

FLORINA HERBEIN
München

„FÜHLST DU NICHT AN MEINEN LIEDERN,
DASS ICH EINS UND DOPPELT BIN?“
KULTURELLE HYBRIDITÄT IN GOETHES
WEST-ÖSTLICHEM DIVAN

*Sinnig zwischen beyden Welten
Sich zu wiegen, lass ich gelten,
Also zwischen Ost und Westen
Sich bewegen sey zum besten!*

J. W. von Goethe

1. „...er lehnt den Verdacht nicht ab, daß er selbst ein Muselmann sey.“

Für die Deutschen existiert kaum ein Dichter, der ihre Kultur so sehr repräsentiert, wie Johann Wolfgang von Goethe. Schon die nicht unbescheidene Phrase 'Deutschland, das Land der Dichter und Denker' evoziert ihn und nicht umsonst nennt sich die offizielle Organisation zur Förderung der deutschen Kultur und Sprache *Goethe-Institut*. Dabei wird häufig übersehen, dass Goethe selbst kein großer Freund des nationalen Gedankens, nationaler Grenzen oder Nationalliteratur war. Ganz im Gegensatz zum aufkommenden Nationalismus seiner Zeit prägte er statt dessen den Begriff der 'Weltliteratur' als Gegenkonzept, wobei er sich dafür aussprach, dass die einzelnen Völker über den Literaturtausch ein tieferes Verständnis füreinander entwickeln und miteinander in Kommunikation treten sollten. So entstand schließlich auch sein *West-östlicher Divan* in Auseinandersetzung mit und aus Enthusiasmus für die östliche(n) Welt(en), ihre verschiedenen Sprachen, Dichter und Kulturen. Den bedeutendsten Einfluss hatte dabei *Der Diwan von Mo-*

ammed Schemsed-din Hafis, der ihm durch die 1814 erschienene Übersetzung (die Jahresangabe „1812/13“ des Verlags ist falsch) von Hammer-Purgstall zugänglich wurde. Beeindruckt schrieb er rückblickend in den *Tag- und Jahresheften 1815*:

wenn ich früher den hier und da in Zeitschriften übersetzt mitgetheilten einzelnen Stücken dieses herrlichen Poeten nichts abgewinnen konnte, so wirkten sie doch jetzt zusammen desto lebhafter auf mich ein, und ich mußte mich dagegen productiv verhalten, weil ich sonst vor der mächtigen Erscheinung nicht hätte bestehen können¹.

Motiviert wurde Goethes Schaffen neben der Begeisterung für Hafis durch die Liebe zur Ehefrau eines befreundeten Bankiers in Frankfurt: Marianne von Willemer. Er ließ sie an seiner Orient-Begeisterung teilhaben, die beiden tauschten leidenschaftliche Briefe aus, die teilweise chiffrierte Botschaften enthielten und nur mit Hilfe des Hafis'schen *Diwan* entschlüsselt werden konnten. So wurden der östliche Hafis und die westliche Marianne (die Goethe 'Suleika' nannte) zur wichtigsten Inspiration für den *West-östlichen Divan*.

Galt bisher die Antike als einzige Epoche, in der ideale Bedingungen für das Entstehen großer Poesie geherrscht hatten, so entdeckte Goethe nun, dass auch der mittelalterliche Orient eine solche Epoche gewesen war. Daher äußert er mehrmals die Absicht, er wolle sich diese fremde Kultur aneignen und sich assimilieren. So heißt es dann auch in der Ankündigung des *Divans im Morgenblatt für gebildete Stände* vom 24. Februar 1816:

Der Dichter betrachtet sich als einen Reisenden. Schon ist er im Orient angelangt. Er freut sich an Sitten, Gebräuchen, an Gegenständen, religiösen Gesinnungen und Meinungen, ja er lehnt den Verdacht nicht ab, daß er selbst ein Muselman sey. In solchen allgemeinen Verhältnissen ist sein eigenes Poetisches verwebt [...]. (D, I: 549)

'Unser' Goethe, ein Moslem? Wird er tatsächlich von einem Bewunderer der Antike zu einem Bewunderer des Orients? Werden die Rosen und Nachtigallen zum „Surrogat der Mythologie“ (D, I: 181), wie er es für die persische Dichtkunst feststellte? In seinen Bemühungen um

¹ Goethe 1994a: 727. Künftig zitiert als D, I bzw. D, II für den Kommentar.

den Orient möchte er sich „orientalisieren“² und sich anpassen, was die Frage nach dem Verhältnis von westlicher und östlicher Kultur bzw. Identität aufwirft. Bis heute gehört der *West-östliche Divan* als Ergebnis dieser Anpassung zu den schwierigsten Themen der neueren deutschen Literatur. Insbesondere die orientalischen Quellen und Bezüge bereiten auch dem gebildeten Leser Probleme, hinzu kommen zahlreiche Begriffe in persischer und arabischer Sprache.

Handelt es sich also überhaupt noch um ein westliches Werk? Oder andersherum gefragt: ist es möglich, dass ein westlich geprägter Dichter wie Goethe den eigenen kulturellen Hintergrund abschüttelt und sich orientalisiert? Schon der Titel weist darauf hin, dass es sich aller Wahrscheinlichkeit nach weder um ein ausschließlich 'westliches', noch um ein originär 'östliches' Werk handelt, sondern dass hier eine Vermischung oder auch eine Synthese stattfinden soll. Hier bietet es sich an, den Divan unter einem neuen Gesichtspunkt zu betrachten und ihm kulturelle Hybridität als erkenntnistheoretische Figur zu unterstellen, wie sie Homi K. Bhabha im Prozess der kolonialen und postkolonialen Identitätsfindung versteht (vgl. Bhabha 1994, künftig zitiert mit „HB“).

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war Deutschland kein Ort mit bestimmbarer nationaler oder kultureller Identität und so schreibt Muschg, dass beinahe jeder, der in einem der 1700 'deutschen' Gebilde beheimatet war, sowohl in realer, als auch in geistiger Sicht ein Auswanderer war: „Das Deutschland der Philosophen lag vielleicht im alten Griechenland, das Deutschland der Patrioten im neuen Frankreich, die deutsche Nation in den Wolken oder Sternen.“ (Muschg 1996: 73). Hinzu kommt, dass auf die napoleonischen Feldzüge die Befreiungskriege der Jahre 1813-1815 folgten, während sich Teile Deutschlands unter französischer Herrschaft befanden. In dieser beinahe kolonialen Situation bemerkte Goethe, dass es das Aufeinanderprallen von Kulturen und die daraus resultierende Suche nach der eigenen Identität waren, die zu deren Erneuerung führten. So ist es Bhabha selbst, der ihn aus seinen *Betrachtungen zur Weltliteratur* zitiert:

[...] denn die sämtlichen Nationen, in den fürchterlichsten Kriegen durcheinander geschüttelt, sodann wieder auf sich selbst einzeln zurückgeführt,

² In Bezug auf die orientalische Dichtkunst heißt es in den *Noten und Abhandlungen*: „Wollen wir and diesen Productionen der herrlichsten Geister Theil nehmen, so müssen wir uns orientalisieren, der Orient wird nicht zu uns herüber kommen“ (D, I: 200).

hatten zu bemerken, daß sie manches Fremdes gewahr geworden, in sich aufgenommen, bisher unbekannte geistige Bedürfnisse hie und da empfunden. (HB: 17)

Dass sich kultureller Austausch produktiv auswirken kann, ist also ein Thema, das Goethe beschäftigt, während er seinen *Divan* schreibt und nicht zuletzt ist das Werk eine direkte Auswirkung dieser Produktivität. Wenn aber nun die politische Situation Europas eine Flucht Goethes in den „reinen Osten“ erforderte, wie es im Eröffnungsgedicht „Hegire“ (D, I: 12) thematisiert wird, dann kann man durchaus von einer poetischen Emigration Goethes sprechen. So ist es möglich, Goethe in Anlehnung an Saids „imaginativen Orientalismus“³ einen imaginären Immigranten zu nennen. Goethe verlässt die vertraute, von Frankreich dominierte Heimat, um sich in die fremde Kultur des Orients zu flüchten und sie sich anzueignen:

Nord und West und Süd zersplittern,
 Throne bersten, Reiche zittern,
 Flüchte du, im reinen Osten
 Patriarchenluft zu kosten, (D, I: 12, V. 1-4)

Letztlich bietet eine postkoloniale Perspektive auch die Möglichkeit, auf eine bestimmte Art Fragen zu stellen und das erkenntnistheoretische und anti-essentialistische Hybriditätskonzept als „Werkzeugkiste“ (Lutter/Reisenleitner 2002: 7) zu benutzen. So argumentiert Christina Lutter in Bezug auf ihr mediävistisches Projekt, dass der Standpunkt einer postkolonialen Betrachterin dafür Sorge, dass lokales Wissen nicht diskriminiert und der eigene Blickwinkel nicht permanent reproduziert werde (Lutter/Reisenleitner 2002: 1). Die neue Perspektive besteht nun darin, einige Phänomene des *West-östlichen Divan* zu untersuchen, die „in der Regel als eine der Skurrilitäten des späten Goethe mit Schweigen übergangen“ (Birus 1992: 108) werden. Um nicht die bereits vorherrschende Perspektive zu reproduzieren, gehe ich hierfür davon aus, dass der Dichter sich nicht in einem imaginären Orient bewegt, sondern als Schriftsteller zwischen den Welten einen Dritten Raum bereist und so neue Erkenntnisse gewinnt.

³ Nach Said muss Orientalismus nicht auf einer realen Kolonisierung beruhen, sondern kann auch durch „intellectual authority“ (Said 1979: 19) entstehen.

