

Lyrik im 19. Jahrhundert

Gattungspoetik als Reflexionsmedium
der Kultur

Herausgegeben von

Steffen Martus
Stefan Scherer
Claudia Stockinger



PETER LANG

Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [«http://dnb.ddb.de»](http://dnb.ddb.de) abrufbar.

Herausgegeben von der
Philosophischen Fakultät II / Germanistische Institute
der Humboldt-Universität zu Berlin

Redaktion:
Prof. Dr. Werner Röcke
(Geschäftsführender Herausgeber)
Dr. Brigitte Peters
<http://www2.hu-berlin.de/zfgerm/>
Satz: Yvonne Dietl

Sitz:
Mosse-Zentrum, Schützenstr. 21, Zi: 321
Tel.: (030) 209 39 609 – Fax: (030) 209 39 630

Redaktionsschluß: 1. 8. 2004

Bezugsmöglichkeiten und Inseratenverwaltung:
Peter Lang AG
Europäischer Verlag der Wissenschaften
Moosstrasse 1
CH – 2542 Pieterlen
Tel.: (032) 376 17 17 – Fax: (032) 376 17 27

ISSN 1424-7615
ISBN 3-03910-608-2

© Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern 2005
Hochfeldstrasse 32, Postfach 746, CH-3000 Bern 9
info@peterlang.com, www.peterlang.com, www.peterlang.net

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt
insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

ANDREA POLASCHEGG

Unwesentliche Formen? Die Ghasele-Dichtungen August von Platens und Friedrich Rückerts: Orientalisierende Lyrik und hermeneutische Poetik

Gattungspoetik, Orientalismus und Hermeneutik zusammen zu denken und die Verknüpfungen dieser drei diskursiven Stränge auf dem literarischen Feld des 19. Jahrhunderts in den Blick zu nehmen, ist ein Unterfangen, dessen Sinn und Ertrag nicht unmittelbar einleuchtet. Kaum lassen sich geübte Assoziationswege vom einen zum anderen ausmachen, und auch die literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit diesen drei Größen verliefen bislang weitgehend unabhängig voneinander,¹ ohne deswegen den Eindruck von Unzulänglichkeit zu vermitteln. Doch wie ich auf den nächsten Seiten nachzeichnen will, haben sich im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts gattungspoetische Fragen, orientalistische Ästhetik und hermeneutische Verfahrensweisen tatsächlich nicht allein überschritten, sondern aus ihren gegenseitigen Interferenzen ein Netz von literarischen und poetologischen Bezügen entstehen lassen, das – bei aller Kontingenz seiner Genese – einen nicht unwesentlichen Beitrag für die Konstitution der Lyrik als Gattung geleistet hat. Deutlicher noch als Goethes *West-östlicher Divan* markieren die Ghasele-Dichtungen Friedrich Rückerts und August von Platens, ihre Poetologie und ambivalente Rezeption Bereiche innerhalb dieses Bezugssystems, in denen gattungspoetische, orientalistische und hermeneutische Fäden besonders eng mitein-

1 An einigen wenigen Punkten hat die germanistische Orientalismusforschung den Bereich der Hermeneutik geschnitten; auf wissenschaftsgeschichtlicher Ebene im Beitrag von Dominique Bourel: Die deutsche Orientalistik im 18. Jahrhundert. Von der Mission zur Wissenschaft. In: Historische Kritik und biblischer Kanon in der deutschen Aufklärung, hrsg. v. Henning Reventlow, Walter Span und John Woodbridge, Wiesbaden 1988, S. 113–126, sowie in zwei Einzelstudien zu August Wilhelm Schlegel (Anil Bhatti: August Wilhelm Schlegels Indienrezeption und der Kolonialismus. In: Konflikt – Grenze – Dialog. Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge. Festschrift für Horst Turk zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Jürgen Lehmann, Frankfurt a. M. 1997, S. 185–205; Hak-Su Byun: Hermeneutische und ästhetische Erfahrung des Fremden. August Wilhelm Schlegel, München 1994).

ander verwoben sind. Wenn dennoch Goethe am Anfang der nachfolgenden Analyse steht, dann hat das nicht allein den Grund darin, daß sowohl Rückert als auch Platen ihre erste selbständige Veröffentlichung orientalisierender Gedichte dem Autor des *West-östlichen Divan* gewidmet haben² und sich von seiner Sammlung poetisch anregen ließen. Vielmehr soll die Goethesche Denkfigur der „Naturformen der Dichtung“ noch einmal genauer nachgezeichnet und deren Bezüge zur Poetologie des *West-östlichen Divan* grob skizziert werden, um gerade die signifikanten Unterschiede zwischen Goethes Konzeption und Praxis einer orientalistischen Lyrik hermeneutischer Provenienz und dem Zusammenspiel von Gattungspoetik, Orientalismus und Hermeneutik sichtbar zu machen, wie es der Ghasel-Dichtung Rückerts und Platens zugrunde liegt.

I. Orientalistische Poetik der wesentlichen Form: Goethe

Es findet sich innerhalb der Germanistik kaum eine Überblicksdarstellung zur Gattungspoetik, die von einem Rekurs auf Goethes Idee der drei „Naturformen der Dichtung“ absieht – sei er nun affirmativ, kritisch oder historisch-beschreibend. Daß Goethe diese Idee im gleichnamigen Kapitel der *Noten und Abhandlungen zum besseren Verständniß des West-östlichen Divan* formuliert hat,³ ist dagegen ein Umstand, dem im Rahmen gattungspoetischer Forschung bislang keine Signifikanz zugesprochen wurde und dessen Erwähnung sich gemeinhin mit dem eng begrenzten Raum von Nebensätzen oder Fußnoten begnügt.⁴ Nun verbietet es aber das professionelle Wissen um die Professionalität des alternden Dichters, Goethes Wahl gerade dieses Kontextes für die Darstellung seiner epoche- und vor allem gattungsmachenden Trias von Epos, Lyrik und Drama für rein zufällig zu halten. Das gilt umso mehr, als es sich bei den *Noten und Abhandlungen* um einen Kommentar des Dichters zu *Besserem*

2 August von Platen: An Goethe. In: ders.: Werke in zwei Bänden, hrsg. v. Kurt Wölfel und Jürgen Link, Bd. 1: Lyrik, München 1982, S. 249 f. (fortan zitiert: Platen W). Friedrich Rückert: An Goethe's west-östlichen Diwan. In: ders.: Gesammelte poetische Werke in zwölf Bänden, Frankfurt a. M. 1868, Bd. 5, S. 286 (fortan zitiert: Rückert GPW).

3 Johann Wolfgang Goethe: West-östlicher Divan, hrsg. v. Hendrik Birus (ders.: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, I. Abt., Bd. 3.1), Frankfurt a. M. 1994, S. 206–208 (fortan zitiert: FA).

4 Vgl. exemplarisch Wilhelm Voßkamp: Gattungen. In: Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs, hrsg. v. Horst Brackert und Jörn Stückrath, Reinbek b. Hamburg 2000, S. 253–269, hier S. 254; Klaus Müller-Dyes: Gattungsfragen. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering, Frankfurt a. M. 1999, S. 323–348, hier S. 324.

*Verständniß*⁵ seiner eigenen Gedichtsammlung handelt, den er seiner Lyrik als hermeneutisches Konstitutivum an die Seite stellte. So heißt es in der Einleitung zu den *Noten und Abhandlungen* explizit:

Ich habe die Schriften meiner ersten Jahre ohne Vorwort in die Welt gesandt, ohne auch nur im mindesten anzudeuten, wie es damit gemeint sey [...]. Nun wünscht' ich aber, daß nichts den ersten guten Eindruck des gegenwärtigen Buches hindern möge. Ich entschieße mich daher zu erläutern, zu erklären, nachzuweisen, und zwar bloß in der Absicht daß ein unmittelbares Verständniß Lesern daraus erwachse, die mit dem Osten wenig oder nicht bekannt sind. Dagegen bedarf derjenige dieses Nachtrags nicht, der sich um Geschichte und Literatur einer so höchst merkwürdigen Weltregion näher umgethan hat.⁶

Ein solcher Auto-Kommentar ist auf dem literarischen Markt der 1810er Jahre eine außergewöhnliche Erscheinung. Und er hat seine Möglichkeitsbedingung allein der Tatsache zu verdanken, daß sich der Verfasser mit seiner west-östlichen Dichtung auf fremdes – und damit eben kommentierungsbedürftiges – Terrain, den Orient, vorwagt. Zugleich aber weist das bloße Vorhandensein des Goetheschen Kommentars zu seiner Dichtung – zumal im frühen 19. Jahrhundert, in den Hochzeiten der historisch-kritischen Bibelwissenschaft und der Altphilologie, in deren wissenschaftlichen Publikationen solche „Noten“ konstitutiver Bestandteil waren – die kommentierte Dichtung allererst als erklärungsbedürftig aus, evoziert und institutionalisiert ihre Fremdheit. Und eben hier, im Rahmen einer Textgattung historisch-kritischer Provenienz, programmatisch verfaßt, um den unkundigen Lesern zu einem „unmittelbare[n] Verständniß“ des Orients zu verhelfen und auf diesem Wege zu erklären, „wie es“ mit den eigenen Gedichten „gemeint sey“, formuliert Goethe die Lehre von den *Naturformen der Dichtung*.

Bekanntlich hat aus dieser Lehre nur ein „immer wieder zitierter Kernsatz“⁷ Eingang in den Kanon literaturwissenschaftlicher Gattungstheorie gefunden:

Es giebt nur drey ächte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: *Epos, Lyrik* und *Drama*.⁸

5 So lautete der Titel der *Noten und Abhandlungen* in der Erstausgabe. Vgl. dazu ausführlich Ursula Wertheim: Von Tasso zu Hafis. Probleme der Lyrik und Prosa des ‚West-östlichen Divan‘, Berlin 1965, S. 295-305; zusammenfassend der Kommentar in FA I 3.2, S. 1406.

