

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Band: - (1999)

Heft: 30: Poetik & Rhetorik

Artikel: Verstellte Verwahrung : Poesie und Redekunst in Goethes West-östlichem Divan

Autor: Groddeck, Wolfram

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006557>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Wolfram Groddeck

Verstellte Verwahrung.

Poesie und Redekunst in Goethes *West-östlichem Divan*

In den Erläuterungen, die Goethe seiner schönsten Gedichtsammlung, dem *West-östlichen Divan*, beigegeben hat und die in der Erstausgabe von 1819 noch lakonisch *Besserem Verständniß* hiessen, 1827 aber unter dem Titel *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans* als Band 6 der *Ausgabe letzter Hand* gedruckt wurden, findet sich auch ein kurzer Abschnitt mit der Überschrift "Verwahrung", der explizit das Verhältnis von Poesie und Rhetorik thematisiert.

Verwahrung

Wogegen sich Goethe in dieser Note nachdrücklich *verwahrt*, ist ein laxer Gebrauch literarischer Begrifflichkeit bei seinen Zeitgenossen, die zwischen Rhetorik und Poesie anscheinend keinen grossen Unterschied zu machen pflegten. Goethe schreibt:

Von der Art möchte wohl der eingeführte Gebrauch seyn daß man den Titel: *schöne Redekünste*, als allgemeine Rubrik behandelt, unter welcher man Poesie und Prosa begreifen und eine neben der andern, ihren verschiedenen Theilen nach, aufstellen will.

Poesie ist, rein und ächt betrachtet, weder Rede noch Kunst; keine *Rede*, weil sie zu ihrer Vollendung Takt, Gesang, Körperbewegung und Mimik bedarf; sie ist keine *Kunst*, weil alles auf dem Naturell beruht, welches zwar geregelt, aber nicht künstlerisch geängstigt werden darf; auch bleibt sie immer wahrhafter Ausdruck eines aufgeregten erhöhten Geistes, ohne Ziel und Zweck.

Die Redekunst aber, im eigentlichen Sinne, ist eine Rede und eine Kunst; sie beruht auf einer deutlichen, mäßig leidenschaftlichen *Rede*, und ist *Kunst* in jedem Sinne. Sie verfolgt ihre Zwecke und ist Verstellung vom Anfang bis zu Ende. Durch jene von uns gerügte Rubrik ist nun die Poesie entwürdigt, indem

sie der Redekunst bey- wo nicht untergeordnet wird, Namen und Ehre von ihr ableitet¹.

Goethes klare und abgeklärte Korrektur einer durch regen Gebrauch unscharf gewordenen Begrifflichkeit führt einen nun seinerseits topisch festgeschriebenen Unterschied ins Feld, wie er etwa schon in der lateinischen Redensart "poeta nascitur, orator fit" seinen Niederschlag gefunden hat. Danach bestimmt sich der Dichter durch die Natur, der Redner aber durch das Gelernte und Gemachte, eben durch das, was hier mit dem älteren, *technischen* Begriff als "Kunst" bezeichnet wird.

Goethe beginnt seine Begriffsklärung zunächst mit der Kritik einer Kategorie aus der neueren Ästhetik, indem er nicht einfach den Begriff von "Redekunst", sondern den der "*schönen* Redekünste" in Frage stellt. Er entnimmt diesen Begriff dem Titel des Buches von Joseph von Hammer, "Geschichte der schönen Redekünste Persiens", das ja eines der wichtigsten Referenzbücher zu Goethes eigenem Divan ist. Anscheinend, wenn man den Kommentatoren von Goethes Werk trauen soll, ist der Terminus "schöne Redekünste" eine im 18. Jahrhundert entstandene analoge Begriffsbildung zu "schöne Künste"². Goethes Kritik richtet sich aber weniger gegen diese terminologische Neuerung als vielmehr auf das alte Dilemma der Nicht-Unterscheidung von Rhetorik und Poetik. Es kommt Goethe anscheinend darauf an, eine kategoriale Trennung zwischen Rhetorik und Dichtkunst zu etablieren bzw. zu rekonstruieren, die sich energisch gegen jene – mit Roland Barthes zu reden – Geschichte der "Verschmelzung von Rhetorik und Poetik"³ seit Aristoteles zu wenden scheint.

