

# heteroglossia



Quaderni della Sezione Linguistica  
del Dipartimento di Studi su Mutamento Sociale,  
Istituzioni Giuridiche e Comunicazione

**eum x** quaderni



# Heteroglossia n. 10

Cambiamenti nella percezione e rappresentazione dell'esotico

a cura di Hans-Georg Grüning con la collaborazione di Gianna Angelini

eum

Università degli Studi di Macerata

Heteroglossia

Quaderno della Sezione Linguistica del Dipartimento degli Studi  
su Mutamento Sociale, Istituzioni giuridiche e Comunicazione

*Comitato di redazione:*

Hans-Georg Grüning

Danielle Lévy

Graciela N. Ricci

Maria Amalia Barchiesi

Isbn 978-88-6056-192-3

©2009 eum edizioni università di macerata

via Carducci (c/o Centro Direzionale) - 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://ceum.unimc.it>

Stampa:

stampalibri.it - Edizioni SIMPLE

via Trento, 14 - 62100 Macerata

info@stampalibri.it

[www.stampalibri.it](http://www.stampalibri.it)



Hans-Günther Schwarz

## Exotismus, Orientalismus und die deutsche Orientrezeption

Die gegenwärtige Diskussion um die kreative Auseinandersetzung mit dem Orient ist von zwei Leitbegriffen geprägt: Orientalismus und Exotismus. Beide werden heute als Synonyme betrachtet. Beide gehen von den ideologischen Voraussetzungen des Orientalismusbegriffs aus, den Edward Said in seinem 1978 erschienenen Buch *Orientalism* prägte. Zu diesen Voraussetzungen gehört, daß Orientalismus, Kolonialismus und eine westliche Überlegenheitshaltung sich gegenseitig bedingen. Keiner dieser Begriffe findet sich in der 1965 erschienenen zweiten Auflage des *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Dietmar Balke wählt für seine ausführliche, geschichtliche Darstellung den Titel „Orient und Orientalische Literaturen“ und beschreibt das Phänomen der künstlerischen Auseinandersetzung wertneutral als „literarische Aneignung“ und „literarische Einwirkung“ (816). Erst in der dritten Auflage von 1997 findet sich der Eintrag „Exotismus“. Bisher gängige Schlagwörter wie „Orient“, „Orientalismus“ sind unter „Exotismus“ subsumiert. Daß es sich hier um einen allgemeinen Trend handelt, zeigt sich im *Handbuch Ästhetische Grundbegriffe*, das im Jahre 2001 erschienen ist. Dort findet sich unter dem Schlagwort „Exotisch/Exotismus“ ein umfangreicher Eintrag von Carlos Rincón. Der von Said geprägte Begriff „Orientalismus“ ist jetzt ein integraler Teil des Exotismus, der an Beispielen aus Frankreich, England und Italien aufgezeigt wird. Hinweise auf die deutsche Literatur fehlen. Dürfen wir

daraus folgern, daß die deutsche Orientrezeption sich nicht mit dem Exotismusbegriff vereinbaren läßt?

In der Tat zeigen sich wesentliche Unterschiede zwischen dem Exotismusbegriff englisch-französischer Prägung und der deutschen Orientrezeption<sup>1</sup>. Diese leiten sich nicht, wie man annehmen könnte, aus der kolonialen Vergangenheit Englands und Frankreichs ab, sondern haben ihren Ursprung in der revolutionären Entwicklung der deutschen Literatur zwischen 1770 und 1830. Diese setzt sich durch den Sturm und Drang und die Romantik von der klassizistisch ausgerichteten englischen und französischen Literatur ab. In der deutschen Literatur zeigt sich ein radikaler Paradigmenwechsel, der in ganz Europa bewundert wurde, dem man aber auf Grund der tief verankerten klassizistischen Tradition nicht folgen konnte. Die deutsche Wendung vom Zweckdenken zur Freiheit, von der Moral zu den Sinnen, vom Allgemeinen zum Individuellen, die der Sturm und Drang bewirkte, führte in ganz Europa zu romantischen Bewegungen. Diese sind freilich nicht mit der deutschen Romantik zu vergleichen. Deren Wendung von der sinnlichen zur geistigen Erfassung der Welt ist der entscheidende Schritt, der der deutschen Orientrezeption ihr eigenes Gepräge verleiht.

Die Ausgangsbasis für die Aufnahme des Orients Ende des 18. Jahrhunderts ist in ganz Europa die gleiche. Sie manifestiert sich unter dem Aspekt des Vergnügens an exotischen Gegenständen und Lebensformen. Karl Philipp Moritz beschreibt in *Anton Reiser* die Faszination des Exotischen für die jungen Dichter seiner Zeit: „wenn junge Dichter ihren Stoff sehr gerne aus dem Entfernten und Unbekannten nehmen; wenn sie gern morgenländische Vorstellungsarten und dergleichen bearbeiten, wo alles

<sup>1</sup> Zur Unangemessenheit der Anwendung des Orientalismusbegriffs von Edward Said auf die deutsche Literatur: Verf. *Der Orient und die Ästhetik der Moderne*. München: iudicium, 2003. S. 22-39 und Andrea Polaschegg, *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*. Berlin/New York: de Gruyter, 2005. Die hier vorliegende Betrachtung unterscheidet sich wesentlich von den beiden genannten Werken, indem sie versucht, die geistesgeschichtliche Basis für den deutschen Sonderweg aufzuzeigen.



von den Szenen des gewöhnlichen nächsten Lebens des Menschen ganz verschieden ist; und wo also auch der Stoff schon von selber poetisch wird” (358). Das Ungewohnte, das im eigenen Land nicht Vorkommende und Vorhandene, spricht die dichterische Phantasie an. Aufgrund der Außerordentlichkeit des fremden Stoffes wird ihm der Status des Poetischen gegeben, das im prosaischen alltäglichen Leben nicht zu finden ist. William Beckford, der Autor des *Vathek*, des ersten orientalisierenden Romans der englischen Literatur (1782), erwartet sich von seiner Orientbeschäftigung „pleasures of the Imagination” (zitiert in Rincón 355). Wiederum ist es das Ungewöhnliche und von der eigenen Existenz Verschiedene, das anzieht: „My imagination roams to other countries in search of pleasures it no longer finds at home” (ebd.). Der Orient wird zur imaginären Gegenwelt, zum Kontrast zu häuslicher Enge und dem Gewohnten. Noch Baudelaire feiert in seinem Gedicht „L’Invitation au voyage” den Orient als Gegenwelt und das Unwiderstehliche des „splendeur orientale”: „Là, tout n’est q’ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté”. (*Les fleurs du mal*, 67). Die Beschränkung auf das Sinnliche ist entscheidend; sie ist das Kennzeichen des Exotismus. Sinnlichkeit durchdringt Victor Hugos *Les orientales*, den Schlüsseltext der französischen Romantik, der die Farben und die Atmosphäre des Orients dem Leser nahe bringt. In Analogie zum Sturm und Drang stellen die französischen und englischen Romantiker die sinnliche Erfahrung der Welt in den Vordergrund. Im Gegensatz dazu transzendiert die deutsche Romantik die Welt durch den naturunabhängigen Geist, der Zeit und Raum ignoriert. Novallis’ *Hymnen an die Nacht* zeigen dies. Geist und Phantasie sind die entscheidenden Werte der deutschen Romantik, die sich völlig von der sinnlichen Erfahrung der Welt löst. Damit nähert sich die Romantik dem Orient. In der Dichtung des Orients finden Geist und Phantasie ihre höchste Ausprägung. Deshalb hat der Orient die tiefe und umfassende Wirkung, die sich in Friedrich Schlegels Diktum äußert: „Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen...” (*K.A.* II 320). Die Romantik sieht den Orient als Heimat der Poesie. Deshalb sucht und findet Heinrich von Ofter-

dingen die Poesie im Orient. Die idealistische Philosophie und die romantische Dichtung teilen das orientalische Streben nach Unendlichkeit und einem von äußeren Gegebenheiten unabhängigen Denken und inneren Sehen. Damit lösen sie sich von Sinnlichkeit und Empirie, die England und Frankreich bestimmen, und einem allein an der Endlichkeit und dem Vorhandenen ausgerichteten Denken. Dieses prägt den gängigen Orientalismus- und Exotismusbegriff.

