

Goethe. Die Reise des Hâfez von Shiraz über Istanbul und Wien nach Weimar.

Domenico Ingenito - Camilla Miglio¹

Ida Porena gewidmet

Die 'unreine' Arbeit der Übersetzer

“Europa – und darin lag seine Stärke – hatte nie eine reine Seele”: so Wolf Lepenies anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels 2006.² Die “Vermittlungstätigkeit der Araber” seit dem 8. Jahrhundert, ohne die laut Lepenies in Europa weder Renaissance noch Aufklärung möglich gewesen wären, bestand freilich in einer genauer zu benennenden Arbeit: im Übersetzen und Kommentieren. Es waren Übersetzer, die Europas Seele von Anfang an verunreinigt haben; Übersetzer, deren Spuren jeder heutigen Behauptung einer “christlichen Identität” Europas die historische Berechtigung entziehen; Übersetzer, deren Nachlass jeden Versuch, reine und unvermischte kulturelle Blöcke zu konstruieren und gegeneinander auszuspielen, zur Geschichtslüge macht.

¹ Dieser Beitrag ist Teil eines umfangreicheren Projekts, entstanden im Rahmen des von der EU durch das EACEA-Programm 2007-2013 finanzierten Europäischen Projekts *Europa als Übersetzungsraum / Europe as a Space of Translation*. Teilnehmer des Projekts waren: Universität Neapel, L'Orientale (als Koordinator), Universität Wien, Universität Paris 8, Universität Istanbul, Universität Bukarest. Die Universität Wien organisierte vom 12. bis 15. November 2009 ein Symposium mit mehreren Veranstaltungen in der ganzen Stadt unter dem Titel “Übersetzen im Mittelmeerraum”. Das Symposium war der Anlass einer langjährigen Zusammenarbeit der AutorInnen dieses Beitrags, der heute in verkürzter Form erscheint. Der erste Absatz dieses Beitrags fasst die Einleitung zur Wiener Veranstaltung zusammen und wurde in Zusammenarbeit mit Johanna Borek verfasst.

² Wolf Lepenies, *Dankesrede* zur Entgegennahme des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels, <http://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/sixcms/media.php/1290/2006%20Friedenspreis%20Reden.pdf>, 2006, S. 7.



Den Ort ihrer Tätigkeit, das Mittelmeer, beschreibt Fernand Braudel als “espace de mouvement”, als einen Bewegungsraum, als einen Raum der Begegnungen und der Kollisionen, des Handels, der Piraterie, der kriegerischen Auseinandersetzungen zur See.³ Hinzuzufügen wäre: der kursierenden Erzählungen – und des Übersetzens. Auch durch Übersetzungsprozesse konstituiert sich dieser Raum, anhand von Übersetzungsvorgängen lassen sich immer neue interne Grenzverschiebungen im Mittelmeerraum nachvollziehen.

Das Mittelmeer selbst jedoch wird von einem weit größeren Raum umgeben, den Braudel die “plus grande Méditerranée”, das größere Mittelmeer, genannt hat, und eine Archäologie des Übersetzens kann in den Falten dieses Raums seine eingestülpten anderen Räume aufspüren. In den Osten wandernde griechischsprachige Syrer, in den Westen wandernde pahlweissprachige Perser, arabischsprachige koptische Christen, persischsprachige muslimische Araber tradieren – übersetzend – im Bagdad des 8.-10. Jahrhunderts zentrale, zum Teil bereits ins Syrische/Aramäische übersetzte philosophische, medizinische, naturwissenschaftliche Texte der griechischen Antike ins Arabische; arabischkundige spanische Juden und lateinischsprechende spanische Christen übersetzen ab dem 12. Jahrhundert die arabischen Manuskripte im “zurückerobernten” Al-Andalus ins Lateinische.

Europa hat sein hellenisches Erbe über arabische Übersetzer erhalten, mehr noch: die für die Katholische Kirche kanonisch gewordenen Texte der Scholastik – des theologischen Versuchs, Offenbarungsreligion mit den Ansprüchen rationalen Philosophierens zu verbinden –, allen voran die Texte des Thomas von Aquin, verdanken sich der Auseinandersetzung mit den auf verschachtelte Übersetzungsprozesse zurückgehenden lateinischen Texten *des* Philosophen des christlichen Mittelalters, Aristoteles, und *des* arabischen Kommentators aristotelischer Schriften, Averroes. Auf Sizilien hat die arabische Herrschaft der bereits bestehenden Vielsprachigkeit der Eliten eine Sprach-Facette hinzugefügt; die noch griechisch-

³ Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, A. Colin, Paris 1949.



sprachigen ehemaligen Untertanen des byzantinischen Reichs haben ihre vor allem diplomatischen Kontakte zu Byzanz auch unter den Arabern, den Normannen und den Staufern nicht abreißen lassen und nutzen sie unter anderem zum Erwerb von Manuskripten, die sie ins Lateinische übersetzen – zu einer Zeit, als in Kastilien schon nicht mehr aus dem Arabischen ins Lateinische, sondern in die an Prestige gewinnende Volkssprache übersetzt wird.⁴

Doch das sind verhältnismäßig tiefe Schichten der mediterranen Übersetzerischen Vermischungstätigkeiten. Im frühen 18. Jahrhundert erscheint eine aus dem Arabischen übersetzte Sammlung von *Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht* des sich für den “Orient” begeisternden Franzosen Galland, die für das europäische Imaginäre einen frühen Baustein für die Konstruktion des Orients als das (zunächst exotische und faszinierende) Andere des Okzidents darstellt. Diese “arabischen Erzählungen” verlängern das Mittelmeer nicht nur in den Osten bis nach Persien und Indien, sondern auch in den Süden, von den Hafenstädten an den Küsten auf die arabische Halbinsel und bis in die subsaharischen Zonen Afrikas.

