mannigfaltigkeiten in einem Wesen nicht als aufgelöst sondern als aufgehoben charakteri-

siert.[4] Besonders wendet er sich gegen die durch Burdach eingeführte mystische Deutung des Divans, wobei er sich auf den Abschnitt "Dschami" aus den Noten und Abhandlungen beruft.[5] Mit gleicher Schärfe wendet er sich gegen eine religiöse Interpretation, und in Bezug auf einige Gedichte im "Buch des Paradieses" meint er, es sei "dem Sprachgebrauch nicht gemäß, einen Dichter religiös zu nennen, der mit dem Himmel, und sei es der orientalische, solche Scherze treibt."[6]

Nach den für diese Arbeit gültigen Richtlinien muß selbst Staiger zugesprochen werden, daß auch er das Gehaltliche als das hervorstechende Merkmal des Divans ansieht, und seine Einzelinterpretationen sind meistenteils allegorisch, ohne daß er es beabsichtigt, indem er die am auffallendsten allegorischen Gedichte wie "Gingo biloba" oder "Hochbild" Gleichnisse nennt, wenn er sie auch nicht im Zusammenhang mit dem Ganzen sieht. So z.B. betrachtet er "Wiederfinden" als ein Beispiel von Liebesphysik und -metaphysik, deren zweite Strophe ein naturphilosophisches Lehrgedicht begönne, in dem Goethe mit "pädagogischem Eifer" seine Lehre vortrüge.[7] Staigers Behauptung, der Divan stelle keinen Zusammenhang her und mache also keinen Anspruch auf eine fortlaufende Handlung, wird im folgenden Kapitel zu widerlegen sein.

Die Schwierigkeit, eine geordnete thematische Übersicht über die Divan-Untersuchungen in Bezug auf allego-

rische Strukturen zu geben, besteht darin, daß die Kritiker es oft an einheitlichen Gesichtspunkten fehlen lassen, so daß jede Zusammenfassung der kritischen Meinungen unter Themen unmöglich wird. So z.B. hält Gustav Konrad das Gleichnis ebenfalls für das Strukturprinzip des Divans, doch sieht er im Gegensatz zu Staiger in diesem Werk den Ausdruck von Goethes Altersmystik und Altersreligion.[8] Ihm sind die zwölf Bücher didaktisch,[9] der Inhalt eine Enthüllung im Geheimnis,[10] d.h. für Konrad geschieht die Offenbarung Gottes im Gleichnis als Enthüllung und Verhüllung, und der Divan zeigt Goethes Glauben an ein tätig-sittliches Wirken.[11] Dann wieder unterscheidet Konrad die Jugendlyrik Goethes von der Form der goetheschen Alterslyrik, indem er die letztere metaphorisch nennt, in der die Bildvorstellung als Begriffschiffre steht.[12] Und letztlich beschreibt er die Mystik des Divans als mit theologischen Begriffen unvereinbar und der allegorischen Bedeutung verschlossen,[13] nachdem er die Hauptmerkmale der Allegorie unwissentlich als im Divan enthalten aufgezählt hat.

Während Staiger scharf zwischen den Begriffen der Metamorphose und Verwandlung unterscheidet und erstere im Divan in Abrede stellt,[14] gebraucht Konrad die beiden Ausdrücke als Synonyme, ebenfalls auf den ganzen Divan angewandt, wenn er die Suleikaliebe im "Buch des Paradieses" fortgeführt und vergeistigt findet. In dieser Liebe habe

Goethe das Geheimnis der Metamorphose von Gestaltung-Umgestaltung am unergründlichsten gefunden, weil sie ihn dazu vermocht habe, das Ewige in die Welt seiner Vorstellungen zu holen. "Und Verwandlung ist auch das Wort, mit dem der 'Divan' als die rätselreiche und doch offenbare Dichtung Goethes seine Einheit von Form und Geist versteht."[15] Mit Staiger also wendet sich Konrad gegen allegorische Deutungen des Divans als Ganzes und einzelner Teile davon, wenn er auch die Kennzeichen der Allegorie in unserem Sinne aufzählt. Im Gegensatz zu Staiger betrachtet er aber die Gedichte als zusammengehörig und ein Ganzes bildend, das von einem Thema beherrscht wird.

Erich Trunz weist ebenfalls auf die Gleichnishaftigkeit des Divans hin, die für ihn ein Phänomen des goetheschen Altersstils ist, der verallgemeinernd wirkt.[16] Die Komposition ist nach Trunz ein Zyklus von Einzelmotiven, deren Zusammenhang zum Symbolzusammenhang wird. Den Zyklus definiert er als symbolische Bilderreihe. Auch Trunz glaubt im Divan eine Weltschau zu sehen, die das Leben als Ganzes anzudeuten versucht, ein Vorherrschen von Vorstellungen, für die der Ausdruck oft einen für den Leser schwer verständlichen Formelcharakter annimmt.[17] Auch bei Trunz also besteht trotz der terminologischen Widersprüche ein Hindeuten auf eine mögliche allegorische Interpretation, wenn man bloß einen Schritt weitergeht und diese 'vorherrschenden Vorstellungen' näher untersucht, was

Trunz aber leider nicht getan hat. Dadurch, daß die im Divan beinhalteten Vorstellungen 'vorherrschen,' wird dem Gehalt das Übergewicht zugesprochen.

Dem wäre noch hinzuzufügen, was Trunz 1949 in den Anmerkungen zum Divan in seiner Goetheausgabe, Band II, zu sagen hatte, die sechs Jahre vor dem oben erwähnten Artikel erschien. In den Anmerkungen erklärt er Goethe mit Hafis wesensverwandt, bei dem er den Geist herausstreicht und das rein Stoffliche für zweitrangig hält. Den Gehalt bei Hafis nennt er eine Mischung von Gegenständlichkeit und Symbolik.[18] In diesen Anmerkungen ist Trunz etwas spezifischer als in dem Aufsatz in Hinsicht auf den Zykluscharakter des Divans. Die Anordnung sei thematischer Natur, das zyklische Prinzip jedoch gehe nicht so weit, daß die einzelnen Bücher mit Vorsatz ausgestaltet worden seien.[19] Das, was den Zyklus ausmache, sei die Tatsache, daß die Grundmotive: religiöse Sehnsucht, Liebe, Überlegenheit, sich durch alle Bücher zögen, so daß die lyrischen und spruchhaften Bücher sich darin gleich seien. In einigen Gedichten findet Trunz diese Grundmotive sich überschneidend.[20]

Diesen drei Vertretern der betont anti-allegorischen Interpretation des Divans steht die Mehrzahl der Kritiker gegenüber, von deren Meinungen in Bezug auf Allegorisches wir im Folgenden eine chronologische Übersicht geben wollen.

1872 beschrieb G. von Loeper die orientalischen Züge des Divans als notwendige Bestandteile und lehnte so deren maskenhaften Charakter ab.[21] Er sah in ihnen vielmehr die von Goethe anerkannten und akzeptierten Eigentümlichkeiten des orientalischen Stils und der orientalischen Sprachen, die reich an Metaphern, Wortspielen, Metonymien und Allegorien seien, worauf die ganze Form des Divans und besonders die des Ghasels beruhe.[22]

Nach Friedrich Gundolfs Analyse des Goetheschen Altersstils (1920) fühlte Goethe im Alter die Erscheinungen nicht mehr als Einheit, sondern sah sie vielmehr nebeneinander. Dadurch wird sein dichterischer, die Einheit herstellender statt wahrnehmender Prozeß allegorisch, auf Vertretung statt Verkörperung beruhend, d.h. "Sinn und Erscheinung /waren/ auseinandergetreten und also durch den Geist verknüpfbar . . ."[23] Mit Zeichen, Gleichnis und Allegorie habe Goethe auf die auf andere Weise nicht ausdrückbaren Gesetze oder Geheimnisse der Ewigkeit hindeuten wollen, Verkörperung sei ausgeschlossen gewesen, und die einzige Alternative sei völliges Schweigen gewesen. Im Divan handele es sich um Offenbarungen, für die die bildliche Darstellung ungenügend sei, und die Wahl der Allegorie als Ausdrucksmittel stelle eine Mittelform zwischen "Gestaltung und Urspruch" dar.[24] Anders ausgedrückt ist das Folgende: "Man kann aber seine mystisch-übersinnliche Erfahrung, die keine eigenen Sinnbilder ha-

ben kann, unter dem Gleichnis jener Vergänglichkeiten kundgeben: das hat Goethe im 'Buch des Paradieses' getan. Was in den Erdenbüchern Sinnbild seiner Vergänglichkeit ist, wird im Paradiesbuch Allegorie seiner Ewigkeit, was dort Ausdruck seines sinnlichen Seins, hier Zeichen seines übersinnlichen Glaubens."[25] Hiermit stellt sich Gundolf auf den Standpunkt, daß die Allegorie technisch auf dem Gleichnis beruhe.

Besonders wichtig ist Gundolfs Behauptung, daß Goethes Sehvermögen und Vernunft ihn vor den typisch orientalischen "Gleichnis-orgien" /sic/ bewahrt habe, daß er vielmehr "Bild-Vorstellungen" als Begriffschiffren verwendet habe, was erst durch die allegorische Tendenz des alten Goethe möglich geworden sei, dessen Namen und Anspielungen mehr stofflich als formal seien.[26]

Im Gegensatz zu den meisten anderen Kritikern erkennt Gundolf nur die drei für ihn reinen Erlebnisbücher, d.h. das "Buch Hafis," das "Buch Suleika" und das "Schenkenbuch" als eigentliche Zyklen an, weil die anderen Bücher allgemeine Erfahrungen, Beobachtungen und Gesinnungen aussprächen. Während er die obengenannten Bücher lyrisch sieht, findet er die restlichen neun didaktisch. In allen zwölf Büchern spreche Goethe von der Ewigkeit, aber im Unterschied zu den lyrischen spreche er in den didaktischen sub specie aeterni. Als unterscheidendes Merkmal bestimmt Gundolf den Bezug der zwischen Erlebnis und Lehre

stehenden Erfahrung: dient das Aussprechen dieser Erfahrung dem Dichter, ist das Resultat lyrisch, dient es anderen, didaktisch.[27] Das Gesetz, auf Grund dessen dieses Phänomen der Goetheschen Alterslyrik zustande kam, ist nach Gundolf Goethes Auffassung von der platonischen Idee, von der seine Erlebnisse emanierten, d.h. das Gesetz in besonderer Gestalt, nicht mehr das Einmalige, sondern das "Allgültige,"[28]

Es ist interessant, der terminologischen Entwicklung nachzugehen, die zwischen den ca. fünfunddreißig Jahre auseinanderliegenden Schlüssen über den Divan von H. A. Korff stattfindet. Die Studie Der Geist des West-östlichen Divans, die 1922 herauskam, spricht von diesem Werk als einem geistigen Raum und nur von wenigen Punkten als "verdichtetes Gebilde,"[29] als der Auseinandersetzung eines abendländischen Menschen mit dem Morgenland in Form einer Phantasmagorie,[30] eines Abendländers, der noch dazu nicht an die Entwicklung des Menschengeschlechts glaubte, sondern die Geschichte als "Wiederkehr der Urphänomene des menschlichen Lebens" sah.[31] Dies sah Korff 1922 als in ewig wechselnden Formen versinnbildlicht dargestellt, was Goethe als eine "Flucht aus dem Truge der wandelbaren Erscheinungen in die ewige Wahrheit der Urphänomene" empfunden habe.[32] Damals also sah Korff die Gestalt des Divans in Sinnbildern, d.h. für Korff Formen, die stets den gleichen Inhalt ausdrücken und damit selbst symbo-

lisch werden, da sie das Ewige offenbaren. Der Symbolismus ist es also, der das Wesen des Divan-Stils genannt wurde.[33] Was nach Korff Goethe als Dichter in der orientalischen Dichtkunst als wesentlich empfand, war der "Geist . . . /der das/ Entlegene miteinander verknüpft: den Gegenstand mit einer /sic/ von ihm symbolisierten Sinn oder zwei Gegenstände durch eine zwischen ihnen obwaltende Beziehung." Doch war es für Korff schon damals nicht die Gestalt, die das Wesentliche des Divans ausmachte, sondern der durch die Sinnverknüpfung entstandene Gehalt, der im eigentlichsten Sinne "gestaltauflösend" wirkte.[34]

Fehlende Grenzen in der Form führen zum zyklischen Charakter des Divans, in dem die einzelnen Gedichte geringes "spezifisches Gewicht" haben, die aber zusammen ein höheres Ganzes bilden, und in dem doch die einzelnen Gedichte in sich vollendet sind, weil sie für das Ganze symbolisch sind. Das heißt ihre Bedeutung liegt nicht so sehr in der Substanz als in der Funktion.[35]

In der aus den Jahren 1940-43 stammenden umfassenden Goethestudie von Korff, Geist der Goethezeit, Band IV, ist eine Verlegung des Akzentes weg von der Geschichte und dem Geschichtlichen und hin zu dem Religiösen zu beobachten.[36]

Von Wichtigkeit ist auch besonders folgende Ausführung:

> Während sich nun die Ebenbildlichkeit auf die Gemeinsamkeit der allgemeinen menschlich-dichterischen Haltung gründet, bezieht sich die Vorbildlichkeit des Hafis auf die Dichtkunst einer Altersstufe, der auch Goethe nunmehr entgegengeht. In Hafis erblickt Goethe das Ideal seiner Alterslyrik, in welcher Weisheit und Jugend aufs glücklichste vereint sind. Das Wesen des Alters ist Reflexion, Gedanke, Geist; das Wesen der Jugend Glut, Leben und Sinnlichkeit; Hingabe das Wesen der einen, Überlegenheit dasjenige des anderen. Beides aber zeigt sich vereinigt in jener wahrhaft poetischen Form von Gedankenlyrik, als welche Goethe die Dichtung seines östlichen Zwillingsbruders verstand.
> Betrachtet man diese freilich genauer, dann zeigt es sich, daß das hier als Vorbild empfundene durchaus auf der Linie von Goethes bisherigem Dichten verläuft und nicht als ein Kurswechsel, sondern wie das Älterwerden selbst, als Fortsetzung einer organischen Entwicklung aufzufassen ist. Diese Entwicklung läßt sich mit einem Worte bezeichnen: Sie besteht, mit den Begriffen der Poetik ausgedrückt, in der Verwandlung einer ehemals symbolischen in eine nunmehr allegorische Dichtung.[37]

Wie Korff weiterhin erklärt, versteht er unter dieser Entwicklung ein Wegwenden von der Einheit von Gehalt und Gestalt, oder Stoff und Idee, zu einer Bezogenheit der beiden aufeinander, so daß die Bedeutung der Dichtung nicht offenbar sondern zu erraten ist.[38] Es wird also offensichtlich, daß Korff in der späteren Studie von Allegorie spricht, wo er vorher von Symbol gesprochen hatte.

1958 erschien Korffs dritte Arbeit über den Divan, im Rahmen des zweibändigen Werkes Goethe im Bildwandel seiner Lyrik. Auch hier liegt die Betonung auf dem im Besonderen dargestellten Allgemeinen, das Anliegen des Divans wird im Religiösen gesehen.[39] Mit dem Blick auf das Allgemeine werden die einzelnen Dinge vergeistigt und

entstofflicht. "Sie werden zum Stoff einer in der Tiefe ganz entstofflichten Dichtung," und die Bedeutung wird rein geistig, allegorisch.[40]

Für R. Petsch (1926) liegt der Schwerpunkt dieser Goetheschen Dichtung woanders, nämlich in der Liebe, für die die Liebe zwischen Hatem und Suleika musterhaft und typisch ist. Diese Idee der Liebe sieht Petsch auch in anderen Gedichten offenbart, die auf den ersten Blick ein anderes Thema zu behandeln scheinen, so daß ein Stil entstand, der in episch-dramatischer Gestalt lyrisch-persönlichen Inhalts war. Petsch sieht als das Ordnungsprinzip des Divans das Paar, d.h. je zwei aufeinanderfolgende Bücher bilden ein in sich entgegengesetztes Paar, womit der Divan in drei Teile zerfällt: einen persönlich-lyrischen und einen daraus gewonnenen didaktischen. Das Ganze wird ergänzt durch einen symbolischen Teil, womit Petsch das "Buch des Paradieses" meint. In dieser Einteilung sieht er die Universalität des Divans, so daß auch schon durch die Bucheinteilung die Universalität des Divans erkennbar wird, die Gott und Welt als Einheit umfaßt."[41]

Konrad Burdach (1926) sah den Divan ebenfalls als einen Zyklus, in dem die einzelnen Teile sich ineinander spiegeln und dadurch eine "erhöhte, verklärte Existenz" erzeugen.[42] In einzelnen Gedichten sah er grandiose Allegorien. Er nannte den Divan die künstlerische Gestaltung des Begriffs des Goetheschen Typus in der Poesie,

in Moral und Religion, was der Dichter erreicht habe, indem er die beiden getrennten Welthälften des Morgen- und Abendlandes zeigt.[43] Wie Korff in der vier Jahre vorher erschienenen ersten Divan-Abhandlung sieht auch Burdach dieses Werk als Ausdruck von Goethes Geschichtsempfinden. Goethe sei von der eigenen Individualität ausgehend zu dem "Problem der menschlichen Individualität überhaupt" gekommen. Da Goethe sich selbst als "Produkt der Überlieferung" gesehen habe, habe er dem Wesen und der Geschichte aller Überlieferung nachspüren müssen.[44] Um die darzustellenden Muster zu gewinnen, habe Goethe nach Urphänomenen gesucht.[45] Die Einkleidung dieser Urphänomene aber sei symbolisch vorgenommen worden, ohne daß sie jemals zu reinen Abstraktionen geworden seien, auch wo sie Typisches repräsentieren.[46] Den Einzelgedichten spricht Burdach die Eigenständigkeit ab, weil sie vielfach keinen "Reflex unmittelbaren Lebens" gäben, sondern "Reflexe zweiten Grades" seien, und sieht sie vielmehr, der Reflexion nahend, als Teile eines Organismus. Er gebraucht zur Beschreibung dieser Organismusteile das Bild von Perlen, die nach einer Schnur verlangen.[47] Auch Burdach sieht im Divan das Vorherrschen des Gedanklichen, eben in der Beschäftigung mit dem Typischen,[48] aber mit der Absicht der Verdunklung von Seiten Goethes; daraus sei der überpersönliche Charakter dieser Dichtung zu erklären. Dieses überpersönliche Element bestand für Bur-

dach in dem Bedingtsein von der Überlieferung.[49]

Ganz im Gegenteil zu Korff (vgl. Geist der Goethezeit, Teil IV, Zitat auf Seite 43) sah Burdach im Divan eine "Wiedergeburt der Goetheschen Jugendkunst des persönlich-momentanen Bekenntnisses realen Erlebens." Anders und neu sei nur das Geheimnisvolle, die "allegorisch-mystische Tiefenwirkung auf den Urgrund des Menschlichen."[50] Das, was für Burdach allegorisch ist, z.B. "Hochbild," verlangt vom Leser ein Vordringen zur "persönlichen Gelegenheits- und Erlebniswurzel ihrer Konzeption," um überhaupt verstanden zu werden.[51] Dies führt zu einer gewagten Gegenüberstellung des Gebrauchs der Allegorie und des Symbols:

> Goethe hat kaum jemals tiefer und bestimmter das individuelle Erlebnis und die persönliche Einwirkung von außen gegen die eigene Produktion abgegrenzt, nie stärker das Momentane, Konfessionelle seiner Liebesdichtung in Zusammenhang gebracht mit dem Ewigen, Überpersönlichen darin. Diesen Zusammenhang erschöpft das beliebte Stichwort Symbol mitnichten. Ja, es bezeichnet nicht einmal Goethes Meinung und Wollen in ihrem Kern.
> Symbol des Ewigen--das wäre nur dessen Zeichen, Marke, Formel. Ein Ersatz bloß, dem erst der Verstand, oder wenn er ein sinnliches Bild ist, die Phantasie Gültigkeit und Bedeutung gibt. Goethes Denken und Kunst aber greift weiter, erstrebt viel mehr . . . Diese geheime Brücke zu entdecken zwischen dem Allgemeinen, Ewigen, Überpersönlichen, Göttlichen und dem repräsentativen Einzelfall, war für Goethe eine große Lebensforderung.[52]

Wilhelm Ruoffs Arbeit über Goethes Sprachgebrauch (1933) geht von der These aus, daß die sogenannten "Dingeworte" in der Dichtung zugleich gegenständlich und über-

tragen seien. In der Alltagssprache, aber ganz besonders beim Dichter, unterliege die Bildersprache einer Gesetzmäßigkeit, die in der Person des Sprechers oder Dichters gegründet sei, die "Persönlichkeitsinhalte" darstellten. Diese Inhalte sieht Ruoff in der Form von Feldern oder Vorstellungskreisen, die wiederum je einen Mittelpunkt haben.[53] Im Grunde schränkt Ruoff diese Vorstellungskreise im Divan auf drei ein, Himmel, Feuer und Pflanze,[54] und da sie zumeist in gegensätzlichen Paaren gebraucht würden, sieht er das Prinzip, das dem Sprachgebrauch zugrunde liegt, als Systole und Diastole, was natürlich eine metaphorische Sprache verlange, und zwar eine metaphorische Sprache in dem Sinn, daß eine Verbindung von den Grundgedanken bis zu den an irgendeiner Stelle in einem Gedicht gebrauchten Metaphern bestünde.[55] Weiterhin habe Goethe allegorische Figuren gebraucht, von der Sprache aus gesehen Personifizierungen, wenn er allgemein menschliche Eigenschaften oder Verhältnisse darstellen wollte, und im Divan habe er letzten Endes überall von typischen Verhältnissen gesprochen. Noch einen Schritt weiter geht Ruoff mit der Behauptung, daß Goethe diejenigen Begriffe, auf die es ihm angekommen sei, personifiziert gebraucht[56] und daß Goethe einen gewissen Hang zur Abstraktion gehabt habe, so daß er in der Altersdichtung überhaupt dazu geneigt habe, "bestimmte Persönlichkeitsattribute durch Substantivierung zu verabsolutieren."[57]

Die poetische Grundform des Divans ist nach Ruoff die Allegorie, die er folgendermaßen definiert: ". . . es werden . . . die Gegenstände, um die es geht, mit einer ganzen Reihe von fremden und verschiedenartigen Dingen in Vergleiche gesetzt. Und zwar sind diese Gegenstände abstrakter, gedankenhafter Natur. Sie werden in der Allegorie in eine bildhafte Hülle gebracht. Die Vergleiche sind kettenartig aneinandergereiht. . . . Oft sind die Bilder nicht nur aneinandergereiht, sondern werden geradezu ineinandergeschoben, so dass innerhalb eines Vergleichs von einem Gebiet auf das andere übergesprungen wird."[58]

Ein weiteres Merkmal des Allegorischen im Divan sieht Ruoff in den zusammengesetzten Worten, die Goethe hier gebrauchte, die für Ruoff mehr als eine lediglich Addition von zwei Worten sind, nämlich die Bildung eines neuen Wortsinns, der wie ein Rätsel gelöst werden muß.[59]

Der Divan als Allegorie und Spruchdichtung enthält für Ruoff einen besonders starken gedanklichen Einschlag, weshalb im Vergleich zu Goethes übriger Dichtung die Naturbilder seltener vorkämen. Und dort, wo sie aufträten, entbehrten sie der eigenen Selbständigkeit und seien vielmehr auf abstrakte Verhältnisse bezogen.[60] Zusammenfassend charakterisiert Ruoff Goethes Wortgebrauch im Divan als "Intensivierung des Wortsinns und Extensivierung der Wortform."[61]

Auch für Herman Hefele (1939) stellen die Gedichte des Divans eine Einheit dar, und zwar einmal auf Grund ihrer Anordnung innerhalb des Ganzen, zum anderen aber, und hierauf legt Hefele die Betonung, durch die durch alle Gedichte ziehende Grundgesinnung. Für Hefele handelt es sich in dieser Sammlung um einen Doppelinhalt, was er eine "seltsame, echt goethesche Zweiheit" nennt, nämlich "durchgeistigte Liebe und von der Liebe durchglühte Geistigkeit," was zu einer Doppelexistenz von Erfahrung und Reflexion, von Bild und Gedanke geführt habe, wobei ein "Mindestmaß von formulierbaren Gedanken . . . in einem Mindestmaß von sprachlich-lyrischer Form Körper geworden" sei.[62] Die verschiedenen Formen der Liebe, die Goethe im Divan zum Ausdruck gebracht habe, sähen dieselben nicht mehr als Selbstzweck, wie in der Jugenddichtung, sondern alles sei Deutung geworden, Idee und Bild. Alles habe Goethe jetzt als Steigerung ins Objektive, Absolute, ins eigentlich Geistige begriffen.[63]

"Abstrakt typisierende Geistigkeit" verbunden mit alltäglichem Detail sieht Paul Stöcklein (1949) als das Stilgesetz, das im Divan herrscht. Durch diese Verbindung entsteht für ihn der "eigentümliche Realismus," der dem Leser sofort auffiele. Anders definiert bedeutet das die "Verwandlung eines Konkretums in ein Abstraktum und dessen Personifizierung."[64] Also auch hier findet sich eine Anerkennung des Vorwaltens des Gehalts mit einem

typischen Hilfsmittel der Allegorie, der Personifizierung, ohne daß Stöcklein dieser Kunstform Erwähnung tut.

Karl Viëtor, dessen Goethestudie 1949 erschien, scheint beim ersten Lesen zu denjenigen Kritikern zu zählen, die den Divan gegen Behauptungen, er enthalte Allegorisches, zu verteidigen suchen. Bei genauerem Lesen aber erweist er sich als zu der Gruppe gehörig, die sehr wohl das allegorische Element in diesem Alterswerk von Goethe sehen, wenn sie es auch impliciter tun. Dies trifft für Viëtor zu, obwohl er seine Argumente auf die goethesche Unterscheidung zwischen Symbol und Allegorie (vgl. Kapitel I, S.7f) stützt. Ausgehend von der dort vertretenen rein äußerlichen Verbundenheit der Bedeutung mit dem Bild in der Allegorie, die weder Vieldeutigkeit noch Geheimnis zulasse und wie ein Rätsel behandelt zu werden verlange, sieht Viëtor es als Methode der Allegorie, das Besondere auf lehrhafte Weise für das Allgemeine dienen zu lassen. Dieses Allgemeine lasse sich insofern direkt aussprechen, als sich die Allegorie nicht an die Anschauung, sondern an die Reflexion wende.[65] Weiterhin sieht Viëtor den Divan nicht nur reich an Gedankengedichten, sondern behauptet, die Reflexion herrsche vor. Das Ziel der ganzen Divan-Dichtung sei gewesen, sich über die von Goethe als anschauliche Bildlichkeit formulierte griechische Dichtung und über die vom Gedanklichen beherrschte Poesie zu stellen, was zu der für den Divan typischen

Verbindung von Gedanken und Anschauung, Idee und Wirklichkeit geführt habe.[66]

Andererseits behauptet Viëtor wiederum, die Besonnenheit in diesem Werk sei stark genug, um dem Geist darin Übergewicht zu verschaffen.[67] Er unterstützt dieses Argument mit dem Zitat einer goetheschen Briefstelle an Schelling vom 16. Januar 1815: "Je älter man wird, desto mehr verallgemeinert sich alles . . . Geist und Herz suchen das Allgemeine im Besonderen, das Bleibende im Wechsel gewahr zu werden: das Ewige im Augenblick."[68]

Ernst Beutler, der den Divan als religiöses Dokument aufgefaßt wissen wollte (1949), geht es als zweites darum, zu zeigen, daß der Divan ein zusammenhängendes und zusammengehöriges Ganzes ist, wenn er auch seine These nicht als solche darlegt. Obwohl Beutler sich hauptsächlich auf Besprechungen einzelner Gedichte beschränkt und seine allgemeinen Ausführungen über den Divan sehr knapp gehalten hat, läßt sich doch abstrahieren, daß Beutler im Divan eine Maske sah, die Goethes Gottesempfinden und Gottesgläubigkeit verhüllen sollte.[69] Dies war nach Beutler ein Gebiet, über das Goethe am liebsten schwieg, von dem er aber hier sprechen konnte, weil die dazu benutzte Sprache an kein Bekenntnis gebunden war, und weil in diesem Werk weder von Dogmatik noch von Gotteserkenntnis die Rede sein könne.[70] Beutler geht davon aus, daß Goethe die Worte für sein religiöses Anliegen "aus einer Welt, von

der der Leser wusste, dass sie nur vordergründig, nur symbolisch sein könnte" genommen habe[71] und meint, "ein metaphysisches Anliegen ist hier . . . der Urkeim des Werkes."[72] Der symbolische Sprachcharakter kann aber nicht aufrechterhalten bleiben, wenn Beutler fortfährt: "Der Divan ist religiöse Dichtung, er ist Liebesdichtung, aber er ist auch--natürlich ohne jede Systematik--eine Anthropologie, eine Soziologie, eben unter dem Gesichtspunkt des Reinen und Rechten. Ja davon handeln vorzüglich vier Bücher, wie der Mensch unter Menschen lebt und leben soll."[73] /Hervorhebung vom Verfasser/ Und unter Berufung auf das Gedicht "Wir haben nun den guten Rath gesprochen," das Goethe unter das Register der Noten und Abhandlungen gesetzt hat,[74] sieht Beutler den Gehalt des Divans offenbart und Abstand vom "Formenspiel" genommen, indem das dort gebrauchte Wort "Botenpflicht" Goethes Sendungsbewußtsein ausspreche, das Wissen, "dass ihm /Goethe/ ein Auftrag von oben geworden, dass er aus einer Verantwortung . . . um die Welt zu der Welt spricht."[75] Darin liegt für Beutler der Sinn des Divans. Damit hat er aber auch gleichzeitig eine allegorische Deutung des Divans vorgeschrieben, indem das metaphysische Anliegen des Werkes Priorität verlangt und die Interpretation nicht unabhängig davon verlaufen kann.

In die Aufsatzsammlung Essays um Goethe hatte Beutler 1941 einen Aufsatz über die Gedichte "Gingo biloba"

und "Wiederfinden" aufgenommen. Es ist an dieser Stelle interessant zu bemerken, welche Anschauungen Beutler acht Jahre vorher in Bezug auf den Divan vertrat. Wie Wilhelm Ruoff (vgl. S. 47), sah er damals das Kunstprinzip des Divans auf den Polen Systole und Diastole beruhen, zu dessen Ausdruck Goethe sich des Gleichnisses bedient habe.[76]

Arthur Henkel geht von der These aus (1954), Goethes Alterswerke zeigten einen testamentarischen Charakter.[77] Als charakteristisch für Goethes Altersstil bezeichnet er einmal Indirektheit[78] und zum anderen ". . . die Verbindung des Lehrhaften, pädagogisch Überdeutlichen, Umständlichen, Zeremoniösen mit 'spielerischen Entspannungen und Lässigkeiten', worin sich eine hohe, bewusste, distanzreiche, ordnende Geistigkeit des Alters ausspricht, die ebensoviel verschweigt wie sie preiszugeben für nötig hält."[79] Henkel sieht in vielen Gedichten des Divans einen Lebensglauben ausgedrückt, "der die Entscheidungen des Augenblicks in der Gewißheit wagt, durch die Stufen des Seienden schon hier den Sinn des Ganzen berühren zu können."[80] Wir finden also auch in diesem Goetheforscher die Kriterien vorgezeichnet, die eine allegorische Interpretation des Divans vorschreiben.

Wohl am ausschließlichsten und konsequentesten wird Beutlers These von dem Divan als Glaubensbekenntnis von Hans Joachim Schrimpf fortgeführt (1956), der mit dem mit "Hegire" überschriebenen ersten Gedicht des Divans den

Ausgangspunkt und, was für diese Besprechung hier ausschlaggebend ist, die Richtlinien gibt, nach denen der Divan interpretiert werden muß. Hegire bezeichnet die Flucht des Propheten Mohammed nach Medina, und nach Schrimpf wollte Goethe seine eigene Wanderung als eine solche im Divan verstanden wissen. Der Sinn beider Fluchten sei die Rettung des Islams gewesen, Islam hier als Ergebenheit in Gott definiert. Dieses Thema ziehe sich durch alle zwölf Bücher dieser Gedichtsammlung.[81] Wenn Schrimpf weiterhin erklärt, "der religiöse Grundgedanke des Divan verlangt es, dass sich der einzelne aufgibt, um sich dadurch erst eigentlich zu gewinnen,"[82] so berührt er sich hier mit Henkels Behauptung von der im Divan ausgedrückten Entsagung,[83] die auf Maxime und Reflexionen Nr. 302 beruht, wo es heißt: "Unser ganzes Kunststück besteht darin, dass wir unsere Existenz aufgeben, um zu existieren."[84] Doch steht die Behauptung Schrimpfs isoliert da und bezieht sich weder auf die Maxime und Reflexionen noch auf die zwei Jahre vorher erstmalig veröffentlichte Arbeit von Henkel.

Wie oben dargestellt, handelt es sich also für Schrimpf im Divan um eine unter- und ineinander verbundene Gedichtsammlung; dieses Werk strahle eine Harmonie aus, die nach Schrimpf nicht musikalisch, d.h. ein Fließen der Akkorde ist, sondern vielmehr architektonisch, d.h. ein Gefüge von "Edelsteinen."[85] Auch Schrimpf gehört also in

die Gruppe derjenigen Goetheforscher, die eine allegorische Interpretation indirekt vorzeichnen.

Im Gegensatz zu Schrimpf hält Wilhelm Flitner (1957), der ebenfalls im Divan ein zusammengehöriges Ganzes sieht, die "Weisheitslehre" der Verwandlung für den Hauptgehalt des ganzen Buches, hervorgebracht durch die Begegnung mit Hafis und die persönliche Verjüngung Goethes.[86] Was nach Flitner Goethe an Hafis besonders beeindruckte, war die religiöse Unabhängigkeit, was zur allegorischen Interpretation seiner weltlichen Gedichte geführt habe, da sie sonst als einem Frommen ungeziemend gesehen worden wären. "In Goethes Augen blieb Hafis gerade in seiner Weltlichkeit ein Frommer, der sich zu einer vergeistigten Ansicht seiner Religion zu erheben wußte."[87] Das heißt also, daß Flitner zwei fremde Linien sich durch die Gedichte ziehen sieht, und wenn Verwandlung und Religion als Themen im ganzen Divan zu finden sind, so ist auch hier die Interpretation nicht mehr frei, ihre eigenen Wege zu gehen, sondern bestimmt.

Wilhelm Emrich (1957) führt die von Burdach eingeführten Gedanken über Goethes Geschichtsauffassung (vgl. S. 46) weiter. Die These, die Emrichs ausführliche Symbolstudie untermauert, ist, daß in Goethe sich seit 1805 eine Wendung der Auffassung des Geschichtlichen zum Überindividuellen vollzogen habe. Es erscheint gerechtfertigt, hier Emrichs Gedankengänge näher zu verfolgen, denn

es sind diese Gedankengänge bezüglich der Geschichte, die zu einer wichtigen Frage im Hinblick auf Goethes Gebrauch der Allegorie im Divan führen.

Emrich geht davon aus, daß am Ende von Wilhelm Meisters Lehrjahren die Gesellschaft zum Kunstwerk geworden war und daß gerade daraus eine Krise entstand, die "schließlich zum Siege des Biologisch-Ursprünglichen" führen mußte. Emrich verfolgt diese Entwicklung von der Einlage der Wunderlichen Nachbarskinder zu Pandora und schließlich zum Divan.[88] "Gerade nämlich Goethes unermüdliche Anstrengung im Alter die 'Dauer' lebloser und lebendiger geistiger Werte zu retten, Absolutes und Ewiges zu behaupten im Sturzfall der Zeit, wird ihm in sich selber im positiven Sinne 'absurd' und stimmt ihn, wie alles 'Ungeheure' und jede absolute 'Idee', die in Erscheinung treten will, als 'bänglich'. . . . Goethe will das Absolute bzw. künstlerisch Scheinhafte ins Lebendige, 'Wirkliche' zwingen im Zuge seines damaligen Dranges, historische Kunstwerke als 'dauernd' und sinnlich konkret zu retten und ins Leben zu ziehen."[89] Goethe habe das Bänglich-Konventionelle durch Ironie und Humor zu überwinden gewußt, die die "Fesselung der Idee ans historisch Spezifische" gelöst hätte. Damit habe er sich gegenüber der Geschichte, der Mode und der absoluten Idee freigemacht. Im Divan sei dies hauptsächlich durch das Spiel in Masken und Symbolen einerseits und gerade dadurch, daß

das Konventionelle, Bängliche dort aufgenommen, geduldet und symbolisch aufgelöst würden, andererseits geschehen, so daß die Konvention zur Natur und nicht wie in der Hochklassik zur Kunst geworden sei.[90]

> Die geschichtlich-wirkliche, nationale, räumlich-zeitlich gegebene Welt wird somit ein dem Künstler frei zur Verfügung stehendes Material, weil die normierende Sicht auf ein ästhetisches Zentrum verlassen ist und die gesamte real-irdische Wirklichkeit, vor allem die heimatlich verwurzelte Überlieferung als positive "zweite Welt in der Welt" erscheint, die nicht mehr eine fiktiv-"ursprüngliche" Welt, etwa die Antike, vorstellt, sondern selbst Natur ist.
>
> Die gesamte Welt des vom Menschen in der Geschichte Geschaffenen . . . wird ihm also im Alter Natur.[91]

Was für Emrich die eigentliche Problematik der goetheschen Alterswerke darstellt, ist die in Goethes Alter neue Spannung zwischen symbolisch und allegorisch und vervielfältigend und individuell. Diese neuen Spannungen sieht Emrich seit dem Divan und den Festspielen. Er meint damit, daß Goethe in den späten Werken Individualität einerseits überwunden, vergessen und ins Symbolische erhöht habe, andererseits habe er sie in "Spiegeln" festgehalten, gebrochen, vermannigfaltigt und auf diesem Weg auf höhere Stufen gestellt. Es ist dieser Doppelprozeß, der Emrich veranlaßt, die Frage aufzuwerfen, ob nicht "'Symbolisch-Allegorisches' und 'Höchstes' schon mitten im individuell realen Dasein aufleuchten könne?"[92] Als neue Wandlung, die nach Emrich der Divan zuerst aufweise, betrachtet er das "Eingehen des Menschlichen ins 'Untere und Obere',

ins Elementare wie Göttliche."[93]

Weiterhin hält Emrich die im Divan auftretenden historischen Figuren, die für ihn zu Zwecken dieses Werkes ins Symbolische eindringen, für ewige "Typologien des Lebens," die trotz dieser Eigenschaft nie ihre historische Prägung ganz abstreifen könnten. Er vergleicht sie mit Figuren eines historischen Gemäldes, die aus diesem hervorträten und mit dem Anspruch, sowohl Vergangenheit als Gegenwart zu sein, handelten.[94]

Es handelt sich auch bei Emrichs Bemerkungen über den Divan um Kriterien, die für uns die der Allegorie sind, obwohl sie im Rahmen einer Studie über die Symbolik gemacht wurden. Von der Allegorie als solcher spricht er spezifisch in Bezug auf den Divan nur in Anlehnung an die Früchteallegorie aus der Mummenschanz in Faust II,[95] aber impliciter finden sie sich erstens in der Behauptung, der Divan stelle eine gewisse Geschichtsauffassung dar, d.h. das Vorherrschen des Gedanklichen, Inhaltlichen über die Form; zweitens, daß es Goethe hier um Steigerungen ins Überindividuelle, Typische gegangen sei; und drittens folgert daraus die vorgeschriebene Interpretation, wenn nicht gar Interpretationsmethode, da er im Gegensatz zu anderen Divan-Kritikern nicht nur den Gehalt definiert, sondern durch die hierarchische Anordnung des Steigerungsprinzips den zu begehenden Weg für den Interpreten festlegt. Allerdings kompliziert Emrich dies alles, indem er seine

Ausdrücke recht ungenau gebraucht. Diese Schwierigkeit fällt dem Leser schon in der Einleitung auf, wo Emrich technische Ausdrücke oft in Anführungsstriche setzt, wohl um damit deren noch umstrittenen Charakter anzuzeigen.

Das Problem der genauen Unterscheidung zwischen dem, was symbolisch und dem, was allegorisch ist, erhellt aus dem ersten Kapitel, in dem Emrich seine Arbeitsmethode genauer definiert. Dort besteht er darauf, daß der sinnlich-anschauliche Charakter eines Werkes und seine Vielgliedrigkeit zusammengehören, daß Zeichen, Symbol und Analogie den geheimen Sinn auf Grund ihrer Sinnlichkeit, ihrer fraglos stummen Klarheit und Deutlichkeit aber nicht auf Grund eines durch "Reflexion und Gefühlstiefe zu erforschenden Geheimnisses" enthüllen.[96]

Damit scheint Emrich zu sagen, daß erstens Klarheit und Deutlichkeit Merkmale des Symbols sind und zweitens, daß das Verständnis auf dem Weg über die Anschaulichkeit stattfindet. Wenig später aber bezieht er sich auf die "Allegorie der Poesie," den Knaben Lenker, von dem der Herold sagt: "Aber was nicht zu begreifen, / Wüßt' ich auch nicht zu erklären; Helfet alle mich belehren!" (V. 5508-5510) und expliziert diese Zeilen dahingehend, daß das Unbegreifliche durch gemeinsames Anschauen deutlich, durch das konkrete sinnliche Bild aber erklärt wird, wobei er sich auf V.5533f stützt, wo es heißt: "Wüßte nicht, dich zu benennen; / Eher könnt' ich dich beschreiben." Dar-

aus zieht Emrich den Schluß, Poesie sei durch Analyse ihrer sinnlichen Bilder zu "entziffern."[97] Diese Behauptung scheint anzunehmen, daß die Poesie zu entziffern ist. Ganz abgesehen von der zeitgenössischen Kritik und einem nochmaligen Hinweis auf Goethes eigene Unterscheidung zwischen Symbol und Allegorie, wo gerade die Betonung auf der unmöglichen letzten Auflösung und der Unaussprechlichkeit des Symbols im Gegensatz zu der Allegorie lag (vgl. Kapitel I, S.7f), widerspricht sich Emrich hier selbst. Da erhält die Allegorie die nämlichen Merkmale wie das Symbol zugesprochen, wenn man auch vielleicht das Wort Analyse als auf dem Weg der Reflexion sich vollziehen interpretieren kann. Dagegen aber spricht der verallgemeinernde Kontext, der das Wort ja auf die Poesie im allgemeinen anwendet.

Wie gezeigt wurde, steht Emrich mit diesen terminologischen Schwierigkeiten nicht allein, denn bis auf Emil Staiger haben die Divan-Forscher sich nicht klar in Bezug auf ihre Ausdrücke ausgesprochen.

Joachim Müller (1957) nennt zwar in seinem Beitrag zur Divan-Forschung das Wort Zyklus nie, noch behauptet er an irgendeiner Stelle, daß die Gedichte zusammengehören. Daß er das aber meint, wird offensichtlich, weil er bestimmte Motive, von denen er das Zeiterlebnis zur Besprechung herausgegriffen hat, sich durch den ganzen Divan ziehen und in jedem Gedicht einen Zug der Gesamt-

struktur sieht.[98] Für Müller ist die "west-östliche Kontrapunktik" des Divans sowohl horizontal wie vertikal: ". . . horizontal als Bewegung, die vom Aufbruch aus dem gewohnten Bereich zur Ankunft im fremden Land und danach zur Wiederkehr ins eigene Gefilde führt; vertikal als Reise aus der Gegenwart ins Vergangene und aus dem Vergangenen ins Zukünftige."[99]

Was an Müllers Ausführungen am auffallendsten ist, ist die starke Implikation des Didaktischen. Ihm geht es im Divan um das rechte Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, womit er in der Reihe Burdach und Emrich steht. Dieses Verhältnis nennt er eine "Grundlehre" des Divans.[100] Weiterhin spricht er von einem ethischen "Grundpostulat," nämlich das Eingehen und Aufgehen im Augenblick und doch neu aus ihm Hervorgehen als Liebesdialektik des Werkes, wo die Zeit dynamisch gegenwärtig ist, ein Postulat, das Goethe "verkündet" habe.[101]

Etwas außerhalb der bisher besprochenen Sekundärliteratur befindet sich Hermann Schmitz mit der Studie über Goethes Altersdenken (1959), in der die Besprechung einzelner Werke von sekundärer Wichtigkeit ist und keineswegs systematisch durchgeführt werden sollte. Goethes Werke dienten ihm vielmehr zur Illustration von Goethes geistigen Konzeptionen und seiner Weltanschauung. Es geht Schmitz um die genaue Bestimmung der Ausdrücke Begriff und Bild, die ja u.a. auch in Goethes Definition

von Allegorie und Symbol gebraucht werden, nicht um die Ausdrücke Symbol und Allegorie als solche. Welche Schwierigkeiten das in sich birgt und zu wieviel Ungenauigkeiten das führt, zeigt folgendes Argument. Ausgehend von Goethes Definition der Kunst, Maxime und Reflexionen Nr. 1105, "Kunst: eine andere Natur, auch geheimnisvoll, aber verständlicher; denn sie entspringt aus dem Verstande," interpretiert Schmitz "andere Natur" als das Gegenteil von Nachahmung der Natur, d.h. die Kunst ist der empirischen Natur ebenbürtig und beide sind ursprüngliche Manifestationen der Idee. Diese seine Interpretation untermauert Schmitz fernerhin mit Maxime und Reflexionen Nr. 1071, wo es heißt: "Wenn Künstler von Natur sprechen, subintelligieren sie immer die Idee, ohne sich's deutlich bewusst zu sein." Dann aber fährt er fort mit der Behauptung, daß die zitierte Rede, die Kunst entspringe dem Verstand, nur des Wortspiels wegen so lautete,[102] was ihn weiterhin zu der sehr gewagten Schlußfolgerung führt: "So dürfen wir auch das Kunstwerk nach Goethe nicht . . . als blosse Spiegelung einer an sich schon fertig vorhandenen Über- und Hinterwelt auffassen, sondern als Aufstellung einer durch die neue, ursprüngliche Offenbarung der Idee erst ermöglichten Kunstwelt . . ."[103] Wenn Schmitz dann aber selbst einige Divan-Gedichte heranzieht und sie zur Beweisführung seiner Argumente gebraucht, um etwas zu bestärken oder zu widerlegen, so tut er damit zweierlei.

Erstens geht er dann von der Idee aus, die er hiermit als vorherrschend anerkennt, und zweitens geht er dann von etwas Vorgefaßtem aus, d.h. er begeht denselben Fehler, dessen er andere Goetheforscher zichtigt.[104]

Ebenfalls von der Idee ausgehend sieht Schmitz z.B. in dem Gedicht "Höheres und Höchstes" aus dem "Buch des Paradieses" den Aufstieg der Seele als Reise durch die sieben Planetensphären bis zur achten Sphäre und zur Vereinigung mit Gott. Das heißt, für ihn zeigt dieses Gedicht einen Doppelweg zu Gott, "erst intra- dann extravertiert . . . als Wendung zum inneren Licht und Flug durch das All."[105] Weitere Bemerkungen über den Inhalt einzelner Gedichte haben alle dasselbe Merkmal, nämlich daß sie Ausdruck von Gedankenvorgängen sind, für die Goethe dichterische Einkleidungen gefunden hat.

Freiherr von Maltzahn sieht den Divan (1961) auf Gleichnissen beruhen, und zwar begründet er das damit, daß jede andere Sprachform ungeeignet für das Erahnen des Ewigen, Übersinnlichen im Gegenwärtigen, Sinnlichen sei, was er das Thema des ganzen Divans nennt.[106] Das heißt, von Maltzahn steht in der Tradition der Divan-Forscher, die dieses Werk als religiöses Dokument sehen, und für ihn enthält er im Gleichnis richtunggebende Hinweise auf das im "Metaphysischen Geltende," von dem die irdischen Erscheinungsformen den Abglanz bilden.[107] Wenn von Maltzahn sagt: "Da dem Menschen im Erleben des hiesigen Augen-

blicks die transzendierende Überzeugung werden kann, daß er nicht vergänglich ist, sondern mit zur Ewigkeit gehört, kann man jede leiblich-sinnliche und geistige Erfahrung als Sinnbild nehmen. In solchen Bildern, Allegorien, Parabeln spricht der Dichter, so vermag er am besten das Unsagbare, nur Geglaubte mit und unter den Worten fühlbar zu machen."[108] /Hervorhebung vom Verfasser/, erhellt das die große Schwierigkeit, mit der die Divan-Forschung sich auseinandersetzen muß, nämlich die genaue Bezeichnung der literarischen Ausdrücke. Was einem erlaubt, von Maltzahn zu den Vertretern der Allegoriethese zu zählen, ist seine Behauptung, daß Goethe mit diesem Werk erstens seine Überzeugungen zu Allgemeingut machen wollte, weil er sie für verbindlich hielt, und zweitens, daß er dort dargestellt habe, was er an persönlichen Erlebnissen als allgemein Gültiges und Typisches erkannt hatte, "denn er will ja lehren und belehren."[109]

In den als Nachlaß veröffentlichten Goetheaufsätzen hat sich Hans Pyritz (1962) eingehend mit dem Divan und besonders mit dessen Entstehungsgeschichte befaßt. Dort spricht Pyritz ausdrücklich von einer Divan-Konzeption (im Vergleich zur Konzeption einzelner Gedichte), die zeitlich später erfolgte als die ersten Divan-Gedichte, und stellte die für unsere Zwecke äußerst wichtige Behauptung auf, daß diese Divan-Konzeption "fortschreitend Bestände angesogen" hätte, die "ursprünglich nicht durch

sie hervorgerufen oder bestimmt waren."[110]

Für Pyritz war der entscheidende Einfluß von Hafis auf Goethe eine Weltanschauung, die die Mitte zwischen sinnlichem Sein und übersinnlichem Bedeuten hält,[111] und so sieht er auch im Divan eine zweipolige Form, d.h. die Gedichte haben einen trennbaren, und das ist für uns das wichtige Merkmal, "äusseren Sinn, einen östlichen Leib, und einen inneren Sinn, eine westliche Seele."[112] Die Liebe zwischen Hatem und Suleika, deren Besprechung das Kernstück der Ausführungen von Pyritz bildet, nimmt am absoluten Dasein teil, weil sie das "alltägliche Typusgesetz der Liebe verwirklicht," die beiden ein "musterhaftes Paar" werden.[113]

Dieses Argument, sowie dessen Fortsetzung, daß nämlich der metaphysische Wahrheitsgehalt der Liebe allgemein verbindlich ist und überpersönliche, wenn nicht gar überirdische "Repräsentanz" hat,[114] zeigt bereits in die Richtung einer möglichen allegorischen Interpretation des Divans, was Pyritz vorsichtig andeutet, wenn er sagt: "Aber er /Goethe/ scheint in fremder Zunge zu uns zu reden, gibt sich nur symbolisch oder gar in allegorischer Überformung kund. Und er versagt sich in gewollter und betonter Abwehr den stumpfen Sinnen der Menge."[115] Den Gedanken, daß es sich im Divan um absichtliche Verhüllung handele, spinnt Pyritz weiter aus, indem er die Gedichte, die er für Selbstoffenbarungen Goethes hält, als absicht-

lich vieldeutig "verrätselt" bezeichnet, womit der Dichter sie ausdrücklich Unberufenen vorenthalten wollte.[116] Pyritz sah also, wie er es ausdrückte, im Divan ein zusammenhängendes Werk, er benannte es einmal Divan-Symphonie,[117] das nur aus Goethes existentiell gewordenem Maskenbedürfnis verständlich sei.[118]

E. M. Wilkinson und L. A. Willoughby interpretieren den Titel dieser Gedichtsammlung als Ausdruck einer Universalität der Erfahrung. Dies wird von ihnen als in den Gedichten durchgeführt empfunden, weil dort Sensivität und Schmerz mit Spiel und Ironie durchsetzt seien.[119] Indem sie den Divan, den sie ein weltliches Mysterium nennen, als eine Art Gefäß für die Totalität der menschlichen Erfahrung halten, statt ihn speziell auf ein oder mehrere geistige Gebiete zu beschränken, weichen sie von der Hauptströmung der Divan-Forschung ab. Ebenso stehen sie außerhalb der sonstigen Divan-Kritik, indem sie völlig neutral in der Kontroverse Symbol oder Allegorie bleiben und diese Frage in ihre Betrachtungen gar nicht erst aufnehmen. Andererseits fällt an ihrer Arbeit auf, wie sehr sie sich um eine klarere Erkenntnis von Goethes poetischem Schaffen bemühen und auch wirklich zu einem für die vorliegende Arbeit wichtigen Resultat kommen. In Bezug auf die Bildersprache in der Dichtung heißt es dort: "Obviously as a figure of speech the word 'image' embraces, or at least has close affinities with, simile, meta-

phor, parable, allegory, symbol, in all of which a picture takes the place of a thought, thereby giving it greater pregnancy and vividness. It is thus a move from the conceptual to the perceptual, an appeal from the mind to the senses and, as such, a retrogression to a more primitive way of thinking . . . of others we might say that they sometimes think with images, of him [Goethe] that he frequently thinks in images."[120] [Hervorhebung vom Verfasser]. Diese Auffassung von der Richtung des Schaffensprozesses vom Gedanklichen zum Bildlichen deckt sich einmal mit Goethes eigener Definition der Kunst (vgl. Maxime und Reflexionen Nr. 1105, S. 62), andererseits kategorisiert sie Symbol und Allegorie, die meistens gerade an diesem Punkt getrennt werden, in die gleiche Spalte in Bezug auf die eigentliche Funktion.

Nur von nebensächlichem Belang, aber doch hierher gehörig, ist eine kurze Arbeit von L. A. Willoughby über den Gebrauch der Namen in Goethes Werken, von denen er außer Wilhelm Meisters Wanderjahren keine nennt, seine Ausführungen also allgemein genommen werden müssen. Er unterscheidet zwei Arten der Namengebung bei Goethe: erstens solche, die rein beschreibend oder wie eine Identifikationsplakette seien. Ihr Zweck sei Ironie, Satire oder Lokalkolorit. Zweitens handele es sich um solche Namen, die eine Rückwirkung auf die Dynamik des Werkes als Ganzes hätten.[121] Ihre Funktion bestehe nicht nur

darin, ein Erkennungszeichen der Person zu sein, sondern durch ihre mehr oder weniger offensichtliche Bedeutung nähmen sie nicht nur an der Charakterisierung der Person, sondern auch an der Struktur und manchmal selbst an der Beschaffenheit des ganzen Werkes teil.[122] Der Dichter forme die Sprache, so daß sie das sonst Unmögliche zustande bringe, nämlich das voll auszudrücken, was der Mensch in Bezug auf sich selbst und in Bezug auf seine Umgebung fühlt. Von allen ihm zur Verfügung stehenden Sprachbestandteilen hält Willoughby die Eigennamen für am ungeeignetsten zu diesem Zweck, da sie mehr bezeichnende als beinhaltende Tendenz zeigten. Doch könne der Dichter mit den Namen seiner Personen dem Leser einen nominalen Schlüssel zum Wesen seiner Phantasiegestalten geben.[123] Und es ist gerade das, was Goethe mit vielen von den im Divan gebrauchten Namen getan hat, die auf Grund ihrer geschichtlichen Beziehungen und Begriffsinhalte eine klar vorgezeichnete Bedeutung aufweisen.

Wie aus den vorausgegangenen Besprechungen hervorgeht, leidet die Divan-Forschung hauptsächlich an einem großen Nachteil: den Ungewißheiten, Ungenauigkeiten und der fehlenden Übereinstimmung in dem Gebrauch von Sachwörtern unter den Kritikern, so daß man sich einer Sammlung von Kommentaren gegenübersieht, die sich in verwirrender Art zu widersprechen scheinen und doch an vielen Punkten mehr oder weniger übereinstimmen.

Was jedoch aus all dem oben Ausgeführten klar wird, ist, daß es von größter Wichtigkeit ist, die Voraussetzungen festzulegen, nach denen eine Besprechung stattfinden soll, und das technische Vokabular genauestens zu definieren. An dieser Stelle sei deshalb nochmals an die in Kapitel I, S. 21-22 aufgestellten Merkmale der Allegorie erinnert, die für diese Arbeit gelten sollen.

Fußnoten zu II.

[1] W. A., VII, 76-77.

[2] Emil Staiger, Goethe (Zürich und Freiburg i.Br., 1959), III, 56.

[3] Staiger, Goethe, III, 21f. und 51f. Es ist interessant, an dieser Stelle Staigers Divan-Kommentar aus der Beutlerschen Goetheausgabe von 1943, S. 654 zu zitieren, wo Staiger in Bezug auf den Divan sagte: "Aus der Fülle der Erscheinungen, die des Jünglings Herz bezaubern, treten immer deutlicher die Verhältnisse und Gesetze hervor . . . Kein Künstler, der zu Jahren kam, blieb je von diesem Schicksal verschont. Auch Goethe war ihm unterworfen. Er hat das Alter selbst als ein 'Zurücktreten aus der Erscheinung' erklärt . . . Das Formelhafte und Abstrakte erhält sich zwar im Ausdruck noch, als habe er allzu lange so gesprochen, um sich nun gleich selbstvergessen und zusammenhangloser zu äußern."

[4] Staiger, Goethe, III, 51f.

[5] Dort schreibt Goethe: "Die Mystik konnte ihn nicht anmuthen; weil er aber ohne dieselbe den Kreis des National-Interesses nicht ausgefüllt hätte, so gibt er historisch Rechenschaft von allen den Thorheiten, durch welche, stufenweis', der in seinem irdischen Wesen befangene Mensch sich der Gottheit unmittelbar anzunähern und sich zuletzt mit ihr zu vereinigen gedenkt; da denn doch zuletzt nur widernatürliche und widergeistige, grasse Gestalten zum Vorscheine kommen. Denn was thut der Mystiker anders, als dass er sich an Problemen vorbeischleicht, oder sie weiterschiebt, wenn es sich thun lässt?" W. A., VII, 66.

[6] Staiger, Goethe, III, 60.

[7] Staiger, Goethe, III, 52f.

[8] Gustav Konrad, "Form und Geist des west-östlichen Divans," GRM, NF, I-II (1950-1952), 191.

[9] Konrad, "Form und Geist," 185.

[10] Konrad, "Form und Geist," 179.

[11] Konrad, "Form und Geist," 191.

[12] Konrad, "Form und Geist," 179.

[13] Konrad, "Form und Geist," 185.

[14] Staiger, Goethe, III, 36f., wo er in Bezug auf das Gedicht "Selige Sehnsucht" sagt: "Wir dürfen also zwar von Verwandlung, doch kaum von Metamorphose sprechen. Denn in der Metamorphose bildet sich das Organische langsam weiter, ohne jemals den organischen Zusammenhang einzubüßen. In der Verwandlung dagegen, die durch den Bereich des Elementaren führt, vollzieht sich ein gefährlicher, plötzlicher Übergang in ein anderes Dasein, ein 'Stirb und Werde', dessen Phasen keine Beobachtung erfaßt."

Ähnliches findet sich auch in einem Gespräch Goethes, das von Riemer am 24. Mai 1811 aufgezeichnet wurde und wo es heißt: "Unser ganzes Kunststück besteht darin, daß wir unsere Existenz aufgeben, um zu existieren.--Das Tier ist von kurzer Existenz. Beim Menschen wiederholen sich seine Zustände." Zitiert von Staiger, Goethe, III, 36.

Insofern als "Selige Sehnsucht" von Staiger als zentral für den Divan angesehen wird, kann der hier vorgenommenen Unterscheidung eine über dieses besondere Gedicht hinausgehende Bedeutung nicht versagt werden.

[15] Konrad, "Form und Geist," 192.

[16] Vgl. hierzu auch Erich Trunz, "Das Vergängliche als Gleichnis in Goethes Dichtung," Goethe, XVI (1954), 54: "Eine Grundhaltung im Sehen bleibt sich bei Goethe allzeit gleich, doch was in der Jugend sich nur als Bild und Symbol im Kunstwerk ausspricht, wird im Alter auch zum Gedanken und lehrhaften Satz. Die Dinge der Welt erschienen dem Dichter in seiner Jugend als gegenständliche Wirklichkeit; später sah er sie als Ausprägungen ewiger Urformen, individuelle Variationen des Gesetzmäßigen; im Alter wird ihm alles transparent; gotterfüllt war ihm die Welt schon immer, aber erst jetzt sieht er die Gleichnishaftigkeit überall und weiß sie auch bewußt zu formulieren."

[17] Erich Trunz, "Goethes Altersstil," WW, V (1955), 134-136.

[18] Trunz, Goethes Werke (Hamburg, 1949-1960), II, 538. Von jetzt ab wird die Abkürzung H. A. für diese Ausgabe gebraucht.

[19] H. A. II, 542.

[20] H. A. II, 543f.

[21] West-östlicher Divan, hrsg. von Gustav von Loeper (Berlin, 1872), S. XXX.
Vgl. hierzu auch Noten und Abhandlungen, wo Goethe er-

klärt: "Am liebsten aber wünschte der Verfasser vorstehender Gedichte als ein Reisender angesehen zu werden, dem es zum Lobe gereicht, wenn er sich der fremden Landesart mit Neigung bequemt, deren Sprachgebrauch sich anzueignen trachtet, Gesinnungen zu theilen, Sitten aufzunehmen versteht." W. A., VII, 4.

[22] von Loeper, S. XLI.

[23] Friedrich Gundolf, Goethe (Berlin, 1920), S. 646.

[24] Gundolf, Goethe, S. 659.

[25] Gundolf, Goethe, S. 660.

[26] Gundolf, Goethe, S. 666.

[27] Gundolf, Goethe, S. 650.

[28] Gundolf, Goethe, S. 532.

[29] Hermann August Korff, Der Geist des West-östlichen Divans (Hannover, 1922), S. 16f.

[30] Korff, Geist, S. 22f.

[31] Korff, Geist, S. 25.

[32] Korff, Geist, S. 26f.