Die vorromantische deutsche Orientrezeption und der europäische Exotismus teilen als Voraussetzung die Sinnlichkeit. Die ihr eigene Augenlust ist grundlegend für das im 18. Jahrhundert entstandene Bewußtsein von der Mannigfaltigkeit der Welt. Hogarth postuliert auf der Titelseite seiner *Analysis of Beauty* (1752): „the essence of beauty is variety”. Wie Martino in seinem grundlegenden Werk über den Exotismus konstatiert: „Il est surtout fait de ce sens de la diversité” (zitiert in Rincón 344). „Diversité”, „variety” und „Mannigfaltigkeit” sind Schlüsselbegriffe für das Verständnis der Moderne und ebenso für das Verständnis von Exotismus und Orientrezeption. Sie markieren das Ende des seit den Griechen herrschenden Einheitsdenkens, wie es sich noch in den aristotelischen drei Einheiten zeigt, die den europäischen Klassizismus bestimmen. Erst durch den Begriff der Mannigfaltigkeit öffnet sich die Perspektive des „Anderen”, die den Exotismus kennzeichnet. Während im Exotismus „das Andere” als Ziel und zugleich Grenze für die Sinne bestehen bleibt, wird diese für die Sinne vorhandene Grenze in der durch den Geist bestimmten deutschen Orientrezeption um 1800 überwunden. Das Auge kann nur das Endliche wahrnehmen, der Geist dehnt sich ins Unendliche aus. Mannigfaltigkeit, die durch das Auge hervorgerufene und begrenzte sinnliche Erfahrung der Welt und ihrer Unterschiede, ist als Folge der Romantik nicht mehr die einzig mögliche Form der Welterfassung. Die sinnliche Welterfassung wird durch die mit dem Orient geteilte Vorstellung des Unendlichen erweitert. Goethe beschreibt im *West-östlichen*

*Divan* den Dichter als „mannigfaltig“ und „grenzenlos“<sup>2</sup> (145); er verbindet also analog zur orientalischen Dichtung die Sinnlichkeit mit der Unendlichkeit. Im „Buch Hafis“ wird der persische Dichter in einem Gedicht mit dem Titel „Unbegrenzt“ gefeiert. Diese orientalische Ausweitung der Weltsicht ins Unendliche prägt die deutsche Romantik und den *Divan* genauso wie die Philosophie Hegels, der Heidegger mit Recht orientalisches Unendlichkeitsdenken zuschreibt. Evidenzdenken, Empirie und Positivismus sind die wesentlichen Kennzeichen der sinnlich orientierten westlichen Moderne; sie verschließt sich dem orientalischen Denkschritt ins Unendliche, den allein die deutsche Romantik getan hat. Die Erfassung der Welt und ihrer Mannigfaltigkeit durch die Sinne – wie sie sich etwa in der Nachahmungsdefinition von J.M.R. Lenz in den *Anmerkungen übers Theater* als „aller der Dinge, die wir um uns herum sehen, hören etc.“ zeigt (9) – ist Grundvoraussetzung des Realismus und seiner Schilderung des Vorhandenen. Die Romantik geht weit über die sinnliche Begrenzung hinaus. Thomas Carlyle in seinem *Novalis*-Aufsatz beschreibt die poetische Methode von Novalis als ein „ascending beyond the senses“ (Carlyle 103). Diese Art der geistigen Welterfassung assoziiert er mit dem Orient. Die Suche nach dem Unendlichen, die Faszination mit dem Grenzenlosen, ist dem Orient und der deutschen Romantik gemeinsam. Sie kann nicht durch die Sinne, sondern nur durch den Geist geleistet werden.

Der Geist bestimmt, wie Goethe in den *Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des west-östlichen Divans* betont, orientalisches Denken und Dichten. Im Kapitel „Allgemeinstes“ sagt er paradigmatisch: „Der höchste Charakter orientalischer Dichtkunst ist, was wir Deutschen *Geist* nennen, das Vorwaltende des oberen Leitenden“ (168). Das allein dem Geist gegebene, alle Grenzen negierende Totalitätsdenken prägt analog die deutsche

<sup>2</sup> Dazu Verf. „Grenzenlos – eine unbeachtete Kategorie der Ästhetik“ in Antonella Gargano, Hans-Georg Grüning (Hg.) *Confini e spazi liminari nella cultura tedesca. Grenzen und Grenzräume in der deutschen Sprache und Literatur*, Macerata: eum, 2008, S. 63-77.

Orientrezeption von Novalis zu Goethe und Hegel und ist integraler Bestandteil romantischen Denkens. Aus diesem Grunde sind alle Grenzen von Raum und Zeit aufgehoben, ist Goethes *Divan* „west-östlich“ und Hafis und Goethe sind „Zwillinge“ (*Divan* 25). Damit wird dem Exotismus und seinem Trennungsdanken das Fundament entzogen. Gerhardt Pickerodts Definition von „Exotisch“ als „ein latent ethnozentrischer Begriff, insofern er das jeweils Eigene als das Innere ansetzt und das kulturell Fremde in Relation dazu als das Äußere bestimmt“ (544) ist im Kontext des Denkens der Romantik gegenstandslos. Der Kunstbegriff des Idealismus erschöpft sich nicht in der Endlichkeit und der ihr inhärenten Oppositionen. Vom unbegrenzten Geist als Schöpfer der Kunst ausgehend sieht Hegel das Kunstschöne als Manifestation von „Freiheit und Unendlichkeit“ (*Ästhetik* I/II 184). Der Kerngedanke von Hegels *Ästhetik* findet sich jedoch zuerst im Kontext der Orientrezeption, nämlich in Goethes Charakteristik der orientalischen Märchen in den *Noten* zum *Divan*.

Gallands Übersetzung und erfindungsreiche Bearbeitung orientalischer Märchen erschien unter dem Titel *Les mille et une nuits* von 1704 bis 1717. *Die Märchen aus 1001 Nacht* waren das erste Werk außerhalb des westlichen Kanons, das einen Einfluß auf die europäische Literatur ausübte. Dieser war überwältigend; die Grundlagen der klassizistisch geprägten europäischen Literatur wurden völlig verändert, indem die Phantasie – eine Manifestation des Geistes – zum entscheidenden Element der literarischen Schöpfung wurde. Die Vorherrschaft der Ratio und Empirie war damit gebrochen und mit ihr die rational-moralistische Weltsicht des europäischen Klassizismus. Wie Jorge Luis Borges treffend bemerkt, beginnt mit den *Märchen aus 1001 Nacht* die Romantik (Heller 89). Es ist bemerkenswert, daß angesichts dieser Wirkung die orientalischen Märchen im Orientalismus- und Exotismusdiskurs keine Rolle spielen. Erklären läßt sich dieser Mangel aus der Beschränkung des Diskurses auf das sinnlich Wahrnehmbare und aus der realistischen Grundlage der Theorie.