Goethes Methode der Unterscheidung zeigt sich in einem konsequenten Ausgrenzungsverfahren. Die "Poesie" wird zunächst von der "Prosa" gesondert, welche dann als eigentliche Domäne der "Redekunst" übrigbleibt. Mit der Feststellung, die "Poesie" – und nicht etwa

1 Johann Wolfgang Goethe, *West-östlicher Divan*, 2 Bde., hg. v. Hendrik Birus, Frankfurt a.M., 1974, S. 204f. Im Folgenden zitiert als: *Divan*, Seite.

2 *Divan*, 1506.

3 Roland Barthes, *Das semiologische Abenteuer*, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt a.M., 1988, S. 25.

die *Poetik*, was ja die genaue Entsprechung zur "Redekunst" wäre – die "Poesie" also sei "weder Rede noch Kunst". Das hört sich in seiner effektvollen Kurzschlüssigkeit wie ein Zerteilungswitz an oder auch wie eine umgekehrte Charade, ein aufgelöstes Silbenrätsel. "Keine Rede" sei die Poesie, weil sie schon durch Klang und Körperbewegung über die bloße Rede hinausgehe. Goethe betont also eine ganzheitliche Vorstellung von Poesie. Ebenso habe Poesie nichts mit "Kunst", d.h. hier mit 'Technik', mit durch Übung erworbenem *Können* gemein, – obwohl sich Goethe 'natürlich' auch die Poesie "geregelt" denkt. Nicht "künstlerisch geängstigt" sei sie, sondern "wahrhafter Ausdruck eines aufgeregten erhöhten Geistes" und schliesslich sei sie "ohne Ziel und Zweck".

Demgegenüber ist die "Redekunst" – und nicht etwa die *Rede* selbst, was mit der "Poesie" korrespondieren würde – zweckbestimmt und nirgends "wahrhafter Ausdruck", sondern vielmehr "Verstellung von Anfang bis zu Ende". Wenn also die Poesie der "Rubrik" der "schönen Redekünste" bei- oder gar untergeordnet wird, so ist sie, weiss Goethe, "entwürdigt". Denn sie wird als Prosa gedacht und als 'Rhetorik' durchschaubar gemacht.

Das sind aber nun – in deutlichen Worten vorgetragen – nichts anderes als die alten Vorurteile der rhetorikfeindlichen Tradition des Platonismus, die der Täuschungskunst der Rhetorik immer schon das unverstellt Wahre entgegenhielt. – Allerdings meint Goethe hier – und damit unterscheidet er sich vom gemeinen Chor der Rhetorikfeinde – nicht die Wahrheit der Philosophie, sondern die Wahrhaftigkeit der Poesie. Angesichts des platonischen Anathemas der notorisch lügenden Dichter, zieht Goethe hier eine eigene und andere Grenze.

Das merkwürdig negierende Definitionsverfahren – Poesie ist "weder Rede noch Kunst", nicht "künstlerisch geängstigt" und sie ist "ohne Ziel und Zweck" – verrät einen Gestus des Aussparens. "Poesie" bestimmt sich über ein Jenseits von Rubriken und fixen Begriffen. Und das erinnert, zumindest im Ansatz, an eine mystische Sprachauffassung.

Einrede

Soweit verstanden bleibt doch ein gewisser Rest von Unbehagen beim Leser zurück, das sich zunächst wohl an die merkwürdige Verwendung des Wortes “Kunst” selbst heftet: “Poesie”, sagt Goethe nachdrücklich, “ist keine Kunst”. Es ist ersichtlich, dass Goethe hier einen vor-romantischen Begriff von “Kunst” bemüht, der das regelgeleitete und bloss technische Können meint. Mit dieser Bedeutung findet sich das Wort “Kunst” auch sonst in den *Noten zum West-östlichen Divan*. Es findet sich hier aber auch ebensosehr die moderne Bedeutung von “Kunst”. So findet sich das Wort “Kunst” in diesem neueren Sinne auf besonders deutliche Weise etwa im Kapitel “Einrede” verwendet, wo Goethe zustimmend ein Zitat über mäzenatische Despoten des Orients anführt:

Und wie die Dichter dieser Bewunderung noch heute werth sind, sind es auch diese Fürsten, bey welchen wir ächte Anerkennung der Würde des Menschen, und Begeisterung für die Kunst, welche ihr Andenken feyert, vorfinden⁴.