2. Goethes poetische Emigration in den 'Dritten Raum'

Goethe war sich bewusst, dass er – der den Orient nie selbst bereist hatte – kein originär orientalisches Werk schaffen konnte. Statt dessen beabsichtigte er eine Verschränkung von Östlichem und Westlichem. An seinen Verleger Cotta schrieb er im Mai 1815:

Ich habe mich nämlich im Stillen längst mit orientalischer Literatur beschäftigt, und um mich inniger mit derselben bekannt zu machen, mehreres in Sinn und Art des Orients gedichtet. Meine Absicht ist dabei, auf heitere Weise den Westen und Osten, das Vergangene und das Gegenwärtige, das Persische und Deutsche zu verknüpfen, und beiderseitige Sitten und Denkart über einander greifen zu lassen. (Goethe 1994b: 451)

Orient und Okzident sollen sich also durch eine wechselseitige Durchdringung auszeichnen, was ein erster Hinweis auf die Hybridität des Werkes ist. Denn nach Bhabha ist Kultur nie eindeutig zu verorten, sondern durch Widerstreit, Antagonismus und Ambivalenz geprägt. Dabei können Subjekte eben nicht auf eine ethnische Position festgelegt werden, sondern ihre Identität wird durch eine Überschreitung und Überschneidung der verschiedenen Teilaspekte wie ethnische, klassen- oder geschlechtsspezifische Zugehörigkeit bestimmt. Identität ist daher kein ontologischer Zustand, sondern immer ein „Widerstreit von Bedeutungen und Werten, der im Prozeß kultureller Interpretation erzeugt wird“ (HB: 241). Eben dieser Widerstreit verschiedener kultureller Aspekte ist es, der im *Divan* so prominent ist, dass er eine Reihe von Transformationen des imaginär reisenden Dichters auslöst, die sowohl auf kultureller als auch auf persönlicher Ebene stattfinden und so auffällig sind, dass Schaefer die Idee der Verwandlung als das, 'Baugesetz' des *Divans* bezeichnet:

Verwandlung: das ist nicht bloßes Anderswerden, sondern die höhere Einheit von So-sein und Anders-sein, das Wunder eines Verharrens im Wechsel, des 'Eins- und Doppelt-seins'. Verwandlung ist das Leitmotiv des *Divans*, am eindringlichsten dort zutage tretend, wo Hatem es, in fast befremdender, ironischer Steigerung, dem von Suleika vortragenen Bekenntnis zur Einheit und Beständigkeit des Persönlichen entgegenstellt. (Schaefer 1938: 63)

Im Folgenden sollen dieses „Eins- und Doppelt-sein“ im *West-östlichen Divan* und seine Bedingungen mit Hilfe von Bhabhas Thesen zur Identität genauer betrachtet werden. Diese stehen eng mit der Psychoanalyse Jacques Lacans in Verbindung, der davon ausgeht, dass die Vorstellung des Ich als eines ‚Ganzen‘ oder Einheitlichen nur graduell und partiell gelernt werden kann und sich in der Beziehung zu anderen entwickelt. Weil Kinder noch nicht über ein Selbstbild als ‚ganze‘ Person verfügen, befinden sie sich in einem ‚Spiegel-Stadium‘, da sie sich entweder buchstäblich im Spiegel sehen oder ‚gespiegelt‘ durch den Blick des Anderen imaginieren. So wird eine Beziehung zu äußeren Symbolsystemen geschaffen, die von widersprüchlichen und ungelösten Gefühlen begleitet wird. Identität wird so in ständigen Prozessen über die Zeit hinweg gebildet und ist nicht von Natur aus im Bewusstsein des Subjekts verankert. Dabei spielt der Begriff der ‚Verhandlung‘ von Identität für Bhabha eine entscheidende Rolle, denn so wird „eine Zeitlichkeit sichtbar [...], die es ermöglicht, die Artikulation der antagonistischen oder einander widersprechenden Elemente zu erfassen“ (HB: 38f.). ‚Zeitlichkeit der Verhandlung‘ bedeutet vor allem, dass Identität kein Zustand ist, sondern prozesshaft in der Zeit verläuft und sich mit ihr ändern kann. Dabei können zuvor gebildete Elemente in Gegensatz zu den neu hinzu kommenden stehen, und ihre Gewichtung wird in einer Art Dialog immer wieder neu gebildet, weswegen Bhabha von einer „diskursiven Zeitlichkeit“ (ebd.) spricht, die einen hybriden Raum eröffnet.

2.1 Die Verhandlung von Identitäten

Tatsächlich finden sich im *West-östlichen Divan* eine Reihe von Identitäten, die sich der Dichter aneignet und deren Teilaspekte sich überschneiden. Dies beginnt damit, dass die einzelnen Bücher verschiedenen Personen oder Themen gewidmet sind, mit denen sich der Dichter identifiziert. Durch die Aneignung des entsprechenden Bildes unterliegt die Persönlichkeit Transformationen, die Identität ist also nicht stabil. Auffällig ist dies insbesondere im *Buch des Sängers*, im *Buch Hafis*, im *Buch der Liebe*, im *Buch Suleika* und im *Schenkenbuch*.

Die Verhandlung von Identität beginnt gleich mit dem Eröffnungsgedicht „Hegire“, in dem Goethe als ‚Flüchtling‘ seine alte Heimat verlässt und so zum Emigranten wird. Im *Buch Hafis* kommt ein weiterer Teilaspekt zur Identität des reisenden Dichters hinzu, denn nun findet eine vollkommene Identifikation mit dem Vorbild Hafis statt. Verhandlung und Wandel dieser Identität äußern sich in dem Dialog, der sich

im Gedicht „Beyname“ (D, I: 28) zwischen Hafis und dem Dichter entspinnt und die Frage nach dem Namen des Vorbilds stellt. Dieser wird erklärt⁴, doch zunächst ist der Dichter noch unsicher, ob er sich hiermit identifizieren kann, denn er äußert erst einmal zurückhaltend:

Hafis drum, so will mir scheinen,
Möcht' ich dir nicht gerne weichen: (V. 14f.)

Kurz darauf ist er jedoch überzeugt: „Und so gleich ich dir vollkommen“ (V. 18), weswegen er ihn, den nicht nur die fremde Kultur, sondern auch einige Jahrhunderte von Goethe trennen, im Gedicht „Unbegrenzt“ (D, I: 31) sogar als seinen „Zwilling“ (V. 16) bezeichnet. Als Begründung dient nicht, dass auch der westliche Verfasser des *Divans* den Koran auswendig gelernt habe, sondern dass er sich „unsrer heil'gen Bücher/Herrlich Bild“ (V. 19f.), also die Bibel eingepägt hat. Der westliche Dichter ist eben kein Perser, sondern er nimmt als Vorbild, was er von Hafis weiß und überträgt dies auf sich selbst und seinen kulturellen Hintergrund. So geht die Gleichung Dichter = Hafis nicht ganz auf. Im *Buch der Liebe* kommt es zu einer erneuten Wandlung der Identifikation, der Dichter wird zum Liebenden und verortet sich gleichzeitig innerhalb der orientalischen Kultur. Im Sinne einer kulturellen Identität, die sich durch Einheitssymbole und -mythen konstituiert, werden im Gedicht „Musterbilder“ (D, I: 36) die berühmtesten Liebespaare des Ostens aufgezählt. Zudem heißt es:

Hör' und bewahre
Sechs Liebespaare (V. 1f.)

Und so wird der „Zwilling“ des Hafis nun ebenfalls zum 'Bewahrer', jedoch nicht des Korans, sondern der orientalischen Mythologie. Gleichzeitig dienen die Paare - wie der Titel des Gedichts schon ausdrücklich betont - als neues Bild der Identifikation.

Während jedoch im *Buch der Liebe* der Dichter und sein Liebchen noch anonym bleiben und sich lediglich an ihren Vorbildern orientieren, findet im *Buch Suleika* eine weitere 'Orientalisierung' statt. Hier nehmen die beiden Gestalten festere Umrisse an, sie ist jung, er alt, bei-

⁴ 'Hafis' bedeutet 'Bewahrer' und spielt darauf an, dass dieser den Koran auswendig konnte.

de sind Poeten und leidenschaftlich ineinander verliebt. Um die Verortung in Persien hervorzuheben wählt der Dichter orientalische Namen für sich und seine Geliebte aus. Dabei nimmt er wiederum die zuvor gewählten „Musterbilder“ zum Vorbild und so wählt er den Namen Suleika in Anlehnung an das zweite Paar des Gedichts (vgl. „Daß Suleika von Jussuff entzückt war“, D, I: 74). Dennoch ist er sich bewusst, dass seine Geliebte eigentlich eine andere Identität hat. Deutlich wird dies in Vers zehn, denn er schreibt nicht etwa 'du bist Suleika', sondern „Sollt mir ewig Suleika heißen“, es handelt sich also um einen *nom de plume* als 'verkörperten Namen'. Hier ist es die persönliche Sichtweise des Dichters, die eine fremde Identität erschafft.

Für sich selbst wählt der Dichter ebenfalls einen Namen, diese neue Identität wird jedoch weit länger verhandelt. Denn das Pendant zu Suleika ist eigentlich Jussuff (vgl. „Musterbilder“: „Unbekannte sind sich nah: / Jussuph und Suleika. D, I: 36, V. 5f.), der jung und schön ist. Hiermit kann sich der Dichter nicht identifizieren. Es gibt aber noch einen weiteren Aspekt, der möglicherweise den Namen Jussuff verhindert hat: dies war der Kosenname von Hammer-Purgstall, der studierter Orientalist war. Eine Gleichsetzung mit dem Kenner von zehn Sprachen und dem Übersetzer des Diwan von Hafis schien Goethe vielleicht nicht angebracht oder er konnte sich auch mit diesem Vorbild (ebenso wie mit dem alttestamentarischen 'Joseph') nicht identifizieren. Statt dessen wählt er das Pseudonym 'Hatem':

Da du nun Suleika heißest
Sollt ich auch benamset seyn,
Wenn du deinen Geliebten preisest,
Hatem! das soll der Name seyn. (D, I: 74, V. 1-4)

Mit dieser Identifikation überschneiden sich mehrere Eigenschaften und unterschiedliche Quellen. Den Namen zog Goethe aus Hafis' *Diwan*, in dem Hatemtai als der freigiebigste aller Araber bezeichnet wird. Sofort wird jedoch betont, dass der Dichter arm sei und er daher nicht wirklich dem Vorbild entspreche:

Nicht Hatem Thai, nicht der Alles Gebende
Kann ich in meiner Armut seyn, (V. 9f.)

Dabei bleibt es jedoch nicht, denn der Goethe-Hatem Thai wird noch einmal überblendet vom arabischen Poeten Abā Ismī'īl at-Tugrā'i,

von dem es in der Bibliothèque orientale von d'Herbelot heißt, er habe die Fähigkeit, der reichlichst Lebende von allen Dichtern zu sein (vgl. Bosse 2003: 29). Doch auch hier heißt es:

Hatem Zograi nicht, der reichlichst Lebende
Von allen Dichtern möchte ich seyn. (V. 11f.)

Der neue Hatem wählt einen Zwischenweg, er will weder „Hatem Thai“, noch „Hatem Zograi“ sein, sondern sich an beiden orientieren:

Aber beide doch im Auge zu haben
Es wird nicht ganz verwerflich seyn: (V. 13f.)

Es handelt sich also weder um die eine, noch um die andere Identität, sondern um ein 'Dazwischen'. Der Beitrag der Verhandlung besteht dabei darin, diese Hin- und Herbewegung zwischen den verschiedenen Polen sichtbar zu machen. Indem hier bewusst eine hybride Identität gewählt wird, findet eine Öffnung statt, die mehrere Identifikationen zur gleichen Zeit möglich macht. Bhabha nennt dies die performative Natur differentieller Identitäten, die neue Grenzen zieht und die Beschränktheit jedweder Forderung nach einem singulären oder autonomen Zeichen der Differenz – sei es nun Klasse, Geschlecht oder Rasse – offenbaren. (HB: 327)

Goethe wählt also ein Pseudonym, das einen dritten Raum öffnet, wobei er, wohl schon aus stilistischen Gründen, auf eine 'Bindestrich-Identität' (bei Bhabha häufig *hybrid hyphenations*, vgl. HB: 327) verzichtet und statt dessen die beiden Namen auf den ihnen gemeinsamen Teil „Hatem“ reduziert, der nun sowohl das eine, als auch das andere meinen kann. Auffällig ist zudem die Assonanz von Ha-tem und Ha-fis, es klingt also auch der persische Zwilling an.