Antoine Galland – mehr „createur“ als „traducteur“ – geht in seinem einleitenden *Avertissement* davon aus, daß diese Märchen

allem in der europäischen Tradition Geschaffenen weit überlegen sind: “il ne faut que les lire, pour demeurer d’accord qu’en ce genre ou n’a rien vu de si beau, jusqu’a présent, dans aucune Langue” (XXXI). Indem er sich auf den allgemein verbindlichen klassizistischen Wert des Schönen beruft, universalisiert er die Märchen und negiert den für den Exotismus so bedeutenden Unterschied, den man aus dem orientalischen Ursprung der Märchen ableiten könnte. Die Märchen übertreffen an Schönheit alles bisher Geschaffene. Ihre Schönheit verbietet, wie Galland meint, jeglichen Vergleich und damit kann das Bewußtsein des „Anderen“, das so wesentlich für den Exotismus ist, gar nicht erst aufkommen: „Si les Contes de cette espèce sont agréables et divertissants par le merveilleux qui y règne d’ordinaire, ceux-ci doivent l’emporter en cela sur tous ceux qui ont paru: puisqu’ils sont remplis d’événements qui surprennent et attachent l’esprit, et qui font voir de combien les Arabes surpassent les autres Nations en cette sorte de composition” (ebd.). Sais Orientalismusbegriff setzt die Überlegenheit des Westens über den Orient voraus. Galland geht vom Gegenteil aus.

Der Exotismus betont den Unterschied zwischen Orient und Europa; er setzt mit dem Begriff des „Anderen“ eine nicht zu überschreitende Barriere voraus. Im Falle von *Les mille et une nuits* scheint diese nie existiert zu haben. Die Aufklärungsideale von Ratio und Moral, vom „prodesse“ und „docere“ der Literatur, wurden einfach weggeblasen. Voltaire zeigt die Wirkung der Märchen auf die Leser in seiner Erzählung *Zadig* (1747). Der orientalische Philosoph Ouloug kennt nur seine philosophische Lektüre; die Damen seines Harems lesen lieber *Les mille et une nuits*: „Comment pouvez-vous préférer, leur disait le sage Ouloug, les contes qui sont sans raison et qui signifient rien? C’est précisément pour cela que nous les aimons, répondaient les sultanes” (Voltaire 14). Die rationale Aufklärung wurde durch die orientalischen Märchen mit ihrem Gegenteil konfrontiert. Deren freischaffende unendliche Phantasie befreite Europa von der Herrschaft der endlichen Wirklichkeit und ihren Evidenzen und verwies Ratio, Logik und Moral in ihre Schranken. Die Phantasie

ist der gemeinsame Nenner, der den Orient mit der westlichen Moderne verbindet. *Les mille et une nuits* antizipieren von der Romantik bis zum Symbolismus alle nicht-realistischen Tendenzen der Moderne. Das Erbe von *Les mille et une nuits* ist eine grundsätzliche Neuorientierung der europäischen Literatur durch den Bruch mit dem Klassizismus und der griechisch-römischen Tradition. Nicht mehr wegzudenkende Kennzeichen moderner Literatur, wie Phantasie, Mannigfaltigkeit, Genuß, Traum und künstliche Paradiese sind die Folgen der orientalischen Märchen. Die radikale Neuheit der *Märchen aus 1001 Nacht* zu Beginn des 18. Jahrhunderts, ihr Verstoß gegen den allgemein akzeptierten „bon goût“, ihr Verstoß gegen das Gesetz der „Wahrscheinlichkeit“ und die gängigen Formerwartungen wurden akzeptiert, da ihr Gehalt die gesamte Menschheit ansprach. Für Hegel ist der gemeinschaftliche Gehalt das entscheidende Element bei der Aneignung fremder Werke. Diesem steht meist das Vorurteil der herrschenden Theorie entgegen: „–Werke, welche ihres Alters oder fremden Nationalität wegen für uns allerdings eine fremdartige Seite haben, doch bei ihrem solche Fremdartigkeit überbietenden, allen Menschen gemeinschaftlichen Gehalt nur durch das Vorurteil der Theorie zu Produktionen des barbarischen schlechten Geschmacks gestempelt werden konnten“ (*Ästhetik* I/II 62). In der Tat zeigt sich das Vorurteil der Theorie im Exotismusdiskurs mit seinem Leitkonzept des „Anderen“; der gemeinschaftliche Gehalt, der den Orient mit dem Okzident verbindet, wird von den Vertretern des Orientalismus und Exotismus ignoriert.

Die Suche nach dem gemeinsamen Gehalt steht im Vordergrund der deutschen Orientrezeption. Er besteht zum einen in der Humanität, die allen Völkern gemeinsam ist; zum anderen zeigt er sich im Bereich der Ästhetik. Lessings *Nathan der Weise* illustriert das gemeinsame Fundament der Humanität. Im ästhetischen Bereich ist die schon genannte Hegelsche Definition des Schönen als „Freiheit und Unendlichkeit“ (*Ästhetik* III 184) das verbindende Element. Die Freiheit und Unendlichkeit der Phantasie, wie sie in *Les mille et une nuits* zum ersten Mal dem Westen beagneten, konnten sich als ästhetische Werte nur

in Deutschland behaupten. Allein Deutschland hatte durch den Sturm und Drang mit dem ganz Europa beherrschenden Klassizismus gebrochen und so der Imagination Freiheit verschafft – eine Entwicklung, die in der Romantik ihren Höhepunkt fand. Die klassizistische Literatur unterdrückt die Einbildungskraft, indem sie diese Zwecken unterordnet. Goethe beschreibt die orientalische Freiheit der Phantasie, die in den *Märchen aus 1001 Nacht* vorherrscht, im Kapitel „Mahomet“ der *Noten*. Diese Freiheit der Phantasie zeigt sich im Gegensatz zum zweck-orientierten Koran des Mahomet: „Diese Spiele einer leichtfertigen Einbildungskraft, die vom Wirklichen bis zum Unmöglichen hin- und widerschwebt, und das Unwahrscheinliche als ein Wahrhaftes und Zweifelloses vorträgt,... Ihr eigentlicher Charakter ist, daß sie keinen sittlichen Zweck haben und daher den Menschen nicht auf sich selbst zurück, sondern außer sich hinaus ins unbedingte Freie führen und tragen“ (*Divan* 147f). *Les mille et une nuits* unterscheiden sich von den Kunstwerken des europäischen Klassizismus dadurch, daß sie keinerlei Zwecke verfolgen. Diese erwartet Ouloug in Voltaires *Zadig*, wie aus seiner Charakterisierung orientalischer Märchen als „des contes qui sont sans raison, et qui signifient rien“ (Voltaire 14) ersichtlich ist. Anstelle von „raison“, der Vernunft und ihren Erwartungen von Moralität und Nutzen, herrscht in den Märchen „imagination“, die zweckfreie Phantasie. Die Bedeutung und der Nutzen eines klassizistischen Werkes sind durch den verfolgten Zweck vorgegeben. Goethe bricht mit dem Nutzdenken in der Literatur und ersetzt im *Divan* das „prodesse“ und „docere“ durch die Zweckfreiheit der Kunst. Der Orientalismus kennt diese nicht. Er geht davon aus, daß das orientalische „Andere“ den Zweck hat, europäische Identität zu schaffen. Damit funktionalisiert er den Orient. Ebenso negiert er die Freiheit der Imagination. Diese führt zur Freiheit der Kunst und zur Freiheit des Menschen; beides zeigt sich zuerst in *Les mille et une nuits* und strahlt von dort auf die deutsche Romantik aus. Für Frankreich gibt es die Freiheit der Kunst erst im Symbolismus, wie Gautiers Vorwort zu *Mademoiselle de Maupin* zeigt. Goethes Betrachtungen der orientalischen Märchen als „Spiele

einer leichtfertigen Einbildungskraft” erinnern nicht nur an den Freiheitsbegriff von Schillers Spieltheorie, sondern auch an die idealistische Theorie von Friedrich Schlegel und Novalis.