[33] Korff, Geist, S. 29f.

[34] Korff, Geist, S. 32f.

[35] Korff, Geist, S. 34f.

[36] Hermann August Korff, Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte (Leipzig, fünfte Auflage, 1962), IV, S. 469: ". . . diese große lyrische Altersdichtung ist der sublimste Ausdruck von Goethes freier ästhetischer Religiosität," und S. 471: "So ist der Diwan gleichsam Gottes Erdenwandel in Goethescher Gestalt, und darauf beruht sein Eindruck von heimlicher Göttlichkeit," und S. 472: ". . . da es nun einmal zum Wesen des Diwans gehört, ja gerade sein tiefstes poetisches Geheimnis ist, daß das Göttliche darin als das Menschliche, das Menschliche aber als das Göttliche erscheint." Und weiter auf derselben Seite: "Es wird daher vom echten Diwanleser gefordert, daß er hinter seiner poetischen Wirklichkeit, so

schön sie auch sei, doch das Höhere und Schönere ahnt, das durch sie hindurchblickt."

[37] Korff, Goethezeit, IV, 477.

[38] Korff, Goethezeit, IV, 477.

[39] Hermann August Korff, Goethe im Bildwandel seiner Lyrik (Hanau/M., 1958), II, 284: "Goethe übt am Morgenland nur jenen göttlich-goetheschen Blick, der überall auf den Typus, das Allgemeine, das Grundsätzliche, das Urgesetzliche und Urbildliche gerichtet ist."

[40] Korff, Bildwandel, II, 284f.

[41] Goethes Werke, Festausgabe, hrsg. von Robert Petsch (Leipzig, 1926), III, 16f.

[42] Konrad Burdach, Vorspiel (Halle/Saale, 1926), II, 298f.

[43] Burdach, Vorspiel, II, 320.

[44] Burdach, Vorspiel, II, 336f.

[45] Burdach, Vorspiel, II, 363.

[46] Burdach, Vorspiel, II, 370.

[47] Burdach, Vorspiel, II, 386.

[48] Burdach, Vorspiel, II, 388.

[49] Burdach, Vorspiel, II, 410f.

[50] Burdach, Vorspiel, II, 415.

[51] Burdach, Vorspiel, II, 422f.

[52] Burdach, Vorspiel, II, 441.

[53] Wilhelm Ruoff, Goethe und die Ausdruckskraft des Wortes. Eine Untersuchung des typischen Sprachgebrauchs im West-östlichen Divan," Inauguraldiss. (Leipzig, 1933), S. 30f.

[54] Ruoff, Goethe, S. 33.

[55] Ruoff, Goethe, S. 21f.

[56] Ruoff, Goethe, S. 27.

[57] Ruoff, Goethe, S. 30.

[58] Ruoff, Goethe, S. 32.

[59] Ruoff, Goethe, S. 34.

[60] Ruoff, Goethe, S. 42.

[61] Ruoff, Goethe, S. 46, Fußnote Nr. 1.

[62] Hermann Hefele, "Goethes Lyrik im West-östlichen Divan," Hochland, XXVI (1938), 321ff.

[63] Hefele, "Goethes Lyrik," 324f.

[64] Paul Stöcklein, Wege zum späten Goethe (Hamburg, 1949), S. 235f.

[65] Karl Viëtor, Goethe (Bern, 1949), S. 546.

[66] Viëtor, Goethe, S. 251.

[67] Viëtor, Goethe, S. 258.

[68] Viëtor, Goethe, S. 260.

[69] Ernst Beutler, "Der west-östliche Divan," Etudes Germaniques, IV-V (1949-1950), 142.

[70] Beutler, "WöD," 145.

[71] Beutler, "WöD," 139.

[72] Beutler, "WöD," 147.

[73] Beutler, "WöD," 151.

[74]
> Wir haben nun den guten Rath gesprochen
> Und manchen unsrer Tage dran gewandt;
> Misstönt er etwa in des Menschen Ohr--
> Nun, Botenpflicht ist sprechen. Damit gut.

W. A., VII, 259.

[75] Beutler, "WöD," 152f.

[76] Ernst Beutler, Essays um Goethe (Leipzig, 1941), S. 269.

[77] Arthur Henkel, Entsagung. Eine Studie zu Goethes Altersroman. Hermaea Germanistische Forschungen, III (Tübingen, 1964), S. 11.

[78] Henkel, Entsagung, S. 101.

[79] Henkel, Entsagung, S. 74f.

[80] Henkel, Entsagung, S. 159.

[81] Hans Joachim Schrimpf, Das Weltbild des späten Goethe (Stuttgart, 1956), S. 63.

[82] Schrimpf, Weltbild, S. 69.

[83] Henkel, Entsagung, S. 143.

[84] Hier sowohl wie in allen anderen Zitaten unter Berufung auf Maxime und Reflexionen wird die von Hecker aufgestellte Numerierung gebraucht.

[85] Schrimpf, Weltbild, S. 66.

[86] Wilhelm Flitner, Goethe im Spätwerk (Hamburg, 1961), S. 167.

[87] Flitner, Goethe, S. 170.

[88] Wilhelm Emrich, Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen (Bonn, 1957), S. 162f.

[89] Emrich, Symbolik, S. 165.

[90] Emrich, Symbolik, S. 166f.

[91] Emrich, Symbolik, S. 168f.

[92] Emrich, Symbolik, S. 77.

[93] Emrich, Symbolik, S. 85f.

[94] Emrich, Symbolik, S. 115.

[95] Emrich, Symbolik, S. 148.

[96] Emrich, Symbolik, S. 38.

[97] Emrich, Symbolik, S. 39.

[98] Joachim Müller, "Goethes Zeiterlebnis im West-östlichen Divan," Gestaltung, Umgestaltung, Festschrift für H. A. Korff, hrsg. von Joachim Müller (Leipzig, 1957), S. 139f.

[99] Müller, "Zeiterlebnis," S. 141.

[100] Müller, "Zeiterlebnis," S. 141.

[101] Müller, "Zeiterlebnis," S. 157.

[102] Hermann Schmitz, Goethes Altersdenken in Begriff und Symbol (Bonn, 1959), S. 192.

[103] Schmitz, Altersdenken, S. 193.

[104] Vgl. hierzu: "Die Individualität ist eben für Goethe . . . eine Maske, eine sein innerstes Wollen beschränkende und verdeckende Macht. Diese Beschränkung besteht aber nicht nur in der Bindung der Seele an den Körper . . .; darüber hinaus lehrt er aber, daß sich noch jenseits der materiellen Schale um den Menschen eine 'ideelle geistige Grenze' ziehe, auf die er stoßen müsse, wenn er jene durchbrochen habe . . . Die Einsicht in solche Zusammenhänge ist bisher wohl verstellt worden durch das bekannte Versehen, 'höchstes Glück der Erdenkinder sei nur die Persönlichkeit', wobei offenbar nicht genügend bedacht worden ist, daß erstens diese Tendenz durch doppelte Einkleidung in fremde Rede--Suleika berichtet sie von 'Volk und Knecht und Überwinder'--vom Dichter abgerückt ist, zweitens daß Hatem, den man für dessen Maske halten könnte, sie sofort in Zweifel zieht, und drittens noch im selben Werk sie im eigenen Namen zurücknimmt und ins Gegenteil verkehrt." Schmitz, Altersdenken, S. 268.

[105] Schmitz, Altersdenken, S. 428.

[106] Johann Wolfgang von Goethe, Gesamtausgabe, hrsg. von Hellmuth Freiherr von Maltzahn (München, 1961), V, 256f.

[107] Gesamtausgabe, V, 265f.

[108] Gesamtausgabe, V, 266.

[109] Gesamtausgabe, V, 267f.

[110] Hans Pyritz, Goethe Studien, hrsg. von Ilse Pyritz (Köln, 1962), S. 123f.

[111] Pyritz, Goethe Studien, S. 53.

[112] Pyritz, Goethe Studien, S. 61f.

[113] Pyritz, Goethe Studien, S. 68.

[114] Pyritz, Goethe Studien, S. 69.

[115] Pyritz, Goethe Studien, S. 122f.

[116] Pyritz, Goethe Studien, S. 123.

[117] Pyritz, Goethe Studien, S. 59.

[118] Pyritz, Goethe Studien, S. 123f.

[119] Elisabeth Mary Wilkinson and Leonard Ashley Willoughby, Goethe, Poet and Thinker (London, 1962), S. 32.

[120] Wilkinson and Willoughby, Goethe, S. 119.

[121] Leonard Ashley Willoughby, "'Name ist Schall und Rauch': On the Significance of Names for Goethe," German Life and Letters, XVI (1963), 300f.

[122] Willoughby, "Name," 303.

[123] Willoughby, "Name," 306.

III.

Bei einer Untersuchung über den Divan als Allegorie muß natürlich auch der Aufbau, die Anordnung der Gedichte, untersucht werden, denn es steht zu erwarten, daß diese Anordnung Aufschluß über bewußte und beabsichtigte Manipulationen der Gedichte geben kann. Diese Manipulation der Gedichte, eine Anordnung, die nicht auf chronologischen Prinzipien beruht, ist in der Tat interessant, denn wir können dabei in vier Stadien verfolgen, wie der corpus der Gedichte stets andere Gestalt annimmt und wie zuletzt, in Vorbereitung für die Ausgabe letzter Hand (1827), der Dichter in letzter Minute eine Reihe neuer Gedichte schafft, um das Gesamtbild abzurunden.

Für jeglichen Interpretationsversuch des Divans sind drei Quellen von außerordentlicher Wichtigkeit: 1) das erste und letzte Gedicht der Sammlung, "Hegire" und "Gute Nacht," 2) Goethes Ankündigung im Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 48 vom 24. Februar 1816 und 3) die Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des west-östlichen Divans. In allen drei Quellen werden zwei große Themenkreise angeschnitten, die so eng miteinander verbunden sind, daß der eine eigentlich die Kehrseite des anderen genannt werden darf. Es handelt sich bei diesen zwei Themenkreisen um die Sphären der Reise und der Dichtung.[1]

Es scheint daher angebracht, diejenigen Gedichte innerhalb des Divans zu isolieren, die auf der wörtlichen, primären Ebene sich auf Reise und/oder Dichtung beziehen. Die Überlegungen, von denen wir dabei ausgegangen sind, waren die folgenden: Wenn Goethe in den oben genannten vier Quellen eindeutig Reise und Dichtung als oberste Prinzipien, die den Divan beherrschen, hat darlegen wollen, so muß sich in der Anordnung derjenigen Gedichte, die sich auf primärer Ebene auf eins oder beide dieser Themen beziehen, entweder ein gewisses Maß von Regelmäßigkeit zeigen, oder aber jedenfalls ein Muster ablesen lassen können, wie diese Motive immer wieder auftauchen, weitergesponnen und fallengelassen werden. Hier sei daran erinnert, was in Kapitel I über die freistimmige und kontrapunktische Form der Allegorie gesagt worden ist. Wenn diese Überlegungen stichhaltig sein sollen, dann muß sich aus der mehrfach geänderten Anordnung und Folge der Gedichte ablesen lassen, wie im Laufe der Zeit von 1814 bis 1827 entweder Goethes Konzeption des ganzen Werkes verstärkt worden ist, da er in all den Jahren neue Gedichte dem Divan hinzugefügt hat, oder aber diese Konzeption sich geändert hat. Es soll daher Aufgabe dieses und des folgenden Kapitels sein, die äußerliche Gestalt des Divans in den vier Entstehungsphasen zu untersuchen, um von dieser Untersuchung dann Rückschlüsse ziehen zu können, die sich auf den Inhalt der Gedichtsammlung beziehen. Wir

beschränken uns dabei ausschließlich auf diejenigen Gedichte, die sich rein äußerlich auf Reise und/oder Dichtung beziehen. Bei den vier in Betracht zu ziehenden Stadien handelt es sich um 1) den sogenannten "Deutschen Divan," 2) das "Wiesbadener Register," 3) die Erstausgabe von 1819 und 4) die Ausgabe letzter Hand von 1827.[2]

Am 31. Juli 1814 nahm Goethe die erste Zählung aller bis dahin entstandenen Divan-Gedichte vor und kam zu der Zahl 29, von denen das erste am 21. Juni entstanden war.[3] Diese Aufzählung ist unter dem Namen "Gedichte an Hafis" bekannt. Am 14. Dezember gebrauchte Goethe statt dessen in seinem Tagebuch den Namen "Deutscher Divan." Der "Deutsche Divan" (Originaltitel: Versammlung deutscher Gedichte mit stetem Bezug auf den Divan des persischen Saengers Mahomed Schemzeddin Hafis) ist eine Gedichtsammlung, die 53 Gedichte beinhaltet, und zwar diejenigen, die bis Ende August 1814 unter dem Titel "Gedichte an Hafis" zusammengefaßt waren und diejenigen, die Goethe zwischen Ende August und Ende Dezember 1814 noch hinzugefügt hat. Die Anordnung des "Deutschen Divans" ist meist chronologisch,[4] mit Ausnahme der Gedichte I 1, "Hegire," und XII 11, "Gute Nacht."[5] Das Entstehungsdatum von I 1 ist uns bekannt, es ist der 24. Dezember 1814, dasjenige von XII 11 fehlt uns. Beide Gedichte fallen außerhalb der chronologischen Anordnung und bilden die Nummern 1 und 53 im "Deutschen Divan," d.h. bilden das

erste und letzte Gedicht.

Am 30. Mai 1815, auf der zweiten Reise nach dem Westen, hat Goethe in Wiesbaden den inzwischen auf die Zahl 100 angewachsenen Gedichten eine neue Ordnung gegeben, und zwar diesmal nach thematischen Gesichtspunkten. Diese Numerierung und Anordnung ist unter dem Namen "Wiesbadener Register" bekannt und wurde von Goethe als Des deutschen Divans manigfaltige Glieder überschrieben. Obwohl Goethe hier die Numerierung 1 bis 100 vorgenommen hat, blieben damals einige der Nummern frei, d.h. sie hatten noch kein entsprechendes Gedicht. Doch muß angenommen werden, daß Goethe hierfür Gedichte plante. Einige der Lücken sind auch tatsächlich später ausgefüllt worden.[6] Fünf Monate nach Anlegung des "Wiesbadener Registers," am 6. Oktober 1815, nahm Goethe die erste Einteilung in Bücher vor, und wie die Ankündigung im Morgenblatt für gebildete Stände zeigt, plante er dreizehn Bücher, von denen das "Buch der Freunde," das Goethe als viertes Buch plante (das vierte Buch ist in der Erstausgabe von 1819 und in der Ausgabe letzter Hand von 1827 das "Buch der Betrachtungen"), jedoch nie geschrieben wurde. Demgemäß umfaßt der Divan in seiner endgültigen Form statt der geplanten dreizehn nur zwölf Bücher.[7]

Es obliegt nun als erstes, an dieser Stelle die Einschiebungen und Änderungen zu untersuchen, die zwischen dem "Deutschen Divan" und dem "Wiesbadener Register"

stattgefunden haben. Während Goethe die Anlage des "Wiesbadener Registers" hinterlassen hat, mußte der "Deutsche Divan" rekonstruiert werden. Und wegen des Fehlens mancher ursprünglicher Manuskripte ist es unmöglich, eine lückenlose Rekonstruktion des "Dt.Divans" herzustellen. Wir müssen uns daher in unserer Analyse auf diejenigen Gedichte beschränken, für die die ursprünglichen Manuskripte oder aber Kopien derselben mit der Nummer des "Dt.Divans" erhalten sind. Ähnliches gilt für das "Wiesb. Reg.," wo Goethe Titel verwendet hat, die er zwar in den meisten Fällen (72%) geändert hat, die aber doch zum großen Teil entschlüsselt werden können.

Zunächst wenden wir unsere Aufmerksamkeit dem "Dt. Divan" zu. Von den 53 Gedichten, von denen wir wissen, daß sie im "Dt.Divan" enthalten waren, können nur 39 identifiziert werden. Es sei hier nochmals betont, daß Goethe keine Liste des "Dt.Divans" hinterlassen hat. Diese kleinere Zahl erklärt sich z.T. durch Doppelbesetzungen einiger "Dt.Divan"-Nummern oder zweimalige Zählung ein und desselben Gedichts, so daß in Wirklichkeit 16 Lücken, 4 Doppelbesetzungen und 2 Doppelzählungen auftreten. Die Diskrepanz dieser Zahlen erklärt sich aus der Tatsache, daß die Nrn. 3, 4 und 5 sukzessiv auf dem Blatt von II 1 stehen, dieses eine Gedicht also drei Nummern des "Dt.Divans" in Anspruch nimmt, während sich bei den Nummern 2, 44 und 47 des "Dt.Divans" jeweils zwei Gedichte finden.

In allen drei Fällen handelt es sich um aufeinanderfolgende Gedichte:

Nr.	2	II 3 und II 4
Nr.	44	II 8 und II 9
Nr.	47	IV 2 und IV 3

Einen ähnlichen Fall bietet Nr. 18. Statt wie bei den eben genannten Gedichten einfach jeweils zwei aufeinanderfolgende hinter die gleiche Nummer des "Dt.Divans" zu setzen, ist hier Goethe umgekehrt vorgegangen, indem er eine neue Nummer dieser Zählung zugefügt hat. Auf Nr. 18 folgt Nr. 18a. Auch hier handelt es sich um ein sofort folgendes Gedicht:

Nr.	18	III 5
Nr.	18a	III 6

Um die Doppelnumerierung zu erklären, bleiben uns drei Möglichkeiten: 1) entweder wurden die Gedichtpaare ursprünglich jeweils als ein Gedicht betrachtet, oder 2) das Entstehungsdatum des je zweiten Gedichts liegt nach dem Beginn aber vor Ende des Numerierungsprozesses und das Gedicht (nicht das Datum) mußte deshalb so eingeschoben werden, daß die chronologische Reihenfolge gewährleistet blieb oder aber 3)in diesen vier Fällen hat Goethe schon den ersten Versuch einer thematischen Reihenfolge unternommen.

Die Entstehungsdaten und erhaltenen Manuskripte sind wie folgt:

1) Nr. 2: II 3 und II 4. Eine Reinschrift Goethes

ist erhalten, auf der II 3 in dem oberen Teil, II 4 in dem unteren Teil steht. Das Blatt muß vom Dezember 1814 stammen. Da diese Reinschrift aber die Nr. 2 des "Dt.Divans" trägt, muß eins der Gedichte eine Abschrift eines früher entstandenen sein. Daß es sich um eine Abschrift handelt, geht daraus hervor, daß nur zwei Änderungen aufweisbar sind.[8] Beide Gedichte haben das gleiche Metrum, und was heute der Titel von II 4 (Der Deutsche dankt) ist, ist im "Dt.Divan" nicht unterstrichen und folglich nicht als Titel gedacht gewesen. Die Aufteilung in zwei Gedichte läßt sich zuerst im "Wiesb.Reg." sehen.[9]

2) Nr. 44: II 8 und II 9. Die erhaltene Reinschrift von II 8 trägt die Nr. 44 des "Dt.Divans" in Blei und darüber in roter Tinte die Nr. 43, die aber durchgestrichen wurde. Die Reinschrift ist vom 10. Dezember 1814 datiert.[10] Etwas komplizierter ist die Entstehungsgeschichte von II 9. Maier kommentiert dazu: "Auf die Rückseite der beschnittenen Theaterabrechnung vom 3. September 1814 schrieb Goethe eine Notiz und klebte darunter vier Zettel mit weiteren Notizen. Auf der Rückseite des ersten Zettels hat sich ein Teil dieses Gedichts erhalten. . . ."[11] Eine Reinschrift Goethes, die die Nr. 44 des "Dt.Divans" trägt, ist erhalten. Doch ist diese Nr. durchgestrichen, und weil II 8 ursprünglich die Nr. 44 trug, glaubt Maier bei II 9 eine spätere Einschiebung annehmen zu müssen.[12]

3) Nr. 47: IV 2 und IV 3. Wieder handelt es sich

um ein Blatt, auf dem zwei Gedichte geschrieben waren, und es war das Blatt, das die "Dt.Divan"-Nummer 47 erhielt. Daß es sich um zwei verschiedene Gedichte handeln muß, geht daraus hervor, daß zwei Daten auf dem Blatt stehen, und zwar am unteren Rande des Blattes. Die Daten sind der 15. Dezember 1814 für IV 2 und der 16. Dezember 1814 für IV 3. Heute ist die Reinschrift nur für IV 2 erhalten, denn 1853 zerschnitt Johann Peter Eckermann das Blatt und Karl Eckermann verkaufte den oberen Teil 1888 an das Goethe Archiv. Der untere Teil dieser Reinschrift ist nicht mehr auffindbar, obwohl ihn Burdach noch benutzen konnte.[13]

4) Nr. 18 und Nr. 18a: III 5 und III 6. Keins der beiden Gedichte weist ein Datum auf, doch nimmt Maier an, daß III 6 zwischen dem 31. Juli 1814 (der Numerierung der ersten 29 Gedichte) und November 1814 entstanden sei, weil in Vers 5 noch die Betonung Hafîs gebraucht ist, die seit November 1814 aufgegeben worden war.[14] III 6 muß also eine nachträgliche, d.h. zwischen dem 31. Juli und November 1814 vorgenommene Einschiebung in den "Dt.Divan" darstellen, und es ist ganz klar, daß die beiden Gedichte nie als eins aufgefaßt wurden, denn sie sind auch metrisch ungleich.

Damit kommen wir zu dem Problem der bloß chronologischen Reihenfolge des "Dt.Divans." Wenn dem so ausschließlich wäre, dann trüge III 6 eine "Dt.Divan"-Nummer,

die größer als 29 wäre, und nicht 18a. Es ist daher vonnöten, III 5 und III 6 auf Gemeinsamkeiten zu untersuchen, die Goethe bestimmt haben könnten, III 6 als Nr. 18a aufzuführen, statt einer späteren Nummer. III 5 trägt den Titel "Gewarnt" und führt in drei vierzeiligen Strophen aus, wie sich der Dichter trotz Warnungen[15] in Lockenpracht verfangen hat, aus der ihn nur die Mode des Zöpfeflechtens[16] befreit habe, und endet mit den Versen:

Schwere Ketten fürchtet man,
Rennt in leichte Schlingen.

Bei III 6 mit dem Titel "Versunken" handelt es sich um ein sechzehnzeiliges, nicht in Strophen unterteiltes Gedicht, und im Gegensatz zu III 5 malt es breit die Freuden aus, die darin liegen, mit "vollen Händen" durch die Lockenpracht zu fahren. Die Gefahr, die der Dichter in III 5 gebannt zu haben scheint, kommt hier voll zum Durchbruch, und die beiden letzten Verse

So hast du Hafis auch gethan,
Wir fangen es von vornen an.

beziehen sich ganz eindeutig auf Verse 3-4 in III 5, wo es heißt:

Und so Hafis! wär's wie dir
Deinem Freund ergangen.

Einen weiteren Hinweis auf die thematische Zusammengehörigkeit der beiden Gedichte bieten die Titel. Im "Wiesb. Reg." erscheint hinter der Nr. 26 (III 5) "Locken und Zöpfe," hinter der Nr. 27 (III 6) "Locken," und ihre lo-

gische Folge dort ist durch die konsekutive Numerierung fortgeführt, die schon im "Dt.Divan" durch die Nr. 18 und 18a angezeigt worden war. Es muß daher angenommen werden, daß thematische und bildliche Überlegungen Goethe dazu veranlaßt haben, die chronologische Reihenfolge des "Dt. Divans" an dieser Stelle zu unterbrechen. Weil wir uns dieser Einsicht nicht entziehen können, müssen wir deshalb auch untersuchen, wie es mit den Einschiebungen von II 9 und IV 3 bestellt ist. Nur das Aufführen von II 4 mit der gleichen "Dt.Divan"-Nummer wie II 3 ist bis jetzt zufriedenstellend erklärt worden (siehe oben).

Auch bei dem Gedichtpaar II 8 und II 9 fand eine spätere Titeländerung statt. II 8 "Offenbar Geheimniß" hieß im "Wiesb.Reg." noch "Mystische Zunge," und II 9 "Wink" wurde dort unter dem Titel "Widerruf" geführt. Mit den konsekutiven Nummern 82 und 83 in diesem Register wird auch hier eine thematische Zusammengehörigkeit demonstriert, wie wir das auch im Falle von III 5 und III 6 festgestellt haben. Diese Zusammengehörigkeit der beiden Gedichte offenbart sich schon auf den ersten Blick, denn II 9 beginnt mit den Worten "Und doch . . .," was zweifelsohne eine direkte Anspielung auf Vorausgegangenes sein muß. Dieses Vorausgegangene ist direkt und hauptsächlich die erste Strophe von II 8:

> Sie haben dich heiliger Hafis
> Die mystische Zunge genannt,
> Und haben, die Wortgelehrten,
> Den Werth des Worts nicht erkannt.

Vergleicht man damit die Verse 1-3 von II 9,

> Und doch haben sie recht die ich schelte:
> Denn daß ein Wort nicht einfach gelte
> Das müßte sich wohl von selbst verstehen.

so wird der Zusammenhang klar. Das "einfach" in Vers 2 bezieht sich auf die Mehrschichtigkeit des Wortes, besonders des poetischen Wortes, was die Wortgelehrten in II 8 sehr wohl erkannt haben. Daß thematisch also II 9 unbedingt an diese Stelle gehört, ist offensichtlich. Somit liegt hier ein zweites Beispiel für eine nichtchronologische Folge innerhalb des "Dt.Divans" vor.

Eine Titeländerung, wenn auch nicht so radikal wie bei dem eben genannten Paar, ist auch für IV 2 "Fünf Dinge" und IV 3 "Fünf andere" festzustellen. Im "Wiesb. Reg." erscheint IV 2 als "Fünf Dinge unfruchtbar" und IV 3 als "Fünf Dinge fruchtbar," so daß also die Absicht hat sein müssen, diese beiden Gedichte als Gegenstücke gelten zu lassen. Während in IV 2 moralische Werte in ihrer negativen Erscheinungsform aufgezählt werden, stellt IV 3 fünf Fragen, deren Beantwortung von ethischen Werten bestimmt ist. Man erinnere sich hierbei an die Tatsache, daß wir es hier mit dem "Buch der Betrachtungen" zu tun haben. Und die thematische Verbindung wird nun weiterhin durch das unterstützt, was wir oben über den äußerlichen Befund dieser beiden Gedichte gesagt haben, daß nämlich ursprünglich beide Gedichte auf einem Blatt erscheinen, wenn auch als Einzelgedichte konzipiert und datiert.

Das Überraschende also an der bis hierher geführten Untersuchung des "Dt.Divans" in Bezug auf die viermal auftretende Doppelbesetzung einer einzigen "Dt.Divan"-Nummer ist, daß in zwei Fällen ganz eindeutig bewiesen werden konnte, wie thematische und nicht chronologische Überlegungen die Reihenfolge der Gedichte bestimmt haben müssen. Dies steht in krassem Gegensatz zu der Annahme Burdachs[17] und Maiers,[18] der "Dt.Divan" sei mit Ausnahme des Prologs (I 1) und des Epilogs (XII 11) rein nach chronologischen Gesichtspunkten angelegt worden.

Eine weitere Abweichung, die es zu untersuchen gilt, betrifft das Gedicht V 5 "Wenn du auf dem Guten ruhst." Dieses Gedicht aus dem "Buch des Unmuths" trägt in der rechten oberen Ecke das Datum vom 26. Juli 1814. Das Merkwürdige an diesem Gedicht ist, daß es ursprünglich die "Dt.Divan-Nummer 20 trug, die dann aber durchgestrichen und durch die Nr. 22 ersetzt wurde. Im "Wiesb.Reg." erhielt das Gedicht die Nr. 42. Im "Dt. Divan" jedoch ist die Nr. 20 nicht neu besetzt worden, jedenfalls ist kein Blatt, das diese Nr. trägt, erhalten, und Spekulationen bezüglich einer Verdrängung sind deshalb nicht zulässig. Allerdings muß untersucht werden, ob sich das Gedicht an der neuen Stelle, Nr. 22, sinnvoll einfügt, oder vielleicht sogar sinnvoller als an der ursprünglichen Stelle. Die Folge von Nr. 19-23 im "Dt. Divan" sieht so aus:

"Dt.Divan" Nr.	Gedicht Nr.	Entstehungsdatum	"Wiesb.Reg." Nr.
19	IV 1	26. Juli 1814	40
20	V 5 (durchgestrichen)	26. Juli 1814	
21	V 4	26. Juli 1814	41
22	V 5	26. Juli 1814	42
23	IX 5	26. Juli 1814	44

Alle vier Gedichte (V 5 ist zweimal aufgeführt) weisen also das gleiche Entstehungsdatum auf. Nun ist allerdings bekannt (siehe S. 85), daß Goethe vom November 1814 ab die Betonung Háfis statt Hafís übernommen hat, und da wir in der Erstausgabe von 1819 in Vers 26 Háfis lesen müssen,[19] ist es vielleicht erlaubt anzunehmen, daß dieses Gedicht in der Zeit zwischen November und der Aufstellung des "Dt.Divans" die Umstellung erfahren hat. Über die Einschiebung von den Nrn. 43 und 43a im "Wiesb.Reg." zwischen die Nrn. 22 und 23 des "Dt.Divans" wird weiter unten zu berichten sein. Für unsere Zwecke hier können wir die "Dt.Divan"-Nummern 19 und 23 außer acht lassen, weil es sich dabei um Gedichte aus anderen Büchern als dem des "Buch des Unmuths" handelt. V 4 "Übermacht, ihr könnt es spüren," und V 5 "Wenn du auf dem Guten ruhst" folgen einander in dieser Reihenfolge in der neuen Anordnung statt umgekehrt, wie ursprünglich vorgesehen. Die Frage, die sich uns stellt, ist, was bewirkt diese Umstellung? Ernst Beutler, der immer wieder das Kontrapunktische am Divan-Stil herausgestrichen hat, findet gerade in der Folge von V 4 und V 5 ein Musterbeispiel dafür. In V 4 sieht er

den Diskant des Streites und in V 5 den cantus firmus des Friedens.[20] Dieses Argument schon weist auf die notwendige Reihenfolge V 4 / V 5 hin. Thematisch liegt der Fall folgendermaßen: V 4 beginnt mit den Zeilen

> Übermacht, ihr könnt es spüren,
> Ist nicht aus der Welt zu bannen;

und V 5 mit folgenden:

> Wenn du auf dem Guten ruhst,
> Nimmer werd' ich's tadeln.

Gleich hier läßt sich erkennen, wie es sich schon zu Beginn der beiden Gedichte um Gegenstücke handelt. V 4 fährt dann mit Invektiven fort, der Dichter vergleicht die Angriffe auf sich mit denen, die gegen Hafis und Ulrich von Hutten gerichtet waren, und ist im Ton mürrisch und voller "Unmut." V 5 dagegen enthält den überraschenden Vers 9:

> Denn die Menschen, sie sind gut.

Dieses Gedicht ist versöhnlich gestimmt und zeigt Wege auf, durch die man in der menschlichen Gesellschaft leben kann. Es ist offensichtlich, daß ein solches Gedicht, besonders in Hinblick auf den oben genannten Vers 9, Sinn und Wirkung völlig verlieren würde, folgte ihm ein so streitbares wie V 4, in dem der Dichter seine Feinde nicht nur anprangert sondern sie auch der ganz besonderen Gemeinheit des Vertuscheltens zichtigt. Deshalb muß auch in diesem Falle zugegeben werden, daß Goethe die Anordnung nach Prinzipien der thematischen Sinnhaftigkeit vor-

genommen hat, denn selbst wenn alle vier der genannten Gedichte auch das Datum vom 26. Juli 1814 aufweisen, so ist doch anzunehmen, daß die Gruppe in der ursprünglichen Reihenfolge V 5 / V 4 gedichtet worden ist. Trotz der fünf Ausnahmen, die wir in der Chronologie des "Dt.Divans" aufgezeigt haben, ist nicht zu bestreiten, daß in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle das Prinzip der chronologischen Reihenfolge geherrscht hat. Jedoch ganz so eindeutig ist dieses Prinzip nicht durchgeführt worden, wie Burdach und in etwas abgeschwächter Form Maier behaupten. Die Sinnmäßigkeit spielt doch schon im "Dt.Divan" eine wenn auch kleine Rolle, die dann im "Wiesb.Reg." voll zum Durchbruch kommt.

Bei der Aufstellung des "Dt.Divans" (vgl. Tafel 1) fällt weiterhin auf, daß sowohl die Nr. 9 als auch Nr. 10 das Gedicht I 11 bezeichnen. Dazu ist erklärend zu sagen, daß das Blatt der Reinschrift beiderseitig beschrieben war, wobei sich auf der Vorderseite, die die Nr. 9 trägt, das Gedicht "Vision," später umbenannt zu "Der neue Copernicus," befand. Das Gedicht auf der Rückseite, mit 10 numeriert, ist das heutige I 11 "Zwiespalt." In der Reinschrift ist die ganze Vorderseite durchgestrichen, was anzudeuten scheint, daß Goethe später das Gedicht nicht in den Divan aufnehmen wollte. Es erscheint auch weder im "Wiesb.Reg." noch in der Erstausgabe von 1819 oder der Ausgabe letzter Hand von 1827.[21] Ein anderes Gedicht ist

nie an seine Stelle gesetzt worden, jedenfalls haben wir keinen Beweis dafür, daß die Nr. 9 des "Dt.Divans" jemals wieder besetzt wurde.

Wir können also über 39 der 53 Gedichte im "Dt.Divan" Rechenschaft ablegen. Es ist nun interessant, zu sehen, wie sich schon hier die beiden Hauptthemen, die wir für den Divan isoliert haben, nämlich Reise und Dichtung, abzeichnen. Von den 39 bekannten Gedichten gehören 6, oder 15%, zu denjenigen, die auf der wörtlichen Ebene rein auf eine Reise Bezug nehmen. 13 Gedichte, oder 33%, gehören zu den reinen Dichtungsgedichten, während 4 Gedichte, oder 9%, an beiden Themen teilhaben. Mit anderen Worten, 23, oder 57% der 39 Gedichte, die uns als zum "Dt.Divan" gehörend bekannt sind, beziehen sich schon in diesem frühen Stadium auf das, was die Kernthemen des Divans ausmacht. Und gerade weil diese Gedichtfolge noch überwiegend nach chronologischen Gesichtspunkten angelegt ist, ist es von äußerster Wichtigkeit, dies festzustellen. Es muß von Anfang an Goethe um diese Themenkreise gegangen sein, und wie wir im Folgenden und dann auch besonders im nächsten Kapitel zu beweisen versuchen werden, sind diese Themen auch nie überschattet, sondern immer weiter ausgebaut und ausgerundet worden, bis schließlich eine Allegorie entstand, die von einer äußeren und einer innerlichen Reise erzählt, die der Dichter unternommen hat.

Den ersten Schritt fort von der chronologischen Dar-

stellung der Gedichte bietet das sogenannte "Wiesbadener Register," das Goethe am 30. Mai 1815 zusammenstellte. Goethe hatte sich seit dem Vorjahr ausgiebig mit orientalischen Quellen befaßt[22] und versuchte nun, die durch diese Anregung entstandenen Gedichte sinnvoll in den "Dt. Divan" einzuordnen.[23] Das "Wiesb.Reg." stellt also den ersten Versuch dar, die Gedichte thematisch zu ordnen. Und es obliegt uns daher an dieser Stelle, die Einschiebungen und Änderungen zu untersuchen, die zwischen dem "Dt.Divan" und dem "Wiesb.Reg." stattgefunden haben. Betrachten wir nun dieses "Wiesb.Reg.," so fallen drei für unsere Zwecke wichtige Aspekte ins Auge:

1) Die Gedichtzahl ist in den knapp sechs Monaten von 53 auf 100 angewachsen, doch setzt man hinter die Nr. des "Wiesb.Reg." die Gedichtnummern, wie sie später im Druck erscheinen, so stellt man sieben Lücken fest (siehe Tafel 2), für die sich kein Gedicht mit einer Nummer des "Wiesb.Reg." zusammenstellen läßt.

2) Das Gedicht XII 11, das im "Dt.Divan" als Epilog fungierte, ist auch hier das letzte Gedicht, Nr. 100, während das Gedicht I 1, als Prolog gedacht, jetzt von zwei vorausgehenden Titeln aus erster Stelle verdrängt ist. Hinter der Nr. 1 befindet sich "Titel, Motto," hinter der Nr. 2 "Verehrung."

3) Es handelt sich bei der Anlage dieses Registers hauptsächlich um eine Erweiterung. Im Gegensatz zu der

Anlage des "Dt.Divans," die, wie wir gesehen haben, noch im wesentlichen chronologisch ist, sind die Gedichte, die neu im "Wiesb.Reg." erscheinen, nun zwischen die des "Dt. Divans" gesetzt worden. Dabei ist allerdings zu bemerken, daß lediglich in drei Fällen die Reihenfolge des "Dt.Divans" unterbrochen ist. D.h. die im "Wiesb.Reg." vorgenommenen Einfügungen sind mit drei Ausnahmen innerhalb der Anlage des "Dt.Divans" ausgeführt worden.

Diese hier aufgezeigten drei Aspekte sollen nun der Reihe nach untersucht werden.

Eine Anzahl der Gedichte erscheint im "Wiesb.Reg." ohne Datum. Isolieren wir solche, die je von 1814 und 1815 stammen, im Gegensatz zu denen, für deren Entstehungsdatum wir aus verschiedenen Gründen keinen Anhaltspunkt haben, so können z.T. die fehlenden Gedichte des "Dt.Divans" aufgezeigt werden.

Folgende drei Gedichte stammen aus dem Jahre 1814, sind aber ohne Datum und sind nicht mit einer Nr. des "Dt. Divans" beschriftet: I 4, II 7, III 5. Die folgenden fünf Gedichte tragen zwar das Entstehungsdatum aus dem Jahre 1814, ohne aber eine "Dt.Divan"-Nummer aufzuweisen: I 8, I 12, IV 4, IX 8, XII 10. Wir müssen annehmen, daß diese acht Gedichte, wenn vielleicht auch nicht in ihrer Gesamtzahl, so doch zum großen Teil zum "Dt.Divan" gehörten, und wenn man noch einen Teil der 14 Gedichte hinzurechnet, die im "Wiesb.Reg." gänzlich ohne Datum auftreten und auch

keine "Dt.Divan"-Nummer tragen, so läßt sich ersehen, wie man spekulativerweise die Lücken des "Dt.Divans" auffüllen könnte. Es ist etwas irreführend, wenn, wie wir oben behauptet haben, man von einem Zuwachs von 53 auf 100 Gedichte spricht. Wenn diese abgerundete Zahl auch zutrifft und wir das Zeugnis des "Wiesb.Reg." besitzen, so gilt es doch zu bedenken, daß vier Gedichte am 30. Mai 1815 noch nicht existierten, für die Goethe allerdings schon damals eine Nummer vorgesehen hatte.[24] Ebenfalls muß berücksichtigt werden (siehe Tafel 2), daß wir auf Grund der hinter den Nummern stehenden Titeln nicht alle Titel als Gedichte identifizieren können.

35 Gedichte stammen aus dem Jahre 1815, sind also ohne jeden Zweifel Neueinlagen nach Beendigung des "Dt. Divans." Nimmt man die unter Punkt 1) aufgeführten sieben Lücken mit in Betracht und die Gedichte ohne Datum, so kommt man nahe an die Gesamtzahl von 100 heran. Es sind diese 35 Gedichte, auf die wir unser Augenmerk hauptsächlich zu richten haben, weil sie eindeutig die Einschiebungen darstellen.

Weiterhin finden wir auch in diesem Register, wie das beim "Dt.Divan" der Fall war, spätere Einschiebungen, d.h. Einschiebungen, die nach dem 30. Mai 1815 vorgenommen wurden, und zwar bei den Nrn. 43 (43a), 61 (61a), 67 (67a), 70 (70a) und 73 (73b). Bei diesen sechs späteren Einschiebungen fällt auf, daß sie mit Ausnahme von Nr. 43a

auf relativ engem Raum stattgefunden haben. Auch hier müssen wir unsere Aufmerksamkeit auf Entstehungsdatum und thematischen Zusammenhang richten, um diesen Zuwachs erklären zu können.

43 und 43a: Von beiden Gedichten sind uns die Entstehungsdaten nicht bekannt; die Gedichte stehen aber zwischen V 5 (entstanden am 26. Juli 1814, Nr. 22 des "Dt. Divans") und IX 5 (entstanden am 26. Juli 1814, Nr. 23 des "Dt.Divans"). Sowohl Nr. 43 als auch Nr. 43a sind aus dem "Schenkenbuch," Buch IX, und zwar bilden sie dort das vierte und zweite Gedicht (das dritte Gedicht aus diesem Buch ist Nr. 34 im "Wiesb.Reg." und ist am 20. Mai 1815 entstanden). D.h. Nr. 43 und 43a fallen zwischen die Nrn. 22 und 23 des "Dt.Divans," die beide das Entstehungsdatum vom 26. Juli 1814 aufweisen (siehe oben, Tabelle S. 90). Die Frage stellt sich nun, ob und wieweit die Einschiebung von Nr. 43 und 43a thematisch zwischen Nr. 22 und 23 des "Dt.Divans" paßt. Nr. 22, die Nr. 42 im "Wiesb. Reg.," ist das heutige Gedicht "Wenn du auf dem Guten ruhst" aus dem "Buch des Unmuths." Der thematische Zusammenhang ist nur lose, ausgelöst durch die Bezugnahme auf den Wein, der in V 5 als entzweiendes Element gesehen wird, und der in IX 4 einmal als Sorgenbrecher auftritt und zum anderen als Verbotenes. IX 5, oder Nr. 44 des "Wiesb.Reg.," schließt sich thematisch sehr eng an, denn die Trunkenheit von IX 4 wird hier der Nüchternheit gegen-

übergestellt, indem erstere in beiden Fällen positiv gewertet ist, da sie einmal Jugend, zum anderen den Sinn für das Schöne und Rechte darstellt. Den Übergang zwischen den beiden stellt IX 2, Nr. 43a des "Wiesb.Reg.," her. Hier stellt sich nun ein besonderes Problem. Das Blatt 43a weist zwei Sprüche auf:

Sitz' ich allein,
Wo kann ich besser seyn?
Meinen Wein
Trink' ich allein,
Niemand setzt mir Schranken,
Ich hab' so meine eigne Gedanken.

So weit bracht' es Muley, der Dieb,
Dass er trunken schöne Lettern schrieb.

Maier, Burdach und Grumach sehen in dieser Anordnung zwei verschiedene Sprüche, was auch metrisch gerechtfertigt zu sein scheint. Burdach sieht als Antezedenz für die beiden letzten Zeilen das vierte Stück auf der Handschrift H^{55} und Grumach einen eigenen für das "Buch der Sprüche" bestimmten Spruch. Maier untermauert diese Annahme, weil dieses vierte Stück als einziges der fünf auf H^{55} nicht durchgestrichen ist, für Goethe also nicht erledigt war.[25] Doch numeriert Maier diese Zeilen nicht separat sondern als Teil von IX 2, wenn auch durch den Teilungsstrich getrennt. Auch Beutler hält diese zwei Zeilen für einen eigenständigen Spruch und gibt ihm die Nr. 3 im "Schenkenbuch."[26] In Hinblick auf die Nr. 44 des "Wiesb.Reg." jedoch muß angenommen werden, daß diese zwei Zeilen nicht

zufällig an dieser Stelle auftreten, oder eigentlich woanders hingehören, denn sie sind es gerade, die den Übergang herstellen. Denn hier macht es die Trunkenheit selbst Muley möglich, etwas Schönes hervorzubringen, ein Thema, das dann in Nr. 44 weitergeführt wird.

61 und 61a: Nr. 61a besteht aus zwei vierzeiligen Strophen, deren letzte die Überschrift "Dichter." führt. Diese existierte auch schon vor Zusammenstellung des "Wiesb.Reg.," wurde aber nicht zu jener Zeit in dieses Register aufgenommen, weil der erste Vierzeiler fehlte, für den aber eindeutig Platz gelassen worden war. Diese Dichterstrophe befindet sich auf der Handschrift H^2, auf der sich oben das Gedicht "Geständnis" ("Wiesb.Reg." Nr. 37, I 6) befindet. Von diesem wissen wir das Entstehungsdatum, nämlich den 27. Mai 1815.[27] Nr. 61 führt als Entstehungsdatum den 24. Mai 1815 und befindet sich im "Buch der Liebe" als neuntes Gedicht, dem 61a als zehntes folgt. Zwischen diesen beiden Gedichten, deren ersteres, "Nachtgespenster," das Fernsein der Geliebten betrauert und deren zweites in der ersten Strophe die Anhänglichkeit des Mädchens abschätzig beurteilt, worauf der Dichter in der zweiten Strophe antwortet, besteht also ein thematischer Zusammenhang, was fernerhin unterstützt ist, indem Goethe diese Folge auch bei der späteren Bucheinteilung nicht unterbrochen hat. Wie bei der Folge von Nr. 43 und 43a läßt sich aber kein unbedingt überzeugen-

der Beweis erbringen, daß Nr. 61a auch mit dem folgenden Gedicht, Nr. 62 des "Wiesb.Reg.," in Verbindung steht, die Einschiebung sich also nur rückwärts und nicht ebenfalls vorwärts motivieren läßt. Nr. 62 führt im "Wiesb. Reg." den Titel "Abraxas," und Grumach nimmt dafür das Paralipomenon 38 in Anspruch.[28] Dieses ist ein zwölfstrophiges Gedicht, das er dem "Buch Suleika" zureiht. Kein Gedicht, das diesem ähnelt, hat in die Erstausgabe von 1819 oder die Ausgabe letzter Hand Eingang gefunden. Ebenfalls fehlt jegliche Datierung außer eben der Tatsache, daß es vor dem 30. Mai 1815 geschrieben worden sein muß, um ins "Wiesb.Reg." aufgenommen worden zu sein. Auf den ersten Blick scheinen "Genügsam" (Nr. 61a) und "Abraxas" (Nr. 62) überhaupt nichts miteinander zu tun zu haben. Dennoch läßt sich ein leiser Anklang feststellen. "Genügsam" endet mit den Zeilen

> Liebe ist freywillige Gabe
> Schmeicheley Huldigung.

In dem Gedicht Paralipomenon 38 nun hat der Dichter seiner Geliebten eine Perlenschnur geschenkt, an der sie ein Kreuz trägt, was dem Geber mißfällt. In Strophe 8 heißt es:

> Wenn du aber dennoch Huldgung
> Diesem leidgen Ding verlangest;
> Diene mir es zur Entschuldgung
> Dass du nicht alleine prangest. -

Der in "Genügsam" aufgezeigte Unterschied zwischen Liebe und Huldigung und die Gleichsetzung der Huldigung mit

Schmeichelei wird hier ebenfalls angedeutet.

64 und 64a: "Bulbul" und "Wenn der Körper ein Kerker ist." Beiden gemeinsam ist das Bild des Körpers, der als Behälter der Seele ein Kerker ist. Von 64a wissen wir das genaue Entstehungsdatum, den 27. Mai 1815, von 64 nur, daß es zwischen Januar und Mai des gleichen Jahres entstanden sein muß, da Goethes Reinschrift keine Nummer des "Dt.Divans" trägt. "Bulbul," das jetzt das zweite Gedicht im "Buch der Parabeln" ist, berichtet von der Nachtigall, die Allah zum Lohn für ihr Lied in ein goldenes Bauer sperrt. Verse 5-8 lauten:

> Dieser /Bauer/ sind des Menschen Glieder.
> Zwar sie /Bulbul/ fühlet sich beschränket;
> Doch wenn sie es recht bedenket,
> Singt das Seelchen immer wieder.[29]

Vergleicht man damit die Verse 1-4 von Nr. 64a

> Wenn der Körper ein Kerker ist,
> Warum nur der Kerker so durstig ist?
> Seele befindet sich wohl darinnen
> Und bliebe gern vergnügt bey Sinnen;

fällt sofort die Zugehörigkeit der beiden Gedichte wegen der Identität der gebrauchten Bildersprache ins Auge. In denselben Bereich der Bildersprache gehört auch das Gedicht Nr. 63 des "Wiesb.Reg.," so daß die nach Aufstellung des Registers Ende Mai 1815 erfolgte Einschiebung zweifelsohne völlig gerechtfertigt ist. Wie wir allerdings schon bei der oben besprochenen Einschiebung von 43a, deren Bezugnahme auf die folgende Nr. 44 des "Wiesb. Reg." höchst zweifelhaft war, feststellen mußten, daß die

Zugehörigkeit des neuen Gedichts hauptsächlich rückwirkend war, so ist das hier in noch verstärktem Maße der Fall. Nr. 65 des "Wiesb.Reg." ist das vielleicht am 13. oder 14. April 1815 entstandene erste Gedicht im "Buch des Parsen," "Vermächtnis altpersischen Glaubens." Keins der Gedichte in der Reihenfolge Nr. 63, 64, 64a, 65 war vor Anlage des "Dt.Divans" entstanden.

67 und 67a, "Allleben" und "Ergebung": Im Gegensatz zu den oben besprochenen Einschiebungen ist hier der Zusatz nur durch den Bezug auf das folgende Gedicht, Nr. 68 des "Wiesb.Reg.," "Unvermeidlich," gerechtfertigt. Letzteres Gedicht besteht aus drei Vierzeilern, deren zwei erste Strophen den Titel des Gedichts in ein Gleichnis übersetzen, d.h. die Stimmung des Sängers ist ebenso unvermeidlich wie gewisse Ausdrücke der Natur. Dies ist eine Fortführung und weitere Ausmalung der im vorherigen Gedicht abgegebenen Erklärung, Verse 5-7:

> Ich singe mit schwerem Herzen.
> Sieh doch einmal die Kerzen,
> Sie leuchten indem sie vergehn.

Man kann sogar so weit gehen und behaupten, daß in etwas abgewandelter Form die zwölf Verse von Nr. 68 genauso wie die Verse 3-11 von Nr. 67a auf die in Versen 1-2 gestellte Frage antworten:

> Du vergehst und bist so freundlich,
> Verzehrst dich und singst so schön.

Außerdem ist die Beziehung zwischen Nr. 67a und Nr. 68 des

"Wiesb.Reg." kontrapunktisch. Den Versen 9-12 in Nr. 68 steht Vers 3 von Nr. 67a entgegen.[30] Den Versen 7-8 aus Nr. 68 steht Vers 1 aus Nr. 67a entgegen.[31] Fernerhin wird die enge Verbindung durch die spätere Folge in der Ausgabe letzter Hand als Nr. 12 und Nr. 13 im "Buch der Liebe" aufgezeigt, während Nr. 67 des "Wiesb.Reg." als sechzehntes Gedicht im "Buch des Sängers" einen Platz gefunden hat. Allerdings ist anzumerken, daß die Entstehungsdaten von Nr. 67 und Nr. 68 der 29. Juli und der 31. August 1814 sind, das von Nr. 67a aber der 27. Mai 1815. Mit anderen Worten gehörten sowohl Nr. 67 als auch Nr. 68 dem "Dt.Divan" an, wo sie als Nr. 28 und Nr. 31 auftreten. Zu dieser Lücke sei folgendes bemerkt: Nr. 29 des "Dt.Divans" führt die Nr. 52 des "Wiesb.Reg.," was später noch besprochen wird, erscheint aber in der Ausgabe letzter Hand als Nr. 17 im ersten Buch des West-östlichen Divans, d.h. es folgt dem Gedicht "Allleben" ("Dt.Divan"-Nr. 28, "Wiesb.Reg."-Nr. 67). Und wie auf Tafel 1 aufgezeigt, fehlt jeglicher Anhaltspunkt, um welches Gedicht es sich bei Nr. 30 des "Dt.Divans" gehandelt haben mag, denn in unserer Rekonstruktion dieser Sammlung mußten wir den Platz neben dieser Nummer frei lassen.

Nr. 70 und 70a, "Geheimstes" und "Glaubst du denn": Diese Einschiebung bietet größere Schwierigkeiten in der Rechtfertigung als die bisher besprochenen. Nr. 70 befindet sich jetzt als fünfzehntes Gedicht im "Buch der Liebe"

(Nr. 69 ist dort das vierzehnte Gedicht), während Nr. 70a jetzt als zwölftes Gedicht im "Buch des Unmuths" steht, wo Nr. 71 die erste Hälfte des fünfzehnten Gedichts ist. Die Entstehungsdaten geben uns wenig Anhalt, da wir nur das genaue Datum von Nr. 71 kennen, den 23. Februar 1815. Auf Grund des benutzten Papiers nimmt Maier für Nr. 70 die Jahreswende 1814/1815 an,[32] für Nr. 70a die Zeit zwischen Februar und September 1815, d.h. es bleibt ungeklärt, ob Nr. 70a schon vor oder erst nach der Anlage des "Wiesb.Reg." entstand.[33] Alle drei Gedichte in der Reihenfolge Nr. 70, 70a und 71 sind also ungefähr um die gleiche Zeit herum entstanden. Andererseits läßt sich thematisch kaum eine Verbindung herstellen, auf Grund derer die Einschiebung von Nr. 70a zu erklären wäre, weder rückwärts auf Nr. 70 noch vorwärts auf Nr. 71. Nr. 70a greift die kritiklose Annahme von Überlieferungen an,[34] Nr. 71 rät spottenderweise zum Selbstmord durch den Strick für den, der sich über Gottes Schutz für Mohammed ärgert, und Nr. 70 behandelt mehrere orientalische Geschichten und Personen, und die ersten drei Strophen spielen auf die Anekdotenjäger an, die des Sängers Geliebte unbedingt identifizieren möchten. Wenn auch offensichtlich keine thematische Beziehung zwischen Nr. 70, 70a und 71 des "Wiesb.Reg." besteht, so läßt sich doch eine lose Beziehung zwischen Nr. 70a und 71 herstellen, und zwar auf Grund des Tones.[35] Wie oben angemerkt, gehören beide

Gedichte zum "Buch des Unmuths," und Unmut ist es, was dieses Gedicht charakterisiert.[36] Im Gegensatz zu den bisher besprochenen späteren Einfügungen in das "Wiesb. Reg." handelt es sich hier also um einen weniger technischen Grund, der den Platz für Nr. 70a bestimmt hat, und wiederum ist es das folgende statt des vorausgehenden Gedichts, das dazu geführt hat. Auch metrisch haben die beiden Gedichte nur den iambischen Versfuß gemein, Nr. 70a ist ein achtzeiliger iambischer Vierheber, Nr. 71 ein sechszeiliger iambischer Pentameter.

Nr. 73 und 73b, "Höchste Gunst" und "Frage nicht durch welche Pforte," beide heute im vierten Buch, dem "Buch der Betrachtungen," in dem Nr. 73 als zweiundzwanzigstes und Nr. 73b als elftes Gedicht aufgeführt sind. Was bei dieser späteren Einschiebung sofort ins Auge fällt, ist die Wahl der Bezeichnung 73 b statt des bisher gewohnten Buchstaben a. Nr. 74, das sich heute als achtes Gedicht im "Schenkenbuch" findet, können wir außer Betracht lassen, denn thematisch besteht zwischen ihm und Nr. 73b gar keine Beziehung, und entstehungsmäßig lassen alle drei Gedichte nur diejenige Beobachtung über ihren Zusammenhang zu, daß offensichtlich Nr. 73 und Nr. 73b in einem engeren Zeitraum gedichtet wurden als Nr. 74. Schon Anfang Mai findet das Gedicht Nr. 73b im Tagebuch Erwähnung.[37] Diese Daten sind der 27. Mai 1815 für Nr. 73, der 30. Mai 1815 für Nr. 73b und der 1. Juli 1815 für Nr. 74.

Interessant ist jedoch, daß dieses Gedicht, Nr. 73b, 1819 nicht in die Erstausgabe mit aufgenommen wurde. Thematisch jedoch ist der Zusammenhang zwischen Nr. 73 und 73b sehr eng. Nr. 73 "Höchste Gunst," das frühere der beiden, beschreibt das Glück, das für den Sänger darin liegt, Herrn und Herrin gefunden zu haben, die auch ihn zu schätzen wissen. Nr. 73b "Frage nicht durch welche Pforte" handelt von dem gleichen Thema, nur auf weniger persönliche als vielmehr allgemeine Art. Hier gibt der Dichter Verhaltungsmaßregeln, deren Befolgung nicht nur zum Lobe durch den Fürsten führt sondern auch dadurch erst die Tat des Dienenden wirkungsvoll macht. Bei beiden Gedichten handelt es sich um Sprüche, um Betrachtungen, wie es durch das Buch, in das sie Aufnahme gefunden haben, auch angezeigt wird. Die Begründung für die Einschiebung von Nr. 73b ist zweifelsohne rückweisend statt vorweisend.

Dadurch ergibt sich, daß die Einschiebungen, die Goethe nach Zusammenstellung und Numerierung des "Wiesb.Reg." vorgenommen hat, keinem besonderen Schema folgen, indem sie sowohl auf Vorheriges als auch auf Folgendes oder beides Bezug nehmen können. Selbst in dem lediglich an einem der sechs neu ziffrierten Gedichte gebrauchten Buchstaben "b" liegt weiter keine Bedeutung, außer ein neu hinzugefügtes Gedicht anzuzeigen. In Bezug auf die sechs neuen Gedichte bleibt noch zu untersuchen, inwieweit sie an den Kategorien der Reise- und/oder Dichtungsgedichte teilha-

ben. Interessanterweise gehören jeder der beiden Kategorien nur je eins an, und zwar Nr. 67a dem Themenkreis der Dichtung und Nr. 73b dem der Reise, und keins der neuen Gedichte hat an beiden teil.

Dies nun führt zu einer Untersuchung, inwieweit die Gedichte, die den Zuwachs im "Wiesb.Reg." darstellen, diesen beiden Gruppen angehören. Hierbei müssen natürlich diejenigen Nummern des "Wiesb.Reg." unbeachtet bleiben, für die sich kein Gedicht in den Druckausgaben anzeigen läßt, oder wo ein solches Übereinstimmen fraglich bleibt, sowie auch die, die sich nicht datieren lassen, weil es sich in diesen Fällen um Gedichte handeln mag, die schon zum "Dt.Divan" gehörten, ohne aber eine solche Nummer aufzuweisen. Unter Nichtberücksichtigung dieser Auslassungen kommen wir dann zu der Zahl von einundvierzig als nachweisbare Neueinschiebungen in das "Wiesb.Reg." (siehe Tafel 2), wobei zu erinnern ist, daß durch die Neueinfügungen, die nach Aufstellung des Registers vorgenommen wurden, sich die Zahl einhundertsechs statt hundert ergibt, daß wir es allerdings mit einhundertzwei Gedichten zu tun haben, wenn wir die Abzüge in Betracht ziehen.[38]

Von diesen einundvierzig neuen Gedichten nun gehören zwei dem Themenkreis Reise, sieben dem der Dichtung und vier beiden an, oder prozentual gesehen ergibt sich folgendes Resultat: 5% der im "Wiesb.Reg." neu aufgenommenen Gedichte sind Reisegedichte, 18% sind Dichtungsgedichte,

während 10% an beiden Sphären teilhaben. Dreizehn der einundvierzig neuen Gedichte, oder 33%, beziehen sich also auf die Themen, die wir im West-östlichen Divan als entscheidend aufgezeigt haben. An dieser Stelle ist es angebracht, dieses Ergebnis mit dem zu vergleichen, das wir in Bezug auf den thematischen Aufbau des "Dt.Divans" ausgearbeitet hatten (vgl. oben, S. 93). Dort hatten wir es mit neununddreißig identifizierbaren Gedichten zu tun, deren prozentuale Verteilung für Dichtungs- und Reise- und gemischte Gedichte die Sätze 33%, 15% und 9% ergaben und einen Gesamtprozentsatz von 57%. Folgende Tabelle zeigt, wie eindeutig das Übergewicht der Themen Reise und Dichtung hervorsticht:

	"Dt.Divan" 39 Gedichte		"Wiesb.Reg." 41 neue Gedichte		insgesamt 80 Gedichte	
Reise	6 Ged.	15%	2 Gedichte	5%	8 Ged.	10%
Dichtung	13 "	33%	7 "	17%	20 "	25%
gemischt	4 "	9%	4 "	10%	8 "	10%
insges.	23 "	57%	13 "	32%	36 "	45%

Es ergibt sich also, daß noch vor jeglicher Bucheinteilung schon bei der Aufstellung des "Wiesb.Reg." fast die Hälfte aller Gedichte in die Kategorien fällt, von denen wir behaupten, daß sie für die Interpretation dieses Werkes ausschlaggebend sind. Ebenfalls von Bedeutung ist die Tatsache, daß sowohl im "Dt.Divan" als auch im "Wiesb.Reg." der prozentuale Zuwachs von Dichtungsgedich-

ten beträchtlich größer ist als der von Reisegedichten, was auf Vorherrschaft dieses Themas schließen läßt, da ein ähnliches Verhältnis auch in der Ausgabe letzter Hand auftritt, wo 51 Gedichte von 188, oder 27%, zu dieser Gruppe zählen, während 23, oder 12%, das Thema Reise behandeln, während in 22 Gedichten oder 12% sich beide Themen überschneiden, so daß wir es mit einer Gesamtzahl von 96 Gedichten (von 188 in der Sammlung) zu tun haben, in denen diese Themen angeschnitten werden, was 51% der im West-östlichen Divan enthaltenen Gedichte betrifft. Wie wir später besonders auf Grund der Entstehungsdaten der Gedichte, die aus der letzten Schaffensperiode stammen, d.h. während der und für die Ausgabe letzter Hand, in Einzelheiten ausführen werden, verlagert sich das Schwergewicht der Betonung immer mehr zu Gunsten einer Synthese, was unsere These unterstützt, daß nämlich im Grunde die Reise in den Osten eine Reise ins Innere ist, daß Reise und Dichtung als Themen im West-östlichen Divan zwei verschiedene Ausdrücke der gleichen Erfahrung sind.