Insgesamt zeigt sich, dass sich der 'westliche Verfasser' selbst einer Reihe von Transformationen unterzieht. So tritt uns Goethes lyrisches Ich einmal als Emigrant und Reisender, als Personifikation des Dichters, als Zwilling des Hafis', als Liebender, als orientalisierter Hatem, als Deutscher und als Moslem in einer orientalischen Schenke entgegen. Durch diesen raschen Rollenwechsel entzieht sich das lyrische Ich jeglicher eindeutigen Identifikation, bezüglich der Identität herrscht im gesamten *West-östlichen Divan* ein permanenter Schwebeszustand. Das kontinuierliche Neuverhandeln der einzelnen Teilaspekte wird zum

großen Teil in den Dialogen mit Hafis, Suleika und dem Schenken sichtbar, wobei die von Bhabha beschriebene diskursive Zeitlichkeit schon durch das Motiv der Reise impliziert ist.

Die orientalische Maske

Was jedoch immer wieder durchscheint, ist die deutsche bzw. abendländische ursprüngliche Identität des Dichters, denn als Reisender bleibt er von der eigenen kulturellen Prägung beeinflusst, die er nicht einfach abschütteln kann. Eben weil Identität nicht einfach gegeben ist, sondern durch die Produktion eines Bildes und die Identifikation mit diesem entsteht, bleiben Reste der ursprünglichen Identität erhalten. Entsprechend ist nach Bhabha

Identifikation (...) immer die Wiederkehr eines Bildes der Identität, welches das Kennzeichen der Spaltung innerhalb des Anderen Ortes/- Ortes des Anderen (*Other place*) trägt, von dem es herkommt. (HB: 67)

Die Identifikation mit den verschiedenen Rollen führt also zu einer gewissen Spaltung, denn der Dichter wird immer die Kennzeichen seines Ursprungsortes tragen. Goethes 'Orientalisierung' macht diesen nicht zu einem Perser oder Araber, trotz aller Annäherung benötigt er eine Art Maske oder auch eine Verkleidung. Bhabha nennt eine solche Anpassung entsprechend eine „Mimesis, in der Angliziertsein ganz *ausdrücklich* bedeutet, nicht Engländer zu sein" (HB: 129). Dies wird mehrmals thematisiert, so beispielsweise in der „Einladung" (D, I: 74), die Goethe an Suleika ausspricht und in der er sie bittet, ihm in den Orient zu folgen:

Aber wenn du froh verweilest
Wo ich mir die Welt beseit'ge,
Um die Welt an mich zu ziehen; (V. 4-6)

Dieses 'die Welt beseitigen' kann heißen, die westliche Identität beiseite schieben, um sich den Orient anzueignen („an mich zu ziehen"). In der darauffolgenden Annahme der Namen 'Suleika' und 'Hatem' wird die Anpassung fast perfekt. Nun fehlt lediglich eine entsprechende Bekleidung, die auch einige Seiten später in Form eines Turbans gefunden wird:

Komm Liebchen, komm! umwinde mir die Mütze
Aus deiner Hand nur ist der Tulbend schön. (D, I: 80; V. 1f.)

Die hybride Identität des Dichters hat zur Folge, dass seine westliche Herkunft deutlich spürbar ist, er trägt die Kennzeichen des *Other place* (HB: 67). Das Hin- und Hergerissensein zwischen den Welten wird insbesondere durch das Auftauchen einer Reihe von Figuren aus den griechischen Sagen deutlich, die von einem abendländischen Hintergrund des Verfassers zeugen. Ileri weist in Zusammenhang mit „Lied und Gebilde“ (D, I: 21) darauf hin, dass die antike Mythologie metonymisch für den Okzident steht:

Der Grieche repräsentiert metonymisch den Angehörigen des Okzidents, des „Nord und West und Süd“, während Euphrat als *pars pro toto* für den Osten steht. (Ileri 1982: 265)

Goethe scheint sich von der maßstabsetzenden Kunst der Antike abzuwenden, die erste Strophe beschreibt den Griechen, der die westliche Kultur vertritt und sich der bildenden Kunst widmet. Von diesem „Gebilde“ strebt der Dichter hin zur offenen Form der orientalischen Poesie:

Aber uns ist wonnereich
In den Euphrat greifen,
Und im flüßigen Element
Hin und wieder schweifen. (V. 5-8)

Das „Hin und wieder schweifen“ kann auf die Poesie Hafis' bezogen werden, die sich statt Linearität durch ein thematisches Schweifen auszeichnet. Die Negierung der westlich-klassischen Kunst ist jedoch nur eine scheinbare, denn der Okzident ist trotzdem präsent. Hier findet also eine Auseinandersetzung mit den beiden Welten statt, der Ursprung des Dichters kann nicht verleugnet werden.

Neben Verweisen auf den klassisch-antiken Hintergrund verortet sich der Dichter trotz seiner geplanten Anpassung an den Orient aber auch explizit in Deutschland, wie es im Gedicht „Liebliches“ (D, I: 19) der Fall ist. Im Text ist eigentlich nur von „des Nordens trübe[n] Gauen“ (V. 12) die Rede, auf denen der Dichter die Stadt Shiras zu sehen meint. In einer älteren Fassung wird der Ort jedoch eindeutig genannt, denn statt

Ja es sind die bunten Mohne,
Die sich nachbarlich erstrecken (V. 14)

wird die Stadt Erfurt erwähnt:

Ja es sind die bunten Mohne,
Die um Erfurt sich erstrecken; (vgl. D, II: 940)

Die Fiktion der Orientreise wird für einen Moment aufgehoben und als imaginär enttarnt, die Projektion des Bildes als orientalischer Handelsmann wird mit der deutschen Identität überkreuzt. Doch die Rückkehr in den Orient findet gleich darauf statt: Das Gedicht „Im Gegenwärtigen Vergangenes“ (D, I: 20f.) thematisiert eine romantische Mittelgebirgs-Landschaft, das Bild des Ritters und die Tradition des Mittelalters werden aufgerufen, aber es endet mit:

Und mit diesem Lied und Wendung
Sind wir wieder bey Hafisen
Denn es ziemt des Tags Vollendung
Mit Genießern zu genießen. (V. 25-28)

Der 'Ausflug' in das deutsche Mittelalter führt direkt zurück zum zuvor geschaffenen Bild, indem erneut eine Identifikation mit Hafis stattfindet. Insgesamt wird also deutlich, dass der Weg nach Osten immer wieder zur ursprünglichen Identität des Dichters führt, ebenso wie dessen Orientalisierung bewirkt, dass die neue Welt immer wieder in Bezug zum Westen gesetzt und mit neuen Augen betrachtet wird.

Gespiegelt werden - doppelt sein: Der Blick des Anderen

Der Prozess der Identifikation ist nach Bhabha neben den Prinzipien der Verhandlung und der Spaltung zudem grundlegend dadurch charakterisiert, dass wir schon durch unsere bloße Existenz in (eine dialogische) Beziehung zu anderen treten, „zu einer Andersheit, ihrem Blick oder Ort“ (HB: 65, vgl. 'Spiegel-Stadium' bei Lacan).

In der Einleitung der *Noten und Abhandlungen* wird dies indirekt thematisiert, denn dort heißt es, der Verfasser wolle „als ein Reisender angesehen [...] werden“ (D, I: 138). Zu diesem Zeitpunkt handelt es sich also in gewisser Weise noch um ein 'So tun als ob'. Es ist nicht Goethe selbst, der sich zum Reisenden macht, sondern der Leser, der

sich auf das imaginäre Spiel einlassen muss. Erst indem er durch dessen Blick gespiegelt als Reisender anerkannt wird, kann diese Identität Formen annehmen. So wird sie mit der Erweiterung des Bildes bzw. nach der weiteren Umformung zum „Handelsmann“ zur Selbstbezeichnung: „Damit alles was der Reisende zurückbringt den Seinigen schneller behage, übernimmt er die Rolle eines Handelsmanns“ (D, I: 139).

Entsprechend konstituiert sich auch die Identität des orientalisierten Hatem im Buch *Suleika* beinahe ausschließlich über den Blick der Geliebten, sie ist abhängig von diesem und nicht autonom oder stabil. Nur wenn Suleika ihn als östlichen Hatem anerkennt, kann er als dieser existieren. Auf ihren Hinweis „Alles könnte man verlieren, / Wenn man bliebe was man ist“ („Volk und Knecht und Ueberwinder“, D, I: 84, V. 7f.) antwortet der Dichter:

Wie sie sich an mich verschwendet,
Bin ich mir ein werthes Ich;
Hätte sie sich weggewendet,
Augenblicks verlör ich mich. (V. 13-16)

Indem er sich selbst in Suleikas Blick gespiegelt sieht, nimmt Hatem Formen an. Ohne dieses übernommene 'Fremdbild' würde sich seine orientalische Identität verlieren. Aufgrund der Transformation, der er sich unterzieht, weil er sich dieses Bild zu eigen macht, kann er zugleich der „Holde“ werden und bleiben:

Nun, mit Hatem wär's zu Ende;
Doch schon hab' ich umgelost,
Ich verkörpre mich behende
In den Holden den sie kost. (V. 17-20)

Diese Erschaffung einer Identität durch den liebenden Blick und Poesie zeigt sich noch mehrmals gegen Ende des *Buch Suleika*, so beispielsweise im Gedicht „Abglanz“ (D, I: 99f.):

Ein Spiegel er ist mir geworden,
Ich sehe so gerne hinein,
Als hinge des Kaysers Orden
An mir mit Doppelschein; (V. 1-4)

Was ist dieser Spiegel? Durch den Zusatz „er ist mir geworden“ ist eine wörtliche Deutung zunächst beinahe ausgeschlossen. Gemeint sein könnten die Gedichte Suleikas oder auch die Gedichte der beiden, denn in den darauf folgenden Versen beschreibt der Dichter, dass ihm aus diesem Spiegel die Liebste entgegenblickt (V. 11f.), ebenso, wenn er seine für sie geschriebenen Lieder liest (V. 15f.). Damit wird auch der „Doppelschein“ (V. 4) deutlicher, denn im Spiegel sieht er nicht nur sich selbst, sondern eben auch die andere. Die Identität des Dichters ist also untrennbar mit der Identität der Geliebten verbunden. Schon weil diese namentlich nicht genannt wird, kann hier sowohl Suleika als auch Marianne von Willemer gemeint sein, die damit ebenfalls als 'doppelt' erscheint. Der Titel, der 'Widerschein' oder auch 'Ebenbild' bedeuten kann, könnte außerdem als Hinweis darauf verstanden werden, dass die gespiegelte auch eine veränderte Identität ist, denn ein 'Abglanz' ist immer etwas verzerrt oder zumindest nicht das 'Original'. Ein letztes Beispiel für dieses in Beziehung treten zu einer Andersheit und ihrem Blick (siehe oben) findet sich noch im Anschluss, wenn Goethe Suleika sagen lässt „Ja! mein Herz, es ist der Spiegel, / Freund! worin du dich erblickst,“ (D, I: 101, V. 9f.). „Im Gewand der Poesie“ (V. 16) wird Hatem erst sichtbar, er wird zur verkörperten „Liebesklarheit“ (V. 15).