Zweieinhalb Jahrhunderte zuvor schon hatten allerdings die Osmanen Konstantinopel eingenommen und den östlichen Mittelmeerraum nach und nach bis vor die Befestigungsanlagen der Stadt Wien ausgedehnt, ein letztes Mal 1683: das Datum, mit dem ein ambivalenteres Imaginäres aufgeladen wird und mit dem sich Wien zum Gedächtnisort des “Siegs des christlichen Abendlandes” gegen die drohenden Türken und damit den Islam installieren ließ. Übersetzungen schreiben “Wien 1683” in den mediterranen Raum *stricto sensu* zurück – Übersetzer sind es aber auch, die sich im 19. Jahrhundert im Kontext der diplomatischen Beziehungen zwischen Wien

⁴ Unter den zahlreichen Publikationen zum Thema, sei hier nur den umfangreichen Sammelband erwähnt, Margit Mersch-Ulrike Ritzerfeld, *Lateinisch-griechisch-arabische Begegnungen. Kulturelle Diversität im Mittelmeerraum des Spätmittelalters*, Akademie Verlag, Berlin 2009. Zur Theorie der kulturellen Übersetzung vgl. Doris Bachmann-Medick (Hrsg.), *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*, E. Schmidt, Berlin 1997; Dies., *Translation - A Concept and Model for the Study of Culture*, in Birgit Neumann - Ansgar Nünning (Hrsg.), *Travelling Concepts for the Study of Culture*, De Gruyter, Berlin - New York 2012, S. 23-43.



und Konstantinopel an den “positiven Anteilen” dieser Ambivalenz inspirieren. Joseph von Hammer-Purgstall, Diplomat, Übersetzer und Begründer der Osmanistik, vergrößert ein weiteres Mal den Mittelmeerraum, über Konstantinopel hinaus, und übersetzt den *Diwan* des Persers Mohammed Schemsed-din Hâfez – mit den bekannten Folgen in der deutschen Literatur.

Die Reise des Hâfez durch Zeit und Raum

Als Beispiel für den Schmuggel des ost-westlichen europäischen Kulturgutes, das über die Jahrhunderte durch viele (Übersetzer-) Hände gegangen ist, kann man der übersetzerischen Reise des persischen Dichters Hâfez von Shiraz nach Weimar, mit wichtigen Etappen in Istanbul und Wien, auf die Spur gehen. Die Reise war nicht nur geografisch breit angelegt; sie erstreckte sich auch über verschiedene Zeiten.

Obwohl man schon im 4. Jahrhundert von einem deutschen oder deutschsprachigen Persiendiskurs sprechen kann,⁵ besteht kein Zweifel, daß das Persienbild in der Goethezeit seinen Höhepunkt in Studien, Übersetzungen, Philosophien und Dichtungen fand. Persien wird zur antikklassischen Heimat für diejenigen die nicht gegen jedes Maß, sondern auf der Suche nach einem anderen Maß waren, wo Natur und Künstlichkeit einen überraschenden Schnittpunkt finden konnten.

Einer von diesen war bekanntlich Goethe, dem gemeinhin das Verdienst zugesprochen wird, Hâfez in den Kanon der Weltliteratur verholten zu haben.⁶ Dies sei die Leistung gewesen des *West-Östlichen*

⁵ Vgl. Hamid Tafazoli, *Der deutsche Persien-Diskurs. Zur Verwissenschaftlichung und Literarisierung des Persien-Bildes im deutschen Schrifttum. Von der frühen Neuzeit bis in das neunzehnte Jahrhundert*, Aisthesis, Bielefeld 2007.

⁶ Über Goethe und Hâfez ist die Sekundärliteratur fast unüberschaubar. Hier seien, neben der o. e. übergreifende Studie Tafazolis, als wichtige Referenztitel wegen ihrer Wichtigkeit in unserer Perspektive die folgenden erwähnt: Johann Christoph Bürgel, *Der östliche Zwilling: Gedanken über Goethe und Hafiz*, in «Spektrum Iran» 2 (1989), S. 3-19; Ders., *Drei Hafis-Studien: Goethe und Hafis; Verstand und Liebe bei Hafis; Zwölf Ghaselen, übertr. und interpretiert*, Peter Lang, Bern - Frankfurt a.M. 1975; Hendrik Birus, *Goethes Annäherung an das Ghasel und ihre Folgen*, in Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.), *Orientdiskurse in der deutschen Literatur*, Aisthesis, Bielefeld 2007, S. 125-140.



Divans, 1819-1827, angefangen aber 1814, unmittelbar nach dem tiefen Leseindruck der Hâfez-Übersetzung des österreichischen Orientalisten, Diplomaten und Wissenschaftlers Josef von Hammer-Purgstall (1774-1856).⁷ Man sollte aber eigentlich mindestens zwei weitere Namen erwähnen, um die Konnotation dieses mentalen Orts 'Persien' zu analysieren. Einer wird explizit von Goethe selbst in seinen *Aufzeichnungen zum Divan* zur Sprache gebracht: Neben dem besagten Hammer nennt Goethe Pietro Della Valle,⁸ gleichfalls *viaggiatore* und *diplomatico*, der zwischen dem 16. und dem 17. Jahrhundert im wahrsten Sinne des Wortes auf seinem Pferd gelebt hatte. Der Name des oder der Zweiten wird in den Anmerkungen zum *Divan* verschwiegen – aber sie ist einer der Geheimschlüssel zum Buch und außerdem Muse, Koautorin und sogar Autorin einiger der schönsten Gedichte des goetheschen *Divans*: Marianne von Willemeer, alias Suleika.⁹ Wir werden aber in dieser Studie unsere Aufmerksamkeit hauptsächlich dem Übersetzer widmen: Joseph von Hammer.¹⁰

Die hammersche Hâfez-Übersetzung wurde 1812-1813 veröffentlicht. Diesem Unterfangen folgte 1818 die erste im Westen geschriebene persische Literaturgeschichte überhaupt, *Geschichte der schönen Redekünste Persiens*.¹¹ Ein umfangreiches chronologisches *Repertorium*

⁷ *Der Divan des Mohammed Schemsch-ed-din Hafis*, Übersetzt von Joseph v. Hammer, Stuttgart - Tübingen 1812-13 (1814) [von nun an *Diwan*].