6 FA I 3.1, S. 138.

7 Harald Fricke/Peter Stocker: Lyrik. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, hrsg. v. Harald Fricke, Bd. 2, Berlin/New York 2000, S. 498–502, hier S. 499.

8 FA I 3.1, S. 206 (Hervorh. im Original).

Und trotz des epigrammatischen Einschlags, der den *Noten und Abhandlungen* insgesamt eignet, lohnt ein Blick über die Satzgrenzen hinaus auf den Kontext. Denn der Dichter bringt seine Idee von den „Naturformen“ zur Lösung eines konkreten Problems in Anschlag. Das Konzept soll Ordnung schaffen auf einem Feld, das Goethe im vorangegangenen Abschnitt mit groben Linien, aber nicht minder eindrucksvoll, umrissen hat. Im Kapitel *Dichtarten* skizziert er den folgenden Problemzusammenhang:

Allegorie, Ballade, Cantate, Drama, Elegie, Epigramm, Epistel, Epopee, Erzählung, Fabel, Heriode, Idylle, Lehrgedicht, Ode, Parodie, Roman, Romanze, Satyre. Wenn man vorgemeldete Dichtarten, die wir alphabetisch zusammengestellt, und noch mehrere dergleichen, methodisch zu ordnen versuchen wollte, so würde man auf große, nicht leicht zu beseitigende Schwierigkeiten stoßen. Betrachtet man obige Rubriken genauer, so findet man daß sie bald nach äußeren Kennzeichen, bald nach dem Inhalt, wenige aber einer wesentlichen Form nach benamst sind. [...] Zu Vergnügen und Genuß möchte jede wohl für sich bestehen und wirken, wenn man aber, zu didaktischen oder historischen Zwecken, einer rationelleren Anordnung bedürfte, so ist es wohl der Mühe werth, sich nach einer solchen umzusehen.⁹

Es ist das große Defizit an methodischer Ordnung auf dem bestehenden Feld der Dichtarten, das Goethe seinen Rezipienten hier vor Augen führt, genauer gesagt: das er den Lesern unmittelbar erfahrbar macht. Denn mit großem rhetorischem Geschick greift der Dichter bei seiner Auflistung der Einzelgattungen auf den Prototyp der nicht-hierarchisierten und un-wesentlichen (An-)Ordnung – nämlich das Alphabet – zurück, um die poetischen Formen zu einer gänzlich erratisch anmutenden Reihe von „Allegorie“ bis „Satyre“ zusammenzustellen: Nicht nur mangelt es dieser Begriffsreihe ganz offenkundig am „Rationalen“, nicht nur findet sich hier weitgehend *nebeneinander*, was eigentlich *untereinander* gehört. Vielmehr macht Goethe den eigentlich neuralgischen Punkt bereits in den aufgelisteten Namen der einzelnen Dichtarten selbst aus, die mal den „Inhalt“, mal die „äußeren Kennzeichen“ der Gattung bezeichnen, in den seltensten Fällen aber „einer wesentlichen Form nach benamst sind“. Dieses paradoxe Enigma der „wesentlichen Form“, das Goethe zur Lösung des Systematisierungsproblems in Anschlag bringt, wird zwar im nachfolgenden Kapitel der *Noten und Abhandlungen* terminologisch zu jenem in der Literaturwissenschaft ungleich prominenteren Begriff der „Naturformen“ umgewandelt, doch die unmittelbare Sinnfälligkeit dieses Kompositums hebt die in ihm begriffene kategoriale Spannung zwischen ‚Wesen‘ und ‚Form‘ selbstverständlich nicht auf.

Mit Epos, Lyrik und Drama sind es drei Dichtarten, die Goethe aus der Vielzahl poetischer Oberflächenphänomene extrapoliert, zu „wesentlichen Form[en]“ erklärt und sie dem Publikum als Ordnungsprinzip für den Wildwuchs der Einzelgattungen „zur Prüfung dar[bringt]“. ¹⁰ Um diese Aufgabe tatsächlich erfüllen zu können, müssen die Kategorien Epos, Lyrik und Drama in Goethes Modell allerdings einen entscheidenden Transformationsprozeß durchlaufen. Denn diese „wesentlichen Form[en]“ denkt Goethe nicht als konkrete poetische Gestalten, sondern als „Dichtweisen“. ¹¹ Es sind Bildungsprinzipien, unterhalb der Oberfläche wirkende Gestaltungsweisen der dichterischen Erscheinungen, welche die mannigfaltigen Phänotypen der Dichtung zwar hervorbringen, aber nicht mit ihnen identisch sind. Um sie aufzufinden muß sich der analytische Blick entsprechend von den sichtbaren poetischen Formen lösen und in die Tiefe gehen; dahin, wo die „Naturformen“ in ihrer triadischen Distinktheit ihre Heimstatt haben und von wo aus sie „zusammen oder abgesondert wirken“. ¹² Bleibt der forschende Blick dagegen an der äußeren Form der Dichtungen hängen und nimmt er deren Gattungsbezeichnung beim Wort, das lehren die nachfolgenden Beispiele des Kapitels, dann sieht er sich nicht selten getäuscht. Denn während „[d]as Homerische Heldenepos“ tatsächlich „rein episch“ ist, wirken im „französischen Trauerspiel“ alle drei Naturformen zusammen. ¹³ „In dem kleinsten Gedicht“, so Goethe weiter, „findet man sie oft beysammen, und sie bringen eben durch diese Vereinigung im engsten Raume das herrlichste Gebild hervor, wie wir an den schätzenswerthesten Balladen aller Völker deutlich gewahr werden.“ ¹⁴ Dieses Zusammenspiel der drei Naturformen in der Ballade hat Goethe zwei Jahre später zum Anlaß genommen, seine Gattungstheorie geschichtlich zu perspektivieren und in der Ballade nicht allein die kompositorische Verbindung der „wesentlichen Form[en]“ aufzufinden, sondern hier den *einen* dichtung- und völker-morphologischen Ursprung aller poetischen Erscheinungen auszumachen. Im ersten Heft des dritten Bandes *Über Kunst und Altertum* steht über diese Gattung zu lesen:

Hat man sich mit ihr [der Ballade] vollkommen befreundet, wie es bei uns Deutschen wohl der Fall ist, so sind die Balladen aller Völker verständlich, weil die Geister in gewissen Zeitaltern entweder contemporan oder successiv bei gleichem Geschäft immer gleichartig verfahren. Übrigens ließe sich an einer Auswahl solcher Gedichte die ganze Poetik gar wohl vortragen, weil hier die Elemente noch nicht getrennt, sondern wie in

10 Ebd.

11 Ebd. (Hervorh. A. P.).

12 Ebd.

13 FA I 3.1, S. 207.

14 Ebd., S. 206.

einem lebendigen Ur-Ei zusammen sind, das nur bebrütet werden darf, um als herrlichstes Phänomen auf Goldflügeln in die Lüfte zu steigen.¹⁵

Die Beispiele literarischer Gattungen, die Goethe in den *Noten und Abhandlungen* diskutiert, sind diesem dichtungsgeschichtlichen Ur-Ei indes schon lange entschlüpft. Sie haben sich bereits zu jener neuralgischen Mannigfaltigkeit ausdifferenziert, die zu systematisieren die tiefenstrukturelle Gattungspoetik der „Naturformen“ nun antritt.

Allerdings wirft diese Gattungspoetik ein Darstellungsproblem auf. Schließlich schlägt sich der „wesentliche“ Charakter der als herrschende Bildungsprinzipien der Dichtung gedachten „Naturformen“ nicht zuletzt darin nieder, daß man sie selbst nicht sieht. Goethe weiß um dieses Problem und macht folgenden Lösungsvorschlag:

Man wird sich aber einigermaßen dadurch helfen, daß man die drey Hauptelemente in einem Kreis gegen einander überstellt und sich Musterstücke sucht, wo jedes Element einzeln obwaltet. Alsdann sammle man Beyspiele die sich nach der einen oder nach der anderen Seite hinneigen, bis endlich die Vereinigung von allen dreyen erscheint und somit der ganze Kreis in sich geschlossen ist [und es damit möglich wird], die äußeren zufälligen Formen und diese inneren nothwendigen Uranfänge in faßlicher Ordnung [darzubringen].¹⁶

Zu Zwecken der Darstellbarkeit sollen die im Verborgenen wirkenden Naturformen also zunächst einmal in einem gleichschenkligen Dreieck einander gegenüber gestellt, um dann mit „Musterstücke[n]“ versehen zu werden, poetischen Beispielen, in denen sich je eine der drei „wesentlichen Form[en]“ einzeln in ihrer Reinform zeigt und damit sichtbar wird. In einem dritten Schritt schließlich beschreibt Goethe einen Kreis um die Spitzen der Naturformen-Triade, auf welchem es weitere Beispiele für die verschiedenen Mischformen einzutragen gilt, bis „der ganze Kreis“ sichtbarer Idealtypen und ihrer Zwischenformen „in sich geschlossen ist“. Daß es sich bei diesem Denk- und Beschreibungsmodell der Dichtarten um ein morphologisches handelt und Goethe hier seine naturwissenschaftliche Methode, akzidentielle von substantiellen, innere von äußeren, primäre von sekundären Elementen zu trennen, auf die Dichtung anwendet, ist unschwer zu erkennen¹⁷ und kann angesichts der

15 Johann Wolfgang Goethe: Werke, hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. Abt. 1, Bd. 41.1, Weimar 1902, S. 224.