Dieses 'Gespiegelt-werden' oder auch 'Doppelt-sein' wird jedoch noch in anderer Form thematisiert. Als Sinnbild dient das Blatt des aus Japan stammenden „Gingo biloba“ (D, I: 79; in Linnés scher Bezeichnung „zweilappiger Ginkgo“), das sich in einem jüngeren Stadium mit einem nur angedeuteten Einschnitt zeigt, sich später jedoch auffächert und dann aus zwei Blättern zu bestehen scheint.

Das Gedicht lässt mehrere Auslegungen zu, so beispielsweise eine erotische im Hinblick auf seinen Platz im *Buch Suleika*. In dieser Hinsicht kann es für die Verbundenheit bzw. Liebe stehen, die Goethe für Marianne von Willemer empfindet und durch die er sich 'doppelt' fühlt. Aber auch eine Interpretation in Bezug auf Hafis ist denkbar, der ein Meister jenes zweifachen Sinns war und dessen Gedichte in der Regel sowohl eine mystische als auch eine profan-erotische Deutung zulassen. Zudem kann „Gingo biloba“ auch als naturphilosophische Betrachtung gelesen werden. Setzt man nun eine hybride Identität des Verfassers voraus, so können nicht nur all diese Auslegungen gleichzeitig zutreffen (denn der Dichter ist ja der Liebende, der Reisende, Handelsmann und Hafis' Zwillings zugleich), sondern es wird eine weitere Interpretation möglich. Der Baum, der aus dem „Osten“ kommt und im heimischen Garten gepflanzt ist, wird zum Sinnbild („geheimen Sinn“) der Aneignung der östlichen Identität:

Dieses Baum's Blatt, der von Osten
Meinem Garten anvertraut,
Giebt geheimen Sinn zu kosten,
Wie's den Wissenden erbaut. (V. 1-4)

Diese Identifikation mit dem Osten führt zu einer Spaltung des westlichen Dichters, so dass er die Frage stellt:

Ist es Ein lebendig Wesen?
Das sich in sich selbst getrennt,
Sind es zwey? die sich erlesen,
Daß man sie als eines kennt. (V. 5-8)

Die Antwort könnte man 'typisch hybrid' nennen, denn er ist weder das eine, noch das andere, sondern etwas drittes. Dies äußert sich unter anderem in seinen Liedern, also seinen Gedichten, die sowohl eine sprachliche als auch eine kulturelle Hybridität aufweisen:

Solche Fragen zu erwiedern
Fand ich wohl den rechten Sinn;
Fühlst du nicht an meinen Liedern
Daß ich Eins und doppelt bin? (V. 9-12)

Wie sehr dieser Hatem noch deutsche Züge trägt und sich zwischen den Welten befindet, zeigt sich unter anderem an einer weiteren Stelle im *Buch Suleika*. Im Gedicht „Locken! haltet mich gefangen“ (D, I: 87f.) betont der Dichter noch einmal den Altersunterschied zwischen ihm und der Geliebten, ebenso wie die glühende Liebe, die er empfindet. Diese ersten beiden Strophen, genau wie die letzte, weisen einen Kreuzreim auf. Die dritte jedoch durchbricht das Schema:

Du beschämst wie Morgenröthe
Jener Gipfel ernste Wand,
Und noch einmal fühlet Hatem
Frühlingshauch und Sommerbrand. (V. 9-12)

„Hatem“ reimt sich nicht auf „Morgenröthe“, was schon insofern bezeichnend ist, als mit dem Sonnenaufgang im Osten der Orient assoziiert wird. Hierzu 'passt' der imaginierte Hatem zwar bildlich, jedoch nicht in Bezug auf das Reimschema. Statt dessen drängt sich ein anderes Wort auf: 'Goethe'. Durch die Reim-Aposiopese wird einerseits klar,

dass hinter der angenommenen Identität des Hatem der tatsächliche Autor des *West-östlichen Divan* steckt, gleichzeitig wird der Projektions-Charakter dieser Identität sichtbar gemacht. Das fremde Bild, das Goethe sich aneignet, führt nicht zu einer neuen Identität, sondern zu einer Hybridität, die den Ursprungsort ebenso beinhaltet wie die neue Heimat, in die sich der zunächst als Flüchtling stilisierte Dichter geflüchtet hat.

2.2 Die Ambivalenz der Mimikry: die Nachahmung Hafis'

Aufgrund ihrer zentralen Rolle sollen die Identifikation mit Hafis und die entsprechende Nachahmung im Folgenden noch genauer betrachtet werden. In Bezug auf das Verhältnis Hafis-Goethe wird meistens das Gedicht „Unbegrenzt“ (D, I: 31) aus dem *Buch Hafis* zitiert, in dem Goethe den Perser als seinen Zwilling bezeichnet:

Und mag die ganze Welt versinken,
 Hafis mit dir, mit dir allein
 Will ich wetteifern! Lust und Pein
 Sey uns den Zwillingen gemein!
 Wie du zu lieben und zu trinken
 Das soll mein Stolz, mein Leben seyn. (V. 13-18)

Hier drängt sich ein Begriff aus dem Konzept der Hybridität auf, den Bhabha als *mimikry* bezeichnet. Unter der Bedingung einer kulturellen Dominanz bemühen sich die Individuen der ursprünglichen Kultur um eine Nachahmung der Machthaber. Mimikry ist also im Sinne einer scheinbaren Anpassung zu verstehen und äußert sich als „das Begehren nach einem reformierten, erkennbaren Anderen *als dem Subjekt einer Differenz, das fast aber doch nicht ganz dasselbe ist*“ (HB: 126). In Goethes Bestreben, sich den Orient anzueignen und so zu dichten, lieben und trinken wie Hafis, wird dieser Wunsch nach kultureller Metamorphose sichtbar.

Die bereits in der Einleitung zitierte Aussage Goethes, er hätte sich dem Werk des Persers gegenüber produktiv verhalten müssen, da er sonst „vor der mächtigen [!] Erscheinung nicht hätte bestehen können“ (D, I: 727), weist auf eine gewisse zumindest gefühlte Dominanz Hafis' hin. Die einzige Möglichkeit, das eigene Selbstbewusstsein zu erhalten, besteht für Goethe in einer Nachahmung dessen, was von außen auf ihn einströmt. Hier ist er offensichtlich jenem Phänomen aus-

gesetzt, dass Harold Bloom *anxiety of influence* genannt hat. Die Bewunderung für das Vorbild wird von einem Gefühl der Einschüchterung begleitet und weckt damit das „Begehren nach einem reformierten, erkennbaren Anderen“. Goethe scheint hier weniger ein Orientreisende zu sein, als vielmehr der fremden Kultur ausgeliefert, was er schließlich umgeht, indem er sich gegen sie produktiv verhält.

Nach Bhabha ist die Identifikation mit fremde Kultur jedoch „selbst ein Raum der Spaltung“ (HB: 66). Als Beispiel verweist er auf den Einheimischen, der einerseits seinen „Platz in der rächenden Wut des Sklaven beibehalten“ (HB: 66), andererseits den Platz des Herrn einnehmen möchte. Übertragen auf den *Divan* kann dies heißen, dass Goethe gleichzeitig an die Stelle Hafis' treten, dabei jedoch seine deutsche Identität behalten möchte. Die Spaltung wird in „Nachbildung“ (D, I: 32) besonders deutlich, denn noch während Goethe von seinem deutschen Herzen spricht, erklärt er, er wolle sich in der „Reimart“ (V.1) des Hafis finden und Ghaselen schreiben. Diese Absicht ist jedoch nie in die Tat umgesetzt worden, zudem schwingt in diesen Versen Unsicherheit mit. Denn der Dichter kündigt hier nicht einfach an, dass er nun so reimen wird wie Hafis, sondern er äußert die „Hoffnung“, sich in dessen „Reimart“ zu finden. Das zweimal wiederholte „soll“ hat einen recht affirmativen Charakter, beinahe scheint es, als wollte Goethe vor allem sich selbst überzeugen. Während der Titel die Begriffe 'Vorbild' und 'Nachfolger', ebenso wie 'Abbild' evoziert, steht die äußere Form („Nachbildung“ ist kein Ghasel!) konträr zu Inhalt und Titel des Gedichts. So wird auf formaler Ebene negiert, was inhaltlich bejaht wird, womit auch hier eine Spaltung stattfindet. Indem zusätzlich Hafis als „begünstigter von allen“ (V. 6) angesprochen wird, verweist Goethe sich selbst auf den zweiten Platz, er macht sich tatsächlich zum Nachfolger. Der Hinweis auf sein „deutsches Herz“ verschafft Goethe aber auch eine gewisse Freiheit: er muss sich nicht exakt an die dichterischen Vorschriften des Ostens halten. Die Spaltung in Zwilling und deutschen Dichter zugleich wirkt damit subversiv.