⁸ Vgl. den am 1. 7. 1622 geschriebenen Brief, wo della Valle seinen Besuch Hâfez-Grab in Shiraz beschreibt, in *Pietro della Valle, Viaggi di Pietro della Valle il pellegrino: con minuto ragguaglio di tutte le cose notabili osseruate in essi: discritti da lui medesimo in 54. lettere familiari [...]; mandate in Napoli all'erudito Mario Schipano: divisi in tre parti, cioè la Turchia, la Persia, e l'India [...]*, 4 B.de, Roma, 1650[-1663], Bd. 3, S. 425-426. Dazu Filippo Bertotti, *Un viaggiatore romano e un poeta persiano. Pietro Della Valle estimatore e divulgatore di Hafiz*, in «Islam. Storia e civiltà», 31 (1990), S. 121-127; Domenico Ingenito, *Hâfez dar itâliyâ*, in "Hâfez", *Dâyerat al-mo'ârefe bozorg-e eslâmi*, Bd. 18, Tehran in print (2013).

⁹ Vgl. Ida Porena, *Introduzione al Libro di Suleika*, in Johann W. Goethe, *Divano Occidentale-Orientale*, hrsg. von Ludovica Koch und Ida Porena, Rizzoli, Milano 1990 und 1997, S. 275-277.

¹⁰ Zu Goethes Persienbild vgl. Camilla Miglio, *Persia*, in Francesco Fiorentino - Giovanni Sampaolo (Hrsg.), *Atlante della letteratura tedesca*, Quodlibet, Macerata 2009, S. 432-438.

¹¹ Joseph von Hammer, *Geschichte der schönen Redekünste Persiens, mit einer Blütenlese aus zweyhundert persischen Dichtern*, Heubner und Volke, Wien 1818.



von Versen, Erzählungen, Wissen, Kommentaren, auch dieses von Goethe eifrig gelesen und liebevoll geplündert. 1799 besuchte Hammer die Bibliothek des Sultans von Konstantinopel, wo er sich eingehend mit Shamis und Soruris Übersetzungen aus dem Persischen ins Türkische beschäftigte. Daneben schuldet seine Hâfez-Übertragung viel der *Divân*-Übersetzung und dem philologischen Kommentar des Bosniers Sudi Bosnavi, 1601 veröffentlicht.¹² In einem damals sunnitischen und osmanischen Konstantinopel fand Hammer einige der ältesten Handschriften des Werkes von Hâfez. Er reiste durch den gesamten Nahen Osten, oft war er in Bagdad auf der Suche nach literarischen Entdeckungen oder hielt sich unter persischen Händlern und Wallfahrern auf, hatte aber zeitlebens keine Gelegenheit, Persien selbst zu betreten, das damals in schwerem Zwist mit dem Osmanischen Reich lag. Hammer beendete seine Arbeit in einem folgenreichen historischen Augenblick – im Jahr 1806, dem Ende des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation und dem Anfang des Kaisertums Napoleons. In diesem Zusammenhang ist auf die politischen Facetten des von Hammer geleisteten kulturellen Transfers hinzuweisen. Denn die politische Lage lässt sich hie und da in der Einleitung zum *Divan* ablesen, als Hammer von der durch Krieg und Plünderung verheerten Shiraz schreibt, aber mit großer Wahrscheinlichkeit an die Napoleonischen Kriege denkt. Oder in der Zueignung an Sylvestre de Sacy, die den Band der *Redekünste* eröffnet:

dem Grossen Orientalisten [...] mittels dessen Eifer allein, unter Napoleons Herrschaft, die Zurückgabe von mehr als hundert kostbaren morgenländischen Handschriften, ohne Waffen und ohne Gold durch den Verfasser bewirkt ward.¹³

¹² Vgl. Hammers *Vorrede* zum *Divan*, a. a. O., S. IV, wo er seine Zuneigung für Sudi erklärt: «Dieser ist bei weitem der Verständigste von den dreyen, indem er sich mehr mit der grammatischen Erklärung als mit der mystischen Deutung des Dichters beschäftigt [...]». Er sieht weniger eine mystische Inspiration in Hafis Versen als vielmehr eine erotische, weltliche Weltanschauung, durch die er eher als “anakreontisch” oder “katullisch” denn als mystisch verstanden werden kann (S. V). Zum “Mut” des Kommentators und Übersetzers Sudi, s. auch S. XXXII der *Vorrede*.

¹³ Joseph von Hammer, *Geschichte der schönen Redekünste*, “Zueignung” (ohne Seitenzahl im Text).



