

EINFÜHRUNG

Der Epoche der *Sonette*, des Dramenfragments *Pandora* und der *Wahlverwandtschaften* folgten im Schaffen Goethes Jahre einer eingeschränkten Produktivität. Das Bewußtsein des Abschlusses verband sich mit der Neigung zu autobiographischer Rückschau; die ersten drei Teile von *Dichtung und Wahrheit* entstanden. Auf dem Gebiet des Dramas folgte, als nur zögernd übernommene Auftragsarbeit, *Des Epimenides Erwachen* (Mai bis Juli 1814). Die Lyrik verengte sich im wesentlichen auf Spruchdichtung; ein Neubeginn schien nicht zu erwarten.

Doch das Unerwartete geschah. Mit dem *West-östlichen Divan* entstand in den Jahren 1814 bis 1819, in Ergänzungen noch später, das umfangreichste lyrische Werk, das Goethe je hervorgebracht hat. Es entstand als Ergebnis eines Aufbruchs, in dem mehrere Bedingungsfaktoren zusammentraten.

Beglückend und belebend wirkte sich bereits der Wandel der politischen Situation aus. Die Zeit der Napoleonischen Kriege war zu Ende, auch wenn die Erinnerung daran in *Divan*-Gedichte wie *Hegire*, *Zwiespalt* und *Der Winter und Timur* eingeht. Seit Ende März 1814 herrschte Friede. Das Gefühl der Entlastung und Befreiung begleitete Goethe, als er Ende Juli zur Kur nach Wiesbaden, in die alte Heimat an Rhein und Main, aufbrach.

Doch der allgemeine Wandel der geschichtlichen Situation traf mit neuen Anregungen zusammen. Von besonderer Bedeutung war die Begegnung mit dem »Diwan« des persischen Dichters Hafis. Seit dem Sturm und Drang hatte der Orient Goethe immer wieder beschäftigt. Zusammen mit Herder begriff er in der Straßburger Zeit die Bibel wie den Koran als kulturgeschichtliche Dokumente des Orients; 1773 plante er ein »Mahomet«-Drama, das freilich Fragment blieb; zehn Jahre später übersetzte er ein Stück aus der arabischen Dichtung der »Mu'allakāt« (nach William Jones' englischer Übertragung des Werks); 1797 arbeitete er an einem »Moses«-Aufsatz; 1799 übersetzte er Voltaires Drama

»Mahomet«. Seit 1813 beobachten wir erneut Zeichen einer Intensivierung des Orientinteresses. In einem protestantischen Gymnasium nahm Goethe an einem mohammedanischen Gottesdienst teil (s. Brief an Friedrich Wilhelm Heinrich von Trebra vom 5. Januar 1814). Er entlich Johann Jakob Reiskes »Sammlung einiger arabischer Sprüchwörter« der Jenaer Schloßbibliothek. Von dem Leipziger Kunsthändler Johann Gottlob Stimmel ging ihm für die Weimarer Hofbibliothek eine »Kamels-Last von Blättern und Bänden« vorwiegend orientalischer Literatur zu (an Johann Heinrich Meyer, 7. März 1814). Als ihm sein Verleger Cotta Mitte Mai 1814 Hammers Hafis-Übersetzung schenkte, paßte das gut in die Umgebung solcher Orient-Kontakte. Doch mit Hafis' Gedichten erlangte der Orient für Goethe ein neues und anderes Gewicht. In den *Tag- und Jahres-Heften* zu 1815 berichtet Goethe darüber: »wenn ich früher den hier und da in Zeitschriften übersetzt mitgeteilten einzelnen Stücken dieses herrlichen Poeten nichts abgewinnen konnte, so wirken sie doch jetzt zusammen desto lebhafter auf mich ein, und ich mußte mich dagegen produktiv verhalten, weil ich sonst vor der mächtigen Erscheinung nicht hätte bestehen können. Die Einwirkung war zu lebhaft, die Deutsche Übersetzung lag vor, und ich mußte also hier Veranlassung finden zu eigener Teilnahme. Alles was dem Stoff und dem Sinne nach bei mir Ähnliches verwahrt und gehegt worden, trat sich hervor, und dies mit um so mehr Hefigkeit 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 vernünftigen Teil zu nehmen meiner Lust, Fähigkeit und Willen überlassen war« (Bd. 14, S. 239). Hafis regte ihn zu erneuter eigener Produktion an. Goethe bringt den Zusammenhang zum Ausdruck, wenn er die entsprechenden Gedichte »Gedichte an Hafis« nennt (s. S. 337). Und Hafis war nur der Anfang. Der Inspiration durch Hafis schloß sich ab Dezember 1814 ein breites Studium orientalischer und orientalistischer Literatur an, das den entstehenden *West-östlichen Divan* in entscheidender Weise fundiert.

Doch die Entstehung des *West-östlichen Divans* ist auch nicht ablösbar von dem biographischen Hintergrund einer

neuen menschlichen Beziehung. Diese ist mit beiden Reisen in den Westen, die alte Heimat, eng verbunden, die Goethe vom 25. Juli bis 27. Oktober 1814 und vom 24. Mai bis 11. Oktober 1815 unternahm. Das Belebende, Verjüngende des Reisens äußerte sich 1814 in den ersten Reisetagen in einer geradezu eruptiven Produktivität, aber auch in der im Gedicht *Phaenomen* zum Ausdruck gebrachten Zuversicht:

So sollst du, muntre Greis,

Dich nicht betruben,

Sind gleich die Haare weiß,

Doch wirst du lieben. (S. 15)

Schon 1814 war Goethe mehrfach zu Gast bei dem Frankfurter Bankier Johann Jakob von Willemer und Marianne Jung, die im September dessen Gattin wurde; 1815 folgte er vom 12. August an für mehrere Wochen der Einladung der Willemers auf die Gerbermühle, ihr Landhaus am Main unweit von Frankfurt. Lassen schon die Begegnungen 1814 auf Sympathien für die 36 Jahre jüngere Frau schließen, so entwickelte sich 1815, während des zweiten Rhein-Main-Aufenthalts, daraus eine leidenschaftliche Beziehung, die in den Gedichten des »Buchs Suleika« ihren literarischen Ausdruck fand. Goethe hat diesen Erlebnis Hintergrund des *West-östlichen Divans* sorgfältig verborgen. Erst Jahrzehnte später wurde er von Herman Grimm aufgedeckt (Preußische Jahrbücher 1869), fortan immer wieder Gegenstand von mancherlei Spekulationen. Die Beziehung zwischen Goethe und Marianne von Willemer ist so schwer zu fassen auch deshalb, weil sie so anders als gängige Liebesbeziehungen in Erscheinung tritt. An der Leidenschaftlichkeit der Beziehung besteht kein Zweifel; gleichwohl bleibt sie eingelassen in eine Sphäre geselligen Umgangs, in die auch der Gatte Mariannes mit einbezogen war. Das Persönliche der Liebesbegegnung findet keinen ähnlich individualistischen Erlebnisausdruck wie im Sturm und Drang; vielmehr werden die literarischen Äußerungen der Liebe in die Rollen des orientalischen Musterpaars Hatem und Suleika übertragen – verhüllend, aber zugleich dem *Divan*-Gesetz der Orientalisierung folgend. Gefühle und Gedanken der Liebenden verraten Gegenwärtigkeit und Lebensnähe; doch die Liebesbeziehung wird in ausgeprägter Weise im Medium der

Dichtung gelebt, zu der Marianne sogar eigene Gedichte beitrug. Das Verhältnis erscheint als Erfüllung jener gesteigerten Einheit über der Zweifelt, wie sie im *Gingo biloba*-Gedicht gedeutet wird (S. 71); aber mit der Intensivierung der Beziehung reife in Goethe auch der Entschluß zur Ent-sagung. So ist es wohl letztlich zu verstehen, daß sich die Liebenden nach der Trennung am 26. September 1815 nie mehr wiedersahen, nur der Briefwechsel aufrechterhalten blieb. Man kann den *Divan* lesen, ohne diesen biographischen Hintergrund zu kennen, und vollends verbietet sich seine biographische Reduktion auf einen ›Liebesroman‹. Andererseits gibt das persönliche Erleben den Gedichten ein gutes Stück ihrer eigenen Lebensverbundlichkeit. Jedenfalls hätte es den *Divan*, vor allem das umfangreichste seiner Bücher, »Buch Suleika«, so nicht gegeben, wenn es neben Hafis und der anregenden Welt orientalistischer Literatur und Kultur nicht auch Marianne-Suleika gegeben hätte.

ORIENTERFAHRUNG UND ALTERSLYRIK

Die Begegnung mit dem Orient, mit seiner Geschichte, seiner Dichtung, aber auch dem Islam, findet im literarischen Werk selbst einen höchst vielgestaltigen produktiven Ausdruck. Schon der Titel des *West-östlichen Divans* macht die Beziehung des Westlichen und Östlichen zum Programm. Greifbar wird sie nicht zuletzt in den aufweisbaren Anregungen durch orientalische Quellen. Aber der Text schafft sich auch ganz eigene literarische Strategien der Vermittlung.