Ist Goethe also ein 'falscher' Zwilling? In der Forschung wird meistens mit Hinweis auf das Gedicht „Unbegrenzt“ von einem uneingeschränkt positiven Verhältnis von Goethe zu seinem Vorbild ausgegangen. Richtet man das Augemerck jedoch auf die von Bhabha geforderte dezentrale Perspektive, so muss man die Frage nach der Ambivalenz im Verhältnis Goethe-Hafis stellen. Denn eine Mischung aus Begehren und Ablehnung ist nach Bhabha das zentrale Merkmal der Mimikry. Falls es sich beim *Divan* um einen Fall von Mimikry handelt, müsste diese Am-

bivalenz in Bezug auf das persische Vorbild also deutlich im Text spürbar sein. Ist dies der Fall, so wird Hybridität produziert:

Bhabha, it needs to be noted, extends this concept of ambivalence from the affect induced by the colonial encounter in the colonizer to its effects on colonial, particularly historical, discourse, noting the hybridization produced in the colonial text by reference to native discourse. (Fludernik 1998: 40)

In der Tat finden sich neben der offensichtlichen Begeisterung und Verehrung für den Perser und sein Werk auch einige Stellen, an denen Goethe sich skeptisch äußert oder sich sorgt, dem Vorbild nicht gerecht werden zu können. Schon der Begriff des Wetteiferns macht deutlich, dass es sich neben dem Nacheifern auch um einen dichterischen Wettstreit handelt, Goethe will also nicht nur genauso gut wie Hafis schreiben, sondern wenn möglich besser. Dies zeigen auch folgende Schlussverse aus „Unbegrenzt“ (D, I: 31):

Nun töne Lied mit eigenem Feuer!
Denn du bist älter, du bist neuer. (V. 19f)

Goethe, dessen Wurzeln in der klassischen Dichtung lagen, bezieht sich mit „älter“ wohl auf die Antike. Weil er jedoch beinahe 500 Jahre nach Hafis gelebt hat, ist sein Lied im selben Moment auch „neuer“. Die Betonung des Eigenen zeugt von einem Bedürfnis nach Originalität, das deutlich das Moment der Konkurrenz zum Ausdruck bringt. Hinzu kommt, dass im Parsismus das Feuer als Element der Reinheit verehrt wurde, hier also auch als Hinweis auf den altpersischen Glauben verstanden werden kann (vgl. „Vermächtniss altpersischen Glaubens“, D, I: 122). Wenn Goethe hier seine Poesie nun „mit eigenem Feuer“ tönen lassen will, kommt es durch die zusätzlichen Komparative „älter“ und „neuer“ einer ‚Unabhängigkeitserklärung‘ nahe.

Entsprechend wankt die in „Unbegrenzt“ proklamierte Eigenständigkeit schließlich auch an mehreren Stellen. Ein wenige Monate später entstandenes Gedicht beginnt mit den Worten:

Hafis dir sich gleich zu stellen,
Welch ein Wahn! (D, I: 605)

Die Gleichstellung mit dem Perser, wie sie zuvor noch erfolgte, wird hier als „Wahn“ bezeichnet und bestätigt erneut Goethes Unruhe

angesichts der „mächtigen Erscheinung“. Goethe vergleicht sein Verhältnis zu Hafis mit dem Bild eines Schiffes, das „kühn und stolz“ (V. 6) auf dem Meer dahins segelt, bis die „Feuerwellen“ (V. 11) der Lieder seines Dichterkollegen es verschlingen:

Dir in Liedern, leichten, schnellen,
 Wasset kühle Flut,
 Siedet auf zu Feuerwellen;
 Mich verschlingt die Glut. (V. 9-12)

Dem persischen (und parsischen) Feuer ist der Dichter also nicht gewachsen, doch macht er sich gleich wieder Mut. Und zwar mit einem Hinweis auf seinen Aufenthalt im „sonnenhellen Land“, in dem er gelebt und geliebt hat:

Doch mir will ein Dünckel schwellen,
 Der mir Kühnheit giebt.
 Hab doch auch im sonnenhellen
 Land gelebt, geliebt. (V. 13-16)

Diese Anspielung auf Goethes Italienreise hat wieder einen deutlichen Bezug zur Antike, schließlich ist Italien neben Griechenland die Heimat der klassischen Dichtung. Der Schluss des Gedichts kann daher erneut so verstanden werden, dass Goethe sein Selbstbewusstsein ganz gezielt durch die Rückbesinnung auf seine klassizistischen Werte zu festigen versucht. Die „Kühnheit“, die er hieraus zieht, stärkt den Verdacht der Ambivalenz in seinem Verhältnis zu Hafis, denn kühn muss man nur in Kämpfen oder vor großen Herausforderungen sein. Dennoch lehnt sich das Gedicht explizit an den Stil des Vorbildes an, denn es gehört zu den bereits angesprochenen freien Nachahmungen der Ghaseform. Goethe ahmt Hafis also formal nach, während er noch beteuert, dass dieser ihm überlegen sei. Bezeichnenderweise hat Goethe das Gedicht nicht in den *Divan* mit aufgenommen, es findet sich lediglich im Nachlass. Möglicherweise wollte er seine *anxiety of influence* im Nachhinein nicht mehr so deutlich zeigen. Teilweise schien das Vorbild Hafis' Goethe wohl sogar unerreichbar, wie die folgende Äußerung gegenüber Kanzler Müller im Jahr 1823 zeigt: „Die Perser hatten in fünf Jahrhunderten nur sieben Dichter, die sie gelten ließen, und unter den verworfenen waren mehrere Kanailen, die besser als ich waren“ (D, II: 1127).

2.3 Metonymie und De-plazierung von Symbolen

Eine Folge der Mimikry sind zwei Phänomene, die Bhabha „Metonymie der Präsenz“ (HB: 134) und „De-plazierung des Wertes vom Symbol zum Zeichen“ (HB: 168) nennt. ‚Metonymie‘ wird hier wörtlich verstanden: Ein Symbol oder auch ein Merkmal einer bestimmten Kultur wird bei seiner Nachahmung durch etwas anderes ersetzt, das mit dem ursprünglich Gemeinten in einer Relation der Kontiguität steht. Mimikry bedeutet also nicht ‚Tarnung‘ durch Unterdrückung von Unterschieden, sondern die Erschaffung eines Abbildes mit teilweise ‚zur-Schau-Stellen‘ einzelner Merkmale. So entsteht die „Metonymie der Präsenz“:

Wie Lacan uns erinnert, ist die Mimikry gleich der Tarnung keine harmonisierte Form der Unterdrückung von Differenz, sondern eine Form von Ähnlichkeit, die sich von der Präsenz dadurch unterscheidet (oder sie dadurch abwehrt), daß sie sie zum Teil, nämlich metonymisch, zur Schau stellt. (HB: 133)

Das heißt, dass im Rahmen der Mimikry einige Merkmale vernachlässigt und andere besonders hervorgehoben werden. Dieses Zur-Schau-stellen wird im *West-östlichen Divan* in besonderem Maße an denjenigen Stellen offensichtlich, wo Goethe einen ‚reinen‘, also stilisierten Osten evozieren will, denn hier spart er aus, was seiner persönlichen Vorstellung nicht entspricht. Der Begriff der ‚Reinheit‘ ist ein Goethesches Lieblingswort und „die ‚Idee des Reinen‘ wird im ersten Weimarer Jahrfünft ein Leitstern der Selbstformung Goethes und ein gestaltbildender Kern des frühklassischen Persönlichkeitsideals.“ (Beck 1966: 79). Hat dieses Prinzip seinen Ursprung also im Klassizismus, so ist es weniger paradox als es zunächst schein, dass ausgerechnet die angestrebte Reinheit des Ostens zu Hybridität führen soll. Genau genommen kann man noch einen Schritt weitergehen und schlussfolgern, dass diese erst durch Goethes griechisch-klassischen Hintergrund bewirkt wird.

Bewusst betont wird beispielsweise die Sprache, denn die häufige Verwendung fremdsprachiger Begriffe und Eigennamen im *Divan* setzt ein Fremdheitssignal. Goethe selbst hatte nie wirklich Arabisch oder Persisch gelernt, seine Kenntnisse beschränkten sich auf einzelne Wörter und Schreibübungen. Auswendig gelernte Begriffe wie bulbul (pers.: Nachtigall) werden nun wiederholt, ohne dass ein tiefgreifendes Verständnis für die jeweilige Sprache vorhanden gewesen wäre. Der Symbolcharakter der östlichen Sprachen wird auch vom westlichen Leser

nicht wahrgenommen, er kann in der Regel kein Persisch oder Arabisch und sieht daher lediglich transkribierte Zeichen, die keinerlei geschichtlichen Hintergrund evozieren und bestenfalls im Gedichtzusammenhang oder über die *Noten und Abhandlungen* erschlossen werden können. So werden sie exotisiert und herausgestellt. Diese bloße Wiederholung 'oberflächlicher' Merkmale vernachlässigt nach Bhabha die Geschichtlichkeit der imitierten Kultur und schränkt so die Sichtweise ein, weswegen die fremde Kultur nicht tatsächlich repräsentiert werden kann. Bhabha spricht von der „Elision von Person und Ort“: Identifikation, wie sie im *Begehren des Anderen* zum Ausdruck kommt, ist immer eine Frage der Interpretation, denn sie ist das ungreifbare Stelldichein meiner selbst mit einem anderen Selbst (*a one-self*), die Elision von Person und Ort (HB: 77).

Diese Ausparung hat eine Verfremdung der imitierten Kultur zur Folge, was sich insbesondere bei der Nachahmung von Symbolen bemerkbar macht, die zum bloßen Zeichen umgewertet werden. Bhabha nennt dies das „teilweise Streichen der *Tiefenperspektive* des symbolischen Zeichens“ (HB: 77). So wird schließlich die Präsenz des verfremdeten Zeichens umgewertet, denn aufgrund der ausschließlich oberflächlichen Wiederholung kann es weder ursprünglich noch identisch sein.

Im *West-östlichen Divan* werden durch die Mimikry eine Reihe von Elementen wiederholt, deren Symbolgehalt umgewertet wird. Besonders deutlich wird dies unter anderem im *Schenkenbuch*. Während bei Hafis der Freund sowohl der oder die Geliebte, der junge Schenke, der fürstliche Gönner oder auch der göttliche Freund zugleich sein kann (vgl. Bürgel 1975: 11), werden bei Goethe Anakreontik, Mystik und Liebe bzw. Erotik getrennt voneinander behandelt. So finden sich eine irdische Suleika und ein ebensolcher Schenke, und statt eines göttlichen Freundes die Figur der Huri, mit der der Dichter theologische Gespräche führt.

Die „göttlichste Betrunkenheit“ und die Liebe zum Schenken

Das Trinken des im Islam verbotenen Weins symbolisiert im persischen *Diwan* den Rausch der Liebe. Hier sind neben der körperlichen Liebe jedoch vor allem die Liebe zu Gott und der rauschhafte Zustand gemeint, der das sufische Aufgehen im göttlichen Sein begleitet. Der Sufismus, den Annemarie Schimmel als „innere Dimension des Islam“ (Schimmel 2005: 7) bezeichnet, strebt wie alle mystischen Strömungen nach Gottesliebe und Gotteserkenntnis. Das Ziel ist die Rückkehr in das Nicht-Sein im göttlichen Sein, das häufig auch als 'Entwerdung' bezeich-

net wird. Der Gott Suchende musste also in gewisser Weise seine eigene Existenz beseitigen, wofür bei Hafis der Rausch, also auch das Weintrinken steht. Natürlich lässt seine Poesie auch eine anakreontische Auslegung zu, die mystische Lesart lässt sich aber nicht von der Hand weisen.