Ausgehend von den hammerschen Übersetzungen verbreitet sich in Deutschland ein regelrechtes “Persienfieber”, man denke nur an Rückert und Platen.¹⁴

In der Form des Ghasels fand der Liebesdiskurs acht Jahrhunderte lang in einem Raum zwischen Indien und dem Balkan seinen Ausdruck: sieben Verse plus einer – oder plus zwei, sechs oder sieben wiederkehrende Metren, die ersten zwei Hemistichien immer im Paar gereimt, so wie alle Distichen, nach dem Muster AA BA CA. Folgen kann den Distichen der *radif*, ein Echoreim, der nach einer sehr präzisen musikalischen Semantik auf sie einwirkt. In der achthundertjährigen Geschichte des Ghasels verliert die persische Sprache allmählich ihre Infiltrationskraft zugunsten anderer Idiome wie des Osmanisch-Türkischen, des Kiagataischen oder des Urdu – über die Grenzen des Irans hinaus.

Die Erstarrung der Grenzen des safaviden Irans (1501-1736) und die progressiv oppositionelle Anti-Osmanische Bewegung implizieren *per se* die Dissolution des Raumes der Persophonie. Trotzdem bleibt das Ghasel eine der meistverbreiteten literarischen Praktiken, die diesem Raum eine gewisse Kohäsion bewahren. Das persische Ghasel, das in Zentralasien um das 11. Jahrhundert entsteht, gelangt im Shiraz des 14. Jahrhunderts zur Reife. Ab dem 15. Jahrhundert verbreitet sich das osmanische Ghasel zunehmend in türkischer Sprache.¹⁵

¹⁴ Hendrik Birus, *Goethes Annäherung an das Ghasel und ihre Folgen*, a. a. O., S. 125-140.

¹⁵ Zur Geschichte des persischen Ghasels vgl. Antonino Pagliaro - Alessandro Bausani, *La poesia lirico-panegiristica: la qaside e il ghazal*, in *Storia della letteratura persiana*, Nuova Accademia Editrice, Milano 1960, S. 307-526; Alessandro Bausani, *Considerazione sull'origine del ghazal*, *Quaderno dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, 160, S. 195-208; Julie Scott Meisami, *Ghazal: Ideals of Love, Medieval Persian Court Poetry*, Princeton University Press, Princeton 1987, S. 237-298; Johann Christoph Bürgel, *Das persische Gazel*, in Klaus von See (Hrsg.), *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 5, *Orientalisches Mittelalter*, hrsg. von Wolfhart Heinrichs, Aula Verlag, Wiesbaden 1990, S. 265-277. Zum Thema Ghasel und Weltliteratur: Klaus-Detlev Wannig, *Deutsche Gaseldichtung, gattungsgeschichtlich*, in *Ghazal as world literature*, 2 B.de, hrsg. von Thomas Bauer et al., Ergon, Würzburg 2005-2006, S. 235-237; Hartmut Bobzin, *Rückert as translator and imitator of Persian ghazal poetry*, ebd., S. 285-94; Gregor Schoeler, *August Graf von Platens Ghaselen*, ebd., S. 295-316; Petra Kappert, *Die Ghaselen in August Graf von Platens orientalischer Dichtung*, ebd., S. 317-322.



Dies geschieht dank der Vermittlung der Kopisten des 15. und 16. Jahrhunderts, die ihrerseits die Neugierde und das Interesse der Orientalisten der Habsburger Monarchie auf sich ziehen, die im Istanbul des 18. Jahrhunderts tätig waren. Diese *longue durée* der Transliterationen, Transkriptionen, Übersetzungen und Kommentare, Studien, Rekonstruktionen und Interpretationen führt zu den Neuschreibungen von Goethe. Die iranische Sprache und iranisches Gedankengut, vermischt mit osmanischen Vermittlungselementen, sind über fortschreitende Vermittlung in Europa durch Wien als *Porta Orientis* eingetreten.¹⁶

Goethe hat als Erster, und vor den Philologen, die “Methode von Hâfez” verstanden. Es ist wichtig zu bemerken, dass Goethe auf die Lektüre des Divans als *Ganzen* insistierte. Nur so konnte er dieses Werk wirklich durchschauen und mitempfinden.

Längst war ich auf Hâfez und dessen Gedichte aufmerksam, aber was mir auch Literatur, Reisebeschreibung, Zeitblatt und sonst zu Gesicht brachte, gab mir keinen Begriff, keine Anschauung von dem Wert, von dem Verdienste dieses außerordentlichen Mannes. Endlich aber, als mir im Frühling 1813 die vollständige Übersetzung aller seiner Werke zukam, ergriff ich mit besonderer Vorliebe sein inneres Wesen und suchte mich durch eigene Produktion mit ihm in Verhältnis zu setzen. Diese freundliche Beschäftigung half mir über bedenkliche Zeiten hinweg und ließ mich zuletzt die Früchte des erungenen Friedens aufs angenehmste genießen.¹⁷

Die ästhetische Erfahrung kommt nämlich von der Gesamtwahrnehmung, in ihren Wiederholungen und Variationen, Neubildungen von Gegenständen und Symbolen der Transzendenz mit Alltagsszenen, in immer neuen Horoskopfen und Konstellationen, die

¹⁶ Zur Vermittlerrolle der Habsburgermonarchie im Rahmen der kulturellen Übersetzung nach 1848 vgl. Michaela Wolf, *Die vielsprachige Seele Kakaniens. Übersetzen und Dolmetschen in der Habsburgermonarchie 1848 bis 1918*, Böhlau, Wien 2012. Viele der angeschnittenen Themen sind *in nuce* schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorzufinden.