Eine der wichtigsten ist die Fiktion einer Reise. »Am liebsten aber wünschte der Verfasser vorstehender Gedichte als ein Reisender angesehen zu werden«, wohl auch als »Handelsmann«, der das von der Reise Mitgebrachte »den Seinigen (...) gefällig auslegt«, heißt es in den »Noten und Abhandlungen« (S. 130 f.). Und ähnlich hatte es bereits 1816 die Ankündigung des Werks im ›Morgenblatt für gebildete Stände‹ (Nr. 48, 24. Februar 1816) hervorgehoben: »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 Muschelmann sei« (Bd. II.2, S. 208). Das ist hier besonders mit Bezug auf den Anfang des Zyklus gesagt. Mit *Hegire* eröffnet ihn ein Gedicht eines Aufbruchs, eines Reisebeginns. Die Welt der früharabischen Beduindichtung ist der erste geistige Raum, in den die Reise führt, und auf andere, die Welt des Hafis, die Schenke, das Paradies, in das der Dichter zuletzt einkehrt, wird vorausgedeutet. Die programmatische Vor-ausdeutung läßt die einzelnen *Divan*-Bücher später geradezu als Stationen einer geistigen Orientreise erscheinen (vgl. Illeri: Goethes »West-östlicher Divan« als imaginäre Orient-Reise). Ihre literarische Inszenierung bedient sich nur ganz sparsam räumlich-gegenständlicher Requisiten. Hier, in heimische Landschaft projiziert, ein Bild der »Zelten des Vesires« (S. 16, V. 5), dort Anspielungen auf den Euphrat (S. 17, V. 6 und S. 70, V. 1), den Sandarūd und Demawend (»Senderud«, »Darnawend«, S. 113, V. 73 f.), ein »Bazarlädchen« (S. 77, V. 1), dann wieder der Raum der Schenke, länger beibehalten, aber doch höchst sparsam konkretisiert. Aber gerade der Stil einer bloß andeutenden Konkretisierung ist wichtig. Er hält mit den Sprüngen der Phantasie das Bewußtsein einer imaginativen Reise präsent. Und er läßt das östliche Kolorit stets offen für Beimischungen des westlichen, trägt dazu bei, daß beide zu einem literarischen Raum west-östlicher Gegenwart verschmelzen.

Die Topographie einer geistigen Orientreise wird erweitert und belebt durch ein reiches Ensemble von Namen und Figuren aus der Geschichte, der Religionsgeschichte und der Literatur des Orients. Seine Funktionen sind vielschichtig. Hafis, Mohammed, Timur und andere: sie alle stehen zunächst für eine geschichtliche und kulturgeschichtliche Überlieferung. Aber sie fungieren zugleich als übergeschichtliche Muster, zu denen sich der westliche Dichter – bald zustimmend, bald abwehrend – in Beziehung setzt. So z. B. entnimmt das »Buch der Liebe« orientalistischer Überlieferung seine »Musterbilder« (S. 39): Rustan und Rodawu, Jussuph und Suleika, Ferhad und Schirin, Medschnun und Leila, Dschemil und Boteinah, Salomo und die Braune. Den Bezug auf ein Muster hat auch das westliche Paar im Sinn,

wenn es sich später die Namen Hatem und Suleika gibt. Doch die aufgenommene Rolle leistet noch mehr: Sie unterstreicht den Abstand von Biographie und Literatur. Aber sie macht die Rolle auch zum Vehikel einer neuen west-östlichen Identität.

Zu den wichtigsten Strategien der Vermittlung gehört das Gespräch. Die *Divan*-Lyrik hat sich von der ›einsamen‹ Lyrik des Sturm und Drang denkbar weit entfernt; sie ist in ausgeprägter Weise gesellig. Selbst die Äußerungen von Leidenschaft bleiben immer wieder eingebettet in die Umgebung geselligen Spiels. Die Geselligkeit aber äußert sich in besonderem Maße im Gespräch. Die *Divan*-Lyrik ist auf weiten Strecken dialogisch oder wenigstens von dialogischen Elementen – so vor allem den Anredeformen – durchsetzt. Die wichtigsten Bezugsverhältnisse, die thematisch werden, sind immer zugleich dialogische Verhältnisse: So in Ansätzen bereits zwischen dem westlichen Dichter und Hafis, noch ausgeprägter in den drei Gesprächskreisen zwischen Hatem und Suleika, dem Dichter und dem Schenken, schließlich dem Dichter und der Huri, der Hüterin des west-östlichen Paradieses (vgl. Henckmann: Gespräch und Geselligkeit in Goethes »West-östlichem Divan«). Die Gesprächskonstellationen tragen erheblich zur perspektivischen Auffächerung der *Divan*-Welt bei. Aber sie stellen vor allem auch das Medium dar, in dem Eigenes und Fremdes, Westliches und Östliches aufeinander zugehen und die Erfahrung höherer Gemeinsamkeit zum beglückenden Ereignis wird.

In vielen Gedichten wird die Begegnung der Kulturen zum Thema. Das an Hafis gerichtete Gedicht *Unbegrenzt* (S. 25) z. B. reflektiert auf die geistig-literarische Gemeinsamkeit beider Dichter, aber auch den produktiven Wettstreit, mit dem sich Altes verjüngt. Von einer ›Verjüngung‹ hatte bereits das Eröffnungsgedicht *Hegire* (S. 9) gesprochen: Den Dichter, der einer zerfallenden westlichen Welt in den »reinen Osten« entflieht, soll »Chisers Quell verjüngen«. Diese Thematik der Belebung, Erneuerung, Verjüngung wird in zahlreichen weiteren Gedichten aufgenommen und variiert, zumal im »Buch des Sängers«. In *Erschafften und Beleben* (S. 14) wird im humoristisch gebrochenen

Mythos von Adams Belebung darauf angespielt. In *Phaenomen* (S. 15) und *Allleben* (S. 20) werden Naturphänomene zur Verheißung für die Erneuerung in der Liebe. *Selige Sehnsucht* (S. 21) erhebt die Verwandlung, das »Stirb und werde«, in einer Sprache esoterischer Bilder zum allgemeinen Gesetz: zur Möglichkeit, sich gerade in der Verwandlung durch ein Anderes und Fremdes auf höherer Stufe neu zurückzugewinnen. Es gilt für die Liebe nicht anders als für die interkulturellen Beziehungen. So unterschiedlich es sich auch artikuliert, haben die genannten Gedichte doch ein gemeinsames Thema: das der Belebung des Erstarrens, der Erneuerung des alt Gewordenen – Verjüngung und Erneuerung gegen den Prozeß des biologischen Alters, im geschichtlichen Leben, im Ganzen der Natur.

Orientrezeption und Alterslyrik gehen im *Divan* eine eigentümlich doppelsinnige Beziehung ein. Einerseits wird der Orient immer wieder mit dem Motiv des Alters verbunden, so vor allem auch im Prosateil. Der Dichter besinnt sich auf seine Situation, wenn er einleitend sein Unterfangen rechtfertigt: »wenn dem früheren Alter Thun und Wirken gebührt, so ziemt dem späteren Betrachtung und Mittheilung« (S. 130). Er beschreibt das Eigentümliche orientalischer Dichtung: »Der höchste Charakter orientalischer Dichtkunst ist, was wir Deutsche Geist nennen, das Vorwaltende des oberen Leitenden«. Er benennt Ausprägungsformen dieses Geistes: »Übersicht des Weltwesens, Ironie, freyen Gebrauch der Talente«, schließlich die Neigung, noch die »entferntesten Dinge leicht aufeinander« zu beziehen. Aber er versichert zugleich: »Der Geist gehört vorzüglich dem Alter oder einer alternden Weltpoche« (S. 170f.). Diese Stelle, die Orient und Alter zusammenbringt, berührt sich mit der bekannten Äußerung gegenüber Zelter: »Diese Mohamedanische Religion, Mythologie, Sittc geben Raum einer Poesie wie sie meinen Jahren ziemt. Unbedingtes Ergeben in den unergründlichen Willen Gottes, heiterer Überblick des beweglichen, immer kreis- und spiralartig wiederkehrenden Erde-Treibens, Liebe, Neigung zwischen zwei Welten schwebend, alles Reale geläutert, sich symbolisch auflösend. Was will der Großpapa weiter?« (Bd. 20.1, S. 601). Das alles liest sich, als hätten sich

Orienterfahrung und Altersbewußtsein einfach aus einer inneren Affinität heraus wechselseitig bedingt und begünstigt. Aber das ist nur die halbe Wahrheit. Die »Noten und Abhandlungen« werten die orientalische Kultur als Chance der Bewußtseinerweiterung und kulturellen Bereicherung. Noch um vieles deutlicher verbinden die Gedichte mit der Aneignung orientalischer Überlieferung die Vorstellung von Erneuerung und Verjüngung: eine Chance neuen Lebens für den alternden Dichter, aber auch seine Dichtung.

ASPEKTE EINER NACHKLASSISCHEN POETIK

Die Thematik des Dichtens durchzieht den *West-östlichen Divan*. Der Schreibende führt sich als Dichter ein. Aspekte seines Dichtens werden zum Thema zahlreicher Gedichte. Das Gespräch mit Hafis ist Zweigespräch mit einem Dichter, und selbst Kontrastfiguren wie Prophet und Tyrann werden zu Projektionsflächen seiner Selbstcharakteristik. Aber auch geschichtliche Besinnung dringt ein: die Selbstdeutung einer gewandelten Weise des Dichtens im weiteren geschichtlichen Kontext.

Der *Divan* macht die Entfernungen von der Klassik bewußt (vgl. u. a. auch Lemmel: Poetologie in Goethes west-östlichem *Divan*, S. 108–119). Die produktive Wende, die setzte die Begegnung mit der griechischen und römischen Antike voraus, diejenige der *Divan*-Jahre die Anregung durch die Kultur des Orients. Das Gedicht *Lied und Gebilde* stellt die damit verbundenen je anderen Kunstauffassungen einander gegenüber, um die eigene Position der Gegenwart daran abzuleiten:

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.