Goethes Definition des Dichters im selben Kapitel der *Noten* ist ein Echo des mit den orientalischen Märchen assoziierten Freiheitsbegriffs. Auch hier verfolgt der Dichter keine Zwecke. „Alle übrigen Zwecke versäumt er, sucht mannigfaltig zu sein, sich in Gesinnung und Darstellung grenzenlos zu zeigen” (145). Goethes Freiheitsbegriff deckt sich mit Hegels Überlegungen zur Freiheit der Kunst in der *Ästhetik*. Beide finden in der arabischen und persischen Dichtung eine Voraussetzung für ihr Denken. Für Hegel ist die orientalische Dichtung Vorbild für sein Konzept der romantischen Dichtung: „Hierfür geben besonders die Perser und Araber in der morgenländischen Pracht ihrer Bilder, in der freien Seligkeit der Phantasie, welche sich ganz theoretisch mit ihren Gegenständen zu tun macht, ein glänzendes Vorbild selbst für die subjektive heutige Innigkeit ab” (*Ästhetik* I/II 680). Diese östliche Freiheit der Phantasie, wie sie sich in den *Märchen aus 1001 Nacht* oder in der Dichtung von Hafis zeigt, dient keinen von Moral, Religion oder Gesellschaft vorgegebenen Normen. Sie steht damit im Gegensatz zum europäischen Klassizismus. Gottscheds „moralischer Grundsatz”, der das Fundament eines jeglichen Kunstwerks bildet, ist typisch für das klassizistische Zweckdenken. Die von Goethe im Orient konstatierte Zweckfreiheit des Dichters und seiner Dichtung ist ein wichtiger Schritt hin zur Autonomie der Kunst. Die Kunstautonomie spiegelt die Autonomie des Menschen. Humanismus und Ästhetik ergänzen sich durch die Vermittlung des Orients. Diese Vermittlung ist von der Forschung noch nicht aufgezeigt.

Die Idee der Freiheit steht im Zentrum der deutschen Orientrezeption. Sie fehlt im Vokabular des Orientalismus, der durch seine koloniale Blickrichtung sie gar nicht erfassen kann. Auch der Exotismus lässt sich durch seine durch das „Andere” gesetzte Grenze nicht mit der Idee der Freiheit vereinbaren. Durch die Ausklammerung von Freiheit verstellt in der Tat die Theorie den gemeinschaftlichen Gehalt, der die Kunst des Orients



und des Okzidents verbindet. Hegels Betrachtung des Kunstschönen als Ausdruck höchster menschlicher Freiheit ergibt sich aus seiner Gegenüberstellung von Natur und Geist. Freiheit ist eine Verwirklichung des Geistes. Dieser erlaubt den Menschen, sich aus ihrer Naturabhängigkeit zu befreien. Die Natur folgt Gesetzen und kennt keine Freiheit. Der Geist negiert alles Endliche und Begrenzte; er erhebt sich über die Beschränkungen des Lebens, die Endlichkeit. Diese Erhebung ist die persische Dichtungsthematik par excellence. Hegels Verbindung von Freiheit und Geist liest sich wie eine Zusammenfassung des Gehalts des Hafisschen *Divan*: „Die Freiheit ist die höchste Bestimmung des Geistes. Zunächst ihrer ganz formellen Seite nach besteht sie darin, daß das Subjekt in dem, was demselben gegenübersteht, nichts Fremdes, keine Grenze und Schranken hat, sondern sich selbst darin findet“ (*Ästhetik I/II* 161). Entgrenzung ist die Dichtungsintention von Hafis. Damit verstehen wir, warum Goethe den orientalischen Dichter „grenzenlos“ nennt und warum für die deutsche Orientrezeption der exotistische Begriff des „Anderen“ nicht existiert. Die idealistische Philosophie und Goethes Aufnahme des Orients treffen sich in der Negierung des Fremden und des Anderen: „nichts Fremdes, keine Grenze und Schranken“ findet Goethe im *Divan* des Hafis. Folglich haben Gedichte im *Divan* Goethes, die Hafis' Dichtkunst preisen, den Titel „Unbegrenzt“ und die „Entgrenzung“ ist eine wichtige Thematik des *Divan*.

Die islamische Kunst neigt zum Symbolischen im Ausdruck und Unendlichen im Gehalt; das statische, fest umrissene Objekt, das den westlichen Beobachter fasziniert, wird durch das „flüßige Element“ ersetzt. Es bezeichnet die ewige Bewegung, die Goethe im Gedicht „Lied und Gebilde“ dem Statischen griechischer Menschennachahmung vorzieht.

Mag der Grieche seinen Thon  
 Zu Gestalten drücken,  
 An der eignen Hände Sohn  
 Steigern sein Entzücken;  
 Aber uns ist wonnereich  
 In den Euphrat greifen,

Und im flüßigen Element  
Hin und wieder schweifen (18).

Das flüssige Element steht für eine Kunstschöpfung, die der festen, konkreten und statischen Erscheinung der griechischen Skulptur entgegengesetzt ist. Es impliziert unendliche Bewegung, wie sie Heraklit im Gegensatz zu Parmenides dem Sein unterstellte. Heraklits Weltinterpretation prägt den Orient und das moderne westliche Denken; dies zeigt Walter Pater's „Conclusion“ zur *Renaissance*, die mit einem Heraklit-Zitat beginnt und die Moderne unter dem Gesichtspunkt des Fließens und Verfließens betrachtet. Im „Winckelmann“-Aufsatz beschreibt Pater das Konkrete und Endliche der griechischen Kunst: „That is in no sense a symbol, a suggestion of anything beyond its own victorious fairness. The mind begins and ends with the finite image...“ (199). Das Gegenteil ist bei den symbolischen Künsten des Orients der Fall. Ihr symbolischer Ausdruck, ihr Sujet ist unbegrenzt. Anstelle von Eindeutigkeit herrscht Mehrdeutigkeit. Deswegen bezeichnet Goethe die Dichtung des Hafis als „unbegrenzt“ und in Analogie zum „flüßigen Element“ die Gedichte als Wellen.

Das dichterische Symbol für die Negierung des Endlich-Begrenzten und Festen-Fixierten ist in Goethes *Divan* „die Welle“, Ausdruck des „flüßigen“ Elements, das Goethe mit dem *Divan* des Hafis verbindet. Von ihm heißt es im Gedicht „Unbegrenzt“:

Du bist der Freuden echte Dichterquelle,  
und ungezählt entfließt dir Well auf Welle (25).