¹⁷ Johann Wolfgang Goethe, *West-östlicher Divan, Noten und Abhandlungen*, a. a. O., S. 253.



vom Kleinen immer auf das Kosmische verweisen und umgekehrt. Goethe nimmt im Persischen eine mikro-makrokosmische Methode wahr, die zur mono- und logozentrischen der westlich-klassizistischen Kultur ko-extensiv und komplementär ist. So spricht er Hâfez im Ghasel *Unbegrenzt* aus dem *Buch Hâfez (Hâfez Nameh)*¹⁸ an:

Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß,
Und dass du nie beginnst, das ist dein Los.
Dein Lied ist drehend wie das Sterngewölbe,
Anfang und Ende immerfort dasselbe,
Und was die Mitte bringt, ist offenbar
Das, was zu Ende bleibt und anfangs war.

[...]

Und mag die ganze Welt versinken!
Hâfez mit dir, mit dir allein
Will ich wetteifern! Lust und Pein
Sei uns, den Zwillingen, gemein!
Wie du zu lieben und zu trinken,
Das soll mein Stolz, mein Leben sein.

Nun töne Lied mit eigenem Feuer!
Denn du bist älter, du bist neuer.

Als 'Persisch' sieht Goethe die Nichtlinearität der Themenbehandlung, die zyklische, aber nicht regelmäßige und nicht konzentrische Struktur an. Dieses Vorgehen, das gleichzeitig auch eine Methode und eine Weltanschauung ist, spiegelt sich emblematisch in der Struktur des Ghasels. Goethe konnte kein oder kaum Persisch, und in dieser Zeit des aufbrechenden Orientalismus bedurften die Künstler wie die Wissenschaftler der Arbeit der Übersetzer, um sich dem Kulturgut des Orients anzunähern. Dies «ist charakteristisch für das anbrechende Zeitalter der Weltliteratur. Denn während in der

¹⁸ *Ebd.*, S. 23.



Antike und im lateinischen Mittelalter, ja selbst noch in den folgenden Jahrhunderten die großen literarischen Werke auch international im Original – oder in freien volkssprachigen Adaptationen – rezipiert wurden, war die Öffnung des literarischen Horizonts in Richtung auf Nord- und Osteuropa und auf dem Nahen wie Fernen Osten unvermeidlich mit einer entschiedenen Aufwertung der literarischen Übersetzung verbunden». ¹⁹ «Die Herkunftsbezeichnung ‘aus dem Persischen’ – fährt Wolfgang Birus mit Recht fort – «gilt nur *cum grano salis*». ²⁰ «Der Übersetzer ist in die Fußstapfen Sudi's getreten», heißt es in Hammers Vorrede. ²¹

Die Transkriptionmethode der hammerschen Übersetzungen folgt nämlich der türkischen Aussprache, wie z.B. in Wörtern wie *gül*, *bülbül* statt *gol*, *bolbol* (*Rose*, *Nachtigall*), oder die Basis der Übersetzungen war hybrid, wie z.B. in dem bereits oben erwähnten philologischen Kommentar des Bosniers Sudi, der nicht nur die persische Grundlage, sondern auch auf Türkisch verfasste Übersetzungen und Erläuterungen enthält.

Der Text, der Goethe in die Hände kam und in ihm eine erschütternde Epiphanie verursachte, war daher ein hybrider.

Schon im vorigen Jahre waren mir die sämtlichen Gedichte Hâfez in der von Hammerschen Übersetzung zugekommen, und wenn ich früher den hier und da in Zeitschriften übersetzt mitgeteilten einzelnen Stücken dieses herrlichen Poeten nichts abgewinnen konnte, so wirkten sie doch jetzt zusammen desto lebhafter auf mich ein, und ich mußte mich dagegen produktiv verhalten, weil ich sonst vor der mächtigen Erscheinung nicht hätte bestehen können. Die Einwirkung war zu lebhaft, die deutsche Übersetzung lag vor, und ich mußte also hier Veranlassung finden zu eigener Teilnahme. ²²

¹⁹ Vgl. Hendrik Birus, *Goethes Annäherung an das Ghasel und ihre Folgen*, a. a. O., S. 125-140, hier S. 127.

²⁰ *Ebd.*

²¹ Joseph von Hammer-Purgstall, *Vorrede*, in *Divan*, a. a. O.

²² Johann Wolfgang Goethe, *Aus den Tag- und Jahresheften*, 1815, Hamburger Ausgabe, Bd. 10, S. 514.



Hier erinnert der Ton an die Erschütterung Fausts vor dem Erdzeichen. Die Gegenwart des Hâfez wird als eine “mächtige Erscheinung”, seine “Wirkung” als “zu lebhaft” geschildert. Seine Präsenz ist sozusagen *événementielle*. Hâfez’ Text war gewissermaßen Teil der ‘gegenwärtigen Literatur’, ein Ereignis im Heute, *hic et nunc*, weil er gerade und zum ersten Mal gänzlich und in aller seiner Pracht von einem deutschsprachigen Publikum entdeckt wurde. Es war ein Ereignis in der Weltliteratur – gemäß dem Weltliteratur-Begriff, den Goethe selbst als «Literatur, die in der Gegenwart gelesen und produziert wird» prägte.²³

Hammer zollt seinen Vorgängern Revitzky, Jones, Wahl, Hindley, Nolt, Gladwin und Ousely, die Gedichte Hâfez’ ins Lateinische, Englische und Deutsche übersetzten, seinen Tribut, um jedoch sofort festzustellen, dass «von siebenhundert [...] beiläufig hundert [...] übersetzt erschienen», und bedient sich einer interessanten erotischen Metaphorik, um seine eigene Leistung hervorzuheben:

So daß bisher nur ein Siebentel des ganzen Dichters bekannt geworden, sechs Siebentel aber noch unbekannt geblieben sind, als verschleierte Schönen des Harems der persischen Dichtkunst.²⁴

Und Hammer schließt seine Einleitung mit einer Formel, die sein Amt als Diplomat mit seiner Aufgabe als Übersetzer verbindet: Er stellt sich nicht als Übersetzer, sondern als ‘Dolmetscher’ vor; er führt den Gast, einen ideellen Kulturreisenden, in die geliebte fremde Kultur ein:

Der Übersetzer führet hiemit als Dollmetscher [*sic*] der hohen Pforte Hafisens die Leser als Freunde aus der Fremde in seinen Diwan ein.²⁵

Die klassischen Autoren der Antike werden immer wieder als Vergleichsmuster in den Anmerkungen zur Hâfezschen *Diwan*-Überset-

²³ Vgl. Hendrik Birus, *Goethes Annäherung an das Ghasel und ihre Folgen*, a. a. O., S. 125.