Hier ist “Kunst” in der Korrelation mit “der Würde des Menschen” durchaus im Sinne jenes “wahrhafte[n] Ausdruck[s] eines aufgeregten erhöhten Geistes” zu verstehen, der doch – im Kapitel “Verwahrung” – nur der “Poesie” vorbehalten ist.

Man wird in Goethes Divan-Dichtung und Divan-Prosa mit einer statischen Begriffs-Semantik nicht weit kommen. Denn in den beiden “Noten”, denen die widersprüchlichen Verwendungen des Wortes “Kunst” entnommen sind, entdecken sich die Titelbegriffe, “Einrede” und “Verwahrung”, in einem emphatischen Sinne als *dialogische* Kategorien. Das Wort “Divan”, das ja nicht nur eine ‘Sammlung von Texten’, sondern auch eine ‘Versammlung von Ratgebern’ meinen kann, impliziert eine fundamental dialogische Struktur. Dass sich diese dialogische Struktur nicht nur auf das Verhältnis der einzelnen “Noten” untereinander bezieht, sondern auch auf das gesamte Spektrum der theoretischen Diskussion um Orientalistik, Poetik, Kunstphilosophie und Hermeneutik in der Goethezeit, hat die Basler Dissertation von Antonella Nicoletti gezeigt. Nicoletti hat in ihrer Untersuchung: “Über-

4 *Divan*, 191.

setzung als Auslegung in Goethes West-östlichem Divan im Kontext frühromantischer Übersetzungstheorie und Hermeneutik“, die in Kürze im Druck erscheinen wird, das berühmte und für sich genommen schon oft diskutierte Kapitel “Übersetzung” einer mehrfachen Kontextualisierung ausgesetzt und damit den Nachweis erbracht, wie sehr sich in Goethes poetologischer Prosa zeitgenössische Positionen und Gegenpositionen artikulieren und verdichten, aber auch in präzise Beziehung zur eigenen poetischen Praxis in den Gedichten des *West-östlichen Divans* gesetzt werden.

Verstellung

Auch unser kurzes Kapitel “Verwahrung” mit seiner dezidierten Stellungnahme *gegen* die Redekunst als zweckorientierte “Verstellung” und *für* den Begriff einer wahrhaften, auf dem “Naturell” beruhenden Poesie beginnt im Kontext der *Divan*-Texte sich zu verdunkeln und zu verrätseln. Dabei möchte ich die Beziehungen zu zeitgenössischen Diskussionen nur kurz streifen und vor allem das Doppelkorpus der *Divan-Gedichte* und der *Noten und Abhandlungen* als ein semantisches Spannungsfeld betrachten, das sich auch auf Goethes so entschieden wirkende Verwerfung der Rhetorik in dem Kapitel “Verwahrung” auswirkt.

Wenn Goethe hier über die Redekunst sagt, sie sei “Verstellung vom Anfang bis zu Ende”, so erfasst er damit nicht nur den Charakter einer zweckorientierten Rhetorik im Sinne Quintilians, der die Fähigkeit zur Verstellung, zur *Dissimulatio*, als eine Bedingung jeder guten Rede hervorhebt, sondern Goethe evoziert mit diesem Begriff der “Verstellung vom Anfang bis zu Ende” gleichermassen auch die Haltung der *Ironie*.

Die Ironie ist nun gerade in der Frühromantik als eine entschieden über-rhetorische Haltung verstanden worden oder, bei Friedrich Schlegel, sogar als eine “transzendente” Ironie, welche als die eigentlich “Sokratische Ironie” propagiert wurde. Schlegel – um jetzt nur ein einziges Beispiel zu zitieren – schreibt in den *Kritischen Fragmenten*:

Die Sokratische Ironie ist die einzige durchaus unwillkürliche, und doch durchaus besonnene Verstellung. Es ist gleich unmöglich sie zu erkünsteln, und sie zu verraten⁵.