Wie oben erwähnt, ist bei der Aufstellung des "Wiesb. Reg." die Reihenfolge des "Dt.Divans" in drei Fällen nicht beibehalten worden, während alle anderen Einfügungen diese Reihenfolge lediglich unterbrachen. Es gilt daher zu untersuchen, wie sich dieses Abbrechen der Reihenfolge ausgewirkt hat und ob sich daraus Erkenntnisse und Schlüsse ziehen lassen, die für unsere These beweisführend sind.

Bei den drei aus der ursprünglichen Reihenfolge herausgenommenen Gedichten handelt es sich um folgende:

"Dt.Divan"-Nr.	26	"Wiesb.Reg."-Nr.	97	heutige Nr.	XII 3
"	28	"	67	"	I 16
"	36	"	77	"	IX 13

Die "Dt.Divan"-Nr. 26 ist ein Dichtungsgedicht, wie auch die Gedichte "Dt.Divan"-Nr. 25 und 27, in deren Mitte es sich ursprünglich befand und die heute im "Buch des Unmuths" stehen, während Nr. 26 das dritte Gedicht im "Buch des Paradieses" geworden ist. Weder im Ton noch im Inhalt gehören diese drei Gedichte zusammen, obwohl in allen dreien das Thema Dichtung angeschnitten ist. Die "Dt.Divan"-Nr. 25 handelt von dem gerechtfertigten Selbstbewußtsein des schöpferischen Menschen, das dem politischen der Völker vergleichbar ist und das nur von Neidern gescholten wird. Die "Dt.Divan"-Nr. 27 handelt, ebenfalls in unwilligem und etwas spöttischem Ton, von dem falschen Urteil der Menge in Bezug auf Dichterisches. Dagegen fehlt dieser unmutige Ton ganz in Nr. 26 des "Dt.Divans," dem Gedicht "Auserwählte Frauen," worin die vier Frauen, von denen es bisher bekannt ist, daß sie im Paradies Aufnahme gefunden haben, genannt werden und worin Frauenlob als Verdienst verstanden wird, das zur Aufnahme ins Paradies berechtigt. Offensichtlich ist dieses Gedicht viel passender an seiner neuen Stelle im "Wiesb.Reg." als es an seiner früheren Stelle war, wie auch die noch folgenden drei Nummern dieses Registers (Nr. 98/XII 8, Nr. 99/XII 10 und

Nr. 100/XII 11) Gedichte bezeichnen, die sich am Ende des letzten Buches befinden. Das der "Dt.Divan"-Nr. 26 folgende Gedicht im "Wiesb.Reg.," die Nr. 98, ist "Begünstigte Thiere," das die vier Tiere nennt, die Einlaß ins Paradies gefunden haben, also thematisch ein Begleitgedicht zu "Auserwählte Frauen." Dem folgt Nr. 99, das Gedicht "Siebenschläfer," heute das vorletzte, sowie Nr. 100, das heutige letzte Gedicht des West-östlichen Divans. Schwieriger ist es, das Vorausgehende mit der Einschiebung der "Dt.Divan"-Nr. 26 an dieser Stelle in Einklang zu bringen, denn die "Wiesb.Reg."-Nrn.95 und 96 sind nicht belegbar (siehe Tafel 2). Aber sowohl Grumach[39] als auch Maier[40] vermuten das Gedicht "Berechtigte Männer" als zu der Nr. 96 gehörig. Wenn dem so ist, so ist die Umstellung von "Auserwählte Frauen" an diese Stelle besonders glücklich, weil die drei Gedichte in ihrer Reihenfolge im "Wiesb. Reg." ein thematisch zusammengehöriges Trio ausmachen.

Die "Dt.Divan"-Nr. 28 ("Wiesb.Reg."-Nr. 67) schneidet sowohl das Thema der Reise als auch das der Dichtung an. Bei Besprechung der Einschiebungen, die nach Aufstellung des "Wiesb.Reg." vorgenommen wurden (siehe oben, S. 102-103), stellten wir fest, daß die Einschiebung von Nr. 67a durch das folgende, nicht das vorhergehende Gedicht gerechtfertigt war und daß deshalb die Nr. 68 ("Dt.Divan"-Nr. 31) ihre Stelle im "Wiesb.Reg." durch die spätere Einschiebung statt die ursprüngliche Nr. 67 erhält. Des-

halb ist es angebracht, vielmehr zu untersuchen, weshalb die Unterbrechung und teilweise Umstellung der Folge "Dt. Divan"-Nr. 27/28/29 zu 27/29/28 erfolgte. Nr. 29 ist das Gedicht "Selige Sehnsucht," das sowohl in der Ausgabe von 1819 als auch in der von 1827 "Allleben" folgt, so daß diese Reihenfolge schon im "Wiesb.Reg." angezeigt ist. Beide Gedichte sind kurz hintereinander entstanden, Nr. 28 am 28. Juli 1814 und Nr. 29 am 31. Juli 1814. "Selige Sehnsucht" spielt weder auf das Thema der Dichtung noch auf das der Reise an. Zwischen den Nrn. 27 und 29 des "Dt.Divans" setzte Goethe vier neue Gedichte ein ("Wiesb. Reg."-Nr. 48-51, IV 24, IV 23, V 7, V 8) als deren Folge Nr. 28 unpassend wäre. Die vier eingeschobenen Gedichte handeln von der Vergänglichkeit alles Irdischen, IV 23 und IV 24, und der Verkennung des Dichters und der damit verbundenen Besserwisserei der Menge, V 7 und V 8. "Selige Sehnsucht" mit den ersten zwei Zeilen

Sagt es niemand, nur den Weisen
Weil die Menge gleich verhöhnet,

führt das in den eingeschobenen Gedichten angeschnittene Thema fort, während "Allleben" gar keine Beziehungen herstellen würde.

Selbst wenn sich auch das folgende Gedicht, Nr. 67a des "Wiesb.Reg." nicht auf Nr. 67 ("Dt.Divan"-Nr. 28) rückbezieht, so ist doch an die Tatsache zu erinnern, daß Nr. 68 die "Dt.Divan"-Nr. 31 und die Nr.69 die Nr. 32

trägt. Bei der Rekonstruktion des "Dt. Divans" (siehe Tafel 1) konnte kein Gedicht für die Nr. 30 identifiziert werden, und die Möglichkeit, daß ursprünglich auch keins dafür existierte, ist wegen der direkten Folge von den "Dt.Divan"-Nrn. 31 und 32 nicht ganz auszuschließen. Die "Wiesb.Reg."-Nrn. 67a bis 70 (siehe Tafel 2) sind die heutigen Gedichte III 12 bis 15, die also schon im Mai 1815 eine Gruppe bildeten.

Die dritte und letzte Umkehrung der Reihenfolge des "Dt.Divans" im "Wiesb.Reg." betrifft die Nrn. 35/37/36/38 ("Wiesb.Reg."-Nrn. 75, 76, 77, 78), die heute alle ins neunte Buch, das "Schenkenbuch" gehören, wenn auch nicht in dieser Anordnung. Keins der Gedichte gibt den Tag, sondern nur Monat und Jahr, den Oktober 1814, als Entstehungsdatum an. Die neue Reihenfolge, die für die Druckausgabe zwar erneut geändert wurde, ist glücklicher als die alte, denn es entwickelt sich ein thematischer Aufbau, der früher nicht gegeben war. In Nr. 35 schickt der Schenke aus Eifersucht das Mädchen fort und schwört, den Dichter vor ihr zu beschützen. In Nr. 37 streicht der Schenke das heraus, was er im Gegensatz zur Menge allein mit dem Dichter teilt und gemeinsam hat, der mit ihm verstummen soll, während er mit der Menge singt und reimt. Es enthält ebenfalls die Aufforderung an den Dichter, ihn zu küssen. Dieser besitzerische Ton und das Herausstreichen des Einmaligen im Verhältnis des Dichters zum Schen-

ken paßt besser zu dem vorausgehenden Gedicht, in dem der Schenke die Konkurrenz des Mädchens durch Fortjagen ausgelöscht hat. Nr. 36 enthält zwar auch eine Aufforderung zum Kuß an den Dichter, doch ist das Gedicht ein Dialog zwischen Dichter und Schenken, als ersterer an Katzenjammer leidet, den der Schenke zu heilen verspricht. Nr. 38 schließt sich besser an Nr. 36 als an Nr. 37 an, weil es sich ebenfalls auf leibliche Genüsse bezieht.

Von den Umstellungen, die der "Dt.Divan" innerhalb des "Wiesb.Reg." erfahren hat, sowohl als von den Nachträgen nach Vollendung des Registers, läßt sich klar erkennen, daß rein thematische statt chronologischer Überlegungen für Goethe in der Anlage ausschlaggebend gewesen sind, was auch ganz offensichtlich ist, wenn man auf Tafel 2 die Folge Entstehungsdaten, "Dt.Divan," "Wiesb.Reg." und spätere Bucheinteilung verfolgt. Und wenn man die Prozentsätze der Reise- und Dichtungsgedichte schon in diesem Stadium betrachtet, kann man nicht ableugnen, daß sich immer mehr diese beiden Themenkreise als dominierend entwickeln. Dies wiederum dient als Beweis, daß Goethe ganz bewußt mit dem fortfahrenden Aus- und Aufbau des <u>Westöstlichen Divans</u> Ziele verfolgte, die in diesen beiden Themen liegen und deren Enthüllung deshalb einem besseren Verständnis dieses Gedichtzyklus dient.

Das Gedicht XII 11 "Gute Nacht" ist undatiert, ist aber das letzte Gedicht sowohl im "Dt.Divan" als auch im

"Wiesb.Reg.," der Erstausgabe von 1819 und der Ausgabe letzter Hand von 1827. Eindeutig zeichnet es sich also von Anfang an als Abschluß für die Gedichtfolge in jeder ihrer Entwicklungsstufen ab. Dieses Gedicht nimmt sowohl auf das Thema Reise als auch auf das der Dichtung Bezug; es ist außerdem eine Zusammenfassung der verschiedenen Themen und Beziehungswelten, die der Reisende im West-östlichen Divan erfährt, mit der bedeutenden Ausnahme der Liebeserfahrung. Die Auslassung dieses numerisch so wichtigen Themenkreises in diesem zusammenfassenden Gedicht ist weiterer Beweis dafür, daß eine Untersuchung der ausschlaggebenden Themen in diesem Gedichtzyklus nicht das Thema der Liebe einschließt.

Obwohl das Gedicht "Hegire," I 1, im "Wiesb.Reg." aus erster Stelle verdrängt ist und dort die Nr. 3 führt, ist es doch immer noch das erste Gedicht in der Sammlung geblieben. Vorausgehend setzte Goethe für Nr. 1 "Titel und Motto," für Nr. 2 "Verehrung," für die Grumach Paralipomena Nr. 1 und 2 ansetzt.[41] Für Nr. 2 des "Wiesb.Reg." ist ein Gedicht nie ausgeführt worden, während das Motto in der Form erscheint, wie es im Paralipomenon Nr. 2 auftritt, das Grumach dafür in Anspruch nimmt. Doch ist es sowohl in der Erstausgabe von 1819 als auch in der Ausgabe letzter Hand das Motto des zweiten Buches, des "Buch Hafis," während Buch I, das "Buch des Sängers" einen neuen Vierzeiler als Motto erhielt. "Hegire" trägt das Ent-

stehungsdatum vom 24. Dezember 1814 und die Nr. 1 des "Dt. Divans." Zusammen mit "Gute Nacht" (XII 11) macht es den Rahmen aus, innerhalb dessen die äußere und innere Reise des Dichters abläuft. Es gibt die Gründe für die Reise, sowohl die politischen als auch die poetischen. spielt in der Wahl der dichterischen Sprache und Bilder auf die Welt des Ostens und des Westens als auch des Endziels, des aus östlichen und westlichen Elementen gemischten Paradieses, an, beinhaltet die Themenkreise der Reise und der Dichtung und, im Gegensatz zu XII 11, berührt die Liebe, wenn auch nur als eine Wegstation auf der Reise in das gesuchte Paradies. Dieses Gedicht, das auf Grund seiner Bezugsebenen und des prägnanten Entstehungsdatums als Rahmengedicht hat geplant sein müssen, zeigt auch in seinem eigenen Aufbau eine Rahmenstruktur, indem die erste und letzte Strophe sich ergänzend zusammengehören, während die von diesen beiden Strophen eingeschlossenen das auf der Reise zu Erwartende ausmalen.

Zusammenfassend kann folgende Tabelle aufzeigen, wie sich die Erweiterung des "Dt.Divans" im "Wiesb.Reg." in Hinsicht auf die beiden Themen Reise und Dichtung ausgewirkt hat.

	"Dt.Divan"	"Wiesb.Reg."
Reise	4 Gedichte = 10%	12 Gedichte = 12%
Dichtung	15 Gedichte = 38%	28 Gedichte = 27%
gemischt	5 Gedichte = 13%	11 Gedichte = 11%
insgesamt	24 Gedichte = 61%	51 Gedichte = 50%

Es läßt sich leicht ablesen, was für eine Verlagerung der Betonung stattgefunden hat. Der größte Zuwachs fand bei den Dichtungsgedichten statt, die im "Dt.Divan" mehr als das Dreifache, im "Wiesb.Reg." mehr als das Doppelte der Reisegedichte darstellen.

Das einschneidenste Ereignis in der Entstehungsgeschichte des West-östlichen Divans bedeutet die Einteilung der Gedichte in Bücher, die Goethe am 6. Oktober 1815 vornahm.[43] In der Ankündigung des West-östlichen Divans im Morgenblatt für gebildete Stände von 1816 spricht Goethe von dreizehn Büchern, die diese Gedichtsammlung umfassen soll, doch ist das "Buch der Freunde" bei späteren Ausgaben nicht erschienen. Goethe nach sollte dieses Buch ". . . heitere Worte der Liebe und Neigung /enthalten/, welche, bei verschiedenen Gelegenheiten, geliebten und verehrten Personen . . . überreicht werden, worauf die Gedichte selbst anspielen."[44] 1819 kam die Gedichtsammlung im Druck heraus, und zwar in der Form von zwölf Büchern, die eine Gesamtzahl von 153 Gedichten enthielten. Von diesen 153 Gedichten beziehen sich 45, oder 29%, auf

das Thema Dichtung, 17, oder 11%, auf das Thema Reise und 16, oder 10%, haben an beiden Themen teil. Hieraus ist ersichtlich, wie sich das Verhältnis der Themen Reise und Dichtung innerhalb der um 51 Gedichte angewachsenen Sammlung in den drei Jahren seit dem "Wiesb.Reg." kaum verändert hat. Nehmen wir die prozentuale Verteilung, die die Themen in der Ausgabe letzter Hand erfahren haben, hier voraus, so ergibt sich folgender Überblick:

	"Dt.Divan"	"Wiesb.Reg."	1819	1827
Reise	4 Ged=10%	12 Ged=12%	17 Ged=11%	23 Ged=12%
Dichtung	15 " =38%	28 " =27%	45 " =29%	51 " =27%
gemischt	5 " =13%	11 " =11%	16 " =10%	22 " =12%
insges.	24 Ged=61%	51 Ged=50%	78 Ged=50%	96 Ged=51%

Der Anteil, den die Themen innerhalb der Gedichtsammlung haben, verändert sich also kaum, er ist relativ konstant bei ungefähr der Hälfte aller Gedichte in jedem der Entwicklungsstadien. Dem größeren Anteil im "Dt.Divan" darf keine allzu große Wichtigkeit beigemessen werden, denn die Zahlen dort sind insofern ungenau, als wir ja nur 39 der 53 Gedichte dieser Sammlung identifizieren können, und es ist immerhin möglich, daß sich bei einer lückenlosen Rekonstruktion eine andere Verteilung ergäbe.

Fußnoten zu III.

[1] 1) "Hegire," I 1. Siehe besonders Verse 1-4, 17-18, 35-36, 39-42.

2) "Gute Nacht," XII 11.

3) Goethe, West-östlicher Divan, Ernst Grumach, Bearbeiter (Berlin, 1952), III, 7-9, wo Goethe in der Ankündigung im Morgenblatt die erste Strophe von I 1 zitiert und darauf fußend Schlußfolgerungen auf das ganze Werk zieht und wo Goethe selbst sagt: "Der Dichter betrachtet sich als einen Reisenden."

4) Grumach, II, 1, das Motto der Noten und Abhandlungen:

> Wer das Dichten will verstehen
> Muß in's Land der Dichtung gehen;
> Wer den Dichter will verstehen
> Muß in Dichters Lande gehen.

In diesem Vierzeiler drückt sich das Doppelthema und die ganze Ambivalenz des Divans besonders gut und anschaulich aus, denn die vier Zeilen beziehen sich auf einer Ebene auf das Reisen zum Zwecke des besseren Verständnisses des Dichters und dessen, was er schreibt, auf einer zweiten Ebene aber ist es eine Aufforderung zum Sichvertiefen in die Dichtkunst, ihr Domain und ihre Spielregeln, ästhetisch gesehen wie auch psychologisch. Vgl. hierzu auch Ingeborg Hillmann, Dichtung als Gegenstand der Dichtung. Untersuchungen zum Problem der Einheit des "West-östlichen Divan." "Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur," Nr. 10, hrsg. von Benno von Wiese (Bonn, 1965).

[2] Wir lassen dabei außer Betracht die erste Numerierung der Gedichte, Nr. 1-30, die Goethe unter dem Titel "Gedichte an Hafis" zwischen Juni und Ende August 1814 auf seiner Reise nach Frankfurt und Wiesbaden unternommen hat. Hans Albert Maier, Goethe, West-östlicher Divan. Kritische Ausgabe der Gedichte mit textgeschichtlichem Kommentar (Tübingen, 1965), Kommentarband, S. 11. Dies steht in Widerspruch zu Burdach, der (in: Weimarer Ausgabe, 1888, 6. Band, 1. Abteilung) diese Numerierung ans Jahresende 1814 datiert. Weitere Hinzufügungen von Gedichten ließen einige Monate später den Titel "Gedichte an Hafis" als nicht mehr ausreichend erscheinen.

[3] Maier, Kommentar, S. 10-11.

[4] Maier, Kommentar, S. 11-13.

[5] Maier, Kommentar, S. 12.

[6] Maier, Kommentar, S. 13-14.

[7] Maier, Kommentar, S. 15-16.

[8] Maier, Kommentar, S. 121.

[9] Maier, Kommentar, S. 123.

[10] Maier, Kommentar, S. 130.

[11] Maier, Kommentar, S. 131.

[12] Maier, Kommentar, S. 132.

[13] Maier, Kommentar, S. 164-166.

[14] Maier, Kommentar, S. 145.

[15] Maier, Kommentar, S. 144 führt folgende Antezendenzien für III 5 auf:

1) Hammer-Hafis (I), Buchstabe Ta, Gas. LXI:
   In deinem Locken-Netz hat sich mein Herz verstricket . . . (S.138)
2) Buchstabe Ta, Gas. LXVII:
   Immer bin ich betrunken
   Vom Hauche deiner krausen Locken . . . (S.146)
3) Buchstabe Dal, Gas. CXLVII:
   Von Lockenbanden befreyt' ich mich selber;
   Nun ist's wohl recht,
   Dass ich in Ketten gefesselt scheine (S.422f.).

[16] Diese Interpretation wird von den meisten Divan-Forschern so gesehen. Vgl. Erich Trunz, Goethes Werke (Hamburg, 1958[4]), II, 556 und Ernst Beutler, Goethe, West-östlicher Divan (Leipzig, 1943), S. 422, die beide hierin eine Anspielung auf die Moden des Empire und Biedermeier sehen.

[17] W. A., VI, 338: "Die rothen Nummern beziehen sich auf die Zahlen des oben mitgetheilten Wiesbadener Registers, die so bezeichneten Blätter bilden den alten, sicher erkennbaren Kern des Divan und zeigen ihn in einer Gestalt, der die Eintheilung in Bücher noch fremd war. Für 23 sonst nicht datirte /sic/ Gedichte gewinnt man aus diesen rothen Ziffern die feste Grenze: nicht nach dem 30. Mai 1815. Doch weist die aufgegebene Numerirung /sic/ mit schwarzen Ziffern auf eine noch frühere Sammlung mit chronologischer Reihenfolge."

[18] Maier, Kommentar, S. 11-12.

[19] Maier, Kommentar, S. 206.

[20] Beutler, Divan, S. 478-479.

[21] Maier, Kommentar, S. 101.

[22] Maier, Kommentar, S. 13: ". . . erwuchsen ihm /Goethe/ Früchte aus dem Studium von William Jones, des Pend-Nameh in der Übersetzung des Silv. de Sacy (des größten Orientalisten jener Zeit) in den Fundgruben des Orients, . . . einer reichhaltigen, mehrsprachigen, aber durch Mangel an Erklärungen schwer zugänglichen Wiener Pracht-Publikation, wovon seit 1809 vier Bände erschienen waren; des Saadi in der deutschen Barock-Übersetzung des Olearius; des Buches des Kabus, übersetzt und erläutert von dem pensionierten preußischen Diplomaten H. F. von Diez; der Denkwürdigkeiten von Asien (I) aus der Feder des gleichen von Goethe hochgeschätzten Mannes; der Bibliothèque Orientale (Paris, 1697) von B. d'Herbelot; der Voyages du chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient (4 Bände, Amsterdam, 1735); der Bücher über Mahomet von Oelsner (Frankfurt, 1810) und von Rehbinder (Kopenhagen, 1799) und anderer einschlägiger Monographien und Nachschlagewerke."

[23] Maier, Kommentar, S. 14.

[24] Maier, Kommentar, S. 13-14.

[25] Maier, Kommentar, S. 353.

[26] Beutler, Divan, S. 478-479.

[27] Maier, Kommentar, S. 101.

[28] Grumach, III, 5.

[29] Friedrich Kluge, Ethymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache (Berlin, 1960[18]), S. 56-57 gibt für "Bauer" in der Bedeutung für Käfig sowohl männliches als auch sächliches Geschlecht.

[30] Wer will mir wehren zu singen
Nach Lust zum Himmel hinan?
Den Wolken zu vertrauen
Wie lieb sie mir's angethan

und

Die Liebe behandelt mich feindlich!

[31] Nein! Die Ungebärden entzwingt mir
Der Scheerer der mich zerzaust

und

"Du vergehst und bist so freundlich,"

[32] Maier, Kommentar, S. 160.

[33] Maier, Kommentar, S. 217.

[34] Maier, Kommentar, S. 217: "Antezedenzien: K. Mommsen (Goethe und Diez, S. 164ff) hat gezeigt, daß dies Gedicht Goethes Erwiderung auf antirationalistische, religiös-orthodoxe Behauptungen Diezens in dessen Einleitung zum Buch Kabus darstellt. In seinem frommen Eifer gebraucht Diez die Vokabeln "Hirngespinst" (S. 192, 205) und "Überlieferung" (S. 208) mehrfach; Goethe knüpfte also an Diezens Terminologie an."

[35] Unter Ton verstehen wir die Einstellung des Dichters zu seinem Gedicht oder Thema. Vgl. I. A. Richards, Practical Criticism (New York, 1929), S. 175-76; und Cleanth Brooks und Robert Penn Warren, Understanding Poetry (New York, 1950), S. 295-96.

[36] Man vergleiche:

Nr. 70a Glaubst du denn von Mund zu Ohr
Sey ein redlichster Gewinst?
Überlieferung, o! du Thor!
Ist auch wohl ein Hirngespinnst.
Nun geht erst das Urtheil an.
Dich vermag aus Glaubensketten
Der Verstand allein zu retten
Dem du schon Verzicht gethan.

Nr. 71 Der Prophet
spricht.

Ärgert's jemand daß es Gott gefallen
Mahomed zu gönnen Schutz und Glück,
Um den stärksten Balken seiner Hallen
Da befestig' er den derben Strick,
Knüpfe sich daran! das hält und trägt,
Er wird fühlen daß sein Zorn sich legt.

[37] Maier, Kommentar, S. 179.

[38] Zu diesen Zahlen ist zu bemerken, daß die Prozentsätze im "Dt.Divan" auf der Zahl von 39 Gedichten basieren, die des "Wiesb.Reg." auf der Zahl von 102 Gedichten. Letztere Zahl ergibt sich folgendermaßen:

Die Einschiebungen von den Nummern 43a, 61a, 64a, 70a und 73b müssen mit 100 addiert werden.
Nicht mit Gedichten identifizierbar sind die Nummern 1 (Titel, Motto), 2, 18 und 95.

$$\begin{array}{rr} & 100 \\ + & 6 \\ \hline & 106 \\ - & 4 \\ \hline & 102 \end{array}$$

Daß sich Nr. 25 heute im Prosateil befindet und Nr. 62 später nicht in den West-östlichen Divan aufgenommen wurde, spielt an dieser Stelle keine Rolle.

[39] Grumach, III, 6.

[40] Maier, Kommentar, S. 410-411.

[41] Grumach, III, 1-2.

[42] Vgl. Fußnote Nr. 38.

[43] Maier, Kommentar, S. 15.

[44] W. A., XLI, I, 87.

IV.

Es sind nun also die Änderungen und Veränderungen in der Anordnung der Gedichte in dem letzten Stadium, die es eingehend zu untersuchen gilt. Die gesamte Gedichtsammlung umfaßt einhundertachtundachzig Gedichte.[1] Von diesen einhundertachtundachzig Gedichten beziehen sich dreiundzwanzig, oder 12%, auf das Reisethema direkt, einundfünfzig, oder 27%, auf das Dichtungsthema. Zusammen gehören also vierundsiebzig, oder 39%, zu einer der beiden Sphären. Dazuzuzählen sind dann noch der Prozentsatz und die Zahl der gemischten Gedichte, d.h. solcher, in denen sich der Bezug auf Reise und Dichtung überschneidet. Zu dieser Gruppe gehören zweiundzwanzig Gedichte oder 12%, so daß also im ganzen sechsundneunzig Gedichte oder 51% aller im West-östlichen Divan enthaltenen Gedichte an den Themen Dichtung und/oder Reise teilhaben.

Nachdem also die Gedichte herausgehoben sind, mit denen wir uns in diesem Kapitel beschäftigen wollen, gilt es fernerhin zu untersuchen, wie sich diese Gedichte erstens auf die verschiedenen Bücher innerhalb des Divans verteilen und zweitens, inwiefern ihre Entstehungszeit eventuell über die allegorische Form der Gedichtsammlung Aufschluß geben kann.

Von Tafel 3 des Anhangs läßt sich schon ablesen, daß

das Schwergewicht der gemischten Gedichte in dem ersten und zwölften und achten Buch zu finden ist. Damit wären drei Höhepunkte, oder, um in der Terminologie unserer Reiseallegorie zu sprechen, die drei Hauptstationen auf dem Weg des Reisenden festgelegt: 1) der Reisende erklärt die Beweggründe, die ihn überhaupt zu dieser Reise veranlassen (Buch I) und der wirkliche Reisebeginn, 2) der Reisende begegnet der großen Liebe in der Gestalt Suleikas, die ihm als ebenbürtige Dichterin enthüllt wird, und 3) der Reisende wird im Paradies, dem Ziel seiner Reise, aufgenommen.

Um die Aufschlüsse, die Tafel 3 gewährt, zu überprüfen, scheint es daher angebracht, die Reise- und Dichtungsgedichte getrennt nach Büchern aufzuführen und durch ihre prozentuale Verteilung weitere Beweise für die These von drei Hauptstufen innerhalb des Divans zu erhalten. Tafeln 4 und 5 des Anhangs zeigen diese Verteilung, und dadurch entsteht dann folgendes prozentuale Bild, wo sich die Gedichte, die auf Reise und/oder Dichtung anspielen, konzentrieren.

	% aller Reisegedichte	% aller Dichtungsged.	% aller gemischten Ged.
Buch I	9	15	27
Buch II	0	12	14
Buch III	0	8	0
Buch IV	30	2	5
Buch V	9	10	5
Buch VI	9	8	0
Buch VII	0	2	0
Buch VIII	26	29	22
Buch IX	4	10	0
Buch X	4	2	0
Buch XI	0	0	0
Buch XII	9	2	27
	100%	100%	100%

Von dem Vergleich der Prozentsätze ergibt sich, daß in der Verteilung auf Bücher sich das 8. Buch als dasjenige herausschält, in dem die drei Rubriken konstant häufig vertreten sind, während die Rubriken der Reise- und Dichtungsgedichte in den Büchern I und XII nicht dem Schema der dort auftretenden gemischten Gedichte folgen. Interessant ist allerdings bei dieser scheinbaren Schemalosigkeit, daß sowohl Buch I als auch Buch XII, das erste also und das letzte, sowohl bei den Reisegedichten als auch bei den gemischten Gedichten die gleichen Prozentsätze aufweisen und dadurch dem Zyklus einen Rahmen geben.

Dies ist nicht bei den Dichtungsgedichten der Fall, wo vielmehr das zweite Buch eine Parallele mit den gemischten Gedichten aufweist, während wir dort überhaupt keine Reisegedichte finden. Die relativ hohe Anzahl von Dichtungsgedichten in diesem Buch erklärt sich daher, daß Goethe bei der ersten Bucheinteilung am 6. Oktober 1815 die "Gedichte an Hafis" hauptsächlich auf die ersten beiden Bücher verteilte,[2] so daß also in Buch II ein Übergewicht von Dichtungsgedichten zu erwarten ist. Außerdem zeigt das Schema eindeutig, daß es die gemischten Gedichte sind, die am besten über die durch alle Entstehungsphasen sich entwickelnde Allegorie Auskunft geben werden.

Komplizierter liegt der Fall bei Buch III, worin sich keine Reisegedichte befinden aber 8% aller Dichtungsgedichte. Buch III ist das "Buch der Liebe," ursprünglich "Buch Suleika I" genannt, in dem Goethe bei der Bucheinteilung 1815 einen Teil der Liebesgedichte unterbrachte.[3] Wir haben schon oben darauf hingewiesen, daß die Begegnung mit Suleika eine der einschneidensten Stationen auf des Reisenden Suche nach dem Paradies ist und daß Suleika ihm in Gestalt einer Dichterin entgegentritt. Damit erklärt sich dann auch hier in Buch III der Prozentsatz der Dichtungsgedichte.

Die im Vergleich zu den Büchern I, II und VIII geringere Anzahl von Dichtungsgedichten in Buch XII ist die interessanteste Komponente in dem Verteilungsschema der

Dichtungsgedichte, 2% im Vergleich zu den 9% der Reisegedichte und den 27% der gemischten Gedichte. Hier sei schon vorweggenommen, was später als eins der wichtigsten Momente in der Auflösung der verschiedenen Ebenen der Allegorie betrachtet wird, nämlich daß kein einziges reines Dichtungs- oder Reisegedicht nach 1820 geschrieben worden ist. In anderen Worten, für die Ausgabe letzter Hand hat Goethe 4 neue gemischte Gedichte (36% des Buches) dem 12. Buch einverleibt, aber kein reines Dichtungs- oder Reisegedicht. Es scheint, daß hierin eine bewußte Manipulation von seiten Goethes vorliegt, deren Bedeutung es später zu enthüllen gilt.

Wenden wir unsere Aufmerksamkeit nun der Rubrik der Reisegedichte zu, so ist neben dem zu erwartenden Höhepunkt in Buch VIII bemerkenswert, daß Buch IV, das "Buch der Betrachtungen," die höchste Zahl von Reisegedichten aufweist von allen Büchern des West-östlichen Divans. Die sieben Reisegedichte, die dieses Buch enthält, zeichnen sich ihrer Entstehungszeit nach dadurch vor den Reisegedichten der anderen Bücher aus, daß sie die größte Zeitspanne umfassen, von 1814-1823, mit keiner Jahreszahl als Dominante. Während in allen anderen Büchern eine Jahreszahl als Entstehungsjahr für die Mehrzahl der Gedichte hervorsticht, hat dieses Buch an allen mehr oder weniger gleichen Anteil. Es scheint als Sammelbecken im wörtlichen Sinne des Wortes gebraucht worden zu sein. Es lohnt

sich hier, die Reisegedichte in ihrer chronologischen Folge näher zu betrachten.

Buch IV Nr. 7 - 11. 7. 1819
Nr.11 - 30. 5. 1815
Nr.12* - 13. 9. 1818
Nr.13* - 18. 3. 1821 abgeschrieben
Nr.16 - 15.12. 1814
Nr.17 - 19. 2. 1818, erneuert 28. 8. 1823
Nr.24 - ohne Datum aber vor dem 30.5.1815

Die mit * versehenen Gedichte bezeichnen diejenigen Gedichte, die für die Ausgabe letzter Hand neu hinzugekommen sind. Von den Daten läßt sich schließen, daß diese Reisegedichte jeweils geschrieben wurden, als Goethe eine Zusammenfassung oder einen Druck vorbereitete. Die Gedichte Nr. 11, 16 und 24 gehören der ersten Divan-Phase an. Ende September 1818 wurden die letzten Gedichte für die Erstausgabe von 1819 nach Jena geschickt,[4] eine Zeit, zu der die Nrn. 12, 13 und 17 gehören, die aber alle drei interessanterweise 1819 nicht gedruckt wurden. 1819 fand eine Ausgabe bei Armbruster in Wien statt,[5] eine Zeit, zu der die Nummer 7 gehört. Deshalb kann behauptet werden, daß Goethe für die verschiedenen Ausgaben oder zu der Zeit intensiver Beschäftigung mit den verschiedenen Ausgaben jeweils neue Reisegedichte geschrieben hat, was weiterhin die Annahme zuläßt, daß er den Eindruck des reisenden Dichters verstärken wollte. Dies ist, nebenbei gesagt,

bei den Dichtungsgedichten nicht der Fall, was ebenfalls später für unsere Allegorieinterpretation von großer Bedeutung ist.

Trotz des hohen prozentualen Anteils der Reisegedichte in Buch IV wird dieses Buch keiner detaillierten Untersuchung unterworfen, wie das mit den Büchern I, VIII und XII geschieht. Der Grund dafür liegt in der Tatsache, daß wir die gemischten Gedichte, wie oben erwähnt, für aufschlußreicher halten als die reinen Reise- oder Dichtungsgedichte.

Wir sprachen oben von drei Hauptentstehungsphasen der Divan-Gedichte: 1) die Jahre 1814/1815, 2) die Vorbereitungszeit für die Erstausgabe von 1819 und 3) die Vorbereitungszeit für die Ausgabe letzter Hand von 1827. Untersuchen wir den Anteil, den Reise- und/oder Dichtungsgedichte zu diesem Zeitpunkt haben und numerieren wir die drei Zeitpunkte 1, 2 und 3, so ergibt sich Folgendes:

90% aller Dichtungsgedichte- (46 v.51) befinden sich in der 1.Stufe
6% " " (3 v.51) " " " " 2. "
4% " " (2 v.51) " " " " 3. "

Vergleichen wir damit den Anteil der Reisegedichte an den drei Stufen, ändert sich das Ergebnis folgendermaßen:

65% aller Reiseged. (15 v.23) befinden sich in der 1.Stufe
22% " " (5 v.23) " " " " 2. "
13% " " (3 v.23) " " " " 3. "

Die auffälligste Verschiebung liegt darin, daß der Prozent-

satz des Anteils in der zweiten Stufe annähernd das Vierfache der Dichtungsgedichte darstellt, während er in der dritten Stufe mehr als das Vierfache ausmacht mit der entsprechenden Abnahme des Anteils der ersten Stufe (vgl. hierzu Tafeln 6 und 7). Ebenfalls interessant ist die Verteilung der gemischten Gedichte auf diese drei Stufen (vgl. hierzu Tafel 8):

68% aller gemischten Gedichte (15 v.22) befinden sich in der 1.Stufe
9% " " (2 v.22) " " " " 2. "
23% " " (5 v.22) " " " " 3. "

Dies muß als weiterer Beweis dafür gelten, daß Goethe für die Veröffentlichungen Zusätze vorgenommen hat, die die Reisegedichte so verteilten, daß der Divan in dieser Hinsicht ausgerundeter wurde und durch die Zusätze der gemischten Gedichte eine größere Synthese zustande kam. Hier sei nochmals betont, daß sich diese Zahlenverteilung lediglich auf die Bücher I, VIII und XII bezieht.

Weiterhin ist es nötig, den Anteil der Reise- und/oder Dichtungsgedichte, den diese je nach ihrem Prozentsatz der Gesamtzahl der drei Kategorien innerhalb der Bücher I, VIII und XII einnehmen, zu tabellarisieren:

Reisegedichte

	Stufe 1	Stufe 2	Stufe 3
Buch I	2 Ged. = 100%	0 Ged. = 0%	0 Ged. = 0%
Buch VIII	5 " = 83%	0 " = 0%	1 " = 17%
Buch XII	1 " = 50%	1 " = 50%	0 " = 0%

Dichtungsgedichte

	Stufe 1		Stufe 2		Stufe 3	
Buch I	7 Ged.	= 87%	1 Ged.	= 13%	0 Ged.	= 0%
Buch VIII	13 "	= 86%	1 "	= 7%	1 "	= 7%
Buch XII	1 "	=100%	0 "	= 0%	0 "	= 0%

gemischte Gedichte

	Stufe 1		Stufe 2		Stufe 3	
Buch I	6 Ged.	=100%	0 Ged.	= 0%	0 Ged.	= 0%
Buch VIII	4 "	= 80%	0 "	= 0%	1 "	= 20%
Buch XII	1 "	= 17%	1 "	= 17%	4 "	= 66%

Aus dieser Tabelle lassen sich folgende Beobachtungen ablesen:

1. Alle Reisegedichte und gemischten Gedichte und fast alle Dichtungsgedichte in Buch I stammen aus der Zeit von 1814/1815, und mehr als 80% aller drei Gedichtarten in Buch VIII entstanden zur gleichen Zeit. Während allerdings das einzige Dichtungsgedicht in Buch XII ebenfalls von dieser Zeit herrührt, ist der Anteil der Reisegedichte in diesem Buch die zu jener Zeit entstanden, nur die Hälfte aller Reisegedichte in Buch XII. Der Anteil der gemischten Gedichte in Buch XII ist vergleichsweise sehr gering. Dies ist der dritte Beweisfall für unsere Allegorietheorie.

2. Wie zu erwarten ist das Bild in Stufe 2 ein ganz anderes. Die Bücher I und VIII erfuhren keinen Zuwachs von Reisegedichten oder gemischten Gedichten, der von

Dichtungsgedichten ist gering. Bemerkenswert ist jedoch in dieser Stufe Buch XII. Hier fand kein Zuwachs an Dichtungsgedichten statt, was daher erklärlich ist, daß nach 1815 aus biographischen Gründen dem "Buch Suleika" (VIII) kaum mehr etwas hinzuzufügen war, während das "Buch des Paradieses" ja immerhin eine Auflösung des Reise- und Dichtungsproblemes bringen muß. Daher finden sich die Hälfte der Reisegedichte in Buch XII in dieser Stufe und ein wenn auch geringer Zuwachs hier an gemischten Gedichten.

3. Dies wird ganz besonders unterstützt durch die vergleichbaren Prozentsätze in Buch XII, die aus der Zeit nach der Veröffentlichung der Erstausgabe stammen. In der Ausgabe von 1819 umfaßte dieses Buch lediglich sechs Gedichte, in der Ausgabe letzter Hand dagegen elf. Das "Buch des Paradieses" ist also beinahe verdoppelt worden, und, wie schon oben gesagt wurde, dürfen wir annehmen, daß gerade in diesem letzten Buch Goethe dem Werk das hinzufügte, was er für nötig hielt, um seine beiden Themen Reise und Dichtung zur Vollendung zu bringen.

Zur weiteren Untermauerung der bis jetzt ausgeführten Argumente in Bezug auf die Aufteilung der Reise- und Dichtungsgedichte als Beweisstücke für unsere Theorie des Divans als Allegorie müssen wir jetzt unsere Aufmerksamkeit auf die einzelnen Bücher richten. Die dadurch ent-

stehenden Tafeln führen uns dann direkt zu dem Hauptthema dieses Kapitels, nämlich der Untersuchung über die Bedeutung von Verschiebungen und Neuschaffungen in dem letzten Stadium der Entstehungsgeschichte des Divans. Wir führen deshalb für jedes Buch die betreffenden Gedichte unter fünf Rubriken an: 1) ihr Entstehungsdatum, sofern es bekannt ist,[6] 2) die Nummer, unter der die Gedichte im "Deutschen Divan" geführt wurden, soweit es sich dabei um Gedichte handelt, deren Entstehungszeit vor Ende Dezember 1814 fällt, 3) die Nummer, mit der die Gedichte im "Wiesbadener Register" gekennzeichnet sind, sofern es Gedichte aus der Zeit vor dem 30. Mai 1815 betrifft, 4) eine Notierung, ob die Gedichte in der Erstausgabe von 1819 zu finden sind und 5) die Nummer, die den Platz der Gedichte innerhalb der Bücher in der Ausgabe letzter Hand von 1827 bezeichnet. Tafel 9 führt die Reisegedichte auf, Tafel 10 gibt die Dichtungsgedichte wieder, Tafel 11 die gemischten.[7]

Betrachten wir als erstes Buch I. Es enthält in der Ausgabe letzter Hand ein Motto und achtzehn Gedichte und war darin eine Kopie der Erstausgabe von 1819. In beiden Ausgaben befinden sich also zwei Reise- und acht Dichtungsgedichte und sechs, die sowohl auf Reise als auf Dichtung Bezug nehmen (vgl. Tafeln 3, 4 und 5). Eine Änderung von Wichtigkeit ist allerdings zwischen diesen Ausgaben vorgenommen worden. Diese Änderung betrifft die Anordnung der Gedichte I 9, I 10 und I 11 mit den Titeln

"Phaenomen," "Liebliches" und "Zwiespalt." In der Ausgabe von 1819 erschien "Zwiespalt" als erstes statt als letztes Gedicht in dieser Dreiergruppe. I 9 ist für unsere Zwecke nicht von Interesse, wohl aber I 10, ein Reisegedicht, und I 11, ein Dichtungsgedicht. In keinem dieser beiden Gedichte überschneiden sich die Bereiche. Um die in der Änderung durchgeführte Anordnung I 10--I 11 in ihrer Wichtigkeit zu verstehen, lohnt es sich, beide Gedichte genauer anzuführen.[8] Offensichtlich handelt es sich, wie es ja dem "Buch des Sängers" entspricht, hier um den Wettkampf des westlichen Dichters mit Hafis. Das Gedicht I 9, das sich lediglich an den Sprecher selbst richtet, handelt von dem Liebesversprechen für den Alternden. In I 10 findet eine Vermischung der Bildersprache statt zwischen den Elementen östlicher und westlicher Poesie. Und diese Vermischung der Bilder führt zur poetischen Nachbarschaft der beiden Dichter. Der in Vers 15 genannte Kriegsgott ist natürlich einmal wörtlich zu verstehen; das Gedicht entstand am 25. 7. 1814, zum anderen aber auch als Ansage zum Wettkampf an Hafis. Daß dieser Kampf kein feindlicher ist, was dann I 11 untermauert, geht aus der letzten Strophe dieses Gedichts eindeutig hervor, denn der klärende Sonnenschein bezieht sich auf des Dichters fortschreitendes Verständnis für seinen Widersacher aus dem Osten. Während nun I 11 die Kriegsillusion weiter ausspinnt, vollzieht

sich hier gleichzeitig ein Weiterführen des in I 10 nicht wörtlich sondern impliziter angedeuteten poetischen Motivs. Des Dichters eigenes Schaffen vermehrt sich auf Grund des Kriegszustandes (sprich Wettbewerbs) und wird gesteigert.

Was wir hier in der Folge von I 10 und I 11 in der Ausgabe von 1827 beobachten, erklärt die Folgerichtigkeit der vorgenommenen Änderung, und, was von noch entscheidenderer Wichtigkeit ist, ist die eigentliche These des Divans: Reise und Dichtung sind die beiden Pole, um die es sich in dieser Gedichtsammlung dreht; so scheint es auf den ersten Blick. Bei genauerer Betrachtung allerdings erweist sich die Dichtung, und diesmal sprechen wir nicht von der primären, sprachlichen Ebene, als Reise nach Innen, das, was wir oben die Kehrseite der Reise genannt haben. Die Stelle, an der sich I 11 in der Ausgabe von 1819 befand, hat dieses Verhältnis nicht angedeutet. Bei der Besprechung der prozentualen Verteilung der Reise- und/oder Dichtungsgedichte und dem Vergleich der Entstehungsdaten in Stufen haben wir schon früher auf dieses Phänomen hingewiesen.

Das zweite Buch des Divans führt den Titel "Buch Hafis," d.h. schon der Titel zeigt eine sehr enge Verbindung mit dem ersten Buch, dem "Buch des Sängers" an, wenn auch in viel spezifischerer Behandlung eines ähnlichen Themas. Da das erste Buch die Reise in Szene setzt und

in Hafis eine konkrete Sängergestalt gefunden ist, erwarten wir also eine weit größere Anzahl von Dichtungs- als von Reisegedichten. Dem ist in der Tat so. Von den zehn Gedichten der Ausgabe letzter Hand behandeln 6 das Thema Dichtung, aber nur 3 das Thema Reise, und darüber hinaus handelt es sich bei diesen drei Gedichten in allen Fällen um solche, in denen sich beide Themen überschneiden; kein einziges ist ein reines Reisegedicht. Das zweite Buch der Ausgabe von 1827 gleicht in Motto und den Gedichten II 1 - II 9 der Erstausgabe vollständig. Das zehnte Gedicht, "An Hafis" allerdings ist neu.[9] Das Gedicht hat als Entstehungsdatum den 11. 9. 1818, d.h. es ist vor dem letzten Tag entstanden, an dem die Manuskripte für die Erstausgabe versandt wurden. Dies wiederum läßt die Annahme zu, daß Goethe es damals in den Gedichtteil hätte aufnehmen können, wenn er gewollt hätte. Und als er dieses Gedicht in der Ausgabe letzter Hand an seine jetzige Stelle tat, hat er es aber nicht aus dem Prosateil herausgelöst, mit dem Ergebnis, daß es 1827 sowohl als II 10 als auch im Prosateil gedruckt wurde.

Es ist besonders die letzte Strophe, Verse 53-56, die eine fast ideale Abrundung für das "Buch Hafis" bildet:

> Das alles kennst und singst du heut
> Und singst es morgen eben:
> So trägt uns freundlich dein Geleit
> Durchs rauhe, milde Leben.

Diese Strophe faßt sozusagen das zusammen, was den westlichen Dichter an seinem östlichen Widerpart anzieht, wobei die letzte Strophe mit ihrem scheinbaren Widerspruch, der in den beiden Adjektiven liegt, ganz besonders aufzeigt, worum es Goethe ging und was er als Hafis' besonderes Merkmal erkannte.

So wie Buch II 1819 schloß, mit "Wink," muß Goethe bald als unbefriedigend empfunden haben, jedenfalls in dem Moment, als er das Reise- und Dichtungsmotiv als die Pole des Werkes erkannte oder sich dazu entschloß. II 9, das Ende dieses Buches in der Erstausgabe, ist im Grunde thematisch eine Fortsetzung oder einschränkende Weiterführung von II 8 "Offenbar Geheimnis," was ein offensichtlicheres Ende des Buches abgegeben hätte.[10] Während II 8 sich ganz spezifisch mit Hafis auseinandersetzt, dreht es sich in II 9 ganz allgemein um die Macht und Funktion des Wortes, und zwar in dem so berühmten Bild des Fächers. II 10, indem es sich wieder direkt an Hafis wendet und, wie oben angedeutet, besonders in der letzten Strophe Goethes Auffassung von Hafis zusammenfaßt, vereint deshalb in sich die beiden großen Themen Reise und Dichtung und weist auf ihre Verbindung hin. Es ist deshalb auch nicht verwunderlich, daß in diesem Buch wohl sechs reine Dichtungsgedichte erscheinen, aber kein einziges reines Reisegedicht.

Das "Buch der Liebe," Buch III, enthält keine Reisegedichte und entbehrt auch solcher, in denen sich Reise

und Dichtung überschneiden. Von Interesse in Bezug auf Änderungen in der Anordnung sind lediglich die Gedichte III 8 "Liebchen, ach! im starren Bande" und III 12 "Ergebung," beide den Dichtungsgedichten zugehörig. Letzteres Gedicht enthielt in der Ausgabe von 1819 lediglich die Verse 1-7, mit dem Datum vom 27. Mai 1815. Verse 8-12 müssen ursprünglich auf einem anderen Blatt gestanden haben und erst 1825/1827 mit den Versen 1-7 zusammengebracht worden sein.[11] Diese Hinzufügung ist schwer zu erklären. Die Erklärung eines nur scheinbaren Paradoxes durch Analogie mit der Kerze, inhaltlich mit I 17 "Selige Sehnsucht" verwandt, wie wir es hier in Versen 3-7 haben, ist Antwort auf die in Versen 1-2 gestellte Frage eines anderen Sprechers.[12] III 13 "Unvermeidlich" wäre eine viel bessere und logischere Fortführung inhaltlich wie auch in der Bildersprache. Auch rhythmisch und metrisch sind III 12 Verse 1-7 und III 13 verwandter als III 12 Verse 1-7 mit Versen 8-12. Der Zusammenhang dieser zwei Teile des Gedichtes ist ein ganz oberflächlicher und liegt in Versen 3-4 des ersten Teiles. Daß es eigentlich auch nur die Verse 1-7 waren, die in den Zusammenhang des Ganzen passen, wird durch die Tatsache angedeutet, daß Verse 1-7 im "Wiesbadener Register" die Nr. 67a erhielt, also eine spätere Einfügung war, während III 13 die Nr. 68 erhalten hatte.

Anders liegt der Fall bei III 8. Das Gedicht trägt

das Datum 1815, tritt aber nicht im "Wiesbadener Register" auf. Ebenfalls fehlt es in der Erstausgabe von 1819. Der Entschluß, dieses Gedicht dem Divan einzufügen, muß erst relativ spät gefaßt worden sein, denn die Numerierung der Manuskripte für die Ausgabe letzter Hand muß schon vorher stattgefunden haben, da III 8 die Nr. 43a trägt.[13] Das Gedicht paßt ausgezeichnet in die Aufeinanderfolge III 7-III 8, denn III 8 ist als Fortführung des in III 7, Verse 1-4 ausgedrückten Gedankens zu verstehen, der in III 8 verallgemeinert wird und dann zurückgreift auf III 7, Verse 9-12. Die Logik der Einschiebung von III 8 steht also außer Zweifel.

Zwei weitere Änderungen im Aufbau des dritten Buches in der Ausgabe letzter Hand betreffen III 2 und III 4, Neueinlagen wie III 8, die den Zusammenhang der Gedichte innerhalb des Buches ändern. Keins von beiden gehört dem Reise- oder Dichtungstyp an, doch soll erwähnt werden, wie sich diese Änderung auswirkt. Da in III 1, "Musterbilder," von sechs Liebespaaren die Rede ist und III 2, "Noch ein Paar," ein weiteres beschreibt, kann die Zugehörigkeit kaum geleugnet werden. Interessant ist allerdings, daß III 1 aus der ersten Stufe der Divan-Gedichte stammt, also von 1814/1815, denn es führt die Nr. 28 des "Wiesbadener Registers." Unter Vers 16 findet sich auf dem Reinschriftblatt "Wannek u Osra sive Adra,"[14] die Namen des in III 2 besungenen Paares. III 2 dagegen, ob-

wohl ohne Datum, erscheint nur im Prosateil der Erstausgabe, muß also entschieden später entstanden sein.[15] Wir haben hier also einen Parallelfall zu III 10.

Bei III 4 handelt es sich ebenfalls um eine Einschiebung, deren Auswirkung weniger ausrundend ist, wie das bei den später eingefügten Reise- und Dichtungsgedichten der Fall ist, als ergänzend. III 3 spricht von dem "Buch" der Liebe und seinen verschieden langen Teilen, die unter Freuden und Leiden aufgeteilt sind. III 4 hat damit nichts zu tun, und im Gegensatz zu den bis jetzt besprochenen Einschiebungen, die immer rückblickend waren, bezieht es sich auf III 5, jedenfalls auf der sprachlichen und bildlichen Ebene. Der innere Zusammenhang mit III 5 ist natürlich ebenfalls gegeben. Zusammenfassend wäre also über den Unterschied zwischen den beiden Ausgaben von 1819 und 1827 in Bezug auf das "Buch der Liebe" zu sagen, daß in der späteren fünfzehn Gedichte statt der zwölf der früheren Ausgabe stehen und daß III 12 vier weitere Verse erhalten hat. Außerdem hat Goethe 1827 dem Buch ein Motto vorangestellt, das der Ausgabe von 1819 noch fehlte.

Die beiden Gedichte in Buch IV, dem "Buch der Betrachtungen," in denen das Thema Dichtung angeschlagen wird, erscheinen schon in der Erstausgabe, wovon eins, IV 21, das einzige in dem ganzen Buch ist, bei dem sich der Bezug auf Reise sowohl als auf Dichtung in einem Ge-

dicht vereint. Diese geringe Zahl in einem Buch mit fünfundzwanzig Gedichten wäre überraschend, doch darf der Titel des Buches als Zeichen dafür gelten, daß es sich hier hauptsächlich um anderes handelt. Ein Überblick über die Reisegedichte bietet ein radikal anderes Bild. Von der Gesamtzahl sieben wurden lediglich zwei, IV 16 und IV 24, schon 1819 gedruckt. Von den übrigen fünf sind die Nummern 7, 12, 13 und 17 in dem Zeitraum zwischen 1818 und 1823 d.h. nach Absendung der Manuskripte für die Ausgabe von 1819 entstanden. Von besonderem Interesse allerdings ist das Gedicht Nr. 11, das das Datum vom 30.5.1815 trägt und im "Wiesbadener Register" unter Nr. 73a erscheint, d. h. dort eine spätere Eingliederung darstellt, selbst wenn diese am Tag der Aufstellung dieses Registers vorgenommen wurde. Goethe hätte es 1819 drucken lassen können, wenn er es gewollt hätte.

Das "Buch der Betrachtungen" unterscheidet sich insofern schon rein äußerlich von den übrigen Büchern des Divans, daß die Sprache relativ frei von Sinnbildern und Metaphern ist. Allerdings sind sie in den neun Reise- und/oder Dichtungsgedichten etwas häufiger zu finden als in den übrigen Gedichten. Dies liegt natürlich in der Natur der "Betrachtungen," wo wir ein Übergewicht des Gedanklichen gegenüber dem Bildlichen erwarten. Umso erstaunlicher sind daher die Verse 1-2 aus IV 11:

> Frage nicht, durch welche Pforte
> Du in Gottes Stadt gekommen,

im Vergleich mit den Versen 1-2 aus IV 12:

> Woher ich kam? Es ist noch eine Frage,
> Mein Weg hierher, der ist mir kaum bewußt;

Um wirklich zu verstehen, worin die außerordentliche Rolle besteht, die dieses Buch spielt, sei auf folgendes hingewiesen: Buch IV enthielt 1819 fünfzehn Gedichte, 1827 fünfundzwanzig, zu keinem Zeitpunkt ein Motto. Die ersten sechs Gedichte des Buches erscheinen in der gleichen Reihenfolge, aber zwischen das sechste und siebente Gedicht der Erstausgabe wurden in der Ausgabe letzter Hand IV 7, IV 8, IV 9, IV 10, IV 11, IV 12 und IV 13 eingeschoben, sieben Gedichte also, von denen vier Reisegedichte sind. Alle sieben Gedichte sind in den Jahren 1819-1821 entstanden, außer eben IV 11, das von 1815 stammt. Eine bewußte Änderung zur Unterstützung des Reisethemas kann hierbei also kaum abgeleugnet werden, und ebenfalls ist eine stärkere Hinwendung zu diesem Thema nach der Erstausgabe auch nicht leugbar.

Bei den weiteren drei Einschiebungen in Buch IV handelt es sich um IV 15, das zwischen die ursprünglichen Nummern 7 und 8 kam, und IV 17 und IV 18, die zwischen die ursprünglichen Nummern 8 und 9 kamen. Von diesen drei müssen wir uns IV 17 genauer ansehen, da es sich dabei um ein Reisegedicht handelt. Der Anhaltspunkt für die Eingliederung an dieser Stelle ist IV 16, ebenfalls ein Reisegedicht, aber aus der 1. Stufe der Divan-Gedich-

te. Dessen erste vier Zeilen lauten:

> Das Leben ist ein Gänsespiel:
> Je mehr man vorwärts gehet,
> Je früher kommt man an das Ziel,
> Wo niemand gerne stehet.

Hieran schließt nun IV 17 an mit der in Versen 1-9 gestellten Frage, was dem Menschen denn im Alter von all dem, was im Leben wichtig ist, bleibe, worauf Vers 10 die Antwort gibt:

> Mir bleibt genug! Es bleibt Idee und Liebe.

Also haben wir es auch hier bei dieser Einschiebung mit einer sinnfälligen zu tun.

In Buch V, dem "Buch des Unmuths," haben weder die Reise- noch die Dichtungsgedichte oder das einzige, wo sich beide Bereiche überschneiden, eine Änderung in der Reihenfolge zwischen den Ausgaben von 1819 und 1827 erfahren. Änderungen, die vorgenommen wurden, betreffen die Gedichte nach V 9, dem letzten in diesen drei Kategorien. Hier sei also lediglich erwähnt, daß V 11, V 14 1827 neu hinzukamen und daß V 15 einen Titel erhielt, während es einen solchen 1819 noch nicht führte. Ebenfalls neu an V 15 ist die Timur-Strophe; das Gedicht bestand 1819 nur aus sechs Versen. Ein Motto fehlt in beiden Ausgaben dem Buch, und während also in der Erstausgabe Buch V dreizehn Gedichte umfaßte, enthielt es in der Ausgabe letzter Hand fünfzehn. Nur ein einziges Gedicht hat sowohl am Thema der Reise als an dem der Dichtung teil.

1819 wurden in dem sechsten Buch, dem "Buch der Sprü-

che" zwölf Gruppen von Sprüchen veröffentlicht, 1827 achtzehn. In keiner Ausgabe hat das Buch ein Motto, und in keinem der Gedichte finden sich die Themen Reise und Dichtung gleichzeitig. Von den sechs neuen Gedichten ist eins, VI 4, ein Reisegedicht, und eins, VI 18, ein Dichtungsgedicht. Zwischen die ursprünglichen Nummern 1 und 2 wurden 1827 VI 2, VI 3, VI 4 und VI 5 eingefügt und nach der ursprünglichen Nr. 12 (VI 16) VI 17 und VI 18. VI 18 ist besonders interessant, denn der zweiteilige Spruch trägt das Datum vom 6, April 1818, hätte also zeitlich gesehen sehr wohl in die Erstausgabe aufgenommen werden können. Außerdem folgte der erste Teil ursprünglich dem zweiten; diese Folge wurde für die Ausgabe letzter Hand umgekehrt,[16] so daß das Buch in seiner letzten Form mit folgenden Versen endet:

> Wisse, daß mir sehr mißfällt,
> Wenn so viele singen und reden!
> Wer treibt die Dichtkunst aus der Welt?
> Die Poeten!

Eine so sarkastische und negative Note ist selbst im "Buch des Unmuths" nicht angeschlagen worden, wodurch einmal stimmungsmäßig ein Übergang zu Buch VII geschaffen wird und zum anderen das Dichtungsthema, das in Buch VI relativ vernachlässigt ist, durch die prominente Stellung dieses Spruches ans Ende des Buches wieder in seine Rechte eingesetzt wird. Gleiches kann von dem Reisethema nicht behauptet werden. Von den zwei in dem Buch befindlichen Reisesprüchen, VI 4 und VI 15, beide ohne Datum, war VI 15

schon in der Erstausgabe gedruckt worden. Bei VI 4 handelt es sich um einen dreiteiligen Spruch, dessen erster Teil in Versen 3-4

> Dein Los ist gefallen, verfolge die Weise,
> Der Weg ist begonnen, vollende die Reise!

lautet. Thematisch knüpft das an VI 3 an, dessen erste zwei Verse folgendes Diktum aufstellen:

> Prüft das Geschick dich, weiß es wohl warum:
> Es wünscht dich enthaltsam! Folge stumm.

das dann VI 4 in größerer Breite ausführt. Das erklärt die Einschiebung dieses Reisespruches an dieser Stelle.

Buch VII, das "Buch Timur," enthält nur zwei Gedichte, und beide Gedichte erscheinen in gleicher Form und Anordnung in der Erstausgabe und der Ausgabe letzter Hand. Eine Reise wird in dem ganzen Buch nicht erwähnt, weshalb in diesem Buch auch kein Überschneiden von Reise und Dichtung zu beobachten ist, und in VII 2 wird das Thema Dichtung nur ganz am Rande angeschnitten und zwar in Versen 11-12. Noch dazu handelt es sich bei diesem Gedicht um eins aus der ersten Stufe der Divan-Gedichte, datiert am 27. 5. 1815 und ins "Wiesbadener Register" unter der Nr. 58 aufgenommen. In Buch VII entbehren wir daher, jedenfalls soweit es Änderungen zwischen den beiden Divan-Ausgaben betrifft, jeglicher Anhaltspunkte und Beweise für die These, daß der Divan sich um die beiden Pole Reise und Dichtung dreht.

Den vierzig Gedichten der Erstausgabe in Buch VIII,

dem "Buch Suleika," stehen zweiundvierzig Gedichte der Ausgabe letzter Hand gegenüber. In beiden Fällen erscheint eingangs ein Motto. Außer den beiden später noch hinzugekommenen Gedichten VIII 25 und VIII 40 hat VIII 22 eine vierzeilige Eingangsstrophe bekommen, so daß dieses Gedicht jetzt zwölf statt der ursprünglichen acht Zeilen hat. Eine eigentümliche Änderung hat Goethe fernerhin unternommen, indem er in zwölf Gedichten die Titel, die aus Namen bestanden, zu lediglichen Sprechernamen reduziert hat. Die sich daraus ergebende Wirkung ist eine Steigerung des Dialogcharakters beträchtlicher Teile dieses Buches, wodurch wiederum dieses Buch durch größere Intimität ausgezeichnet ist und eine viel geschlossenere Atmosphäre aufweist, als das in anderen Büchern der Fall ist. Diese Titeländerung deutet ebenfalls an, daß Goethe in den Vorbereitungen zur Ausgabe letzter Hand bewußte Änderungen vorgenommen hat, deren Zweck war, das, was er als wichtige Momente im Divan betrachtete, zu unterstreichen.