16 FA I 3.1, S. 207.

17 Gleich im Anschluß an die Skizze seines Typenkreises der „wesentlichen Form[en]“ setzt Goethe dieses gattungspoetische Unterfangen explizit in Beziehung zu naturwissenschaftlichen Versuchen, „den Bezug aufzufinden der äußeren Kennzeichen von Mineralien und Pflanzen zu ihren inneren Bestandtheilen, um eine naturgemäße Ordnung dem Geiste darzustellen“ (FA I 3.1, S. 207 f.). Vgl. dazu auch die Kommentare in FA I 3.2, S. 1510, und in Johann Wolfgang Goethe: West-östlicher Divan, hrsg. v.

großen Bedeutung von Goethes morphologischem Denken für die Genese und Gestalt des *West-östlichen Divan* insgesamt auch nicht verwundern.¹⁸ Doch nicht alles, was sich im Kontext naturwissenschaftlicher Darstellungsweisen von selbst versteht, ist auch auf dem Feld der Gattungspoetik selbstverständlich. Wenn Goethe die „Naturformen“ durch selbstexplizite Musterstücke sichtbar zu machen vorschlägt, die zusammen mit den entsprechenden Gattungsnamen zu einem Typenkreis angeordnet werden, dann verzichtet er dabei nämlich konsequent auf eine mögliche Beschreibung oder Definition der „wesentlichen Form[en]“. Und eben dieses Darstellungsverfahren, das im Falle einer Farbenlehre unumgebar ist, weil Farben per se nicht beschrieben, sondern nur benannt und durch sichtbare Exempel gezeigt werden können, verleiht Goethes Dichtungstheorie ihr besonderes Gepräge: Denn in ihr tritt die Deixis an die Stelle der Definition, der Fingerzeig auf selbstexplizite Musterstücke an die Stelle der Charakterisierung der Dichtarten: ‚Das da ist Lyrik, so ist ein Epos, hier siehst du ein Drama.‘ – Auf solchen Bezugnahmen fußt eine Gattungspoetik der „wesentlichen Form“, die – wie es scheint – somit zugleich auch eine deiktische Poetik ist.

Nun verzichtet Goethe aber nicht vollständig auf eine verbale Charakterisierung der drei Naturformen. Allerdings bringt er sie, und auch dies läßt sich als Niederschlag seines morphologischen Grundansatzes lesen, auf die sprachliche Form von Partizipien und bezeichnet die drei „wesentlichen Form[en]“ Epos, Lyrik und Drama als „die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde“.¹⁹ Und genau vor diesem Hintergrund erscheint es bemerkenswert, daß die Lyrik die einzige der drei Gattungen ist, deren Charaktereigenschaft Goethe mit einem Partizip *Passiv* auf den Begriff bringt. Anders als die aktiven Attribuierungen von Epos und Drama, die sich erzählender- und handelnderweis’ durch die Welt bewegen, ist oder wird die Lyrik ‚aufgeregt‘. Sie befindet sich also in einem gattungstypischen *Zustand*, dessen Be-

Karl Richter (ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. II.1.2), München 1998, S. 798.

18 Über die große Bedeutung von Goethes naturwissenschaftlichem Denksystem für Genese und Gestalt des *West-östlichen Divan* herrscht in der Forschung Konsens. Vgl. exemplarisch Dorothea Kuhn: „In Naturerscheinungen verstrickt“. Goethes morphologisches Spätwerk und seine Wirkung. In: Goethe-Jahrbuch 114 (1997), S. 175–184; Karl Richter: Morphologie und Stilwandel. Ein Beitrag zu Goethes Lyrik. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 21 (1977), S. 192–215; ders.: Lyrik und Naturwissenschaft in Goethes *West-östlichem Divan*. In: Etudes Germaniques 38 (1983), S. 84–101; zuletzt: ders.: Wiederholte Spiegelungen im *West-östlichen Divan*. Die Entoptik als poetologisches Paradigma in Goethes Alterswerk. In: Scientia Poetica 4 (2000), S. 115–130.

19 FA I 3.1, S. 206.

zeichnung als ‚enthusiastisch aufgeregt‘ sich noch dazu von einer Charakterisierung des Textes deutlich zu der seines Autors hinneigt. Mit denselben Worten hatte Goethe bereits in dem vorangegangenen Kapitel *Vermahrung* die Poesie von der Redekunst abgrenzt, und über erstere geschrieben:

[S]ie [die Poesie] ist keine Kunst, weil alles auf dem Naturell beruht, welches zwar geregelt, aber nicht künstlerisch geängstigt werden darf; auch bleibt sie immer Ausdruck eines aufgeregten erhöhten Geistes, ohne Ziel und Zweck.²⁰

Hier ist der Zustand des ‚Aufgeregten‘ explizit dem Autor und nicht dem Text zugewiesen, und zugleich noch einmal auf den Punkt gebracht, was Poesie – von ihren Naturformen aus gedacht – in keinem Fall verträgt: Ein Übermaß an künstlerischen Regeln.

Goethes Ansatz zu einer morphologischen Gattungspoetik der Naturformen macht also die „wesentlichen Form[en]“ der Dichtung als Bildungsgesetze unterhalb der Oberfläche der poetischen Einzelphänomene aus, die eine Ordnung der vielgestaltigen, aber akzidentiellen und äußeren Formen nach drei unsichtbaren, aber substanziellen und inneren Gestaltungsprinzipien erlaubt. Darstellbar sind diese Naturformen nur unter Zuhilfenahme von Musterstücken, in denen sich „die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde“ Form dem Betrachter zeigt und ihre Namen „Epos, Lyrik und Drama“ auf diese Weise unmittelbar augen- und sinnfällig werden. Der deiktische Charakter dieser Gattungspoetik erweist sich somit als Kehrseite ihrer morphologischen Gesamtanlage, wobei sich in den lyrischen Musterstücken – anders als in Epos und Drama – zusammen mit der „wesentlichen Form“ der Dichtung selbst auch ihr Autor manifestiert, dessen Aufgeregtheit zum Konstitutivum der lyrischen Naturform avanciert. Der analytische Blick unter die Oberfläche der Lyrik wird somit zugleich ins Innere des Dichters geworfen. Und auch begrifflich ist die Lyrik unter den drei Naturformen am weitesten von den bei Goethe alphabetisch aufgelisteten akzidentiellen Dichtarten entfernt. Das Drama hatte in dieser Liste zwischen „Cantate“ und „Elegie“ Platz gefunden – als eine der „wenige[n]“ Dichtarten, die „einer wesentlichen Form nach benannt sind“. Und auch das Epos hätte ohne kategoriale Reibung an die Stelle der „Epopée“ treten können. Der Terminus „Lyrik“ dagegen hat seine begriffliche Heimat eo ipso jenseits der sichtbaren Oberfläche poetischer Einzeltexte, die sich mit ihm nicht bezeichnen lassen. Er ist also von vornherein Name einer Naturform und keiner Einzelgestalt, die sich dem Kundigen im glücklich gewählten Musterstück zwar zeigen, die aber

20 Ebd., S. 205.

nicht beschrieben werden kann. Für die Poesie, die im Rahmen dieser Gattungspoetik als Feld der Wechselwirkungen zwischen den drei Naturformen bestimmt ist, gilt im Unterschied zur Redekunst jedoch insgesamt, daß sie „auf einem Naturell beruht, welches zwar geregelt, aber nicht künstlerisch geängstigt werden darf“.

II. *An den Klippen der poetischen Form:*

Die Ghasele-Dichtung Rückerts und Platens

Blickt man nun von hier aus noch einmal auf Goethes alphabetische Auflistung der vielgestaltigen *Dichtarten*, dann fällt das gänzliche Fehlen jener Gruppe lyrischer Dichtung auf, die sich gerade durch dieses hohe Maß an künstlerischen Regeln auszeichnet: Weder das Sonett, noch die Sestine noch die Glosse finden hier Erwähnung. Und damit klammert Goethe von vornherein eben die Gedichtformen aus, mit denen das arabo-persische Ghasele in der deutschen Dichtung von Anfang an assoziiert wurde. Schon im Januar 1803 heißt es in einem Brief Friedrich Schlegels an seinen Bruder August Wilhelm:

Ich werde Dir vielleicht bald zur Erwiederung einige Gazels schicken, eine Persische Dichtart die sich sehr an die Glosse, Sestine und das Sonett anschließt und zwischen diesen allen ungefähr das Mittel hält.²¹

Als Friedrich Rückert und August von Platen in den späten 1810er Jahren zunächst unabhängig voneinander die persische Form des Ghasels für sich entdeckten, sie zu adaptieren begannen und ab 1821 in rascher Folge Ghaselen publizierten, hatten sie sich den anderen hoch geregelten Formen bereits ausführlich zugewandt: Rückerts bis dahin verfaßte Gedichtsammlungen enthielten fast durchweg Sonette²² und auch in Platens Werk finden sich aus jener Zeit zahlreiche Sonette und Glossen.²³

Das Ghasele ist eine frühmittelalterliche Gedichtform, stammt aus der arabischen Dichtung und fand von dort Eingang in die persische, wo es sich zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert – der „klassischen Periode“ des persischen Ghasels und zugleich der Epoche der berühmtesten persischen Lyriker – als eine der prominentesten lyrischen Formen etablier-

21 Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm, hrsg. v. Oskar F. Walzel, Berlin 1890, S. 507 (15. Januar 1803).

22 So etwa die *Gebarnichten Sonette*, publiziert in Rückerts Sammlung *Deutsche Gedichte von Freimund Reimar*, Heidelberg 1814, oder die Zyklen *Agnes' Totenfeier* und *Amaryllys*, beide 1812 verfaßt. Vgl. Rückert GPW 1.