Das „flüßige Element“ erlaubt Hafis die Verbindung des augenscheinlich Unverbundenen. Goethe spricht von einer Dichtung, die „das Ungereimte zusammen reimt“ (165). Die Dichtung des Hafis ist ständige Bewegung. Jede Assoziation ist eine Welle, die sich mit anderen Gedanken vereint. Jede Zeile eröffnet eine neue Thematik, dennoch ist Alles mit Allem verbunden. Diese Unbegrenztheit der Bezüge ist das Gegenteil westlichen Einheitsdenkens, das dem Gedicht nur ein einziges nach den Gesetzen der Logik präsentiertes Thema zugesteht. Diesem Festen westlichen

Inhalts steht die durch die Welle symbolisierte unbegrenzte Bewegung des östlichen Gedichts gegenüber. Goethe erklärt im Kapitel „Allgemeinstes“: „Jene Dichter haben alle Gegenstände gegenwärtig und beziehen die entferntesten Dinge leicht aufeinander,...“ (168). Dieser Reichtum der Bezüge gehört zum vereinigenden „flüßigen Element“. Der *Divan* ist gefüllt mit Bewegungsmetaphern und -symbolen. Selbst das menschliche Haar, die wellenförmigen Locken der Frauen, werden unter dem Aspekt der zeitlosen Bewegung gesehen. Im Gedicht „Versunken“ heißt es:

Man wird in solchen reichen Haaren  
Für ewig auf und nieder fahren (31).

Der Unterschied von Lied und Skulptur ist jedoch nicht der zwischen Orient und Okzident – so würde die Orientalismus-Debatte die Thematik darstellen –, sondern zwischen der Menschennachahmung längst vergangener griechischer Kunst und der neuen Form, dem Lied, das beiden, Goethe und Hafis, gemeinsam ist. Das grenzenlose orientalische Lied und Goethes Dichtung sind ein und dasselbe, wie das „uns“ der zitierten Strophe zeigt. Das „Andere“ ist die griechische Skulptur. Goethe kennt im *Divan* keine „Alterität“, sondern nur eine Identität.

Der Blick auf den Orient von Außen, das Erstaunen vor dem Fremden, wie ihn der Exotismus-Begriff impliziert, fehlen im *Divan*. Genauso wenig finden wir die nach Vergnügen suchende Neugier oder den Enthusiasmus für das Unbekannte, die ebenfalls den Exotismus kennzeichnen. Lynne Thornton spricht vom „*désire de curiosité et de nouveauté*“ (11). Goethes „Einleitung“ zu den *Noten* stellt klar, daß der Autor keinesfalls als neugieriger Fremder gesehen werden will, der ein unbekanntes, mysteriöses Land erkundet und sich an dem Fremden erfreut. Das den Text einleitende Gedicht „Wer das Dichten will verstehen“ pointiert ein „unmittelbares Verständnis“ (127), das die Begegnung Goethes mit dem Orient prägt. Es zeigt sich in den *Noten*. Die Symbiose mit dem Dichter Hafis ist möglich, da er sich als einen Reisenden sieht, der sich mit all den Eigenheiten des bereisten

Landes vertraut gemacht hat: „Sprachgebrauch sich anzueignen trachtet, Gesinnungen zu teilen, Sitten aufzunehmen versteht“ (127f.). Der Reiz des Exotischen existiert für so einen Reisenden nicht. Dieser Reisende geht nicht, wie der eingangs erwähnte William Beckford in den Orient, um dort seinen Durst nach „pleasures of the Imagination“ zu stillen. Anstelle des Vergnügens am Unbekannten steht im *Divan* das Bewußtsein von der Größe orientalischer Kultur: „woher so manches Große, Schöne und Gute seit Jahrtausenden zu uns gelangte, woher täglich mehr zu hoffen ist“ (129). Das Verhältnis zum Orient ist nicht von oberflächlichen Empfindungen geprägt, sondern von „Bewunderung und Neigung“ (200). Beides greift tiefer als die von Said abgelehnte Orientbegeisterung westlicher Schriftsteller und Maler, die den Zugang zum wirklichen Orient verstellt. Said rechnet auch Goethe zu den „Oriental enthusiasts“ (52). Diese gehen trotz ihrer Begeisterung, wie Said meint, von einer Überlegenheit des Westens aus, „the idea of European identity as a superior one“ (Said 7). Dieser Kernsatz des Orientalismus trifft auf Goethe nicht zu, der das Wesen des Orients in dessen Dichtung erkennt und sich mit diesem Wesen identifiziert. Goethes „Bewunderung“ der persischen Dichtung hat nichts mit der von Said unterstellten „free-floating mythology of the Orient“ (ebd.) zu tun. Goethes Orient ist keine Erfindung, sondern das Ergebnis einer intensiven Beschäftigung mit persischer Dichtung und mit dem größten persischen Dichter, Hafis.

In den *Tag- und Jahreshften für das Jahr 1815* beschreibt Goethe die Wirkung von Hafis. Diese entspricht der Entdeckung Shakespeares vierzig Jahre früher: „Ich mußte mich dagegen produktiv verhalten, weil ich sonst vor der mächtigen Erscheinung nicht hätte bestehen können. Die Einwirkung war zu lebhaft, die deutsche Übersetzung lag vor und ich mußte also hier Veranlassung finden zu eigener Teilnahme“ (*Werke* 10, 514). Die Wirkung „der mächtigen Erscheinung“ provoziert die Teilnahme, das produktive Verhalten Goethes, das in der Schöpfung seines *West-östlichen Divan* resultiert. Goethes dichterische Antwort ist nicht Nachahmung der Inhalte und Formen von Hafis, sondern

Dichtung zu Themen, die beiden gemeinsam sind. Sie spannen den Bogen vom Wesen der Dichtung und des Dichters hin zu den fundamentalen Lebensfragen. Es geht um den von Hegel konstatierten „allen Menschen gemeinschaftlichen Gehalt“ (*Ästhetik* III 62). Dieser wird west-östlich dargeboten unter ständigem Bezug auf das in Hafis' Dichtung Vorgefundene, was sich oberflächlich als „Lieben, Trinken, Singen“ (9) zusammenfassen lässt, aber wesentlich tiefer greift. Die Reflexion über die tiefsten Probleme des Menschenlebens schließt jedoch den „berauschendsten Lebensgenuß“, den Heine im *Divan* findet, nicht aus. Im *Divan* zählt weder der exotische Reiz des Fremden noch das Lokalkolorit, die im Zentrum von Exotismus und Orientalismus stehen. Die vom exotistischen „ennui“ ausgelöste Suche nach imaginären Vergnügungen ist nicht der Ausgangspunkt Goethes, sondern das sofortige Erkennen einer Geistesverwandtschaft zwischen ihm und Hafis: „Alles, was dem Stoff und dem Sinne nach bei mir Ähnliches verwahrt und gehegt worden, tat sich hervor, und dies mit um so mehr Heftigkeit, als ich höchst nötig fühlte, mich aus der wirklichen Welt, die sich selbst offenbar und im stillen bedrohte, in eine ideelle zu flüchten, an welcher vergnüglichen Teil zu nehmen meiner Lust, Fähigkeit und Willen überlassen war“ (ebd. *Werke* 10). Die Identität von dichterischer Absicht und Stoff, die sich beim östlichen und westlichen Dichter zeigt, erlaubt keinen exotistischen Diskurs. Die Hammer-Purgstallsche Übersetzung des *Divan* von Hafis war für Goethe keine Begegnung mit einem „Anderen“ oder „Fremden“; sie löste ein Wiedererkennen des verborgenen Eigenen aus.