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

Indem sie mit dem Element Erde (»Thon«) das Feste, Begrenzte, Geformte betont, bezeichnet die erste Strophe des Gedichts – über die Plastik hinaus – das antike Kunstideal der »Gestalt«, an dem sich der klassische Goethe orientiert hatte. Die zweite umschreibt im Bild des »Euphrat«, als dem »flüßigen Element«, im Gegensatz dazu eine orientalische, mit den Momenten des Fließens und der Entgrenzung verbundene Auffassung von Kunst, der die spürbare Sympathie des Dichters nun gilt. Das Gedicht spiegelt die Absetzung des nachklassischen Goethe von der Poetik der Klassik. Die Symbolik des Wassers bringt auch hier Akzente von Erneuerung und Wiedergeburt ins Spiel. Aber das Neue, das sich bildlich aus dem Eintauchen in den Euphrat ergibt, versteht sich weder als bloße Wiederholung der aufgenommenen orientalischen Überlieferung noch als absoluten Gegensatz zur Position der Klassik. Die paradoxe Wendung vom »sich ballenden« Wasser ist eine Metapher der Poetik des Zyklus. Aber sie ist vor allem auch Ausdruck einer angestrebten Synthese: Formlosigkeit und Gestalt, Grenzenlosigkeit und Begrenzung werden in leichter bildlicher Fügung bewußt zusammengebracht. Die Geschichte des eigenen Dichtens und die aufgenommenen orientalische Überlieferung – Westliches und Östliches also auch hier und in diesem Sinne – haben erst in ihrem Zusammenwirken die neue Stufe des Stilwandels möglich gemacht.

Zyklische Kompositionsweisen sind ein konstitutives Element von Goethes Alterswerk. Es gibt sie in allen Gattungsbereichen: in *Wilhelm Meisters Wanderjahren* in der Reihe von Novellen, die Goethe der Rahmenhandlung einfügt, in *Faust II* in einer Folge deutlich unterschiedener und doch miteinander verknüpfter Symbolwelten, in den lyrischen Zyklen des *West-östlichen Divans*, der *Chinesisch-*

deutschen Jahres- und Tageszeiten und der späten Trilogien. Was immer man einschränkend sagen mag (vgl. Birus, Bd. 1, S. 736–741): die *Divan*-Gedichte bilden einen sorgsam komponierten Zyklus, auch wenn die Gestalt dieses Ganzen Jahre hindurch in Bewegung war und bis zum Schluß für Ergänzungen offen blieb. »Jedes einzelne Glied (...) ist so durchdrungen von dem Sinn des Ganzen, ist so innig orientalisches, bezieht sich auf Sitten, Gebräuche, Religion und muß von einem vorhergehenden Gedicht erst exponiert sein, wenn es auf Einbildungskraft oder Gefühl wirken soll«, schreibt Goethe in oft zitierten Worten am 17. Mai 1815 an Zelter (Bd. 20.1, S. 383), noch mitten aus der Arbeit heraus. Die Blickrichtung auf übergreifende Zusammenhänge schränkt die Autonomie des einzelnen Gedichts in einer für Zyklen charakteristischen Weise ein, sofern es auf ein »Ganzes« verweist und in Reihenbildungen mit anderen Gedichten verbunden ist (vgl. detailliertere Nachweise dazu in den Einführungen zu den einzelnen *Divan*-Büchern). Aber der Zykluscharakter tritt im *Divan* doch sehr anders in Erscheinung als in den lyrischen Zyklen der Klassik. Zum Verbindenden des Zyklus gehört z. B. in den *Römischen Elegien* die gewisse Homogenität der dargestellten Welt, auch die Einheit des Tons, in dem gesprochen wird. Die Einheit des *Divans* ist in anderer Weise eine solche der Gegensätze. Das Strukturmuster des Titels, das die Polarität des Westlichen und Östlichen als höhere Einheit meint, wiederholt sich in vielen Erscheinungsformen: dem Nebeneinander von Hohem und Niedrem, von religiöser Thematik und weltfroher Sinnesfreude, von Ernst und Scherz. An den orientalischen Dichtern beobachtet Goethe die Leichtigkeit, mit der sie »die entferntesten Dinge« aufeinander beziehen und verknüpfen, »die edelsten und niedrigsten Bilder«, immer bereit, »uns von der Erde in den Himmel zu erheben und von da wieder herunter zu stürzen oder umgekehrt« (S. 168–171). Er weiß, daß sich westliche Dichter und westliches Publikum daran »nicht so leicht gewöhnen« (S. 168). Trotzdem bleibt in der Lust, mit der die *Divan*-Poesie Entgegengesetztes vereint, die orientalische Inspiration spürbar. Doch geht es darüber hinaus zugleich um allgemeinere Tendenzen und Strukturen des Alterswerks.

Wie Gert Mattenklott (Das Monströse und das Schöne) von Goethes Auseinandersetzung mit Mantegnas »Triumphzug Cäsars: aus gezeit hat, wird die komplexere Einheit des ästhetischen Phänomens in Goethes Alterswerk erst in der Komplementarität der schönen Gestalt und des Monströsen, des Schönen und des Häßlichen, des Hohen und des Niederen faßbar – in *Faust II* nicht anders als im *Divan*. Man mag dabei z. B. an den Gegensatz denken, wenn der balladesken Inszenierung des Tyrannen in *Der Winter und Timur* (S. 6) noch im gleichen Buch die Anmut der Verse *An Suleika* (S. 66) unmittelbar folgt, dem Bild des Tyrannen im »Buch des Timur« dann die ganz andere Gegenwart der Liebenden im »Buch Suleika«. Besonders charakteristisch ist aber auch die ganze Spannweite vom Esoterisch-Feierlichen des lyrischen Sprechens z. B. in Gedichten wie *Selige Sehnsucht* (S. 21) und *Höheres und Höchstes* (S. 123) bis hin zu Äußerungen eines geradezu alltagsnahen lyrischen Tons. »Das Leben ist ein schlechter Spaß, / Dem fehlt's an Dies, dem fehlt's an Das« (...) (S. 43); »Getreter Quark / Wird breit, nicht stark« (...) (S. 63); »Zum Kessel sprach der neue Topf: / Was hast du einen schwarzen Bauch! (...)« (S. 109) – auch solche Verse sind eine wesentliche Facette der *Divan*-Poesie. Auch das Alltägliche der aufgerufenen Gegenstände und Bilder, Nähe zur Umgangssprache, oft verbunden mit einer Tendenz zur Form des Spruchs, gehören zu ihr. Der *Divan* hat gerade mit solchen Lyrik-Anteilen einen noch wenig beachteten Ort in den Anfängen einer alternativen, gemessen an gängigen Lyrik-Standards geradezu »unlyrischen« Lyrik, deren Wege dann weiter zu Heine, dem alten Fontane, zu Tucholsky, Kästner und Brecht zu verfolgen sind.

Die beobachtete Spannweite gilt ganz analog für den Bereich der verwendeten metrischen Formen (vgl. dazu Kayser: Beobachtungen zur Verskunst des West-östlichen Divans, und Helm: Goethes Verskunst im West-östlichen Divan). Frühere lyrische Zyklen Goethes verfahren gerade in diesem Punkt anders. Die *Römischen Elegien* und die *Venetianischen Epigramme* bedienen sich durchgehend, antiker Tradition gemäß, des Distichons, die *Sonette* von 1807/1808 ausnahmslos dieser romanischen Strophenform. Im

Gegensatz zu solcher Konstanz überrascht der *Divan* mit einer ganz anderen Vielfalt metrischer Formen. Grenzenlos ist sie nicht. So fehlen bezeichnenderweise antike Versmaße und Strophenformen, die in Goethes klassischer Lyrik so viel Raum gewannen, aber auch spezifisch romanische Formen wie Sonett, Stanze, oder Terzine. Umgekehrt gibt es dominante Elemente, die der *Divan* erkennbar bevorzugt. So z. B. ist mehr als die Hälfte aller Verse vierhebiger trochäisch, und diese wiederum begegnen vorwiegend in vierzeiligen Strophen. Innerhalb dieses Versbereichs geben sich dann, in einer Art metrisch-rhythmischer Leitmotivtechnik, weitere typologische Differenzierungen zu erkennen. Die – vorwiegend den Aussagen Suleikas und Hatems beigegebene – »Suleikastrophe« mit ihrem dipodischen Rhythmus, abwechselnd weiblichem und männlichem Ausgang und durchgängigem Kreuzreim liest sich anders als die lässiger gereimte »Schenkenstrophe« mit ihrem durchgängig weiblichen Ausgang; und die reimlosen Trochäen in *Der Winter und Timur* (S. 65) und *Siebenschläfer* (S. 124) geben dem Vers abermals einen anderen Charakter. Die aufweisenbaren metrischen Konstanten sind ein wesentliches Element zyklischer Verknüpfung und Einheit. Aber zur Eigenart dieses Zyklus gehört nicht minder die Vielfalt an abweichenden, ja konträren Möglichkeiten, die er zuläßt. Die Länge der Versgruppierungen reicht vom Zweizeiler über vier-, sechs- und achtzeilige Strophen und über strophisch nicht gegliederte Gedichte wechselnder Länge bis hin zu den episch verweilenden *Siebenschläfern* mit ihren 98 Versen. Viele Gedichte bedienen sich der Liedform, und ihre musikalischen Rhythmen luden immer wieder zu Vertonungen ein. Aber der *Divan* zeigt auch einen hohen Anteil spruchhafter Lyrik, der solche Musikalität am wenigsten eigen ist. Im ganzen überwiegen die heimischen Formtraditionen der Lyrik, beflößigt sich der westliche Dichter, wie er in den »Noten und Abhandlungen« sagt, »der schlichtesten Sprache, in dem leichtesten, faßlichsten Sybemaße seiner Mundart«, nur von weitem auf dasjenige hindeutend, »wo der Orientale durch Künstlichkeit und Künsteley zu gefallen strebt« (S. 131). Doch trotz solcher Zurückhaltung adaptiert Goethe in zwölf *Divan*-Gedichten in freier Weise

die orientalische Form des Ghasels. Das Gedicht *Nachbildung* (S. 26) begründet produktive Rezeption und Distanz gleichermaßen.