23 Platen W, S. 291–450. Eine der Glossen dichtete er sogar auf Goethe (vgl. *An Goethe*, ebd., S. 341 f.).

te.²⁴ Die persische Dichtung, die vor allem durch den österreichischen Diplomaten und Orientalisten Joseph von Hammer-Purgstall seit den 1810er Jahren ins Deutsche übersetzt wurde und hier weite Verbreitung fand, war somit zu weiten Teilen immer auch Ghasel-Dichtung. Dies gilt insbesondere für das Werk des Muhammad Schamseddin Hafis (1317/26 – 1389/90), dessen große Gedichtsammlung (pers. *divān*) in der Hammerschen Übersetzung von 1812/13²⁵ sowohl Goethe zu seinem *West-östlichen Divan* anregte als auch für Rückerts und Platens künstlerische Entwicklung des deutschen Ghasels eine zentrale Rolle spielte.²⁶

Trotz seiner großen Faszination für Hafis, dem er als einzigem Dichter ein eigenes Buch seines *West-östlichen Divan* widmete, nahm Goethe jedoch von der Adaptation der Ghaselform für seine eigenen Gedichte Abstand. Der *Divan* enthält nur ein einziges Gedicht, das neben zentralen Motiven des Hafisischen Ghasels auch dessen Form übernimmt, und selbst das nur frei.²⁷ Ganz anders bei der Rezeption persischer Lyrik durch Rückert und Platen; in ihren orientalisierenden Arbeiten um 1820 lag der dichterische Fokus gerade auf der äußeren Gestalt des Ghasels. So schreibt Rückert etwa im Herbst 1819 an Josef von Hammer-Purgstall, den er ein Jahr zuvor – auf Anraten des preußischen Gelehrten und Diplomaten Christian Carl Josias von Bunsen²⁸ – in Wien besucht hatte und mit dem er seither in regem wissenschaftlichen Austausch stand:

Aber der Hafiz ist ja so göttlich einfach, so griechisch schön, wie die besten gri[echischen] Epigramme [...]. Und dazu die mir, dem Metriker, so interessanten Versmasse u Reime! Zu meiner Erholung nach jeder mühsam durchgearbeiteten Gha-

- 24 Vgl. den Überblick von A. Bausani: Ghazal. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New Edition, hrsg. v. B. Lewis, Ch. Pellat und J. Schacht, Bd. 2, Leiden/London 1965, S. 1028–1036.
- 25 *Der Diwan von Mohammed Schemsed=din Hafis*. Aus dem Persischen zum erstenmal ganz übersetzt von Joseph v. Hammer, Theil 1–2, Stuttgart/Tübingen 1812–13.
- 26 Vgl. dazu ausführlich Hartmut Bobzin: Platen und Rückert im Gespräch über Hafis. In: August Graf von Platen. *Leben, Werk, Wirkung*, hrsg. v. H. B. und Gunnar Och, Paderborn u. a. 1997, S. 103–121; Johann Christoph Bürgel: Platen und Hafis. In: ebd., S. 85–102; Ali Radjaie: Das profan-mystische Ghasel des Hafis in Rückerts Übersetzungen und in Goethes *Divan*, Würzburg 1998; Ingeborg H. Solbrig: *Hammer-Purgstall und Goethe*. „Dem Zaubermeister das Werkzeug“, Bern/Frankfurt a. M. 1973.
- 27 Es ist das letzte Gedicht im Buch *Suleika*. Vgl. FA I 3.1, S. 101 f. (*In tausend Formen magst du dich verstecken*). Vgl. dazu auch den Kommentar in FA I 3.2, S. 1304 f., sowie Radjaie (wie Anm. 26), S. 70 f.
- 28 Zur Bedeutung Bunsens in diesem Zusammenhang vgl. Hartmut Bobzin: Christian Carl Josias Bunsen und sein Beitrag zum Studium Orientalischer Sprachen. In: *Universeller Geist und guter Europäer*. Christian Carl Josias von Bunsen 1791–1860, hrsg. v. Hans-Rudolf Ruppel, Korbach 1991, S. 81–102.

sel [...] übersetze ich frischweg im Versmaas u aller Reimgebundenheit des Originals; der Sinn mag dabei oft etwas schief wegkommen, was mich aber nicht anfiicht.²⁹

Den Eindruck starker Regelmäßigkeit des Ghasels, der es für die Zeitgenossen in gattungstheoretische Nachbarschaft zu Sonett, Sestine und Glosse rückte, vermittelte sich dabei jedoch nicht durch seine Metrik oder eine komplizierte Geometrie der Komposition, sondern tatsächlich in erster Linie durch den Reim: Jedes Ghasel beginnt mit einem paarreimigen Distichon (arab. *bayt*), das mit vier bis elf Doppelversen weitergeführt wird, deren zweite Hälfte den Reim des Eingangsdistichons aufnimmt, während die erste Vershälfte durchweg ungereimt bleibt.³⁰ Somit ergibt sich das Reimschema aa ba ca da ea fa etc., dessen klangliche Spannung zwischen dem durchgehaltenen Eingangsreim und der konsequent ungereimten ersten Hälfte der nachfolgenden Distichen dadurch noch gesteigert wird, daß das Ghasel eine Tendenz zum Überreim aufweist, der sich bis über die Versmitte hinaus erstrecken kann, oft gefüllt durch identische Wiederholung von Ausrufen oder Phrasen. So etwa in Platens Eingangsgedicht zu den *Ghaselen. Zweite Sammlung* von 1821:

Sieh, du schwebst im Reigentanze; doch den Sinn erkennst du nicht;
Dich beglückt des Dichters Stanze; doch den Sinn erkennst du nicht;
Du beschaust die Form des Leibes, undurchschaulich abgestrahlt
Von des Marmors frischem Glanze; doch den Sinn erkennst du nicht;
Als Granate blinkt die Sonne golden dir, die goldne Frucht,
Und der Mond als Pomeranze; doch den Sinn erkennst du nicht;
Sieh, die Palme prangt als Kragen um des ird'schen Rockes Rand,
Sieh, die Fichte hängt als Franze; doch den Sinn erkennst du nicht;
Sterngezelte, Blütenharnisch, blendet und erfreut den Blick,
Taleslager, Bergesschanze; doch den Sinn erkennst du nicht;
Bebend in der Mutter Busen, der gesäugt den ew'gen Sohn,
Siehest du des Schmerzes Lanze; doch den Sinn erkennst du nicht.³¹

Es war eben diese Wiederholung von identischen Reimen, der Goethe – zumindest in ihrer deutschen Adaptation – skeptisch gegenüberstand und diese Skepsis im *Buch Hafis* des *West-östlichen Divan* in entsprechend gereimte Worte faßte. Das Gedicht *Nachbildung* beginnt mit den an Hafis gerichteten Versen:

29 Friedrich Rückert an Joseph von Hammer-Purgstall, Herbst 1819. In: ders.: Briefe, hrsg. v. Rüdiger Rückert, Bd. 1, Schweinfurt 1977, S. 143 (fortan zitiert: Rückert Briefe).

30 Zur Form des Ghasels in der arabischen, persischen, osmanischen und Urdu-Tradition vgl. ausführlich Hülya Ünlü: Das Ghasel des islamischen Orients in der deutschen Dichtung, Bern u. a. 1991, S. 9–34.

31 Platen W, S. 253.

In deine Reimart hoff' ich mich zu finden,
Das Wiederholen soll mir auch gefallen,
Erst werd' ich Sinn, sodann auch Worte finden;
Zum zweytenmal soll mir kein Klang erschallen,
Er müßte denn besondern Sinn begründen,
Wie du's vermagst begünstigter von allen.³²

Der auf den ersten Blick verwirrende Widerspruch zwischen der Willensbekundung zur Wiederholung im zweiten Vers und der Absage an dieses Kompositionsprinzip im vierten, durch den Gleichklang der Verse zusätzlich akzentuiert, wird in den – ebenfalls gereimten – Versen drei und fünf zunächst inhaltlich aufgehoben: Nur wo er „besondern Sinn“ schafft, hat der identische Reim seine Daseinsberechtigung, denn am Anfang der *inventio* steht nicht das Wort, sondern der Sinn. Doch Goethe beläßt es nicht bei einer inhaltlichen Positionierung, sondern führt die hohe Kunst des sinnkonstituierenden identischen Reims exemplarisch vor: Das „finden“ im ersten Vers wirft nämlich mit seiner aktualisierten Bedeutung ‚sich in etwas hinein finden‘ ein neues Licht auf das zwar klang-, aber eben nicht bedeutungsidentische Reimwort im dritten Vers, dessen Semantik gerade durch diese Homophonie neuen Sinn freisetzt. Diese Klangbewegung mündet schließlich im „begründen“ des fünften Verses, der das Kompositionsprinzip des gesamten Gedichts benennt. Und somit entpuppt sich der bewundernde Blick, den Goethe im letzten Vers der Strophe auf Hafis als den Meister dieser Sinn- und Klangtechnik wirft, als ein Blick in den Spiegel, reflektiert von den eigenen Versen und auf ihren Verfasser zurückgeworfen.