Die “unwillkürliche [...] Verstellung” nach dem Vorbilde des Sokrates ist eine über die Rhetorik hinausgegangene Ironie, die sich, wie Schlegel wörtlich sagt, nicht “erkünsteln” lässt, sie stellt sich als eine Art zweite poetische Natur dar. Die Vorstellung einer solchen *Natur* gewordenen Ironie findet sich aber interessanter Weise schon bei Quintilian selbst, wenn er im Kapitel über die Gedankenfiguren die Beobachtung macht, dass “sogar ein gesamtes Leben Ironie zu enthalten scheint, wie es bei Sokrates der Fall zu sein schien”⁶. Und eben dieses ironische Ethos stellt schliesslich Goethe in den *Noten zum West-östlichen Divan* bei keinem Geringeren als bei Hafis selbst fest:

daß der Dichter nicht geradezu alles denken und leben müsse, was er ausspricht, am wenigsten derjenige der in späterer Zeit in verwickelte Zustände geräth, wo er sich immer der rhetorischen Verstellung nähern und dasjenige vortragen wird was seine Zeitgenossen gerne hören. Dieß scheint uns bey Hafis durchaus der Fall⁷.

Hafis als das poetische Alter Ego des *Divan*-Dichters Goethe bedarf also, um zu leben und zu dichten durchaus der “rhetorischen Verstellung”.

Dicht- und Redekunst

Die Thematik von Kunst und Rhetorik ist in Goethes west-östlichem Denken allgegenwärtig. Soweit man das überhaupt zu überschauen mag – denn Goethes *Divan* ist ein wahrhaft labyrinthisches Buch – findet sich ausser in dem Kapitel “Verwahrung” kein explizit rhetorik-

5 Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften*, hg. v. Wolfdietrich Rasch, München, 1971, S. 20.

6 Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners*. Zwölf Bücher, Hg. und übers. v. Helmut Rahn, Darmstadt, 1972, IX 2, 46.

7 *Divan*, 174.

feindlicher Gemeinplatz; eher im Gegenteil. Im Kapitel "Kaliphen" wird von den legendären "Barmekiden" gesagt:

[Sie] bewahrten unter sich das heilige Feuer der Dicht- und Redekunst und behaupteten durch ihre Welt-Klugheit und Charakter-Größe einen hohen Rang auch in der politischen Sphäre⁸.

In der "Zeit der Barmekiden" lodert das "heilige Feuer" der Begeisterung offensichtlich ungeschieden in "Dicht- *und* Redekunst". Eine ähnliche formelhafte Verschmelzung der beiden Begriffe findet sich am Ende des Kapitels "Übersicht":

Wagten wir nun mit diesem Wenigen, fünfhundert Jahre persischer Dicht- und Rede-Kunst zu schildern; so sey es, um mit Quintilian unserm alten Meister zu reden, von Freunden aufgenommen in der Art wie man runde Zahlen erlaubt, nicht um genauerer Bestimmung willen, sondern um etwas Allgemeines, bequemlichkeitshalber, annähernd auszusprechen⁹.

Dass sich Goethe hier – nach der Betrachtung von fünfhundert Jahren "persischer Dicht- und Redekunst" mit seiner Vorliebe für die Synekdoche der runden Zahl ausdrücklich auf "unser[n] alten Meister [...] Quintilian" bezieht, ist keine stilistische Behäbigkeit, sondern eine wohlerrungene Zitierung der eigenen, *abendländischen* Tradition der Rhetorik. Die klassische Rhetorik erlaubt es dem west-östlich orientierten Poeten nicht nur, eigene Gedichte kunstvoll der orientalischen Poesie nachzubilden, sondern sie ermöglicht es ihm auch, die Kunst der anderen zu *verstehen*. So ist die Formel "Dicht- und Redekunst" in den *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des west-östlichen Divans* auch kein Gegensatz mehr, sondern eine Einheit, eine Zwillingsformel, vielleicht sogar ein doppelsinniges Hendiadyoin¹⁰: 'Redekunst der Dichtung' oder 'Dichtung der Redekunst'. Etwas von dieser chiasmatischen Durchdringung von Redekunst und Kunst der Poesie spiegelt sich auch in der Gesamtkonzeption des *West-östlichen Divans*, dessen beide Teile einander wechselseitig zu erhellen vermögen.

8 *Divan*, 161.

9 *Divan*, 178.