Auch die Bildlichkeit des *Divans* bestätigt den geschehenen Wandel, und das keineswegs nur in einer zuweilen orientalistisch inspirierten Metaphernfreude. Die beherrschende Form bildlicher Auffassung war in Goethes klassischer Periode das Symbol. Auch die *Divan*-Welt ist durch und durch symbolisch; die Gegenstände, von denen sie handelt, verweisen stets andeutend auf Anderes und Allgemeineres, wie es in dem Gedicht *Wink* (S. 27) auf eigene Weise reflektiert wird. Aber der *Divan* bedient sich nicht *nur* des Symbols; andere Formen der bildlichen Auffassung sind mit kaum minderm Recht danebengetreten. So fällt z. B. eine Gruppe von Gedichten auf, denen gemeinsam ist, daß sie die letzte Strophe, mitunter auch nur die letzte Zeile, mit »So« einleiten: »So sollst du, muntrer Greis, / Dich nicht betrüben (...)« (*Phaenomenen*, S. 15); »So fallen meine Lieder / Gehäuft in deinen Schoos (...)« (»An vollen Büschelzweigen (...)«, S. 82); »So, nach des Schicksals hartem Loose, / Weichst Du mir Lieblichste davon (...)« (*Hochbild*, S. 86); »So, mit morgenrothen Flügeln / Reiß es mich an deinen Mund (...)« (*Wiederfinden*, S. 88). Vorangegangen war jeweils die Darstellung von Erscheinungen und Vorgängen, die ihrerseits als »symbolisch« anzusprechen sind, in Naturalbildern andeutend auf menschliche Verhältnisse verweisen. Aber die Gedichte machen die symbolische Mehrdeutigkeit zum Schluß noch einmal ausdrücklich bewußt. Von gedueten Symbolen ließe sich sprechen. Daß in der Folge von Bild und Bildeutung singemäßig zwei Bereiche verglichen werden, entspricht dabei der Form des Gleichnisses. Selbst die in der Klassik so gescholtene Allegorie wird nicht in jeder Weise umgangen. Die Mythologeme in *Hochbild* (S. 86) und *Wiederfinden* (S. 88) z. B. sind so sehr von ihrer Deutungsfunktion für die Situation der Liebenden bestimmt, daß von einer allegorisierenden Tendenz gesprochen werden kann. Das Nebeneinander und Ineinander von Symbol, Gleichnis und Allegorie bezeichnet eine neue Vielschichtigkeit wie Freiheit der lyrischen Bildlichkeit.

POETIK UND NATURWISSENSCHAFT

Schon in biographischer und werkgeschichtlicher Hinsicht sind die naturwissenschaftlichen Forschungen Goethes Bestandteil des Hintergrunds, vor dem der *Divan* entstand. 1810 hatte Goethe die *Farbenlehre* abgeschlossen. Aber schon wenige Jahre später zogen ihn seit dem Winter 1812/1813 für ein Jahrzehnt die entoptischen Farben in ihren Bann, die er als Weiterführung und Ergänzung der *Farbenlehre* sah. Neben einigen Studien zur Entoptik entstanden u. a. Arbeiten zur Geologie und Meteorologie. Von 1817 an gab Goethe die Hefte *Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie* heraus, bemüht, im Rückblick auf das naturwissenschaftliche Schaffen geschichtliche und systematische Zusammenhänge deutlicher hervortreten zu lassen. Auch in die Beziehung zu Marianne von Willemer spielten die naturwissenschaftlichen Interessen hinein. Marianne nahm lebhaft an den optischen und meteorologischen Studien Goethes teil; und es war Aufmerksamkeit des Liebenden, des Forschers und des Dichters zugleich, wenn Goethe ihr z. B. ein Blatt des Ginkgo-Baumes schickte.

Die naturwissenschaftlichen Interessen haben ihre Spur vor allem aber auch dem Werk selbst eingeprägt. *Phaenomen* (S. 15) ist z. B. eines der frühesten *Divan*-Gedichte überschrieben – mit einem Leitwort, das der Naturforscher Goethe häufig gebraucht. Ein Naturphänomen steht denn auch im Mittelpunkt des Gedichts: der weiße Bogen, den die Sonne im Nebel für den Betrachtenden entstehen läßt. Das Gedicht macht das Verhältnis dieses weißen Bogens zum farbigen Regenbogen – die gleichwohl beide »Himmelsbögen« sind – zum Gleichnis des Abstands, der Jugend und Alter trennt, aber auch zum Ausdruck der Gewißheit einer neuen Liebe. Die Gedichte beziehen sich noch mehrfach in ähnlicher Weise auf Naturphänomene. So wird in *Hochbild* (S. 86) der mythologischen Fabel der naturgesetzliche Vorgang unterlegt, der den Regenbogen hervorbringt. In *Wiederfinden* (S. 88) wird der Mythos der Weltentstehung durchsichtig gemacht für die Entstehung der Farben aus Licht und Finsternis durch die Vermittlung des »Trüben« – ein Geschehen, das die *Farbenlehre* in § 175 des Didakti-

schens Teils (Bd. 10, S. 74) als Beispiel eines »Urphänomens« beschreibt. Das *Gingo biloba*-Gedicht (S. 71) macht die zweigeteilte Einheit des Ginkgo-Blattes zum Symbol für das Verhältnis der Liebenden. »An vollen Büschelzweigen (...)« (S. 82) vergleicht die Entstehung der Gedichte mit dem Reifen von Frucht und Samen. In *Sommernacht* (S. 104) und dem anschließenden Dialog zwischen Schenke und Hatem (S. 106) wird die betrachtende Haltung gegenüber der Natur zum Thema des Gedichts – als Element, das hier wie selbstverständlich auch zum Dichter gehört, der es in das west-östliche Gespräch eingebracht hat.

So ausgeprägt findet sich der naturwissenschaftliche Reiz gewiß nicht in sehr vielen Gedichten. Aber schon daß einige der bekanntesten und bedeutendsten *Divan*-Gedichte dazu zählen, gibt den Beobachtungen Gewicht. Und deren grundsätzlichere Bedeutung bleibt auch nicht auf die explizite Thematik beschränkt.

Wir sind gewohnt, den *Divan* nachdrücklich aus Goethes Orient-Rezeption zu verstehen, kennen in großer Zahl einschlägige Quellen, die Verse angeregt haben. Aber das fordert umgekehrt die Besinnung auf das Eigene des westlichen Dichters. Es wird in Abwandlungen und Formungen greifbar, die oft schon mit geringen Akzentverschiebungen große Änderungen erzielen, aber auch in dem Bewußtseinshorizont, von dem aus das Überlieferte aufgenommen wird. Das naturwissenschaftliche Vorwissen gehört zu den wichtigsten Elementen, die der westliche Dichter für seine eigene Position in Anspruch nimmt. Es ist wesentlicher Teil eines jüngeren und modernen Bewußtseins, das die Aneignung orientalischer Überlieferung prägt, sie aber auch entsprechend modifiziert und aktualisiert.

Der Bezug auf das Gesetz der Natur bleibt auch gar nicht auf die Gedichte beschränkt, auf die eigens verwiesen wurde. Auch wo eher beiläufig Anspielungen auf Goethes Metamorphosenlehre greifbar werden, wie z. B. in *Seltige Sehnsucht* (S. 21), »In tausend Formen magst du dich verstecken (...)« (S. 93) und in *Höheres und Höchstes* (S. 123), oder – in zahlreichen Erscheinungsformen – das aus der Morphologie und noch mehr der Farbenlehre abgeleitete Denkmotiv von Polarität und Steigerung faßbar wird, zeigt

sich, daß Natur und Welt im *Divan* durchwegs als Raum naturgesetzlicher Ordnungen verstanden werden. Die Liebenden werden ihm sehr bewußt ein- und zugeordnet, was in Gedichten wie *Hochbild* und *Wiederfinden* die Ausweitung ins Kosmische möglich macht. Das Gesetz der Natur wird aber auch zum Korrektiv der geschichtlichen Welt – z. B. in *Der Winter und Timur* (S. 65).