Indes deutet der arabische Gattungsname „Ghasel“ selbst bereits an, daß sich diese Art des Gedichts nicht allein durch seine äußere Form bestimmt: „Ghasel“ ist die europäisierte Form des arabischen Terminus *ghazal*,³³ Liebespoesie, der die eigentliche Thematik der arabo-persischen

32 FA I 3.1, S. 32.

33 Die uneinheitliche Schreibung (*Ghasel*, *Gasel*, *Ghazal* oder eben *ghazal*) ist das Ergebnis verschiedener Transkriptionstraditionen der arabischen Notation in die lateinische Schrift. Was indes keine der seit dem 19. Jahrhundert existierenden Schreibweisen erahnen läßt, ist der tatsächliche Klang des Wortes, das *rasal* ausgesprochen wird (mit Zäpfchen-r am Anfang – und stimmhaftem s in der Mitte; anders als in den westeuropäischen Sprachen sind im Arabischen und Persischen Zäpfchen-r und Zungen-r zwei verschiedene Phoneme). Die vor dem Hintergrund des deutschen Lautsystems seltsam anmutende Idee, das arabische Zäpfchen-r durch g oder gh wiederzugeben, ist britischen Ursprungs und wurde von den deutschen orientalistischen Dichtern und Gelehrten des frühen 19. Jahrhunderts übernommen, welche die orientalischen Sprachen in der Regel nur auf textlichem Wege kennenlernten, also keine Erfahrung mit dem tatsächlichen Wortklang hatten. Allerdings ist das Ghasel nicht der einzige ungeläufige Begriff, der diesen abenteuerlichen Weg der Transformation vom r zum g durchlaufen hat. Berühmtheiten wie Afghanistan, Bagdad und der Gasa-Streifen teilen

Ghasel-Dichtung auf den Begriff bringt; allerdings auf einen weiten. Denn diese Liebesdichtung schloß zum einen weltliche Liebesgesänge ein, anakreontischen Zuschnitts ebenso wie petrarkistischer Provenienz, zum anderen aber auch geistliche Liebesmystik und Panegyrik – jeweils getragen von einer Liebessemantik, in deren mehrdeutigem Licht die klaren Grenzen zwischen den Bezugsfeldern Gott-Herrscher-Geliebte/r nicht selten verschwammen. Die panegyrische Spielart des Ghasels fand keinen Eingang in die deutschen Adaptationen der Form durch Rückert und Platen. Für seine Gesänge auf Ludwig I. von Bayern (1825)³⁴ und auf Franz II. von Österreich (1831)³⁵ wählte Platen die Odenform, und Rückert scheint dieses Genre insgesamt nicht angesprochen zu haben. Umso größer war das Interesse beider Dichter für die erotisch-religiösen Dimensionen der Gattung, die sie in vielfachen Variationen in ihren deutschen Ghaselen poetisch umsetzten. Rückerts Annäherung an die Form verlief zunächst über eine Auseinandersetzung mit dem persischen Dichter und Mystiker Mawlana Dschelaleddin Rumi (1207–1273), dessen Ghaselen er 1819 ins Deutsche übertrug, frei nachbildete und diese Nachdichtungen zu einem Zyklus zusammenstellte.³⁶ Über eine dominante Natursymbolik sind hier Aspekte mystischer Gottesliebe mit solchen weltlicher Liebessehnsucht verbunden; eine Polysemantik, die sich bis in die *Freimund-Ghaselen* von 1822 – benannt nach dem Pseudonym „Freimund Reimar“, unter dem Rückert seine frühe Lyrik publizierte – hinein zieht.³⁷ Eine ganz ähnliche Verschränkung von Erotischem mit Religiösem läßt sich in den Ghaselen August von Platens beobachten. Allerdings tritt hier die in den frühen Rückert-Ghaselen vorherrschende mystische Grundstimmung deutlich hinter einen durchlaufenden anakreontischen Ton zurück, in welchem der Einfluß von Platens großem persischen Vorbild Hafis mit seinen eigenen anakreontischen Versuchen in den Jahren vor seiner poetischen Entdeckung des Orients zusammen-

dieses Schicksal. Und solange wir nicht – phonetisch korrekt – von Afranistan, Bardad und dem Rasa-Streifen sprechen, mag auch das *nasal* Ghasel bleiben.

34 *An König Ludwig* (Platen W, S. 453).

35 *An Franz den Zweiten* (ebd., S. 486).

36 *Mawlana Dschelaleddin Rumi I/II*. (Rückert GPW, S. 200–237). Die Ghaselen waren im *Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1822* erschienen, höchstwahrscheinlich jedoch bereits 1819 entstanden. Vgl. dazu Mahmoud Alali-Huseinat: Rückert und der Orient. Untersuchungen zu Friedrich Rückerts Beschäftigung mit arabischer und persischer Literatur, Frankfurt a. M. u. a. 1993, S. 175 f.

37 Zu dieser Entwicklung vgl. Alali-Huseinat (wie Anm. 36), S. 186–199; ausführlicher Leopold Magon: Goethes *West-östlicher Divan* und Rückerts *Östliche Rosen*. Zur Vorgeschichte der *Östlichen Rosen*. In: Friedrich Rückert im Spiegel seiner Zeitgenossen und der Nachwelt. Aufsätze aus der Zeit zwischen 1827 und 1986, hrsg. v. Wolfdieter Fischer, Wiesbaden 1988, S. 310–330.

lief.³⁸ Einen besonderen Reiz besaß die Hafisische Ghasel-Tradition für Platen darüber hinaus aufgrund des homoerotischen Einschlags dieser Gesänge auf die Liebe, den Wein und die sinnliche Natur, deren Topologie mit der prominenten Figur des Schenken ein erotisch besetztes männliches Pendant zum lyrischen Ich des Sängers bereithielt,³⁹ das Platen nicht nur innerhalb seiner Dichtung aufgriff, sondern auch in humoristischen Privatinszenierungen mit Otto von Bülow durchspielte.⁴⁰ Doch in welcher Spielart auch immer, war dem deutschen Ghasel die Liebesthematik von Beginn an so tief eingeschrieben, daß auch der 19jährige Nikolaus Lenau – wahrscheinlich angeregt durch Platens erste Ghaselsammlung – 1821/22 auf diese Form zurückgriff, um ein sehnsuchtsvoll-melancholisches Liebeslied zu komponieren:

Du, schöne Stunde, warst mir hold, so hold, wie keine noch,
Ich seh' dein Angesicht erglüh'n im Rosenscheine noch;
So sah den Engel Gottes einst mit Wangen freudenroth
Im Paradiese lächelnd nah'n der Mensch, der reine noch.
Du kamst mit ihr und flohst mit ihr, und seit ich euch verlor,
Versehnt' ich manchen trüben Tag in jenem Haine noch,
Und fragte weinend mein Geschick: „bewahrst in deinem Schatz
So holde Stunde du für mich nicht eine, eine noch?“
Dort mocht' ich lauschen spät und früh: wohl flüsterst im Gezweig',
Doch immer schweigt noch mein Geschick – ich lausch' und weine noch.⁴¹

- 38 Am 23. Juni 1818 trägt Platen in sein Tagebuch ein: „Ich beschäftige mich diese Tage viel mit Anakreon. Auch er ist unerreichbar in seiner Eigenheit. Ist es möglich, den Epikuräismus zu dieser Höhe von Lieblichkeit zu steigern? Die Alten geben uns unbesiegbare Genüsse. Ich versuchte, einige Lieder in demselben anakreonischen Versmaß zu übersetzen [...]“ (August von Platen: Die Tagebücher, aus der Handschrift des Dichters hrsg. v. G. v. Laubmann und L. v. Scheffler, Bd. 2, Stuttgart 1900, S. 72). Zur Beschäftigung Platens mit der Anakreontik vor 1820 und dem möglichen Einfluß von Gleims anakreontischen Liedern vgl. den Kommentar von Jürgen Link. In: Platen W, S. 795 f.
- 39 Dazu ausführlich Jürgen Link: Nachwort. In: Platen W, S. 965–982, v. a. S. 975; ders.: Sprünge im Spiegel, Zäsuren. Ein Faszinationskomplex und Platens lyrischer Stil. In: Platen (wie Anm. 26), S. 45–60. Link zieht hier jenseits der Motivik direkte Verbindungslinien zwischen dem Kompositionsprinzip der Ghaselen – besonders ihrer Echo- und Spiegelungs-Struktur sowie ihr Überschreiben von Zäsuren – und Platens traumatischer Liebessituation, wobei sich seine methodische Verbindung von Prosodie, Diskursanalyse und Psychoanalyse nicht minder kunstvoll ausnimmt als Platens Dichtung selbst.
- 40 Vgl. dazu: Hartmut Bobzin: „Der Orient sei Neubewegt...“. Platens Studium des Perisischen und seine Ghaselen-Dichtung. In: „Was er wünscht, das ist ihm nie geworden“. August Graf von Platen 1796–1935, hrsg. v. Gunnar Och, Erlangen 1996, S. 89–119, hier S. 98 f.
- 41 Nikolaus Lenau: Werke und Briefe, hrsg. v. Herbert Zeman und Michael Ritter, Bd. 1, Wien 1995, S. 91; vgl. auch den Kommentar ebd., S. 425.