10 Vgl. zur Figur des Hendiadyoin in Goethes *West-östlichem Divan* auch Verf., *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Basel und Frankfurt a.M., 1995, S. 162-168.

Divan-Gedichte

Daher sei ein kurzer Blick auf die Funktion der Rhetorik, der “Kunst” in den Divan-Gedichten gewagt. Dass die verjüngende Altersdichtung Goethes vor allem dem “Naturell” des Dichters entspränge, widerlegt schon das erste Gedicht aus dem *Buch Suleika*:

Daß Suleika von Jussuff entzückt war,
Ist keine Kunst;
Er war jung, Jugend hat Gunst,
Er war schön, sie sagen zum Entzücken,
Schön war sie, konnten einander beglücken.
Aber daß du, die so lange mir erharrt war,
Feurige Jugendblicke mir schickst,
Jetzt mich liebst, mich später beglückst,
Das sollen meine Lieder preißen
Sollst mir ewig Suleika heißen¹¹.

Hier steht das “Naturell” der Jugend, deren Vermögen zu “entzücken” ausdrücklich “keine Kunst” ist, gegen die raffinierte Verführungskunst des erfahrenen Dichters, der sich im Lied seine “Suleika” preisend erschafft. Was ist aber Verführung und Preisen anderes als Rhetorik, als die “schöne Redekunst”?

Diesem Eindruck entspricht die poetische Praxis des *West-östlichen Divans* “vom Anfang bis zu Ende” – und gerade auch in den poetisch programmatischen Gedichten. Schon die Fluchtbewegung in den onto- und phylogenetischen “Orient” im Gedicht “Hegire” entdeckt das ursprüngliche Wort als gesprochenes, als Rede:

Wie das Wort so wichtig dort war,
Weil es ein gesprochen Wort war¹².

Dieser Vers aus Goethes Eingangsgedicht zum *Divan* ist selbst und nicht nur aufgrund seiner Alliterationen hochgradig rhetorisch figuriert, er spricht auch explizit und emphatisch vom “gesprochen Wort”, dem Urstoff, aus dem die Redekunst gemacht wird.

11 *Divan*, 74.

12 *Divan*, 12.

Im drittletzten Gedicht der Sammlung aus dem *Buch des Paradieses*, dem poetischen Gipfelpunkt des *West-östlichen Divans*, im Gedicht "Höheres und Höchstes" steht nun die folgende Strophe:

Mag man ferner auch in Blicken
Sich rhetorisch gern ergehen,
Und zu himmlischem Entzücken
Ohne Klang und Ton erhöhen¹³.

Das ist nun – keineswegs nur in Hinblick einer transzendenten Rhetorik des Paradieses – eine ebenso sublime wie komplexe Ironie. In poetologischer Lektüre ist es vor allem das Auftauchen des Epithetons "rhetorisch" selbst, das in einem so explizit poetischen Gedicht, das den "Ausdruck eines aufgeregten erhöhten Geistes" wie kein anderes auf den Gipfel treibt, die Wirkung des Poetischen *verstellt*.

In Hinblick gerade auf die Bestimmung der Poesie als einer Nicht-Rede, die "zu ihrer Vollendung Takt [und] Gesang" bedarf, wirkt die Formulierung im Gedicht ironisch, wonach die Erhebung "zu himmlischem Entzücken / Ohne Klang und Ton" geschieht, d.h. gerade ohne jene Elemente, die im Kapitel "Verwahrung" als *differentia specifica* der Poesie aufgeführt werden. In allegorisch-selbstbezüglicher Lektüre lässt sich in dieser Strophe eine an der Oberfläche des Gedichts versteckte *Rhetorik des Lesens* erkennen, in der sich Redekunst und Schriftlichkeit in einem wechselseitigen Bedingungsverhältnis zeigen. Denn die "Kunst", die der Dichter gegen den Mangel der Jugend und zur Verführung Suleikas aufbringt, zeigt sich dann, wenn im poetischen Redekunstwerk die Geliebte "ewig Suleika heißen" wird. Dann also, wenn Suleika *lesbar* geworden ist, verwandelt in die Dauer der Schrift.