Beide, Hafis und Goethe, teilen die Abneigung gegenüber dem wirklichen, von Krieg und Umwälzungen bedrohten Weltzustand und eine Vorliebe für eine „ideelle“ Welt – eine dichterische Welt, die der bedingten Welt der Realität gegenübersteht und vom Realitätsdruck befreit. Diese dichterische Welt darf nicht mit exotistischem Eskapismus oder einer Suche nach unbekanntem Reizen verwechselt werden. Sie ist, um Goethes Fiktion des Orientreisenden weiterzuführen, eine Reise von der Realität des Weltzustandes in das Reich der Kunst und damit der Freiheit.

Diese Möglichkeit, die Realität durch das heitere Reich der Kunst zu ersetzen, wie sie sich in Goethes *Divan* und der persischen Dichtung zeigt, inspiriert Gautier und die Symbolisten. Gautier feiert Goethes Fähigkeit, sich von den napoleonischen Kriegswirren zu distanzieren und Kunst zu schaffen im „Preface“ seiner Gedichtsammlung *Émaux et Camées*. Diese wird als das Fundament der modernen französischen Lyrik angesehen. Es ist bemerkenswert, daß Goethes *Divan*, der in Deutschland kaum wahrgenommen wurde, Gautier zum dichterischen Vorbild wird. Die Trennung von Leben und Kunst, die Goethe im *Divan* praktiziert, ist Kernstück des symbolistischen Kunstprogramms.

Pendant les guerres de l'empire,  
 Goethe, au bruit du canon brutal,  
 Fit le Divan occidental,  
 Fraîche oasis où l'art respire.  
 Pour Nisami quittant Shakespeare,  
 Il se parfuma de santal,  
 Et sur un mètre oriental  
 Nota le chant qu'Hudhud soupire.  
 Comme Goethe sur son divan  
 A Weimar s'isolait des choses  
 Et d'Hafis effeuillait les roses,  
 Sans prendre garde à l'ouragan  
 Qui fouettait mes vitres fermées,  
 Moi, j'ai fait Émaux et Camées.

Die von Goethe sich als Dichtungsziel gestellte Realitätsvermeidung hat nichts mit orientalisierendem Eskapismus zu tun. Sie trifft den Kern der Kunstintention der islamischen Welt. Deren Kunst geht nie vom Auge aus, wie die realistische westliche Kunst, sondern von dem, was das Auge nicht sieht, dem „l'Invisible“, das der Gottesvorstellung des Islam zugrunde liegt. Wie der Orientteppich zeigt, geht es um eine symbolische Darstellung einer Idee, nicht um Beobachtung und Nachahmung von Realität. Das Ziel der orientalischen Kunst ist, die Realität durch eine nicht existierende ideelle Welt zu ersetzen – ein Ziel, das sie mit der deutschen Romantik und dem europäischen Symbolismus

teilt. Es setzt die Überlegenheit des Künstlers über die reale Welt voraus, die Überlegenheit des Geistes über die Natur. „Hegire“, das Einleitungsgedicht des *Divan*, zeigt diese Überlegenheit. Das lyrische Ich ist kein Opfer der kriegerischen Ereignisse, wie man nach den ersten Zeilen annehmen könnte, sondern es hat die Fähigkeit, sich diesen willentlich in eine ganz andere, realitätsungebundene Existenz zu entziehen. Dies geschieht durch eine offensichtlich sorgfältig geplante Reise in den Orient und wird bestätigt durch das immer wiederkehrende „will ich“ und „will mich“. Im Gegensatz zu Mohammeds Hegire, der Flucht nach Medina, geht es hier um eine beabsichtigte Versetzung in einen anderen Weltzustand. Wie Johann Christoph Bürgel bemerkt, ist der *Divan* eine „geistige Reise, die über Zeiten und Räume hinführt zu den Ursprüngen, zum Wesen der Dinge, zu dem, was immer in Erscheinung tritt“ (40). Das kritische Instrumentarium des Orientalismus und Exotismus geht von der sinnlichen Erfassung des Orients aus. Aus diesem Grund verlangt Said die Darstellung des „real Orient“ (101) und schließt jegliches imaginäre Erfassen von Welt aus. Gerade dieses ist jedoch die Essenz orientalistischer Kunst! Goethes *Divan* ist nicht nur eine Rückkehr zu der Ideenlehre von Platon und Plotinus, die er mit Hafis teilt, sondern gerade dadurch ein Eindringen in das Wesen islamischer Kunst. Dieses manifestiert sich in einer Entwirklichung der realen Welt und einem Streben nach Höherem und Ewigem. Das Platonische und Plotinische Ideengut ist Orient und Okzident gemeinsam. Es formt eine Brücke, auch wenn die westliche Entwicklung seit der Renaissance immer mehr dem Vorhandenen und damit Evidenten zustrebt, wie nicht nur die realistischen und naturalistischen Bestrebungen westlicher Kunst, sondern auch Saids Orientalismus-Theorie beweisen.

Die Gemeinsamkeit, die Goethe und Hafis verbindet, liegt nicht nur im Ideellen, sondern auch in den Auffassungen und Erfahrungen, wie Schaeder in *Goethes Erlebnis des Ostens* feststellt: „Was Goethe an Hafis erfuhr, das war die Gemeinsamkeit des menschlichen Schicksals und der dichterischen Berufung in einer tief beunruhigenden Zeit“ (13). Menschen- und Dichter-

schicksal stehen bei beiden im Mittelpunkt der Reflexion. Goethe findet, wie schon bemerkt, in der Dichtung des Hafis „Ähnliches“, seinem Denken Entsprechendes. Damit ist das „Andere“ des Orientalismus-Diskurses ausgeschlossen. Saids Vorwurf von imaginer Sinnlichkeit und auf den Orient projizierten Sehnsüchten – dem „enthusiasm“, den er gegenüber den orientalisierenden Schriftstellern, Goethe eingeschlossen, erhebt – findet bei der Lektüre des *Divan* keine Bestätigung. Wie Schaeder feststellt: „Nie werden seine Verse, wie die anderer Gedichte, zum Spiegel unserer Seelenbewegung. Sie fügen sich nicht unserem Sehnen und Träumen, sondern fordern von uns Sammlung und Klarheit“ (63). Goethes *Divan* kommt nicht unserem Sehnen nach einem Phantasieorient und unseren Träumen davon entgegen. Er ist Gedankenkunst und regt uns an, über Leben, Liebe und Kunst nachzudenken. Die Schwierigkeiten des menschlichen Lebens sind im Reich der orientalischen Kunst aufgehoben. Die Überzeugung von der Überlegenheit der Kunst über das Leben verbindet die persische Dichtung mit Hegels *Ästhetik* und dem dort verkündeten Kunstideal von „Freiheit und Unendlichkeit“. Im Gegensatz zur westlichen Abbildung des Leidens, der Sorgen und Tragik des menschlichen Lebens lernt Goethe von Hafis, daß der Geist die Macht hat, das Furchtbare zu negieren. Der Dichter reproduziert nicht das Leiden in der Welt – wie es der westliche Realist abbildet –, sondern transzendiert dieses durch „Heiterkeit“: „Heiterkeit und Bewußtsein sind die schönen Gaben, für die er dem Schöpfer dankt: Bewußtsein, daß er vor dem Furchtbaren nicht erschrecke, Heiterkeit, daß er alles erfreulich darzustellen wisse!“ (*Divan* 182). Die Aufgabe des Dichters ist es, das Schöne, das trotz der Kriegsgreuel und des menschlichen Elends zu finden ist, darzustellen. Im Gedicht „Liebliches“ zeigt Goethe dies exemplarisch. Im *Divan* ist „Liebliches“ das Schlüsselwort für ein Dichtungsziel, das sich vom Realitätsdruck gelöst hat und bewußt das Schöne sucht. Am Ende des „Buch des Dichters“ heißt es: „Möge meinem Schreibe-Rohr Liebliches entfließen!“ (21). Liebliches ist Goethes Bezeichnung für das Schöne des Orients. Es schließt die Heiterkeit mit ein.