Der inflationäre Gebrauch von Wortverkürzungen und -verlängerungen zum Erhalt von Metrum und Reim, wie er Lenaus ersten und letzten Versuch am Ghasel prägt, ist indes nicht allein der mangelnden poetischen Professionalität des Jungdichters zuzuschreiben, sondern weist auf die tatsächlichen Fähigkeiten dieser lyrischen Gattung hin, denen sich auch Rückert und Platen ausgesetzt sahen. In seiner – insgesamt sehr freundlichen – Kritik an Platens erster Ghasel-Sammlung ließ Rückert den Jüngeren wissen:

Mißglückt ist Ihnen wohl hin und wieder die Kühnheit, durch Gedanken und Reime gewisse widerspännige Worte zu zwingen, wie z. B. *Birne*. Das ist die Klippe, auf die ich selbst oft genug gestoßen, auf welche diese Form ganz unwillkürlich führt.⁴²

Daß es sowohl Rückert als auch Platen im Laufe ihrer produktiven Aneignung des Ghasels gelang, diese Klippen zu meistern, steht außer Zweifel. Sie haben die echohafte Struktur des Überreims zu fugenhaften Strukturen weiterentwickelt und die Spannung zwischen gänzlicher klanglicher Freiheit der ersten Vershälfte und der strengen Reimbindung der zweiten sowohl ins Epigrammatische als auch ins Antithetische gewendet. So mußte Friedrich Senge schon auf eines der frühesten und am wenigsten durchgearbeiteten Ghaselen Rückerts zurückgreifen, um seinem Wetter gegen „die sprachliche Rücksichtslosigkeit“ und die „unorganische Methode“ dieser Dichtung ein passendes Musterstück an die Seite stellen zu können und seiner Idee vom gänzlich Aporetischen eines deutschen Ghasels dadurch die nötige Evidenz zu verleihen.⁴³ Dennoch bleibt auch in den gelungensten deutschen Ghaselen aus der Feder dieser Autoren ein spürbarer Rest an Widerständigem, wie Platens kongeniale Verbindung des barocken Vanitas-Motivs mit der Hafisischen Ghasel-Form aus seinen *Neuen Ghaselen* von 1823 zeigt:

Es liegt an eines Menschen Schmerz, an eines Menschen Wunde nichts,
Es kehrt an das, was Kranke quält, sich ewig der Gesunde nichts!
Und wäre nicht das Leben kurz, das stets der Mensch vom Menschen erbt,
So gäb's Beklagenswerteres auf diesem weiten Runde nichts!
Einförmig stellt Natur sich her, doch tausendförmig ist ihr Tod,

- 42 Friedrich Rückert an August von Platen, 21. April 1821. In: Der Briefwechsel des Grafen August von Platen, Bd. 2, hrsg. v. Paul Bornstein, München/Leipzig 1914, S. 215 f. (fortan zitiert: Platen Briefe II). Rückert bezieht sich hier auf Platens Ghasel *Wer zog den Nerv im Weltgebirne? du* (Platen W, S. 247), in dessen Reimfolge allein das Wort „Birne“ von einer künstlichen Vokalverlängerung verschont blieb, während sich alle übrigen – „Weltgebirne“, „Zwirne“, „Stirne“, „Firn“, „Gestirne“ – nach der prosodischen Decke strecken mußten.
- 43 Friedrich Senge: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848, Bd. 2: Die Formenwelt, Stuttgart 1972, S. 552 f.

Es fragt die Welt nach meinem Ziel, nach meiner letzten Stunde nichts;
Und wer sich willig nicht ergibt dem ehren Lose, das ihm dräut,
Der zürnt ins Grab sich rettungslos und fühlt in dessen Schlunde nichts;
Dies wissen Alle, doch vergißt es Jeder gerne jeden Tag,
So komme denn, in diesem Sinne, hinfort aus meinem Munde nichts;
Vergeßt, daß euch die Welt betrügt, und daß ihr Wunsch nur Wünsche zeugt,
Laßt eurer Liebe nichts entgehn, entschlüpfen eurer Kunde nichts!
Es hoffe Jeder, daß die Zeit ihm gebe, was sie Keinem gab,
Denn Jeder sucht ein All zu sein und Jeder ist im Grunde nichts.⁴⁴

Die Wiederholung des „nichts“ mit seinem harten und abgeschlossenen Klang, in dem der vorgeschaltete runde Reim ein jähes Ende findet, und die Tendenz zu Alliterationen und zum Polyptoton in den ungereimten Versen setzen die inhaltliche Spannung zwischen der Unendlichkeit menschlicher Wünsche und Ziele und der Nichtigkeit ihrer Existenz eindrücklich ins sinnlich Erfahrbare um. Und die ins Umgangssprachliche spielende Phrase „ist im Grunde nichts“ des letzten Verses schließlich hebt alle Künstlichkeit der Reimstruktur auf; doch nur, um die Gesamtbewegung des Gedichts, durch den Prosarhythmus der letzten Silben beschleunigt, desto abrupter im finalen „nichts“ zum Stillstand zu bringen. Dennoch fügt sich die Semantik der Wörter – wie in den Versen 7/8 besonders sichtbar – nicht ohne Gegenwehr dem Reimschema. Die Arbitrarität der Wortgestalt im Verhältnis zur Bedeutung liegt hier offen zu Tage, potenziert durch die sichtbare Dominanz der Form über den Gehalt. Diese Dominanz ist es auch, die Friedrich Sengle das deutsche Ghasel als initiales Beispiel für die Tendenz der Biedermeierlyrik zur „größten Mannigfaltigkeit“ diskutieren läßt,⁴⁵ noch vor seiner Verhandlung von Sonett, Ottaverima, Terzine und Kanzone: „Es ist“, so Sengle, „kein Zufall, daß zu Beginn der Restaurationsepoche das Ghasel in die deutsche Dichtung eingeführt wurde.“ Denn die „aus inneren und äußeren Gründen neu beliebte Mittelbarkeit des Dichtens erhielt einen modernen Anstrich, wenn sie orientalisches eingekleidet war.“⁴⁶ Seiner Einschätzung zufolge ist also die Suche nach neuen Formen, bedingt durch den Willen zur „Mittelbarkeit“ der biedermeierlichen Dichtung, die treibende Kraft für Rückerts und Platens Hinwendung zum Ghasel, dessen orientalische Herkunft somit nur die untergeordnete Funktion hatte, dem poetischen Formprojekt den Anschein von Modernität zu verleihen. Ob die Kategorie des „Modernen“ hier tatsächlich verfängt und zur Klärung des ästhetischen Sachverhalts beiträgt, sei zunächst einmal dahingestellt. Doch ein Blick

44 Platen W, S. 217 f.

45 Sengle (wie Anm. 43), S. 549 ff.

46 Ebd., S. 552 (Hervorh. im Original). Ähnlich argumentiert auch Helmut Koopmann: Rückerts lyrische Modernität im Zeitalter der Epigonen. In: Rückert-Studien 5 (1990), S. 38–53.

auf Rückerts, selbst in Ghasele-Form gehaltenes, Mottoegedicht zu seiner Sammlung *Mawlana Dschelaledin Rumi* (1819) scheint Sengles These zu bestätigen. Hier heißt es programmatisch:

Die neue Form, die ich zuerst in deinen Garten pflanze,
O Deutschland, wird nicht übel stehn in deinem reichen Kranze.
Nach meinem Vorgang mag sich nun mit Glück versuchen Mancher
So gut im persischen Ghasele, wie sonst in welscher Stanze.⁴⁷

Im selben Jahr hatte Rückert Hammer-Purgstall gegenüber die Zielsetzung seines dichterischen Projekts offengelegt und betont, „[d]as deutsche Ghasele“ solle sich innerhalb der Formen deutscher Lyrik „künftig so gut ausnehmen und so gut seinen Platz behaupten als das deutsche Sonett.“⁴⁸ Auch an der deutlich auf Quantität setzenden Produktion von Ghaselelen Rückerts und Platens zwischen 1819 und 1823 läßt sich eine poetische Stoßrichtung ablesen, welche auf die tatsächliche Aneignung des Ghaseles und auf die Erweiterung des Spektrums deutscher Gedichtformen abzielt. Entsprechend weist die Entwicklung von Platens Ghasele-Dichtung die Tendenz zur sukzessiven Rücknahme orientalischer Semantik auf. Denn während die Gedichte seiner ersten Sammlung von 1821 neben der orientalischen Form auch eine hohe Zahl orientalischer Topoi aufweisen, sind in der zweiten und dritten Sammlung die östlichen Sujets bereits reduziert und die *Neuen Ghaselelen* von 1823 schließlich bar jeder orientalischen Semantik und mit dem Motto versehen:

Der Orient ist abgetan,
Nun seht die Form als unser an.⁴⁹

Besser hätte die Übernahme des Ghaseles in den Formenkanon deutscher Dichtung also nicht vorbereitet sein können. Und doch fand sie nicht statt. Die Prominenz, die das Sonett während des gesamten 19. Jahrhunderts für sich beanspruchen konnte, blieb dem Ghasele trotz des biedermeierlichen Hangs zur „Mannigfaltigkeit“ versagt und es selbst eine randständige Form, auf die im Laufe der Lyrikgeschichte nur wenige deutschsprachige Dichter zurückgriffen – und dies auch nur sporadisch.⁵⁰ Zugleich brachte es die Ghasele-Dichtung auch auf dem Feld der orientalisierenden Literatur, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

47 Rückert GPW, S. 200.

48 Friedrich Rückert an Joseph von Hammer-Purgstall, 12. Dezember 1819 (Rückert Briefe, S. 148).

49 Platen W, S. 283.

50 Eine Übersicht bietet Ünlü (wie Anm. 30), S. 123–212. Allerdings zeichnet sich ihre Arbeit durch eine gänzliche Abstinenz von systematischen oder historisch-kontextualisierenden Analysen aus.

große Erfolge feierte, allenfalls zu Achtungserfolgen und fand beim Lesepublikum nicht annähernd den Zuspruch, den etwa Ferdinand Freiligraths Orient-Gedichte erfuhren.⁵¹ Letztlich stellten Rückert und Platen das deutsche Ghasel auf den Schnittpunkt zweier starker ästhetischer Strömungen des frühen 19. Jahrhunderts, nämlich der Liebe zur Form auf der einen und dem ästhetischen Orientalismus auf der anderen Seite. Doch anstatt sich – wie es vor diesem Hintergrund durchaus hätte erwartbar sein können – im deutschen Ghasel zu einem poetischen Dispositiv der Biedermeierzeit zu verbinden, erweist sich die Kopplung von Orientalismus und hoch geregelter lyrischer Form rückblickend als eben jener Faktor, der dem Ghasel den Zugang zum lyrischen Formenkanon versperrte. Um diese Entwicklung nachzuvollziehen, lohnt der Blick auf einen der schärfsten Kritiker des deutschen Ghasels und auf die Strategie seiner Polemik.