²⁴ Joseph von Hammer-Purgstall, *Vorrede*, in *Diwan*, a. a. O., S. III.

²⁵ *Ebd.*, S. XLII.



zung zitiert. Und dies nicht um Parallelismen zu etablieren, sondern «des Kontrastes willen»,²⁶ um Differenzen aufzuzeigen.

Im Namen der Differenz hat auch die westliche Literaturkritik diese Begegnung von Horizonten gelesen. Als Beispiel sei nur George Steiner in *After Babel* erwähnt, der sieht, wie Goethe und Hâfez ihre respektiven Kräfte in einem *metamorphic encounter* vereinigen.²⁷ Diese Begegnung findet – nach Steiner – außerhalb des gängigen Deutschen, wie es bis zum Zeitpunkt der Schaffung des Divans gewesen war, und des persischen Ausgangstextes statt. “Außerhalb”, “neu”, “respektive Kräfte”, “metamorphic encounter” – diese Formulierungen, welche die ästhetische Wirkung des goetheschen Divans auf einen Punkt bringen, verdecken, was ‘eigentlich geschehen’ ist: eine Kette von progressiven literarischen und sprachlichen Vermittlungen, in der Zeit und in einem bestimmten Raum. Von Hand zu Hand *geschiebt der Text* als raumzeitlicher Prozess. Der Text des deutschsprachigen *Divans* von Hammer und sogar der des *Divans* von Goethe sind offene, hybridisierte Räume, beide können – jeder auf seine Art – als *transformational encounters* betrachtet werden.

Die Spuren der Reise im übersetzten Text

Das höchste Ziel, nach welchem diese Übersetzung ringet, ist die möglichste Treue nicht nur in Wendung und Bild, sondern auch in Rhythmus und Strophenbau. Wo es möglich war, Vers für Vers wieder zu geben, geschah es, und nie ist die Freiheit weiter ausgedehnt, als auf die Verwandlung eines Distichons in vier Zeilen.²⁸

So Hammer-Purgstall in seiner Vorrede zur *Divan*-Übersetzung. Hammer markiert in seinem Willen, nicht nur die Bilder, sondern auch die Form zu übersetzen, den entscheidenden Unterschied zu

²⁶ Joseph von Hammer-Purgstall, *Vorrede*, in *Divan*, a. a. O., S. V.

²⁷ George Steiner, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, London-New York 1975, S. 271, 272, 279, 375ff.

²⁸ Joseph von Hammer-Purgstall, *Vorrede*, in *Divan*, a. a. O., S. VI.



den anderen Übersetzern. Die Form, und zwar: die “Haltung und Weise”, den “Schritt und Takt”, den “Anklang des Reimes”.²⁹

Die angekündigte “Treue” dem “Original”³⁰ gegenüber geht durch Hammers Arbeitsweise so weit, dass er sich oft auch der anderen Vorlagen und Kommentare, die er “zu Rathe” gezogen hatte, insbesondere des Kommentars von Sudi, bedient und aus ihrem Wortschatz schöpft, um bestimmte Reimeffekte unter Berücksichtigung von Takt, Anklang und Versstruktur mit den Bildern zusammenzubringen.

Versuchen wir nun, anhand eines Beispiels dem Weg von Shiraz über Istanbul nach Wien und Weimar nachzuspüren. Lesen wir das erste Distichon des Ghasels von Hâfez, als n. LXXII in der Hammerschen Ausgabe aufgenommen,³¹ das man in *Ghasel des Atems* umbenennen könnte.

²⁹ *Ebd.* Dass Hammer sich der Wichtigkeit der Form in der Vermittlung von Bildern und Inhalten bewusst war, kann man sogar in seiner Tätigkeit als Übersetzer von historiografischen Texten aus dem Persischen erkennen. Ein Beispiel hierfür ist seine Vorrede zur Übersetzung der Geschichte des Osmanischen Reiches des großen Historiographen Wassaf: «En effet de cet ouvrage on pourra observer certaines questions de style fondamentales pour comprendre le regard occidental sur le texte oriental et sur son statut de véridicité ainsi que sa relation avec la réalité. C’était un aspect duquel von Hammer était conscient quand, dans la *Vorrede*, en anticipant largement les études de *Metahistory* de la fin du XXe siècle, il trouvait la connexion entre «rhetorischer und [...] zugleich historischer Kunst. [...] Hammer explique la structure de la pensée historiographique persane, jamais disjointe de la poésie – arabe et persane – continuellement mentionnée comme véhicule de vérités cachées en termes formels et même sonores. L’effort de traducteur de von Hammer se base sur la valeur documentaire de la poésie : il cherche de rendre en allemand la valeur des informations et des contenus avec l’harmonie formelle du texte de départ». Zitiert nach Michele Bernardini - Camilla Miglio, Rezension zu: Sybylle Wentker, Elisabeth Wundsam et Klaus Wundsam (éds.), *Geschichte Wassaf’s. Deutsch übersetzt von Hammer-Purgstall, herausgegeben von Sybylle Wentker nach Vorarbeiten von Elisabeth und Klaus Wundsam*, 2 vols., in «Turcica», 43 (2011).