Doch zu den wichtigsten Funktionen des naturwissenschaftlichen Elements gehören die engen Beziehungen von Naturwissenschaft und Poetik. Sie haben im Werk Goethes ihre lange Tradition. Von der Italienischen Reise an war Goethe zu allen Zeiten bemüht, seine poetischen Verfahrensweisen auch von der naturwissenschaftlichen Reflexion her zu fundieren. In der Geschichte dieser Beziehungen lassen sich mehrere Paradigmata der Begründung unterscheiden. Am Anfang steht die Orientierung an der Morphologie im Vordergrund. Seit den späten 90er Jahren gewinnt daneben die Farbenlehre wachsende Bedeutung auch für die Dichtung. Das gilt insbesondere im Hinblick auf die »Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe«, der die *Farbenlehre* ein eigenes Kapitel widmet (Bd. 10, S. 229–273), aber auch allgemeiner für die naturgesetzliche Durchdringung der dargestellten Welt. Goethes literarisches Alterswerk überrascht durch eine neue Viestaltigkeit der naturwissenschaftlichen Beziehungen. Wie der *Divan* zeigt, stellen Morphologie und Farbenlehre weiterhin nebeneinander zentrale Paradigmata naturwissenschaftlich-literarischer Beziehungen. Gerade der *Divan* verrät daneben aber auch besonders deutlich ein weiteres, das viel zur Prägung des Alterswerks beigetragen, bislang aber noch kaum Beachtung gefunden hat: das der Entoptik.

Die entoptischen Studien beschäftigten Goethe von 1813 bis 1824, lange Zeit in engem Kontakt zum deutschen Physiker Thomas Johann Seebeck. Nach mehreren kürzeren Aufsätzen entstand 1820, ein Jahr nach dem Erstdruck des *Divans*, die umfangreiche und bedeutsame Schrift *Entoptische Farben*. »Entoptisch« würden die Farbenscheinungen dieser Art genannt, heißt es darin, »weil sie innerhalb gewisser Körper zu schauen sind« (Bd. 12, S. 474). Die den Farbenscheinungen zugrunde liegende Doppelbrechung

wurde schon 1815 durch Augustin Jean Fresnel aus einer Zerlegung des Lichts in senkrecht zueinander polarisierte Teilstrahlen erklärt. Goethe, der eine solche Aufspaltung des Lichts nicht konzedieren konnte, erklärt das Phänomen ganz in den Grundvorstellungen seiner Farbenlehre. Als Besonderheit vorausgesetzt werden optische Medien, die die Eigenschaft besitzen, dahinter befindliche Gegenstände in Doppelbildern wiederzugeben. So beschreibt Goethe es zunächst an Doppelbildern des rhombischen Kalkspats. Diesen ersten Versuchen folgten Experimente mit optischen Apparaten, die das entoptische Medium zwischen zwei Spiegel brachten, die in einem bestimmten Winkel zueinander standen. Die Farbenscheinungen, die sich dem Betrachter zeigten, waren so also das Ergebnis »wiederholter Spiegelungen«.

Ein Apparat dieser Art wird in dem 1817 entstandenen Gedicht *Entoptische Farben* (Bd. 11.1.1, S. 183) beschrieben. Der *Divan* setzt sich nicht ähnlich direkt zu den entoptischen Versuchen in Beziehung. Aber er konfrontiert mit einer Gedichtreihe, die erst im Kontakt dazu voll verständlich wird: die Gedichte von *Abglanz* bis »In tausend Formen magst du dich verstecken (...)« (s. S. 91–94 und Kommentar). Die Gedichte variieren das Thema von Spiegel und Spiegelungen. Z. T. geschieht das nur mittelbar, wenn z. B. das letzte in allen Gegenständen der Natur den Abglanz der Geliebten wahrnimmt, z. T. aber auch ganz wörtlich und direkt, noch dazu in auffällig paarweiser Anordnung: *Abglanz* stellt neben einen wirklichen Spiegel den symbolischen der Dichtung; das folgende Gedicht macht einen feinsten Unterschied zwischen dem Spiegel der Dichtung und dem des Herzens; das nächste wiederum hält solchen »Spiegeln« der Liebenden als gewissen Kontrapunkt den »Welten Spiegel« Alexanders entgegen, der als Requisite gewalttätiger Herrschaft erscheint. Die aufgebotenen Spiegel haben etwas von einer poetischen Versuchsanordnung, die die Spiegelungen der Liebe im Wechsel von Erinnerung und Gegenwart, von Mann und Frau, aber auch in den Medien wie Herz, Gedicht oder Natur zum Ziele hat. Das gilt im engeren Sinn zunächst natürlich nur für diese Gedichtreihe. Aber Dichten ist im *Divan* immer zugleich Aussage über das Dichten;

so auch hier. Punktuell und auf eine Stelle des Zyklus begrenzt tritt gleichzeitig etwas an die Oberfläche, was darüber hinaus allgemeinere Geltung beansprucht.

»Da sich gar manches unserer Erfahrungen nicht rund aussprechen und direct mittheilen läßt, so habe ich seit langem das Mittel gewählt, durch einander gegenüber gestellte und sich gleichsam in einander abspiegelnde Gebilde den geheimeren Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren«, schreibt Goethe am 27. September 1827 an Carl Jacob Ludwig Iken. Die Äußerung bezieht sich nicht ausschließlich auf den *Divan*, scheint aber doch in besonderer Weise geeignet, sein poetisches Verfahren zu erläutern. Die Zusammenhänge werden noch deutlicher, wenn man die Verklammerung durch den Vorstellungshintergrund der Entoptik erkennt. »Spiegel hüben Spiegel drüben / Doppelstellung, auslesen, / Und dazwischen ruht im Trüben / Als Crystall das Erdewesen« (Bd. II.1.1, S. 183): so beschreibt das Gedicht *Entoptische Farben* das Grundmuster entoptischen Experimentierens mit Spiegelapparaten. Die Wendungen berühren sich mit dem Iken-Zitat nicht nur im Wortfeld von »Spiegel« und »spiegeln«, sondern auch im Motiv der »Gegenüberstellung«. Gegenüberstellungen von Spiegeln waren aber auch für die untersuchte Gedichtreihe charakteristisch. Sie sind es, in einem übertragenen Sinne, auch für den *Divan* insgesamt. Zur Poetik »geheimnisvollen Offenbarens«, zu der sich die *Divan*-Gedichte immer wieder bekennen, gehört auch, daß die Aussage erst im Verbund und Verweisungszusammenhang mehrerer Spiegelungs- und Projektionsflächen greifbar wird. Facettierung und Perspektivierung der Aussage äußern sich besonders deutlich im zyklischen Arrangement von Bild- und Motivvarianten, aber auch in den perspektivischen Auffächerungen der zahlreichen dia-logischen Partien. Sie scheinen zunächst und vor allem ein Strukturelement der Zyklus-Poetik des *Divans*, bezeichnen in mancherlei Abwandlungen aber auch eine Tendenz des Alterswerks überhaupt. Statt sich an den herkömmlichen Einheiten von Figur und Handlung zu orientieren, fächern die *Wanderjahre* – vor allem in der »Versuchsanordnung« ihrer Novellen – in Verhaltensmuster der Entsagung auf, *Faust II* in Symbolbereiche, die auf je andere Weise die Am-

bivalenz von Fausts Streben zur Geltung bringen. Die zitierte Strophe des Gedichts *Entoptische Farben* läßt sich geradezu als versteckte Deutung des Alterswerks lesen: als Erläuterung eines physikalischen Versuchs, aber mittelbar auch einer poetischen Versuchsanordnung, die in ihrer Konzentration auf den Kristall als »Erdewesen« letztlich auf Grundbedingungen der »conditio humana« zielt.

In seinem Aufsatz *Wiederholte Spiegelungen* (Bd. 14, S. 568 f.) nimmt Goethe selbst freiere Übertragungen entoptischer Vorstellungen vor. Er bezeichnet darin mit dem aus der Entoptik genommenen symbolischen Begriff der »wiederholten Spiegelungen« jene vielfältigen Umwandlungen und Bildketten, die z. B. die Sesenheim-Erfahrung von der Jugend bis ins hohe Alter durchlaufen hat: »wiederholte sitliche Spiegelungen«, die »das Vergangene nicht allein lebendig erhalten, sondern sogar zu einem höheren Leben empor steigern« – wie die »entoptischen Erscheinungen (...) von Spiegel zu Spiegel nicht etwa verblichen, sondern sich erst recht entzündend« (Bd. 14, S. 569). Die Reflexion solcher Prozesse kann zur wichtigen Struktur des literarischen Werks und seines geschichtlichen Bewußtseins werden, wo es Vorformen gegenwärtiger Erfahrungen bewußt macht: im *Divan* z. B. geradezu exemplarisch in einem Gedicht wie *Im Gegenwärtigen Vergangnes* (S. 17), vor allem aber in den zahlreichen Rekursen auf Rokoko, Sturm und Drang und Klassik. Um »wiederholte Spiegelungen« im Verständnis dieser Überlegungen geht es im *Divan* aber noch in einem anderen und allgemeineren Sinn: Gemeint ist ein Verfahren, das die dargestellte Welt sehr bewußt von Mehrfachbildern aus aufbaut, die wiederholen, variieren oder auch kontrastieren – eine Technik der Auffächerung und Perspektivierung, die die »wiederholten Spiegelungen« zum Prinzip der Aussage macht.

Seit Aristoteles hatte die Mimesis-Poetik durch vielfältige Wandlungen hindurch einen zentralen Vorstellungsrahmen der poetologischen Reflexion abgegeben. Noch die »morphologische« Poetik Goethes ersetzt im Grunde genommen nur die Ausrichtung an der »natura naturata«, der geschaffenen Natur, durch die an der »natura naturans«, der schaffenden Natur. Durch alle Verwandlungen der Mimesis-Poetik

hindurch bleiben jedenfalls die Annahmen eines Deutungs-
zusammenhangs zwischen einer außerliterarischen und
einer literarischen Gegenständigkeit konstitutiv. Daß die
Vorgabe der Wirklichkeit nur auf dem Wege von Mehrfach-
abbildungen darstellbar war, löste den mimetischen Bezug
auf. Genau hier lag die poetologische Provokation, die
von der Entoptik ausging. Darin lag aber auch ihr Beitrag
zu einer Modernität des späten Goethe, die sich aus dem
Orientierungsrahmen der Mimesis-Poetik befreit.