Hafis' Heiterkeit, die uns an Scheherazades furchtloses Erzählen im Angesicht des Todes erinnert, beweist die Überlegenheit der Kunst über das Leben. Der menschliche Geist kann sich, wie die persische Dichtung zeigt, vom Wirklichkeitsdruck befreien. Hegels Begeisterung für den *Divan* beruht auf Goethes Darstellung dieser Befreiung. Er preist Goethes Kunst, „welche durch die Heiterkeit des Gestaltens die Ziele hoch über alle peinliche Verflechtung in die Beschränkung der Wirklichkeit hinausheben“ (*Ästhetik* I/II 681). Goethe legt die Grundlagen für Walter Paters Diktum: „The basis of all artistic genius lies in the power of conceiving humanity in a new and striking way, of putting a happy world of its own creation in place of the meaner world of our common days...“ (205). Pater begründete den europäischen Ästhetizismus und beeinflusste ganz wesentlich die symbolistische Bewegung. Seine Ablehnung der Wirklichkeitsnachahmung hat ihr Fundament in Goethe und Hegel, die das Transzendieren der endlichen Welt im Werk von Hafis bewundern. Die vom Orient erlernte Negierung der Wirklichkeit durch die Kunst zeigt sich auch im Werk von Oscar Wilde. In *The Picture of Dorian Gray* erklärt der angehende Schriftsteller Lord Hallward: „I should like to write a novel certainly; a novel that would be as lovely as a Persian carpet, and as unreal“ (45). Hegels Definition des Kunstschönen erweist sich als eine Bestätigung der orientalischen Kunst, die das Schöne vom Wirklichen trennt: „Durch diese Freiheit und Unendlichkeit..., ist das Gebiet des Schönen der Relativität endlicher Verhältnisse entrissen und in das absolute Reich der Idee und ihrer Wahrheit emporgetragen“. (*Ästhetik* I/II 184). Die Idee der Freiheit der Kunst, die den Orient und die deutsche Ästhetik des Idealismus verbindet, hat in der von kolonialer Unfreiheit geprägten Orientalismus-Diskussion bisher keinen Platz gefunden. Es ist eine Gemeinsamkeit, die ein eingehendes Studium verdient. Die Glückswelt der Kunst ist eine Schöpfung des Geistes, der sich über die bedingte, vom Leiden geprägte Welt erhebt. Die Beobachtung der Welt zeigt wenig menschliches Glück in der Welt. Der westliche Realismus und besonders der Naturalismus kennen keine Glückswelten, die jedoch typisch für die *Märchen aus 1001*

*Nacht* sind und die sich in der vollendeten Harmonie persischer Teppiche spiegeln.

Sinnlichkeit und Geist kennzeichnen die orientalische Literatur. Goethes *Divan* ist voll von Bemerkungen über den Zusammenhang von Sinnlichem und Geistigem. Die schon zitierte Definition des Dichters als „mannigfaltig“ und „grenzenlos“ bestätigt dies. Im Kommentar zum *Buch der Betrachtungen* bemerkt Goethe: „denn alles ist dort Betrachtung, die zwischen dem Sinnlichen und Übersinnlichen hin und her wogt, ohne sich für eines oder das andere zu entscheiden“ (201). In Antizipation des symbolistischen „état d'âme“ sieht Goethe das durch die kontemplative Betrachtung vereinigte Miteinander von Sinnlichem und Übersinnlichem als die Essenz seiner eigenen kreativen Orientrezeption. In den Anmerkungen zum ersten Buch des *Divan* schreibt er: „Hierin, wie es vorliegt, werden lebhaftere Eindrücke mancher Gegenstände und Erscheinungen auf Sinnlichkeit und Gemüt ausgedrückt und die näheren Bezüge des Dichters zum Orient angedeutet“ (199). Das Gedicht „Liebliches“ kann als Programmgedicht für das ständige Wechseln von Sinnlichkeit und Geist, Erfahrung und Traum gelten. Indem Goethe die orientalische Dichtungsweise übernimmt, bricht er mit der rein sinnlichen Orientwahrnehmung, wie sie der Exotismus als alleinige Zugangsmöglichkeit kennt. Dort ist der Orient einzig durch die Sinne zugänglich, denen aufgrund eines schon existierenden, auf das Andere gerichteten, imaginativen Erwartungshorizontes die Realität des Orients, wie Saïd richtig bemerkt hat, verschlossen ist. Der Exotismus ist auf die Erwartung von sinnlichem und imaginativem Vergnügen gerichtet. Goethes „geniessen“, die Genußthematik des *Divan*, die Heine als einmalig in der deutschen Literatur erkennt, ist im orientalischen Sinne Entgrenzung. Wein, Liebe und Dichtung entgrenzen den Menschen und führen zu Gott.

Das Fremde und die raum-zeitliche Entfernung vom „Hier und Jetzt“, die so entscheidend im Exotismus sind, werden im *Divan* durch eine verbindende Reflexivität negiert. Die Reflexivität charakterisiert, wie Hegel meint, die persische und die roman-

tische Dichtung . Goethes geistige „Betrachtung“, seine Reflexionen über die Dichter – und Menschenexistenz verbinden Orient und Okzident; sie sind „west-östlich“: „Der geistreiche Mensch, nicht zufrieden mit dem, was man ihm darstellt, betrachtet alles, was sich den Sinnen darbietet, als eine Vermummung, wohinter ein höheres geistiges Leben sich schalkhaft – eigensinnig versteckt, um uns anzuziehen und in edlere Regionen aufzulocken“ (200). Das platonisch-plotinische Erbe, das sich Orient und Okzident teilen, ist in Goethes Bemerkungen offenbar. Dieses Reich der ewigen Ideen, der „Musterbilder“, wie sie Goethe im *Divan* nennt, sind der sinnlichen Orientierung des Exotismus nicht zugänglich. Exotistisch-orientalisierende Literatur und Kunst stimuliert nicht „dieses Nachdenken, wozu man aufgefordert wird“ (201), das Goethe als die Essenz orientalischer Kunst sieht. Die Reflexion über „Probleme des Erden-Lebens“ (ebd.), die Probleme, die unserer endlichen und bedingten Existenz eigen sind, und deren Überwindung durch die Kunst bestimmen das Wesen der beiden *Divane*, des orientalischen von Hafis und des „west-östlichen“ von Goethe. Goethes *Divan* passt nicht zur Exotismusdefinition von Albert Cassagne: „L'exotisme est un moyen avantageux de donner satisfaction à la fois au goût de l'originalité, de l'outrance, de l'étrangeté, du pittoresque d'une part, et au besoin d'exactitude et de vérité d'autre part“ (zitiert in Rincón 345). Hugo von Hofmannsthal in seinem *Divan*-Aufsatz verdeutlicht Goethes Gegenposition zum Exotismus. Er beginnt mit der Bemerkung: „Dieses Buch ist völlig Geist“ und er bezeichnet den *Divan* als „eines von den Büchern, die unergründlich sind...“ (*Divan* 359). Während der Exotismus Pittoreskes und Realistisches vermischt, wie Cassagne bemerkt, zeigt sich keines von beiden bei Hafis und Goethe. Die konkrete endliche Menschennachahmung, wie sie sich in der griechischen Skulptur zeigt, wird ersetzt durch die Schöpfung des Unbegrenzten in der Dichtung und die Darstellung dessen, was immer ist. Anstelle der Nachahmung des Endlichen in seiner Konkretetheit – sei es Mensch oder Naturobjekt –, wie es die westliche Tradition verlangt, zeigt der orientalische Künstler wenig Interesse für das, was das Auge sieht. Der Mensch in