³⁰ Joseph von Hammer-Purgstall, *Vorrede*, in *Divan*, a. a. O., S. IV.

³¹ Eigentlich handelt es sich um den *ghazal* n. 312 (*hazaj-Versmass*), wie nach der gängigen Ausgabe von Natel Khānlari, *Divān-e hāfez*, 2 B.de, Khvārazmi, Tehran 1996³, Bd. 1, S. 638-639: «marā mibini-o dar dam ziyādat mikoni dardam»; der von Hammer konsultierte osmanisch-türkische Kommentar von Sudi Bosnavi, *Sbarb-e sudi bar hāfez*, kann man nach folgender Ausgabe konsultiert werden: Sudi Bosnavi, *Sbarb-e sudi bar hāfez*, hrsg. von Sa’id Nafisi, 4 B.de, Arzhang, Tehran 1994⁴, Bd. 3, S. 1811-1815.



Die Überschrift der Anfangszeile folgt, wie bei Hammer üblich, der osmanischen Transliteration: *Mera mibini ve der dem siadet mikuni derdem*. Anstatt, wie bei Hâfez: *marâ mibini-o dardam ziyâdat mikoni har dam*.

In der folgenden Tabelle wird die *Tarsi* Methode dargestellt.

Tabelle 1. *Tarsi* Methode und Stadien der Textkontamination:
Hâfez-Sudi-Hammer

Ghasel *marâ mibini-o dardam ziyâdat mikoni har dam*

(Pers. Versmass: v - - - v - - - v - - - v - - -)

| | | |
|--|--|--|
| <p>marâ mibini-o dardam ziyâat mikoni har dam</p> <p>torâ mibinam-o mey- lam ziyâat mishavad har dam</p> <p><i>Interlinear:</i> Du schaust mich an und Atemzug bei Atemzug Wächst uner- messlich mein Leiden, Ich schaue dich an und wächst unermesslich Mein Verlangen, Atem- zug bei Atemzug.</p> | <p><i>Sudi-Paraphrase:</i> Ich schaue dich an, und wenn du mich an- schaust, alsogleich, ver- mehrst du mein Leiden. Auch ich, wenn ich dich anschaue, ver- mehrt sich mein Ver- langen nach Dir bei jedem Atemzug. Oder ich schaue dich an, wie dein Verlangen nach mir bei jedem Atemzug weg von deiner Erinne- rung und von deinem Sinn flieht.</p> | <p>Du schauest mich und alsogleich Vermehrst Du mein Leiden;</p> <p>Ich schaue Dich und al- sogleich Vermehrst Du meine Liebe</p> |
|--|--|--|

Das Ghasel setzt mit der Technik des “*tarsi*” (Intarsie) an: Das Distichon ist in Teile gegliedert, die in den beiden Hemistichien nach Stellung, Metrum, Reim (innerer oder externer) und Semantik miteinander korrespondieren: *marâ / torâ* (mich / dich) – *mibini / mibi-*



nam (schauest / schaue) – *dardam* / *meylam* (mein Leiden / meine Liebe) – *mikoni* / *mishavad* (machst / wird).

Mit dem Ausdruck “*har dam*” (bei jedem Atemzug) am Ende jedes Hemistichions setzt Hâfez eine Zeitstruktur der Gleichzeitigkeit der vier Handlungen; dies unterstreicht auch ein Chiasmus, der zudem die Komplementarität der aktiven und passiven Inhalte hervorhebt:

du schaust mich an – machst (mein Leiden übermäßig)
ich schau dich an – wird (übermäßig mein Verlangen)

Diese Handlungen nämlich, in einen bestimmten modalen Rahmen eingebettet (*ziyarat*, übermäßig), geschehen alle “bei jedem Atemzug”: Art und Zeit der Handlung sind also der strukturelle Horizont, die Bewegung und Wiederholung einsetzen.

Die Zeitdimension wird durch eine organische Tätigkeit bestimmt, die Atmung. Atem ist nicht nur das Lebensprinzip im medizinischen System von Avicenna sondern auch das Hauptvehikel der Phänomenologie der Liebe die sich zwischen innerem und äußerem Organismus abspielt. Der Atemrhythmus kann daher sowohl als semantische wie auch als formelle Struktur des Distichons dienen.

Auf figurativer Ebene betrachtet, ist Atem die feste Einheit, um die Dauer jeder Handlung zu messen, die im Rahmen der Verse stattfindet. Gleichzeitig öffnet er den mobilen Raum, wo sich die Dynamik zwischen Liebendem und Liebesobjekt abspielt. Auf formeller Ebene entspricht das Muster der Atmung, indem es eine Zeitmessung und einen Rhythmus nachbildet, der Technik des ‘*tarsî*’.

Diese Atmungsstruktur, die aus rhythmischen Oszillationen um eine Mittelachse besteht, ihre einförmige Zeit (bei jedem Atemzug) und die einförmige Modalität spiegeln sich im System der Binnenreime und Konsonanzen. Die Binnenreime im ersten Vers kann man in zwei Gruppen aufteilen:

- a) **mibini** (schaust) – **mikoni** (machst)
- b) **dardam** (mein Leiden) – **har dam** (Atem)



Die Binnenreime im zweiten Vers sind alle gleich:

a) mibin**am** (schaue) – meyl**am** (mein Verlangen) – har **dam** (Atem)

Die Hauptkonsonanz lautet in /**m**/:

marâ mibini-o dard**am** ziyâdat mikoni har **dam**
torâ mibin**am**-o meyl**am** ziyâdat mishavad har **dam**

Bemerkenswert ist das Reimdreieck *dardam* (mein Leiden) – *har dam* (Atem) im ersten Hemistichion und *meylam* (mein Verlangen) – *har dam* (Atem) im zweiten. Die Reprise eines Reims außerhalb des Verses (*dam*) schafft einen semantischen und phonischen Parallelismus.