Wenn Goethe nun vorhat zu trinken wie sein Vorbild, so müsste der Wein bei ihm ebenfalls eine auf Gott bezogene Interpretation zulassen. Bei einer genauen Betrachtung des *Schenkenbuchs* scheint dies aber schwer vorstellbar, statt dessen klingt hier deutlicher als bei Hafis ein anakreontisches Element an. Dies geht so weit, dass der junge Schenke den Dichter als „wilden Zecher“ (D, I: 110, V. 3) bezeichnet und ihn daran erinnert, dass der Wein im Islam verboten ist: „Mohamed verbietet“ (V. 5). Die Antwort, die er hierauf erhält, hat zwar mit dem Propheten zu tun, aber eher wenig mit einer Suche nach Gott gemeinsam:

Horch! wir andre Muselmänner
Nüchtern sollen wir gebückt seyn,
Er in seinem heil'gen Eifer
Möchte gern allein verrückt seyn. (V. 9-12)

Der Dichter unterstellt hier, dass der Wein nur deswegen untersagt sei, weil Mohamed das Recht der Trunkenheit für sich selbst behalten wollte (vgl. D, II: 1338) und so scheint es ihm recht und billig, dieses Anrecht auch für sich selbst zu beanspruchen. Auch an anderer Stelle wird das Weintrinken mit Gott in Verbindung gebracht, allerdings aus islamischer Sicht ebenso blasphemisch. Denn der Dichter erwähnt die Streitfrage der islamischen Theologie, ob die Urschrift des Korans immer schon existiert habe oder von Allah erschaffen worden sei. Dann tut er die Frage jedoch ab und verweigert die Antwort („Darnach frag' ich nicht!"; D, I: 104, V. 2). Schließlich erklärt er:

Der Trinkende, wie es auch immer sey,
Blickt Gott frischer ins Angesicht. (V. 11f.)

Die Schlussfolgerung ist also, dass man sich durch den Weingenuß Gott nähert, ja ihn sogar „ins Angesicht“ blicken kann, was nicht nur dem Weinverbot widerspricht, sondern auch der Tatsache, dass Gott im Islam in keiner Weise dargestellt oder bildhaft gedacht wird. Das 'Angesicht Gottes' wird dagegen häufig im Alten Testament erwähnt, hier schimmert also erneut die christliche Identität durch die orientalische Verkleidung.

Die Auffassung, dass man Gott im Rausch näher sei als nüchtern, ist dem Verständnis des Hafis' nicht unähnlich, dennoch handelt es sich beim Goethe'schen Wein nach wie vor um vergorenen Rebensaft. Der symbolische Rausch der göttlichen Liebe wird hier ersetzt durch eine tatsächliche Trunkenheit. Schließlich spricht der Dichter an anderer Stelle doch noch von einer „göttlichen Betrunkenheit“ (D, I: 108, V. 19), der Kontext erinnert aber stark an 'Wein, Weib und Gesang', so dass auch hier ausgeschlossen werden kann, dass es sich um ein rauschhaftes Aufgehen in Gottes Liebe handelt:

Lieb', Lied und Weines Trunkenheit,
 Ob's nachtet oder tagt,
 Die göttlichste Betrunkenheit
 Die mich entzückt und plagt. (V. 17-20)

Der Wein wird mit Göttlichem verglichen und in Verbindung gebracht, aber die Deutung Hafis' verfremdet. Dennoch kann man das *Schenkenbuch* oder auch einzelne Gedichte trotz gewisser Anklänge nicht wirklich als anakreontisch bezeichnen. Zwar findet in Bezug auf den symbolischen Wein eine deutliche Umwertung statt, das Ergebnis hat aber weiterhin einen religiös mythischen Hintergrund. Zu dieser Vielschichtigkeit tragen insbesondere die Figur des jungen Schenken und seine Dialoge mit dem Dichter bei. Doch auch hier findet eine metonymische Verschiebung statt, denn der Schenke ist bei Hafis in der Regel der junge und schöne Geliebte. Goethe macht die homoerotische Beziehung nun zu einem Verhältnis von Lehrer und Schüler. In den *Noten und Abhandlungen* äußert er zum *Schenkenbuch*:

Weder die unmäßige Neigung zu dem halb verbotenen Weine, noch das Zartgefühl für die Schönheit eines heranwachsenden Knaben durfte im Divan vermißt werden; letzteres wollte jedoch unseren Sitten gemäß in aller Reinheit behandelt seyn. Die Wechselneigung des früheren und späteren Alters deutet eigentlich auf ein ächt pädagogisches Verhältniß. (D, I: 224)

Der Dichter und der Schenke sind also in einer platonischen Liebe miteinander verbunden und zwar im eigentlichen Wortsinne. Wenn hier betont wird, dass das „Zartgefühl für die Schönheit [...] in aller Reinheit behandelt“ werden soll, erinnert dies den westlichen Leser an das Stufenmodell Platons. Dieses geht davon aus, dass wir durch die Liebe zur

übersinnlichen und beständigen der Idee des Urschönen gelangen können. Die einzelnen Stufen führen von der körperlichen Liebe über die Liebe zur geistigen Schönheit zur Schönheit der Sitten und Wissenschaft, bis wir das wahre Wesen der Dinge und das übersinnliche Sein als solches erkennen.

Nun lebt zwar auch die Sufi-Dichtung von solcher Schönheitsmystik, denn der menschliche Schenke weist als solcher auch auf die absolute Schönheit Gottes hin (vgl. Schimmel 2005: 55). Zugleich ist er aber auch der Geliebte sinnlicher Erfahrung. Der Dichter im *Schenkenbuch* liebt in dem Knaben jedoch die Idee des Schönen, ohne dass dies eine erotische Konnotation hätte. Dass der Schenke sich von der sinnlichen Liebe absetzt, zeigt sich vor allem in „Du, mit deinen braunen Locken“ (D, I: 107). Denn während er selbst mit einem Kuss auf die Stirn zufrieden ist (V. 3f.), fordert die „verschmutzte Dirne“ (V. 2), die er von dem Dichter fernhalten möchte, die körperliche Liebe ein:

Aber du, ich wollte wetten,
Bist mir nicht damit zufrieden,
Deine Wangen, deine Brüste
Werden meinen Freund ermüden. (V. 5-8)

So wird die Figur des Schenken aus Hafis' *Diwan* im *West-östlichen Divan* wiederholt, seine ursprüngliche Bedeutung jedoch verzerrt, wobei es erneut die angestrebte Reinheit ist, die zu einer Verfremdung und damit zu Hybridität führt. Mit den Worten Bhabhas: die Mimikry wehrt die 'unreine' Präsenz der Homoerotik durch eine Form von Ähnlichkeit ab, die die Liebe zu dem Knaben metonymisch - nämlich ausschließlich auf die Idee der Schönheit - bezogen zur Schau stellt. Das in der persischen Lyrik zentrale Motiv der sinnlichen Liebe zu einem Knaben (vgl. D, II: 1531) behagt dem westlichen Dichter nicht, und so verschiebt er es eindeutig in Richtung seiner ursprünglichen Identität, die sich noch hinter der orientalischen Maske verbirgt.

Glaubensvorstellungen im Dritten Raum

Die Metonymie der Präsenz und das Streichen der Tiefenperspektive zeigen sich neben dem *Schenkenbuch* vor allem an Glaubensvorstellungen. Goethe hatte ein positives Verhältnis zum Islam, dennoch ist es verwunderlich, wenn er den „Verdacht nicht ab[lehnt], daß er selbst ein Muselman sey“ (D, I: 549). Ist also das *Buch des Paradieses* eine

tatsächliche „Begegnung mit dem islamischen Paradies“ (Ileri 1982: 416)? In den *Noten und Abhandlungen* erklärt Goethe hierzu wie selbstverständlich:

Scherz und Ernst verschlingen sich hier so lieblich in einander, und ein verklärtes Alltägliche verleiht uns Flügel zum Höheren und Höchsten zu gelangen. Und was sollte den Dichter hindern, Mahomets Wunderpferd zu besteigen und sich durch alle Himmel zu schwingen? (D, I: 228)

Hatte Goethe es noch als „Wahn“ bezeichnet, sich Hafis gleichzustellen, so scheint es offensichtlich weniger problematisch, sich im Scherz das Pferd des Propheten zu leihen. Was sollte den Dichter hindern? Einen echten Moslem würde der Respekt vor den heiligen Symbolen hindern, für Goethe jedoch hat das Pferd Buraq, auf dem Mohammed in den Himmel geritten ist, keinen symbolischen Wert, es ist so heilig wie ein „Wunderpferd“ aus dem Märchen. Hier verschiebt sich bereits die Grenze zwischen Religion und einer theologischen Folklore. Was der Islam ernsthaft lehrt, wird neugierig und enthusiastisch, aber nicht mit der Bereitschaft zu Ehrfurcht oder Gehorsam übernommen.

Die Umwertung von Symbolen zu bloßen Zeichen hat eine Entessentialisierung der zuvor gedachten Gegenüberstellung von Orient und Okzident zur Folge, denn die beiden Pole zeichnen sich durch eine wechselseitige Durchdringung aus. Dies macht sich vor allem an Schlüsselstellen im *Divan* bemerkbar, an denen die beiden Welten so weit verschränkt werden, dass überhaupt keine Verortung mehr möglich ist. Hier findet ebenfalls eine Umwertung von Symbolen statt, diese werden jedoch nicht zu bloßen Zeichen, sondern symbolisieren etwas Neues, ein 'Da-zwischen'. Hierfür ist es notwendig, dass beide Seiten deplaziert werden, denn „um Bedeutung zu produzieren, ist es erforderlich, daß diese beiden Orte in Bewegung versetzt werden, bei der sie einen dritten Raum durchlaufen“ (HB: 55).