Fünf Gedichte des achten Buches gehören sowohl in die Sphäre der Reise als auch der Dichtung. Vier von diesen, VIII 7, VIII 8, VIII 10 und VIII 41 entstammen der ersten Entstehungsphase, das fünfte, VIII 40, stammt aus der dritten Entstehungsstufe. Es ist ohne Datum und fand sich noch nicht in der Erstausgabe. Es steht daher an, zu untersuchen, weshalb dieses Gedicht, das in unserem

Kontext von doppelter Wichtigkeit ist, einmal wegen der beiden Themen, die es beinhaltet, zum anderen wegen seiner späteren Einfügung, an gerade dieser Stelle dem Buch zugesellt wurde. Wie auch in den vorigen Fällen geben die umgebenden Gedichte über diese Frage Auskunft. VIII 39 führte ursprünglich den Titel "Suleika," hat dann aber die Reduzierung zu Suleika als Sprechername erfahren. Dieses Gedicht ist wohl Suleikas Antwort auf das vorausgehende, und Suleika gesteht, sie habe ganz den Sinn von Hatems Spiegelmetapher verstanden und antwortet nun ihrerseits unter Verwendung der Spiegelmetapher. VIII 40, "Laß den Weltenspiegel Alexandern," greift das Wort des Spiegels auf, ohne allerdings die Metapher fortzuführen, und VIII 41 spricht dann in Vers 6 vom "Augenglas der Liebe." Ein weiteres bildliches Zugehörigkeitsmoment von VIII 40 mit VIII 41 ist die Berufung auf die Welt, die in beiden stattfindet, und besonders die Gegenüberstellung von der Welt eines Eroberers wie Alexander mit der des Dichters. Es ist dies, was die Einfügung von VIII 40 an dieser Stelle bestimmt haben muß.

Bei VIII 25, einer der drei Neueinschiebungen, handelt es sich um ein Dichtungsgedicht, ebenfalls ohne Datum. Es trägt den Titel "Buch Suleika." Wieder, wie in den vorigen Fällen, hängt die Bedeutung der Einschiebung zwischen VIII 24 und VIII 26 von den umgebenden Gedichten ab. In VIII 24 haben wir die erste namentliche Erwähnung

des Schenken, der den Dichter in seinen Gedanken an die Geliebte stört. VIII 26 "An vollen Büschelzweigen" verwendet das Sinnbild von der Kastanie, deren Früchte sich von der Schale loslösen, und so wie dieser organische Prozeß vor sich geht, so fallen Hatems Lieder in Suleikas Schoß. Und zwischen diesen beiden steht der Stoßseufzer "Buch Suleika":

> Ich möchte dieses Buch wohl gern zusammen schürzen,
> Daß es den andern wäre gleich geschnürt.
> Allein wie willst du Wort und Blatt verkürzen
> Wenn Liebeswahnsinn dich ins Weite führt.

Zwei Aussagen in diesem Gedicht sind für unsere These von besonderer Wichtigkeit. Einmal hebt der Dichter das achte Buch aus dem Divan heraus, indem er die anderen Bücher als kompakter beschreibt, als Bücher, die ein geschlosseneres Ganzes darstellen als dies in Buch VIII der Fall ist. Zum anderen aber wird das Thema Liebe als Abschweifung beschrieben, der Zustand des Liebens als Wahnsinn bezeichnet. Diese letztere Aussage ist für uns insofern von Bedeutung, als ja der Einwand erhoben werden könnte, daß neben Reise und Dichtung die Liebe immerhin einen beträchtlichen Raum innerhalb des Divans einnimmt und deshalb die Liebesgedichte genauso isoliert und einzeln betrachtet werden sollten wie das mit den Dichtungs- und/oder Reisegedichten geschieht. VIII 26 ist dann, den Gedanken des Abschweifens weiterführend, eine Erklärung des Schaffensprozesses, den die Liebe in dem Dichter hervor-

ruft. Der Platz, den Goethe also VIII 25 zugewiesen hat, ist deshalb genau der richtige.

VIII 22 ist ein Reisegedicht. Zusammen mit VIII 21 bildet es eine kleine Gruppe in sich, die dem "Buch der Sprüche" formal verwandter ist als dem "Buch Suleika." Ton und Inhalt nach gehören sie allerdings ganz und gar nicht ins "Buch der Sprüche," sondern sind sehr wohl an ihrer Stelle angebracht. In beiden Gedichten handelt es sich um vierzeilige Sprüche, von denen beide 1819 je zwei hatten. Verse 1-4 in VIII 22 wurden für die Ausgabe letzter Hand neu hinzugefügt. Und diese vier neuen Verse sind etwas problematisch, denn was eben über diese Sprüche gesagt wurde, trifft auf sie nicht zu. Im Ton stören sie im "Buch Suleika," denn der Verächtlichkeit wie der Verse 1-2:

> Mag sie sich immer ergänzen
> Eure brüchige Welt in sich!

hat Goethe sonst im "Buch Suleika" keinen Platz eingeräumt, während wir sie sehr wohl im "Buch des Unmuths" und im "Buch der Sprüche" beheimatet finden. Der Zusammenhang mit dem "Buch Suleika" besteht allerdings in Versen 3-4. Da wir keine Goethesche Handschrift dieser vier Zeilen besitzen, ist die Reinschrift aller in der Erstausgabe gedruckten und der 1827 veröffentlichten Gedichte das frühste Zeugnis dieses Spruches.[17] Eine Spekulation bezüglich des Grundes für die Einschiebung an dieser Stelle außer des inhaltlichen der Verse 3-4 verbietet sich des-

halb. Und damit hätten wir über die Änderungen und Einfügungen im achten Buch Rechenschaft gegeben. Dabei ist zu beachten, daß das "Buch Suleika," das längste Buch innerhalb des Gesamtwerkes, keine veränderte Anordnung erfahren hat, und der Zusatz von zwei Gedichten und einer Strophe (VIII 22) ist im Vergleich zu anderen, viel kürzeren Büchern äußerst gering. Es gab 1827 nichts abzurunden oder auszuwiegen, denn wie Goethe unter dem Abschnitt "Künftiger Divan" in den Noten und Abhandlungen sagte: "Dieses Buch /das 'Buch Suleika'/, ohnehin das stärkste der ganzen Sammlung, möchte wohl für abgeschlossen anzusehen sein. Der Hauch und Geist einer Leidenschaft, der durch das ganze weht, kehr nicht leicht wieder zurück, wenigstens ist dessen Rückkehr wie die eines guten Weinjahres in Hoffnung und Demut zu erwarten."[18]

Im "Schenkenbuch," Buch IX, überschneiden sich in keinem Gedicht Hinweise auf Reise oder Dichtung. In der Erstausgabe finden sich vier Gedichte weniger als in der Ausgabe von 1827 (16 verglichen mit 20), in keiner von beiden ein Motto. Doch beobachten wir das gleiche Phänomen wie in Buch VIII, daß nämlich Goethe in sechs Gedichten den Titel zu dem Sprechernamen herabgewürdigt hat. Die nämlichen Beweggründe müssen hier wie dort im Spiel gewesen sein, denn Dialog und Intimität sind die hervorstechenden Eigenschaften beider Bücher. Unter den 1827 neuen Gedichten, IX 11, IX 12, IX 18, IX 20, befinden sich

nicht das einzige Reisegedicht dieses Buches und nur ein einziges der fünf Dichtungsgedichte, IX 18. Dieses Gedicht ist als Weiterentwicklung von IX 17 zu verstehen, in dem der Schenke den Dichter vor dem Trinken warnt, eine Warnung, die der Dichter ausschlägt, weil er Mohammed unterschiebt,

> Er in seinem heil'gen Eifer,
> Möchte gern allein verrückt seyn.

Saki, der für seinen Dichter fürchtet, führt ihm in IX 18 die Gefahren vor Augen, die in dem redeseligen Zustand der Trunkenheit verborgen sind. Der Dichter zwar lehnt diese Warnung ab, denn

> Dichter ist umsonst verschwiegen,
> Dichten selbst ist schon Verrath.

IX 17, eins der Gedichte, die die Titelreduzierung erfuhren, entstand am 23. 2. 1815, IX 18 ist ohne Datum, ist aber wahrscheinlich 1818/1819 gedichtet worden.[19] Die Wahl der Einfügung an dieser Stelle, besonders in Hinblick auf die Tatsache, daß IX 17 gleichzeitig den Titel "Dichter" verlor, hätte also nicht besser sein können, denn der in IX 17 angefangene Gedankengang wird durch den Vergleich der religiösen mit der dichterischen Aussage gesteigert, und so erfahren beide Gedichte durch ihre Zusammenstellung eine entschiedene Überhöhung.

Wenden wir uns nun den übrigen drei in der Ausgabe letzter Hand neuen Gedichte zu. Wiederum handelt es sich in IX 10 um ein Gedicht, das auf das vorausgegangene Bezug

nimmt. Es datiert vom 29. September 1815 und ist ein Versuch in der Gaselform, der sich hier um das Wort Trunkenheit in dreifacher Bedeutung von Liebes-, Liedes- und Weinestrunkenheit dreht. In IX 11 dann beruhigt der Dichter den Schenken dahingehend, daß er sich trotz seiner Trunkenheit der Gegenwart des Schenken freuen kann, denn worauf es bei aller Trunkenheit ankommt, ist, sich seiner selbst bewußt zu sein. Um dieses neue Gedicht an dieser Stelle weiterhin zu rechtfertigen, ist es ebenfalls notwendig, noch einen Schritt weiter zurückzugehen und IX 9 zu betrachten, wo der Schenke das Mädchen verjagt, das zu seinem Dichter will. Der Grund, weshalb IX 11 nicht gleich auf IX 9 folgt, ist, daß der Dichter erst sein dreifaches Interesse beschreiben muß, um Saki in seiner Eifersucht beruhigen zu können.

IX 12, das ebenfalls 1827 neu hinzugekommen ist und das das Entstehungsdatum vom 8. September 1818 trägt, scheint ebenfalls an den Schenken gerichtet zu sein. Der Dichter verlangt Auskünfte über die vergangene Nacht, an deren Turbulenz er teilgenommen hat. Dieses Gedicht dient deshalb als Übergang zu IX 13, dem Gedicht, in dem der Schenke den Katzenjammer des Dichters diagnostiziert. 1819 war dieses Gedicht dem Gasel IX 10 direkt gefolgt, doch mußte sich diese Reihenfolge als unbefriedigend erweisen, denn nichts bereitet in IX 10 auf das physische Stadium des Katzenjammers vor. Und diese Funktion wird

also von IX 12 erfüllt.

In der Erstausgabe endete das "Schenkenbuch" mit IX 19 "Sommernacht." Dieses Gedicht, das an und für sich wirklich eine Art Abschluß bildet, indem der Dichter den Schenken ins Haus schickt, endet zwar auf diese Weise die Unterhaltung zwischen Saki und dem Dichter, doch läßt es einen wichtigen Faktoren vermissen, der in IX 19 zwar angedeutet aber nicht zur Vollendung gebracht wird: das persönliche Verhältnis der beiden zueinander und worauf es beruht. Zwar versichert Saki in IX 9, Verse 27-28, daß er des Dichters Lehren nie vergessen werde, wir vermissen aber des Dichters Erklärung, die nur ganz indirekt in Versen 53-56 zum Ausdruck kommt. IX 20, wieder dem Prinzip der Steigerung folgend, enthält Sakis folgende Verse:

> So hab ich endlich von dir erharrt:
> In allen Elementen Gottes Gegenwart.

und Hatems Definition seiner Rolle gegenüber dem Jungen als die des Freundes und Lehrers. Die Freude, die ihm Saki bereitet und von der er in Vers 12 spricht, ist dreifacher Natur: als Freund, als Schüler, als junger Mensch, der durch gesunden Schlaf erneuert ihm, dem Greise, gegenübertritt. Es läßt sich nicht leugnen, daß dieses so viel inklusivere Gedicht ein entschieden besseres Ende des "Schenkenbuches" abgibt als das bei "Sommernacht" der Fall war, dessen Abschluß rein äußerlicher Natur ist.

Es steht zu erwarten, daß Buch X, das "Buch der Parabeln," kaum Reise- und/oder Dichtungsgedichte enthält. Von den beiden Typen findet sich je eins vor, und beide stammen aus der ersten Hälfte von 1815. Es findet sich in Buch X jedoch kein gemischtes Gedicht. X 10, das einzige Dichtungsgedicht, ist an zweiter Stelle in der 1819 Ausgabe sowohl als auch in der Ausgabe von 1827. Zwei Änderungen sind allerdings zwischen den beiden Ausgaben vorgenommen worden, wenn sie auch keins der Reise- oder Dichtungsgedichte betreffen. 1819 enthielt das zehnte Buch acht Gedichte, 1827 zehn; in beiden Fällen fehlt ein Eingangsgedicht. Die neuen Gedichte sind X 3 "Wunderglaube" und X 7 "Zum Kessel sprach der neue Topf." Thematisch hängen die einzelnen Parabeln lose zusammen, indem sie Hochmut und seine Kehrseite, die Bescheidenheit, behandeln; aber drei Gedichte haben daran keinen Anteil, und X 3 ist eine von diesen Ausnahmen, während X 7 dazugehört. Strukturell stehen die Parabeln in überhaupt keinem Zusammenhang, weshalb sich die Einschiebungen von X 3 und X 7 auf der von uns bis jetzt geübten Basis nicht erklären lassen. Dies steht in radikalem Unterschied zu den Büchern IV, V und VI, wo wir wenigstens Gruppen von strukturell zusammengehörigen Gedichten feststellen konnten. Deshalb soll hier davon abgesehen werden, sich in Spekulationen über den Grund der Einschiebungen an den betreffenden Stellen zu ergehen. Zwar besitzen wir in den Noten

und Abhandlungen unter dem Abschnitt "Künftiger Divan" Goethes Beschreibung von fünf Arten der Parabeln: ethische, moralische, asketische, mystische und solche, die den Islam lehren und bestätigen.[20] Wie wir schon oben auf den losen thematischen Zusammenhang der Parabeln hingewiesen haben, so bestätigt Goethe an dieser Stelle, daß er Beispiele jeglicher Art von Parabeln zu bringen gedenke. Da es sich aber bei den Einschiebungen weder um ein Reise- noch um ein Dichtungsgedicht handelt, erübrigt sich eine Untersuchung über den Parabeltyp, dem X 3 und X 7 angehören, zumal Goethe selbst mit keinem Wort eine strukturelle Verbindung der Parabeln untereinander erwähnt.

Das "Buch des Parsen," Buch XI, enthält sowohl in der Erstausgabe von 1819 als auch in der Ausgabe letzter Hand von 1827 zwei Gedichte, von denen keins an den Themen Reise und/oder Dichtung Anteil hat. Beide Gedichte stammen aus der ersten Stufe der Entstehungszeit. Und wie aus den Noten und Abhandlungen hervorgeht, hatte Goethe auch für dieses Buch weitere Pläne,[21] die er aber nicht ausgeführt hat.

Als letztes wenden wir unsere Aufmerksamkeit dem zwölften und letzten Buch, dem "Buch des Paradieses" zu. Wie schon zu Anfang dieses Kapitels gesagt wurde, und wie aus der Tabelle auf S. 130-131 hervorgeht, wurde dieses Buch 1827 fast um die Hälfte vermehrt, ein prozentualer Zuwachs, der nur durch den des vierten Buches übertrof-

fen wird, wofür wir oben Gründe angegeben haben und wie wir ihn sonst in keinem Buch auch nur annähernd groß finden.

Im Gegensatz zur Erstausgabe, in der Buch XII mit sechs Gedichten vertreten ist, enthält die Ausgabe von 1827 elf Gedichte. In keiner von beiden Ausgaben findet sich ein Eingangsgedicht. Von diesen elf Gedichten zählen nur eins zu der Gruppe der Dichtungsgedichte, zwei zu der der Reisegedichte, aber in sechs Gedichten überschneiden sich die Bereiche. Von den fünf neuen Gedichten, XII 1, XII 4, XII 5, XII 6 und XII 7 gehören die vier letztgenannten zu denjenigen, die sowohl auf Reise als auch auf Dichtung Bezug nehmen. Da diese vier direkt aufeinanderfolgen, können sie als Gruppe betrachtet und als solche besprochen werden und der Grund für ihre Einschiebung zwischen XII 3 und XII 8 (ursprünglich dem zweiten und dritten Gedicht) auf Grund ihrer Gruppenhaftigkeit analysiert werden. Die Entstehungszeit aller vier Gedichte ist der frühe Sommer 1820.

Deshalb müssen wir in größeren Zügen als das bisher geschehen ist den Handlungsgang von XII 1-XII 3 und von XII 8-XII 11 aufzeigen, um die Wirkung prüfen zu können, die in der Einschiebung der Gruppe XII 4-XII 7 liegt. XII 1 "Vorschmack" spricht über den Grund des Glaubens an ein Paradies, den der Dichter für sich selbst rechtfertigt durch den Vorgeschmack, den er beim Küssen seines

"Himmels-Wesens" empfindet. XII 2 "Berechtigte Männer" läßt Mohammed von dem Heldentum derer sprechen, denen die Huris Einlaß ins Paradies gewähren und welchen wonniglichen häuslichen Frieden diese "Himmels-Mädchen" zu gewährleisten wissen. Unter diesem Gedicht, abgesetzt von den restlichen zwölf Strophen und doch ein Teil davon, steht der Vierzeiler:

> Und so war das Wenige zu melden
> Wie der sel'ge Muselmann sich brüstet.
> Paradies der Männer Glaubenshelden
> Ist hiermit vollkommen ausgerüstet.

XII 3 "Auserwählte Frauen" erzählt wie es bis jetzt nur vier Frauen erreicht haben, ins Paradies eingelassen zu werden: Suleika, Maria, Chadidscha (Mohammeds Gattin) und Fatima (Tochter Mohammeds und Gattin des Kalifen Ali). XII 3 ist somit ein Gegenstück zu XII 2. Die Charakteristik des Gegenstückes liegt in der Funktion, die diese Frauen erfüllt haben und den Beitrag, den sie geleistet haben, obwohl sie natürlich aus verschiedenen Sphären stammen. Funktion und Beitrag der einzelnen Frauen werden in dem Gedicht aufgezählt, dessen letzte Strophe lautet:

> Diese finden wir alldorten;
> Und wer Frauen Lob gepriesen
> Der verdient an ewigen Orten
> Lustzuwandeln wohl mit diesen.

Und damit ist der Übergang zu der neu eingefügten Gruppe XII 4-XII 7 gegeben, denn nach der allgemeinen Beschreibung des Paradieses und seiner Bewohner sind die nächsten vier Gedichte Dialoge zwischen dem Einlaß begehrenden

Dichter und einer Huri. Außerdem ist mit diesen Zeilen angezeigt, auf Grund welcher Verdienste der Dichter ins Paradies gelangen wird.

Ursprünglich folgte auf "Auserwählte Frauen" "Begünstigte Thiere" (XII 8), wo, wie in XII 3, die christliche und die mohammedanische Sphäre verschmelzen, indem es sich bei den aufgezählten Tieren um den Esel, den Jesus geritten hat, den Wolf, dem Mohammed befohlen hat, oder auch vielleicht den Wolf Josefs, das Hündlein aus dem übernächsten Gedicht XII 10 und um Abuherriras Katze handelt.[22] "Höheres und Höchstes," XII 9, schließt sich an, das direkt an XII 8 mit den Versen anknüpft:

> Daß wir solche Dinge lehren
> Möge man uns nicht bestrafen.
> Wie das alles zu erklären
> Dürft ihr euer Tiefstes fragen.

Hierbei beziehen sich die ersten zwei Verse ganz eindeutig auf die recht unorthodoxe Beschreibung des Paradieses und seiner Bewohner, die vorausgegangen ist. Verse 3-4, im typischen Divan-Stil, sind zweideutig. Einmal beziehen sie sich natürlich auf "solche Dinge" in Vers 1; zum anderen aber beziehen sie sich auf jegliche Paradiesbeschreibung und im besonderen auch auf das Folgende innerhalb dieses Gedichts. Und wie in XII 3 prophezeit worden war, daß der Dichter ins Paradies gelangen werde, so beschreibt dann XII 9, wie dieser westliche Dichter, der in der Gedichtgruppe XII 4-XII 7 der Huri seinen Einlaß abge-

wonnen hat, worin für ihn die Seligkeit besteht und was für ihn Ewigkeit und Paradies bedeuten. Somit haben wir in XII 9 ein Gegenstück zu XII 1 und XII 2, der mohammedanischen Beschreibung.

XII 10 "Siebenschläfer" gibt eine Legende wieder, deren Interesse für unsere Zwecke darin liegt, daß einmal in Versen 86-87

> Sich und den Gefährten hat er
> Die Persönlichkeit bestätigt

wir eine Bestätigung, ein erreichtes Ziel dessen finden, was in XII 9 als Wunsch in den Versen 5-8 ausgesagt wurde:

> Und so werdet ihr vernehmen
> Daß der Mensch, mit sich zufrieden
> Gern sein Ich gerettet sähe,
> So dadroben wie hienieden.

Zum anderen haben wir in "Siebenschläfer" ein Gegenstück zu "Hegire," I 1, denn genau wie der Dichter vor den Wirrnissen seiner Zeit flieht, so müssen die sechs Jünglinge vor ihrem Kaiser fliehen, und wie der Dichter endlich sein Paradies erreicht, indem sein in I 1 als Ziel gesetzter Erneuerungsprozeß erreicht ist, so hat Gabriel die Schar der Jünglinge dem Paradies zugeführt, nachdem der Engel durch die Zeiten ihren Erneuerungsprozeß gewährleistet hat. Erneuern und Verjüngung waren auch Attribute des in XII 1 beschriebenen Paradieses.

XII 11 "Gute Nacht," das letzte Gedicht des Divans, dient zwei Zwecken: Erstens gibt der Dichter seinem Volk

diese Gedichtsammlung zu treuen Händen und schließt rein formal damit den Band, zweitens stellt es eine Zusammenfassung der Themen Reise und Dichtung dar. Der Dichter hat sein Ziel erreicht und ist an einem Ort,

> Wo das Schöne, stets das Neue,
> Immer wächst nach allen Seiten
> Daß die Unzahl sich erfreue.

Es scheint also erwiesen, daß Buch XII aus drei Gedichtgruppen besteht, deren erste, die Gedichte XII 1-XII 3, die mohammedanische Vorstellung des Paradieses wiedergibt, deren zweite, die neu eingeführten Gedichte XII 4-XII 7, beschreibt, wie der Dichter selbst ins Paradies gelangt, und deren dritte, die Gedichte XII 8-XII 11, obwohl noch zum großen Teil in der östlichen Vorstellungswelt befangen und bildlich von ihr zehrend, immer eindeutiger dieses erreichte Paradies des Dichters beschreibt.

Es ist jedoch angebracht, die Gruppe XII 4-XII 7 etwas genauer zu betrachten, um die Wirkung, die sie im Gesamtplan des "Buch des Paradieses" hat, herauszustreichen. Wie schon oben gesagt, stammen alle vier Gedichte aus dem Frühsommer 1820. Außer bei dem letzten der Gruppe handelt es sich um für den Divan außerordentlich lange Gedichte. XII 4 "Einlaß" beginnt mit einem Dialog einer wachestehenden Huri, der der Dichter verdächtig vorkommt. Hier sei daran erinnert, daß in dem vorangehenden Gedicht der Dichter seine Verdienste aufgezählt hat, die ihn ins Paradies kommen lassen werden. Sie verlangt die Wunden zu

sehen, die seine Aufnahme rechtfertigen können (vgl. XII 2, Verse 1-4 und Verse 21-28). Des Dichters Antwort beruft sich auf sein Menschsein, was Kämpfertum beinhalte, und auf sein Dichtertum (vgl. XII 3, Verse 22-24). Dieses Gespräch fortführend erwidert die Huti nun in XII 5 "Anklang," daß sie sich aus früherer Zeit an ". . . Gesäusel / Ein Ton- und Silbengekräusel" erinnere, das wie seine Lieder geklungen habe. Dies nimmt nun der Dichter zum Anlaß, seine Gedichte als Fürsprecher für sich in Anspruch zu nehmen und die Huri als für sich beschieden zu erklären. XII 6 "Deine Liebe" beschreibt des Dichters Entzükken von der Huri und seine Frage nach ihrer Vergangenheit, da ihm scheine, sie habe einmal Suleika geheißen. Dies nun veranlaßt die Huri, den Werdegang der Huris im Paradies zu erzählen und wie sie nach des Propheten Gebot jedem Helden als das erscheinen müßten, was er in ihnen zu sehen wünschte. Mit den Versen 57-60

> Du gibst dem Blick, dem Kuß die Ehre,
> Und wenn ich auch nicht Suleika wäre.
> Doch da sie gar zu lieblich war,
> So glich sie mir wohl auf ein Haar.

besonders wegen des Konjunktivs in Vers 59 läßt sie die Frage nach ihrer wahren Identität völlig offen, was nun der Dichter auch gar nicht mehr wichtig schätzt, und sie wiederum fordert ihn auf, auch im Paradies weiterzudichten, denn, Verse 75-76:

> Und was aus frischer Quelle bricht
> Das darf im Paradiese fließen.

Auch XII 7 "Wieder einen Finger" besteht aus einem Dialog zwischen Huri und Dichter, der sich in diesem Falle um das Thema Zeit dreht, das für den Dichter jegliches Interesse verloren hat, und in dem die Huri den Dichter auffordert, ihr die Lieder an Suleika vorzutragen,

Denn weiter wirst du's doch im Paradies nicht bringen.

Mit dieser Zeile schließt die Gruppe der 1827 neu eingefügten Gedichte, und ein besserer Abschluß läßt sich kaum denken, ehe der dritte, allgemeinere Teil beginnt, denn es ist Bestätigung, daß auch im Paradies der Dichter nichts anderes schaffen kann als auf der Erde.

Ebenfalls weist der oben zitierte Vers 18 aus XII 7 auf XII 1 "Vorschmack," das fünfte der 1827 eingeschobenen Gedichte hin, denn er behauptet, das Beste, was der Dichter geschrieben habe, seien die Gedichte an Suleika. Und in "Vorschmack" wurde Suleika als Jugendmuster beschrieben, der eine Verjüngungsfunktion zukommt. Auf Grund der Begegnung mit der Huri-Suleika erklärt sich nun der Dichter völlig willens ans Paradies zu glauben. Damit gibt XII 1 die Vorbedingung für das, was weiterhin im "Buch des Paradieses" geschieht. Wie das Buch in der Erstausgabe mit XII 2 "Berechtigte Männer" begonnen hatte, war dem damaligen Inhalt nach völlig genügend. Goethe muß sich aber früh 1820 entschlossen haben, dies letzte Buch mehr persönlich auf den Dichter zuzuschneiden, und XII 1 ist das

am frühesten geschriebene der fünf neuen Gedichte,[23] das dann die anderen vier in Szene setzt. Maier hat folgendes zu dieser Einschiebung zu sagen: "Der Vorabdruck dieses Gedichts /XII 4/ steht als letztes Stück auf den beiden letzten Seiten der 'Anzeige von Goethe's sämmtlichen Werken, vollständige Ausgabe letzter Hand', die datiert ist, Weimar, den 1. März 1826 und worin es vom Divan heißt, stark vermehrt, wo nicht an Zahl, doch an Bedeutung'."[24] /Hervorgehoben vom Verfasser/.

Wie schon oben gesagt, mußte bei der Beschreibung der in der Ausgabe letzter Hand vorgenommenen Änderungen in Buch XII weiter ausgeholt werden, weil diese Änderungen erstens strukturell das Buch völlig ändern und ihm einen ganz anderen Charakter verleihen und zweitens, weil im Gegensatz zu den anderen Büchern hier schon auf der ersten, sprachlichen Ebene eine völlig zusammenhängende Geschichte erzählt wird.

Abgesehen von den strukturellen Beweisen, die wir für den sinnvollen Zuwachs des Divans geliefert haben, gibt es einen weiteren, der von Goethe selbst stammt. In den Noten und Abhandlungen unter dem Abschnitt "Künftiger Divan" heißt es:

> Man hat in Deutschland zu einer gewissen Zeit manche Druckschriften vertheilt, als Manuscript für Freunde. Wem dies befremdlich seyn könnte, der bedenke daß doch am Ende jedes Buch nur für Theilnehmer, für Freunde, für Liebhaber des Verfassers geschrieben sey. Meinen Divan besonders möcht' ich also bezeichnen, dessen gegenwärtige

> Ausgabe nur als unvollkommen betrachtet werden kann. In jüngeren Jahren würd' ich ihn länger zurückgehalten haben, nun aber find' ich es vorteilhafter ihn selbst zusammenzustellen, als ein solches Geschäft, wie Hafis, den Nachkommen zu hinterlassen. Denn eben daß dieses Büchlein so da steht, wie ich es jetzt mittheilen konnte, erregt meinen Wunsch ihm die gebührende Vollständigkeit nach und nach zu verleihen. Was davon ebenfalls zu hoffen seyn möchte, will ich Buch für Buch der Reihe nach andeuten.[25]

Daß Goethe selbst mit den Zusätzen den Divan nie ganz so abgeschlossen hat, wie er das 1819 beabsichtigte, fällt sofort ins Auge, wenn man seine auf das obige Zitat folgenden Ausführungen liest. Daß er andererseits aber den Divan abgeschlossen hat, wenn vielleicht auch anders als anfangs geplant, wird das folgende Kapitel zu beweisen suchen, wenn wir die Allegorie beschreiben, die sich aus der heutigen Form und dem heutigen Format des Divans ergibt. Daß Goethe bewußt im Divan eine Allegorie geschrieben habe, möchten wir nicht behaupten, was schwerfallen würde, wenn wir an seine Definition der Allegorie erinnern. Daß Goethe aber im Laufe der Jahre nach der Erstausgabe sich immer mehr von dem ursprünglichen Konzept fortbewegte und bewußt seine Einschiebungen so vornahm, daß die Illusion der Reise erhalten und besser verteilt wurde, als das anfangs der Fall war, muß ebenfalls nach all dem oben Gesagten außer Frage stehen. Und daß er endlich besonders im letzten Buch bewußt einen Abschluß für eben diese Reisevorstellung suchte und fand und somit wirklich dem Divan eine Endgültigkeit gab, kann ebenfalls nicht bezweifelt

werden, auch nicht mit Rücksichtnahme auf den Abschnitt "Künftiger Divan" in den Noten und Abhandlungen.

Fußnoten zu IV.

[1] Maier, Kommentar, S. 225. Zu dieser Zahl von 188 Gedichten ist zu erklären, daß in dem sechsten Buch, dem "Buch der Sprüche," nicht jeder Spruch als Einzelspruch numeriert worden ist. Weil Maier glaubt, Goethe habe je pro Seite sinnverwandte Sprüche zusammengefaßt und er Seiten statt Sprüche zählt, ergibt sich für das sechste Buch die Zahl von 18.

[2] Maier, Kommentar, S. 15.

[3] Maier, Kommentar, S. 15.

[4] Maier, Kommentar, S. 416.

[5] Maier, Kommentar, S. 22.

[6] Bei nicht eindeutig erwiesenen Entstehungsdaten folgen wir Maiers Vermutungen und Behauptungen.

[7] Zur Zeichenerklärung von Tafeln 9-11: Ein Sternchen bei der Nummer des Gedichts bezeichnet diejenigen, die Goethe in erhaltenen Hand- und Reinschriften als Neueinfügungen für die 1827 Ausgabe markierte. Dabei ist zu bemerken, daß nicht alle neuen Gedichte dieses Sternchen haben, weil die Handschriften nicht vollzählig erhalten sind. Ein Pluszeichen unter der Rubrik der Ausgabe von 1819 zeigt an, daß das Gedicht sich in dieser Ausgabe befand, und ein Minuszeichen bedeutet, daß sich die Gedichte nicht in den jeweiligen Sammlungen oder Ausgaben befanden.

[8]

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

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

Roth und weiß, gemischt, gesprenkelt
Wüßt' ich schönres nicht zu schauen;
Doch wie Hafis kommt dein Schiras
Auf des Nordens trübe Gauen?

Ja es sind die bunten Mohne,
Die sich nachbarlich erstrecken,
Und, dem Kriegesgott zum Hohne,
Felder streifweis freundlich decken.

Möge stets so der Gescheute
Nutzend Blumenzierde pflegen,
Und ein Sonnenschein, wie heute,
Klären sie auf meinen Wegen!

Zwiespalt

Wenn links an Baches Rand
Cupido flötet,
Im Felde rechter Hand
Mavors drommetet,
Da wird dorthin das Ohr
Lieblich gezogen,
Doch um des Liedes Flor
Durch Lärm betrogen.
Nun flötets immer voll
Im Kriegesthunder,
Ich werde rasend, toll,
Ist das ein Wunder.
Fort wächst der Flötenton
Schall der Posaunen,
Ich irre, rase schon,
Ist das zu staunen!

[9] Dieses Gedicht gehört nicht eigentlich zu den in der Erstausgabe in Buch II aufgeführten. Wir haben es auf Tafel 11 trotzdem mit + gekennzeichnet, weil es 1819 im Prosateil des Divans erschienen ist.

[10] Diese These läßt sich leicht mit Hilfe der Entstehungsdaten fundieren. II 8 trägt das Datum vom 10.12. 1814, erscheint im "Deutschen Divan" als Nr. 44 und im "Wiesbadener Register" als Nr. 82. II 9 ist ohne Datum, erscheint ebenfalls unter der Nr. 44 im "Deutschen Divan," trägt aber die Nr. 83 im "Wiesbadener Register." Maier, Kommentar, S. 131-2, meint, das Gedicht sei später eingeschoben worden, eben weil es im "Deutschen Divan" die Nummer des vorigen Gedichtes trägt. Jedenfalls aber muß Goethe der enge Zusammenhang von II 8 und II 9 bewußt gewesen sein, als er II 9 an der Stelle einfügte.

[11] Maier, Kommentar, S. 154-55.

[12]

Ergebung

"Du vergehst und bist so freundlich,
Verzehrst dich und singst so schön."

Dichter.
Die Liebe behandelt mich feindlich!
Da will ich gern gestehn
Ich singe mit schwerem Herzen.
Sieh doch einmal die Kerzen,
Sie leuchten indem sie vergehn.

Eine Stelle suchte der Liebe Schmerz,
Wo es recht wüst und einsam wäre;
Da fand er denn mein ödes Herz
Und nistete sich in das leere.

[13] Maier, Kommentar, S. 149.

[14] Maier, Kommentar, S. 138.

[15] Maier, Kommentar, S. 139.

[16] Maier, Kommentar, S. 269-70.

[17] Maier, Kommentar, S. 317.

[18] W. A., VII, 141.

[19] Maier, Kommentar, S. 375.

[20] W. A., VII, 151-52.

[21] W. A., VII, 152.

[22] Maier, Kommentar, S. 425-26. Eine Goethesche Notiz (H^{66}) über Olearius' Anmerkung geht folgendermaßen: "Abuherrira heist /sic/ ein Katzenvater / hat den Namen bekommen / weil er eine Katze sehr lieb gehabt und immer bey sich getragen / auch in offentlich /sic/ Versamblungen. Hat zur Zeit Mahumets und nach ihm gelebt / war dessen sehr guter Freund / und täglich umb ihn . . ."

[23] Obwohl wir keine Reinschrift dieses Gedichtes besitzen, erwähnt Goethe es am 23. April in seinem Tagebuch. Maier, Kommentar, S. 409. XII 4 trägt das Datum vom 24. April 1820, und somit wäre XII 1 das älteste der fünf.

[24] Maier, Kommentar, S. 419.

[25] W. A., VII, 132.

V.

Nachdem wir im ersten Kapitel die Ausgangsthesen dargelegt haben, auf Grund derer der Divan als Allegorie identifiziert wird, obliegt uns nun, die in den Gedichten enthaltene, fortlaufende und zusammenhängende Handlung aufzuzeigen. Dabei ist zu betonen, daß eine allegorische Interpretation keineswegs das Bestehen einer wörtlich-dichterischen Bezugsebene verneint. Wir gehen folgendermaßen vor: wir verfolgen den Gang der Handlung vom ersten bis zum letzten Gedicht an Hand derjenigen Gedichte, die wir als Reise- und/oder Dichtungsgedichte identifiziert haben. Am Beispiel von I 3 versuchen wir zu zeigen, warum die Bedeutungsebenen nicht scharf voneinander getrennt werden können, ohne bedeutungslos zu werden, und wie Goethe den Leser zu einer Interpretation zwingt, die auf der wörtlichen Ebene keineswegs vorgezeichnet ist. Dadurch erschaffen wir den Beweis der Interpretation des Divans auf zwei getrennten doch voneinander abhängigen und einander zugeordneten Ebenen. Da wir von der Behauptung ausgegangen sind (siehe oben, Kapitel I, S. 21f), daß der Held dieser allegorischen Dichtung, der in den Osten reisende Dichter, sein Ziel, das Paradies, erreicht, gilt es nun, diesen allegorischen Helden zu bestimmen und den Weg zu untersuchen, an dessen Ende dieses Paradies liegt. Fer-

nerhin muß das Paradies selber genauer untersucht werden, und zwar in zweifacher Form. Zum ersten wollen wir bestimmen, woraus die Paradieshaftigkeit für den Reisenden besteht, zum anderen muß die Antwort herausgeschält werden, die der Reisende auf seine Lebensfragen findet.

Wenden wir zuerst dem allegorischen Helden unsere Aufmerksamkeit zu. Dabei ist zu bemerken, daß der Reisende, das lyrische Ich, nur in zweien der Bücher einen Namen trägt und sonst unter dem Sprechernamen "Dichter" auftritt. In Buch VIII und IX führt er zeitweilig den Namen Hatem. Dies ist um so bemerkenswerter, als Hatem weder in VIII 1 noch in VIII 2 genannt wird, in denen die großen Liebenden aufgezählt werden. Die Namengebung erfolgt in VIII 3.[1] Dort handelt es sich aber nicht um eine Identifizierung des Dichters mit Hatem Zograi oder Hatem Thai, sondern lediglich um das Aufzählen von Attributen dieser zwei, die der reisende Dichter in seiner Beziehung zu Suleika auch für sich in Anspruch nehmen möchte. Vgl. hierzu die Verse 15 und 16:

> Zu nehmen, zu geben des Glückes Gaben
> Wird immer ein groß Vergnügen seyn.

In Buch IX, dem "Schenkenbuch," ist "Hatem" in drei Gedichten als Sprechername gebraucht, in IX 6, einem Gespräch mit Suleika, in IX 18 und IX 20 in Gesprächen mit dem Schenken. Gleichzeitig aber nennt ihn der Schenke einfach "Herr," oder aber der Sprechername "Dichter"

tritt auf. Das heißt also, daß der Reisende sich durch alle Bücher hindurch selbst als Dichter bezeichnet und auch von anderen handelnden Personen als solcher anerkannt wird und daß er lediglich in den beiden Büchern, die die Intimsphäre berühren, mit den Attributen des Gebens und Nehmens ausgestattet wird, der Name "Hatem" also keine neue oder andere Rolle des Reisenden bezeichnet, sondern vielmehr eine Beiordnung zu dem Titel des Dichters darstellt. Und darin liegt die Bedeutung, daß nämlich der Held dieser Handlung, d.h. der Gedichte, ein Dichter ist und somit seine Funktion innerhalb der Handlung fixiert ist.[2] Damit sind ebenfalls die Ordnung und der Rahmen gegeben, innerhalb derer Maßstäbe angelegt werden können. Im Gegensatz zu den mehr traditionellen Allegorien, wo die Bezugsquelle außerhalb des dichterischen Gebildes liegt, so z.B. in der Bibel oder in anderen allgemeinen Kulturgütern, liegt im Divan der Bezugspunkt innerhalb des Werkes; es sind der Dichter und die Dichtkunst.[3]

Allein die Tatsache, daß der Held sich gleich zu Anfang des Werkes selbst definiert und keinerlei Ironie in dieser Selbstdefinition beinhaltet ist, unterscheidet den Divan von älteren Werken der gleichen Gattung. Während vormals Attribute und physische Merkmale und Güter des allegorischen Helden dem Leser vor der Person selbst bekanntgemacht wurden,[4] ist dieser Prozeß hier umgekehrt. Und statt einer Entwicklung, die von außen nach innen ver-

läuft, hängt hier alles von der zu Anfang ausgedrückten Selbstbeurteilung des Dichters ab.[5] Was aussteht, ist die Bestätigung seines Dichtertums von anderer Seite, in diesem Falle einem Repräsentanten des Paradieses, einer Huri. Und statt wie allgemein eine zunehmende Selbsterkenntnis von dem Helden im Verlauf der Handlung Besitz ergreift,[6] ist die Selbsterkenntnis hier schon vor Beginn der Handlung gegeben, und es geht statt dessen um den Wettkampf mit Hafis einerseits und um Bestätigung von außen andererseits.

Wir haben im ersten Kapitel festgestellt, daß die Interpretation einer Allegorie dem Leser vom Dichter vorgeschrieben sei. Eine ähnliche Unfreiheit ist bei dem allegorischen Helden festzustellen, besonders wenn dieser als Reisender--eine beliebte Darstellungsweise in dieser Gattung--von Erlebnis zu Erlebnis und Wegstation zu Wegstation geleitet wird. Fletcher hat hierzu folgendes zu sagen: "If true change and self-control are not possible, the quest will often be presented under the guise of an eternally unsatisfied search for perfection, a sort of Platonic quest for the truly worthy loved object."[7] Im Falle des Divans besteht, wie oben angeführt, die Suche in dem Ziel der Dichtkunst. Der Reisende beginnt seine Fahrt mit der Behauptung in I 1, Verse 39-42

> Wisset nur, daß Dichterworte
> Um des Paradieses Pforte
> Immer leise klopfend schweben,

Sich erbittend ew'ges Leben.

und die Huri bestätigt ihm sein Dichtertum in XII 7 mit den Versen 17-18:

> Sing mir die Lieder an Suleika vor:
> Denn weiter wirst du's doch im Paradies nicht bringen.

Bei jeglicher Untersuchung des Handlungsganges, der in den Gedichten enthalten ist, muß beachtet werden, was wir über die unterbrochene, im Gegensatz zu der fortlaufenden Allegorie im Divan festgestellt haben. Obwohl einige Gedichte in diesem Zyklus und mindestens ein Buch (das "Buch Timur") fortlaufende Allegorien sind, wurde der Divan als Ganzes als unterbrochene Allegorie bezeichnet. Es darf deshalb nicht wundernehmen, wenn nicht jedes einzelne Gedicht in dieser Gedichtsammlung einen Beitrag zu dem Handlungsgang liefert, oder daß, wie es z.B. in den Spruchbüchern der Fall ist, gleich mehrere Gedichte hintereinander an dem eigentlichen Erzählen nicht teilhaben.

In unserer bisherigen Besprechung und Analyse haben wir einen Aspekt des Gesamtwerkes völlig außer Acht gelassen, und zwar die Sprüche, die Goethe vieren der zwölf Bücher vorausgestellt hat, dem "Buch des Sängers," dem "Buch Hafis," dem "Buch der Liebe" und dem "Buch Suleika." Interessant ist dabei die Tatsache, daß es sich in diesen vier Fällen gerade um diejenigen Bücher handelt, die den größten Teil der lyrischen Gedichte ausmachen, so als bedürften sie einer weiteren Erklärung, als diese die Ge-

dichte selbst abgeben. Wenn, wie wir behaupten, die Interpretation dieser Gedichte vom Dichter vorgeschrieben ist und wenn wir es ebenfalls mit einer Handlung zu tun haben, die sich gleichzeitig auf zwei Ebenen vollzieht, kommt diesen Sprüchen, die man gegebenenfalls als Motto der Bücher bezeichnen darf, naturgemäß eine in Bezug auf die Handlung erhellende Funktion zu.

Buch I, dem "Buch des Sängers," steht folgender Spruch voran:

> Zwanzig Jahre ließ ich gehn
> Und genoß was mir beschieden;
> Eine Reihe völlig schön
> Wie die Zeit der Barmekiden.,

der insofern eine weitere Dimension annimmt, als er durch eine Stelle am Anfang der gesamten Gedichtsammlung gleichzeitig über Buch I hinaus und auf den ganzen Divan hinweist. Viel ist an diesem Spruch herumgerätselt worden. In dem Abschnitt "Kalifen" der Noten und Abhandlungen bezeichnet Goethe selbst die Zeit der Barmekiden als eine glänzende Epoche in politischer und literarischer Hinsicht.[8] Ingeborg Hillmann sieht in diesem Spruch eine Vorausspiegelung der "Gestaltungsabsicht des Divans," und zwar daß das Irdische so gesehen wird, daß es die Dauer bestätigt, analog dem göttlichen Blick, vor dem alles ewig ist.[9] Einige Kommentatoren versuchen, den Spruch biographisch so zu deuten, daß sich die Zeitspanne von zwanzig Jahren auf eine gewisse Epoche in Goethes Leben

bezieht.[10] Schon in diesem Eingangsspruch zeigt sich die Ambivalenz, die auch über dem ganzen Werk zu liegen scheint. Wenn eine biographische Deutung auch nicht unbedingt ausgeschlossen ist, so scheint sie jedoch nicht ausreichend, wenn wir nach einem "Schlüssel" suchen, der dieses Motto an so prominenter Stelle erklärt. Mit Ingeborg Hillmann neige ich zu der Annahme, daß der Spruch sich folgerichtig auf das Folgende bezieht, und zwar auf die Geschehnisse, die Handlung, innerhalb des Divans. Dann bezieht sich Vers 2 auf all das, was zu dem Paradies führt und was innerhalb desselben geschieht. Eine solche Interpretation scheint insofern angebrachter als eine biographische oder als eine Erklärung des Gestaltungsprinzips des Gesamtwerkes, als sonst dem Spruch die Verbindung fehlte zu dem, was folgt, und ganz besonders zu dem ersten Gedicht "Hegire." Die Metapher von den Jahren als Reihe bietet zweierlei Schwierigkeiten, einmal ist das Wort Reihe in sich neutral, d.h. es beinhaltet nicht unbedingt, wenn auch möglicherweise, eine Entwicklung. Zum anderen läßt es die Frage offen, ob diese Jahre folgerichtig oder kausal miteinander verbunden sind, ob wir es mit einer Vorschau oder einer Rückschau oder beiden zugleich zu tun haben. Behält man die von Goethe vorgezeichnete sprichwörtliche Interpretation der letzten Zeile bei, so ergibt sich aus dieser Gleichnisform die Doppelhaftigkeit der Ebenen, worauf dieser Eingangsspruch vorausweist und wor-

auf der ganze Divan basiert: der äußerlichen und innerlichen Flucht des Dichters. Es ist der Ton des Gedichts (vgl. Kapitel III, Fußnote 35), der ihm eine so sehr persönliche Note verleiht und den Leser auf die Erzählung eines sehr persönlichen Erlebnisses vorbereitet. Ebenfalls ist es der Ton dieses Spruches als Motto, der die Hegire, um die es sich ja nicht nur im folgenden Gedicht[11] sondern auch in dem ganzen Werk handelt, zu etwas Positivem macht, nicht einfach zu einem Davonlaufen aus politischen und poetischen Wirrnissen, sondern, wie es die Worte "genoß" und "völlig schön" ausdrücken, zu einem Lebensweg, der für den Dichter gleichzeitig fruchtbar und ästhetisch ist, worin sich wieder die Doppelbeziehung zeigt, durch die die beiden getrennten Ebenen des Divans entstehen. Dadurch erfüllt dieser Eingangsspruch auch die für eine allegorische Untersuchung unvermeidliche Funktion, richtungsweisend für die Interpretation zu sein. Wir erinnern in diesem Zusammenhang an die im ersten Kapitel aufgestellten Kennzeichen für die Allegorie, daß nämlich bei dieser Kunstform der Gang der Interpretation bis zu einem gewissen Grade vorgeschrieben ist.

Wir erwähnten schon früher (Kapitel III, S.115f), daß I 1, "Hegire," als Rahmengedicht hat geplant sein müssen, wie es auch selbst eine Rahmenstruktur aufweist. Thematisch ist es von Ernst Beutler religiös gewertet worden (vgl. oben, Fußnote 11); Ingeborg Hillmann sieht

es ganz im Sinne der Poesie,[12] und von Ferdinand Bergenthal stammt eine Interpretation, die die beiden Sphären Poesie und Philosophie verbindet.[13]

Dieses erste Gedicht des Divans, eins der längeren in dem Zyklus, berichtet von drei Dingen: von den chaotischen Zuständen in den drei Himmelsrichtungen Nord, West und Süd, die zu einer Flucht in den Osten, den Ursprung, veranlassen, von einem zu erwartenden Verjüngungsprozeß dort und einer allgemeinen Beschreibung dessen, was sich der Reisende von dort verspricht, und von dem Dichter, dessen Worte sich im Paradies ewiges Leben erbitten. Damit sind die drei Hauptstationen des Divans gegeben, die Gründe für die Hegire, die Reise selbst und das Ziel. Dabei stellen sich nun zwei Fragen: wer ist der Reisende und was ist das gesuchte Ziel. Die Antwort auf die zweite Frage ist in diesem Gedicht eindeutiger gegeben als die auf die erste. Verse 43-46

> Wisset nur, daß Dichterworte
> Um des Paradieses Pforte
> Immer leise klopfend schweben,
> Sich erbittend ew'ges Leben.

formulieren die Fragestellung folgendermaßen: Da die Dichtung immer nach Ewigkeit und Dauer strebt, bleibt offen, ob auch die Dichtung dieses Dichters Einlaß in das Paradies gewinnen wird. Darauf finden wir die Antwort am Ende des Zyklus. Durch das "immer" in Vers 45 wird die Dichtung dieses Dichters ins Allgemeine erhoben und

eine allgemeingültige Feststellung in Bezug auf Dichtung gemacht. Dieses Verallgemeinern ist insofern von Bedeutung, als es über einen bestimmten corpus von Gedichten hinausweisend eine Aussage über die Poesie als solche macht.

Wenden wir unsere Aufmerksamkeit dem Erzähler zu, so ergibt sich die sich steigernde Identifizierung als "du," "ich" und "Dichter,"[14] und letztere Bezeichnung bereitet neben der Funktion des Identifizierens des Erzählers die Verallgemeinerung der in den oben genannten Versen 43-46 vor. Diese sich steigernde Enthüllung des Erzählers ist typisch für den Helden der Allegorie, dessen Merkmale sich erst allmählich dem Leser offenbaren.[15] Der Handlungsgang dieses Gedichts ist der folgende: die schlimmen Zustände in drei der vier Regionen der Erde sind so, daß der Erzähler sich zur Flucht entscheidet. Im Osten finden sich dagegen Verhältnisse, in denen er sich heimischer fühlen kann, die er bewundert. Er will alle Gegenden dieses Ostens kennenlernen und sich in der Einsamkeit von Hafis' Liedern trösten lassen. An Hafis will er denken, wenn er dichtet, und zwar jede Art von Dichtung, die, wie alle andere Dichtung auch, sich im Paradies ewiges Leben erbittet.

Das Ziel der Reise ist also gewiß nicht die Poesie, wie Ingeborg Hillmann glaubt, denn die Poesie ist sowohl die Reise als auch der Reisende. Das Ziel ist vielmehr

das Paradies für den Reisenden und für die Poesie, die beide auf der Suche nach dem ewigen Leben sind. Die zur Flucht veranlassenden Wirrnisse brauchen ja nicht unbedingt und ausschließlich politischer Art zu sein, wie es die biographische Interpretation sieht, sie können ebensogut auch poetischer Natur sein. Und wir neigen zu der Auffassung, daß wir es in der genannten Gedichtsammlung selten mit einem Entweder--Oder zu tun haben.

Das Gedicht "Segenspfänder," I 2, handelt von den Verwendungsformen des Wortes und damit der Dichtung. Es führt die Handlung des Divans insofern fort, als es eine Deutung des Zyklus vorschlägt, dahingehend, daß Unverständliches als "Abraxas" zu verstehen sei. Die Abraxas-Strophe dieses Gedichts kann jedoch nicht getrennt gesehen werden von der vorausgehenden Inschrift-Strophe,[16] denn hier stehen sich zwei gegenteilige und einander ausschließende Funktionen des Wortes gegenüber. Während die Inschrift

Sie ist sie selbst, und muß dir alles sagen,

heißt, stellt Abraxas meist das Verzerrte dar, was für das Allerhöchste gelten soll. Verse 28-29

Sag' ich euch absurde Dinge,
Denkt, daß ich Abraxas bringe.

zeigen den Verschleierungsprozeß an, den der Dichter im Divan vornimmt. Damit schützt er sich vor den Uneingeweihten, ein Gedanke, den das Gedicht I 17, "Selige Sehn-

sucht," mit seiner ersten Zeile ebenfalls aufgreift. Das "meist" in Vers 25 läßt diese Ausnahme zu, und in diesem west-östlichen Werk geht es um das Allerhöchste, das für die "Menge" (vgl. I 17) Abraxas, das Fratzenhafte, bedeutet.

In I 3 reitet der Reisende allein in die Ferne und will von der Umwelt unbehelligt bleiben. Die zweite Strophe, durch einen Trennungsstrich deutlich von der ersten abgesetzt, berichtet von den Gestirnen, die dem Menschen als "Leiter" gesetzt sind,

> Damit ihr euch daran ergötzt,
> Stets blickend in die Höh.

Zweierlei ist an diesem Gedicht auffallend. Der Reisende errichtet eine klare Scheidewand zwischen sich und seiner Umwelt; für ihn gelten nicht die gleichen Maßstäbe wie für andere.[17] Zweitens verwundert, daß die zweite Strophe mit dem Pronomen "er" einsetzt, das weiter nicht erklärt wird. Während wir es also in der ersten Strophe mit dem Gegensatz ihr--ich zu tun haben, ist der der zweiten Strophe er--ihr.

An dieser Stelle nun beginnt für den Leser der Allegorisierungsprozeß. Kein einziges Wort in diesem Gedicht berührt die Sphäre der Dichtung, und doch weiß der Leser ganz genau--dazu durch das Lesen von I 1 und I 2 veranlaßt--, daß es hier gleichzeitig um etwas ganz anderes geht, als was ausgesagt wird. Der Imperativ der ersten

Zeile ist gleichzeitig eine Herausforderung. Statt der zu erwartenden Verben "reiten" oder "sitzen" gebraucht der Dichter das Wort "gelten," was nicht nur das Bestehenlassen sondern ebenfalls die Anerkennung beinhaltet, was auch insofern sofort ins Auge sticht, als der Leser ja nicht nur um des Sprechers Dichtertum weiß, sondern auch um sein Ziel, die Dauer. Die anderen, von denen er sich absetzt, sollen zurückbleiben, und zwar in "Hütten" und "Zelten," d.h. die Zurückbleibenden gehören verschiedenen Kulturkreisen an, westlichen und östlichen. Wie alltäglich "in alle Ferne" auch im Sprachgebrauch sein mag, wir wissen aus I 1, daß diese Ferne, falls sie rein physisch ist, lediglich der Orient sein kann. Wir sind aber ebensosehr aus I 2 darauf vorbereitet, daß das Leichteste und Schwerste, Einfachste und Kompliziertеste in diesen Gedichten auf uns wartet und erkennen hier eine Ferne der Themen und der Fantasie. Und mit dem letzten Vers der ersten Strophe lehnt der Reisende/Dichter für sich jegliche Autorität ab und nimmt direkt den Wettkampf mit seinem östlichen Widerpart auf (vgl. hierzu Fußnote 17). Diese Konkurrenz wird mit dem Surenzitat in Versen 5-6 fortgeführt.

Der westliche Dichter begibt sich also auch auf ein fremdes Kulturgebiet, d.h. er bedient sich einer Bildersprache, die im Orient beheimatet ist, einer Region, zu der er eben gerade erst aufgebrochen ist. Auffallend ist

in dieser Strophe auch die Zusammenfassung der Doppelfunktion der Gestirne, deren Bestimmung es ist, zu nützen und zu erfreuen. Der Leser, der jetzt schon darauf vorbereitet ist, dichterische Beziehungen wahrzunehmen, sieht sich an Horaz erinnert. Andererseits ist allerdings die Forderung nach Nutzen und Erfreuen nicht auf die westliche Poetik beschränkt. Sie ist auch in der Tradition des Nahen Ostens beheimatet. In Noten und Abhandlungen unter den Abschnitten "Überlieferungen" und "Ferdusi" bespricht Goethe die Entstehungsgeschichte des Schach Nameh (Bastan Nameh) und seine Bearbeitung durch den A.D. 1030 verstorbenen persischen Dichter Ferdusi.[18] Obwohl es sich in diesem Werk nicht um eine Abhandlung über die Poetik handelt, enthält es eine Invokation, in der Ferdusi von der Dichtkunst eben diese beiden Merkmale des Nützens und Erfreuens verlangt und seinem eigenen Schaffen zugrunde zu legen verspricht.[19] Bekannt war Goethe auch das von Dietz 1811 übersetzte Buch Kabus des Kjekjawus, dem er in Noten und Abhandlungen vier ganze Seiten widmet und dessen Inhalt er sogar kapitelweise aufführt. Unter dem fünfunddreißigsten Kapitel steht: Eigenschaften der Dichter und Dichtkunst. Dieser Liste folgte nachstehende Behauptung Goethes: "Wie man aus einem Buche solchen Inhalts sich ohne Frage eine ausgebreitete Kenntnis der orientalischen Zustände versprechen kann, so wird man nicht zweifeln, daß man darin Analogien genug finden werde, sich

in seiner europäischen Lage zu belehren und zu beurteilen."[20] In Kapitel XXXV des Buches Kabus selbst findet sich folgende Feststellung: "Never be content merely with metre and rhyme; compose no verse which is lacking in craftsmanship and artifice; verse unadorned is displeasing, therefore let your poetry have art and movement."[21]

Verfolgt man nun, was eigentlich in der zweiten Strophe von I 3 ausgesagt wird, so ergibt sich, daß die leitenden Gestirne den Menschen gesetzt sind, damit sie sich ihrer erfreuen, was die Menschen dazu zwingt, ihren Blick nach oben zu richten, d.h. das Ergötzen ist verbunden mit Höhendrang, einer qualitativen Handlung. Im übertragenen Sinne kann das bedeuten, daß der Dichter, der lediglich die Autorität der Sterne oder der Dichtkunst anerkennt, gleichzeitig mit dem Schöpfer hinter dem Pronomen "er" des fünften Verses steht, der dann die Gedichte im gleichen Sinne wie Gott die Gestirne dem Menschen, den anderen, dem "euch" des fünften Verses zu Nutzen und Freude gegeben hat.[22] In diesem Falle sind es dann die Gedichte, die den Menschen zur Besserung, "in die Höh," führen. Die Rechtfertigung für eine solche Auslegung liegt einmal in der Natur der allegorischen Bildersprache und andererseits in der Natur des allegorischen Helden. In Bezug auf die Bildersprache macht Fletcher folgende Feststellung:

> . . . allegory makes an appeal to an almost

> scientific curiosity about the order of things. . . . considered as a rhetorical device, allegory has the further capacity to provide narrative and visual equivalents of visual, geometric diagrams. We have noticed a tendency for the daemonic agent to become identified with a hierarchic position, thence even to become one with the name itself. By such a process, agency becomes confused with imagery, and action becomes a diagram. The hypostatized agent becomes an emblem. Justice with the scales becomes an image; Cupid with his bow becomes an impresa.--this suggests that allegorical agency is peculiarly fixated, and for this reason, conversely, as we turn to imagery we can perhaps ascribe to all allegorical images a kind of action, if only a symbolic one.[23] /herausgehoben vom Verfasser/

Der Held der Allegorie, sofern es sich um einen Menschen handelt, erhält seinen Platz in der gesellschaftlichen Hierarchie je nach dem Umfang seiner Macht, sei sie nun geistig-geistlicher Natur oder weltlicher.[24] Dies erklärt wohl auch das Übermachtsmotiv, das im Divan eine so prominente Rolle spielt.

Da wir annehmen, daß Goethe mit Hafis konkurriert und zwar nicht nur auf dem Gebiet der Bildersprache, sondern auch auf dem der Poetik (siehe hierzu die verschiedenen Versuche in der Ghaselform), ist leicht einzusehen, daß er sich in dem versucht, was er als die Ureigenschaften orientalischer Poesie erkennt, und diese sind hauptsächlich "Verknüpfungen" disparater Elemente.[25] Wir haben es also in I 3 "Freysinn" mit einem typischen Beispiel dafür zu tun, wie der Leser zur Allegorisierung gezwungen wird, und es ist dem Leser keineswegs freigestellt, wie er dieses Gedicht aufzunehmen hat, solange er

es in der gegebenen Reihenfolge und nicht isoliert liest.