KULTURELLES ANLIEGEN

UND GESCHICHTLICHER KONTEXT

Der *West-östliche Divan* besteht nicht nur aus dem lyri-
schen Zyklus. Goethe hat ihm einen wichtigen weiteren Teil
angefügt: »Besserem Verständnis«, wie er ihn im Erstdruck
überschrieb, »Noten und Abhandlungen zu besserem Ver-
ständnis des West-östlichen Divans«, wie der geläufigere
Titel dann in der *Ausgabe letzter Hand* lautet (vgl. dazu ein-
gehender S. 727–734). Dieser Prosateil informiert über die
Geschichte der orientalischen Dichtung und Aspekte ihrer
allgemeineren geschichtlichen Einbettung, aber auch über
Goethes Orientstudien und ihre Quellen, schließlich über
den Stand der eigenen *Divan*-Konzeption und Absichten
der Weiterführung. Er ist ein Rechenschaftsbericht, der sich
auch aus dem weiteren Zusammenhang der autobiographi-
schen Interessen dieser Jahre versteht. Er würdigt die orien-
talische Kultur als Bildungsmacht im Bezug auf sich selbst
wie ein breiteres Publikum.

Man darf den *West-östlichen Divan* nicht auf den lyri-
schen Zyklus reduzieren oder in den »Noten und Abhand-
lungen« einen bloßen Kommentar dazu sehen, wie oft ge-
scheht. Er ist ein zweiteiliges Werk, dessen beide Hälften
ein ausgeprägtes eigenes Gewicht beanspruchen und sehr
verschieden sind. Der Lyrik des Zyklus steht die Prosa des
zweiten Teils gegenüber. Im Zyklus erscheinen alle orienta-
lischen Anregungen bereits eingeschmolzen in die eigenen
Verse; in den »Noten und Abhandlungen« wird die ihnen
vorausliegende Überlieferung zum Thema. Die Gedichte

sind Ausdruck einer produktiven dichterischen Reaktion;
im Prosateil wendet sich der Dichter, Verständnis und Auf-
geschlossenheit suchend, an sein Publikum. In den Gedich-
ten überwiegt die Erfahrung der Gegenwart, in den »Noten
und Abhandlungen« die historische Reflexion.

Und doch ist mit beiden Teilen nur eine jener vielen
Zweifelheiten gemeint, die sich auf höherer Ebene zur Einheit
zusammenschließen, wird die Verklammerung in vielen Ge-
meinsamkeiten faßbar. Vom Motto an, das ihnen voransteht,
verleugnen auch die »Noten und Abhandlungen« nirgends
die Perspektive des Dichters. Das in ihnen einleitend aufge-
nommene Motiv der geistigen Reise bezieht sich auf beide
Teile. Und in beiden Teilen erscheint die Begegnung mit
der orientalischen Kultur als Chance der Bewußtseiner-
weiterung und Erneuerung. Hier wie dort geht es um Ver-
mittlungen von Westlichem und Östlichem, Eigenem und
Fremdem, auch von Geschichte und Gegenwart. Die re-
klamierten Grundhaltungen, die solche Vermittlungen er-
möglichchen, sind in beiden Fällen die nämlichen: Neugier
gegenüber dem Anderen und Fremden, Lust an der Selbst-
verwandlung statt ängstlicher Bewahrung, Blick für ge-
schichtliche Eigenart, aber auch für das übergeschichtlich
Gemeinsame. Die Gedichte sind Ausdruck eines tieferen
Eindringens in den Strom einer anderen Kultur; die »Noten
und Abhandlungen« werben um das »Verständnis« dieser
anderen Kultur wie des aus der Begegnung mit ihr erwach-
senen »orientalisierenden« Werks.

Zu den auffälligen Gemeinsamkeiten beider Teile gehört
auch ihre Offenheit für Formen des Gesprächs. Auf dialogi-
sche Elemente und Gesprächsfolgen im lyrischen Zyklus
wurde bereits hingewiesen. Dem Prosateil geben Zwei-
schenüberschriften wie »Einrede«, »Warnung«, »Verwah-
rung« oder »Entschuldigung« den Charakter eines mit dem
Leser geführten Gesprächs. »Verständnis« und Gespräch
gehen eine enge Beziehung ein. Sie muret erstaunlich mo-
dern an, wenn man bedenkt, wie nachdrücklich sich die
Verstehenstheorien der Hermeneutik-Diskussion seit Ga-
damer an der Form der Gesprächs orientierten, sie als
Struktur werteten, die geschichtlichen Abstand zugleich an-
erkennt und auf eigene Weise überbrückt. Die Gesprächs-

formen im *Divan* haben durchaus verwandte Funktion. Auch die Erfahrung von Gemeinsamkeit erfolgt über ursprüngliche Abstände hinweg; das Gespräch wird zum Prozeß, der Fremdes und Eigenes vermittelt. In der Historisierung des Verstehens freilich geht Goethe nicht so weit wie jüngere Verstehenstheorien, die die Annahme unterschiedlicher anthropologischer Konstanten ablehnen. Er weiß, daß es geschichtliche und ethnologische Abstände gibt, die schwer zu überbrücken sind; seine Auseinandersetzungen z. B. mit der Form des Ghazals (vgl. S. 324 f.) wie der Despotie (vgl. zu S. 175–177) machen dies bewußt. Er fordert – z. B. in dem Gedicht »Und wer franzet oder brittet (...)« (S. 54) und auf andere Weise mit den »Noten und Abhandlungen« – geschichtliches Bewußtsein, das jahrtausende überschaut und die Gegenwart aus dem Zusammenhang eines verzweigten Überlieferungsgeschehens begreift. Aber es gibt für Goethe im Verstehensprozeß auch übersichtliche Anteile des Urbildlichen und Typischen, die es von sich aus leichter machen, den Zeitenabstand zu überbrücken. Um sie geht es, wenn der westliche Dichter in *Hegire* (S. 9) nach dem »Reinen und (...) Rechten« in der Kultur des Orients fragt, sich in *Unbegrenzt* (S. 25) als »Zwillings-Bruder des Hafis erfährt, oder anderwärts von orientalischen »Musterbildern« der Liebe die Rede ist (S. 30). Aber auch die »Noten und Abhandlungen« sind über dem Gestus der historischen Betrachtung zugleich darauf bedacht, was über Zeiten hinweg gilt und gelten soll; und es ist kein Zufall, wenn die Charakteristik geistbewußter orientalischer Dichtung im Kapitel »Allgemeinstes« auch zu einer versteckten Selbstcharakteristik gerät (S. 170), ein Kapitel wie »Naturformen der Dichtung« geradezu definitivsystematisch den Anspruch erhebt (S. 194). Die Orientrezeption Goethes ist von beiden Seiten aus bestimmt: dem Repekt vor der geschichtlichen und kulturellen Besonderheit, aber auch dem Blick für das zeitübergreifend Gemeinsame. Insofern sind auch Differenzierungen gegenüber Thesen geboten, die die »Noten und Abhandlungen« immer wieder den Anfängen des Historismus zugeordnet haben. Gewiß beobachtet man im Vergleich etwa mit der Position der Klassik eine neue Gewichtung des geschichtlichen Bewußt-

seins, scheint das Um-sich-Greifen des historischen Interesses in Goethes Alterswerk auch in einem allgemeineren epochalen Sinne symptomatisch. Andererseits ist die dem *Divan* geläufige Frage nach dem Übergeschichtlich-Gemeinsamen dem Historismus fremd.

Von seiner Titelgebung an erhebt der *West-östliche Divan* den interkulturellen Dialog zum Programm. Und er setzt dieses Programm unmissverständlich gegen Haltungen ab, die nicht dialogfähig sind, weil sie sich verabsolutieren. So liest man es besonders deutlich in dem eben erwähnten Gedicht

Und wer franzet oder brittet,
Italiänert oder teutschet,
Einer will nur wie der andre,
Was die Eigenliebe heischet.

Denn es ist kein Anerkennen,
Weder vieler, noch des Einen,
Wenn es nicht am Tage fördert
Wo man selbst was möchte scheinen.
(...) (S. 54)

Der Text distanziert sich von allen nationalen Egoismen, die Anderes und Fremdes nicht anzuerkennen vermögen. Mit dem Nationalen wird dabei grundlegend anders umgegangen als z. B. in der vaterländischen Lyrik, der die Jahre der *Divan*-Entstehung sonst besonders günstig waren.

Der beobachtete Gegensatz ist nur eine von vielen textuellen Entgegenseetzungen, die sich im *Divan* zu erkennen geben. Andere *Divan*-Gedichte stellen z. B. gegen Krieg und Zwietracht die Liebe, gegen die Macht des Herrschers die des Dichters, gegen Tyrannei das Gesetz der Natur. Vom ersten Gedicht *Hegire* aus wurde das Werk mitunter als »Fluchtliteratur« gedeutet. Aber gerade die beobachteten Entgegenseetzungen zeigen, wie sehr es in Wahrheit ein Buch engagierter und hochbewußter Standortbestimmung ist: wie betont sich die vom Dichter und seinen Figuren gesuchte und vermittelte Welt als Gegenwart versteht.