Als Ausdruck dieses 'Da-zwischen' kann das Gedicht „Selige Sehnsucht“ (D, I: 24f.) betrachtet werden. Goethe übernimmt hier von Hafis das Motiv des Falters, der sich in das Licht der Kerze stürzt und verbrennt, was die hingebende Liebe symbolisiert. Das Thema findet sich jedoch nicht nur bei Hafis, sondern ist in der Poesie der islamischen Mystik weit verbreitet. Es geht zurück auf einen Sufi, der angeklagt worden war, das Geheimnis der liebenden Einigung zwischen Mensch und Gott ausgesprochen zu haben, als er sich so mit Gott verbunden

fühlte, dass er meinte, eins mit ihm zu sein. So sagte er „*anā'l-haqq*“, 'ich bin die Absolute Wahrheit'. Das Aussprechen des letzten Mysteriums ist jedoch ein Verbrechen für das er im Jahr 922 in Bagdad hingerichtet wurde. Das Motiv von Flamme und Falter verfasste er vor seinem Tod im Kerker (vgl. Schimmel 1999: 26f.). Daher heißt es bei Hafis: „Gieb die köstlichen Juwelen / Nur den Eingeweihten.“ (Hafis 1812/13: 90.; V. 31f.). Goethe nimmt dies auf und so scheint eine mystische Lesart des Gedichts recht offensichtlich:

Sagt es niemand, nur den Weisen,
Weil die Menge gleich verhöhnet,
Das Lebend'ge will ich preisen
Das nach Flammentod sich sehnet. (V. 1-4)

Es handelt sich also um das sufische Streben nach der Entwerdung im göttlichen Sein, das von den Uneingeweihten nicht begriffen werden kann. Auch die letzte Strophe deutet ganz darauf hin, nachdem der Schmetterling sich in die Kerze gestürzt hat und verbrannt ist (V. 13-16):

Und so lang du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde. (V. 17-20)

In diesem Zusammenhang wirken die körperliche Liebe und die damit verbundene Zeugung in der zweiten Strophe jedoch ungewöhnlich:

In der Liebesnächte Kühlung,
Die dich zeugte, wo du zeugtest,
Ueberfällt dich fremde Fühlung
Wenn die stille Kerze leuchtet. (V. 5-8)

Zwischen der sufischen Entwerdung und den „Liebesnächte[n]“, die als „Finsterniß Beschattung“ (V. 10) bezeichnet werden, besteht nach islamisch-mystischer Auffassung kein direkter Zusammenhang. Das Stichwort der „höhere[n] Begattung“ (V. 12) lässt dagegen erneut deutlich das Stufenmodell Platons anklingen, das davon ausgeht, dass bei Erlangen der nächsthöheren Stufen die der körperlichen Liebe als geringer betrachtet wird. Das Gedicht kann also auch 'westlich' gelesen werden: indem

der Mensch sich der körperlichen Schönheit zuwendet und Schönes zeugen möchte, begibt er sich auf den Weg zu „neu Verlangen“ (V. 11), er wird „des Lichts begierig“ (V. 15), das dann als Licht der Erkenntnis gelesen werden kann. Dabei muss er jedoch das Vorausgegangene zurücklassen und sich einer Metamorphose unterziehen. Hinzu kommt, dass auch die abendländische Tradition das Motiv des im Licht verbrennenden Falters kennt, insbesondere der Petrarkismus, wo die ins Licht fliegenden Mücken und Schmetterlinge ein Sinnbild für die Verderben bringende Liebe sind, aber in der Emblemik auch für die wahre Liebe stehen. Dass es sich also um ein Streben von der rein körperlichen zur wahren Liebe handeln kann, ist durchaus nachvollziehbar. Eine eindeutige Lesart ist damit schon in Bezug auf das Motiv unmöglich.

Die bekannt gewordene Wendung „Stirb und werde!“ kann jedoch statt metaphorisch im Sinne des ständigen Wandels auch christlich interpretiert werden. Im Neuen Testament heißt es: „Wer sein Leben findet, der wirds verlieren; und wer sein Leben verleiht um meines willen, der wirds finden“ (Matth. 10, 39). Diese Glaubensvorstellung kennt aber auch der Islam und dem Propheten Muhammad werden die Worte „Sterbt, bevor ihr sterbt“ zugeschrieben (vgl. Schimmel 1999: 27).

Zudem findet sich noch ein weiterer Aspekt im Gedicht, denn die Flamme der Kerze kann auch für das heilige Feuer des Parsismus stehen, dessen Kult Goethe zur Lichtreligion und zur Religion der Reinheit (!) schlechthin verklärte (vgl. Beutler 1973: 62). Die brennende Kerze kann demnach ebenso den Sonnengott und die Immanenz des Göttlichen in den Elementen symbolisieren. Die Naturverehrung dieser Religion, die aus der Vorstellung der Präsenz Gottes in allem Irdischen resultierte, wusste Goethe sehr zu schätzen (vgl. Mommsen 1967: 459). So kann das Streben und Sterben des Schmetterlings schließlich auch als Sehnsucht nach dem reinigenden Feuer und wie in der sufischen Lesart als Vereinigung mit Gott verstanden werden.

Zu guter Letzt findet sich aber wie in „Gingo biloba“ auch die Möglichkeit einer naturphilosophischen Deutung, denn Goethe war der Meinung, dass wir nur durch einen beständigen Wandel wirklich lebendig bleiben. So äußert er gegenüber Riemer: „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“ (D, II: 972).

Diese unterschiedlichen Lesarten zeigen, wie in einem einzigen Gedicht die Vorstellungen von Sufismus, Islam und Christentum verwoben werden, ebenso wie literarische Traditionen aus Ost und West sowie

Goethes persönliche berzeugungen. Eine eindeutige Verortung ist schon deswegen unmöglich, weil keine auf einen einzigen Aspekt gestützte Interpretation eine befriedigende Deutung ergibt. Die Kombination der Elemente, durch die sie „in Bewegung versetzt werden“, schafft jedoch etwas völlig Neues: einen Zwischenraum, in dem Platz für Differenz ist, ohne dass eine Hierarchisierung stattfinden müsste. Von Strophe zu Strophe findet eine Hin- und Herbewegung statt, die sich mal an den einen, mal an den anderen kulturellen Hintergrund annähert, ohne dass es zu einem Stillstand kommt. Die „Selige Sehnsucht“ findet sich an zentraler Stelle, am Ende des *Buch des Sängers*, das die Orientreise eröffnet und nun mitten im Dritten Raum endet. Hier und an weiteren Stellen zeigt sich, dass es gerade die transzendentalen Themen im *West-östlichen Divan* sind, die zum Zwischenraum werden. Unbekanntes wird mit Vertrautem so weit verbunden, dass keine Grenze mehr sichtbar ist, von Vers zu Vers findet seine ständige Bewegung statt. Der Orient scheint dem Leser einerseits fremd und dennoch sind innerhalb des *Divans*, der ja die Fiktion einer Orientalisierung vorgibt, die westlichen Aspekte diejenigen, die neu und unvertraut wirken. Solche fremden Elemente nennt Bhabha das „instabile Element der Verknüpfung“, das zur „indeterminierten Zeitlichkeit des Da-zwischen wird“ (HB: 340). Das heißt, indem es einen Wechsel gibt zwischen fremd und vertraut, Annäherung und Ablehnung, Nachahmung und Verfremdung, wird etwas tatsächlich Neues, ein Zwischenraum möglich, der zwei Welten miteinander verbinden kann. Eines der Gedichte aus dem Nachlass bringt dies auf den Punkt:

Sinnig zwischen beyden Welten
 Sich zu wiegen, lass ich gelten,
 Also zwischen Ost und Westen
 Sich bewegen sey zum besten! (D, I: 615)

Mit anderen Worten: Bei genauer Betrachtung ist das Wichtigste im Titel des *Divans* weder der Westen, noch der Osten, sondern der Bindestrich.

„Orient und Occident sind nicht mehr zu trennen“:
 Das Spiel der östlichen und westlichen Differenzen

Die Ausgangsüberlegung, ob der *West-östliche Divan* nun ein westliches oder doch ein östliches Werk darstellt, ist damit in gewisser

Weise hinfällig. Eindeutig beantwortet werden kann jedoch die Frage nach seiner Hybridität, die in vieler Hinsicht nachgewiesen werden konnte. Die deutsche Nationalität oder auch im weiteren Sinne die westliche Identität Goethes ist nur eine von vielen Identitäten, deren Teilaspekte sich ohne sichtbare Grenze überschneiden. Der östliche Einfluss ist allgegenwärtig und es gibt kein Gedicht, das nicht wenigstens eine Anspielung auf den Orient enthält (vgl. Bürgel 1975: 17). Dennoch wird nichts unverändert eingebracht, im klassischen Bestreben einen „reinen Osten“ zu schaffen kommt es zu einer Verfremdung. Indem Östliches auf Westliches und Westliches auf Östliches verweist, ist keines dieser Elemente jemals einfach nur präsent.

Goethe ist eben kein Perser oder Araber und ebenso wenig tatsächlich ein Moslem, wie er behauptet. Statt dessen ist er ein Immigrant in der neuen Kultur, wodurch die Orientalisierung zu einer Maske wird, die sehr deutlich den Ursprungsort - das „eigne Poetische“ (vgl. Einleitung) - des Dichters durchscheinen lässt. Durch die bewusst korrigierende Mimikry und die verfremdende Metonymie entsteht ein künstlerischer Freiraum, in dem es möglich ist, mehrere Standpunkte und Vorstellungen gleichzeitig nebeneinander gelten zu lassen. Ebenso schafft die Umwertung von Symbolen zu Zeichen eine Distanz, die eine undogmatische Außensicht und einen scherzhaften Ton zulässt. Dies führt in Zusammenhang mit dem ständigen Austausch und der Kontrastierung von West und Ost dazu, dass der *West-östliche Divan* ohne eine vorausgehende gründliche Auseinandersetzung mit abendländischer und morgenländischer Kultur und Literatur einige Rätsel aufgibt. Die so entstehende Hermetik nennt Muschg bezeichnenderweise ein „Spiel-Angebot“:

Hier, im *Divan*, beginnt ein neues, sozusagen ungoethisches Konzept der Dichtung. Sie geht nicht mehr aus, wie das klassische Symbol, vom heimlichen Korrespondenz-Charakter des Außen und des Innen, von Ich und Welt, von Allgemeinem und Besonderem. Diese Zusammenhänge haben sich verdunkelt, und diese Dunkelheit gehört auch zum Charakter des Gedichts. Aber seine Hermetik ist keineswegs Selbstzweck. Bei Goethe ist sie ein Spiel-Angebot [...]. Es ist die Aufhebung der Unfreiheit mit symbolischen Mitteln, durch poetische Komposition. (Muschg 1996: 94)

Ohne sich auf Bhabha zu beziehen, werden hier die zentralen Punkte der Hybridität des *Divans* angeführt. Statt eine eindeutige Signifikation vorzunehmen, wird das Werk zu einem Ort des Widerstreits

von Bedeutungen und Werten, es erhält einen Spielcharakter. Es lässt sich kein vom Westen unterscheidbarer Osten ausmachen, die Binäroposition wird durch das dynamische Konzept des Spiels kultureller Differenzen ersetzt. Der so entstehende Zwischenraum ist ein Spielraum im wahrsten Sinne des Wortes, er schafft eine poetische Freiheit und wehrt sich gegen jede Festschreibung.

In diesem Dritten Raum gibt es also immer nur ein Da-zwischen und eine ständige Verhandlung, keine Präsenz von Okzident oder Orient, sondern eine sich ständig verändernde wechselseitige Durchdringung. In diesem Sinne heißt es auch bei Goethe:

Wer sich selbst und andre kennt
Wird auch hier erkennen:
Orient und Occident
Sind nicht mehr zu trennen. (D, I: 614)

Dies bedeutet jedoch nicht, dass der *West-östliche Divan* eine Art multikulturellen Schmelztiegel darstellt, denn gerade die hybriden Bindestrich-Bildungen betonen nach Bhabha die „inkommensurablen Elemente“ (HB: 327), die er als Basis kultureller Identifikation versteht. Also jene Merkmale von Identität, die sich nicht negieren oder einfach einschmelzen lassen, sondern die dazu bestimmt sind als „hartnäckige Klumpen“ (ebd.) weiter im *melting pot* fortzubestehen.