I 4 "Talismane" ist ein gemischtes Gedicht wie "Hegire," mit dem es sprachliche und thematische Bezüge teilt. Gleich die erste Strophe, die auf eine Sure zurückgeht,[26] wiederholt, stellt die Beziehung her, verbindet Westliches und Östliches, Christliches und Islamisches und ist global ausgerichtet. Allerdings besteht dieses Gedicht aus klar voneinander abgegrenzten Teilen, aus Sprüchen, die durch Trennungsstriche abgehoben sind,[27] und deren letzter sich durch sechs statt der übrigen vier Verse und durch geänderten Rhythmus auszeichnet. Strophen eins und zwei preisen und beschreiben den globalen Gott. Die dritte Strophe bittet um Gottes Richtungsweisen (vgl. "Freysinn") sowohl auf der Reise als im Dichten, d.h. auf der Hegire. Durch Denken und Sinnen (Strophe vier) erreicht der Reisende ein höheres Plateau, und der dadurch gewonnene Geist ist unvergänglich und dringt immer höher. Damit darf man annehmen, daß die Frage nach der Aufnahme ins Paradies hier eigentlich schon beantwortet und die Poesie als in sich gedrängter Geist definiert wird.[28] Die letzte Strophe dieses Gedichts ist scheinbar, wenn auch nur scheinbar, noch weniger zu dem Ganzen gehörig als die vorausgehenden. Sie handelt von dem Prinzip der Polarität des Lebens, ausgedrückt in der Metapher des Atemholens und positiv gewertet.[29]

I 5 "Vier Gnaden" knüpft insofern an I 4 an, als

jetzt von den vier Gnaden gesprochen wird, die der Araber Allah verdankt. In der Gegenüberstellung der Gnaden des Atmens und dieser vier spezifischen Gnaden illustriert Goethe das Prinzip von Diastole und Systole, das er als Merkmal persischer Poesie erkennt. Der Zweck der vier Gnaden ist

> Daß Araber an ihrem Theil
> Die Weite froh durchziehen (Verse 1-2)

und die keine Grenzen zulassende Weite kann politisch und muß poetisch gedeutet werden.[30] Bei den vier Gnaden handelt es sich um Turban, Zelt, Schwert und Liedchen. Letzteres, das "gefällt und nützt" (vgl. I 3), unterteilt der Reisende weiterhin in Blumen und Früchte, d.h. Schmükkendes und Nützendes. Die "Moralien," die der Dichter zu liefern bereit ist, sind von der frischen, d.h. neuen Art, was hier im Zusammenhang als die Verbindung des Westlichen mit dem Östlichen gesehen werden muß.[31] Diese Behauptung wird gestützt durch Verse 12-16, wo, im Gegensatz zu den Arabern, denen Gott die Gnade des Liedes gegeben hat, der westliche Dichter seine Lieder vom Schal des Mädchens heruntersingt.[32]

I 6 "Geständniß" ist in die Form eines Rätsels, das gleichzeitig beantwortet wird, gekleidet. Die ersten acht Verse des Gedichts sind eine durchkomponierte Metapher, deren Bildlichkeit sich von Feuer über Liebe zu Gedicht steigert.[33] Verse 9-14, mit dem Adjektiv "frisch"

an die letzte Strophe des vorigen Gedichts anknüpfend, berichten von der Notwendigkeit, die Dichtung vor ein Publikum zu bringen. Dieser Gedanke an dieser Stelle ist folgerichtig, nachdem der reisende Dichter sich und seine Dichtkunst definiert hat. Mit Ingeborg Hillmann neigen wir zu der Annahme, daß hinter diesen letzten sechs Versen das Verlangen der Dichtung nach Dauer steckt.[34]

Diesen Gedanken führt das folgende Gedicht, I 7 "Elemente," fort, indem es die letzte der vier Gnaden nun weiter behandelt. Es stellt eine Zusammenfassung und gleichzeitige Interpretation der beiden vorausgehenden Gedichte dar. Sprachlich klingen hier immer wieder die Worte an, die den beiden Gedichten ihren besonderen Charakter verleihen. Das Lied, um das es hier geht, wandelt die Horazsche Formel des Gefallens und Nützens zu dem Motto des Freuens und Erfrischens um, die dem Lied einmal Dauer, zum anderen universelle Anerkennung garantieren. Poesie besteht diesem Gedicht nach aus der richtigen Mischung der vier Elemente Thema, Ton, Streithaftigkeit und rigorose Bekämpfung des Häßlichen und Unleidlichen, Elemente, die mit den vier Gnaden vergleichbar sind. Alle vier Elemente kommen in dem Gesamtwerk vor,[35] teils gesondert, teils zusammen, und in Versen 1-2 wird Dichtung zu ihrem eigenen Thema.[36] Einige Schwierigkeit bietet Strophe vier, denn auf den ersten Blick führt sie ein für den Zusammenhang fremdes Element ein. Den gefor-

derten Waffenklang verbindet der Leser mit dem Schwert von I 5, und der Drommetenklang beschwört das Bild der Engel. Dieser Eindruck wird weiterhin verstärkt durch den sich im Sieg vergötternden Helden. Im "Buch des Paradieses" wird dies verschiedentlich als Ruhestätte von Glaubenshelden bezeichnet, und der Einlaß begehrende Dichter überzeugt die Huri mit den Worten:

> Denn ich bin ein Mensch gewesen
> Und das heißt ein Kämpfer seyn.
> (XII 4, Verse 15-16)

In I 6 findet sich die Vermischung von Feuer und Liebe, und daran schließt sich Vers 15 von I 7 an:

> Daß, wenn Glück zu Flammen lodert,.

Durch den Eintritt ins Paradies vergöttert sich der Held, seine Dichtung hat Dauer erworben. Der Dichter, der die vier Elemente des Liedes zu mischen versteht,

> Hafis gleich wird er die Völker
> Ewig freuen und erfrischen. (Verse 23-24)

I 8 "Erschaffen und Beleben" gehört zu den gemischten Gedichten. Es beruht auf einem Gleichnis, das sich an eine Parabel anschließt,[37] die ihrerseits mit einem Gleichnis schließt. Nach der Schöpfung bedurfte der klumpige Erdensohn des belebenden Schwunges, der ihm durch den Wein gegeben wurde. So werden auch Hafis' Lieder als Begleitung beim Trinken zu des Schöpfers Tempel führen, d.h. der reisende Dichter wird durch Hafis' Beispiel selbst den Weg ins Paradies finden.

I 10 "Liebliches" beschreibt eine Landschaft, die der Reisende im Morgennebel genießt. Sie kommt ihm durch ihre Buntheit, die er vage zu sehen vermag, wie ein in den Norden versetztes Schiras, der Geburtsort Hafis', vor. Trotz des Wütens des Krieges blühen die Mohne in dieser Landschaft. Der Kriegsgott aus Vers 15 stellt die Verbindung her mit dem Schwert aus Vers 9 von I 5 und mit dem Waffenklang aus Vers 13 von I 7. Die letzte Strophe von I 10 lautet:

> Möge stets so der Gescheute
> Nutzend Blumenzierde pflegen,
> Und ein Sonnenschein, wie heute,
> Klären sie auf meinen Wegen![38]

Hierin finden wir ein Beispiel, wie ein reines Reisegedicht, ähnlich "Freysinn," den Leser selbst zu allegorisieren zwingt. Nach den verschiedenen Variationen von aut prodesse . . . aut delectare, die in den vorangegangenen Gedichten auftauchen, sieht sich der Leser gezwungen, Vers 17 als poetische Formel zu betrachten. Dadurch wird gleichzeitig rückblickend den Begriffen Schwert und Waffenklang eine neue Dimension zuteil, indem der Kampf sehr wohl den in I 1 angesagten Wettkampf zwischen Hafis und dem westlichen Dichter darstellen mag. Dann deuten die beiden letzten Verse des westlichen Dichters Verständnis für den östlichen an und drücken die Hoffnung aus, daß jener die von Hafis erreichte Mischung ebenfalls zu meistern lernen wird.

Im folgenden Gedicht, I 11 "Zwiespalt," wird dieser Gedanke weiter ausgesponnen. Es geht abermals um den Gegensatz friedlich/kriegerisch als Thema der Dichtung und als Wettkampf mit Hafis. Das Anordnungsprinzip ist der symmetrisch dargestellte Gegensatz, in Versen 13 und 14 gesteigert, ein Nebeneinander und nicht so sehr eine Mischung.[39]

In I 12 "Im Gegenwärtigen Vergangenes" handeln die ersten zwei der drei achtzeiligen Strophen auf den ersten Blick allerdings nicht von dem Thema der Reise, das auf der wörtlichen Ebene erst in dem Vierzeiler am Ende aufgenommen scheint. Dem ist aber nicht so; der zyklische Charakter und das vom Leser vollzogene Allegorisieren bei den vorausgehenden Gedichten legen gleich mit dem Eingangsvers Bezugs- und Bedeutungsebenen dar, die sich offensichtlich auf das Thema Dichtkunst beziehen. Dieser erste Vers lautet:

Ros' und Lilie morgenthaulich

wobei die Nennung der beiden Blumen an Vers 9 des Gedichtes "Liebliches" (I 10) erinnert:

Roth und weiß, gemischt, gesprenkelt

und was den Dichter an Schiras hatte denken lassen, das in den Norden verpflanzt worden war. Diese Farben allerdings hatte er als Mohn erkannt. Durch die Verwandlung des Mohns in Rose und Lilie wird nach Beutler die Hafisvorlage deutsch.[40] Statt dessen sollte man sagen, was

einmal Vorlage war, hat der wetteifernde Dichter jetzt assimiliert. Interessant ist dabei, daß unter dem Abschnitt "Blumen- und Zeichenwechsel" der Noten und Abhandlungen weder Rose, Lilie noch Mohn aufgeführt sind.[41] Und das Wort "morgenthaulich" muß als Abwandlung des Begriffes "frisch" verstanden werden, so wie es dem Leser bisher begegnet ist. Die ganze erste Strophe ist Beschreibung des Gegenwärtigen, das in der zweiten Strophe Jugenderinnerungen heraufbeschwört, hervorgerufen durch den Duft. Die Erinnerung selbst bezieht sich auf das Dichten seiner Jugend, als er brillierte, einer Zeit, in der die Anregungen von allen Seiten voll auf ihn einwirkten (Verse 13-16)[42] und Neues (vgl. "erfrischen," Vers 15) dadurch entstand.

Wie immer man das "Nun" von Vers 17 interpretiert,[43] aus dem jugendlichen Dichter wurde ein für die Ewigkeit schaffender (vgl. was wir oben über die Sehnsucht nach Dauer zu sagen hatten), der als Beispiel für die mit "ihr" Angeredeten gelten kann. Die Beispielhaftigkeit liegt u. a. in dem Sich-Mitteilen, im Gedenken an das Publikum (vgl. I 6), d.h. die Welt soll am poetisch Geschaffenen teilhaben.

Der Vierzeiler am Schluß des Gedichts tut wieder Hafis Erwähnung,

> Denn es ziemt des Tags Vollendung
> Mit Genießern zu genießen.

Außer dem zweifachen Gebrauch des Wortes "genießen" in dem letzten Vers erscheint es weitere zwei Mal in dem Gedicht, und zwar in Versen 20 und 24. Ursula Wertheim, die deshalb eine Verbindung zwischen diesem Gedicht und dem Barmekidenspruch zu Anfang des "Buches des Sängers" sieht, behauptet: ". . . und dieses Verb hat für Goethe, anders als in unserem modernen Sprachgebrauch, keine nur rezeptive, sondern auch eine aktive und vor allem aktivierende Bedeutung."[44]

"Lied und Gebilde," I 13, beruht auf einer Reihe von Antithesen und der Entwicklung von "Grieche" über "uns" zu "ich." Es handelt sich offenbar um eine Gegenüberstellung von Kunstelementen,[45] aber nicht um eine Wertung, trotz des "aber," mit dem die zweite Strophe einsetzt. Vielmehr ist das, was den westlichen Dichter und Hafis--so sehen wir die Bedeutung von "uns" in Vers 5--von den Griechen unterscheidet, die Tatsache, daß ihre Materie flüssig ist, d.h. daß sie als Ausgangspunkt nichts Konkretes haben, daß statt dessen im östlichen Bereich die Materie erst gefunden werden muß. Der westliche Dichter ist sich aber seines Erfolges bewußt, wie Verse 9 und 10 mit ihrem offensichtlichen Anklang an das Tasso-Motiv andeuten[46] und wie der Leser es schon aus vorherigen Gedichten, besonders aus I 6 und der dortigen Feuermetapher kennt. An den letzten beiden Versen des Gedichts

> Schöpft des Dichters reine Hand
> Wasser wird sich ballen.

ist viel herumgerätselt worden, philosophisch und ästhetisch,[47] doch scheint das in den Versen Ausgesagte die einfache Tatsache zu konstatieren, daß der nach Stoffen suchende Dichter, wenn er etwas faßt, zu schaffen fähig ist, daß selbst so etwas scheinbar Unfaßbares wie Wasser, vielleicht das Unaussprechliche, in des wahren Dichters Hand zu einem Kunstwerk wird, so wie es dem wahren Bildhauer gelingt, aus Ton, seiner Materie, ein Kunstwerk hervorzubringen. Allerdings braucht es sich nicht unbedingt hier um einen Bildhauer zu handeln, denn wir kennen "Ton" ja auch als eins der Elemente der Dichtkunst. Deshalb könnte man auch sagen, daß zwei Dichtertypen gekennzeichnet werden.

Der westliche Dichter ist mit diesem Gedicht auf seiner Reise einen wesentlichen Schritt weitergekommen, indem er sich nun schon fähig fühlt, in Hafis' ureigenstem Element künstlerisch voll wirksam zu sein.

Das Tasso-Motiv und das Bild des runden Tons werden im folgenden Gedicht, I 14 "Dreistigkeit," weiter ausgemalt. In diesem Gedicht bezieht sich nun die heilende Kraft der Dichtkunst in der ersten Strophe auf den Menschen im allgemeinen, nicht mehr nur auf den Dichter selbst. Die zweite Strophe fordert vom Dichter Lebenserfahrung, und zwar als <u>conditio sina qua non</u> für sein Kunstschaffen, womit ebenfalls an denjenigen Gedanken des vorigen Gedichts angeknüpft wird, daß der Dichter

hin- und herschweifen muß auf seiner Suche nach Stoffen. Was in I 13 als Euphrat umschrieben ist, nämlich das Östliche, wird hier weiter spezifiziert. Jenes Gedicht brachte den westlichen Dichter in die östliche Sphäre und in Hafis' eigenes Revier, hier--es handelt sich ja auch nicht um ein gemischtes Gedicht--ist vom Dichter "überall" (Vers 1) die Rede. Vers 9 mit der Metapher "des Lebens Erzklang" bringt eins der Elemente der Dichtkunst nun in den Bereich des Lebens, und dieses Element seinerseits bringt ein weiteres hervor, den Ton (Vers 10). Die letzten beiden Verse zeigen die Wechselwirkung auf, die dann von der Dichtung umgekehrt auch wieder auf den Dichter zurückfließt. Das ist auch schon im Titel des Gedichts andeutungsweise beinhaltet.[48]

I 15 "Derb und Tüchtig" führt die Diskussion über die dem Dichter notwendigen Vorbedingungen fort. Diesmal ist es der Übermut, den Dichten darstellt, denn wenn der Dichter bescheiden wäre, was Bitterkeit dem Leben gegenüber ausdrückte, würde er nicht dichten können. Bescheidenheit ist sehr wohl unter einigen Umständen am Platze, wenn sie auch dem Dichter nicht ziemt.[49] Der Eingangsvers der fünften Strophe (Vers 17) wiederholt den Eingangsvers des Gedichts,

Dichten ist ein Uebermuth!

doch die restlichen drei Verse dieser Strophe sind hintergründiger als das Vorausgegangene. Einmal zieht der Dich-

ter beim Schaffen die Einsamkeit vor, andererseits läßt er eine Einladung an Freund und Frauen--im Gegenteil zu dem Mädchen aus Vers 10, das Bescheidenheit verlangt--ergehen, die "frisch von Blut" sind. Das Adjektiv "frisch" an dieser Stelle erinnert hier natürlich an den Gebrauch in Bezug auf die Dichtung in den vorigen Gedichten, das Neusein muß hier eben anders definiert werden. Es sind die Gleichgesinnten, die wie der Dichter das Leben in all seinen Aspekten akzeptieren, diejenigen, von denen in den letzten beiden Versen des Gedichts gesagt wird:

> Denn wer einmal uns versteht
> Wird uns auch verzeihn.

Der Dichter lehnt für sich abstrakte Belehrungen ab, denn er zieht seinen Stoff aus dem Leben selbst (vgl. dazu I 14), und man ist versucht zu meinen, er kehrte hier Verse 19 und 20 aus I 5 um und zeihte die "Mönchlein ohne Kapp' und Kutt'" der abgestandenen "Moralien."[50] Fernerhin bittet der Dichter den Unverstand, ihn nicht beim Dichten aufzuhalten, denn, wie gesagt, Verständnis des Dichters führt zum Verzeihen seines Übermuts.[51]

Es folgt I 16 "Allleben," das oberflächlich gesehen wenig mit Dichtung und Reise zu tun hat. Es ist hier angebracht, das Gedicht vom Ende her zu interpretieren, von den letzten beiden der insgesamt sieben Strophen, die von dem Zusammenwirken des Staubes mit dem Gewitterregen im

Hervorbringen neuen vegetativen Lebens handeln. In der ersten Strophe erscheint der Staub als eins der Elemente, die Hafis in seiner Liebeslyrik zu handhaben gewußt hat, d.h. der Staub wird den Elementen zugeordnet, die im bisherigen Verlauf der Handlung mit der Dichtkunst identifiziert wurden. Die Frage, warum eine Sonderstellung für den Staub, oder warum keine frühere Erwähnung dieses Elementes, läßt sich natürlich dahingehend leicht beantworten, daß dieses Element speziell der Liebeslyrik zugeschrieben wird. Und Liebeslyrik spielt im Divan eine untergeordnete Rolle, trotz zahlreicher Liebesgedichte, während die Dichtung im allgemeinen sehr wohl ein Thema ist. Der westliche Dichter nun stellt für sich selbst längeres Vermissen des Staubes im Norden fest, der ihm doch im Süden genügend zuteil geworden ist, wobei der Begriff "Staub" sowohl auf seiner wörtlichen als auch seiner übertragenen Ebene zu interpretieren ist, d.h. als wirklicher Staub und als Element, sprich Liebe, seiner Lyrik. Die fünfte Strophe ist auf der wörtlichen Ebene kaum zu verstehen. Verse 17 und 18 führen das Hafisische Bild der Pforte der Geliebten fort, diesmal metaphorisch, Verse 19 und 20 rufen den Gewitterregen um Heilung an, damit der Dichter neues Leben spüren kann; sie verlangen sowohl eine wörtliche als auch eine metaphorische Auslegung, denn das neue Leben wird physisch durch die Verbindung des Regens mit dem Staub hervorgebracht (siehe

oben), und gleichzeitig vollzieht sich dann ein neuer Schaffensprozeß in dem Dichter.[52]

Der Vierzeiler, der das erste Buch des Divans abschließt, ist von der Forschung nie ernst genommen worden. Meistens wird er gar nicht erwähnt. Beutler und Trunz sprechen von einer Arabeske, letzterer sogar von einem "orientalisierend-barocken, schon bei Saadi und Hafis vorkommenden Metaphernspiel mit Zuckerrohr und Schreibe-Rohr."[53] Zu dieser verzerrten Meinung kommt man leicht, da es unmittelbar dem Gedicht "Selige Sehnsucht" folgt, das ihm an Schönheit und weltanschaulicher Bedeutung zweifelsohne weit überlegen ist. Man erinnere sich aber, daß "Selige Sehnsucht," das weder das Thema Dichtung noch das der Reise streift, für das erste Buch des Gesamtwerkes, das "Buch des Sängers," keinen Abschluß bilden kann. Goethe hat das selbst erkannt, als er statt dessen den Vierzeiler aus dem "Buch der Sprüche," wo es ursprünglich seinen Platz gefunden hatte, herauslöste und ans Ende dieses Buches stellte.[54] Die Analogie, auf der dieser Spruch beruht, ist von großer Bedeutung und Wichtigkeit. Danach erfüllt die Dichtkunst eine versüßende Funktion im Leben, ein Gedanke, dem der Leser verschiedentlich im ersten Buch des Divans begegnet ist. Verse 3-4

> Möge meinem Schreibe-Rohr
> Liebliches entfließen!

umfassen ein weites, aus den vorhergehenden Gedichten dem Leser bekanntes Bedeutungsfeld. "Liebliches" ist uns vertraut als Titel von I 10 und aus Vers 6 von I 11; das Verb "entfließen" erinnert an die Flüssigkeit in I 13, an das Gewitter in I 16 und die Bewegung in I 5. Statt einer Arabeske also scheint dieser Wunsch am Ende glücklich gewählt und notwendig, um den Übergang zu dem "Buch Hafis" auszumachen, eine Funktion, die "Selige Sehnsucht" nicht erfüllen könnte.

Auch dem zweiten Buch, dem "Buch Hafis," steht ein Spruch voran:

> Sey das Wort die Braut genannt,
> Bräutigam der Geist;
> Diese Hochzeit hat gekannt
> Wer Hafisen preist.

Dieser Spruch, wieder ein Motto, war im "Wiesbadener Register" als Spruch des Ganzen gedacht gewesen;[55] das Bild des Wortes als Braut beruht auf einer persischen Vorlage.[56] Wir erinnern dabei nochmals an Goethes Charakterisierung orientalischer Kunst in Noten und Abhandlungen. Hier nun wird die unzertrennliche Einheit von Gehalt und Gestalt in der Dichtung Hafis' gelobt und, und darauf liegt die Betonung, dies nachzuempfinden und nachzuahmen ist Aufgabe des westlichen Dichters. In der Ankündigung des Divans im Morgenblatt 1816 steht zu lesen: ". . . das Buch Hafis, der Charakterisirung, Schätzung, Verehrung dieses ausserordentlichen Mannes gewidmet. Auch wird das Verhältniß ausgesprochen, in welchem sich der Deut-

sche zu dem Perser fühlt, zu welchem er sich leidenschaftlich hingezogen äussert und ihn der Nacheiferung unerreichbar darstellt.,"[57] und in Noten und Abhandlungen findet sich unter dem Abschnitt "Künftiger Divan": "Denn um nur von Hafis zu reden, wächs't Bewunderung und Neigung gegen ihn, jemehr man ihn kennenlernt. Das glücklichste Naturell, grosse Bildung, freie Facilität und die reine Überzeugung, dass man den Menschen nur alsdann behagt, wenn man ihnen vorsingt, was sie gern, leicht und bequem hören, wobei man ihnen denn auch etwas Schweres, Schwieriges, Unwillkommenes gelegentlich mit unterschieben darf."[58]

Die Bedeutung des Mottos für das Hafisbuch liegt darin, daß es spezifisierend hier am Eingang eines Buches steht, das nach der allgemeinen Behandlung dessen, was Dichtung und den Dichter ausmacht, sich nun einschränkt auf den Dichter Hafis und seinen westlichen Verehrer und dessen dichterisches Schaffen.[59]

Das erste Gedicht des zweiten Buches ist in keiner unserer Kategorien Dichtung und/oder Reisegedichte aufgeführt, weil auf der wörtlichen Ebene, die unsere Kategorien bestimmte, keins dieser Themen angedeutet wird. Nach dem Lesen des oben besprochenen, vorausgehenden Mottos sieht sich der Leser allerdings gezwungen, eine Bezugsebene anzunehmen, die sich auf die Dichtung bezieht. "Buch Hafis" enthält im ganzen zehn Gedichte; neun gehö-

ren selbst durch die wörtliche Ebene in unsere Kategorien, wenn auch keins ein reines Reisegedicht ist. Es wäre verwunderlich, wenn ausgerechnet in diesem Buche ein Gedicht zu finden wäre, das an dem Thema Dichtkunst keinen Anteil hat. In dem Dialog nämlich zwischen Dichter und Hafis wird der Name Hafis erläutert. Mohammed Schenseddin bedeutet Sonne des Glaubens, Hafis Bewahrer des Korans.[60] Worum es aber eigentlich geht, ist das, was Hafis mit dem westlichen Dichter teilt und was ihn von ihm unterscheidet. Beide Dichter sind sich in ihren Aussagen gleich, d.h. ihre Meinungen und Lebenseinstellung, ihr Denken sind das Gleiche. Sie heben sich voneinander ab durch das Bezugsfeld ihrer Bildersprache, das einmal der Koran, zum anderen die Bibel ist, für beide also die heiligen Bücher ihrer respektiven Religionen.

II 2 "Anklage" behandelt das Thema des fehlenden Konformismus des Dichters in geistig-geistlichen Dingen und die daraus für die Obrigkeit entstehenden Ärgernisse. Deutlich lassen sich in dem Gedicht Anklänge an Früheres hören, neu ist der leise ironische Ton, mit dem der Dichter mit Lügnern, Bösewichtern, Teufeln und Wahnsinnigen gruppiert wird im Gegensatz zu den Philistern.[61] Das Gedicht beinhaltet eine Unterscheidung zwischen vergänglichen, selbst vom Dichter nicht klar verstandenen Klagen und unvergänglichen, sich durchsetzenden, der staatlich allein akzeptierten Lehre zuwiderlaufenden Liedern.

Erst Vers 21 nennt Hafis bei Namen; bis dahin wird in dem Gedicht vom Poeten im allgemeinen gesprochen, eine Anknüpfung an die mehr allgemein gehaltenen Ausführungen des ersten Buches als auch an die in I 1 dargestellte Gleichheit der Lebenseinstellung des westlichen Dichters, unseres Helden, und Hafis.[62]

"Fetwa," II 3, scheint wie eine Antwort auf II 2, dessen letzter Vers lautet:

Saget, was man thun und lassen müsse?

"Fetwa" bedeutet Gutachten. Es war im Orient gebräuchlich, in Zweifelsfragen um ein kirchliches Gutachten nachzusuchen. Dieses Gedicht ist eine dichterische Umschreibung eines solchen Gutachtens, gefertigt im sechzehnten Jahrhundert von Ebusuud Efundi, einem Mufti aus Konstantinopel.[63] Das Gedicht enthält dreizehn Zeilen und erteilt den Rat, das Konventionelle zu tun, das Unkonventionelle zu vermeiden. Das Urteil über Hafis lautet, daß er im Großen sich innerhalb des Gesetzes bewegt, in Kleinigkeiten sich allerdings außerhalb des Gesetzes begeben habe. Obwohl sich Goethe sehr eng an die Vorlage gehalten hat,[64] ist der Sinn des Gedichts ein anderer, der Ton dem von II 2 verwandt. Der Gutachter wird wegen seines tiefschürfigen Urteils lächerlich gemacht, so z.B. soll sich der Hafis-Leser gegen "reine Wollust" durch "besonnenen Sinn" verwahren. Verse 12 und 13

Dieses schrieb der arme Ebusuud euch,

Gott verzeih ihm seine Sünden alle.

sind natürlich Formel und auch in der Vorlage enthalten. Durch den Ton der vorausgehenden Verse aber erhält diese Formel gleichzeitig die Bedeutung: vergib ihm die Sünde dieses Gutachtens, d.h. dieser Engstirnigkeit.[65]

Verse 1 und 2 von II 4 "Der Deutsche dankt" unterstreichen die Ironie von II 3 und führen sie fort:

Heiliger Ebusuud, hast's getroffen!
Solche Heilige wünschet sich der Dichter:

Dies ist nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, daß II 4 ursprünglich ein Teil von II 3 war und erst bei Anlegung des "Wiesbadener Registers" abgetrennt und als eigenes Gedicht behandelt wurde.[66] Es widerlegt den Mufti, indem es gerade die Sphäre außerhalb des Gesetzes für das eigentliche Revier des Dichters erklärt, der so unkonventionell ist, daß er Recht und Unrecht anders sieht. Wenn es in Versen 3-6 heißt,

Denn gerade jene Kleinigkeiten
Außerhalb der Gränze des Gesetzes,
Sind das Erbtheil wo er, übermüthig,
Selbst im Kummer lustig, sich beweget.

so wird man an I 15 erinnert, wo der Übermut ebenfalls den Dichter von anderen unterscheidet und als positive Lebenshaltung und -einstellung gedeutet wird. Ausschlaggebend für die Richtlinien ist vielmehr das Handeln, das dem Handelnden selbst, aber nicht anderen, schadet. Dieser Gedanke findet sich schon in II 1, wo in Versen 9-12 Hafis von sich und seinesgleichen behauptet, unberührt

von "gemeinen Tages Schlechtniß" zu sein. Und weil der deutsche Dichter in dieser Hinsicht ein reines Gewissen hat, ist er sich seiner Aufnahme ins Paradies sicher. Die Wiederholung des ersten Verses als Abschlußvers in diesem Gedicht unterstreicht noch einmal die Kluft, die zwischen dem Dichter und den Rechtsgelehrten besteht, und das gilt nicht nur für Hafis sondern ebenso für seinen westlichen Widerpart und die Dichter überhaupt (siehe II 2).

II 5, ebenfalls "Fetwa" betitelt, führt die Diskussion über den Unterschied zwischen Dichter und Nicht-Dichter fort.[67] Es sind zehn Verse, fast völlig frei von poetischen Bildern, die nur eine einzige Metapher enthalten. Verse 5-10 sind wie ein Richterspruch, der ein für allemal die Kontroverse beilegt. Der Spruch lautet: Dichten ist Gabe Gottes, dem allein es zusteht, darüber zu richten, ob sie mißbraucht wurde. Deshalb scheint es, als ob dem Dichter gestattet wäre, sich außerhalb der Konvention zu bewegen, was anderen nicht statthaft ist.[68] Doch dann tritt die Paradoxie ein. Zwei Verse in diesem Spruch verdienen nämlich besondere Beachtung, Verse 4 und 6. In Vers 4 ist von dem schöngeschriebenen Buch die Rede, das durch den Mufti zunichte gemacht wurde. Das heißt, was zugrunde ging, war das Buch, nicht der Geist, die "Braut" des Mottos des "Buches Hafis." In Vers 6 droht Verbrennung jedem, "der spricht und glaubt wie

Misri," d.h. demjenigen, bei dem Geist und Wort wie bei Misri eine Einheit bilden, in anderen Worten, jedem Dichter. Und somit ist der scheinbare Ausnahmezustand für alle Dichter aufgehoben und gilt nur für diesen einzelnen Fall. Da aber in den vorausgegangenen Gedichten der westliche Dichter dem Urteil des Rechtsgelehrten wenig Wert beimaß, kann dies nur so interpretiert werden, daß der Beruf des Dichters seine Gefahren birgt, von denen ja auch schon früher die Rede war, und daß die Kluft zwischen dem Dichter und der Gesellschaft, die der Mufti repräsentiert, nicht überbrückt und wohl auch nicht überbrückbar ist.

Dem zweiten Fetwa-Gedicht, das auf einer Ebene so pessimistisch endet, folgt das große Panegyrikus auf Hafis, II 6 "Unbegrenzt." Strophe eins beschreibt die Lieder Hafis' als beweglich und endlos, ähnlich geformt und hervorgebracht wie in "Lied und Gebilde." Hafis' Lied ist "drehend wie das Sterngewölbe" (Vers 3), d.h. seine Bezugsebenen erstrecken sich nach allen Seiten, sind beweglich und nicht statisch, nicht fixierbar, Fernstes miteinander verknüpfend und zeitlos.[69] Strophe zwei, die ihre Bilderwelt dem Element des Wassers verdankt, preist Hafis als Quelle dichterischer Inspiration und beispielhafter Führung. In Strophe drei bekennt sich der westliche Dichter uneingeschränkt zu seinem östlichen Vorbild, dem er den Wettbewerbskampf ansagt. Wenn er Hafis

und sich "Zwillinge" nennt, dann erinnert das an das erste Gedicht dieses Buches, "Beyname," und hebt die Überlegenheit, die er Hafis in Strophen eins und zwei zugesprochen hatte, wieder auf. Der westliche Dichter fühlt sich Hafis gleichrangig, er setzt sich und Hafis ab von der übrigen Gesellschaft (vgl. II 5).[70] Das Gedicht endet mit einem Zweizeiler:

> Nun töne Lied mit eignem Feuer!
> Denn du bist älter, du bist neuer.

Hier schwingt Selbstbewußtsein mit. Des westlichen Dichters Quellen und Bezugsebenen sind inklusiver und weitreichender als die seines Vorbildes, ihm stehen Bibel und Koran, Östliches und Westliches und, zeitlich gesehen, größere Erfahrungsschätze zur Verfügung.[71] Das "unbegrenzt" des Titels bezieht sich also auf beide Dichter, wenn auch in beiden Fällen etwas unterschiedlich angewendet.

Das nächste Gedicht, II 7 "Nachbildung," trug ursprünglich den Titel "Kunstreime," der sich allerdings nur auf die letzte Strophe bezogen haben kann.[72] In diesem Gedicht gibt der westliche Dichter der Hoffnung Ausdruck, auch auf dem Gebiet der Reimart seines Vorbildes heimisch zu werden; allerdings bedeutet das nicht nur technische Handfertigkeit, sondern wie bei Hafis gleichzeitig auch bedeutungsmäßige. Dabei enthalten Vers 3 Anklänge an das Motto des zweiten Buches und Vers 6 in

dem auf Hafis angewandten adverbial gebrauchten Adjektiv "begünstigter" Anklänge an das direkt vorausgehende Gedicht und an II 1. Die zweite Strophe setzt kausal ein: der Wunsch der Nachahmung entspringt der Gewalt und Macht, die Hafis' Gedichten innewohnt, ewig und ohne Unterschied des Raumes fortzuwirken und dem Deutschen Vorbild und Ansporn zu sein. Fraglich bleibt die dritte Strophe, denn ob dort die Rede von der Ghaselform ist oder von westlichen Gedichtformen bleibt offen. Beutler meint: ". . . so nimmt denn die letzte Strophe den Versuch der genauen Nachahmung als sinnlos zurück und ruft nach einer eigenen neuen Form, die zwar nicht anlehnt, aber den angestammten Wuchs nicht aufgibt."[73] Ein solches Lesen der dritten Strophe ist nicht stichhaltig, denn eine klare Unterscheidung der Formen in östlich-westlich enthält das Gedicht nicht. Vers 1 spricht von "Reimart," Vers 13 von "zugemeßnen Rhythmen." Und während in der ersten Strophe sinnloses Reimen abgelehnt wird, geschieht das in der letzten mit der toten Form. Daher liegt es näher, hier mehr generell zu interpretieren: obwohl das Talent von der Disziplin der Form, jeglicher Form, angereizt wird, darf das Talent auch in der Ausübung einer Form nicht stillstehen, denn der Geist sucht nach immer neuen Formmöglichkeiten; sinnlose Repetition ist ihm unbefriedigend. Mit einer solchen Interpretation fühlt der Leser auch den Zusammenhang der dritten, die auf den ersten Blick den

beiden vorausgehenden zu widersprechen scheint, mit Strophen eins und zwei, eben weil dort Hafis gerade von den Fehlern freigesprochen wird, die die letzten sieben Verse so stark angreifen.

Der Titel des nächsten Gedichts, II 8, ist reizvoll, weil er einen Widerspruch enthält. Wie es sich bei "Offenbar Geheimniß" sowohl um ein offenes Geheimnis handeln kann, kann es ebensogut offenbar ein Geheimnis sein, genau wie die Apellation Mystiker bei Hafis zwei verschiedene Bedeutungen hat, und wie "heilig" in Vers 1, "Wort" in vers 4 und "selig" in Vers 11. Hafis ist von den Wortgelehrten ein Mystiker genannt worden, weil sie den Wert des Wortes, d.h. des poetischen Wortes oder des Wortes "Mystik" nicht verstanden. Das rührt daher, daß sie Hafis für ihre Zwecke mißbraucht haben, d.h. sie haben seiner Dichtung Bedeutungen unterschoben, die nicht zu rechtfertigen sind. Statt dessen heißt es in Vers 9:

Du aber bist mystisch rein.

Dieser Vers ist vielfach gedeutet worden.[74] Wir neigen zu der Annahme, daß das Adjektiv "mystisch" hier ganz wörtlich als "geheimnisvoll" zu nehmen ist, ohne religiöshistorische Bedeutung, wofür der folgende Vers ja auch den Grund gibt, nämlich weil Hafis von den orthodoxen Wortklaubern nicht verstanden worden ist. Betrachtet man Verse 9 und 10 nicht als kausalverbundenes Verspaar, würden sowohl ein syntaktisches als auch ein logisches

Glied im Folgenden fehlen. Leider gibt die Interpunktion der letzten Strophe in keiner der verschiedenen Handschriften eindeutig Auskunft, und die verschiedenen Ausgaben des Divans interpungieren je nach Auslegung des Herausgebers.[75] Was die Wortgelehrten Hafis nicht zugestehen, ist, daß er selig ist, ohne "fromm" im orthodoxen Sinn zu sein. Doch ist er sowohl selig wie auch heilig, für die Wortgelehrten und seinen westlichen Verehrer zugleich, doch in ganz anderem Sinne der gebrauchten Worte.

Aufschlußreich ist der hier auftretende Zeitenwechsel. Strophe eins ist in einer Vergangenheitsform gehalten, Strophen zwei und drei im Präsens. Damit setzt beim Leser eine merkwürdige Gedankenverbindung ein, denn das Gedicht wird auf diese Weise gegenwartsbezogener und scheint von seiner Behandlung von Hafis allein herauszutreten und allgemeinere Betrachtungen über die Rolle des Dichters darzustellen, wie wir sie aus früheren Gedichten dieses Buches kennen.

Wenn das nächste Gedicht, "Wink," II 9, mit "Und doch" einsetzt, so ist der Leser schon auf Widerrufung oder zumindest Einschränkung des direkt Vorausgegangenen gefaßt. So greift "Wink" das Thema von der Mehrschichtigkeit des Wortes von II 8 auf und gebraucht dafür das dichterische Bild des Fächers. Wie der Fächer so ist auch das Wort eine durchbrochene Oberfläche, die zwar das Wesentliche verschleiert und leicht verdeckt, aber

nicht verbirgt; die Schönheit ist auf jeden Fall sichtbar. Bei Besprechung dieses Gedichts wird der Fächer meistens dahingehend gedeutet, daß das Wort über sich hinaus symbolische Bedeutung aufweist.[76] Wenn symbolische Bedeutung natürlich auch nicht ausgeschlossen ist, so ist das aber sicherlich nur eine von verschiedenen Möglichkeiten, und wie schon des öfteren bemerkt, sind im Divan die Ambiguitäten häufiger als die klaren Aussagen.

Das Gedicht II 10 "An Hafis" schließt das "Buch Hafis." In ihm wendet sich der Held an Hafis, doch befassen sich lediglich die erste und die letzte Strophe mit dem Vorbild direkt, die somit eine Art Rahmen für das Gedicht bilden. Aber ganz so eindeutig liegt der Fall nicht. Denn die Verwandtschaft zwischen östlichem und westlichem Dichter wird als so eng dargestellt, daß das "du" der Anrede in all diesen Strophen außer der ersten, dritten und letzten sich sehr wohl auf beide beziehen kann. Im eigentlichen Sinne handelt es sich in den Binnenstrophen erneut um beispielhafte Darstellung dessen, wozu der östliche Dichter seinen westlichen Nachfahren veranlaßt, nämlich die schnelle Folge der verschiedenen Themen, aneinandergereiht ohne überleitende Verbindungen. Es ist eine Vorausschau, oder ein Überblick, über die Themen, mit denen sich im Folgenden die einzelnen Bücher befassen.[77]

Die erste Strophe anerkennt in Hafis die Fähigkeit,

die innerste aber gleichzeitige universale Sehnsucht des Menschen zu wissen und zu verstehen, d.h. geistig und gefühlsmäßig repräsentativ zu sein. Deshalb kann dann in Vers 23 das Lied "froh und wahr" genannt und ihm die Fähigkeit, dem Geist Ruhe und Sicherheit zu geben, zugesprochen werden, womit das Thema des Mottos des Buches erneut aufgegriffen wird. Der in Versen 1 und 2 angedeutete Gegensatz zwischen "wissen" und "verstehen" wird in Versen 45-48 weitergeführt in der Gegenüberstellung von Dichter und Denker.

Der Leser ist gewohnt, in Hafis das Vorbild, den Lehrer, zu sehen. Neu ist an dieser Stelle, am Ende des Buches, daß sich nun auch der westliche Dichter in dieser Rolle fühlt, wodurch die Nachahmung des Hafis eine neue Dimension annimmt, und besonders berührt, daß es sich dabei auch um das Gebiet des praktischen Lebens handelt. Die Vorbildlichkeit des Dichters, jedes Dichters, ist zeitlos, nicht gebunden an den Raum. Die Dichtung trägt die gleichen Merkmale und ist außerdem fähig, praktisch das menschliche Leben aufzuhellen, zu mildern und zu verschönern.[78]

Mit dieser überaus positiven Aussage über Dichter und Dichtkunst schließt das zweite Buch, und bei dem Leser verstärkt sich immer mehr die Überzeugung, daß letztlich die Bestätigung für den Helden nicht ausbleiben kann, daß sich ihm die Pforten des Paradieses unausweis-

lich öffnen müssen.

Das "Buch der Liebe," das weder Reise- noch gemischte Gedichte enthält, spezifisiert nun eins der in II 10 erwähnten Themen. Dort war die Liebe eins der Gebiete menschlicher Erfahrungen, auf Grund derer der Dichter weiß und versteht, was alle Menschen berührt, was alle Menschen gemeinsam haben. Nach allerlei Aussagen über die Liebe im allgemeinen und besonderen wird der Gang der Handlung mit III 7 "Bedenklich" wieder aufgenommen. Und zwar handelt es sich in diesem Gedicht nicht, wie zu erwarten wäre, so sehr um die Rolle, die die Liebe in der Dichtkunst oder im Erlebnisbereich des Dichters spielt, als vielmehr um das Wort als solches, was ja schon im vorigen Buche das Thema verschiedener Gedichte war. Der Dichter illustriert den Gebrauch des Gleichnisses um auszudrücken, was er über die Wirkung der Geliebten auf sich selbst zu sagen hat. Und dadurch erhellt, welche Funktion dem geschriebenen Wort der Dichtkunst selbst in einem Liebesverhältnis zukommt, denn das Gedicht besteht aus Bedeutungsübertragung, so wie der Dichter sie pflegt.[79]

III 8 ändert die in III 7 aufgestellte Antithese ab auf die Gegensatzpaare frei/unfrei und verderblich/unsterblich. Obwohl auf der wörtlichen, ersten Ebene des Gedichts von persönlichen Bindungen die Rede ist, mit denen freie Lieder kontrastieren, die allein im Gegensatz zu "Allem" von Dauer sind, müssen die "starren Bande" aus

Vers 1 allegorisch auf den Konventionszwang, den die Dichtung ausüben kann, bezogen werden. In diesem Falle setzt sich der westliche Dichter mit seinen Liedern bewußt außerhalb der Konvention. Der Eindruck des bewußten Sich-Unterscheidens wird in den letzten beiden Versen noch bestärkt, wenn es heißt:

> Jede Zeile soll unsterblich,
> Ewig, wie die Liebe seyn.,

wo der Dichter durch das "soll" seiner Absicht Ausdruck verleiht.[80]

Wenn auch zwischen III 8 und dem nächsten Gedicht eine Reihe von Gedichten stehen, die keiner unserer drei Kategorien angehören, wie das ebenfalls zu Anfang des dritten Buches der Fall war, so wird doch der Handlungsgang insofern aufrechterhalten, als z.B. in III 10 es sich um einen Dialog handelt, in dem einer der Sprecher der Dichter ist. Auch III 12 "Ergebung," das nächste Dichtungsgedicht, stellt einen Dialog dar. Der Dichter beantwortet die in Versen 1 und 2 gestellte Frage, wie er denn trotz Leidens so schön singen könne, mit dem Bild der Kerze, die leuchtet und damit erst ihre ureigenste Funktion erfüllt, indem sie gleichzeitig sich selbst zerstört. Damit ist dieses Gedicht eine Art Selbstdefinition, die sich auf einen Aspekt des Dichtertums bezieht. Das unausgesprochene Gleichnis betrifft einen der Erfahrungsbereiche, die der reisende Dichter in I 1 zu erleben und zu besingen sich vorgenommen hatte. Das Gedicht

führt gleichzeitig die Reihe der antithetischen Gedichte, die im "Buch der Liebe" so häufig sind, fort.

Wie der Titel von III 12 anzeigte, daß Dichtertum Schicksalsergebung ist, so wandelt III 13 "Unvermeidlich" dieses Thema ab, indem aufgezeigt wird, daß dem Dichter das Dichten wie ein Naturvorgang ist, dem er sich sowenig entziehen kann wie andere Kreatur ihren angeborenen Anlagen. Es ist für den wahren Dichter naturwidrig, sich gegen sein Dichtertum aufzulehnen, und wenn es geschieht, dann nur, wenn ihm jemand ins Gehege kommt.[81]

Buch III endet also mit einer ähnlich positiven Aussage über das Wesen der Dichtkunst und des Dichters wie Buch II. Der Leser wird also der letztlichen Bestätigung des Dichters immer näher geführt.

In I 1 hieß es, daß der Reisende hoffe, im Osten Muße und Gelegenheit zu finden, Betrachtungen über die Grundfragen des Lebens zu stellen, was wiederum ein Teil der Erlebnisse und Erfahrungen ist, die diese Reise gewährleisten soll. Buch IV, das "Buch der Betrachtungen," ist die Ausübung dieses für Goethe typisch orientalischen Brauches.[82] In den Noten und Abhandlungen unter dem Abschnitt "Künftiger Divan" steht zu lesen:

> . . . denn alles ist dort /im Orient/ Betrachtung, die zwischen dem Sinnlichen und Übersinnlichen hin und her wogt, ohne sich für eins oder das andere zu entscheiden. Dieses Nachdenken, wozu man aufgefordert wird, ist ganz eigner Art; es widmet sich nicht allein der Klugheit, obgleich diese die stärksten Forderungen macht, sondern es wird zugleich auf jene

> Puncte geführt, wo die seltsamsten Probleme des ErdeLebens [sic] strack und unerbittlich vor uns stehen und uns nöthigen dem Zufall einer Vorsehung und ihrer unerforschlichen Rathschlüssen die Kniee zu beugen und unbedingte Ergebung als höchstes politisch-sittlich-religiöses Gesetz anzusprechen.[83]

Gleich das erste Gedicht--dem Buch geht kein Motto voraus--stellt Betrachtungen über die Dichtkunst an, und zwar in der Art der Horazschen Formel, die in Buch I eine so prominente Rolle spielt. Hier ist, in die Form des Imperativs gekleidet, von dem durch die Dichtkunst erteilten Rat die Rede, der den Eingeweihten von Nutzen ist, und von der vervollkommnenden Wirkung, die die Dichtung auf ihre Anhänger ausübt. Ebenso unverhellt wie diese Exhortation ist die Trennung zwischen denjenigen, die ein Ohr für Poesie haben, und solchen, denen es abgeht, ausgesprochen. Die Dichter und die Verehrer der Dichtung bilden eine Elite, die auf Grund der von der Poesie ausgeübten Doppelfunktion ästhetisch und ethisch die höchsten Ansprüche stellen und umgekehrt auch erfüllen. Dieses Dichtungsgedicht ist in der Form eines Dialogs, dessen erster Sprecher ein Vertreter der Dichter ist, dessen zweiter Sprecher ebenfalls ein Dichter ist, der aber noch an seinem Dichtertum zweifelt und Bestätigung sucht (vgl. Vers 7).[84] Ein solches Gedicht an so prominenter Stelle am Eingang eines Buches läßt erwarten, daß die anderen Gedichte großzügig Rat erteilen, und zwar auf zwei Ebenen, nämlich sowohl poetisch als auch moralisch, wie in

dem letzten Vers angedeutet. So befaßt sich dann auch die große Mehrheit der in dem "Buch der Betrachtungen" enthaltenen Gedichte mit praktischen Ratschlägen für das tägliche Leben, gewürzt mit volkstümlichen "Moralien," von denen der Leser in "Vier Gnaden" (I 5) gehört hatte.

IV 7 ist in der gleichen Art gehalten, doch unterscheidet diesen Spruch, daß er sich spezifisch mit einer Reise befaßt. Mit dem Rat, den Unbekannten zu ehren und zu grüßen, verbindet sich die hoffnungsreiche Aussicht für den gen Osten Reisenden durch die Begegnungen, seien sie menschliche Kontakte, mögen sie andere Werte darstellen, selbst zu profitieren und zeitliche und räumliche Differenzen überbrücken zu können. Durch die Begegnung mit dem Osten wird etwas Neues hervorgebracht, wobei die Folgerung einbegriffen ist, daß dieses Neue etwas Positives ist, etwas Besseres. Darin folgt IV 7 dem Eingangsgedicht dieses Buches mit seinem Verlangen nach dem Besten,[85] so wie dieses Thema in vielen Gedichten in Buch IV variiert wird.

IV 11 spinnt den Gedanken des Neuen, das durch Reisen und die dadurch stattfindende Befruchtung hervorgebracht wird, weiter. Es gibt Richtlinien dafür, wie der Reisende seinen Aufenthalt an fremden Orten gestalten soll.[86] Das Verhalten soll wiederum aus zwei Dingen bestehen: zu lernen und sich zu kräftigen, durch eine Verbindung von Betrachten und Handeln. Erst durch treues

Erfüllen dieser Anweisung wird sich das Neue bewähren können, und zwar indem es neben dem Alten besteht, statt es zu ersetzen.[87] Damit wird dieses auf der wörtlichen Ebene reine Reisegedicht notgedrungen zu einem gemischten Gedicht. Dies wird fernerhin verstärkt, wenn man, wie völlig gerechtfertigt, die dritte und vierte Strophe als sich auf Strophe eins beziehend interpretiert. Der "Staat" aus Vers 10 ist dann das gleiche wie "Gottes Stadt" aus Vers 2, der "Fürst" aus Vers 13 die Autorität des eigenen Dichtertums, denn der Reisende dient, indem er dieser Berufung folgt.

Geht man zum folgenden Gedicht, IV 12 über, das ebenfalls ein Reisegedicht ist, so findet man unsere Interpretation weiter bestätigt. Es wird bei genauerem Lesen ebenfalls ein gemischtes Gedicht. IV 11 hstte die Frage nach der Entwicklung zum Dichter kategorisch abgelehnt und statt dessen den Rat gegeben, was mit der vollendeten Tatsache anzufangen sei. IV 12 stellt eben diese Frage, und zwar mit der begleitenden Feststellung, daß der Reisende/Dichter nur eine vage Vorstellung dieses Prozesses hat, wohl aber weiß, wo er zu diesem Zeitpunkt, in diesem Stadium auf seinem Lebensweg ist. Dieser Zeitpunkt, dieses Stadium der Selbsterkenntnis ist das Verstehen der Polarität, ein Gedanke, mit dem der Leser durch Vorhergehendes wohl vertraut ist. IV 11 und IV 12 veranschaulichen die allegorische Verbindung zwischen den beiden

Themen Reise und Dichtung sehr gut, indem dem Leser eine Bedeutungsebene aufgezwungen wird, die durch den Wortlaut des Textes allein keineswegs angezeigt ist.

Auf gleiche Weise bringt der Leser das Reisegedicht IV 13 in Zusammenhang mit IV 11 und IV 12. Zwar ist IV 13 didaktischer als IV 12, doch der in Vers 4 genannte Lebensweg muß sich außerdem auf die Entwicklung des Dichters beziehen, genauso wie das Falschsein aus dem letzten Vers sich nicht nur auf eine im praktischen Leben falsche Verhaltensweise bezieht, sondern ebenso auf das Gegenteil dessen, worum es in IV 11 ging.

Obwohl in IV 16 das Thema wiederum der Lebensweg ist, findet nicht die gleiche Allegorisierung statt. Dieses Gedicht macht in der ersten Strophe die banale Feststellung, daß das Leben eine progressive Entwicklung hin zum Tode ist (siehe Vers 4). Ausgehend von dieser Feststellung und durch Analogie mit einem Gesellschaftsspiel[88] wird nun dieser Prozeß abgewandelt, indem der Reisende von dem Allgemeinen auf sich selbst übergeht und sich von der Allgemeinheit ausnimmt, wie das auch in IV 1 geschah, weil sein Blick sowohl vor- als auch rückgerichtet ist. Dieses Anderssein erhellt auch aus der dritten, der letzten Strophe, schon durch den Anfang "Ganz anders . . ."

IV 17 handelt ebenfalls von dem Lebensweg des Reisenden, der sich nicht mehr im Jünglingsalter befindet. Es ist ein Dialog, in dem der Reisende gefragt wird, was

ihm denn nach all den Verlusten, die das Älterwerden notwendigerweise mit sich bringt, "Besondres bliebe," worauf der letzte Vers die Antwort gibt:

Mir bleibt genug! Es bleibt Idee und Liebe!

Mit dieser positiven Feststellung setzt sich der Reisende wiederum von anderen Menschen ab. Es ist von besonderem Interesse, daß sich in diesem Gedicht keine Hinweise auf die Poesie finden, weder im wörtlichen noch im übertragenen Sinne, dieses Gebiet also von den Verlusten des Alterns ausgenommen scheint.

IV 21, das einzige gemischte Gedicht im "Buch der Betrachtungen," ist dem Schach gewidmet, während dessen Herrschaft Hafis lebte und dichtete, doch nicht nur diesem Herrscher, sondern "seines Gleichen." Ganz abgesehen von biographischen Bezügen auf Carl August, die hier nicht von Interesse sind, ist der Leser schon auf Grund des Titels plötzlich wieder im Bereich der Dichtkunst und durch die geographischen Hinweise zurückgebracht zum Thema des reisenden Dichters. Das Gedicht, das im Grunde eine formelhafte Widmung ist, enthält die für den Divan so typische Zweideutigkeit in der Bezugsebene, indem Verse 3 und 4 sich zwar eindeutig an den Schach und seinesgleichen richten, andererseits eben gerade durch die geographischen Kennzeichen sich auf Hafis beziehen, womit man erneut beim Wettstreit zwischen westlichem und östlichem Dichter angelangt ist.

Vor Schluß des "Buches der Betrachtungen" gehört noch ein Gedicht, IV 24, zu einer unserer Kategorien. Es ist ein Reisegedicht, dem persischen Mystiker Dschelâl-eddîn-Rumi in den Mund gelegt,[90] das die Vergänglichkeit von allem, was ist, beklagt und selbst das Reiseziel als unfrei beschreibt.

Was wir bis jetzt am Ende der Bücher festgestellt haben, daß nämlich das Reiseziel in der Bestätigung des Dichters liegen wird, einer Selbstbestätigung als auch einer von außen, trifft also auch hier zu, wenn auch in etwas abgeänderter Form. Der Dichter gehört einer besonderen, auserlesenen Schar an, und auf seiner Reise, die eine Suche ist, erfährt er wiederholt, daß sein Entwicklungsprozeß ihm selbst nicht eindeutig ist. Hier nun mit der Aussage in Vers 2 ". . . ein Geschick bestimmt den Raum," wird die Bestätigung als schicksalhaft bezeichnet, nicht als freie oder selbstbestimmte Wahl. Dem Ziel der Reise haftet somit etwas Vorbestimmtes an.

Das Thema der Reise, die eine Suche ist, wird ebenfalls im nächsten Gedicht, das unseren Kategorien angehört, aufgegriffen. V 1, das das "Buch des Unmuths" einführt, spricht von der Wiedergeburt, die der Reisende im Osten erfuhr, den Erfahrungen der Reise und der damit verbundenen Bekanntschaften und der östlichen Landschaft. Die letzte Strophe dann führt von der Beschreibung fort und ist statt dessen eine Interpretation der Reise. Da-

mit verläßt diese Reise den Boden der Realität und wird auf das Gebiet der Dichtung übertragen. Damit hört V 1 auch auf, ein reines Reisegedicht zu sein. Zu dieser Meinung gibt auch die erste Strophe Anlaß, selbst wenn sie mit keinem Wort das Dichten erwähnt. Verse 25 und 26, die beiden ersten der letzten Strophe, beziehen sich auf das Nie-Aufhörende der Reise und das damit zusammenhängende stetige Ausweiten. Verse 27 und 28 bezeichnen des Dichters Reise als "ein ewig Fliehen," so wie er seine Reise zu Beginn des Divans in I 1 eine Flucht genannt hatte. Das Gedicht endet mit den Versen

> Blau, hinter Wüst' und Heere,
> Der Streif erlogner Meere.

Die genannte Wüste bezieht sich auf die in dem Gedicht gemalte Landschaft, so wie auch die Heere den Gedanken des Kampfes fortführen, der im übertragenen Sinn des Dichters Auseinandersetzung mit sich selbst betrifft. Damit wäre dann die Fata Morgana das völlig andere, das der Dichter auf seiner Reise eben nicht findet. Auf diese Interpretation weisen auch Verse 10 und 11 hin, in denen von Wiedergeburt statt von Aufgabe des Bestehenden die Rede ist. Wenn die erste Strophe eine Frage an den Dichter richtet, wie er zu dem Neuen komme, so sind Strophen zwei und vier Beschreibungen einer inneren Landschaft, notwendig als Vorbereitung für die direkte Antwort, die in der letzten Strophe gegeben wird.

V 2 schreibt Reimern und Fiedlern, d.h. also Künstlern, Selbstbezogenheit und Anmaßung zu, die unser Held nicht tadeln kann, weil Lob des anderen den eigenen Wert schmälert.[91] Strophen drei bis fünf sehen das gleiche Phänomen auf politischer Ebene, ohne ihm auf dieser Ebene aber zuzustimmen. Und doch kommt keineswegs ein Verdammen zum Ausdruck, denn die letzte Strophe schreibt jeglichem Ablehnen der Selbstempfindung als Motivierung die eigene Unzulänglichkeit und den Neid zu. Zu diesem Gedanken findet sich in den Noten und Abhandlungen unter dem Abschnitt "Künftiger Divan" folgende Parallele:

> Mit diesem sittlichen Verbrechen /der Anmaßung im Orient/, wenn man's dafür halten will, sieht es im Westlande gar wunderlich aus. Bescheidenheit ist eigentlich eine gesellige Tugend, sie deutet auf große Ausbildung; sie ist eine Selbstverläugnung nach außen, welche, auf einem großen inneren Werthe ruhend, als die höchste Eigenschaft des Menschen angesehen wird. . . . Bescheidenheit ist immer mit Verstellung verknüpft und eine Art Schmeichelei . . .. Alles aber was man gute Gesellschaft nennt, besteht in einer immer wachsenden Verneinung sein selbst, so daß die Societät zuletzt ganz Null wird; . . ."[92]

So fühlt sich der Dichter abgesondert von der Gesellschaft, wie wir das schon aus vorhergehenden Gedichten erfahren haben und wie es V 4 weiterspinnt. Hier sieht sich der Dichter von der Gesellschaft der "Gescheiten" und der Herrscher angezogen und von anderen gesellschaftlichen Bindungen frei, weil die Gesellschaft ihn einzuengen und zu unterjochen sucht. Keineswegs sieht der Dichter seinen Fall als außergewöhnlich, sondern als typisch.

Während andere außerordentliche Menschen ihre Unterdrücker leicht erkennen, sieht sich der Dichter von Feinden umgeben, die nicht schon rein äußerlich kenntlich sind und die deshalb auch eine größere Gefahr darstellen. Daher rührt auch die größere Verwundbarkeit des Dichters, der sich nicht von vornherein schützen kann.[93] Die Übermacht, von der das Gedicht spricht, und die freie Absonderung bestätigen den Dichter.

Daß diese Absonderung aber kein "Aus-der-Welt-laufen" ist, zeigt das nächste Gedicht, V 5. Dort stellt der Dichter dar, wie er sich frei fühlt von gesellschaftlichen Konventionen. Dieser Freiheit bei anderen ist der Konformismus abträglich; der Reisende aber sieht Zusammengehen für sich selbst von dem gemeinsamen Ziel abhängig, während in vielem er seine Unabhängigkeit bewahrt. Und dies kommt nicht Weltabgeschiedenheit gleich, denn er fordert dazu auf, sich auch einmal zu "raufen," wenn es nötig werden sollte, was im Kontext des Gedichts bedeutet, wenn er von außen eingeengt oder von seinem Ziel abgehalten wird. Im Gegenteil, die gesellschaftlichen Spannungen sind Themen der Dichtung, wie die letzte Strophe behauptet.

In etwas abgewandelter Form ist das auch das Thema des nächsten Gedichts, V 6. Der Dichter stellt fest, woraus das wahrhaft Dichterische besteht: Entfalten, Lieben, Hassen, die Totalität des Lebens, wie es auch Verse

13 und 14 spezifisch ausdrücken:

> Denn das Rechte zu ergreifen
> Muß man aus dem Grunde leben.

Damit verbunden ist die Ablehnung des Journalistischen, der Zeitungsschreiber wie der Zeitungsleser, die Strophen fünf und sechs enthalten. Diese Ablehnung ist nicht einfach emotioneller Art, sondern gründet in der Überzeugung, eine solche Art der "Zerstreuung" zerstöre den Menschen innerlich, während ja gerade Verse 13 und 14 das Aus-dem-Grunde-leben für wesentlich erklärt hatten. Wir hatten oben diese beiden Verse auf den Dichter bezogen; das "man" aus Vers 14 aber deutet eine allgemeiner menschliche Bezugsebene an. Die letzte Strophe ist resigniert. Die Massen, die in Vers 8 erwähnt werden, wünschen und lieben die Zeitungsneuigkeiten; das Lied dagegen, das Kunstwerk, "piepet," d.h. im Geschrei der Neuigkeiten ist es kaum hörbar, und keine Hoffnung besteht, daß dies sich je ändern wird.[95] Allerdings läßt der Doppelpunkt am Ende von Vers 27 eine zweifache Deutung des Bezugs zu, denn diese Interpunktion kann anzeigen, daß Vers 28 den Inhalt des Liedes wiedergibt.

In verschärfter Form wendet sich auch V 7 dem Problem des Gegensatzes Dichter/Nicht-Dichter zu. In diesem Dichtungsgedicht nennt sich der Dichter Medschnun,[96] d.h. der Definition der Masse nach einen Wahnsinnigen. Während der wahre Dichter durch sein Werk die Fähigkeit be-

sitzt, die Menschen zu retten, verkennen diese ihn und richten ihn zugrunde. Trotz einer solchen pessimistischen Auslegung des Verhältnisses des Dichters zu der Gesellschaft triumphiert in der letzten Strophe die Ewigkeit, die Dauer des Kunstwerkes, denn alle Hindernisse, alles Zerstörende ist vergebens.[97]

V 8, ebenfalls ein Dichtungsgedicht, gibt endlich ein Anzeichen dessen, was den Dichter von den anderen unterscheidet. Über den Umweg einer Reihe von Analogien pocht der Dichter auf sein Recht, ungehindert und ungemaßregelt seiner Berufung zu folgen, die ihm von einer ihm gut gesinnten Natur verliehen ist. Im Gegensatz also zu den zu Anfang des Gedichts genannten Berufen wird die Berufung des Dichters als Geschenk an den Dichter ohne dessen Hinzutun oder Verdienst gewertet.[98] Daraus leitet sich für denjenigen, der sich unterfängt, das dichterische Werk zu beurteilen, die Verpflichtung ab, die Absicht des Dichters zu berücksichtigen, denn das Werk stellt des Dichters Auseinandersetzung mit seinem Dichtertum dar (vgl. Verse 10-12).