Hammer reproduziert dieses Klangbild in der Iteration des Klanges *Ich*.

In diesem Spiel aus sich kreuzenden Blicken besteht die Distanz zwischen ‘meinem’ Leiden und ‘meinem’ Verlangen aus dem Raum eines Atemzuges. Die Physiologie schafft einen natürlichen Wechsel zwischen Leiden und erotischer Neigung; Hâfez beschreibt in diesen Versen den Biorhythmus der Leidenschaft, gibt ihm Form und Klang. Die Gestalt des Verses übersetzt sich in eine Zirkularität, wonach “dich in einem Atemzug an[zu]schauen” eigentlich “dich [zu] verlangen” bedeutet. “Angeschaut werden” bedeutet “leiden”. In einem “zweiten Atemzug” schaut das Ich sein Gegenüber an, das leidet, während das Du die Ich-Person anschaut, und sie ihr Gegenüber verlangt.

Dergleichen kommt in der oben zitierten türkischen Paraphrase von Sudi vor. In diesem Vers fallen Elemente aus dem persischen Text des Hâfez und aus dem auf türkisch geschriebenen Kommentar des bosnischen Sudi zusammen.

Die Geburt des goethischen Ghasels aus dem Geist der Übersetzung

In einem der schönsten Gedichte des westöstlichen Divans, *In tausend Formen magst du dich verstecken* aus dem *Buch Suleika*, wahrscheinlich von Marianne von Willemeier mitgestaltet, kommt die pro-



duktive Verarbeitung der hâfezschen Strophenbauformen besonders stark zum Vorschein.

Die konstante Wiederholung der Formel *erkenn' ich dich* fungiert als *radif*, stimmt das Lied nach einem bestimmten semantischen, bildlichen und musikalischen Schlüssel ein. Außerdem fällt in diesem Gedicht die Wiederholung des Präfixoids *All- auf*, das klanglich den Namen Allahs vorausdeutet und sich als Binnenradif bezeichnen lässt.

In diesem Fall können wir Spuren der hammerschen Übersetzungstechnik des "Tarsi" finden. Das formelle und strukturelle Format der hammerschen Übersetzung bildet sich als Quelle der poetischen Gestaltung bei Goethe. Die Themen werden hier von den Formen getragen. Auch in diesem Ghasel, wie in vielen anderen, bestimmt die Atmung Grund-Figur und Rhythmus, Systole und Diastole, Ausdehnung und Kontraktion. Auch in diesem Ghasel, in der vorletzten Strophe, wird die/der Andere eingeatmet, in einer Kommunion zwischen Individualität und unendlicher Natur. Die Wiederholung des *radifs* "gleich erkenn ich dich" erfährt hier eine Variation:

ALLherzerweiternde, dann atm' ich dich.

– von der objektiven Kontemplation zur physischen Kompensation. Nun erst kommt der Schluss: die Handlung des "Atmens der Anderen (die das Eine und das All ist)" wird mit inneren und äußeren Sinnen gelernt. Nun erst, mit der Einfügung des Zeitworts atmen im *radif* geschieht eine Enthüllungsbewegung des Alls (Allahs) mit seinen hundert Namen in einem *unisono*, "All".³² Der Wendepunkt des Rades dieses Ghasels enthüllt sich tatsächlich als eine Atemwende.

Die Hybridisierung der Form des Ghasels vollzieht sich in den Themen wie in den Formen. Die kompositorische Technik rührt von der genauen Anschauung der hammerschen Übersetzungstechnik her.

³² Darüber schon: Giovanni Sampaolo, *Proserpinens Park. Goethes „Wahlverwandtschaften“ als Selbstkritik der Moderne*, Metzler, Stuttgart - Weimar 2003, S. 267.



Die kompositorische Technik rührt von der genauen Anschauung der hammerschen Übersetzungstechnik her, wie in der Tabelle 2 gezeigt wird.

Tabelle 2: Ein visuell-klangbildliches Experiment
Goethe, mit persischen Augen gelesen

| | |
|--|---|
| In tausend Formen magst du dich verstecken, | Doch, All erliebste, gleich erkenn' ich dich; |
| Du magst mit Zauberschleiern dich bedecken, | All gegenwärt'ge, gleich erkenn' ich dich. |
| An der Zypresse reinstem, jungem Streben, | All schöngewachsne, gleich erkenn' ich dich; |
| In des Kanales reinem Wellenleben, | All schmeichelhafte, wohl erkenn' ich dich. |
| Wenn steigend sich der Wasserstrahl entfaltet, | All spielende, wie froh erkenn' ich dich; |
| Wenn Wolke sich gestaltend umgestaltet, | All mannigfalt'ge, dort erkenn' ich dich. |
| An des geblühten Schleiers Wiesenteppich, | All buntbesterte, schön erkenn' ich dich; |
| Und greift umher ein tausendarm' ger Eppich, | O All umklammernde, da kenn' ich dich. |
| Wenn am Gebirg der Morgen sich entzündet, | Gleich, All erheiternde, begrüß' ich dich; |
| Dann über mir der Himmel rein sich ründet, | All herzerweiternde, dann atm' ich dich. |
| Was ich mit äußerem Sinn, mit innerm kenne, | Du All belehrende, kenn' ich durch dich; |
| Und wenn ich All ahs Namenhundert nenne, | Mit jedem klingt ein Name nach für dich. |