Wie sich die Suche nach dem "gesprochen Wort" des Orients schliesslich im Paradies als eine stumme Rhetorik der Blicke erfüllt, so durchkreuzen sich auch die Konzepte einer Poesie "ohne Ziel und Zweck" und einer angewandten Rhetorik im Gedicht, die "Kunst in jedem Sinne" ist. Denn "die schöne Redekunst" selbst stellt auf der Oberfläche des Gedichtes jenes seltsame "Naturell" her, das in der Definition der Poesie im Kapitel "Verwahrung" über die konsequente

13 *Divan*, 132.

Verneinung aller rhetorischen Elemente den Eindruck einer mystischen Sprachauffassung erweckte.

Die mystische Zunge

Ich möchte nun noch in einem anderen, vielinterpretierten *Divan*-Gedicht jener Figur der Negation aller rhetorischen Bestimmtheit nachgehen, das an die Sprache der Mystik gemahnt. Das Gedicht "Offenbar Geheimnis" aus dem *Buch Hafis* enthält in jeder seiner drei Strophen das Wort "mystisch". Es lautet:

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

Mystisch heißest du ihnen,
Weil sie närrisches bey dir denken,
Und ihren unlautern Wein
In deinem Namen verschenken.

Du aber bist mystisch rein
Weil sie dich nicht verstehn,
Der du, ohne fromm zu seyn, selig bist!
Das wollen sie dir nicht zugestehn¹⁴.

Das Gedicht über die poetische Sprache des Hafis als "Ausdruck eines aufgeregten erhöhten Geistes" (um noch einmal aus der "Verwahrung" zu zitieren) ist ein poetologisches Gedicht, das die poetische Sprache des Hafis zum Gegenstand hat. Dazu verfäht das Gedicht aber selbst auf ausgeprägte Weise rhetorisch. Es benutzt den Ausdruck "mystische Zunge" – wobei "Zunge" eine topische Metonymie für die Sprache selbst ist – zur Hervorhebung eines Doppelsinns, einer *Ambiguitas*. Das Epitheton "mystisch", das zunächst nur im Sinne von 'mystizistisch' die Unverständlichkeit von Hafis bezeichnen sollte, wird nun in der Figur der Diaphora im affirmativen Sinne als Merkmal von

14 *Divan*, 32f.

unmittelbarer, *reiner* Sprache begreiflich. Die Sprache des Hafis ist “mystisch rein” – weil sie, die Gelehrten, den Dichter “nicht verstehn”. Das Paradox einer gerade in seiner *Reinheit* unverständlichen Sprache wird im Gedicht durch die Metapher vom Wein der Begeisterung ausgedrückt. Während die “Wortgelehrten” beim Wort “mystisch” nur “nährisches” denken können, man könnte auch sagen: an eine Rede “ohne Ziel und Zweck”, wird das “nährische” zum unreinen Ausdruck ihrer eigenen diffusen Begeisterung, zum “unlautern Wein”. Dem entspricht auch, was Goethe bei dem Hafis-Herausgeber Johann Gottfried Eichhorn hatte lesen können: “Nur seinen Deutern, nicht seinen Gedichten verdankt Hafis den Beinamen ‘Lessan garib’ [geheimnisvolle Sprache, mystische Zunge], mit dem wir ihn oft bezeichnen finden”¹⁵.

Die Paradoxie des Gedichtes, sein – wie der Titel sagt – “offenbar Geheimnis” – besteht darin, dass die Kommentatoren des Hafis, “die Wortgelehrten / Den Werth des Worts nicht erkannt” haben, den “Werth” jenes Wortes nämlich, das sie selbst geprägt haben: der rhetorischen Metonymie von der “mystische[n] Zunge”.

Wenn man aber einen weiteren Blick auf Goethes Quellen wirft, etwa in die Vorrede der Hammerschen Hafis-Übersetzung¹⁶, findet man zwei Zitate, die recht aussagekräftig sind in Hinblick auf eine Deutung der Metonymie “mystische Zunge” als einerseits einer höchst rhetorischen Angelegenheit und andererseits als Inbegriff von nicht-künstlicher Poesie. Der eine von Hammer zitierte Ausspruch lautet:

Man heißt ihn gewöhnlich die *mystische Zunge*, und den Dollmetsch der Geheimnisse, und in der That! jeder Vers seiner Gedichte ist ein ganzes Kapitel der Dichtkunst, oder eine Gestalt aus den Wundergestalten der Redekunst.