Goethes kulturelle Grundlage ist sein antik-klassischer Hintergrund, der sich im *Divan* regelmäßig bemerkbar macht. Eckermann gegenüber begründet er seine Orientierung an der Antike: „im Bedürfnis von etwas Musterhaftem müssen wir immer zu den alten Griechen zurückgehen“ (hier zitiert nach Birus 2004: 5). So stoßen wir im *West-östlichen Divan* auf eine Reihe von Figuren und Themen aus der griechischen Mythologie, ebenso wie auf das Bedürfnis nach einer gewissen Geschlossenheit des Werkes. Zudem werden die philosophisch-theologischen Fragestellungen dort wo sie ernst genommen werden vollkommen entortet, so dass auch diese in gewisser Weise musterhaft werden.

In diesem Sinne kann Goethe tatsächlich als Schriftsteller zwischen den Welten gelten, der sich der Differenzen und der „Intertextualität ihrer historischen Orte“ (HB: 52) wohl bewusst ist. Dies hängt sicherlich auch mit seiner Vorstellung von Weltliteratur zusammen. Der Begriff hat bei ihm weder eine quantitative, noch eine kanonische Konnotation, sondern er versteht ihn als Wechselwirkung internationaler Literaturen und Autoren (vgl. Birus 2004: 8), die vor allen Dingen eine

kommunikative Vermittlungsfunktion hat. Goethe erhoffte sich vom literarischen Austausch ein tieferes Verständnis der Nationen füreinander (vgl. Birus 2004: 12). Überraschenderweise stimmt diese Vorstellung exakt mit der Bhabhas überein, der schreibt, das Studium der Weltliteratur „könnte das Studium der Art und Weise sein, in der Kulturen sich durch ihre Projektion von 'Andersheit' (an-)erkennen" (HB: 18). Hybridität im *West-östlichen Divan* ist also ein Resultat dieses Austausches, eine Konsequenz aus der Goetheschen Erkenntnis, dass das Eigene erst durch das Fremde erfahrbar wird: Herrlich ist der Orient

Ueber's Mittelmeer gedrungen,
Nur wer Hafis liebt und kennt
Weiß was Calderon gesungen. (D, I: 66)

Literatur:

Beck, Adolf (1966) „Der 'Geist der Reinheit' und die 'Idee des Reinen'. Deutsches und Frühgriechisches in Goethes Humanitätsideal“, in: Ulrich Fülleborn (Hg.), *Forschung und Deutung*, Frankfurt a.M.: Athenäum Verlag. S. 69-118.

Bhabha, Homi K. (1994) *The location of culture*, London: Routledge; ders. (2000) *Die Verortung der Kultur*, übers. v. Jürgen Frendl u. Michael Schiffmann, hg. v. Elisabeth Bronfen, u.a., Tübingen: Stauffenburg Verlag (Studien zur Inter- und Multikultur) = Sigle HB.

Birus, Hendrik (1992) „Goethes imaginativer Orientalismus“, in: Christoph Perels (Hg.) *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag. S. 107-128; ders. (1998) „Poetische Emigration“, in: Bernd Witte (Hg.) *Gedichte von Johann Wolfgang Goethe*, Stuttgart: Reclam Verlag (Interpretationen), S. 186-200; ders. (19.01.2004) „Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung“, in: *Goethezeitportal*. URL: www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birusweltliteratur.pdf. (zit. 01.05.2006).

Bloom, Harold (1973) *The anxiety of influence. A theory of poetry*, New York: Oxford University Press. ders. (1995) *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York: Riverhead Books.

Bosse, Anke (2003) „In die 'allgemeinen Verhältnisse' des Orients 'sein eignes Poetisches verweben': Zur imaginären Orientreise des alten Goethe“, *Middle Eastern Literatures* 6, H. 1, S. 19-37.

Bürgel, Johann Christoph (1975) *Drei Hafis-Studien*. Frankfurt a.M.: Verlag Peter Lang (Europäische Hochschulschriften); ders. (1977) „Einleitung“ in: *Hafis Gedichte aus dem Divan*. Stuttgart: Reclam; ders. (1989) „Der östliche Zwilling. Gedanken über Goethe und Hafis“, *Spektrum Iran. Zeitschrift für islamisch-iranische Kultur* 2, S. 3-19; ders. (1997) „Hafiz, Zarathustra, Goethe - Intuition, influence, intertextualit“, *Colloquium Helveticum* 26, S. 51-70.

Fludernik, Monika (1998) „The Constitution of Hybridity: Postkolonial Interventions“, in: Monika Fludernik (Hg.) *Hybridity and Postcolonialism. Twentieth-Century Indian Literature*, Tübingen: Stauffenburg Verlag (ZAA Studies). S. 19-53.

Goethe, Johann Wolfgang (1994a) *West-östlicher Divan*, hg. v. Hendrik Birus, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag (Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde., hg. v. Friedmar Apel u.a., I. Abt., Bd. 3/1 u. 2); = Sigle D, I bzw. D, II (Kommentar); ders. (1994b) *Napoleonische Zeit. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. v. Rose Unterberger, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag (Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde., hg. v. Friedmar Apel u.a., 2. Abt., Bd. 7).

Hafis (1812/13) *Der Diwan von Mohammed Schemsed-din Hafis*. Aus dem Persischen zum erstenmal ganz übersetzt von Joseph v. Hammer. Teil I u. II, Stuttgart u. Tübingen: Gotta'sche Buchhandlung. ders. (1977) *Gedichte aus dem Diwan*, hg. v. Johann Christoph Bürgel, Stuttgart: Reclam Verlag.

Ileri, Esin (1982) *Goethes „West-östlicher Divan“ als imaginäre Orientreise: Sinn und Funktion*. Frankfurt a.M.: Verlag Peter Lang (Europäische Hochschulschriften).

Lutter, Christina u. Reisenleitner, Markus (10.09.2002): „'Post/colonial Studies' und/oder 'Cultural Studies'? Oder: Ist diese Frage tatsächlich wichtig?“. In: *Kakanien revisited*, URL: www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/CLutterMReisenleitnerI.pdf. (05.04.2006).

Mommsen, Katharina (1967): „Goethes Bild vom Orient“, in: Wilhelm Hoenerbach (Hg.) *Der Orient in der Forschung. Festschrift für Otto Spies zum 5. April 1966*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag. S. 453-470; dies. (1988): *Goethe und die arabische Welt*, Frankfurt a.M.: Insel Verlag.

Muschg, Adolf (1996) *Goethe als Emigrant. Auf der Suche nach dem Grünen bei einem alten Dichter*. Frankfurt a.M. u. Leipzig: Insel Verlag.

Said, Edward (1979) *Orientalism*, New York: Vintage Books.

Schaeder, Hans Heinrich (1938) *Goethes Erlebnis des Ostens*. Leipzig: Hinrichs Verlag.

Schimmel, Annemarie (1999) „Der islamische Orient - Wege seiner Vermittlung nach Europa“, in: Jochen Golz *Goethes Morgenlandfahrten. West-östliche Begegnungen*, Frankfurt a.M.: Insel Verlag. S. 16-28; dies. (2005) *Sufismus. Eine Einführung in die islamische Mystik*. München: C.H. Beck Verlag.

„CZYŻ NIE WYCZUWASZ Z MOICH PIEŚNI,
ŻE JESTEM JEDNOŚCIĄ
I DWOISTOŚCIĄ?”

KULTUROWA WIELOŚĆ W *DYWANIE ZACHODU I WSCHODU* GOETHEGO

Streszczenie

Życie i twórczość Johanna Wolfganga Goethego przypadła na okres tworzenia się niemieckiej tożsamości narodowej, która na przełomie XVIII-go i XIX-go wieku - między innymi pod wpływem wojen napoleońskich - przechodziła transformację od koncepcji kulturowej jedności do politycznego nacjonalizmu. W czasie, gdy pod koniec ery Napoleona młodzi pisarze niemieccy poddawali się skierowanej przeciw Francji fali patriotycznego uniesienia i stawili w poezji narodowej wyższość niemieckości nad wszelką obcością, wiekowy już wówczas Goethe stworzył cykl wierszy pod tytułem *Dywan Zachodu i Wschodu*. Powstał on pod bezpośrednim wpływem przetłumaczonego w 1814 r. na język niemiecki *Dywanu* Hafiza. Goethe odkrywa średniowieczną poezję Wschodu i nadaje jej najwyższą artystyczną rangę. Stara się dorównać Hafizowi i - nigdy nie zetknąwszy się z prawdziwym Islamem - twierdzi, iż sam jest muzułmaninem. Wiadomo także, że inspiracją *Dywanu* Goethego była również miłość leciwego już poety do młodej Marianny von Willemer, żony przyjaciela Goethego - ma być ona autorką co najmniej kilku wierszy cyklu. Jednocześnie pisarz nie rezygnuje ze zwrotu ku miłości homoseksualnej, ubranej w kamuflaż stosunku mistrza do ucznia.

Artykuł zadaje pytanie, czy możliwe jest, aby wieszcz narodowej literatury niemieckiej odrzucił swe korzenie kulturowe i przejął wzorce orientu. Za podstawę teoretyczną posłużyła koncepcja tożsamości postkolonialnej, rozwinięta przez Homi K. Bhabhę. Według Bhabhy tożsamość nie jest trwałą i stałą wartością, lecz zmienia się z biegiem czasu i pod wpływem różnych czynników: podlega procesowi 'negocjacji'. Na podstawie wybranych ksiąg *Dywanu* oraz konkretnych wierszy ukazano, że poeta, będący bohaterem i jednocześnie podmiotem lirycznym cyklu, zmienia swoje tożsamości. Istotne jest zarówno zakorzenienie w zachodniej (konkretnie niemieckiej) kulturze chrześcijańskiej, jak i w kulturze greckiego i rzymskiego antyku - jak wiadomo, w dotychczasowej twórczości Goethego niezwykle ważnej - i wreszcie w nowo odkrytej sztuce orientalnej. Jednocześnie zlewają się w jedność postacie poety i ukochanej, w *Dywanie* otrzymując oni imiona Hatem i Sulejka, jednak nie ulega wątpliwości, że kryją się za nimi Goethe i Marianne von Willemer. Ta koncepcja wielości przypomina rozwiniętą przez Bhabhę teorię *mimikry*. W konsekwencji stworzył Goethe „trzecią przestrzeń”, w której Zachód i Wschód wciąż się wzajemnie przenikają i żadna z kultur nie wydaje się dominować.