Das Politische, Zeitkritische solcher Positionsbestim-

mungen wird noch deutlicher, wenn man den *Divan* zu allgemeinen Konstellationen der politischen Geschichte in Beziehung setzt. Seine Anfänge fallen zusammen mit dem Sturz Napoleons und dem Beginn der Restaurationsära. Das Zeitalter der Französischen Revolution und der aus ihr hervorgegangenen Napoleonischen Herrschaft war zu Ende, die Neuordnung Europas aus einem betont konservativen Geist nahm ihren Lauf. Das Mißverhältnis zwischen den Welt Herrschaftsplänen Napoleons und dem wachsenden Selbstbewußtsein der Völker, das sich u. a. in den Befreiungskriegen von 1813/1814 geäußert hatte, setzte sich freilich im gespannten Verhältnis der Politik Metternichs zum nationalen Gedanken nur mit anderen Vorzeichen fort. Die Antithese von Revolution und Restauration, ebenso der Gegensatz von Fremdbestimmung und nationaler Selbstbestimmung: das waren zwei der vorgegebenen geschichtlichen Spannungsfelder. In einer eher mittelbaren, aber doch versteckt politischen Weise setzt sich der *Divan* dazu in Beziehung. Am Modell kultureller Beziehungen relativiert und vermittelt er, was sich in der politischen Welt absolut setzte und unversöhnlich gegenüberstand. Indem er die Aneignung des Fremden zum Gesetz geistigen Weltergreifens macht, fordert er eine immer neue Überwindung geistiger Enge. Andererseits rechtfertigt er das nationale Element zugleich als notwendige Bedingung eines produktiven kulturellen Dialogs. Wo revolutionäres Erbe und Restauration unversöhnlich aufeinander prallen, bekennet er sich – letztlich gegen beide – zum evolutionären Rhythmus von Gestaltung und Umgestaltung als Gesetz einer Erneuerung, die aus der Synthese von Eigenem und Fremdem, aber auch von Altem und Neuem erwächst.

Der *West-östliche Divan* ist in einer hintergründigen Weise Theorie der Kultur und des kulturellen Fortschritts. Daß er sein kulturelles Anliegen im Rückbezug auf die geschichtliche Situation formuliert, macht seinen Kulturbewussten komplementären Orientierungen wird in allen einsinnigen Positionsbeschreibungen verfehlt: Goethe war gewiß weder ein Anwalt der Revolution noch ein Anhänger der nationalen Bewegung, aber er war auch kein Verräter

alles Nationalen und kein bloßer Parteigänger der Restauration. Unbestreitbar freilich bleibt die Tatsache, daß er den politischen Spannungen seiner Zeit mit seinen Kulturvorstellungen gleichsam auf anderer Ebene antwortet. Dabin-ter steht wohl noch immer ein Rest jener Zuversicht, die die Kulturschöpfung der Goethezeit seit der Weimarer Klassik – in Auseinandersetzung mit der Französischen Revolution – beflügelt hatte: die Überzeugung, daß die geistige Erneuerung der politischen den Boden bereiten müsse. Genau das aber ist es, was eine jüngere Generation von Schriftstellern im Umkreis des jungen Deutschland als Illusion sah, indem sie Goethe vorwarf, er habe die Gestaltung der realen Lebenswelt an seinen Kunst- und Kulturoptimismus verraten.

PHASEN DER ENTSTEHUNG

Auf wichtige Voraussetzungen und Bedingungen der Entstehung wurde bereits an früherer Stelle eingegangen. Hier seien nun die wesentlichsten Phasen der Entstehung dargestellt (vgl. ergänzend dazu die Dokumentation von Zeugnissen S. 344–371).

»(...) der *westöstliche Divan* ward gegründet (...)«, notieren lakonisch die *Tag- und Jahres-Hefte* zu 1814 (Bd. 14, S. 238). Die Anfänge des Werks entfallen im wesentlichen auf die zweite Hälfte des Jahres. Als erstes Gedicht ist wahrscheinlich *Versunken* (S. 32) schon am 19. Mai 1814 entstanden. Die früheste überlieferte Datierung steht auf der Reinschrift von *Erschaffen und Beleben* (S. 14): »Berka an der Ilm / d. 21. Juni 1814.« Von »Gedichten an Hafis« ist zunächst die Rede. »Die Gedichte an Hafis sind auf 30 angewachsen und machen ein kleines Ganze, das sich wohl ausdehnen kann, wenn der Humor wieder rege wird«, schreibt Goethe am 29. August 1814 an Riemer, und bringt damit zugleich die Vorstellung einer in sich zusammenhängenden Gruppe von Gedichten zum Ausdruck. Sie wuchs weiter an, noch während der ersten Rhein-Main-Neckar-Reise, aber auch in den Monaten danach. Neben die Anregung durch Hafis traten andere orientalische und orientalistische Werke. Am 14. Dezember gebraucht das

Tagebuch erstmals die allgemeinere Werkbezeichnung »Deutscher Divan«. Er umfaßte Ende des Jahres 53 Gedichte.

Seit dem Dezember 1814 wurde die Erweiterung des Gedichtbestandes durch intensivste Orientstudien beflügelt, über die die *Tag- und Jahres-Hefte* von 1815 nähere Auskunft geben (s. S. 346f.). »Ich habe mich (...), mit aller Gewalt und allem Vermögen, nach dem Orient geworfen, dem Lande des Glaubens, der Offenbarungen, Weissagungen und Verheißungen«, schreibt Goethe am 23. Januar 1815 an Christian Heinrich Schlosser. Nach dem Aufbruch zur zweiten Rhein-Main-Neckar-Reise kaum in Wiesbaden angekommen, begab er sich Ende Mai abermals an eine Neuordnung des Gedichtbestands. »Divan. Register«, »Divan numerirt«, »Divan Verzeichniß« notiert er in Tagebucheinträgen vom 28. bis 30. Mai 1815. »Des deutschen Divans manigfaltige Glieder« überschreibt Goethe das auf den 30. Mai 1815 datierte Verzeichnis, das sogenannte Wiesbadener Register (s. Bd. II.1.1). Es umfaßt 100 Nummern, denen – mit Ausnahme der leergebliebenen Nummern 18 und 96 – Stichworte beigegeben sind: z. T. Gedichttitel, überwiegend jedoch nur Kennworte, die auf die Thematik eines Gedichtes verweisen. Die Nummern übertrug Goethe in roter Tinte auf die entsprechenden Reinschriftblätter. Folgte die Nummerierung des »Deutschen Divans«, soweit sie überliefert ist, im wesentlichen der Chronologie der Entstehung, so erhielten nun Gesichtspunkte der inhaltlichen Strukturierung ein größeres Gewicht.

Der reiche Ertrag an Liebesgedichten, die in den folgenden Monaten aus der Beziehung zu Marianne von Willemer erwachsen, trug entscheidend zu einer abermaligen Umstrukturierung der Gedichtsammlung bei: der Einteilung in Bücher. »Divan in Bücher eingetheilt«, verzeichnet das Tagebuch am 6. Oktober 1815. Und die *Tag- und Jahres-Hefte* zu 1815 berichten: »Gegen Ende dieser Wallfahrt fand ich meine Sammlung so bereichert, daß ich sie schon nach gewisser Verwandtschaft sondern, in Bücher einteilen, die Verhältnisse der verschiedenen Zweige ermessen, und das Ganze, wo nicht der Vollendung, doch dem Abschluß näher bringen konnte« (Bd. I.4, S. 240). Zunächst waren 13 Bücher

vorgesehen, wie das Monate später aus der Ankündigung des Werks in Cottas »Morgenblatt für gebildete Stände« (Nr. 48, 24. Februar 1816; Bd. II.2, S. 208–210) hervorgeht. Doch wurde das geplante »Buch der Freunde« später aufgegeben (s. zu S. 202, 12).

Während sich Anfang 1816 die Arbeit an dem Werk erschöpft zu haben schien, bereitete Goethe mit der Ankündigung im »Morgenblatt« die Öffentlichkeit auf den Druck des »West-östlichen Divans oder Versammlung deutscher Gedichte in stetem Bezug auf den Orient« vor. In Vorabdruck einigem Gedichte, so vor allem in Cottas »Laschenbuch für Damen auf das Jahr 1817«, testete er zunächst die Reaktion des Publikums. Daß sie enttäuschend ausfiel, wurde für ihn zu einem entscheidenden Motiv, dem lyrischen Zyklus einen erläuternden Prosateil an die Seite zu stellen. Dessen Ausarbeitung unterbrach den Ende 1817 begonnenen Druck des lyrischen Werks und nahm vom Sommer 1818 an fast ein Jahr in Anspruch (vgl. eingehend dazu S. 727f.). Die Zweitligkeit des Werks also ist die bedeutsame konzeptionelle Neuerung dieser Entstehungsphase. In dieser Form ist der *Divan* im August 1819 erschienen.