Das letzte Gedicht in diesem Buch, das einer unserer Kategorien angehört, ist V 9, das den Titel "Wanderers Gemüthsruhe" führt. Es handelt in Strophen eins und zwei von der Allmacht des Niederträchtigen und ruft in Strophe drei den Wanderer auf, sich nicht mit der Niedertracht in einen Kampf einzulassen, sondern als Beisteher seine

Gemütsruhe zu bewahren. Die dritte Strophe, die mit einem Aufruf an den Wanderer einsetzt, wirkt nach den beiden beschriebenen Strophen wie eine Mahnung des Dichters an sich selbst. An dieser Stelle, indem es V 8 mit seiner Aussage über die Berufung und das Abgesondertsein des Dichters folgt, ist es wie eine kraftvolle Forderung, sich selbst nicht ablenken zu lassen.[99] Damit steht am Ende des fünften Buches, des "Buches des Unmuths," ein anderer Ausgang als der, den wir am Ende von Buch I bis IV gefunden hatten. Es ist, als ob die Reise Hindernisse aufzeige statt eine klare, vorwärtsweisende Richtung einzuhalten. Die Frage, die sich aufdrängt, ist natürlich, ob der reisende Dichter fähig sein wird, die Hindernisse, die ihm die Umwelt aufbaut oder die seiner Stimmung zuzuschreiben sind, zu überwinden, d.h. ob er dem Ruf der Mahnung aus V 9 folgen wird.

Das folgende Buch, das "Buch der Sprüche," wird zeigen, wie es damit steht. Unter dem Abschnitt "Künftiger Divan" in den Noten und Abhandlungen findet sich folgende Beschreibung, wie Goethe das sechste Buch sah:

> "Buch der Sprüche" . . . ist mit den Büchern der Betrachtung und des Unmuths ganz nahe verwandt. Orientalische Sprüche jedoch behalten den eigenthümlichen Charakter der ganzen Dichtkunst, daß sie sich sehr oft auf sinnliche, sichtbare Gegenstände beziehen, und es finden sich viele darunter, die man mit Recht lakonische Parabeln nennen könnte. Diese Art bleibt dem Westländer die schwerste, weil unsere Umgebung zu trocken, geregelt und prosaisch erscheint. Alte deutsche Sprichwörter jedoch, wo sich der Sinn zum Gleich-

niß umbildet, können hier gleichfalls unser Muster sein.[100]

Die Mahnung, sich nicht ablenken zu lassen, und zwar diesmal durch "Sorgen und Kummer," wiederholt sich in dem ersten Spruch von VI 4. Das hat einen zweifachen Grund: der Weg ist vorgeschrieben, und Sorgen und Kummer führen zum Verlust des Gleichgewichts. Mit diesem Gedanken schließt sich der Spruch an "Wanderers Gemüthsruhe" an.

Der letzte Spruch von VI 6 wendet sich dem Thema Dichter zu. Er anerkennt die Überlegenheit orientalischer Dichter über die des Westens und gesteht dem westlichen lediglich Gleichheit im Haß auf seinesgleichen zu. Dies wandelt das Thema der Feindschaft zwischen Gesellschaft und Dichter, das wir aus vorausgehenden Büchern kennen, zu Feindschaft unter Gleichgestellten um.

Das Mittel für die Sorgenlosigkeit wird in VI 14, einem aus drei Vierzeilern bestehenden Spruch genannt, und zwar sind es der Wein und ein "Büchlein Lieder." Wir haben es also wieder mit einer Funktion der Dichtung zu tun, und was an dem ersten Vierzeiler besonders auffällt, ist die Behauptung aus Versen 1-2, daß Wein und Lieder "auf immer" die Sorgen verscheuchen, bzw. sie gar nicht erst auftauchen lassen. Auch der zweite Vierzeiler macht eine Feststellung über die Dichtung. Ausgehend von dem scheinbaren Widerspruch des Werkes und der Person des orientalischen Dichters Lokman kommt es zu der Aussage,

daß das Wesentliche das Werk, nicht die Person des Dichters sei, wie es die Metapher vom Zuckerrohr und dem Zukker darstellt. Und der dritte Vierzeiler spricht von der zweifachen Rolle, die der Einfluß orientalischer Dichtung im Westen spielt. Diese Dichtung ist einmal "herrlich" in sich selbst, zum anderen ist Liebe und Verständnis von ihr Vorbedingung zum Verständnis des Neuen, das durch Calderon in die westliche Dichtung eingedrungen ist.[101]

Von den vier Sprüchen, die zusammen VI 15 ausmachen, nimmt der zweite auf eine Reise Bezug. Allerdings handelt es sich hier nicht um eine Reise in dem Sinne, wie wir sie im Zusammenhang des Divans bisher kennengelernt haben, vielmehr um eine Fahrt, ein Treiben, das von anderen erzwungen wird. Der Spruch sagt durch die Metapher des Esels, der stets ein solcher bleibt, selbst wenn er nach Mecca getrieben würde, aus, daß eine solche Art der "Reise" völlig unfruchtbar ausfallen muß. An diesem Vierzeiler wäre nichts Ausgefallenes und er gehörte nicht zu unserer Reisekategorie, wenn das Ziel des Treibens nicht Mecca, der getriebene Esel nicht Christus' Esel wäre. Dadurch wird auf den Gegensatz Osten/Westen erneut angespielt, und das Vorbildliche des Ostens, wie wir es auch aus VI 14 kennen, erneut betont. Der Leser, der den Divan als Buch in der vorgeschriebenen Reihenfolge der Gedichte liest, wird besonders die Worte "triebe" (Vers 1), "abgericht" (Vers 3) und "Esel" (Vers 4) ohne das

"Christus" von Vers 2 heraushören und den Allegorisierungsprozeß nachbilden. Der gewaltsam an die Stätte des Heiligtums, der Lehre, getriebene Esel Christi wird selbst dort nicht besser trainiert. Er bleibt ein Esel, d.h. im wesentlichen ändert sich nichts an seiner Natur, nur das Äußerliche der Religion fällt fort. Ebenfalls könnte man den Spruch dahingehend interpretieren, daß die Betonung auf der gewaltsamen Reise liegt, wodurch dann der Einfluß einer anderen Kulturwelt hinfällig wird, die durch Implikation sehr wohl dem freiwillig Reisenden sich auftut. Wie man auch immer diesen Vierzeiler interpretiert, es ist nicht zu bezweifeln, daß er, statt wie das auf der wörtlichen Ebene angezeigt scheint, kein Reisespruch ist, sondern wegen der Anlehnung an VI 14 den gemischten Gedichten zugeordnet werden muß, wie ein solcher Wechsel auch bei V I zu beobachten war.[102]

Der letzte Vierzeiler von VI 16 ist ein Dichtungsspruch. Hier wird die Leidenschaft in der Vergeblichkeit des Ansturms auf denjenigen, der frei und sicher ist, gezeigt. Aus diesem Aufeinanderprallen aber entstehen dichterische Kostbarkeiten, wodurch die Leidenschaft etwas Lebendiges wird. Das heißt die Dichtung vermag ihren Stoff zu verlebendigen, wie wir das aus dem Pygmalionmythos kennen.[103] Wir haben also mit diesem Spruch der Dichtkunst eine weitere Dimension auf ihrem Weg zur letztlichen Beihilfe zur Aufnahme des Reisenden in das

Paradies gewonnen.

Mit diesem Spruch kontrastiert der letzte aus dem "Buch der Sprüche" scharf. Der zweite und letzte Teil von VI 18 drückt des Dichters Mißfallen über die Vielzahl von Poeten aus. Er erklärt sie an dem Vertreiben der Dichtkunst schuldig.[104] Den in VI 16 dargestellten Gedanken von der lebensspendenden Macht der Dichtkunst dreht dieser Spruch um, bzw. er stellt die Macht der wahren Dichtung der verderblichen Macht schlechter Werke gegenüber, so wie in V 6 sich Journalismus und Lied gegenübergestanden hatten.

In der Ausgabe von 1819 hatte der Dichtungsspruch VI 16 das sechste Buch beschlossen. VI 18 wurde erst der Ausgabe letzter Hand hinzugefügt, womit das Buch mit einer recht pessimistischen und negativen Note endet. Wie zum Schluß des fünften Buches also sieht der Dichter Hindernisse auf seinem Weg, und seine Aufgabe besteht abermals darin, diese zu überwinden.[105]

Ein Merkmal des sechsten Buches, worin es sich von den vorausgehenden fünf unterscheidet, verdient noch der Erwähnung. Mancher der achtzehn Sprüche, von denen jeder mehrere Einzelsprüche enthält, hätte allegorisch interpretiert werden können, selbst wenn er sprachlich keiner unserer drei Kategorien hätte beigeordnet werden können. Wir haben aber davon Abstand genommen, und zwar aus zwei für uns ausschlaggebenden Gründen. Erstens beschränkten

wir uns bei den Kategorien auf die sprachliche Ebene. Zweitens verlangte der jeweilige Zusammenhang keine allegorische Interpretation, wie das bei II 1 der Fall gewesen war, das ohne sprachlichen Bezug trotzdem in unsere Interpretation aufgenommen wurde.

In dem siebten Buch, dem "Buch Timur," das lediglich zwei Gedichte enthält, findet sich in dem zweiten Gedicht, "An Suleika," ein Hinweis auf das Lied. In diesem Gedicht herrscht ein anderes Thema als die Dichtung vor; das Lied wird innerhalb einer Metapher gebraucht, und zwar als Ausdruck der Liebe, als das, was die Seele bewegt und erregt. Damit wird der Dichtung eine neue Rolle zugeschrieben, wodurch dieses Gedicht zum verbindenden Glied zwischen Buch VII und Buch VIII wird.

VIII 1 (der Eingangsspruch hat an unserem Themenkreis keinen Anteil), das auf der wörtlichen Ebene nicht zu unseren Kategorien zählt, führt den verheißungsvollen Titel "Einladung." Der Leser ist gezwungen, dieses Gedicht im Lichte der vorausgehenden sieben Bücher zu lesen, wodurch es zu einem Reisegedicht wird. Allerdings stellt es mehr einen Aufenthalt als ein Weiterreisen dar, eine Wegstation, auf der der Reisende haltmacht. In dem Gedicht wendet sich der Dichter an die Geliebte und fordert sie auf zu bleiben, d.h. sich weder zeitlich noch räumlich von ihm zu trennen, denn sie ist für ihn die Quelle des Zeitlosen. Da wir aus früheren Gedichten den An-

spruch auf Dauer, Ewigkeit, Zeitlosigkeit der Dichtung kennen, ergibt sich zwangsläufig die Frage nach dem Verhältnis von Liebe und Poesie, die schon in VII 2 angeschnitten wurde.[106]

VIII 2 gibt darauf eine Teilantwort, indem die Lieder die Geliebte, die Tatsache, daß sie ihn liebt und wie sie ihn liebt, preisen sollen. Von Bedeutung ist, daß dieses Gedicht, das im "Wiesbadener Register" den Titel "Liebchen benamst" trug,[107] seit der Erstausgabe aber titellos erscheint. Damit ist eine Verlegung der Betonung aufgetreten fort von der Gestalt dieser besonderen Geliebten und hin zu dem Liebesverhältnis und der Liebe selbst. Das zehnversige, nicht in Strophen eingeteilte Gedicht besteht trotzdem aus zwei klar trennbaren Teilen. Verse 1-5 beschreiben die Legende von Jussuph und Suleika, Verse 6-10 dann streichen das Außerordentliche des gegenwärtigen Liebesverhältnisses heraus, das scharf mit den natürlichen Gegebenheiten der Legende kontrastiert. Darin liegt die Teilantwort auf die in VIII 1 aufgeworfene Frage. Die Liebe, die in unserem Zusammenhang keiner weiteren Interpretation bedarf, hat allerdings ein Merkmal, was weitere zwei Male im Divan genannt wird: das Vorbestimmtsein, das Schicksalhafte, das dem Dichter in Gestalt der Geliebten, sei es Suleika, sei es die Huri, sei es Suleika-Huri, entgegentritt (vgl. hierzu auch VIII 11 und XII 5). Dies zeigt eine Parallele auf mit

dem Gedanken, der dem Leser bekannt ist, daß des Dichters Weg zur Aufnahme ins Paradies und seine dort stattfindende Bestätigung vorbestimmt sind. Im Laufe der Reise eignet sich seine Dichtung Merkmale an, die alle zusammen notwendig sind, um zu dieser endlichen Bestätigung zu führen. Die Liebe zu und von Suleika ist eine dieser beitragenden Eigenschaften.[108]

Nur so erklärt sich VIII 6, das eigentlich in der ersten Strophe mit Versen 3-4 den Versen 1-2 widerspricht. Verse 1-2 sind ganz allgemeingültiger Natur. Der--jeder--Liebende wird instinktiv den richtigen Weg finden, ganz abgesehen von den Umständen, die ihn eventuell gegenteilig beeinflussen. Dieser besondere Liebende aber, um den es sich hier handelt, kann selbst für das legendenhafte Paar Leila und Medschnun mustergültig sein. Durch die erste Strophe von VIII 6 wird der Reise des Dichters eine neue Dimension gegeben. Wenn Verse 1-2 aussagen:

> Der Liebende wird nicht irre gehn,
> Wär's um ihn her auch noch so trübe.,

so liegt für unseren Helden, der ja zu der Gruppe der Liebenden gehört, in dieser Tatsache die Gewißheit, daß auch er den Weg nicht verfehlen wird. Ich neige dazu anzunehmen, daß, wie oben gesagt, die Liebe seiner Dichtung neue, notwendige Eigenschaften zubringt, denn die vorausgehenden Gedichte dieses Buches zwingen zu dieser allegorischen Interpretation. Damit wird dieses Reisegedicht

zu einem gemischten Gedicht. Der zweite Spruch von VIII 6 unterstützt diese Annahme, denn der Leser kann nicht umhin, Verse 3-4 ästhetisch zu werten, als Erklärung für Vers 2:

Vernehme der göttlichen Stimme Schall!

Ganz gleich, ob es sich bei dem Verb um einen Imperativ oder um die nebengeordnete erste Person singular handelt, die Definition der Dichtung als "der göttlichen Stimme Schall" und die in Versen 3 und 4 vorgenommene Erklärung dazu zwingen sich dem Leser auf.

Auch VIII 7 gehört zu den gemischten Gedichten, allerdings mit dem Unterschied, daß das dort gebrauchte Bild der Reise von Suleika gebraucht und auf sich bezogen wird. Suleika bittet den Dichter, ihren Traum zu deuten. Sie nennt ihn Poet und Prophet, d.h. er ist ein Dichter, der der Natur der Dinge nach Prophet ist. Weil er sowohl Poet als auch Prophet ist, ist er für die Traumdeutung besonders zuständig, denn ihr Traum ist voller gewagter Metaphern und erreicht die Grenze des syntaktisch Tragbaren. Der Ring, das Symbol ihrer Liebe, ist verselbständigt und ist in "Wasserklüfte" entglitten, eine Region, die unerforschlich, "unmöglich" und "unbegreiflich" ist (vgl. VIII 6, Verse 3-4). Da wir es hier mit den nämlichen Sprachbildern zu tun haben, die sich sonst auf die Dichtung bezogen haben, müssen dieser Liebe zwischen Suleika und ihrem Poeten Hatem dichterische Eigenschaften

anhaften. Gleichzeitig aber, indem der Dichter als Prophet anerkannt wird, wird diese zum Paradies führende Qualität erneut erwähnt.

VIII 8 erfüllt die Bitte um Auslegung des Traums. Hatem deutet den Traum, indem er eine westliche Legende in den Osten verpflanzt. Diese Verschmelzung nun regt zum Schaffen von "tausend Himmelsliedern" an, d.h. außerordentlich guten Liedern. Wieder findet sich hier der Anklang an das Zielgerichtete der Dichtung. Durch die Verschmelzung von Ost und West, wie sie auch in Strophen drei und vier auftritt und wie es besonders in Versen 15 und 16 zum Ausdruck kommt, wenn es heißt:

> Hier soll bis zum letzten Kusse
> Dir mein Geist gewidmet seyn.,

hebt der Traum das Verhältnis von Suleika und Hatem aus der Sphäre des Nur-Persönlichen als Anlaß zu schöpferischem Tun heraus.

Eine ähnliche Interpretation drängt sich beim Lesen von VIII 10 "Gingo biloba" auf. Von besonderem Interesse ist an diesem Gedicht die Struktur. Die erste Strophe zwingt dem Leser auf Grund des gebrauchten Vokabulars die allegorische Interpretation auf, während die dritte Strophe die Analogie durchführt. Anlaß der dichterischen Aussage dieses Gedichts ist das "gingo biloba" Blatt, das der westliche Dichter bei sich "aufgenommen" hat. Dieses botanische Rätsel

Giebt geheimen Sinn zu kosten,
Wie's den Wissenden erbaut.[109]

Das Rätsel lautet: Einheit in der Doppelheit oder Doppelheit in der Einheit? Die in Strophe drei gegebene Auflösung ist: beides gleichzeitig. Und so ist es auch mit des Dichters Liedern. Sie sind Einheit und Zweiheit; das "anvertraut" aus Vers 2 zeigt an, daß es sich nicht um etwas dem Dichter Angeborenes handelt, das Östliche ist ihm sozusagen zu treuen Händen gegeben.

VIII 11 ist ein Dialog zwischen Suleika und Hatem. Suleika gibt ihrer Vermutung Ausdruck, daß des Dichters Lieder die verschiedensten Ziele und Objekte verfolgt und als Liebespfänder gedient hatten. Hatem bejaht scherzhaft, endet aber mit den Versen:

Denke nun wie von so langem
Prophezeyt Suleika war.,

womit wir an VIII 2 erinnert werden. Es wäre möglich, diese beiden Verse genauso scherzhaft aufzufassen wie den Anfang von Hatems Antwort. Dagegen aber spricht das frühere Auftreten des gleichen Gedankens in Bezug auf dieses Liebesverhältnis im besonderen und auf des Dichters Entwicklungsweg im allgemeinen. Wieder wird damit die Gestalt der Geliebten etwas entpersönlicht.

In VIII 14 geschieht etwas für den Kontext des Divans Merkwürdiges. Der Reisende beschreibt sich als genügsam und mit sich und der Welt in Einklang--vgl. den Gebrauch von "heiter"--bis er der Geliebten gedenkt.

Dann

Dehnt sich mein Geist erobernd aus.
(Vers 8)

Doch dieses Ausdehnen beschränkt sich ganz oberflächlich auf die Waren, die der Osten Suleika zu Füßen legen kann, und auf die sogenannten Kaisergüter, d.h. das Zubehör, womit ein Potentat seine Geliebten ausrüsten kann. Zwar sind die Waren so umfassend, daß selbst das Schöne und das Religiöse sich darunter befinden,[110] d.h. daß sie die ganze östliche Welt repräsentativ darstellen, aber es sind eben doch nur Dinge, die ergötzen (vgl. Vers 35) und, wie die letzte Strophe aussagt, am Wesentlichen vorbeigehen. Statt dessen finden wahrhaft Liebende ihr Glück in- und aneinander. Die Liebe ist etwas Universelles und ist völlig unabhängig von kulturellen, geographischen oder materialistischen Umständen.

VIII 16 besteht aus drei Teilen. Erstens aus einer Beschreibung solcher Gedichte, die prächtig aber anmaßend sind, zweitens aus einer Beschreibung der Leidenschaft, die zwischen Hatem und Suleika brandet, und der Trennung, die notgedrungen stattfand, drittens aus einer Beschreibung solcher Gedichte, die das Liebesverhältnis von Hatem und Suleika hervorbrachte.[111] Uns geht nur Teil drei an und Teil eins insofern, als er einen negativen Kontrast zu Teil drei bildet. Dies sind Verse 30-43. Im Gegensatz zu der integrierten Schnur des Glücks, das die Liebe

dem Dichter schenkte (Vers 27), ist das dichterische Resultat Perlen, die, da einzeln, abgerundet und in sich perfekt sind. Perlen sind wertvoll und vollkommen, bringen aber gleichzeitig dem Volksmund nach Tränen. Ferner nennt der Dichter diese Gedichte erlesen und wertet sie besonders hoch, denn sie enthalten eine ganze Schöpfung (Juwelen, Gold und Perlen sind respektiv Mineralien, Metall und Organisches). Die Gedichte sind das Produkt der Befruchtung durch Suleikas Leidenschaft, nachdem die Trennung schon vollzogen war, d.h. erinnerte Leidenschaft. Der Dichter, der Suleika diese Gedichte schenkt, gibt aber auch Allah Anteil an ihrem Entstehen. Die "Regentropfen Allahs" haben nach der ursprünglichen Befruchtung durch Suleika die "Perlen" im Dichter zum Reifen gebracht, d.h. der Dichter übernahm die Rolle einer Muschel.

Dies nun ist im Ton entschieden bescheidener als der Anfang des Gedichts mit den dort beschriebenen poetischen Werken, die der Dichter weit weniger schätzt als diejenigen, die in ihm "gereift" sind.[112]

Im Gegensatz zu der Vollkommenheit der Gedichte, die das Resultat einer Erinnerung sind und die Zeit hatten zu reifen, spricht VIII 17 von solchen, die mitten und auf der Höhe des Liebeserlebnisses entstanden, wie die Deutung der Ballspiel-Metapher aus VIII 16, mit der die neun Verse beginnen,[113] ausgelegt werden muß. Solchen Gedichten haftet die Sorge um das Altern an, d.h. ihnen

fehlt die Perfektion der in VIII 16 beschriebenen Gedichte.[114]

VIII 19 zeigt den "beynah ergrauten Dichter" im Gespräch mit seinen Anbeterinnen, die auf Suleika neidisch sind, nicht weil der Dichter sie liebt, sondern weil seine Dichtung sie verherrlicht. Die Mädchen verstehen im Grunde nicht, was Dichtung ist. Sie wollen wegen ihrer Schönheit gemalt werden. Sie wollen dargestellt werden wie sie sind, rein physisch. Dieses Unverständnis auf seiten der Mädchen durchschaut der Dichter sofort. Er lobt ihre diversen physischen Attribute und ist leicht ironisch, indem er auf ihren Vorschlag eingeht. Die Ironie z.B. der siebten Strophe liegt in der sprachlichen Möglichkeit, daß das dort beschriebene Mädchen schielt. Abschätzend den Mädchen gegenüber ist auch, daß der Dichter, selbst wenn er die Mädchen erhöbe, Suleika mitbeschreiben würde. Als Antwort versuchen die Mädchen, ihren Wert in des Dichters Augen zu erhöhen, weil sie singen und er das schätzen sollte. Damit fordern sie einen Vergleich zwischen sich und Suleika heraus, und wir erfahren nun durch Hatems Antwort, daß Suleika eine von dem Dichter hoch geschätzte Dichterin ist. Hatem nach besteht die Qualität von Suleikas Liedern darin, daß sie empfindet, was sie singt, und singt, was sie empfindet. Sie zeigt ihre Liebe zu Hatem,indem sie singt, während der Gesang der Mädchen dem Selbstlob und der Selbstgefäl-

ligkeit dient, womit außerdem Verse 7-16 bestätigt werden. Eine solche Definition der Dichtung übersteigt das Auffassungsvermögen der Mädchen. Im Gebrauch des Verbs "malen" in Vers 14 allein liegt schon der große Unterschied zwischen wahrem Dichten und Dilettantismus. Sie schwächen Hatems Lob ab, indem sie Suleika eine irdische Existenz absprechen und dem Dichter vorwerfen, ihnen eine Huri vorgeheuchelt zu haben.

Wieder findet der Leser also eine Beziehung zwischen Dichtung und Paradies hergestellt.

VIII 20 ist ebenfalls ein Dialog, diesmal zwischen Hatem und Suleika. Der Bezug auf die Dichtung kommt ganz zu Ende des Gedichts, in Suleikas Teil. Sie betrachtet den Dichter als ihr gehörig und überträgt jegliches Lob für ihn auf sich selbst, denn es bestätigt ihren Trieb. Für Suleika ist Leben Lieben, und das Leben der Liebe ist der Geist, d.h. ihr Leben und ihre Liebe hängen von des Dichters Geist ab.

Bei den letzten beiden Versen des Gedichts

> Denn das Leben ist die Liebe,
> Und des Lebens Leben Geist.

wird der Leser unweigerlich gezwungen, an den schon verschiedentlich zitierten Abschnitt "Allgemeinstes" aus den Noten und Abhandlungen zu denken, wo der Geist als "das Vorwalten des oberen Leitenden," das am besten die orientalische Poesie charakterisiert, gekennzeichnet wird.[115]

Mit diesen beiden Versen wird also der Dichtung eine lebensspendende Kraft zugesprochen, die sich sowohl auf das Leben als auch das Lieben bezieht.[116]

VIII 22 ist in drei klar voneinander getrennte Sprüche geteilt, deren letzter eine progressive Steigerung der konkreten Existenz der Geliebten darstellt. Dieser Vierzeiler spricht von dem Gefühl der Verbundenheit mit der Geliebten, das der Reisende trotz des räumlichen Getrenntseins hat. Gerade dieses Gefühl der Verbundenheit in der Ferne ist es, das so qualvoll ist und doch die Ferne überbrückt, weil der Dichter fähig ist, ihre Stimme heraufzubeschwören, die dann ihrerseits ihm die Geliebte zuführt.

Das Thema der Trennung wird in VIII 23 fortgeführt. Nach der Klage um verlorene Heiterkeit, mit der das Gedicht einsetzt, nimmt sich der Dichter vor, zu "schreiben." Doch wie zur Zeit des Zusammenseins der Liebenden ihnen die Zunge stockte, so stockt ihm jetzt die Feder. Was er zu sagen fähig ist, ist das hortative

. . . . . Gedenke!
Schon weiß man was ich will. (Verse 12-13)

Das unpersönliche Pronomen in diesem letzten Vers, das sich weder auf Suleika noch auf den Schenken bezieht, muß also etwas Allgemeines beschreiben, etwas Universelles, was dieser Liebesbeziehung und gleichzeitig anderen Liebesbeziehungen anhaftet. Wenn der Geliebte "Gedenke!"

sagte, bedarf es keiner weiteren Worte, die Geliebte weiß genau, was er meint und will, wie auch schon in Versen 6 und 7 zu lesen steht. Von besonderer Wichtigkeit ist hier, daß der Geliebte ein Dichter ist, der sich also mitzuteilen weiß, so daß sich Verse 12-13 auch auf die Leser beziehen.

VIII 25, das den Titel "Buch Suleika" trägt, macht keine Aussagen über die Dichtung im allgemeinen oder den Dichter im besonderen, sondern bezieht sich spezifisch auf den Divan und das achte Buch. Der Dichter verleiht dem Wunsche Ausdruck, dieses Buch kompakter zu gestalten, es zu kürzen und gleichzeitig zusammenhanghaltiger zu machen, damit es ein verpacktes Ganzes abgäbe wie die anderen Bücher. Dieser Wunsch muß aber unerfüllbar bleiben, denn "Liebeswahnsinn" führt zu Abschweifungen, die Verkürzung und Verknappung nicht zulassen.

Es darf uns deshalb nicht wundernehmen, wenn in Buch VIII kein klarer Handlungsverlauf zu verfolgen ist. Der Leser ist vom Dichter gewarnt, hier allerlei Abschweifungen in Kauf zu nehmen.

Verse 1-14 des vierstrophigen Dichtungsgedichtes VIII 26 stellen eine durchkomponierte Metapher über Wachstum und Reife einer Baumesfrucht dar. Das Gedicht schließt mit dem in Versen 15 und 16 enthaltenen Gleichnis, daß die Gedichte einen ebensolchen Entwicklungsprozeß durchmachen, ehe sie der Geliebten in den Schoß fal-

len, so wie der Dichter in VIII 16 von seinen Gedichten als

Gereift in bescheidener Muschel

und in I 13 "Lied und Gebilde" das Bild des Ballens zur Beschreibung des Schöpfungsaktes gebraucht hatte. Das Bild des Ballens kehrt hier in Vers 5 wieder. Neu ist hier an dieser Schilderung des Reifeprozesses, die von einer dichterisch genauso präzisen und gewagten Bildlichkeit zeugt wie I 13 und VIII 16, das Merkmal der Freude, mit der sich das Gedicht von seinem Schöpfer und dem, was es einengt, löst, wodurch der Akt des Reifwerdens ein Befreiungprozeß wird. Gleichzeitig spricht der Dichter von der Vielzahl seiner Gedichte, die auf die in der langen Metapher beschriebene Art entstanden sind, so wie auch die Perlen aus VIII 16, die zwar als solche rar sind, "Regentropfen Allahs" genannt wurden, was ebenfalls Vielzahl andeutet.

VIII 28 zeigt an, wie in dem Verhältnis zwischen Hatem und Suleika die Leidenschaft und die Lieder eine gleich große Rolle spielen. Es ist Dichtung, die in diesem Gedicht Anlaß zu Hatems Eifersucht gibt, weil Suleika, die ihm sonst immer seine eigenen Lieder interpretiert hat oder aber nur wohlbekannte Meister in ihrem Repertoire führt, ihm beim Wiedersehen nach der Trennung "fremden Athem" entgegensingt, den Hatem als jung, modern und frisch empfindet. Doch Suleika wehrt sich gegen den

Verdacht, einen neuen Liebhaber gefunden zu haben. Vielmehr hatte sie von dem Dichter gelernt und während der langen Trennung sich im Dichten geübt, weil sie schon früher von ihm gelobt worden war. Sie wirft ihm vor, diese Lieder "fremd" zu finden, denn

Sie sind Suleika's, sind die deinen!
(Vers 30)

Damit sagt sie, daß sie als Dichterin ihrem geliebten Dichter ihren Erfolg verdankt, daß sie ihm ihre Lieder widmet, daß sie aber auch nur durch ihre Liebe zu ihm dazu fähig ist und daß sie dichterisch seinem Beispiel gefolgt ist.

Dadurch hat die Dichtung wieder eine neue Dimension gewonnen. Zusammen mit der Liebe bringt sie auch in anderen die Poesie hervor.

In VIII 29 antwortet der Dichter auf die Enthüllung von Suleikas Dichtertum. Hatem vergleicht sein eigenes Glück mit dem Behramgurs, weil Suleika ihm "beschieden" war (vgl. hierzu VIII 2, VIII 11 und XII 5), damit er eine neue Art zu dichten fände, als Bereicherung also persönlich sowie auch dichterisch. Sie hat ihm das achte Buch geweckt, das aus der Gegenseitigkeit der Liebe und des Dichtertums hervorging. Die Nachklänge dieses Erlebnisses werden auch trotz einer räumlichen Trennung anhalten, und was der Dichter sagen will, versteht sich auch ohne "Wort und Schall," ähnlich wie auch in VIII 23 das

"Gedenke!" genügte. Das Gedicht endet mit zwei Fragen: Sind die Gedichte nicht eine neue Schöpfung, der göttlichen Schöpfung gleich?[117] Und außerdem: Die Dichtung hier, macht sie nicht das Universum der Liebe aus? Dem Dichter wird damit also die Macht und die Fähigkeit zugesprochen, ein neues All zu schaffen. Dieser Gedanke ist dem Leser nicht neu, der sich an frühere Beschreibungen des Außerhalb-Stehens des Dichters im Vergleich zu anderen Menschen erinnert. Allerdings treibt erst VIII 29 den Gedanken so weit, daß der Dichter dem Göttlichen zur Seite gesetzt wird.

VIII 31 ist außer der fünften Strophe ein Selbstgespräch Suleikas. Sie ist vom Dichter getrennt, doch der Ostwind[118] bringt ihr Kunde von ihm. Sie verspricht sich von der Berührung dieses Windes in ihren Erwartungen nur Gutes, wie auch der Leser Positives mit jeglicher Beziehung mit Östlichem in Verbindung bringt. Suleika ist anscheinend auf der Fahrt zu dem Geliebten, der in den Osten gereist ist, und da sie ein baldiges Wiedersehen erwartet, ist der Ostwind wie ein Vorbote des Treffens. Verse 17-18 sind Anrede an den Ostwind. Sie bestehen aus Imperativen, die zu verstehen geben, daß dieser Wind eine über seine Dienste für Suleika hinausgehende Funktion hat.

Und so kannst du weiter ziehen!
Diene Freunden und Betrübten.

Trunz sieht in dem Hin- und Herfließen des Windes ein Symbol der Sehnsucht, wodurch die Verbindung mit der Reise des Dichters hergestellt wird.[119]

Wir haben es in diesem Gedicht mit einer ähnlichen Ausgangssituation zu tun wie die, in der sich der westliche Dichter vor Antritt seiner Hegire befand, wenn auch die Voraussetzungen der Reise und die an sie geknüpften Erwartungen völlig verschiedener Art sind.

In "Hochbild," VIII 32, haben wir ein Gegenstück zu VIII 26. Hier zieht sich ebenfalls eine durchkomponierte Metapher über fünf Strophen hin und endet mit einem Gleichnis. Die Metapher erzählt die Geschichte der tragischen Liebe von Helios und Iris, deren Zusammenkommen das Schicksal auf ewig vereitelt. Dasselbe harte Los zwingt das Schicksal unserem Dichter auf. Eine dauernde Verbindung ist nicht möglich. Wie der Regenbogen vor der Sonne entweicht, so tut es die Geliebte, und der Dichter ist an seine Bahn genauso unumgänglich gebunden wie Helios an die seine. Der Vergleich wird aber auch auf dichterischer Ebene fortgeführt. Wenn in Vers 15 von Perlen die Rede ist, die durch Helios' Einfluß auf Iris nach Entstehung suchen, so wird unweigerlich das Bild der Gedichte als poetische Perlen, wie wir es aus früheren Gedichten kennen, ins Gedächtnis gerufen. Das mit Vers 21 beginnende Gleichnis bezieht sich auf die ganze vorausgehende Metapher, so daß also auch erneut Suleikas dich-

terischer Beitrag und ihre Inspiration durch den reisenden Dichter Erwähnung findet.[120] Derselbe Prozeß der Interpretation, die dem Leser aufgezwungen wird und wie wir ihn aus VIII 26 kennen, wiederholt sich hier. Beide Gedichte sind selbst Allegorien innerhalb der Gesamtallegorie der dichterischen Reise. Damit wird dieses Gedicht auch von einem Reisegedicht zu einem gemischten.

Eine völlig neue Note in der Behandlung der Dichtung setzt mit dem Dichtungsgedicht VIII 33 "Nachklang" ein. Der Dichter spricht über sich selbst, über die zwei Seiten seiner Natur. Die eine zeigt er öffentlich und in seinen Gedichten, doch die andere verbirgt er, und sie ist nur ihm bekannt, wie aus Vers 4 hervorgeht:

Wenn er in düstren Nächten schleicht.

Die Nacht ist die Zeit, in der sich sein wahres Selbst (Vers 7; vgl. die Änderung im Gebrauch des Pronomens) zeigt und wenn im Gegensatz zu dem Strahlen seines Tages der Dichter selbst in seinem Schmerz farblos ist. Die dritte Strophe ist ein Hilfeschrei des Verzweifelten an die Geliebte, ihn nicht seinem verborgenen Gesicht, dem Schmerz, zu überlassen. Die Namen, mit denen der Dichter die Geliebte anruft, beziehen sich alle auf Lichtquellen und steigern sich als letztes zu dem allgemeinsten Begriff des Lichts, was in krassem Widerspruch zu der eigenen "Nacht" des Dichters steht.

Zu denken gibt der Titel dieses Gedichts, wodurch es

sich auf "Hochbild" beziehen muß. Beide Gedichte haben das gleiche Entstehungsdatum, beide sind in der Reinschrift ohne Titel, den sie für die Erstausgabe 1819 erhielten. Durch die Nennung des Vergleichs mit dem Kaiser in Vers 2 stellt es ebenfalls eine Beziehung zu früheren Gedichten her, in denen der Dichter im Hochgefühl der Liebe und seiner dichterischen Kompetenz und Berufung schwelgte. Jetzt aber ist der Ton des Zweifels an sich selbst in seiner Eigenschaft als Dichter, nicht als Geliebter, der nach Bestätigung sucht, den der Leser besonders aus den Anfangsbüchern des Divans kennt, umgeschlagen in Verzweiflung.[121] Von der Klage über das unweigerliche Davonweichen der Geliebten in VIII 32 geht der Weg in VIII 33 über den Schrei um Hilfe aus der Verzweiflung über sein Dichtertum.[122]

So wie in VIII 31 der Ostwind heilend, kühlend und im allgemeinen vielversprechend gesehen wurde, bietet der Westwind--Vers 2 gebraucht den Ausdruck "West"-- in VIII 34 Gegenteiliges. Dieses Reisegedicht, ebenfalls ein Gedicht Marianne von Willemers, bedient sich der gleichen Metaphernsphäre wie "Hochbild" mit den Bildern Regen, Trauer, Tränen, in VIII 34 alles negative Erscheinungen, die die positiven Erscheinungen in Verbindung mit dem Ostwind desto schärfer profilieren. Wie der Ostwind Suleika von dem Geliebten Kunde brachte, so soll der Westwind ihm nun von ihrem Trennungsschmerz sagen. Außerdem

soll der Westwind eine ganz spezifische Botschaft überbringen, die Verse 17-18 so formulieren:

> Sag ihm aber, sag's bescheiden:
> Seine Liebe sey mein Leben,.

Dies wiederholt Verse 23-24 aus VIII 20 und erscheint ein weiteres Mal in VIII 40, Vers 7.

"Geheimschrift" VIII 37 spricht von zwei Arten von Chiffren: denen, die in der Welt der Diplomatie üblich sind, und solchen, deren sich die Liebenden bedienen.[123] Letztere werden hier als "Kunst" gewertet und haben die Fähigkeit, Genesung zu spenden, wie das der Leser schon aus früheren Stellen von der Dichtung weiß. Die aus dem Gebrauch von Chiffren entstandene Dichtung ist ihrer Art nach einem Blütenstrauß, einem Sternenhimmel und einem Liedermeer vergleichbar, d.h. eine Dichtung, die nicht in sich geschlossen und formeinheitlich ist, sondern eine Kunst, in der jeder der Einzelteile in sich vollendet ist und nicht im Ganzen aufgeht, sondern für sich und in sich selbst existiert. Diese Dichtung hat Teil an allen Sinneswahrnehmungen und

> Ist unbedingten Strebens
> Geheime Doppelschrift,
> Die in das Mark des Lebens
> Wie Pfeil um Pfeile trifft. (Verse 25-28)

Die geheime Doppelschrift bezieht sich auf zweierlei: einmal darauf, daß beide Liebende sich der Chiffre bedienen, zum anderen auf die Verwandlung der Chiffren in ein eigenständiges Kunstgebilde. Genauso doppeldeutig sind

Verse 27 und 28, die einmal von der Wirkung der Chiffren auf Hatem und Suleika, andererseits aber auch von der Wirkung der Kunst sprechen.

Daß es sich um eine solche Doppelebene von Bedeutung handeln muß, geht außerdem aus dem Gebrauch des Verbs "offenbaren" hervor, mit dem der Dichter seine in diesem Gedicht vorgenommenen Mitteilungen bezeichnet. Ebenso ist von Wichtigkeit, daß dem Gedicht ursprünglich, einschließlich in der Reinschrift, der Titel fehlte, den es erst für die Erstausgabe erhielt.[124] Und dieser Titel schon enthebt das Gedicht der Sphäre des nur Persönlichen und zeigt übertragene Bedeutung an.

Auch das folgende Gedicht VIII 38 erhielt seinen Titel erst 1819. "Abglanz" ist insofern verwandt mit "Geheimschrift," als das hier gebrauchte Bild des Spiegels in der Doppelfunktion des wirklichen Spiegels und der Lieder als Spiegel auftritt. Für unsere Zwecke sind nur Verse 15-24 von Belang, denn Verse 1-14 handeln nicht von der Dichtung. So beschreibt der Dichter seine Lieder als Widerspiegelungen der Geliebten, die ihm ihre konkrete Nähe ersetzen müssen. Außerdem stellt der Dichter an sich fest, daß seine Gedichte immer schöner werden und immer besser ausdrücken, was er sagen will. Sie werden jetzt weniger für andere geschrieben, kommen seinem Kunstideal näher, und, obwohl er kritisiert und verhöhnt wird, gewinnt er als Dichter dadurch. Die Verherrlichung

des Liebchens ist nur möglich innerhalb der Schranken, die die Dichtkunst ihrer Natur nach dem Objekt auferlegt, und hier handelt es sich um eine Form, die höchst poliert, verziert und künstlerisch ist[125] (vgl. hierzu auch VIII 29, VIII 28, VIII 27, VIII 21 und VIII 19).

VIII 39, "Suleika" betitlet, scheint eine Antwort auf das Vorausgegangene zu sein.[126] Suleika drückt ihr Entzücken darüber aus, daß sie das Gedicht verstanden hat und ihr der Sinn gefällt. Strophe drei ist eine vollständige Bejahung von des Dichters Aussage im vorigen Gedicht: ihr Herz ist für ihn ein Spiegel, das sein Bild widerspiegelt, und Hatem hat ihr gleichzeitig sein Siegel aufgedrückt, denn er hat in ihr ja das Dichtertum geweckt. Ihre Funktion ist also, dem Dichter sein eigenes Bildnis zurückzuwerfen. Dadurch führt VIII 39 den Gedankengang von VIII 38 weiter. Strophe vier wendet sich der Dichtkunst zu. Unwesentlich ist, ob die "lautre Wahrheit" aus Vers 13 als Apposition oder als Glied einer Serie gedeutet wird, es ist die Dichtung, die in dem Liebesverhältnis zwischen Hatem und Suleika die entscheidende Rolle spielt. Und es ist in der Poesie, in der allein die Liebesklarheit rein verkörpert sein kann, d.h. wo das Wesentliche der Liebe ausgedrückt werden kann. Eine solche Behauptung in Bezug auf die Liebe läßt sich natürlich auf anderes übertragen, so daß der Leser zu dem Schluß kommen muß, daß nur der Poesie gelingt, Wesentliches unver-

fälscht auszusprechen, ein Gedanke mit dem uns auch schon frühere Gedichte vertraut gemacht haben.

Nach der Diskussion der Spiegelung und Widerspiegelung der letzten Gedichte wird das Bild des Spiegels in dem "Weltenspiegel" des folgenden Gedichts, VIII 40, erweitert. Fortgeführt wird der Gedanke, daß die Treibkraft in der Liebe zwischen diesem außerordentlichen Paar das Dichtertum beider Partner und ihr künstlerisches Werk waren. Die erste Strophe spricht von aktiven Männern der Welt, Eroberern, deren Handlungen in verächtlichem Ton als ziellos und sinnlos in Zeit und Qualität--vgl. "rütteln" in Vers 4--abgetan werden. An den Dichter dagegen ergeht der Aufruf in Vers 5,

Du! nicht weiter, nicht zu Fremdem strebe!

d.h. du hast, als Dichter, das erreicht, was du erreichen kannst, alles andere wäre dir fremd.[127] Bewege dich innerhalb der dir gesetzten Schranken (vgl. VIII 38, Vers 21, wo das Bild der Schranken für die Poesie gebraucht wurde). Singe für mich und zu mir, die du durch dein Dichtertum gewonnen hast. Solltest du aber dir fremdartige Ambitionen fühlen, denke daran, daß ich liebe und lebe und daß du mich bezwungen hast, was bedeutet, daß, um metaphorisch zu sprechen, der Dichter mit seinen Waffen, seinen Liedern, genauso zu den Eroberern zählt in seinem Metier wie Alexander und seinesgleichen. Vers 7

Denke daß ich liebe, daß ich lebe,

erinnert an VIII 20, Verse 23 und 24:

> Denn das Leben ist die Liebe,
> Und des Lebens Leben Geist.

und den achtzehnten Vers von VIII 34, wodurch der sonst recht phrasenhafte und bedeutungslose Vers 7 auf eine andere, philosophischere Ebene gerückt wird.

Das letzte Gedicht im "Buch Suleika," das einer unserer Kategorien angehört, ist VIII 41. In sechs Versen konzentriert sich eine großartige Bejahung erst der Schönheit der natürlichen Welt und dann der noch größeren Schönheit der dichterischen Welt. In dieser dichterischen Welt glänzt es zeitlos von Lichtern, ganz abgesehen davon, womit sich die Dichtung befaßt, wie die Adjektive bunt, hell und silbergrau aus Vers 3 qualitativ zu interpretieren sind. So wie in der vierten Strophe von VIII 39 sich die Annahme aufdrängte, daß Poesie allein das Wesentliche auszusagen vermag, ist es auch hier der Fall. Die beiden letzten Verse lauten:

> Heut ist mir alles herrlich, wenn's nur bliebe,
> Ich sehe heut durchs Augenglas der Liebe.

Der Dichter sieht auf eine beschränkte Zeitspanne die natürliche sowie die dichterische Welt durch das Augenglas der Liebe, d.h. nicht direkt durch die Augen, sondern gespiegelt, und ist sich klar der fehlenden Dauer dieses so positiv empfundenen Gefühls bewußt. Die in dem zweiten Teil von Vers 5 ausgesprochene Sehnsucht nach Dauer, die wir aus so vielen vorausgegangenen Gedichten kennen, und

die ebenfalls klare Implikation, daß sie nicht erreicht werden kann, läßt dieses Buch auf eine Note des Bedauerns, der Wehmut enden und zeiht die so feste Überzeugung, die in VIII 40 durch Suleika ihren Ausdruck fand, der Lüge. Der Dichter ist noch nicht am Ziel seiner Reise angelangt.

Was die Behandlung der Reise in dem achten Buch von der in den ersten sieben Büchern unterscheidet, ist, daß sie des öfteren geändert wird zum Motiv der Trennung und des Beisammenseins der Liebenden. Dies ist zwar keinesfalls bei allen sich auf die Reise beziehenden Gedichten der Fall, doch erscheint diese Variante häufig genug, um Erwähnung zu verdienen. Diese Variante ist schon insofern sinnvoll, als ja das Liebeserlebnis einmal als retardierendes Moment die Reise hätte hemmen und den Dichter von seiner Suche nach dem Ziel hätte abbringen können, und andererseits liegt Suleikas Bedeutung für den reisenden Dichter gerade in ihrem eigenen Dichtertum, wodurch sie den Dichter bestätigt statt ihn zurückzuhalten.

Buch IX, "Das Schenkenbuch," setzt recht betont die Reise fort. Ihm steht kein Motto voraus, und IX 1 führt gleich im ersten Vers eine andere Umgebung, ein anderes Milieu und einen neuen Erlebniskreis ein. Daß es sich um Neues handelt, erhellt aus dem "auch" des ersten Verses. Das Gedicht ist eine Erinnerung innerhalb einer Erinnerung. Die Erinnerung, die als Rahmen fungiert, bezieht sich auf den neuen Ort, die Schenke. Dort, unter Trin-

kern, erinnert sich der Dichter seiner Liebe und fühlt sich durch das Bewußtsein seiner fortdauernden Liebe "bedrängt." Die letzten beiden Verse

> Wo war das Pergament, der Griffel wo?
> Die alles faßten!--doch so wars! ja so!

vervollständigen den Rahmen. Diese beiden Verse sind insofern problematisch, weil der zeitliche Bezugspunkt nicht eindeutig fixiert ist. Die Wiederaufnahme der Vergangenheitsform, so wie sie in Versen 1-6 erschien, kann erstens die Verse mit dem in-der-Schenke-sitzen zeitlich gleichstellen. Ebenso ist es möglich, daß zweitens die Zeit der Liebe selbst gemeint ist, wobei dann Vers 10 in übertragener Bedeutung als: "Wo war damals meine dichterische Fähigkeit?" zu interpretieren ist. Je nachdem, ob man die erste oder die zweite Möglichkeit vorzieht, bedeutet dann die zweite Hälfte des letzten Verses einmal, daß der Dichter anders als die um ihn hersitzenden Trinker sich der Erinnerung an die Liebste hingab, oder zum anderen, obwohl er zur Zeit seiner Liebe nichts aufgezeichnet hat, die damalige Situation doch so war, wie er sie beschrieben hat. Eine weitere mögliche Interpretation dieser Zeilenhälfte ist, sie auf Grund der besonderen Betonung auf das Folgende zu beziehen, d.h. was jetzt kommt, war so, wie ich es aufschreibe, d.h. ist wirklich erlebt. Wir neigen zu der jeweils zweiten Möglichkeit, denn sie gewährt die Kontinuität, die von einem Gedicht,

das an so prominenter Stelle zu Anfang des Buches steht, zu erwarten ist. Mit dieser Deutung ist dann auch ein weiterer Fortschritt des Reisenden als Dichter zu verzeichnen, denn die Fähigkeit die ihm damals noch fehlte, ist ihm jetzt gegeben.

IX 10 ist ein ghaselförmiges Spiel mit dem Wort Trunkenheit, das in seiner dreifachen Form in Vers 15 als

Lieb', Lied und Weines Trunkenheit

erscheint, wovon allerdings letztere nochmals unterteilt wird in eine solche, die lediglich vom Zuviel des genossenen Alkohols herrührt, hier wird sie "nüchtern" genannt, und eine solche, die geistiger oder seelischer Natur ist. Es ist diese, die zu der dreifachen Serie gehört, nicht die banale. Solche Trunkenheit hält den Dichter zeitlos gefangen, sie entzückt ihn und läßt ihn Lieder schaffen, sie plagt ihn aber auch, weil er ihr nicht entkommen kann. Der Dichter nennt sie die "göttlichste Betrunkenheit." Gundolf definiert diese folgendermaßen:

> Das Schenkenbuch ist . . . vor allem die Goethesche Feier des Rausches als des gesteigerten, seelenlösenden, ja selbst seherischen Zustandes überhaupt! . . . der Weinrausch ist nur die Vorform, die sinnliche Lage der göttlichen Trunkenheit in der man, befreit von den Hüllen und Ketten der Logik, dem Bereich des rechnenden, wägenden und zerlegenden Verstandes entrückt 'das Rechte weiß'. . . . als Steigerer und Offenbarer des wesentlichen Ich, . . . als Erleuchter gilt hier der Rausch. . . . Jetzt zur Weisheit gelangt und auf dem Gipfel apollinischer Erhellung sieht er /Goethe/ in jeder Steigerung seiner Kraft auch

> Steigerung seines Wissens, und auch Dyonysos mußte seinem Apollo dienen, durch Geistwerdung des Blutes: auch der Wein ist Geist.[128]

Damit ist der Dichter wieder aus dem Kreis der Gesellschaft herausgehoben und als Erleuchteter beschrieben, so wie es dem Leser schon früher begegnet ist.

In IX 15 spricht der Schenke zu dem Dichter nach einem Mahl reich an Speise und Trank. Er bringt dem Dichter, seinem Schwane, ein Schwänchen, d.h. ein Tafelgeschenk.[129] Der Zustand in dem der Dichter sich hier befindet, wird in Vers 8 als

Der sich auf den Wellen brüstet.

beschrieben. Wir sehen in diesem Vers drei voneinander getrennte Bedeutungsebenen, die alle gleichzeitig zum Leser sprechen: 1) rein visuell. Die ganze Schönheit und Majestät eines Schwanes zeigt sich, wenn er erhobenen Hauptes in seinem Element ist. 2) psychologisch. Der Schwan behauptet sich, oder er prahlt. 3) ebenfalls psychologisch. Der Schwan entblößt sich physisch und/oder seelisch, was wegen der Trunkenheit anzunehmen ist. Alle drei Bedeutungen sind natürlich auf den Dichter zu übertragen, denn er ist es ja, den der Schenke Schwan nennt, und alle drei Bedeutungen haben entsprechende Parallelen auf dem Gebiet der Dichtung.

In der dritten Strophe erinnert sich der Schenke an die Legende, nach der der Singschwan "sich zu Grabe läutet." Er bittet den Dichter, den Singschwan, von jegli-

chem Lied, d.h. Dichten, abzulassen, falls die Legende übertragbar ist.[130]

Auch IX 16 ist eine Bitte des Schenken an den Dichter zu schweigen, wenn auch hier der Grund ein anderer ist, nämlich die Sonderstellung des Schenken, der sich--wie wir das sonst bei dem Dichter gewöhnt sind--vom Publikum des Dichters distanziert. In der ersten der drei Strophen anerkennt der Schenke die Ehrenstelle, die der Dichter in der Öffentlichkeit einnimmt. Verse 3-4 beruhen auf dem Gegensatz hören--horchen, von denen das erste zum Singen, das zweite zum Schweigen gehören. Dem Schenken gefällt das Singen des Dichters, doch dessen Schweigen bedeutet ihm etwas, wie er auch in Strophe zwei den Kuß dem Wort vorzieht und in Strophe drei das Nachdenken dem Reim. Die beiden letzten Verse des Gedichts fassen das Ganze zusammen: sei für andere der Dichter, die öffentliche Person, "verstumme" mit mir. Nur indem er nicht an dem Dichtertum des Reisenden teilhat, kann der Schenke eine Sonderstellung bei ihm einnehmen, so wie Suleika eine Sonderstellung durch ihr eigenes Dichten innehatte.

IX 18 ist ein Dialog zwischen dem Schenken und Hatem. Ersterer warnt den Dichter davor, in der Trunkenheit--die im Sinne von IX 10 gedeutet werden muß--nicht sein Herz auf der Zunge zu tragen, weil die gleisnerischen Tugendwächter ihm auflauern. Der Schenke, der nur in diesem

Gedicht einen Namen, Saki, trägt, schreibt dem Dichter die Fähigkeit allwissend zu sein zu. Die Klugheit geböte, dieses Wissen fest in sich zu verschließen. Hatem anerkennt Sakis überlegene Klugheit, denn, wie Verse 19-20 sagen:

> Dichten zwar ist Himmelsgabe,
> Doch im Erdeleben Trug.,

und der letzte Vers nennt das Dichten sogar Verrat, weil man dabei sein Innerstes ausplaudert und Einsichten preisgibt, die man besser für sich behielte. Damit wird erneut ein Thema aufgenommen, das der Leser zur Genüge kennt und das den Dichter als Propheten kennzeichnet, den die Menge aus Unverstand nicht toleriert. Es ist besonders interessant, daß dieses Gedicht das einzige in dem "Schenkenbuch" ist, in dem der Schenke und der Dichter namentlich identifiziert sind. Diese Tatsache gibt der in dem Gedicht enthaltenen Aussage großes Gewicht, so wie ja auch dem Thema selbst innerhalb des Divans eine Sonderstellung zufällt.

Auch IX 19 ist ein Dialoggedicht zwischen dem Dichter und dem Schenken. Es ist ein Reisegedicht,[131] das den Titel "Sommernacht" trägt, das aber fortschreitend zu einem gemischten Gedicht wird, wenn auch anders, als der Leser das bisher gewöhnt ist. Man ist zwar bis zu dieser Stelle des Gesamtwerkes schon mit dem Gedanken des Dichters als Prophet vertraut, hier nun wird das wei-

ter spezifisiert zu der Rolle des Lehrers, die der Dichter dem Schenken gegenüber spielt.[132] Und folgende Frage erhebt sich nun von selbst: was hat nur der Dichter als Lehrer zu geben, was durch sein Dichtertum bestimmt wird? Der Schenke gibt auf diese Frage selbst die Antwort, wenn er dem Dichter anbietet, für ihn Wache zu halten bis zum völligen Dunkelwerden. Da sind einmal Verse 9-12:

> Denn ich weiß du liebst das Droben,
> Das Unendliche zu schauen,
> Wenn sie sich einander loben
> Jene Feuer in dem Blauen.,

wobei das "Unendliche" keineswegs als Apposition zu "Droben" zu verstehen ist. Das "loben" drückt eine ganze Welt von Anschauungen und Einstellungen des Dichters aus, denn auf ihn beziehen sich die Verse, und der Gebrauch der Feuermetapher, den wir von seiner Anwendung auf das Geistige her kennen, bezeichnet eine ideelle Weltansicht. Und dies ist, was der Dichter dem Jungen hat übermitteln können, d.h. Saki hat von dem Dichter eine Art zu sehen gelernt, die durch all das andere, was er in diesem Gedicht sagt, hindurchleuchtet,[133] und was in dem folgenden und letzten Gedicht des "Schenkenbuches" in Versen 1-2 zusammenfassend so formuliert wird:

> So hab ich endlich von dir erharrt:
> In allen Elementen Gottes Gegenwart.

Durch die pädagogische Funktion, die der Dichter im neunten Buch erfüllt, wird somit dem Bereich der Dichtung

eine weitere, neue Dimension hinzugefügt. Der Dichter hat von dem Verhältnis ästhetisch sowie auch persönlich profitiert, und der Schenke hat vom Dichter eine Art zu schauen und ein Gefühl der Ehrfurcht gelernt. Dies ist besonders bezeichnend, weil sonst der Schenke im Grunde zu denjenigen gerechnet werden müßte, die im Divan als die breite Masse beschrieben werden. Von den sechs Gedichten des "Schenkenbuches," die teil an unseren Kategorien haben, spricht der Schenke in dreien, d.h. der Hälfte, sich gegen die künstlerische Tätigkeit dieses Dichters aus. Allerdings geschieht das nicht aus anti-dichterischer Motivierung, wie es in den anderen Büchern der Fall war, sondern aus Sorge um diesen besonderen Dichter, der auf Grund seines Dichtertums in Gefahr schwebt und mit dem der Schenke eine völlig individuelle Beziehung genießen möchte, die ihn von allen anderen Menschen in des Dichters Lebenskreis unterscheidet.

Von den insgesamt zehn Parabeln, die das zehnte Buch, das "Buch der Parabeln" enthält, entfallen lediglich zwei auf unsere Sphäre der Betrachtung. Diese geringe Zahl entspricht der Natur des Buches, das "bildliche Darstellungen mit Anwendung auf menschliche Zustände [enthält]."[134] In den Noten und Abhandlungen unter dem Abschnitt "Künftiger Divan" bespricht Goethe den Gebrauch der Parabel als literarische Form des Orients. Er unterteilt sie in ethische, moralische und aszetische und

fährt dann fort:

> Diesen läßt sich eine vierte anfügen: sie stellen die wunderbaren Führungen und Fügungen dar, die aus unerforschlichen, unbegreiflichen Rathschlüssen Gottes hervorgehen; lehren und bestätigen den eigentlichen Islam, die unbedingte Ergebung in den Willen Gottes, die Überzeugung, daß niemand seinem vorbestimmten Loose ausweichen könne. Will man noch eine fünfte hinzuthun, welche man die mystische nennen müßte: sie treibt den Menschen aus dem vorhergehenden Zustand, der noch immer ängstlich und drückend bleibt, zur Vereinigung mit Gott schon in diesem Leben und zur vorläufigen Entsagung derjenigen Güter, deren allenfallsiger Verlust uns schmerzen könnte.[135]

Aus diesen beiden zitierten Stellen erhellt schon, daß die Belange dieses Buches auf anderer Ebene liegen als die vorausgegangener Bücher.

X 2 berichtet von dem Lied der Nachtigall, das zu Allah gelangt, und wie die Nachtigall zum Lohn dafür in ein goldenes Bauer gesteckt wurde. Das Bauer wird dann umgedeutet als "des Menschen Glieder." Obwohl der Körper beschränkt, gibt die Seele das Singen nicht auf. Es wäre zwar möglich, die Nachtigall aus Vers 1 mit dem "Seelchen" aus Vers 8 gleichzusetzen,[136] doch erscheint es logischer, das Lied und das Singen wörtlich zu nehmen, wie wir es schon aus früheren Gedichten gewöhnt sind, und den Körper auf den des Dichters zu beschränken. Der Dichter, wie wir wiederholt erfahren haben, überfliegt andere Menschen mit seiner Kunst, seinen Einsichten und seiner Art, die Dinge zu betrachten, und diese Beschränkung durch den Körper erkennt er, vgl. Vers 7,

als vorteilhaft, denn die Kunst gibt seiner Anschauung die Form so wie der Körper der Seele.

Das zehnte Buch schließt mit dem Reisegedicht "Es ist gut" X 10, das den gleichen Gedanken enthält, wie wir ihn für X 2 herausgeschält haben, nur auf die Sphäre des Erdenlebens statt der Dichtung bezogen. Die erste Strophe beschreibt die Schöpfung Evas nach dem ersten Buch Moses, Kapitel 1, Vers 32 und Kapitel 2, Vers 21[137] und beschreibt sie in Vers 5-6:

> Da lagen nun, in Erdeschranken,
> Gottes zwey lieblichste Gedanken.--

Da Gott mit seiner Schöpfung mehr als zufrieden war, ist es kein Wunder, daß menschliche Liebende sich wie in Gottes Nähe vorkommen. Deshalb ist auch der Tod nicht furchterregend (Vers 13), wenn er beide gleichzeitig trifft. Die Geliebte, die von des Dichters Armen als von Schranken gehalten wird, ist der liebste aller "Gottes-Gedanken." Wir haben es also hier mit der Fleischwerdung eines Gedankens Gottes zu tun, genau wie in X 2 und in vielen anderen früheren Gedichten des Divans mit der Formwerdung der Gedanken des Dichters.