III. *Philologische Form: Die Aporien hermeneutischer Poesie*

Zehn Jahre nach der Erstveröffentlichung des *West-östlichen Divan* blickt Karl Leberecht Immermann auf die Produktion orientalisierender Lyrik des vergangenen Jahrzehnts zurück und zieht Bilanz:

Seit mehreren Jahren erfreuen sich orientalische Literatur und Poesie unter uns einer besonderen Theilnahme. Diese blieb nicht bloß auf den Kreis wissenschaftlicher Bestrebungen eingeschränkt, sondern offenbarte sich auch in Nachbildungen östlicher Formen und in productiver Aneignung des vom Morgenlande zu uns herübergeführten Materials. Goethe begann zuerst in dieser Richtung mit seinem West-östlichen Divan und fand, wie sich erwarten ließ unter den Jüngeren Nachfolger. Manches, was aus jener Anregung hervorgegangen ist, war Gedicht im ächten Sinne des Wortes; Vieles stellte sich dagegen nur als poetische Nomenclatur dar. Die Poesie versah den Dienst eines Orbis picti; der triviale Gedanke, die abgenutzte Anschauung versteckten sich hinter dem fremd und neu klingenden Worte oder hinter einer exotischen Behandlung.⁵²

Das negative Musterstück, das der Kritiker und Dichter bei diesen Ausführungen vor Augen hat, genauer: vor der Flinte, läßt sich leicht eruieren. Denn seine mit Spottgedichten durchsetzte Satire, die mit diesen Zeilen beginnt, zielt explizit auf August von Platen und trägt den hübschen Titel *Der im Irrgarten der Metrik umherthamelnde Cavalier. Eine literari-*

51 Vgl. dazu die nach wie vor einschlägige Zusammenschau von Ludwig Ammann: *Östliche Spiegel. Ansichten vom Orient im Zeitalter seiner Entdeckung durch den deutschen Leser 1800–1850*, Hildesheim 1989, S. 17 f.

52 Karl Leberecht Immermann: *Der im Irrgarten der Metrik umherthamelnde Cavalier. Eine literarische Tragödie*. In: ders.: *Werke*, Bd. XVII, mit Einleitungen von Robert Boxberger, Berlin o. J., S. 471 (fortan zitiert: Immermann W).

sche Tragödie, eine Anspielung auf Johann Gottfried Schnabels 1738 erschienenen Roman *Der Im Irr-Garten der Liebe umbertaumelnde Cavalier*.⁵³ Immermanns Satire enthält auch das Gedicht *Östliche Poeten*, mit dem er zwei Jahre zuvor Heines *Reisebilder* bereichert⁵⁴ und den literaturwissenschaftlich immer wieder diskutierten Streit zwischen Heine und Platen angestoßen hatte, der zugleich auch ein Streit zwischen Immermann und Platen war:

Groß Merite ist es jetzo, nach Saadi's Art zu girren;
Doch mir scheint's egal gepudelt, ob wir östlich, westlich irren
Sonsten sang beim Mondenscheine Nachtigallens Philomele;
Wenn jetzt Bülbül flödet, scheint es mir denn doch dieselbe Kehle.
Von den Früchten, die sie aus dem Gartenhain von Schiras stehlen,
Essen sie zu viel, die Armen, und vomiren dann Ghaselen.⁵⁵

Im Unterschied zu Heine, der – zumal in den 1830 erschienenen *Die Bäder von Lucca* – den Streit mit Platen in jeder Hinsicht unterhalb der Gürtellinie ausfocht, und anders auch als die Allusion auf den Roman Schnabels im Titel dies nahe legt, war Immermann in seinem *Cavalier* offenkundig nicht (allein) an einer persönlichen Fehde mit Platen, sondern an einer literarischen Generalkritik gelegen, in welcher der adlige Dichter als Repräsentant einer Bewegung firmierte, der Immermann auch Rückert mit seiner Ghasel-Dichtung zurechnete. Schließlich betrieben beide jene „Nachbildungen östlicher Formen“ auf dem Feld der Dichtung und damit außerhalb der Sphäre „wissenschaftlicher Bestrebungen“, und bei beiden war, Immermanns Dafürhaltens, diese Form nichts weiter als „poetische Nomenclatur“ und damit das genaue Gegenstück des Gedichts „im ächten Sinne des Wortes“. Der Kritiker sieht in der Übernahme fremder Formen – sei es im Gedicht, sei es im Drama –, im „Dilletieren von Ghaselen zu Parabasen“⁵⁶, wie er es wenige Seiten weiter formuliert, jenes Epigonentum am Werke, dessen Diagnose ihm selbst einen Platz in der Literaturgeschichte gesichert hat. Dabei zieht Immermann gegen Platens orientalisierendes Dichten mit denselben zwei Ar-

53 Johann Gottfried Schnabel: *Der Im Irr-Garten der Liebe umbertaumelnde Cavalier oder Reise- und Liebes-Geschichte eines vornehmen Deutschen von Adel, Herrn von St.**** welcher nach vielen, so wohl auf Reisen, als auch bey anderen Gelegenheiten verübten Liebes-Excessen, endlich erfahren müssen, wie der Himmel die Sünden der Jugend im Alter zu bestrafen pflegt. Ehedem zusammengetragen durch den Herrn E. v. H. Nunmehr aber allen Wollüstigen zum Beyspiel und wohlmeinender Warnung in gehörige Ordnung gebracht von einem ungenannten, Warnungsstadt 1738.

54 Heinrich Heine: *Werke*, hrsg. v. Wolfgang Preisendanz, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1968, S. 176.

55 Immermann W, S. 471 f.

56 Ebd., S. 474.

gumenten zu Felde wie gegen dessen Aristophanes-Adaptationen, vor allem in der Komödie *Die verhängnisvolle Gabel*.

Man hat aber an der verhängnisvollen ‚Gabel‘ die Form gerühmt, Ich stimme in das Lob der Trimeter und Tetrameter gern ein, glaube aber, daß in dem ganzen Werke überhaupt gar keine Form sei, wenn man das Wort nicht im philologischen, sondern im künstlerischen Sinne braucht und unter Form die lebendigste und consequenteste Darstellung harmonischer Einheit und eines innern poetischen Lebensgesetzes durch die ganze Construction eines Gedichts hindurch versteht. [...] Wie fremd ist uns aber die Aristophanische Form, und wie fremd wird sie uns immer bleiben.⁵⁷

Die Nähe dieser Argumentation zu Goethes Naturformen-Idee ist augenscheinlich: Form im künstlerischen Sinne ist die Darstellung eines „innern poetischen Lebensgesetzes“ – und zwar konsequent „durch die ganze Construction eines Gedichts hindurch“. Doch gibt Immermanns Wortwahl bei der Beschreibung der äußeren, der nur scheinbaren Form, von der Platens Dichtung gerade zu viel habe, um tatsächlich künstlerische Form zu erlangen, dem Ganzen eine entscheidende weitere Wendung: „philologisch“ sei diese Form. Diese Vorstellung kleidet Immermann wenige Seiten weiter noch einmal in Verse:

Unterschied

Wir Andern singen, wenn das Herz uns voll, –
Zufrieden, so das Lied gleich einer Blume
Den Lenz der Seele kündigt. Was vom Ruhme
Uns winkt, das komme, wie es mag und soll!

Du aber hast, versänd'gender Apoll,
Expreß Dich resolvirt, im Heiligthume
Der Größe von dem deutschen Publicume
Einzukassiren der Bewund'rung Zoll.

Nun, unser Lied, dem sannen ros'ge Dirnen
Und muntre Knaben nach und Männerstirnen
Und tröstend drang es schon in Kerkergrüfte.

Dich preiset Aula, Doktor und Katheder;
Tief schribst Du Dich in jedes Herz von Leder,
Und, Eule, schwirrst Du durch der Eulen Klüfte.⁵⁸

Hier ist nicht allein die – befördert durch Hegels Ästhetik – zukünftig Schule machende Kopplung von Lyrik an Subjektivität realisiert, sondern vor allem – und im Zusammenhang mit der deutschen Ghasel-Dichtung viel interessanter – die Verbindung von lyrischer Formliebe mit Gelehr-

57 Ebd., S. 476.

58 Ebd., S. 485 f.

samkeit. Daß das keinesfalls nur eine Geburt der Polemik ist, zeigt ein Brief, den August von Platen im Mai 1821 von seinem Freund Fugger als Reaktion auf seine erste Sammlung von *Ghaselen* erhält, und der exakt dieselbe Verbindung aktualisiert. Da heißt es über ein Gespräch unter alten Münchner Freunden:

Wenn von dir die Rede war, meinten sie immer, du stehest jetzt auf dem Punkt, dich zu irgend etwas entscheiden zu müßen [...]; endlich kam Dein Büchlein, und siehe da, man hatte dich unter die Schriftsteller klassifizirt, und sah schon einen Professor aus Dir geworden. [...] Ein vertrauter Freund von mir, der dort [in Aschaffenburg] LyzealProfefor ist, wußte es am besten zu schätzen, und sein Urtheil mag Dir zeigen, ob er es recht gefaßt habe. Er sagte nämlich, wie innig die Gedichte vom Geiste Hafis durchdrungen seyen, und trotz der Kühnheit der Ideen, so wie der Form, erscheine die Sprache in ihrer Reinheit und Würde, wie bey keinem, aller unsrer deutschen Dichter.⁵⁹

Der Schritt eines Verfassers deutscher Ghaselen zum „Professor“ erscheint hier als das folgerichtige Erklimmen der nächsten Leitersprosse, wobei „LyzealProfessor[en]“ das einer solchen Dichtung angemessene Publikum sind, weil sie über die entsprechenden orientalistischen Kenntnisse und den scharfsinnigen Blick verfügen. Ganz ähnlich reagiert Nathanael Schlichtegroll auf Platens erste Ghaselsammlung und läßt den Freund wissen:

ob ich gleich keineswegs in den Fundgruben des Orients geschöpft habe, und deshalb manches darinne nicht verstehe, so habe ich doch die orientalische Poesie durch: Sanktala, Buch des Kabus u. andere längst lieb gewonnen; ich wünschte sehr nun auch bald etwas occidentalische von Dir zu lesen, welches bey uns ein weit größeres Publicum finden würde.⁶⁰