Der langwierige Prozeß der Drucklegung und die ihm eingelagerte Entstehung des Prosateils brachten, nach einer Unterbrechung von fast zwei Jahren, auch die Entstehung von Gedichten wieder in Gang. Vieles kam noch für den Erstdruck von 1819 zurecht. Anderes wurde bereits für einen erweiterten »Künftigen Divan« zurückgelegt, den schon ein Kapitel des Prosateils in Aussicht stellte. Noch während die Abschlusarbeiten am Erstdruck liefen, gab Goethe eine Abschrift der Gedichte des Erstdrucks sowie der neu entstandenen Gedichte in Auftrag, die als Grundlage des erweiterten »Neuen Divans« gedacht war. »Neue Abschrift des Divans angefangen«, notiert er am 28. Juli 1819 im Tagebuch; »Fortsetzung der Abschrift des Divans; Einschaltung neuer Gedichte« lesen wir unter dem 15. August. Insgesamt kamen 43 Gedichte neu hinzu, die meisten 1819 und 1820 entstanden, nur wenige noch später. Diese erweiterte Fassung des *Divans* erschien 1827 in der *Ausgabe letzter Hand*.

DIE ZEITGENÖSSISCHE REZEPTION

Im Kreis der Freunde und Bekannten, denen Goethe meist auch ein Exemplar des *Divans* geschenkt hatte, fand das Werk viel Zustimmung und bewundernde Anerkennung (s. dazu und zum Folgenden die Dokumentation zur Rezeptionsgeschichte S. 372–400). Der *Divan* sei »wie der gestirnte Himmel; je länger ich ihn betrachte je klarer werden mir seine Bilder«, urteilte z. B. Carl Friedrich Zelter (s. S. 380); er sei »wie ein Kästchen voll Perlen und Edelsteine«, schrieb Sulpiz Boisserée (s. S. 380).

Zwiespältiger verlief die öffentliche Meinungsbildung. Mit den Rezensionen des Werks konnte Goethe zufrieden sein. Die umfangreichste und fundierteste kam im November 1819 von dem Jenaer Orientalisten Johann Gottfried Ludwig Kosegarten, der zu den wichtigen Beratern Goethes bereits während der Entstehung des Werks gehört hatte. Er betont nun entschieden die interkulturelle Vermittlungsleistung. Der Dichter führe hier den Leser »aus dem Westen in den Osten«, darauf hin deutend, »was etwa im Osten vor andrem möchte zu schauen seyn, auch (...), mit welchem Auge es betrachtet werden müsse«; in Gedichten, die »theils östlichen Stoff in westlicher Form, theils westlichen Stoff in östlicher Form« enthielten, und einem Prosateil, der zumal Einblicke in die »Geschichte der Morgenländischen Dichtkunst« biete, aber auch in »Religion, Verfassung, Leben und Sprache des Orients, als nothwendige äußere Bedingungen der Dichtung« (s. S. 377). Auch Matthäus von Collin, Schriftsteller und Professor in Krakau und Wien, rühmt 1822 das Ausgreifen auf die Welt des Orients und stellt fest, »daß das Gebiet der Poesie durch die Dichtungen, die er (der *Divan*) enthält, wahrhaft erweitert worden sei« (s. S. 388). Die Dichter August von Platen, dessen »Heselen« 1821 erschienen, und Friedrich Rückert, dessen »Östliche Rosen« 1822 folgten, wurden in ihren orientalisierenden Dichtungen durch Goethe angeregt und bestärkt. Sie widmeten ihm und dem *Divan* huldigende Verse (s. S. 386). Zustimmung und verständnisvoll sind gut zehn Jahre später auch Würdigungen Heines und Hegels. »Unbeschreiblich ist der Zauber dieses Buches«, urteilt Heine; auch der Prosa-

teil biete »die allerschönsten Erklärungen über Sitten und Treiben im Morgenlande« (s. S. 396). Und mit Hegels Worten hat Goethe im *Divan* den »Hauch des Morgenlandes« zu einer »Freiheit des Gefühls hinübergewendet, welche selbst in der Polemik die schönste Unbekümmertheit nicht verliert« (s. S. 397). Doch so freundlich war das Urteil keineswegs überall. Die Romantiker äußerten sich z. T. recht kritisch. Schon bald nach dem Erscheinen des Werks verurteilte Friedrich Schlegel, daß Goethe im *Divan* »unverständlich und wie ein Rohrspiegel auf alles Indische schimpft« (s. S. 373) – ein Punkt, in dem auch Fachleute wie Kosegarten gegenüber dem *Divan* Vorbehalte geltend machten. Achim von Arnim bringt seine Distanz zum *Divan* in sarkastischen Versen zum Ausdruck (s. S. 385). Noch um vieles schroffer freilich ist die Ablehnung dann, im Vorfeld des Jungen Deutschland, bei Ludwig Börne. Das »zahme Dienen trotzigen Herrschern« habe sich Goethe im Orient »am begierigsten angeeignet«; er sei der »gereimte Knecht, wie Hegel der ungereimte« (s. S. 395). In offener Gegnerschaft zu Goethe und jedem Goethe-Kult der Zeit werden der *Divan* und sein Autor hier letztlich als typische Geschöpfe der Restaurationsära abgetan.

Aber das waren Urteile von Dichtern und Gelehrten, die den *Divan*, wie kritisch auch mitunter, immerhin registrierten. Enttäuschender war, daß das breite Publikum kaum Notiz davon nahm. Ganz unvorbereitet freilich kam dies nicht. Immerhin hatte Goethe bereits nach den Proben im Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1817 festgestellt, wie verständnislos das Publikum reagierte, wie er in den *Tag- und Jahres-Heften* zu 1818 berichtet (Bd. 14, S. 267). Und manche *Divan*-Gedichte sagten die Barrieren im Grunde voraus, wenn sie ihre esoterische Botschaft »nur den Weisen«, nicht der verhöhnenden »Menge« bestimmten, wie *Selige Sehnsucht* (S. 21) oder ähnlich *Höheres und Höchstes* (S. 123). Besonders fremdartig mußte einem Publikum, dem der Anschluß an antike und europäische Überlieferungen vertraut war, die Anknüpfung an orientalische Traditionen scheinen, obwohl dieser Gesichtspunkt allein die geringe Resonanz des Werks nicht erklären kann. Denn immerhin gab es bereits ein – gerade in den zoer Jahren des 19. Jahrhun-

derts sprunghaft anwachsendes – Interesse des Lesepublikums an Orient und orientalisierender Literatur (vgl. Ammann: Östliche Spiegel). Letztlich bestätigt die schwache *Divan*-Rezeption nur das zunehmende allgemeine Desinteresse der Zeitgenossen gegenüber Goethes Alterswerk.

ZU DIESEM BAND

Der vorliegende Band enthält den *West-östlichen Divan*. Er bietet den lyrischen Zyklus als jenes erweiterte und reichere Ensemble, das Goethe nach Erscheinen des Erstdrucks erstellt hat. Da das neu Hinzugekommene gekennzeichnet wird, bleibt für den Leser aber auch erkennbar, wie der Gedichtteil im Erstdruck von 1819 ausgesehen hat.

Im Nebeneinander beider Teilbände 11.1.1 und 11.1.2 wird die *Divan*-Lyrik zweimal präsentiert: das eine Mal aufgelöst in die chronologische Folge der Gedichte dieser Jahre und mit der anderweitigen Lyrik vereint (Bd. 11.1.1), das andere Mal im vertrauteren zyklischen Arrangement (Bd. 11.1.2). Der zweimalige Druck bietet in der Mehrzahl der Fälle die Möglichkeit, die Gedichte in unterschiedlichen Fassungen zu bringen. So vor allem wird im chronologischen Teil den Fassungen des Reinschriftkorpus der Vorzug gegeben, wo der Parallelband auf den Erstdruck zurückgreift.

*

Ich danke allen, die zur Entstehung dieses Bandes beigetragen haben: Katharina Mommson für ihren so kundigen Rat und die Durchsicht des Kommentarmanuscripts, vor allem aber auch dafür, daß sie mir ihre noch unveröffentlichte umfangreiche Quellensammlung zum *Divan* zugänglich gemacht hat, auch den Kommentator zur großen Faksimile-Edition noch vor deren Erscheinen. Ich danke Peter Ludwig, der die Arbeit von Anfang an begleitet hat, für vielfältige Hilfe und die stete Möglichkeit zum wissenschaftlichen Gespräch; Herbert Wender für die textkritische Arbeit, ihm und Herrn Robert Peter in besonderer Weise auch für die Durchführung EDV-gestützter Prozeduren; Christoph

Michel für manchen wichtigen Beitrag, vor allem auch die kritische Redaktion des Kommentars; Herbert G. Göpfert und Hans-Joachim Weitz ebenfalls für ihre hilfreiche Kommentardurchsicht; Jürgen Gruß für die Überprüfung der Paralipomena; den Orientalistinnen Daniela Beissel und Elisabeth Puin für Beratung und Unterstützung in allen spezifisch orientalistischen Belangen der Arbeit, auch für manchen wichtigen Beitrag besonders zum Prosateil; Gabriel Didier für die verlässliche Erstellung und Betreuung des Manuskripts, auch durch scheinbar endlose Korrekturgänge hindurch; Pierre Béhar und seiner Mitarbeiterin Brigitte Braun für Hilfe in einer schwierigen Abschlusphase der Arbeit. Dankbar bin ich auch Hendrik Birus und Anke Bosse für nachbarschaftliche Unterstützung, Anke Bosse nicht zuletzt auch dafür, daß wir ihre wichtige noch unveröffentlichte Dissertation »Die Nachlaßstücke zu Johann Wolfgang von Goethes ›West-östlichem Divan‹ (...)« im Manuskript einsehen durften. – Aller namentliche Dank sei zugleich ein stellvertretender Dank an Freunde und Kollegen, deren Hilfe, Ermüdung und förderliche Kritik ich nicht einzeln benennen kann.