Obwohl die überwiegende Mehrheit der Gedichte des "Buches der Parabeln" wie eine Pause zum Nachdenken auf der Reise des Dichters anmuten, wie es ja auch bei den beiden anderen Spruchbüchern der Fall war, ist die Einstellung hier positiver als dort. Und gerade das letzte

Gedicht, das den Dichter hier in der Gestalt des Liebenden wieder in die Nähe Gottes rückt, unterstreicht durch seine prominente Stelle diese Haltung. Ebenso wichtig ist die Tatsache, daß das zehnte Buch, das sich einer östlichen literarischen Form bedient,[138] mit einem Gedicht schließt, dessen Ausgangsbild aus dem Alten Testament stammt, wodurch das West-Östliche wieder ins Gleichgewicht gebracht wird.

Dieses Gleichgewicht wird im letzten Buch des Divans, dem "Buch des Paradieses," gehalten und immer wieder neu hergestellt. Das elfte Buch, das aus lediglich zwei Gedichten besteht, ist das einzige, das an den Themen Reise und Dichtung keinen Anteil hat. Gundolf hat die Funktion des "Buches des Parsen" folgendermaßen formuliert:

> Die Glaubens-Bücher des Divan umschließen den Gehalt seiner Lebens-, Liebes-, Trink- und Glossenbücher, aber eben dadurch daß sie ihn umschließen, überwölben, geben sie ihm ein anderes Aussehen und einen anderen Sinn: sie erst runden den Westöstlichen Divan ab, und was dort strahlenartig aus einer Mitte nach außen strebt, wird durch sie zu einer Kugel zusammengefaßt. Goethes Erde und Goethes Himmel gehören zusammen, sie haben dasselbe Zentrum, und bedingen sich gegenseitig wie Inhalt und Umfang einer Kugel. Das Buch des Parsen bezeichnet den Übergang von Goethes Erde in seinen Himmel, ja ihre Einheit.[139]

Das erste Gedicht des zwölften Buches, "Vorschmack," das nicht zu unserer Handlung beiträgt, setzt aber die Szene, in der sich das Geschehen in diesem Buch abspielen wird. Hier wird das Paradies zum Gleichnis irdischer Ver-

hältnisse, weshalb der Dichter willens ist, an dieses Paradies zu glauben.[140]

XII 2 "Berechtigte Männer" führt die Beschreibung dieses Paradieses fort. Mohammed ist der Sprecher dieses Reisegedichts, das in großartiger Weise östliche und westliche Legende und Bilder verbindet und berichtet, auf Grund welcher Tugend ein Mohammedaner ins Paradies gelangt, nämlich auf Grund seines Heldentums für den Glauben. Wie in XII 1 spiegeln sich auch hier irdische Verhältnisse wider, besonders in Versen 33-48, was durch den Ton leicht ironisiert wird.[141] Auch der Typ des Reisegedichts muß in diesem Gedicht anders verstanden werden, als wir es sonst gewöhnt waren, und auch darin liegt eine Spiegelung. Hier handelt es sich einmal um die Reise Mohammeds durch die sieben Himmel auf seiner Erkundigungsfahrt, zum anderen um die Reise ins Paradies, wie sie die Helden, die für den Glauben streiten und fallen, unternehmen. Besonders interessant ist, daß in diesem einen Gedicht der gesamte Weg enthalten ist, für den unser reisender Dichterheld eine ganze Gedichtsammlung benötigt.

XII 3 "Auserwählte Frauen" bildet in allen Stücken das Gegenstück zu XII 2. Es berichtet von den vier Frauen, die der Überlieferung nach ins Paradies Einlaß gefunden haben, obwohl Frauen "reiner Treue" die Hoffnung auf ein ähnliches gutes Geschick geziemt. Die Auswahl dieser vier Frauen stellt eine west-östliche Integration im Para-

dies dar. Obwohl diese Frauen aus verschiedenen Kultursphären stammen, ist ihnen allen gemeinsam, daß sie zu ihrer Kultur einen beträchtlichen Beitrag geleistet haben, sei dieser religiös, sozial oder ästhetisch, der sie zur Aufnahme ins Paradies berechtigt.

Dieses Gedicht endet mit den Versen:

> Und wer Frauen Lob gepriesen
> Der verdient an ewigen Orten
> Lustzuwandeln wohl mit diesen.,

was sich natürlich hauptsächlich auf die Dichter im allgemeinen bezieht und auf unseren Helden im besonderen. Das heißt also, daß Frauenlob einer der Wege ist, auf dem man ins Paradies gelangt, so daß die Aussicht für den Reisenden des Divans immer besser wird, wie wir ja auch schon in früheren Gedichten des öfteren davon überzeugt wurden.

Die zitierten Verse 22-24 bilden gleichzeitig auch den Übergang zu der Gruppe XII 4 bis XII 7, die Goethe 1827 für die Ausgabe letzter Hand eingefügt hat und die alle gemischte Gedichte sind.

XII 4 ist "Einlaß" betitelt und ist ein Dialog zwischen einer wachestehenden Huri und dem Einlaß begehrenden Dichter. Die Huri verlangt nach Beweisen, die des Dichters Aufnahme ins Paradies rechtfertigen würden. Der Dichter gibt ihr eine dreischichtige Antwort, zusammengefaßt in der ersten Aussage, daß Menschsein schon Kämpfersein darstelle.[142] Zum Beweis zeigt er seine Lebens-

und Liebeswunden vor. Darin allein liegt jedoch nicht sein Verdienst, vielmehr besteht es darin, daß er trotz seiner Leiden "gläubigerweise" gedichtet hat, sowohl über die Liebe als auch das Leben,[143] d.h. daß er sich stets eine positive Einstellung bewahrt hat. Daß darin ein Verdienst liegt, beweist die Tatsache, daß--wie die Spruchbücher zeigen--der Dichter nicht frei von Anfechtungen zerstörerischer Art war, daß er es aber fertigbrachte, sich dieser Anfechtungen zu erwehren, sie zu bekämpfen und sich seinen Glauben zu erhalten. Außerdem hat er mit den "Trefflichsten" zusammen auf das Ziel hin gearbeitet, daß sein Name sich den schönsten Herzen eingeprägt hat, was mit anderen Worten bedeutet, daß er als Dichter sich den Kennern hat einprägen können, womit ja Dauerhaftigkeit verbunden ist. Da es ihm gelungen ist, muß er also als Dichter auch erfolgreich sein.[144] Noch einmal verlangt der Dichter Einlaß, denn er ist nicht geringer einzuschätzen als andere, die Aufnahme gefunden haben. Und als paradiesische Spiegelung irdischer Verhältnisse sieht er seine Zukunft im Paradies, wo er an der Huri Fingern Ewigkeiten abspielen möchte.

XII 5 trägt den Titel "Anklang" und setzt den Dialog zwischen Huri und Dichter fort. Die Huri erinnert sich, früher des öfteren vor dem Tor ". . . ein wunderlich Gesäusel / Ein Ton- und Sylbengekräusel . . ." gehört zu haben, das Einlaß begehrte, dann aber wieder verging.

Der Huri kommt es so vor, als habe es sich bei diesem Gesäusel und Gekräusel um des Dichters Lieder gehandelt, was weiter nicht verwundert, wenn man sich an das Bild des geballten Wassers erinnert, womit der Dichter selbst seine Lieder beschrieben hat. Der Dichter erwidert, daß alle Dichtung nach Aufnahme ins Paradies strebt. Während es einigen Liedern gelingt emporzusteigen, "verklingen" die meisten noch auf der Erde. Hören die Huris den Ton, sollen sie

> Das Echo lieblich verstärken,
> Daß es wieder hinunter halle. (Verse 24-25)

Ebenfalls sollen sie dem Urheber solcher Werke, jedem Urheber, auf Grund seiner Werke die Tore zum Paradiese öffnen. Die wechselseitige Aufnahme der Gedichte zwischen Erde und Paradies ist für beide von Vorteil, d.h. der Dichter empfängt nicht nur, er hat selbst zum Paradies etwas beizutragen. Mit dieser Forderung wird die Bezugsebene aus der persönlichen Situation dieses reisenden Dichters herausgelöst und auf den Dichter im allgemeinen übertragen. Dieser Gedanke gehört zusammen mit dem in Vers 19 gebrauchten Bild des Aufstiegs der Lieder, der mit dem Flügelpferd des Propheten verglichen wird. Auch die vierte Strophe greift diese Vorstellung auf, indem die Dichter für ihren Beitrag zum Paradies den Lohn des Einlasses verdienen und die Fügsamkeit der Huris ihnen gegenüber. Dieser besondere Dichter aber glaubt, wie er

ja auch auf der Erde das Geschick hatte, die ihm beschiedene Frau zu finden (vgl. dazu VIII 11, VIII 2), diese wachestehende Huri sei ihm persönlich beschieden. Und wie er es auf der Erde mit Suleika tat, so nimmt er seine Huri von den anderen Huris aus und macht Alleinansprüche auf sie gelten.

XII 6 ist ein Dialog zwischen dem Dichter und der Huri. Wie der Huri vorkam, als kenne sie schon des Dichters Lieder, so kommt es nun dem Dichter vor, als hätte er die Huri schon länger gekannt. Deshalb stellt er ihr die Frage, ob sie jemals auf Erden gelebt und Suleika geheißen habe. Die Huri verneint beides und gibt dabei einen kurzen Abriß der Geschichte dieser Himmelsgeschöpfe, denen der Prophet befohlen hat, zum Schein jedem Gläubigen die irdische Geliebte widerzuspiegeln. Der Zweck ist, dem Gläubigen, der ins Paradies gelangt, dort seine irdischen Verhältnisse wiederzuschaffen. Im Gegensatz zu den anderen Bewohnern des Paradieses aber ließe sich der Dichter nicht täuschen; er sähe die Huri als das, was sie ist, und doch habe ihr Suleika gleichen müssen, da sie so lieblich gewesen sei.

Der Dichter, der anerkennt, daß ihm die Fähigkeit fehlt, im Paradies zwischen Schein und Wahrheit zu unterscheiden, fühlt sich dort schon ganz zu Hause, denn um ihm die Erde im Paradies zu schaffen, spricht die Huri in Knittelversen. Weiterhin fordert die Huri ihn auf, auch

an diesem neuen Ort weiterzudichten,

> Wie es dir aus der Seele steigt!
> Wir paradiesische Genossen
> Sind Wort und Thaten reinen Sinns geneigt.
> (Verse 68-70),

womit sie selbst den Gegensatz zwischen Glaubenskämpfern im herkömmlichen Sinne und diesem dichtenden Glaubenskämpfer aufhebt, genau so, wie es der Dichter in XII 4 gefordert hatte. Hinzu kommt weiterhin die Tatsache, daß selbst gehorsame, treue Tiere vom Paradies nicht ausgeschlossen sind. Die Huri wiederholt und unterstreicht fernerhin die in Versen 68-70 ausgedrückte Tatsache, indem sie allem, was "aus frischer Quelle bricht" (Vers 75), das Recht auf Aufnahme ins Paradies zuspricht.

Mit dem Gebrauch des Wortes "frisch" fühlt sich der Leser zurückversetzt in das erste Buch des Divans, in dem dieses Adjektiv mehrere Male auf dieses Dichters Lieder angewandt wurde, so daß die Gewißheit, daß er ins Paradies eingelassen wird, immer mehr steigt.

Das letzte der Dialoggedichte, XII 7, wiederholt das Bild des Fingerzählens für den Ablauf von Ewigkeiten, das wir aus XII 4 kennen. Mehrere Äonen sind vergangen, obwohl der Zeitenablauf den Dichter nicht interessiert, denn es ist der paradiesische Augenblick, den er jeweils intensiv erfährt und erlebt und der ihm frischen Genuß bringt. Hier begegnen wir erneut diesem Adjektiv, das in der Dichtung und im Leben dieses Dichters eine so wesentliche Rolle spielt und, wie die Huri sagte, zum Paradies

berechtigt.

In Versen 11-12 wiederholt die Huri, was der Dichter an sich in XII 4 als Positives gewertet hatte, weshalb er Einlaß in das Paradies verdiene, nämlich:

> Hast in dem Weltall nicht verzagt,
> An Gottes Tiefen dich gewagt;

Dabei ist zu bemerken, daß schon in I 15 der Dichter das Dichten unmöglich hielt, wenn er seiner Bitterkeit dem Leben gegenüber nachgäbe.

Nun möchte die Huri seine Aufmerksamkeit exklusiv auf sich gerichtet sehen und zwar, indem er ihr die Lieder an Suleika vorsingt. Der Grund dafür ist zweifach: erstens sind seine Lieder zeitlos (vgl. den Gebrauch der Zeitformen des Verbs in Versen 14-16), und zweitens

> Denn weiter wirst du's doch im Paradies nicht bringen.
> (Vers 18)

Hier nun bestätigt die Huri das, worauf der Dichter so oft im Verlauf des Divans gehofft hat und was er sich als das Ziel seiner Reise gesetzt hatte. Sein Wunsch nach Dauer ist ihm erfüllt worden, und sein Dichtertum wird anerkannt. In anderen Worten, der Dichter hat wirklich sein Paradies gefunden und gewonnen und damit sein Reiseziel erreicht.

Dieser Bestätigung von außen folgt nun die innere von seiten des Dichters selbst, der in dem folgenden gemischten Gedicht, XII 9, das den Titel "Höheres und Höchstes" trägt, diese Einsichten innerlich verarbeitet und

sich zu eigen macht. Gleich die erste Strophe setzt mit folgender Behauptung ein: die Erklärung für das Paradies, seine Beschreibung und seine Bedeutung sind im Tiefsten, im Innersten des Menschen zu suchen. Die folgenden Strophen beschreiben, was das Tiefste erklärt. Da ist einmal der Mensch, der sich erfüllt hat und nun diese Totalität der Persönlichkeit auch im Paradies bewahrt sehen möchte. Der Dichter, der sich so erfüllt fühlt, möchte seine Fähigkeit, mit allen fünf Sinnen zu erleben, auch in der Ewigkeit nicht missen und seine Freunde zeitlich und räumlich mit sich verbinden. Und besonders möchte er sein Dichtertum bewahren, für das seine Sinneswahrnehmungen die Voraussetzung bilden und das ihm gleichzeitig dazu verholfen hat, die Welt und das Paradies in allgemein menschliche Begriffe zu übersetzen. Dadurch wurde die Erde zum Paradies und das Paradies vermenschlicht, getreu den Spiegelungen, wie sie XII 1 verhieß.

Der Dichter möchte "gar zu gern" in seiner, der deutschen Sprache auch im Paradiese dichten. Doch herrscht dort eine andere Sprache, nämlich eine solche, die die Verbindung zwischen Erde und Paradies ausdrückt (Verse 21-22). Da Verse 23 und 24 sich der gleichen Bilderwahl bedienen wie Verse 13-14 aus "Vier Gnaden," dem fünften Gedicht des "Buches des Sängers," wissen wir, daß diese andere Sprache ebenfalls eine Dichtersprache ist, eben die paradiesische Dichtersprache.

Außer der Dichtersprache gibt es noch eine Sprache ohne Worte, auf Grund derer man sich erhöhen, d.h. am Paradies teilnehmen kann; gebraucht man aber Worte, sind "Ton und Klang" natürliche Konsequenzen. Der Leser kennt die zusammengehörigen Begriffe Ton und Klang und weiß, daß dieser Dichter mit ihnen die Dichtkunst meint. Durch die Dichtung ihrerseits nun fühlt der Dichter die Unendlichkeit intensiver. Wiederum erscheint hier die Behauptung der Wechselwirkung zwischen Dichter und Dichtung, wie sie in I 14 (siehe Seite 195) beobachtet wurde. Wieder sind wir damit bei der Behauptung angelangt, daß der Dichter eine prophetenhafte, klärende Funktion im Leben der Gesellschaft spielt.

In der Gewißheit, daß im Paradies allen fünf Sinnen Rechnung getragen wird, erhofft sich der Dichter für sich selbst <u>einen</u> Sinn, der alle fünf umfaßt, so wie er dort die Freunde zu vereinen hofft, d.h. das ganze Streben richtet sich auf Harmonie, auf Ungeteiltsein, auf Einheit. Dieser eine Sinn ist aber insofern mehr als die Summe seiner Teile, als darin gleichzeitig das Verständnis liegt, was den Sinnen sonst <u>a priori</u> nicht unbedingt anhaftet. Ist er einmal im Besitz dieses Verständnisses und dieser Harmonie, kann er sowohl auf Erden als auch im Paradies leichter in die ewigen Kreise eindringen,

> Die durchdrungen sind vom Worte
> Gottes rein-lebendigerweise. (Verse 39-40)

Dem Dichter also ist gegeben, Zeit und Raum zu überwinden, so wie auch Gott nicht statisch, nicht ort- und zeitgebunden ist, sondern frei von "Grammatik" und "Dialekten." Der Dichtung und Gottes Wort ist daher nicht nur das Dauerhafte gemeinsam, sondern auch die verbindende und verbindliche Qualität. Dabei sei an den Titel dieses Gedichts erinnert: "Höheres und Höchstes," der in sich schon auf die in dem Gedicht dargelegte Steigerung hinweist. Und das Streben nach Dauer, nach Ewigkeit ist selbst so intensiv, daß es nur im "Anschaun ewiger Liebe" zur Selbstaufgabe führt.

Das Paradies also stellt verschiedene Entwicklungsstufen dar, die zu durchgehen sind, und ihr Durchlaufen bildet die progressive Steigerung, die der progressiven Selbsterkenntnis des Dichters als Dichter parallelläuft.[146]

Das nächste Gedicht, "Siebenschläfer" XII 10, nimmt diesen Gedanken auf, und indem es eine Legende aufnimmt, spiegelt es den Lebensweg unseres reisenden Dichters wider und schließt damit einen Kreis, der mit "Hegire," I 1, begonnen hatte. Die Legende selbst ist für unsere Zwecke nicht von Interesse, wohl aber ihre Bedeutung. Sie handelt nämlich in großartiger Verschmelzung westlicher und östlicher Elemente--die Legende selbst war christlichen Ursprungs und wurde dann von den Mohammedanern übernommen[147]--von der Dauerhaftigkeit, der Ewig-

keit des Schönen und der Wechselwirkung des Schönen mit dem Leben (vgl. hierzu auch XII 5). So wie unser Dichter aus der Welt geflohen war, um sich als Dichter zu finden, flieht in dieser Legende Jamblika mit seinen Gefährten, um ihre Integrität zu bewahren, und der Engel Gabriel bewahrt sie vor den Einflüssen der Zeit. Nach erneuter, wenn auch negativ verlaufender Kontaktaufnahme mit der Welt viele Generationen später wird die Schar "gemäß dem Willen Gottes" ins Paradies geführt, doch nicht ohne, und darin liegt das Wesentliche, ihre Spur auf Erden hinterlassen zu haben und sich die "Persönlichkeit bestätigt" zu haben. Genau das gleiche Schicksal also, wie es der reisende Dichter erfuhr.[148]

Das gemischte Gedicht XII 11, mit dem der Divan schließt, faßt noch einmal zusammen, was der Dichter auf seiner Fahrt erlebt hat und was ihm das Paradies ist. Es wendet sich an des Dichters Volk, dem dieser die Sammlung ans Herz legt. Von den fünfzehn Versen des Gedichts spannen die ersten dreizehn einen beinahe atemlosen Bogen in einer Reihe von Wünschen und Imperativen (syntaktisch bilden Verse 1-13 einen einzigen Satz), um dann mit der heiter scherzhaften Bemerkung über das Hündlein, das die Heroen im--nicht ins--Paradies begleiten darf, zu enden.

Die an dieser Stelle sehr angebrachten Wünsche umfassen Folgendes: der vom Kampf des Mensch- und Dichterseins Ermüdete bittet um Bewahrung, was sich auf sein Dichter-

tum als auch seine Lieder bezieht. Denn jetzt, da er in sein Paradies gelangt ist, was bedeutet, daß er in Bezug auf sein Dichtertum sich selbst bejaht, kann er sich seine Einstellung erhaltend Heroentaten vollbringen. Er möchte mit den Großen, oder wie es vorher formuliert worden war, den Trefflichsten, aller Zeiten und Vorstellungswelten das Paradies durchschreiten, wo das Schöne von Dauer ist, aber nicht statisch sondern stets wachsend und sich durch Zunahme vergrößernd. Wenn es heißt, der Dichter hoffe

> Um des Paradieses Weiten,
> Mit Heroen aller Zeiten,
> Im Genusse zu durchschreiten; (Verse 9-11),

so klingt in Vers 9 das an, was er in II 6 über Hafis' Dichtung ausgesagt hatte (siehe Seite 205-206), nämlich ihre Zeitlosigkeit, Beweglichkeit, fehlende Fixierbarkeit und Statik und in alle Richtungen sich erstreckenden Bezugsebenen. Und in Vers 11 werden wir an das in I 12 Ausgeführte über das Genießen erinnert (siehe Seite 193), so wie auch das "frisch" in Vers 6 uns zu der Bedeutung dieses Wortes im "Buch Hafis" zurückbringt. Der Grund für all diese Wünsche liegt, wie es "Anklang" so treffend schilderte, in der Hoffnung, die Dichtung möge die Unzahl, d.h. die Gesellschaft, die Nicht-Dichter erfreuen. Und damit sind wir wieder bei der doppelschichtigen Funktion der Kunst angelangt. Der Dichter hat seine Reise vollendet, die ihn zu dem gesuchten Ziel gebracht hat. Seine

Dichtung ist als solche anerkannt und in ihrem Wert bestätigt, sowohl von außen als auch vom Dichter selbst. Zwar war sich der Dichter schon bei Antritt seiner Reise seines Dichtertums gewiß, doch im Verlaufe seiner Fahrt traten wiederholt Zweifel auf, die sich nicht nur auf Anerkennung von außen bezogen, sondern, wie z.B. in VIII 33 und VIII 41, auch sein eigenes Dichten betrafen. Mögen die Lieder nun zur Freude und als Beispiel ihr eigenes, dauerhaftes Leben führen.

Fußnoten zu V.

[1] Wir zitieren hier das ganze Gedicht:

Da du nun Suleika heißest
Sollt ich auch benamset seyn,
Wenn du deinen Geliebten preisest,
Hatem! das soll der Name seyn.
Nur daß man mich daran erkennet,
Keine Anmaßung soll es seyn.
Wer sich St. Georgenritter nennet
Denkt nicht gleich Sanct Georg zu seyn.
Nicht Hatem Thai, nicht der Alles Gebende
Kann ich in meiner Armuth seyn,
Hatem Zograi nicht, der reichlichst Lebende
Von allen Dichtern, möcht' ich seyn.
Aber beyde doch im Auge zu haben
Es wird nicht ganz verwerflich seyn:
Zu nehmen, zu geben des Glückes Gaben
Wird immer ein groß Vergnügen seyn.
Sich liebend an einander zu laben
Wird Paradieses Wonne seyn.

[2] "It appears that to name a person is to fix his function irrevocably." Fletcher, Allegory, S. 50.

[3] Honig, Dark Conceit, S. 103 f., sieht in dieser Unterscheidung das Wesentliche zwischen traditioneller und moderner Allegorie. Zu den Dichtern der modernen Allegorie zählt er u.a. Melville und Kafka. Und: "Fiction and allegory must be simultaneous, a single creation. Both together must assert an integral vision of reality; and this creative authority must be sustained within the work, not by an appeal to a body of doctrine outside of it." S. 93.

[4] "Before we know who he /the allegorical hero/ is we discover what he is. We are asked to recognize him first by physical signs: his clothing, his burden, the paraphernalia he carries. And the sense of these, the hero's credentials, is frequently epitomized in some talismanic object belonging to him." Honig, Dark Conceit, S. 81.

[5] Honig, Dark Conceit, beschreibt Kafkas Gebrauch der Allegorie in der Novelle "Die Verwandlung" und behandelt dort dieses unterscheidende Merkmal älterer und neuerer Allegorie: "What Gregor reveals of himself through others, in their particular attributes, accounts for the outward direction of the allegory from an inward focus. This reverses the process in traditional allegory, which starts

with the personified attribute in a pre-established moral context. In Kafka everything seems to proceed from the hero's self-judgment at the beginning . . ." S. 67.

[6] Honig, Dark Conceit, S. 82. Fletcher, Allegory, S. 66-67, meint das gleiche, gebraucht aber statt des Ausdrucks Selbsterkenntnis (self-realization) den des Wachstums und der Reife (growth).

[7] Fletcher, Allegory, S. 64-65.

[8] ". . . Daher bleibt noch immer als die glänzendste Epoche berühmt die Zeit wo die Barmekiden Einfluss hatten zu Bagdad. Diese . . . bewahrten unter sich das heilige Feuer der Dicht- und Redekunst und behaupteten durch ihre Welt-Klugheit und Charakter-Grösse einen hohen Rang auch in der politischen Sphäre. Die Zeit der Barmekiden heißt daher sprichwörtlich: eine Zeit localen, lebendigen Wesens und Wirkens, von der man, wenn sie vorüber ist, nur hoffen kann, dass sie erst nach geraumen Jahren an fremden Orten unter ähnlichen Umständen vielleicht wieder aufquellen werde." W. A., VII, 39.

[9] Ingeborg Hillmann, Dichtung als Gegenstand der Dichtung, "Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur," Nr. 10, hrsg. von Benno von Wiese (Bonn, 1965), S. 108-109.

[10] Burdach, Jubiläumsausgabe, V, 322f., verlegt die Zeit auf die Jahre 1786-1806. Katharina Mommsen, "Die Barmekiden im West-östlichen Divan," Goethe, XIV-XV (1952-1953), 279-301. Günther Jungbluth, "Zu einem Motto im 'West-östlichen Divan,'" Orbis Litterarum XIII (1958), 228-231, identifiziert die Zeitspanne 1794-1814, glaubt aber als Entstehungsdatum für den Spruch 1818, d.h. die Zeit während der Vorbereitung zum Druck, annehmen zu müssen.

[11] Beutler, Divan, S. 316-331, sieht ebenfalls das Flüchten als etwas Positives in diesem Gedicht und spricht davon als von Verinnerlichung. Er schreibt dem Gedicht eine Weltuntergangsstimmung zu, so daß dann umgekehrt die Flucht gleichzeitig eine Suche nach dem Glauben darstellt. In dieser religiösen Argumentation wird Beutler davon geleitet, daß er in Vers 16

Glaube weit, eng der Gedanke

die Ablehnung der Gottlosigkeit, die im Zuge des Skeptizismus in Frankreich eingesetzt hat, sieht.

[12] Frau Hillmann sieht das Ziel der Reise als die Poesie als solche. Für sie ist es eine Reise, deren Ziel nicht aus nur östlicher Weisheit und Dichtung besteht, sondern auch aus "Menschheitsfrühe," worunter sie eine Jugendlichkeit versteht, die Wissen und Erfahrung mit beinhaltet, was sie "erkennendes Wählen und Verwerfen befreit von der Last der Jahre" nennt. Dichtung, S. 110.

[13] Ferdinand Bergenthal, "'Das Wort ist ein Fächer!' Über Goethes Sprachauffassung im 'West-östlichen Divan,'" Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, V, N.F. (1964), 335-344. In Bezug auf Verse 39-40 heißt es: Dichterworte, "das Erblühen des Menschen zum 'reinen Phänomen,' suchen das 'Paradies;' sie könnten es nicht suchen, wenn sie nicht um das Paradies wüßten. Und sie könnten nicht darum wissen, wenn sie nicht ursprünglich--'a priori'--am Paradies teilhätten. Auch hier gilt, daß das Auge nur 'sonnenhaft' sein und das Licht suchen kann, weil die Sonne, der Quell des Lichts, in ihm gegenwärtig ist; und daß das 'Göttliche' die Seele nur deshalb 'entzündet,' weil 'Gottes eigene Kraft' in der Seele waltet. Das ist die Goethesche Bezeugung der immer noch namenlos verkannten Cartesianischen Erkenntnis vom Denken, der cogitatio als der Selbst-Bezeugung des das Denken gewährenden Ewigen Grundes. Erschien die Sprache zunächst als Mittel, Organ, Instrument, als 'Fächer,' so werden diese aus dem Bereiche des Mittel-Zweck-Denkens entnommenen 'Symbole' nun 'aufgehoben,' nicht etwa verworfen. Ist die Sprache Mittel, so weist gerade dieser Charakter der 'Vermittlung' über sich selbst hinaus und auf das hin, was sich des Mittels bedient, was im Mittel als dessen 'Akt,' als dessen Kern und Mitte wirkt und gegenwärtig ist. Daß Sprache ist, ist die unausdenkliche Selbstbezeugung des Seins-Grundes als des Sinn-Grundes." S. 340.

[14] Hier allerdings muß Vorsicht angeraten werden. Verse 31-36 lauten:

> Will in Bädern und in Schenken
> Heil'ger Hafis dein gedenken,
> Wenn den Schleyer Liebchen lüftet,
> Schüttelnd Ambralocken düftend.
> Ja des Dichters Liebesflüstern
> Mache selbst die Huris lüstern.

Es ist typisch für den ganzen Divan, daß so vieles ambivalent bleibt. Zwar neige ich der Auffassung zu, daß mit dem Dichter in Vers 35 der Erzähler gemeint ist, doch ist nicht gänzlich ausschließbar, daß es sich bei diesem Dichter auch um Hafis handeln könnte. Eine solche Interpretation würde natürlich die Interpretation der Schlußstrophe ändern. Zwar bliebe die allgemeine Aussage über die

Dichtung bestehen, aber jegliche Erwähnung der poetischen Tätigkeit des Reisenden und seine Bezeichnung als Dichter würden damit hinfällig. In Anbetracht des letzten Buches dieses Zyklus muß eine solche Interpretation abgelehnt werden, wenn auch eine leise Zweideutigkeit bestehen bleibt.

[15] Vgl. hierzu Kapitel I, S. 12, Fußnote 45 und Fußnote 4 dieses Kapitels.

[16] Es verhält sich mit den übrigen drei Strophen anders, die zusammen ebenfalls eine Gruppe darstellen. Talisman, Amulett und Siegelring sind Zeichen, die über sich hinausweisen.

[17] Maier, Kommentar, S. 85, zitiert unter der Rubrik Antezedenzien: "Im 4. Bande der Fundgruben des Orients (1814) fand Goethe auf S. 26 ff. 'Engelhardt's Besuch bei den Galga-Inguschen'. Dort wird auf S. 36 ein Mann erwähnt, der einst einen Antrag zur Unterwürfigkeit mit der kurzen Antwort zurückwies: 'über seiner Mütze sehe er nur den Himmel'. Auf S. 1 des 1. Bandes der Fundgruben (1809) fand Goethe als Motto Hammers Aufsatz 'Über die Sternbilder der Araber, . . .': 'Er hat Euch die Gestirne gesetzt, als Leiter in der Finsterniss zu Land und See.--Koran, Sura 98. Vers 21."

[18] W. A., VII, 48-52.

[19]
From records true my legends I rehearse,
And string the pearls of wisdom in my verse,
That in the glimmering days of life's decline,
Its fruits, in wealth and honor, may be mine.
My verse, a structure pointing to the skies;
Whose solid strength destroying time defies.
All praise the noble work, save only those
Of impious life, or base malignant foes;
All blest with learning read, and read again,
The sovereign smiles, and thus approves my strain:
"Richer by far, Firdusi, than a mine
Of precious gems, is this bright lay of thine."
Centuries may pass away, but still my page
Will be the boast of each succeeding age.

Firdusi, "Sháh Námeh," The World's Great Classics: Persian Literature (New York, 1900), I, 334, Verse 31-44.

[20] W. A., VII, 222-230.

[21] Kai Kā' ūs Ibn Iskandar, A Mirror for Princes. The Qabus Nama, Übers. Reuben Levy (New York, 1951), S. 182.

[22] Beutler kommt dieser Interpretation nahe, wenn auch nicht konsequent genug, da er den Divan zwar religiös aber nicht allegorisch hinsichtlich der Dichtung interpretiert: "So weiß sich denn der Fremde in der neuen Heimat unter göttlichen Schutz gestellt, lebt unter Freigesinnten und ist--endlich--selbst ein Freier. . . . wobei die letzte Zeile Worte wiedergibt, mit denen ein Kaukasier die Zumutung der Unterwerfung ablehnte!--Nur die Sterne!--aber eben doch die Sterne! . . . Wir sind in dem Lande, von dem aller Glaube an die Sterne ausging. Taten Gottes sind die Lichter des Himmels." Beutler, Divan, S. 327f.
Allerdings ist bei dieser Beutlerschen Interpretation zu beanstanden, daß das Gedicht weder von anderen Freigesinnten spricht, noch von Ablehnung der Unterwerfung. Solche Folgerungen sind auch im Zusammenhang dieses Gedichts mit den es umgebenden keineswegs statthaft.
Vgl. hierzu auch Fußnote 17.

[23] Fletcher, Allegory, S. 69. Fletcher zitiert hierzu auch William Empson: "Part of the function of an allegory is to make you feel that two levels of being correspond to each other in detail and indeed that there is an underlying reality, something in the nature of things which makes this happen. . . . But the effect of allegory is to keep the two levels of being very distinct in your mind though they interpenetrate each other in so many details." Structure of Complex Words (London, 1951), S. 346-347. Zitiert von Fletcher, Allegory, S. 70.
Vgl. hierzu auch die im achtzehnten Jahrhundert weithin bekannte Theorie des Marquis de Condorcet (1743-1794), nach der Gott der Menschheit die Sterne gesetzt hat, um sie zum Fortschritt anzuleiten.

[24] Fletcher, Allegory, S. 65.

[25] Noten und Abhandlungen, Abschnitt "Orientalischer Poesie Urelemente." W. A., VII, 101-103.

[26] Sag: Gottes ist der Orient, und Gottes ist der
Occident;
Er leitet, wen er will, den wahren Pfad.

Maier, Kommentar, S. 86.

[27] Preisendanz, Spruchform, S. 131.

[28] Vgl. auch Noten und Abhandlungen, den Abschnitt "Allgemeinstes": "Der höchste Charakter orientalischer Dichtkunst ist, was wir Deutsche Geist nennen, das Vorwaltende des oberen Leitenden; hier sind alle übrigen

Eigenschaften vereinigt, ohne dass irgend eine, das eigentliche Recht behauptend, hervorträte. 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." W. A., VII, 76.

[29] "Der Rhythmus der Wechselwirkung hilft das Rätsel des Schicksals, des Leides, ja des Todes zu verstehen." Beutler, Divan, S. 333. Fernerhin versteht Beutler die Forderung, Gott auch für erfahrenes Leid dankbar zu sein, als metaphysische Haltung.
Vgl. auch Hillmann, Dichtung, S. 29-30. Sie sieht in dem Atemholen auf Grund des Buchzusammenhangs eine spezifische Dichtungschiffre. Ihre Interpretation fußt auf einer Stelle in Noten und Abhandlungen, wo es heißt: "Man hat von der persischen Dichtung mit Wahrheit gesagt, sie sei in ewiger Systole und Diastole begriffen." W. A., VII, 251. Abgesehen davon, daß sich diese Begriffe nicht auf den Atmungsprozeß beziehen, zeigt die zitierte Stelle in ihrer Fortführung eine ganz andere Bedeutung an. Im Text fährt Goethe fort: ". . . Immer geht es darin in's Gränzenlose und gleich wieder in's Bestimmte zurück. . . . Hieraus lernen wir abermals, dass ihre Tropen, Metaphern, Hyperbeln niemals einzeln, sondern im Sinn und Zusammenhang des Ganzen aufzunehmen sind."

[30] Beutler, Divan, S. 340f.

[31] Vgl. hierzu Hillmann, Dichtung, S. 29f. Hier findet sich die Behauptung, daß der Gebrauch des Wortes "frisch" und seiner diversen Variationen in den folgenden Gedichten als Merkmal der Dichtung zu sehen sei. Dies ist keineswegs bestreitbar, nur eben fehlt das nächste Glied in dieser Gedankenkette, nämlich die Bedeutung des Wortes selbst. Und diese Bedeutung muß in dem West-Östlichen liegen.

[32] Vgl. hierzu Noten und Abhandlungen, den Abschnitt "Blumen- und Zeichenwechsel," W. A., VII, 124-128.

[33] Ingeborg Hillmann, Dichtung, S. 37, sieht in dem Gedicht eine Vergleichsreihe, "die eine Stufung von direkter Anschaulichkeit zu vollständig übertragener, nur noch begrifflich nachziehbarer Metaphorik darstellt" und sieht die Bilder verknüpft durch ihre Beziehung zu einem der Elemente, nämlich dem Feuer. Für sie sind die drei Spielformen der Elementevorstellung variiert als 1) Feuerflamme als Naturstoff, 2) Augenfeuer der Liebe als sichtbar gemachtes geistiges Phänomen und 3) vollständige

Übertragung auf den Bereich der Reflexion mit dem Bild des Scheffels. Gegen diese Interpretation sprechen zwei Argumente: erstens ignoriert das schon die grammatische Steigerung (und nicht Stufung) von "schwer" in Vers 1 und 4 zu "am schwersten" in Vers 7, und zweitens bleibt die Metaphorik durchaus konkret in allen vierzehn Versen des Gedichts. Es ist keine Verknüpfung der Bilder durch die Beziehung zu dem Feuer, sondern vielmehr eine Durchkomponierung der Feuermetapher in den Versen 1-8.

[34] Hillmann, Dichtung, S. 37.

[35] H. A., II, 550.

[36] Hillmann, Dichtung, S. 36.

[37] Hillmann, Dichtung, S. 38.

[38] Hervorgehoben vom Verfasser.

[39] Hillmann sieht in Vers 4 einen Anklang an "Elemente" und die Macht der Dichtung, den Zwiespalt zwischen lieblicher Kunst und Leben aufzuheben. Das Gedicht gebraucht sehr wohl den Wortschatz der vorausgehenden und auch deren mehrfache Bedeutungsebenen, aber die Behauptung, daß die Dichtkunst die Fähigkeit zu einigen birgt, läßt sich wohl kaum aufrechterhalten in einem Gedicht, dessen letzten beiden Verse lauten:

> Ich irre, rase schon,
> Ist das zu staunen!
>
> Hillmann, Dichtung, S. 29.

[40] Beutler, Divan, S. 362. Vgl. dazu auch Hans-Egon Hass: ". . . 'Rose und Lilie' unseres Gedichts blühen gleichsam in einem Sinnfeld zwischen dem Wirklichen und dem Ideellen, sind weder nur die realen Blumen eines morgendlichen Eisenacher Gartens am 26. Juli 1814, noch nur symbolische Zeichen für ein ihre reale Existenz weit übersteigendes Wesen. Innerhalb des Gedichts machen sie zweifellos die Metamorphose vom Wirklichen zum Ideellen mit durch, im Verband des Zyklus gesehen weitet sich das Sinnfeld ihres Zeichencharakters über die Grenzen ihrer unmittelbaren Bildlichkeit aus. . . ." Hass, "West-östlicher Divan," Die deutsche Lyrik, I, Hrsg. Benno von Wiese (Düsseldorf, 1959), 314.

[41] W. A. VII, 125-127.

[42] Diese Interpretation setzt voraus, daß das Wort "Jagdlied" in Vers 13 im Zusammenhang mit denjenigen Be-

griffen gesetzt wird, die wir als sich auf die Konkurrenz mit Hafis beziehend beschrieben haben. Das Jagen hier deutet dann den eklektischen Prozeß der Jugend an im Gegensatz zu dem Wettkampf mit Hafis. Eine solche Interpretation wird ferner dadurch unterstützt, daß das Bild der Büsche aus Vers 13 in Vers 17 als Wälder auftaucht. Vgl. hierzu auch Ursula Wertheim, Goethe-Studien (Berlin, 1968), S. 191ff., die in den Pronomen "ihr"--"wir" der dritten Strophe die Gegenüberstellung von Klassikern und Romantikern sieht und Vers 17 als sich auf die Klassik beziehend interpretiert.

[43] Es kann sowohl zeitlich als auch kausal gesehen werden. Burdach, Jubiläumsausgabe, S. 369, spekuliert, ob das "nun" nicht eventuell "nur" lauten sollte. Zitiert in Maier, Kommentar, S. 103, und dort als Lesart abgelehnt.

[44] Wertheim, Goethe-Studien, S. 192. Sie beruft sich bei dieser Behauptung auf den Abschnitt "Mahomet" in Noten und Abhandlungen, wo zu lesen steht: "Wollen wir nun den Unterschied zwischen Poeten und Propheten näher andeuten, so sagen wir: 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, allenfalls ein bequemes Leben." /hervorgehoben vom Verfasser/ W. A., VII, 32-33.

[45] Beutler, Divan, S. 366: "Das ist die Absage an den Klassizismus, an seine statische Ruhe, an seine festen und klaren Begrenzungen." Statt dessen findet Beutler in diesem Gedicht die Romantik als die Kunst, die für diesen Dichter zutrifft.
Vgl. auch Hillmann, Dichtung, S. 42-46, wo von einer Konfrontation nicht der Kunstprodukte sondern der "Grundbefindlichkeiten des Künstlers" gesprochen wird, die dem Schaffensprozeß vorausgehen. Frau Hillmann sieht nämlich in dem Gebrauch der Bildhauerkunst und der Dichtung in diesem Gedicht nur eine stellvertretende Funktion für Entwicklungsstufen der Kunst. Eine solche Interpretation läßt sich aber nicht aufrechterhalten, denn das Gedicht behandelt zwei völlig verschiedene Kunstmedien, die deshalb einen geschichtlichen Vergleich nicht zulassen.

[46] Vgl. dazu auch H. A., II, 551 und Beutler, Divan, S. 367.

[47] So H. A., II, 551f., Beutler, Divan, S. 367 und Hillmann, Dichtung, S. 44-46.

[48] "Dreist hier wie bei Goethe oft ohne negativen Sinn: beherzt, voll Selbstvertrauen; das Motiv des Selbstbewußtseins, das durch den ganzen Divan geht. . . ." H. A., II, 551f.

[49] "Daß mit dem in Vers 14 genannten 'weisen Mann' der Verfasser des Buches Kabus gemeint sei, hat Wurm gesehen. Auf S. 352 . . . heißt es im Buch Kabus: '. . . wenn es unter einem Volke einen Propheten giebt, alle Zweifel in Angelegenheiten der Zeitlichkeit und Ewigkeit von diesem Propheten aufgelöst werden: ebenso müssen auch Greise die Auflöser der Zweifel ihres Stammes seyn. Verachte also die Greise nicht und beraube dich nicht ihrer Wohlthaten!'" Maier, Kommentar, S. 106.

[50] Maier, Kommentar, S. 106, zitiert die von v. Loeper gefundene Vorlage für die sechste Strophe, die unsere Interpretation unterstützt, "bei Hammer-Hafis (Buchstabe Mim, Gas. XL, Bd. II, S. 219) angegeben:

O Prediger ferne, ferne bleib'
Von mir und schwatz' nicht weiter.
Ich bin nicht der Mann, der aufs Geschwätz
Der falschen Zeugen horchet."

[51] In Vers 29 ist man versucht zu interpretieren, daß das Mahlen der Mühle gleichzeitig ein Mischen der Elemente ist. Doch selbst die Verwandlung der Elemente in einen neuen Aggregatzustand ist schon befriedigend genug, den poetischen Prozeß des Dichters zu beschreiben.

[52] Hillmann, Dichtung, S. 38 und 40, sieht den Ursprung des Lebens als ein Zusammenspiel aller vier Elemente und in den Naturbildern durch die Anrufung Hafis' eine natürliche Analogie zum Kunstschaffen und beweist schon hier in der Bedeutung das gleiche wie im Motto zum "Buch Hafis."

[53] Beutler, Divan, S. 390; H. A., II, 552.

[54] Maier, Kommentar, S. 113.

[55] Maier, Kommentar, S. 114.

[56] Maier, Kommentar, S. 114:

Keiner hat noch Gedanken
Wie Hafis entschleiert,
Seit die Locken der Wortbraut
Sind gekräuselt worden.

[57] W. A., XLI, I, 87.

[58] W. A., VIII, 133-134.

[59] Ingeborg Hillmann hat sich verleiten lassen, in der "Hochzeit" dieses Spruches die gleiche Bedeutung zu sehen wie in dem Begriff des Mischens, wie wir ihn aus dem "Buch des Sängers" kennen: ". . . in den Aussagen über Hafis wird deutlich, daß mit dem mischen /sic/ mehr gemeint ist, als eine geschickte Verknüpfung beliebter Themen, mehr auch, als daß man nach gut orientalischer Manier im freien Spiel der Assoziation 'die entferntesten Dinge" (JA 5, 196) bezieht und auch 'das Ungereimte zusammenreimt' (Ebd. 192). Auch diese Bedeutung ist im 'mischen' enthalten. Darüberhinaus meint es das Gleiche wie die 'Hochzeit' von Wort und Geist im Motto des Hafisbuches . . . Wort und Geist, Staub und Geist, Erde und Geist,--in allen drei Zusammenhängen geht es darum, daß sich einem Stoff aus 'den irdischen Bezirken' der Geist, das 'obere Leitende' als lebenzeugendes Element verbindet. Das geistvermählte Wort ist das Wort der rechten 'Mischung', die bedeutet, daß die Erdendinge in einer Weise gedacht und ausgesprochen werden, in der 'alles Reale geläutert' erscheint. Sie werden damit einer Steigerung teilhaftig, in der sie, 'sich symbolisch auflösend', doch nicht 'zerstieben'." Hillmann, Dichtung, S. 40.
An dieser Interpretation ist hauptsächlich zu beanstanden, daß das "Buch des Sängers" sich mit dem Was und nicht dem Wie der Poesie und des Dichters beschäftigt. Die Bedeutung des Mottos für das Hafisbuch liegt gerade darin, daß es spezifisierend hier am Eingang eines Buches steht.

[60] Vorrede zu Hammer-Hafis, zitiert in Maier, Kommentar, S. 116.

[61] "Selige Sehnsucht" aus dem "Buch des Sängers," das nicht zu unseren Themengedichten gehört, beginnt mit den Versen:

> Sagt es niemand, nur den Weisen,
> Weil die Menge gleich verhöhnet,

ihm fehlt aber die Ironie, die in II 2 zu spüren ist.

[62] Als Unterstützung für die These, daß sich das Gedicht nur auf Hafis bezieht, vgl. auch H. A., II, 553: "Mirza: Name mehrerer persischer Dichter, hier allgemein angewandt." Auch die benutzte Koranvorlage spricht von Poeten im Plural. Vgl. Maier, Kommentar, S. 118.

[63] H. A., II, 553.

[64] Fetwa.

Die Gedichte Hafisens enthalten viele ausgemachte und unumstössliche Wahrheiten, aber hier und da finden sich auch Kleinigkeiten, die wirklich ausser den Gränzen des Gesetzes liegen. Das sicherste ist, diese Verse wohl von einander zu unterscheiden, Schlangengift nicht für Theriak anzunehmen, sich nur der reinen Wollust guter Handlungen zu überlassen, und von jener, welche ewige Pein nach sich zieht, zu verwahren. Dies schrieb der arme Ebusund, dem Gott seine Sünden verzeihen wolle." Einleitung zu Hammers Hafis-Übersetzung, Bd. 1, S. XXXIV, zitiert in Maier, Kommentar, S. 120f.

[65] H. A., II, 553 meint zwar: "Goethe gefiel dieses Gutachten, das den 'Divan' nicht verwirft, sondern ihn kritisch zu lesen rät, und besonders wohl die Hinzufügung, nicht die Worte seien schädlich, sondern die Handlungen der Menschen, für die jeder selbst die Verantwortung tragen müsse.," doch mißversteht er damit die geschickte Handhabung der Vorlage, mit der Goethe ironisiert.

[66] Maier, Kommentar, S. 123.

[67] Sowohl H. A., II, 554, als auch Beutler, Divan, S. 407, glauben, das in II 1 bis II 5 behandelte Thema sei der Dichter in seinem Verhältnis zur Rechtgläubigkeit. Gerade aber die beiden Gedichte, II 2 "Anklage" und dieses zweite Fetwa-Gedicht, sprechen so ausdrücklich von anderen Gruppen von Menschen, daß eine solche Interpretation zu einschränkend ist.

[68] Vgl. hierzu den Text der Vorlage, Maier, Kommentar, S. 125.

[69] "'Unbegrenzt', die Überschrift umschreibt wirklich die Art der Poesie, die Hafis vertritt. . . . Im östlichen ist aber gerade das das Kunstgerechte, daß der Dichter Bilder und Gedanken, die durch ein Reimwort herbeigeführt werden, assoziativ anreiht und ausspinnt, bis er vielleicht mit einem anderen Reimwort wieder zu Neuem überleitet. Die Verse werden dadurch--für unser Gefühl--sprunghaft, kaleidoskopartig. Es fehlt der innere, gewachsene Aufbau des Liedes." Beutler, Divan, S. 407.

[70] H. A., II, 554 meint, daß das von Hafis Gesagte auch für den westlichen Dichter zutreffe, wenn dieser sich dessen Zwilling nennt.

[71] Zeydel interpretiert: "My song of poetry . . . has qualities in common with the song of my twin brother Hafis, but must resound 'mit eignem Feuer'. So my contribution transcends that of my twin for it contains both older and newer elements (Pseudo-comparatives--as we say 'ein älterer Herr')--a joyous fusion of Eastern and Western, Persian and German philosophies." Edwin H. Zeydel, "Goethe and Hafis," Monatshefte, XL (1957), 305.
Es handelt sich hier aber keineswegs um einen falschen Komparativ, denn "älter" und "neuer" sind sowohl zeitlich als auch kulturell zu verstehen.

[72] Maier, Kommentar, S. 129.

[73] Beutler, Divan, S. 411.

[74] So z.B. von Beutler, Divan, S. 411-413, der hier bei Goethe eine Ablehnung des vermeintlichen Sufismus von Hafis und jeglicher ekstatischer Verzückung vermutet, denn andererseits für Goethe ". . . bedeutet Mystik Schauung Gottes in der 'Reihe der Lebendigen', im brüderlichen Menschen . . . Solche Gotteserkenntnis vermutete er auch bei Hafis; deshalb ist er ihm 'mystisch rein'."
H. A., II, 554, sieht hier eine Parallele zu den Versuchen, das Hohe Lied allegorisch zu deuten. In Bezug auf die Kontroverse bezüglich des Wortes "rein" zitiert Trunz H. H. Schaeder, Goethes Erlebnis des Ostens (Leipzig, 1938), S. 176: "rein ist als Adverb in der Bedeutung 'bloss', 'lediglich' zu fassen;" weiterhin Richter und Burdach als 'mystisch rein' als 'naturfromm', 'lauter' interpretierend.
Vgl. hierzu auch Hillmann: "Die andere, hafisische Mystik ist 'rein', weil sie nur das ausspricht, was die Erdesprache lehrt. Wir können . . . Auffassung . . ., nach der das 'rein' in der letzten Strophe die Bedeutung 'nur' hat, nicht folgen . . . zumal dabei die deutliche Opposition 'unlauter--rein' in den beiden aufeinanderfolgenden Strophen verlorengeht. . . . /Vielmehr/ sehen wir in dem Prädikat 'mystisch rein' einen Ausdruck für das Goethesche Symbolverhältnis, das 'nichts hinter den Phänomenen' sucht, weil sie selbst . . . die Lehre . . . sind" (Hecker Nr. 575). Hillmann, Dichtung, S. 66, Fußnote 52.

[75] Maier, Kommentar, S. 130f.

[76] Vgl. H. A., II, 554, und Beutler, Divan, S. 414.

[77] Vgl. H. A., II, 555.

[78] Diese Interpretation könnte sehr leicht als überspitzt gesehen werden, doch ist die Zulässigkeit durch das "freundlich" in Vers 55 und "rauhe, milde Leben" in Vers 56 gewährleistet.

[79] Hillmann, Dichtung, S. 80 interpretiert das Gedicht als "Grundsituation /die/ prototypisch das Huldigungsgedicht als gesellschaftliches Phänomen erscheinen läßt." Eine solche Auslegung läßt aber Verse 3 und 4 außer acht und das "Also," mit dem Vers 5 einsetzt. Ebenso verfehlt Beutler, Divan, S. 426, die Bedeutung des Gedichts, wenn er dessen Aufnahme in den West-östlichen Divan lediglich dahingehend erklärt, "weil sie in der hohen Zeit des Divans entstanden waren."

[80] Die biographische Deutung Beutlers in Divan, S. 426, trifft zwar zu, kann aber nicht genügen. Vgl. hierzu auch Maier, Kommentar, S. 149. H. A., II, 556-557, kommt unserer doppelschichtigen Interpretation nahe, wenn auch in überspitzter Form.

[81] Man ist versucht, hinter dem Scherer aus Vers 8 einen Kritiker zu sehen. Denn das Bild des Scherers, der die Schafe zurechtstutzt und so einen natürlichen Vorgang pervertiert, ist leicht übertragbar auf den Dichter, dessen Werk "zerzaust" wird.

[82] Ankündigung im Morgenblatt. W. A., XLI, I, 87.

[83] W. A., VII, 138.

[84] Weder Beutler, Divan, S. 439-441, noch Hillmann, Dichtung, S. 54-56, meinen, es sei ein Dialog zwischen Dichter und Publikum.

[85] In diesem Gedicht die geographische Gegenüberstellung Ost--West entweder zu ignorieren oder aber sie umzuwandeln in patriotische "Verbundenheit" zwischen Intellektuellen und der Militärführung, wie Beutler, Divan, S. 449, das tut, ist nicht gerechtfertigt.

[86] Wenn auch die Vorlage für Verse 1 und 2 in der Bedeutung "Gottes Stadt" als Welt bekannt ist, siehe Maier, Kommentar, S. 179, so ist diese Bedeutung allein zu einschränkend. Hinzuzufügen ist der Begriff "Gottes Stadt" hier im Sinne des Paradieses, wie das Wort in Buch XII gebraucht wird. Ähnliches meint wahrscheinlich auch H. A., II, 559, wenn dort Verse 1 und 2 folgendermaßen interpretiert werden: "Wie kann man sich selbst kennenlernen?" Allerdings müssen wir die von Trunz hierauf

gegebene Antwort ablehnen, denn die Interpretation des Ablehnens von "Betrachtung" und des einseitigen Hervorstreichens von praktischer Handlung ist durch das Gedicht nicht gegeben.

87 Entstehungsgeschichte und Anlaß dieses Gedichts sind nur insofern von Interesse, als die beiden in dem Divan ausgelassenen Strophen sich zu spezifisch mit der Laufbahn im Staatsdienst befassen. Siehe Maier, Kommentar, S. 179ff.

88 H. A. II, 560.

89 Für die verschiedenen kritischen Auslegungen des Begriffes "Idee" in diesem Vers, siehe H. A., II, 560. Vgl. dazu auch Hillmann, Dichtung, S. 58-60. Sie sieht in IV 17 die Antwort auf IV 1 mit seiner Forderung nach dem Besten und Schönsten hier überhöht durch das Vollkommenste, das aus Liebe und Idee besteht. Eine solche Interpretation hieße in IV 1 eine philosophische Ebene sehen und in IV 17 eine poetische, die sich in den beiden Gedichten aber nicht manifestieren. Statt dessen ist man versucht, den Begriff "Idee" hier mit dem Begriff des Geistes, wie er in den Noten und Abhandlungen unter dem Abschnitt "Allgemeinstes" (W. A., VII, 76) gebraucht wird, in Verbindung zu setzen, weil er dort mit dem Altern in Zusammenhang gebracht wird. Allerdings ist eine solche Assoziation äußerst vorsichtig zu gebrauchen, zumal Goethe normalerweise Begriffe nicht austauschte, vielmehr sich sehr um ihre Klärung bemühte. Es ist ein Anklang, nicht mehr.

90 Für die Vorlage siehe Maier, Kommentar, S. 195f., für den Mystiker W. A., VII, 58-60.

91 Beutler, Divan, S. 474, sieht in der ersten Strophe eine Ablehnung der Kritiklosigkeit sich selbst gegenüber. Dem widerspricht aber die zweite Strophe, in der sich der Dichter der in der ersten Strophe genannten Gruppe zugehörig nennt.

92 W. A., VII, 141.

93 Vgl. hierzu Preisendanz: Anmaßung "kann . . . zum grandiosen Überwachsen und Überschatten alles 'Niederträchtigen' werden, wo sich dann das Selbstgefühl ins Bewußtsein der Übermacht steigert, wo sich der Sprecher selbst in monumentalen Bildern und Vergleichen sucht und sieht und wo sich der Unmut in entsprechend großartigen und monumentalen Sprechgesten der Selbstbetrachtung oder

des Replizierens entlädt." Preisendanz, Spruchform, S. 170.

94 Maier, Kommentar, S. 208, gibt folgende Vorform für Verse 17-20:

> Und das Morgenblatt es kann sich
> Mit Freymüthigem vereinen,
> Und die Elegante dann sich
> Ebenfalls die beste scheinen.

Die Änderung dieser Vorform ist ein gutes Beispiel für die wachsende Verallgemeinerung, die Goethe beim Bearbeiten der Gedichte des Divans anscheinend angestrebt hat.

95 Beutler, Divan, S. 485, meint: "Daß das ganze Gedicht aber über diesen Angriff auf die Presse hinaus eine Auseinandersetzung mit 'seinen lieben Deutschen' ist, die schläfrig und ungeistig immer ihr altes Lied weiter singen, kommt zum Schluß klar heraus." Daß mit "Landsmann" in Vers 25 gewiß der Deutsche gemeint ist, steht nicht zu bezweifeln. Gleichzeitig aber scheinen uns Verse 27 und 28 falsch interpretiert, denn das Gedicht beruht auf den Gegensätzen Dichter/Nicht-Dichter und Zeitung/Dichtung. Für die Anführungsstriche in Vers 28 besteht kein textgeschichtlicher Grund. Sie stellen Beutlers eigene Interpretation des Verses dar.

96 Der Name bezeichnet einen aus Liebeskummer Wahnsinnigen. Vgl. Maier, Kommentar, S. 210f. Beutler jedoch meint, das Wort bezeichne einen Tollen im Sinne der Begnadung durch den Enthusiasmus. Beutler, Divan, S. 485. Diese Auslegung scheint hier vorzuziehen.

97 Die Interpretation, die H. A., II, 562, gibt, daß die Reue der Menge, wenn sie eintritt, zu spät kommen wird, scheint mir verfehlt. Verse 9-12

> Und wenn ihr zuletzt in Fesseln
> Seht die Klügeren verschmachten,
> Sengt es euch wie Feuernesseln
> Das vergebens zu betrachten.

müssen syntaktisch so gesehen werden: die Klügeren verschmachten in ihren Fesseln. Das, d.h. diese Szene, betrachtet die Menge aber vergebens, und deshalb fühlen sie sich gebrannt.

98 Man könnte annehmen, daß Verse 13 und 14 auch Berufe wie den des Politikers oder Handwerkers unter Umständen als Berufung aufzufassen gestatten, wobei dann "dergleichen Stärke" aus Vers 13 sich auf die ganze voraus-

gehende Strophe bezöge. Allerdings steht dagegen das "fühlt ihr" dieses Verses im Kontrast mit "ich weiß" aus Strophe drei.

99 Obwohl die dritte Strophe quellenmäßig nachweisbar ist, ist der Streit der Orientalisten für unsere Interpretation völlig belanglos. Siehe Maier, Kommentar, S. 213f.
Vgl. hierzu auch Preisendanz: ". . . dementsprechend weist ja schon die Überschrift darauf hin, daß es nicht um eine Maxime, um ein denkspruchhaftes Memorieren zu tun ist, sondern um die Darstellung der Gemütsruhe, der inneren Gelassenheit und Superiorität, die in der lakonischen Sprechgeste zum Ausdruck kommt." Preisendanz, Spruchform, S. 128. An dieser Interpretation ist zweierlei zu beanstanden. Erstens handelt es sich keineswegs um Darstellung der Gemütsruhe (auch der Titel behauptet das nicht), und darauf folgt zweitens, daß Preisendanz Interpunktion und Grammatik völlig außer acht gelassen hat: Ausrufungszeichen und Bindestriche in Vers 9, Fragezeichen in Vers 10, Imperativ in dem letzten Satz, d.h. Versen 11 und 12. Das ist nicht Beschreibung sondern Befehl, Aufforderung.

100 W. A., VII, 143.

101 Siehe Goethes Brief an Zelter vom 28.4.1829 und an Gries vom 29.5.1816, zitiert in H. A., II, 564.
Vgl. dazu auch Goethes Rezension von Calderons Drama Tochter der Luft, W. A., XLI, I, 351-355, als Quelle genannt in H. A., II, 564.

102 Über Vorlage und eine andere Interpretation siehe Maier, Kommentar, S. 263, und Beutler, Divan, S. 535.

103 Die Metapher von der Leidenschaft als Meer hat Beutler dahingehend gedeutet: "Die Leidenschaft stürmt, aber das Herz behauptet sich. Und aus dem polaren Ringen der Kräfte ergibt sich, und zwar als Gewinn, ein Drittes: die Vergeistigung der Leidenschaft in der Kunst." Beutler, Divan, S. 538. Mir erscheint die Interpretation von Vers 2 als zu einschränkend.
Momme Mommsen, Studien zum West-östlichen Divan (Berlin, 1962), S. 9f. interpretiert den Spruch biographisch, indem er meint, Goethe habe die Leidenschaft überhaupt als Ursprung der Dichtung darstellen wollen und im besonderen hier, wie unbefriedigte Leidenschaft den Dichter zum Schaffen anrege. Wenn eine solche Interpretation auch nicht völlig abzulehnen ist, ist sie doch zu überspitzt formuliert.

[104] Interpretiert man den Spruch auf diese Weise, so bedeutet das, daß man das Wort "Poeten" aus dem letzten Vers als eine große, allumfassende Gruppe sieht, die dann natürlich auch die schlechten Schreiber mit beinhaltet.

[105] Mommsen, Studien, S. 10, bedauert allerdings die Hinzufügung dieses Spruches 1827 und meint, "daß diese Maßnahme den Schluß des Buchs der Sprüche in kompositorischer Hinsicht eher beeinträchtigte." Aber gerade aus kompositorischen Gründen, folgt man der hier vorgenommenen Auslegung, verlangte das Buch nach einem solchen Ausgang, denn daß der Weg des reisenden Dichters kein gerader und unbekümmerter sein würde, hatten frühere Gedichte schon angedeutet.