Die deutsche Ghasel-Dichtung erscheint ihren Lesern – den wohlmeinenden wie den kritischen – also als Literatur für Kenner der orientalischen Philologie, als Initiatendichtung. Und genau besehen, enthält Platens erste Sammlung auch exakt jene paratextuellen Marker, die eine solche Leserschaft generieren oder eben – wie im Falle Fuggers – nicht-initiierte Leser dazu zu bringen, sich kompetente Sprecher zu verschaffen und deren fundierte Kritik stellvertretend vorzutragen. Das Motto seiner *Ghaselen. Erster Sammlung* lautet kurz und knapp:

Du, der nie gewagt zu fliegen
Nach dem Orient, wie wir,
Laß dies Büchlein, laß es liegen,
Denn Geheimnis ist es dir.⁶¹

59 Fugger an August von Platen, 5. Mai 1821 (Platen Briefe II, S. 212 f.).

60 Nathanael Schlichtegroll an August von Platen, 28. April 1821 (Platen Briefe II, S. 217 f.).

61 Platen W, S. 242.

Doch letztlich verstärkt dieser hermeneutische Seraph, den Platen an der Schwelle seiner Dichtung aufstellt, nur den Fremdheitseffekt, den seine Ghasele selbst zeitigten und der sie als Spielart der Philologie und nicht der Lyrik erscheinen ließ. Die Verantwortung für den Initiaten-Charakter der deutschen Ghasele-Dichtung trugen dabei nicht die orientalischen Sujets, deren Topoi den deutschen Lesern bereits seit dem 17. Jahrhundert bekannt waren und die mit dem erstarkenden Orientalismus um 1800 zusätzliche Verbreitung erfahren hatten. Vielmehr ist es die *Art und Weise* der Dichtung Platens, in der sich die bereits bei Goethe geschlagenen Achsen von Hermeneutik und Form einmal mehr überschneiden: Das Ghasele aus deutscher Feder ist einerseits radikalisierte „äußere Form“, die noch dazu das Ziel verfolgt, die ohnehin kaum in eine stimmige Ordnung überführbare Mannigfaltigkeit der poetischen Erscheinungen weiter zu vermehren und alle morphologischen Komplexitätsreduktionsversuche zu torpedieren. Zugleich aber bezieht das deutsche Ghasele seine Form aus raum-zeitlich fernen Sphären, aus dem Orient, den zu verstehen man im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts bereits Fachmann sein mußte. Aufs schönste illustriert das – in umgekehrter Rezeptionsbewegung – die Reaktion des orientalistischen Philologen Friedrich Rückert auf Goethes *West-östlichen Divan*. Noch vor seiner Lektüre der Sammlung zeigte er sich Cotta gegenüber überzeugt, seine eigene orientalisierende Lyrik-Produktion sei „ein Gegenstück“ zu diesem Text, denn

bei diesem [ist] der Geist die Hauptsache, bei meinem die Form; so daß wer Göthes Geist und meine Form zusammen nimmt, und zu beiden die leibliche Masse, wie sie in Hammers Hafis u desselben persischer Blumenlese liegt, sich ohne Persisch zu kennen, einen ungefähren Begriff von persischer Poesie wird machen können.⁶²

Die sich hier bereits abzeichnenden philologischen Parameter, welche die Dichtung in den Dienst einer didaktischen Orient-Hermeneutik stellen, finden sich bei Platen noch dezidierter ausgeführt, in dessen Vorrede zur Sammlung *Der Spiegel des Hafis* von 1821 es heißt:

Für den *Spiegel des Hafis* wagen wir die Teilnahme wenigstens desjenigen Publikums anzusprechen, das unsre beiden Sammlungen von Ghasele begünstigte; um so mehr, da das Wesen der östlichen Dichtkunst kaum, ohne die dieses Wesen mehr oder minder bedingende Form, in seiner Eigentümlichkeit darstellbar sein möchte.⁶³

Das Wesen der orientalischen Dichtung liegt also für Rückert und Platen in jener äußeren Form, die Goethe und Immermann zufolge gerade nicht die ‚wesentliche Form‘ der Poesie darstellt und die auch nicht Anzeichen

62 Rückert Briefe, S. 136 f.

63 Platen W, S. 828.

eines „ächten Gedicht[es]“ ist. Die Vermittlung der poetischen Eigentümlichkeit des Orients kann somit, weil sie den Weg über die dieses Wesen bedingende äußere Form nehmen muß, nur unter Verzicht auf das Wesen der Lyrik gelingen und vice versa. Doch zugleich besaß die Form des Ghasels selbst offenbar so starke orientalische Implikationen, daß es sich auch nicht bruchlos in die Reihe der mannigfaltigen lyrischen Formen einfügte, die dem biedermeierlichen Dichter für seine poetischen Spiele zu Gebote standen. Der orientalische Wesenszug, der dieser Gattung durch ihre Form eingeschrieben war, schränkte ihre freie Verfügbarkeit ein und beraubte das Ghazel seiner Spielräume auf dem Feld der reinen Virtuosität.

Das deutsche Ghazel blieb in zweifacher Hinsicht ein Fremdkörper auf dem historischen Feld der Gattungspoetik des 19. Jahrhunderts. Einerseits versperrte ihm das hohe, für seinen orientalischen Eigensinn jedoch konstitutive Maß an künstlerischen Regeln den Weg in eine Lyrik als subjektiver Naturform des unmittelbaren Ausdrucks. Andererseits zeugte seine Form so hörbar von ihrer Herkunft aus fremden Zeiträumen, daß derjenige, der sie adaptierte, sich entweder zum Professor oder zum Epigonen machte. Die Virtuosität einer deutschen Ghazel-Dichtung konnte im 19. Jahrhundert noch so groß sein, es war ihr stets eine Prise Gelehrsamkeit beigemischt, die sowohl das biedermeierliche Spiel mit der äußeren Form als auch die Poetik der „wesentlichen Form“ empfindlich störte.

Entsprechend machte die orientalisierende Dichtweise Rückerts und Platens auch nicht auf dem Feld der Dichtung Schule, sondern in den deutschen Orient-Wissenschaften, die sich im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf der methodischen Basis von Hermeneutik und Philologie institutionalisierten. Im Falle Rückerts trat die Prophezeiung des Platen-Freundes Fugger tatsächlich ein, er wurde 1826 Professor für orientalische Sprachen an der Universität Erlangen,⁶⁴ und seine orientalisierende Dichtweise wechselte gleichsam mit ihm den Diskurs. Platen dagegen schlug den Weg institutionalisierter Gelehrsamkeit nicht ein. Er verblieb auf dem Feld der Dichtung, gab dafür aber nach 1823 die Arbeit an und mit den fremden Formen auf und suchte die Spielräume für seinen ästhetischen Orientalismus in anderen literarischen Gattungen: 1824 verfaßte er ein Lustspiel mit altägyptischem Sujet, *Der Schatz des Rhampsinis*,⁶⁵ und 1829/30 schrieb er das Versepos *Die Abbassiden*, in dem er auf

64 Dazu ausführlich die Beiträge in dem Band: Friedrich Rückert an der Universität Erlangen 1826–1841, hrsg. v. Hartmut Bobzin, Erlangen 1988.

65 August von Platen: Sämtliche Werke in zwölf Bänden. Historisch-kritische Ausgabe mit Einschluß des handschriftlichen Nachlasses hrsg. v. Max Koch und Erich Petzet, Leipzig o. J. [1910], S. 198–264. Vgl. dazu kursorisch Uli Wunderlich: Produktiv aus

kongeniale Weise das Kompositionsverfahren von Ariosts *Orlando furioso* mit Stoffen aus *Tausendundeiner Nacht* verband.⁶⁶ Und eben damit richtete Platen seine dichterische Produktion an einer Strategie des literarischen Orientalismus aus, wie sie das deutsche Orient-Drama und das Orient-Epos bereits seit dem 17. Jahrhundert bestimmt hatte und an der sich auch die nachfolgende Orient-Lyrik des 19. Jahrhunderts orientierte: Hier wurden orientalische Topoi, Sujets und Schauplätze in vertraute Formen der Dichtung gegossen, hier ritten Beduinenfürsten auf Daktylen, waren Sultanspaläste vom Kreuzreim umgeben und der Vogel Rock zog seine Kreise über freien Rhythmen. Als Ferdinand Freiligrath sein *Wär' ich im Bann vor Mekkas Toren* dichtete, Heinrich Heine *Der Asra* oder Annette von Droste-Hülshoff *Die Barmakiden*, kam kein Leser mehr auf den Gedanken, hier schrieben zukünftige Professoren. Denn in diesen Versen gab es keine orientalische Form, die eine hermeneutisch zu überwindende Fremdheit evoziert und einen orient-philologisch gebildeten Leser vorausgesetzt hätte.

Goethe indes gelang das Kunststück, mit den kommentierten Gedichten seines *West-östlichen Divan* die Zwischenstellung zwischen Philologie und Dichtung zu halten. Seine Abstinenz von der fremden Form bei gleichzeitigem Rückgriff auf die philologisch-exegetische Institution des Kommentars ließ ihn ein echter Dichter bleiben und ein orientalistischer Initiat zugleich – jenseits des Katheders.

Verzweiflung. August von Platens Erlanger Œuvre. In: Och (wie Anm. 40), S. 45–62, hier S. 33–35.

66 Platen W, S. 607–683. Den Versuch einer gattungsgeschichtlichen Einordnung unternimmt Horst Thomé: Platen und das Epos. In: Platen (wie Anm. 26), S. 63–83, v. a. S. 78 ff.