Das andere orientalische Urteil über Hafis lautet:

Seine Worte hatten übermenschliche Kraft und geheimnißvollen Sinn, weßhalb dieselben auch [...] die *mystische Zunge* genennt wurden. Dem äußern nach sind sie einfach und ungeschmückt, haben aber tiefe die Wahrheit ergründende Bedeutung, und die höchste Vollendung.

15 *Divan*, 1013.

16 *Divan*, 1012.

Die beiden historischen Urteile über Hafis' "mystische Zunge" entsprechen nun ziemlich genau den beiden gegensätzlichen und nach Goethe streng zu unterscheidenden Ausdrucksformen der Poesie und der Rhetorik, wie er sie im Kapitel "Verwahrung" exponiert: das eine Zitat sieht Hafis bei den "Wundergestalten der Redekunst" beheimatet, das andere empfindet Hafis Worte als "ungeschmückt" – und das bedeutet ohne rhetorischen Ornatus –, dafür voll der "Wahrheit ergründende[r] Bedeutung".

Das poetologische Gedicht über Hafis, das zugleich ein Gedicht über Goethes eigene Poesie ist, inszeniert nun im Doppelsinn des offenbaren Geheimnisses mit dem vexierbildhaften Charakter einer poetischen Rede, die, indem sie sich als höchste rhetorische Kunst offenbart, einfach und wahr erscheint. "Redekunst" und "Poesie" erweisen sich bei genauerer Betrachtung und im Blick auf die Gedichte des *West-östlichen Divans* als die zwei Seiten einer einzigen, ursprünglich tropischen Beziehung.

Dieser primäre Tropus, die ursprüngliche Wendung der Dichtkunst – von der Redekunst weg und zu ihr hin – zeigt sich nicht nur in Goethes eigener Zuwendung zur orientalischen Poesie als einer Rückwendung zu den Anfängen des Orients, sondern auch *dort selbst*. In dem Kapitel "Orientalischer Poesie Ur-Elemente" entwirft Goethe ein genetisches Schema der poetischen Entwicklung von den einfachsten, naturbezogenen Tropen bis hin zu den gewagtesten und künstlichsten Tropen. Goethes genetische Konstruktion gipfelt darin, dass er die Geschichte der orientalischen Poesie in "baare[m] Unsinn" enden lässt:

höchstens bleibt zuletzt nichts weiter als der allgemeinste Begriff, unter welchem die Gegenstände allenfalls möchten zusammen zu fassen seyn, der Begriff, der alles Anschauen, und somit die Poesie selbst aufhebt¹⁷.

Die genetische Konstruktion der orientalischen Poesie (und damit der Poesie insgesamt) beginnt aber mit einer sprachtheoretischen Überlegung zum Ur-Tropus. Die "ersten nothwendigen Ur-Tropen"¹⁸ sind die ursprünglichen Lebensbezüge der Menschen, aus denen die Poesie

17 *Divan*, 198.

18 *Divan*, 197.

entspringt. Das ursprünglich Tropische der Poesie bestimmt das paradoxe, gleich-ursprüngliche Verhältnis von “Natur” und “Kunst” in der Sprache – und *verstellt* es auch wieder, indem sich die eine als Tropus der andern erweist.

Indem sich Goethe im Abschnitt “Verwahrung” gegen die Nichtunterscheidung von Poesie und Redekunst verwahrt, “*verwahrt*” er – im Doppelsinn des Wortes – das ‘offenbare Geheimnis’ seiner eigenen “Dicht- und Redekunst” im kritischen Widerspruch der Reflexion.

Résumé

Dans son bref article intitulé “Verwahrung” qui fait partie des *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans*, Goethe se penche sur le problème de la différence entre la poésie et la rhétorique. A première vue, il y défend une position fort traditionnelle en attribuant la rhétorique au domaine de l’artificiel, estimant la poésie par contre comme un fait naturel. Considérées alors dans le contexte du *West-östlicher Divan*, ces réflexions de Goethe prennent une valeur plus complexe et plutôt ironique.

C’est ainsi que la “Verwahrung” elle-même devient l’objet d’une lecture poétologique.