[106] Hillmann, Dichtung, S. 86, meint, das "Buch Suleika" zeige das Verhältnis von Liebe und Kunst auf und in diesem Gedicht würden Lieben und Kunst als höchste Steigerung eines Augenblicks identisch.

[107] Maier, Kommentar, S. 278.

[108] Das folgende Gedicht, VIII 3, gibt dem Dichter den Namen Hatem. Für Verse 9-14 siehe Fußnote 1 dieses Kapitels. Allerdings wird in VIII 3 weder an das Thema der Reise noch an das der Dichtung gerührt, was wir als weiteren Beweis ansehen, daß der Akzent auf dem Liebesverhältnis und nicht auf den Gestalten liegt, wie wir schon oben behaupteten.

[109] VIII 10, Verse 3-4. Das Verb "kosten" ist hier besonders vieldeutig. Es zeigt eine Kostprobe an, d.h. der Dichter ahnt den Sinn mehr als daß er ihn weiß oder kennt. Die Übertragung der Sinneswahrnehmung hier führt zur Überschreitung einseitiger Kategorisierung und stellt doch ein konkreteres Verhältnis dar als nur "ahnen."

[110] Verse 15-20 erwähnen zwar Gedichte, doch zählen wir dieses Gedicht nicht unter die gemischten, weil es sich nicht um Gedichte dieses reisenden Dichters handelt, sondern um solche, die er von anderen für Suleika auf Befehl kann schreiben lassen.
Vgl. hierzu Hillmann: "Durch diese Wendung [Verse 15 und 16] erhält das weitausgreifende Gedicht seine besondere Geschlossenheit. Der Geist des Liebenden, der 'sich erobernd ausdehnt', ist der Geist eines Dichters. Darum sind es nicht 'Kaisergüter', die 'doch zuletzt den Blick' verwirren, was er erobert, sondern eine Welt in 'tausend lieblichen Gedichten'." Hillmann, Dichtung, S. 89.

[111] Hillmann, Dichtung, S. 91, nennt das Hauptthema des Gedichts die "Kunstwerdung des gelebten Lebens," was allerdings zu weit geht, denn es handelt sich lediglich um die Kunstwerdung erinnerter Liebe, wenn diese Liebe allerdings auch das Leben bereichert.

[112] H. A., II, 569, sieht in VIII 16 Bezug auf die Reise, und zwar in Versen 22-23: "Hatem erscheint als Kaufmann, sein Beruf reißt ihn von der Geliebten, und Sehnsucht formt dann das Werk." Wenn die beiden Verse auch ein räumliches Entferntwerden erwähnen, muß das doch rückwirkend und historisch ausgelegt werden. Es trägt absolut nichts zur Reise des Helden bei und kann sich kaum auf ihn beziehen. Franken und Armenier, westeuropäische und osteuropäische christliche Raubzügler, sind Gegensätze zu den Muselmännern, d.h. zu Suleikas Kultursphäre. Dieser westliche Dichter, der sich zwar Hatem nennt, sich aber nicht mit einem Hatem identifiziert (siehe oben, Fußnote 108 und Fußnote 1) wird hier nicht auf seiner Reise weitergeführt. Er sucht nicht den Kampf, er will seine Kultur dem Osten, seinem Gastgeber, nicht aufzwingen. Im Gegenteil, er kommt in den Osten als Bittsteller und erhofft sich Bereicherung durch Annahme östlicher Kultur. Sein Ziel ist die Verschmelzung beider Bereiche in seiner Person zur Erreichung einer höheren dichterischen Fähigkeit. Daher ist es nicht zulässig, VIII 16 zu der Kategorie der gemischten Gedichte zu rechnen.

[113] Vgl. hierzu Carl Becker, "Das Buch Suleika als Zyklus," Varia variorum, Festgabe für Karl Reinhardt (Münster, 1952), S. 232.

[114] Obwohl in VIII 18 der Dichter Ferdusi genannt wird, gehört dieses folgende Gedicht nicht in unsere Besprechung, denn die Erwähnung geschieht im Konjunktiv und ist rein spekulativer Natur.

[115] Auf den Zusammenhang dieser beiden Verse mit dem Abschnitt der Noten und Abhandlungen haben auch Becker, S. 233 und Maier, Kommentar, S. 309, hingewiesen.

[116] Daß es sich hier um die Dichtung und nicht um die Person des Geliebten handelt, geht auch daraus hervor, daß ursprünglich der Name Hatem in Vers 22 stand, den Goethe dann durchstrich und durch "Dichter" ersetzte. Vgl. Maier, Kommentar, S. 312.

[117] Wir kommen zu dieser Interpretation auf Grund des "noch" in Vers 15, das sicher zeitlich gesehen werden muß.

[118] Vers 2 lautet:

Bringt der Ost mir frohe Kunde?

Der Gebrauch des Begriffes "Ost" ist viel bedeutungsvoller und inklusiver als es das Wort "Ostwind" wäre, denn im Zusammenhang des Divans denkt der Leser unwillkürlich an die Aussagen über die dichterische und kulturelle Welt des Ostens sowie die Erwartungen, die der reisende Dichter in dieses Gebiet für sich selbst gesetzt hat. Dieses Gedicht stammt von Marianne von Willemer, in deren Fassung Vers 2 statt dessen hieß:

Bringt der Ostwind frohe Kunde.

Vgl. Maier, Kommentar, S. 329.

[119] H. A., II, 572.

[120] "Auch in diesem Gedicht geht es nur scheinbar ausschließlich um die Liebesthematik, und zwar um das Thema der schicksalhaft verhängten Trennung. Das klagende Pathos der Schlußfrage . . . darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß diese Frage im Gedicht selbst bereits ihre Antwort gefunden hat. Aus den Tränen der Göttin läßt Helios durch seines 'Blicks Gewalten' den Regenbogen entstehen. . . . So werden unter dem Blick des Dichters auch die Schmerzen der Trennung 'sich gestalten', und das Bild des Regenbogens ist daher eine der Chiffren, in denen die 'Lieder an Suleika' sich selbst darstellen." Hillmann, Dichtung, S. 87. Dem halten wir entgegen, daß es sich um weit mehr als den Schmerz der Trennung in dichterischer Gestalt handelt.

[121] H. A., II, 573, nennt dieses Gedicht den "tiefsten Punkt" des Divans.

[122] Hillmann, Dichtung, S. 87f., sieht in der Zuordnung des Bildes der Sonne zu Suleika in diesem Gedicht erneut die Erwartung ausgedrückt, daß die Liebe das Spezifische der Kunst herstellen wird. Überhaupt assoziiert Ingeborg Hillmann das Bild der Sonne mit dem "Bereich des Dichters und der Dichtung." Allerdings bringt sie die Liebe in viel engere Verbindung mit der Dichtung als wir das tun und kann deshalb diese Behauptung aufrechterhalten, selbst wenn das Sonnenbild in Verbindung mit Suleika gebraucht wird. Deshalb übersieht sie auch, daß Hatem hier ganz eindeutig von sich als Dichter spricht.

[123] In den Noten und Abhandlungen unter dem Abschnitt "Chiffer" findet sich folgende Beschreibung der Verständigung durch Chiffren, die der Dichtung gleichzustellen ist: "Eine andere Art aber sich zu verständigen ist

geistreich und herzlich! . . . so ist es hier ein zartliebender, ästhetischer Sinn, der sich der höchsten Dichtung gleich stellt. . . . Liebende werden einig Hafisens Gedichte zum Werkzeug ihres Gefühlwechsels zu legen; sie bezeichnen Seite und Zeile die ihren gegenwärtigen Zustand ausdrückt, und so entstehen zusammengeschriebene Lieder vom schönsten Ausdruck; herrliche zerstreute Stellen des unschätzbaren Dichters werden durch Leidenschaft und Gefühl verbunden, Neigung und Wahl verleihen dem Ganzen ein inneres Leben . . ." /Hervorhebung vom Verfasser/. W. A., VII, 129-130.

[124] Maier, Kommentar, S. 339.

[125] Frau Hillmann hat sehr präzis besonders die letzte Strophe interpretiert. "Die konkrete Geliebte und das Werk des Künstlers fallen hier in einer Art umgekehrten Pygmalionmythos zusammen. Verherrlicht wird dies Kunst-Werk mit Bildern aus dem Bereich der Buchmalerei und der Gebrauchskunst, . . . Hier ist die Liebe Bild geworden, . . ." In dem Sprachgebrauch des Gedichts sieht Frau Hillmann Gewähr für "Die Dauer des Sängers und dessen, was er besingt." Hillmann, Dichtung, S. 94.

[126] H. A., II, 576, u.a. meinen, das ganze Gedicht stamme von Suleika; Maier, Kommentar, S. 344, meint, daß die Autorenschaft Mariannes, wenn überhaupt, nur für Strophen eins, zwei und vier möglich sei.

[127] Becker, "Buch Suleika," S. 237, spürt sehr richtig, daß diese Mahnung sich nicht gut in den Kontext einfüge. Um aber Vers 5 nicht als un-Goethisch zu empfinden, muß das "weiter" mit dem "Fremden" in der Interpretation gleichgesetzt werden.

[128] Friedrich Gundolf, Goethe (Darmstadt, 1963), S. 649-650.

[129] Mommsen, "Schwan und Schwänchen," Goethe, N.F., XIII (1951), 291.

[130] Mommsen, "Schwan und Schwänchen," Goethe, N.F., XIII, 290-295. Hier bringt Momme Mommsen die Quellen, auf denen das Schwanenbild beruht, und beweist, daß es sich entgegen früheren Studien nur um dessen zweifachen Gebrauch handelt. Allerdings scheint mir Mommsens Interpretation von Vers 8 fraglich. Meiner Meinung nach handelt es sich hier um kein übertriebenes, orientalisches Metaphernspiel, sondern, wie wir zu zeigen versucht haben, um ein notwendiges Bild innerhalb der Schwanenmetapher.

131 Es gehört insofern in unsere Reisekategorie, als es eine besonders durchgeführte Kombination des West-Östlichen darstellt. Der Dichter ist unstreitbar aus dem Okzident, versteht aber auf glücklichste Art und Weise Landschaft, Religion, Mythos und Sprache des Orients in sein System einzubauen und stellt eine bruchlose Persönlichkeit dar. Maier, Kommentar, S. 376-377, zitiert dazu folgendes Paralipomenon, das direkt unter dem Entwurf zu IX 19 stand und nie durchgestrichen wurde:

Und in Alammannen Mundart
Auch den Persen uberbieten /sic/

132 Daß Goethe in Buch IX dem Dichter eindeutig eine pädagogische Rolle zuschrieb, geht sowohl aus den Noten und Abhandlungen als auch aus der Ankündigung im Morgenblatt von 1816 hervor. Unter dem Abschnitt "Künftiger Divan" steht zu lesen: "Die Wechselneigung des früheren und späteren Alters deutet eigentlich auf ein echt pädagogisches Verhältniß. Eine leidenschaftliche Neigung des Kindes zum Greise ist keineswegs eine seltene, aber selten benutzte Erscheinung. . . . Höchst rührend aber bleibt das heranstrebende Gefühl des Knaben, der, von dem hohen Geiste des Alters erregt, in sich selbst ein Staunen fühlt, das ihm weissagt, auch dergleichen könne sich in ihm entwickeln." W. A., VII, 146-147. 1816 schrieb Goethe: ". . . Das Kind wird sein Lehrling, sein Vertrauter, dem er höhere Aussichten mittheilt." /Hervorhebung vom Verfasser/.W.A., XLI, I, 88-89.

133 Vgl. hierzu Max Kommerell, Gedanken über Gedichte (Frankfurt am Main, 1943), S. 282f. zitiert in H. A., II, 579: "Der Knabe schildert die Nacht, wie er es vom Dichter gelernt hat; in den herrlichen Wendungen, die ihm ganz zu eigen geworden sind, . . . So wiederholt er schlaftrunken die Essenz dieser /des Dichters/ Lehren: In allen Elementen Gottes Gegenwart." Und Emil Staiger, Meisterwerke deutscher Sprache (2. Aufl., Zürich, 1948), S. 119-135, zitiert in H. A., II, 580: "Der Dichter . . . hat den jungen Freund gelehrt, in allem göttliches Geheimnis anzuschauen und zu verehren." Eine gegenteilige Meinung vertritt Momme Mommsen, Studien, S. 35-41, der meint, der Knabe plappere in diesem Gedicht Worte nach, ohne wirklich von dem Dichter gelernt zu haben, d.h. der Knabe hat "bisher mehr mit dem Herzen als mit dem Verstand gelernt."

134 Ankündigung im Morgenblatt, W. A., XLI, I, 88.

135 W. A., VII, 151-152.

[136] Wie H. A., II, 581, das tut und wie die Quellenvorlage vorschlägt. Vgl. hierzu Maier, Kommentar, S. 387f. Doch dürfte man dann das Singen nur metaphorisch verstehen und allgemein auf die Menschen übertragen interpretieren: der Mensch findet auf Grund seiner Natur (zur Nacht zu singen ist für die Nachtigall natürlich) vor Gott Wohlgefallen. Deshalb gab dieser ihm einen Körper. Wenn der Mensch seine Lage in der Beschränkung recht überlegt, fährt er fort, Mensch zu sein. Eine solche Bedeutung scheint mir ziemlich sinnlos.

[137] Maier, Kommentar, S. 398.

[138] H. A., II, 580-581.

[139] Gundolf, Goethe, S. 665.

[140] Vgl. hierzu auch Gundolf, Goethe, S. 661.

[141] Beutler, Divan, S. 733-735, scheint mir den wahren Charakter dieses Gedichts und der darin enthaltenen Ironie nicht zu erkennen, wenn er meint, der "Abendländler /löst sich/ von der orientalischen Welt los. Was Edles und Tiefes in ihr zu finden war, hat er dankbar gezeigt und sich zu eigen gemacht. Wo der Okzident überlegen bleibt, muß das Fremde zurücktreten. Und das umso mehr, als Goethe jetzt . . . der Andeutung seines eigenen Jenseitsglaubens zustrebt." Die Mischung der Bildersprache zementiert aber beide Welten des Ostens und des Westens nur fester zusammen. Beutler interpretiert das Paradies im Divan religiös und verkennt dabei, daß es sich um etwas ganz Persönliches des reisenden Dichters handelt.

[142] "Er /der Dichter/ hört durch die Huri die Bedingung (5-12) und meint, daß er sie erfüllt habe: seine interpretatio poetica nimmt die Motive und Worte der Huri genau wieder auf (16 entspricht 7; 19/20 gehört zu 10; 21 nimmt die Verse 5/6 auf, denn verwandt bedeutet 'zugehörig' und wird durch das gläubig aufgenommen)." H. A., II, 584.

[143] Ursprünglich lautete Vers 21: "Immer sang ich gleicherweise:" Maier, Kommentar, S. 418.

[144] Daß sich Verse 27 und 28 nicht allein auf die Liebe beziehen können, sondern auch auf Verse 15 und 16, zeigt der Plural aus Vers 28, der ursprünglich im Singular erschien, so wie auch Vers 25 nicht von den "Trefflichsten" sondern den "Besten" sprach. Maier, Kommentar, S. 418.

[145] Vgl. dazu Beutler, Divan, S. 758f., wo es heißt: "Im Himmel gilt eine andere Sprache, eine andere Grammatik als auf Erden. 'Gott spricht nicht Worte der Grammatik', sagt Martin Luther, 'sondern ruft wahre Wirklichkeiten; Sonne, Mond, Himmel, Erde, Du und ich, wir sind Worte Gottes, seine Dichtung, Verse, Zeilen seines Schaffens.' So auch hier. Die Rede der Himmlischen untereinander 'deklinierend Mohn und Rosen' bleibt 'versteckt'; uns ist sie nicht gegeben und nicht verständlich. Der Mohn, das ist die Blume des Schlafes, des Vergessens, die alles, was irdisch an das Dasein dieser Erde band, dahinschwinden läßt. Die Rose, das ist die Blume der himmlischen Liebe, mit deren flammenden Blüten die Engel im Jenseits zu einem Kreis gegenseitiger Liebe in der Anbetung des Höchsten zusammenschließt." Diese Ausführungen Beutlers zeigen, daß er zwei Dinge übersehen hat. Die "Dialekte" aus Vers 21 sind nicht die Rede der Himmlischen untereinander, sondern "Wie sich Mensch und Engel kosen" (Vers 22). Mohn und Rosen kennen wir als Bilder, die die beiden Welten Ost und West verbinden. Der Grund, weshalb Beutler diese Verbindung ignoriert, liegt darin, daß er meint, Goethe werfe in diesem Gedicht die "orientalische Maske" ab.

[146] Ähnliches meint auch Hillmann, Dichtung, S. 113, wenn sie schreibt: "Wurde der Divan als eine Reise ins 'Land der Dichtung' eröffnet, war dann das ganze Werk Darstellung einer Welt der Poesie im Gedicht, so transponiert das 'Buch des Paradieses' diese Welt in den Raum der Legende.," wobei sie sich spezifisch auf dieses Gedicht bezieht.

[147] Beutler, Divan, S. 761.

[148] Vgl. hierzu auch Hillmann, Dichtung, S. 116-118.

ZUSAMMENFASSUNG

Schon ein flüchtiges Lesen der Gedichte des West-östlichen Divans erweckt den Eindruck, daß diese auf zwölf Bücher verteilte Gedichtsammlung einen Zusammenhang der Gedichte untereinander aufweist und daß es sich bei diesem Zusammenhang um eine fortschreitende Handlung handelt. Die Handlung betrifft einen Dichter, der sich auf eine Reise in den Osten begibt, die er selbst als Flucht empfindet, an deren Ende aber der Dichter und sein Werk Aufnahme ins Paradies, d.h. ewiges Leben, gewinnen.

Durch das periodisch sich wiederholende Auftreten gewisser dichterischer Bilder, die um die Begriffssphären Dichtung und Reise kreisen, zwingt sich dem Leser die Überzeugung auf, daß der West-östliche Divan eine Allegorie ist, in der die fiktive Reise des Dichters eine Suche nach Dauer für seine Dichtung darstellt, d.h. daß die Gedichtsammlung eine Handlung enthält, die sich gleichzeitig auf zwei Ebenen vollzieht: die eine betrifft die Reise, die andere die Dichtung.

Das Problem, das es also zu lösen galt, war folgendes: Der West-östliche Divan mußte auf Grund seiner allegorischen Strukturen untersucht werden, um darlegen zu

können, wie sich der zweifache Handlungsverlauf vollzieht. Dabei ergab sich die offensichtliche Schwierigkeit, daß dieses Werk zwar eindeutig eine Allegorie darstellt, die Auflösung der Allegorie sich aber nicht mit den herkömmlichen Methoden und Definitionen der Allegorie vornehmen läßt, denn die Auseinandersetzung des Dichters mit seinem Dichtertum, die Suche nach Dauer, Selbstbestätigung und Bestätigung seines Dichtertums von außen bezieht sich nicht auf ein von außen an den Helden herangetragenes Werte- oder Glaubenssystem, dem er nachzustreben sucht. Vielmehr handelt es sich um einen inneren Konflikt des Dichters, der sich in seiner Psyche und nicht außerhalb seiner selbst abspielt, und bei diesem Kampf mit sich selbst kommt ihm kein abstraktes oder absolutes System von außerhalb des dichterischen Werkes zu Hilfe.

Es waren besonders die Arbeiten von Northrop Frye, Angus Fletcher und Edwin Honig, die eine modernere Auffassung der Allegorie ermöglichten, denn sie versuchten, größeres Licht auf die psychischen Vorgänge zu werfen, mit denen sich die moderne Allegorie befaßt. Honig verdanken wir die Einsichten über den allegorischen Helden, Frye und Fletcher diejenigen über die Struktur der Allegorie.

Demgemäß ist eine Allegorie ein dichterisches Werk, in dem der Gehalt das Übergewicht hat und in dem die Bil-

dersprache der ersten Bedeutungsebene die Interpretation der zweiten Bedeutungsebene vorschreibt und einer logischen Kontrolle unterwirft. Wir unterscheiden bei der Allegorie zwischen fortlaufender und freistimmiger Allegorie und ordnen den West-östlichen Divan als Gesamtwerk der freistimmigen Allegorie zu, wenn auch einige Gedichte fortlaufende Allegorien sind.

In einer fortlaufenden Allegorie besteht eine ununterbrochene wechselseitige Beziehung zwischen den Bedeutungsebenen. Im Gegensatz dazu haben wir es mit einer freistimmigen Allegorie zu tun, wenn diese wechselseitige Beziehung der Bedeutungsebenen zeitweilig unterbrochen ist, d.h. aufgenommen und dann wieder fallengelassen wird. Dabei ist zu betonen, daß eine freistimmige Allegorie nicht unbedingt exegetisch gelesen werden muß, denn die Bildersprache der wörtlichen Bezugsebene ist eigenständig und bildet in sich selbst ein dichterisches Ganzes.

Derjenige Held, der sich offensichtlich am besten zur allegorischen Behandlung eignet, ist der Reisende, denn eine Reise bietet unumschränkte Möglichkeiten, den Helden mit neuen Situationen zu konfrontieren und ihn auf Grund der gesammelten Erfahrungen sich entwickeln zu lassen, bis er ein gesuchtes Ziel erreicht, die Krönung seines Suchens, seiner Entwicklung, seiner Reise. Das, was dieses Ziel ausmacht, ist am leichtesten durch einen Ort darstellbar, und das, was dieses Ziel ausmacht, bestimmt

den Weg des Reisenden und die Bildersprache des Werkes. In dem besonderen Fall des West-östlichen Divans ist das Ziel das Paradies (der Ort), die Bedeutung des Paradieses für den Reisenden keine religiöse Erlösung sondern die Erlösung von den Zweifeln über sein Dichtertum. Es stellt die Anerkennung seiner selbst durch sich selbst und durch einen höheren Richter, die Huri, dar.

Zweifel, Bangigkeit und Unruhe, die den Helden des West-östlichen Divans plagen, sind typische Ursprungsgründe für eine Allegorie, ja man darf sagen, eine Allegorie sei ein fortlaufender Kampf mit dem Zweifel. Ambivalenz, kalkulierte Unklarheit sind zwar feste Bestandteile der Allegorie, doch veranlassen sie im Leser, der sie nachempfindet, den Wunsch, Klarheit zu schaffen. Und letztlich bietet die Allegorie kein Paradox, sondern erweist sich als lösbar. Eine Allegorie ist wie eine Schlüsselschrift, deren Zeichen nicht wahllos oder zufällig sind und deren Auflösung dem Leser vom Dichter vorgezeichnet ist.

Die Zeichen, mit denen wir es im West-östlichen Divan zu tun haben und die den Schlüssel zur Auflösung der Allegorie bieten, sind verschiedenartiger Natur. Es handelt sich dabei einmal um den Kommentar, den Goethe der Gedichtsammlung beigegeben hat, die Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des west-östlichen Divans, zum anderen um die Ankündigung im Morgenblatt für gebilde-

te Stände vom 24. Februar 1816, in der der Dichter seine Absichten darlegt, die er mit den Gedichten verfolgt. Diese beiden Besprechungen stellen einen von außen dem dichterischen Werk zugeordneten Maßstab dar, sie geben dem Leser die Richtung für eine Interpretation. Dem gegenüber finden sich die werkimmanenten Richtlinien für die Interpretation einmal in der poetischen Bildersprache, die unter dem Vorwand der Reise in den Osten sich z.T. aus der östlichen Bilderwelt speist, und zweitens in der bewußten Manipulation auf Seiten des Dichters in der Anordnung der Gedichte und der Neueinführung von Gedichten in die bestehende Sammlung. Hinzu kommen außerdem noch das erste und das letzte Gedicht der Sammlung, die von Anfang an den Rahmen für das ganze Werk bildeten.

Den Nachweis für die Behauptung, daß Goethe bewußt die Gedichte so zusammengestellt hat, daß eine parallele Handlung entsteht, die einmal die Reise, zum anderen die Dichtung betrifft und daß er mit neu eingefügten Gedichten einen Ausgleich zu schaffen versucht hat, bringen Kapitel drei und vier, wo wir auf Grund von Zahlen und Prozentsätzen die in Kapitel fünf vorgenommene dichterische Interpretation des West-östlichen Divans unterstützen. Die Zahlen dienen also dem Zweck, auf konkretere Art und Weise einen strukturellen Beweis dafür zu erbringen, was in Kapitel fünf auf Grund von zusammenhängenden dichterischen Bildern dargestellt wird. Wir haben das Anwachsen

der Gedichtsammlung durch ihre vier Entstehungsphasen verfolgt, wobei wir diejenigen Gedichte isoliert haben, die sich auf ihrer wörtlichen Ebene mit den Themen Reise und/oder Dichtung befassen. Die Veranlassung dazu, diese Gedichte zu isolieren, kam aus den oben genannten Quellen: den beiden Kommentaren, den Rahmengedichten und den Bildern aus der Sphäre der Reise und der Dichtung, die so häufig in den Gedichten auftreten, weitergesponnen und wieder fallengelassen werden. Was auf Grund der Untersuchung von Entstehungsdaten, Prozentsätzen und zahlenmäßiger Verteilung der Reise- und/oder Dichtungsgedichte eindeutig festgestellt werden konnte, ist, daß die Illusion der Reise im Laufe der Entstehung erhalten und besser verteilt wurde, als dies anfangs der Fall war. Besonders im letzten Buch des West-östlichen Divans kann man auf diese Weise verfolgen, wie bewußt Goethe einen Abschluß für die doppelseitige Vorstellung der Reise des Helden in den Osten als Beseitigung der Zweifel bezüglich seines Dichtertums geschaffen hat.

ANHANG

Zeichenerklärung:
* Reisegedichte
\+ Dichtungsgedichte
*+ gemischte Gedichte

Tafel 1

Der "Deutsche Divan" zusammengestellt im Dezember 1814

1.	I 1*+	38.	IX 15+
2.	II 3+; II 4*+	39.	
3.	II 1	40.	
4.		41.	V 10
5.		42.	
6.		43.	V 9*
7.	I 7+	44.	II 8+; II 9+
8.		45.	VII 1
9.	I 11 (auf Rücks.)+	46.	
10.	I 11+	47.	IV 2; IV 3
11.	I 9	48.	IV 16*
12.	I 10*	49.	IX 19*
13.		50.	I 14+
14.		51.	VIII 1
15.		52.	
16.		53.	XII 11*+
17.			
18.	III 5		
18a.	III 6		
19.	IV 1+		
20.	V 5 (durchgestrichen)*+		
21.	V 4+		
22.	V 5*+		
23.	IX 5		
24.	I 15+		
25.	V 2+		
26.	XII 3+		
27.	V 6+		
28.	I 16*+	*+	= 5 = 13%
29.	I 17	*	= 4 = 10%
30.		+	=15 = 38%
31.	III 13+		24 = 61%
32.	III 14		
33.			
34.	IV 20		
35.	IX 9		
36.	IX 13		
37.	IX 16+		

Zeichenerklärung:
* Reisegedichte
\+ Dichtungsgedichte
*+ gemischte Gedichte

Tafel 2

Das "Wiesbadener Register"
zusammengestellt am 30. Mai 1815

Nr. im "Wiesb.Reg."	Nr. im "Dt.Divan"	Gedicht
1. Titel, Motto,Paralip.1		
2. Verehrung " 2		
3. Hegire	1	I 1*+
4. Segenspfänder		I 2+
5. Talismane, Amulete/ Abraxas und Siegel		I 4*+
6. Vier Gnaden		I 5*+
7. Talismane pp		
8. Anklage		II 2*+
9. Fetwa	2	II 3+
10. Anerkennung	2	II 4*+
11. Fetwa		II 5+
12. Goenner, Foerderer/ Dolmetscher		I 10*
13. Hafis Dichtercha/ra/cter		II 6+
14. Beynahme	3,4,5	II 1
15. Kunstreime		II 7+
16. Elemente	7	I 7+
17. Urvater		I 8*+ (ältestes Gedicht)
18.		leeres Blatt
19. Liebe und Krieg	9,10	I 11+
20. Seltnes Meteor	11	I 9
21. Bunte Felder	12	I 10*
22. Erinnerung		I 12?+
23. Schencke		IX 1?+
24. Schoen Bittende		IV 4
25. Blumensprache		Prosateil
26. Locken und Zöpfe	18	III 5
27. Locken	18a	III 6
28. Liebende		III 1
29. Caravane		V 1*
30. Adam und Eva		IV 14
31. Tulbend		VIII 13
32. Gläubige Perle		X 1
33. Perle Widerspänstig		X 4
34. Koran und Becher		IX 3
35. Pfauenfeder		X 5

Tafel 2, Fortsetzung

Nr. im "Wiesb.Reg."	Nr. im "Dt.Divan"	Gedicht
36. Ungewisses		IV 6
37. Unverborgnes		I 6+
38. Cassiere		X 6
39. Selbstbehagen		X 8
40. Rath	19	IV 1+
41. Ubermacht und Gegner	21	V 4+
42. Weltlauf	20,22	V 5*+
43. Trunckenheit		IX 4
43a.		IX 2
44. Geschärftes Urtheil	23	IX 5
45. Dichten	24	I 15+
46. Selbstgefühl	25	V 2+
47. Landsleute	27	V 6+
48. Rumi		IV 24*
49. Ferdusi		IV 23
50. Medschnun		V 7+
51. Handwerck		V 8+
52. Selbstopfer !	29	I 17
53. Liebchen benamst		VIII 2+
54. Dichter benamst		VIII 3
55. Hudhud		III 11
56. Kaysergaben		VIII 14*
57. Uberboten		VIII 15
58. Rosenoel		VII 2+
59. Evangelium		X 9
60. Gottesgedancken		X 10*
61. Nachtgespenster		III 9
61a.		III 10
62. Paralip.38 Abraxas		
63. Unhold		IX 6
64. Bulbul		X 2+
64a.		IX 7
65. Vermächtniß		XI 1
66. Rebe		XI 2
67. Staub	28	I 16*+
67a.		III 12+
68. Unverwehrtes	31	III 13+
69. Liebchen	32	III 14
70. Offenbar Geheimniß		III 15
70a.		V 12
71. Prophetentruz		V 15a
72. Herrenrecht u. Dienstpflicht	34	IV 20
73. Herr und Herrin		IV 22
73b.		IV 11* (aber nicht 1819 veröffentlicht)

Tafel 2, Fortsetzung

Nr. im "Wiesb.Reg."		Nr. im "Dt.Divan"	Gedicht
74.	Kellner und Schencke		IX 8
75.	Des Schencken Eifersucht	35	IX 9
76.	Schencke liebt	37	IX 16+
77.	Katzenjammer	36	IX 13
78.	Schwänchen und Schwan	38	IX 15+
79.	Weinverbot		IX 17
80.	Ergebung	41	V 10
81.	Wandrers Gemüthsruh	43	V 9*
82.	Mystische Zunge	43,44	II 8+
83.	Widerruf	44	II 9+
84.	Winter und Timur	45	VII 1
85.	Dichtungsarten		I 13*+
86.	Fünf Dinge unfruchtbar	47	IV 2
87.	Fünf Dinge fruchtbar	47	IV 3
88.	Gaensespiel	48	IV 16*
89.	Sommernacht	49	IX 19*
90.	Dichterglück	50	I 14+
91.	Einladung	51	VIII 1
92.	Leidiger Trost		V 3
93.	Guter Tag		VIII 41*+
94.	Allgegenwärtige		VIII 42
95.	Alles Golden		----
96.		wahrscheinl.	XII 2*
97.	Vier Frauen	26	XII 3+
98.	Vier Thiere		XII 8
99.	Siebenschläfer		XII 10*
100.	Gute Nacht	53	XII 11*+

*+	= 11	Gedichte	= 11%	von 102	Gedichten
*	= 12	"	= 12%	" "	"
+	= 28	"	= 27%	" "	"
	51	"	= 50%	" "	"

Tafel 3

Verzeichnis nach Büchern derjenigen Gedichte, die sprachlich auf Reise sowohl als auch auf Dichtung Bezug nehmen

Buch I	Nr.	1
		4
		5
		8
		13
		16
		6
Buch II	Nr.	2
		4
		10
		3
Buch III	Nr.	0
Buch IV	Nr.	21
		1
Buch V	Nr.	5
		1
Buch VI	Nr.	0
Buch VII	Nr.	0
Buch VIII	Nr.	7
		8
		10
		40
		41
		5
Buch IX	Nr.	0
Buch X	Nr.	0
Buch XI	Nr.	0
Buch XII	Nr.	4
		5
		6
		7
		9
		11
		6

insgesamt: 22 Gedichte

Tafel 4

Verzeichnis nach Büchern derjenigen Gedichte, die sprachlich auf eine Reise Bezug nehmen.

Buch I	Nr.	3
		10
		2
Buch II	Nr.	0
Buch III	Nr.	0
Buch IV	Nr.	7
		11
		12
		13
		16
		17
		24
		7
Buch V	Nr.	1
		9
		2
Buch IV	Nr.	4
		15
		2
Buch VII	Nr.	0
Buch VIII	Nr.	6
		14
		22
		31
		32
		34
		6
Buch IX	Nr.	19
		1
Buch X	Nr.	10
		1
Buch XI	Nr.	0
Buch XII	Nr.	2
		10
		2

insgesamt: 23 Gedichte

Tafel 5

Verzeichnis nach Büchern derjenigen Gedichte, die sprachlich auf Dichtung Bezug nehmen.

Buch I	Nr.	2
		6
		7
		11
		12
		14
		15
		18
		8
Buch II	Nr.	3
		5
		6
		7
		8
		9
		6
Buch III	Nr.	7
		8
		12
		13
		4
Buch IV	Nr.	1
		1
Buch V	Nr.	2
		4
		6
		7
		8
		5
Buch VI	Nr.	6
		14
		16
		18
		4
Buch VII	Nr.	2
		1
Buch VIII	Nr.	2
		11
		16
		17
		19
		20
		23
		25
		26
		28
		29
		33
		37
		38
		39
		15
Buch IX	Nr.	1
		10
		15
		16
		18
		5
Buch X	Nr.	2
		1
Buch XI	Nr.	0
Buch XII	Nr.	3
		1

insgesamt: 51 Gedichte

Tafel 6

Reisegedichte in Stufen

I	II	III
1814/1815	für 1819 Ausgabe	für 1827 Ausgabe
Nr. 1-15	Nr. 16-20	Nr. 21-23
1. I 10	16. XII 2	21. IV 13
2. IX 19	17. IV 17	22. VI 4
3. V 9	18. IV 12	23. VIII 22
4. XII 10	19. VI 15	
5. IV 16	20. IV 7	
6. VIII 14		
7. IV 11		
8. X 10		
9. IV 24		
10. V 1		
11. I 3		
12. VIII 6		
13. VIII 31		
14. VIII 34		
15. VIII 32		

65% aller Reisegedichte in Stufe I
22% " " " " II
13% " " " " III

Tafel 7

Dichtungsgedichte in Stufen

I 1814/1815 Nr. 1-46	II für 1819 Ausgabe Nr. 47-49	III für 1827 Ausgabe Nr. 50-51
1. II 3	47. VI 18	50. IX 18
2. I 7	48. VIII 29	51. VIII 25
3. I 11	49. I 18	
4. I 12		
5. I 15		
6. V 4		
7. V 2		
8. V 6		
9. IV 1		
10. III 13		
11. IX 15		
12. IX 16		
13. II 8		
14. I 14		
15. II 9		
16. I 2		
17. X 2		
18. VIII 2		
19. I 6		
20. III 12		
21. VII 2		
22. II 5		
23. II 6		
24. II 7		
25. V 7		
26. V 8		
27. IX 1		
28. VIII 16		
29. VIII 37		
30. VIII 11		
31. VIII 26		
32. VIII 17		
33. IX 10		
34. III 7		
35. VIII 20		
36. VIII 23		
37. VIII 28		
38. VIII 19		
39. VIII 33		
40. VIII 38		
41. VIII 39	90% aller Dichtungsgedichte in Stufe I	
42. III 8	6% " " " " II	
43. VI 6		
44. VI 14	4% " " " " III	
45. VI 16		
46. XII 3		

Tafel 8

Gemischte Gedichte in Stufen

I 1814/1815 Nr. 1-15	II für 1819 Ausgabe Nr. 16-17	III für 1827 Ausgabe Nr. 18-22
1. I 8	16. II 10	18. XII 4
2. I 16	17. XII 9	19. XII 6
3. II 4		20. XII 7
4. V 5		21. XII 5
5. I 1		22. VIII 40
6. XII 11		
7. I 4		
8. I 5		
9. VIII 41		
10. II 2		
11. I 13		
12. VIII 10		
13. VIII 7		
14. VIII 8		
15. IV 21		

68% aller gemischten Gedichte in Stufe I
9% " " " " " II
23% " " " " " III

Zeichenerklärung:
+ in Sammlung enthalten
- nicht in Sammlung enthalten
* erstmalig in
Ausgabe letzter Hand

Tafel 9

Anordnung der Reisegedichte

1827	1819	"Wiesb.Reg."	"Dt.Divan"	Entstehungsdatum
		Buch I		
3	+	5[a]	-	vor 30.5.1815
10	+	21	12	25.7.1814
		Buch II		
		0		
		Buch III		
		0		
		Buch IV		
7*	-	-	-	11. 7.1819
11	-	73[a]	-	30. 5.1815
12*	-	-	-	13. 9.1818
13*	-	-	-	z.T.18. 3.1821
16	+	88	48	15.12.1814
17	-	-	-	19. 2.1818,erneuert 28. 8.1823
24	+	48	-	ohne Datum
		Buch V		
1	+	29	-	ohne Datum
9	+	81	43	19.11.1814
		Buch VI		
4*	-	-	-	ohne Datum
15	+	-	-	ohne Datum
		Buch VII		
		0		

Tafel 9, Fortsetzung

1827	1819	"Wiesb.Reg."	"Dt.Divan"	Entstehungsdatum
		Buch VIII		
6	+	-	-	ca. 1815
14	+	56	-	17.3. und 17.5.1815
22	+(ohne 1.Strophe)	-	-	ohne Datum
31	+	-	-	23. 9.1815
32	+	-	-	7.11.1815
34	+	-	-	26. 9.1815
		Buch IX		
19	+	75	35	Oktober 1814
		Buch X		
10	+	60	-	24.5.1815
		Buch XI		
		0		
		Buch XII		
2	+	-	-	1817/1818
11	+	99	-	Ende Dezember 1814/ Mai 1815

Zeichenerklärung:
+ in Sammlung enthalten
- nicht in Sammlung enthalten
* erstmalig in
Ausgabe letzter Hand

Tafel 10

Anordnung der Dichtungsgedichte

1827	1819	"Wiesb.Reg."	"Dt.Divan"	Entstehungsdatum
		Buch I		
2	+	4	-	Januar 1815
6	+	37	-	27.5.1815
7	+	16	7	22.7.1814
11	+	19	10	26.7.1814
12	+	22?		26.7.1814
14	+	90	50	23.12.1814
15	+	45	24	26.7.1814
18	+			ohne Datum
		Buch II		
3	+	9	2	Juni 1814
5	+	11		ohne Datum
6	+	13		ohne Datum
7	+	15		ohne Datum
8	+	82	44	10.12.1814
9	+	83	44	ohne Datum
		Buch III		
7	+	-	-	30.9.1815
8	-	-	-	1815
12	nur V 1-7	67[a]	-	27.5.1815
13	+	68	31	31.8.1814
		Buch IV		
1	+	40	19	Juli 1814
		Buch V		
2	+	46	25	26.7./23.12.1814
4	+	41	21	26.7.1814
6	+	47	27	27.7./22.12.1814
7	+	50		ohne Datum
8	+	51		ohne Datum

Tafel 10, Fortsetzung

1827	1819	"Wiesb.Reg."	"Dt.Divan"	Entstehungsdatum
		Buch VI		
6	+	-	-	wohl nach 26.10.1815
14	+	-	-	1.Phase Herbst 1815
16	+	-	-	1.Phase Herbst 1815
18*	-	-	-	6.4.1818
		Buch VII		
2	+	58	-	27.5.1815
		Buch VIII		
2	+	53	-	24.5.1815
11	+	-	-	22.9.1815
16	+	-	-	21.9.1815
17	+	-	-	25.9.1815
19	+	-	-	10.10.1815
20	+	-	-	30.9.1815
23	+	-	-	1.10.1815
25	-	-	-	ohne Datum
26	+	-	-	24.9.1815
28	+	-	-	7.10.1815
29	+	-	-	ohne Datum, aber Mai 1818
33	+	-	-	7.11.1815
37	+	-	-	21.9.1815
38	+	-	-	ohne Datum, aber vor 9.10.1815
39	+	-	-	23.12.1815
		Buch IX		
1	+	23?	-	ohne Datum, wahrsch. vor 28.5.1815
10	+	-	-	29.9.1815
15	+	78	38	Oktober 1814
16	+	76	37	Oktober 1814
18*	-	-	-	ohne Datum, wahrsch. 1818/1819
		Buch X		
2	+	64	-	zwischen Januar und Mai 1815
		Buch XI		
		0		
		Buch XII		
3	+	97	26	z.T. 26.oder 27.7.1814

Zeichenerklärung:
+ in Sammlung enthalten
- nicht in Sammlung enthalten
* erstmalig in
Ausgabe letzter Hand

Tafel 11

Anordnung der gemischten Gedichte

1827	1819	"Wiesb.Reg."	"Dt.Divan"	Entstehungsdatum
		Buch I		
1	+	3	1	24.12.1814
4	+	5	-	zitiert am 2.1.1815
5	+	6	-	6.2.1815
8	+	17		21.6.1814
13	+	85		ohne Datum
16	+	67	28	29.7.1814
		Buch II		
2	+	8	-	10.3.1815
4	+	10	2	Juni 1814
10	- (Prosateil)	-	-	11.9.1818
		Buch III		
		0		
		Buch IV		
21	+	-	-	ohne Datum, aber vor 1818
		Buch V		
5	+	42	22	26.7.1814
		Buch VI		
		0		
		Buch VII		
		0		
		Buch VIII		
7	+	-	-	17.9.1815
8	+	-	-	17.9.1815
10	+	-	-	15.9.1815
40*	-	-	-	ohne Datum
41	+	93	-	7.2.1815

Tafel 11, Fortsetzung

1827	1819	"Wiesb.Reg."	"Dt.Divan"	Entstehungsdatum
		Buch IX		
		0		
		Buch X		
		0		
		Buch XI		
		0		
		Buch XII		
4*	-	-	-	24.4.1820
5*	-	-	-	ohne Datum, 1820
6*	-	-	-	10.5.1820
7*	-	-	-	ohne Datum, aber vor 7.6.1820
9	+	-	-	23.und 25.9.1818
11	+	100	53	ohne Datum

BIBLIOGRAPHIE

A. Goethes Werke

Goethe, Johann Wolfgang von. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, hrsg. von Ernst Beutler. 26 Bände. Zürich, 1949.

_____. Deutscher Taschenbuch-Verlag-Gesamtausgabe, hrsg. von Hellmuth Freiherr von Maltzahn. München, 1961- .

_____. Festausgabe, hrsg. von Robert Petsch. 18 Bände. Leipzig, 1926.

_____. Goethes Werke; herausgegeben im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen. Weimar, 1887- .

_____. Goethes Werke, hrsg. von Erich Trunz. 14 Bände. Hamburg, 1949-1960.

_____. Goethes Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in 40 Bänden. Hrsg. von Eduard von der Hellen u.a. Stuttgart und Berlin, 1902-1907.

_____. West-östlicher Divan nach seinem Gedankenaufbau erläutert, hrsg. von August von Albrecht-Hönigschmied. Wien und Leipzig, 1930.

_____. West-östlicher Divan, hrsg. von Ernst Beutler. Leipzig, 1943.

_____. West-östlicher Divan, hrsg. von Ernst Grumach. 3 Bände. Berlin, 1952.

_____. West-östlicher Divan, hrsg. von Gustav von Loeper. Berlin, 1872.

_____. West-östlicher Divan: Kritische Ausgabe der Gedichte mit textgeschichtlichem Kommentar von Hans Albert Maier. 2 Bände. Tübingen, 1965.

_____. West-östlicher Divan, hrsg. von Max Rychner. Zürich, 1963.

_____. Goethes Briefwechsel mit Marianne von Willemer, hrsg. von Max Hecker. Leipzig, 1936.

B. Sekundärliteratur

Altizer, Thomas J. J. u.a., Hrsg. Truth, Myth, and Symbol. Englewood Cliffs, 1962.

Baumgart, Hermann. Goethes lyrische Dichtung in ihrer Entwicklung und Bedeutung. 3 Bände. Heidelberg, 1931-1939.

Baumgarten, Alexander Gottlieb. Reflections on Poetry, übers. und hrsg. von Karl Aschenbrenner und William B. Holther. Berkeley und Los Angeles, 1954.

Becker, Carl. "Das Buch Suleika als Zyklus," in Varia variorum; Festgabe für Karl Reinhardt. Münster, 1952.

Beckson, Karl E., Hrsg. Great Theories in Literary Criticism. New York, 1963.

Benz, Richard. Klassik und Romantik. Berlin, 1938.

_____. Lösung und Bindung. Hamburg, 1946.

Bergenthal, Ferdinand. "'Das Wort ist ein Fächer!' Über Goethes Sprachauffassung im 'West-östlichen Divan,'" Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, V, Neue Folge (1964), 335-344.

Beutler, Ernst. Essays um Goethe. Leipzig, 1941.

_____. "Der West-östliche Divan," Etudes Germaniques, IV-V (1949-1950), 134-153.

Bezanker, Abraham. "An Introduction to the Problem of Allegory in Literary Criticism." Unveröffentlichte Dissertation, The University of Michigan, 1955.

Block, Haskell M. Allegory and Symbol: A Reappraisal. 's-Gravenhage, 1962.

Bloom, Edward A. "The Allegorical Principle," Journal of English Literary History, XVIII (1951), 163-190.

Bloomfield, Morton W. "A Grammatical Approach to Personification Allegory," Modern Philology, LX (1963), 161-171.

Böckmann, Paul. Formgeschichte der deutschen Dichtung. Band I: Von der Sinnbildsprache zur Ausdruckssprache. Hamburg, 1949.

Boucke, Ewald A. Wort und Bedeutung in Goethes Sprache. "Literarische Forschungen," Nr. XX. Berlin, 1901.

Bowers, Fredson. Textual and Literary Criticism. Cambridge, 1959.

Brentano, Bernard von. Daß ich eins und doppelt bin: Marianne von Willemer und Goethe. Wiesbaden, 1961.

Bronson, Bertrand. "Personification Reconsidered," Journal of English Literary History, XIV (1947), 163-177.

Brooks, Cleanth, und Robert P. Warren. Understanding Poetry. New York, 1950.

Brooks, Cleanth. The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry. New York, 1947.

Brooks, Nelson. Language and Language Learning. 2. Ausgabe. New York, 1964.

Burckhardt, Sigurd. "The Metaphorical Structure of Goethe's 'Auf dem See,'" Germanic Review, XXXI (1956), 35-48.

Burdach, Konrad. Vorspiel; gesammelte Schriften zur Geschichte des deutschen Geistes. 2 Bände. Halle/Saale, 1925-1926.

Burke, Kenneth. Perspectives By Incongruity, hrsg. von Stanley Edgar Hyman. Bloomington, 1964.

Cassirer, Ernst. Rousseau, Kant und Goethe. Chicago, 1963.

Coleridge, Samuel Taylor. Miscellaneous Criticisms, hrsg. von T. M. Raysor. London, 1936.

Croce, Benedetto. "On the Nature of Allegory," Criterion, III (1925), 405-412.

Danckert, Werner. Offenes und geschlossenes Leben: zwei Daseinsaspekte in Goethes Weltschau. Bonn, 1963.

Dilthey, Wilhelm. "Goethe und die dichterische Phantasie," in Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig und Berlin, 1939.

Dornseiff, Franz. "Goethes Abschiedsgedicht an Marianne-Suleika," Vierteljahrsschrift der Goethe-Gesellschaft, IV (1939), 306-311.

Eckermann, Johann Peter. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, hrsg. von H. H. Houben. Leipzig, 1909.

Empson, William. Seven Types of Ambiguity. New York, 1950.

_____. Some Versions of the Pastoral. London, 1935.

Emrich, Wilhelm. "Symbolinterpretation und Mythenforschung. Möglichkeiten und Grenzen eines neuen Goetheverständnisses," Euphorion, XLVII (1953), 36-67.

_____. Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen. Bonn, 1957.

Ermatinger, Emil. Das dichterische Kunstwerk. Berlin, 1921.

Fairley, Barker. Goethe as Revealed in His Poetry. London und Toronto, 1932.

Feise, Ernst. "Gotthilf Heinrich Schubert und Goethes 'Selige Sehnsucht,'" Modern Language Notes, LIX (1944), 369-374.

Felkin, Frederick William. Goethe, a Century After. London, 1932.

Fletcher, Angus. Allegory: The Theory of a Symbolic Mode. Ithaca, 1964.

Flitner, Wilhelm. Goethe im Spätwerk. Glaube, Weltsicht, Ethos. Hamburg, 1961.

Foss, Martin. Symbol and Metaphor in Human Experience. Lincoln, 1949.

Frye, Northrop. Anatomy of Criticism. Princeton, 1957.

_____. The Well-Tempered Critic. Bloomington, 1963.

_____. "Literary Criticism," in The Aims and Methods of Scholarship in Modern Languages and Literatures, hrsg. von James Thorpe. New York, 1963.

_____ und L. C. Knights u.a. Myth and Symbol. Lincoln, 1963.

Gottsched, Johann Christoph. Versuch einer Critischen Dichtkunst. Unveränderter Abdruck der 4. Auflage, 1751. Darmstadt, 1962.

Gräf, Hans Gerhard. Goethe über seine Dichtungen; Versuch einer Sammlung aller Äußerungen des Dichters über seine poetischen Werke. 3. Teil: Die lyrischen Dichtungen. 3 Bände. Abdruck der Ausgabe 1912. Darmstadt, 1967.

Grimm, Hermann. "Goethe und Suleika," Preußische Jahrbücher, XXIV (1869), 1-21.

Grumach, Ernst. "'Locken! haltet mich gefangen,'" Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, Neue Folge, XIV-XV (1952-1953), 334-340.

Gundolf, Friedrich. Goethe. Abdruck der Auflage 1930. Darmstadt, 1963.

Hammerich, Louis L. "Der frühe West-östliche Divan," Historisk-Filosofiske Meddelelser (København), XXXIX, Nr. 6 (1962), 3-29.

Hass, Hans-Egon. "West-östlicher Divan: Im Gegenwärtigen Vergangnes." Band I: Die deutsche Lyrik, hrsg. von Benno von Wiese. 2 Bände. Düsseldorf, 1959.

Hefele, Hermann. "Goethes Lyrik im West-östlichen Divan," Hochland, XXXVI (1938), 318-327.

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm. Ästhetik, hrsg. von Friedrich Bassenge. Berlin, 1955.

Henkel, Arthur. Entsagung. Eine Studie zu Goethes Altersroman. "Hermaea," Nr. 3, hrsg. von Helmut de Boor und Hermann Kunisch. Neue Folge. 2. Auflage. Tübingen, 1964.

Herder, Johann Gottfried. Band XXIII: Adrastea. Sämmtliche Werke, hrsg. von Bernhard Suphan. Berlin, 1877-1913.

_____. Band II: Kritische Wälder. Herders Werke, hrsg. von Ernst Naumann. Berlin, undatiert.

Hertz, Gottfried Wilhelm. "Goethes Divangespräch vom Werte der Persönlichkeit," Vierteljahrsschrift der Goethe-Gesellschaft, IV (1939), 164-189.

Hillmann, Ingeborg. Dichtung als Gegenstand der Dichtung. Untersuchungen zum Problem der Einheit des "West-östlichen Divan." "Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur," Nr. 10, hrsg. von Benno von Wiese. Bonn, 1965.

Hinck, Walter. "Der Bewegungsstil der Weimarer Bühne. Zum Problem des Allegorischen bei Goethe," Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, Neue Folge, XXI (1959), 94-106.

Honig, Edwin. Dark Conceit. The Making of Allegory. Evanston, 1959.

_____. "In Defense of Allegory," Kenyon Review, XX (1958), 1-19.

Hough, Graham. "The Allegorical Circle," Critical Quarterly, III (1961), 199-209.

Ingarden, Roman. "Das Form-Inhalt-Problem im literarischen Kunstwerk," Helicon, I (1938), 51-67.

_____. Das literarische Kunstwerk; eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft. Halle/Saale, 1931.

Jungbluth, Günther. "Zu einem Motto im 'West-östlichen Divan,'" Orbis Litterarum, XIII (1958), 228-231.

Kahn-Wallerstein, Carmen. "Erinnerungen an Marianne von Willemer," Deutsche Rundschau, LXXXVI, Nr. 10 (1960), 911-939.

Kayser, Wolfgang. Das sprachliche Kunstwerk. Fünfte Auflage. Bern und München, 1959.

_____. "Beobachtungen zur Verskunst des West-östlichen Divans," in Kunst und Spiel: Fünf Goethe-Studien. Göttingen, 1961.

Kluge, Friedrich. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 18. Auflage. Berlin, 1960.

Kommerell, Max. Gedanken über Gedichte. Frankfurt am Main, 1943.

Konrad, Gustav. "Form und Geist des West-östlichen Divans," Germanisch-romanische Monatsschrift, Neue Folge, I-II (1950-1952), 178-192.

Korff, Hermann August. Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. IV. Teil: Hochromantik. 5. unveränderte Auflage. Leipzig, 1962.

_____. Der Geist des West-östlichen Divans. Goethe und der Sinn seines Lebens. Hannover, 1922.

_____. Goethe im Bildwandel seiner Lyrik. 2 Bände. Hanau/Main, 1958.

_____. Die Lebensidee Goethes. Leipzig, 1925.

_____. Die Liebesgedichte des West-östlichen Divans in zeitlicher Folge mit Einführung und entstehungsgeschichtlichem Kommentar. Zürich, 1949.

Krüger, Karl Joachim. "Goethes symbolische Dichtersprache und die Wortproblematik in der deutschen Dichtung um 1900," Vierteljahrsschrift der Goethe-Gesellschaft, II (1937), 288-298.

Leisegang, Hans. Goethes Denken. Leipzig. 1932.

Lewis, C. Day. The Poetic Image. London, 1947.

Lewis, Clive Staples. Allegory of Love. New York, 1958.

Loerke, Oskar. "Der Goethe des West-östlichen Divans," in Zeitgenossen aus vielen Zeiten. Berlin, 1925. Wiederabdruck in O. Loerke. Gedichte und Prosa. Band II. Frankfurt/ Main, 1958.

Maier, Hans Albert. "Zur Textgestaltung des West-östlichen Divans," Journal of English and Germanic Philology, LVI (1957), 347-381.

May, Kurt. Form und Bedeutung. Stuttgart, 1956.

Meschke, Waltraut. Gedichte Goethes veranschaulicht nach Form und Strukturwandel. "Studienausgabe zur neueren deutschen Literatur," hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, 1957.

Mommsen, Katharina. "Die Barmekiden im West-östlichen Divan," Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, Neue Folge, XIV-XV (1952-1953), 279-301.

_____. "Indisches im West-östlichen Divan," Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, Neue Folge, XXII (1960), 294-297.

Mommsen, Momme. "Herr! laß dir gefallen Dieses kleine Haus," Euphorion, LV (1961), 242-248.

_____. "Schwan und Schwänchen," Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, Neue Folge, XIII (1951), 290-295.

_____. Studien zum West-östlichen Divan, Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst. Jahrgang 1962, Nr. 1. Berlin, 1962.

Müller, Curt. Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung. "Palaestra," Nr. CCXI, 1937.

Müller, Joachim. Der Augenblick ist Ewigkeit. Leipzig, 1960.

_____. "Goethes Zeiterlebnis im West-östlichen Divan," in Gestaltung, Umgestaltung. Festschrift für H. A. Korff, hrsg. von Joachim Müller. Leipzig, 1957.

Müller-Seidel, Walter. "Goethe und das Problem seiner Alterslyrik," in Unterscheidung und Bewahrung. Festschrift für Hermann Kunisch, zum 60. Geburtstag, 27. Oktober, 1961. Berlin, 1961.

Newiger, Hans-Joachim. Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes. München, 1957.

Preisendanz, Wolfgang. Die Spruchform in der Lyrik des alten Goethe und ihre Vorgeschichte seit Opitz. Heidelberger Forschungen, hrsg. von Paul Böckmann, Heinrich Bornkamm und Hans-Georg Gadamer. Heidelberg, 1952.

Pyritz, Hans. Goethe-Studien, hrsg. von Ilse Pyritz. Köln, 1962.

Rang, Florens Christian, und Bernard Rang. Goethes "Selige Sehnsucht": ein Gespräch um die Möglichkeit einer christlichen Deutung. Freiburg, 1949.

Reinhardt, Karl. "Personifikation und Allegorie," in Vermächtnis der Antike, Gesammelte Essays zur Philosophie und Geschichtsschreibung, hrsg. von Carl Becker. Göttingen, 1960.

Richards, I. A. Practical Criticism: A Study of Literary Judgment. New York, 1929.

Richards, I. A. Principles of Literary Criticism. Vierte Auflage. London, 1955.

Rosteutscher, Joachim. Das ästhetische Idol im Werke von Winckelmann, Novalis, Hoffmann, Goethe, George und Rilke. Bern, 1956.

Ruoff, Wilhelm. Goethe und die Ausdruckskraft des Wortes. Eine Untersuchung des typischen Sprachgebrauchs im "West-östlichen Divan." Inauguraldissertation. Leipzig, 1933.

Rychner, Max. "'Und wer franzet oder brittet . . .' Zu einem Gedicht des West-östlichen Divans," Neue literarische Welt, III, Nr. 19 (1952), 16.

Sayers, Dorothy L. The Poetry of Search and the Poetry of Statement. London, 1963.

Schaeder, Hans Heinrich. Goethes Erlebnis des Ostens. Leipzig, 1938.

_____. "Die persische Vorlage von Goethes 'Seliger Sehnsucht,'" in Geistige Gestalten und Probleme, Eduard Spranger zum 60. Geburtstag. Leipzig, 1942.

Schmitz, Hermann. Goethes Altersdenken in Begriff und Symbol. 2 Bände. Bonn, 1955.

_____. Goethes Altersdenken im problemgeschichtlichen Zusammenhang. Bonn, 1959.

Schrader, F. Otto. "'Selige Sehnsucht.' Ein Bekenntnis zur Seelenwanderung," Euphorion, XLVI (1952), 48-58.

Schrimpf, Hans Joachim. Das Weltbild des späten Goethe. Überlieferung und Bewahrung in Goethes Alterswerk. Stuttgart, 1956.

Scott, Aurelia Grether. "Goethe's Zuleika, Marianne von Willemer and Her World," Unveröffentlichte Dissertation, Columbia University, 1954.

Sørensen, Bengt Algot. Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik. Kopenhagen, 1963.

Spranger, Eduard. Goethes Weltanschauung. Reden und Aufsätze. Leipzig, 1946.

_____. "Goethe als Greis," Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, XVIII (1932), 181-208.

Staiger, Emil. Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller. 3. Auflage. Zürich, 1963.

_____. Goethe. 3 Bände. Zürich und Freiburg, 1959.

_____. Stilwandel: Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit. 3. Auflage. Zürich, 1963.

Starr, Doris. Über den Begriff des Symbols in der deutschen Klassik und Romantik. Reutlingen, 1964

Stepanek, Lilly. Suleika: Marianne von Willemer, ihr Liebesroman mit Goethe. Wien, 1960.

Stöcklein, Paul. "Hofmannswaldau und Goethe. Vergänglichkeit im Liebesgedicht," in Wege zum Gedicht, hrsg. von Rupert Hirschenauer und Albrecht Weber. München und Zürich, 1956.

_____. Wege zum späten Goethe. Dichtung, Gedanke, Zeichnung. Interpretationen. Hamburg, 1949.

Trunz, Erich. "Goethes späte Lyrik," Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, XXIII (1949), 409-432.

_____. "Goethes Altersstil," Wirkendes Wort, V (1954-1955), 134-139.

_____. "Das Vergängliche als Gleichnis in Goethes Dichtung," Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, Neue Folge, XVI (1954), 36-57.

Viëtor, Karl. Goethe. Bern, 1949.

_____. "Goethes Altersgedichte," Euphorion, XXXIII (1932), 105-153.

Walker, Augusta. "Allegory: A Light Conceit," Partisan Review, XXII (1955), 480-490.

Walzel, Oskar. Gehalt und Gestalt im Kunstwerk. Berlin, 1923.

Weitz, Hans Joachim. "Goethe Studien," Zeitschrift für Deutsche Philologie, LXXI (1951-1952), 69-80.

Wellek, René, und Austin Warren. Theory of Literature. New York, 1949.

Werner, Heinz. Die Ursprünge der Metapher. Leipzig, 1919.

Wertheim, Ursula. "Die Barmekiden im 'West-östlichen Divan,'" in Goethe-Studien. Berlin, 1968.

_____. Von Tasso zu Hafis: Probleme von Lyrik und Prosa des "West-östlichen Divans." Berlin, 1965.

Wiegand, Julius. "Als ich auf dem Euphrat schiffte," in Zur lyrischen Kunst Walthers, Klopstocks und Goethes. Tübingen, 1956.

Wilkinson, Elisabeth Mary, und Leonard Ashley Willoughby. Goethe. Poet and Thinker. London, 1962.

Willoughby, Leonard Ashley. "'Name ist Schall und Rauch': On the Significance of Names for Goethe," German Life and Letters, XVI (1963), 297-307.

Winckelmann, Johann Joachim. "Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst." Band II: Werke. Stuttgart, 1847.

Winkler, Walter. Metapher und Vergleich im Schaffen der Annette von Droste-Hülshoff. Winterthur, 1954.

Zeydel, Edwin H. "Goethe und Hafis," Monatshefte, XLIX (1957), 305-307.