seiner Endlichkeit ist Gegenstand der Reflexion, aber das eigentliche Interesse gilt dem Unsichtbaren. Moulim Elaroussi in *Esthétique et Art Islamique* sagt vom islamischen Künstler: „il glorifie l'Invisible“ (11). Das höchste Unsichtbare ist Gott, der den Mittelpunkt islamischer Ästhetik bildet. Die Gottzentriertheit erklärt die Realitätsvermeidung und die Hinwendung zur Idee; analog dazu ist der westliche Realismus Ausdruck des Gottesverlustes. Das Auge ersetzt die Idee.

Die Welt der konkreten und begrenzten Objekte des Orients, die der realistische Blick der Orientaler des 19. Jahrhunderts fixiert, ist die Basis des Exotismus. Die realistische Beobachtung und Aufnahme des Orients interessieren Goethe nicht. Seine Sicht des Orients antizipiert die symbolistischen Techniken des „déformer“ und „déréaliser“, die aber wiederum die althergebrachten Techniken der symbolischen orientalischen Kunst sind. Im Gedicht „An Hafis“ geht es nicht um die Wiedergabe der Schönheit der jungen Frau durch das beobachtende Auge, sondern um eine unendliche Ausweitung der endlichen menschlichen Gestalt, die in die Natur und das Universum verfließt.

Wenn das Auge nach sich reißt,  
 Die wandelnde Zypresse.  
 Wie Wurzelfasern schleicht ihr Fuß  
 Und buhlet mit dem Boden;  
 Wie leicht Gewölk verschmilzt ihr Gruß,  
 Wie Ost-Gekos ihr Oden (27).

Die Idee des Unendlichen, die den Künstler inspiriert, daß er Alles mit Allem analog dem „flüßigen Element“ verbindet, ohne, wie es die westliche Weltsicht verlangt, zu sondern und zu teilen, ist die Essenz orientalischer Kunst. Hofmansthals Ausdruck „Verkettung alles Irdischen“, den er am Schluß seines orientalisierenden Märchens *Die Frau ohne Schatten* gebraucht, beschreibt das Ziel orientalischer Kunst. Es ist auch das Ziel von Goethes *Divan*, der dadurch in der Tat west-östlich geworden ist und Orient und Okzident zu einer Einheit zusammenführt. Der *Divan* ist nicht ein „espèce de dépaysement“, wie es sich Gautier

als Erfüllung seiner orientalisierenden Neigung wünscht (zitiert in Rincón 359). Er ist vielmehr eine Vereinigung mit dem „Geist des Orients“ (Friedrich Schlegel, *K.A.II*, 161). Gerhard Pickerodts Urteil über den Divan im Exotismus-Artikel des *Reallexikons*: „...hat der deutsche Orientalismus mit Goethes „West-östlichem Divan“ begonnen. Erstmals wird das Fremde nicht nur stofflich, sondern seiner imaginierten Wesensart entsprechend, auch stilistisch als Fremdes vergegenwärtigt“ (545) kann nicht zugestimmt werden. Es geht der deutschen Orientrezeption um die Überwindung des Fremden. Deshalb kann sie durch die Orientalismus- und Exotismuskurse nicht erfasst werden.

## Zitierte Werke

- Balke, Diethelm, „Orient und Orientalische Literaturen“ in *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 2. Hg. Werner Kohlschmidt u. Wolfgang Mohr. Berlin: de Gruyter, 1965. S. 816-869.
- Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*. Paris: Bookking International, 1993.
- Bürgel, Johann Christoph, *Drei Hafis-Studien. Goethe und Hafis*. Bern u. Frankfurt/Main: Lange, 1975.
- Carlyle, Thomas, „Novalis“ in *Essays II*. Boston: Brown and Taggard, 1860.
- Elaroussi, Moulim, *Esthetique et Art Islamique*. Casablanca : Afrique Orient, 1991.
- Galland, Antoine, *Les mille et une nuits*. Tome I, II. Hg. G. Picard. Paris: Garnier, 1988.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *West-östlicher Divan*. Hg. Hans-J. Weitz. Frankfurt: Insel, 1988.
- Hegel, G.W.F., *Ästhetik I/III*. Hg. Rüdiger Bubner. Stuttgart: Reclam, 1971.
- Heller, Erdmute, *Arabesken und Talismane. Geschichte und Geschichten des Morgenlandes in der Kultur des Abendlandes*. München: Beck, 1992.
- Hogarth, William, *The Analysis of Beauty*. Hg. Joseph Burke. Oxford: Clarendon, 1955.
- Lenz, J.M.R., *Anmerkungen übers Theater*. Hg. H.-G. Schwarz. Stuttgart: Reclam, 1976.
- Moritz, Karl Philipp, *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*. Hg. Ernst-Peter Wieckenberg. München: dtv, 1993.
- Pater, Walter, *The Renaissance*. London: Collins, 1967.

- Pickerodt, Gerhardt, „Exotismus“ in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Hg. Klaus Weimar. Berlin, New York: de Gruyter, 1997. S. 544-546.
- Polaschegg, Andrea, *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*. Berlin/New York: de Gruyter, 2005.
- Rincón, Carlos, „Exotisch/Exotismus“ in *Handbuch Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 2. Hg. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001. S. 338-366.
- Said, Edward W., *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
- Schaeder, Hans Heinrich, *Goethes Erlebnis des Ostens*. Leipzig: J.C. Hinrichs, 1938.
- Schlegel, Friedrich, *Kritische Ausgabe*, II. München, Paderborn, Wien: Schöningh, 1967.
- Schwarz, Hans-Günther, *Der Orient und die Ästhetik der Moderne*. München: iudicium 2003.
- Schwarz, Hans-Günther, „Grenzenlos – eine unbeachtete Kategorie der Ästhetik“, in *Confini e spazi liminari nella cultura tedesca, Grenzen und Grenzräume in der deutschen Sprache und Literatur*. Hg. Antonella Gargano, Hans-Georg Grüning. Macerata: eum, 2008. S. 63-77.
- Thornton Lynne, *Les Orientalistes. Peintres voyageurs 1828-1908*. Paris: ACR Édition, 1983.
- Voltaire, François-Marie, *Zadig et autres contes*. Paris: Bookings International, 1993.
- Wilde, Oscar, *Complete Works*. Intr. Vyvyan Holland. London, Glasgow: Collins, 1967.

**eum x** quaderni

# Heteroglossia

n.10 | 2009

**CAMBIAMENTI NELLA PERCEZIONE E RAPPRESENTAZIONE  
DELL'ESOTICO**

a cura di Hans-Georg Grüning con la collaborazione di  
Gianna Angelini

**eum** edizioni università di macerata



ISBN 978-88-6056-192-3